



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ  
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ  
& ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΗ Δ/ΝΣΗ Π/ΘΜΙΑΣ  
& Δ/ΘΜΙΑΣ ΕΚΠ/ΣΗΣ ΚΡΗΤΗΣ

ΠΕΡΙΦΕΡΕΙΑΚΟ ΚΕΝΤΡΟ  
ΕΚΠΑΙΔΕΥΤΙΚΟΥ ΣΧΕΔΙΑΣΜΟΥ  
ΚΡΗΤΗΣ  
(ΠΕ.Κ.Ε.Σ. ΚΡΗΤΗΣ)

Συντονίστρια Εκπαιδευτικού Έργου  
Φιλολόγων (ΠΕ02)  
Βασιλεία Καλοκύρη

Ταχ. Δ/ση: Ρολέν 4  
Ταχ. Κώδικας: 713 05 ΗΡΑΚΛΕΙΟ  
Τηλ.: 2810 24 68 60  
2810 24 64 00  
κιν.: 697 99 30 724  
E-mail: [pekeskritis@sch.gr](mailto:pekeskritis@sch.gr)  
E-mail προσοπ.: [kalokyri@sch.gr](mailto:kalokyri@sch.gr)  
Ιστότοπος: ΦΙΛΟΛΟΓΟΙ ΗΡΑΚΛΕΙΟΥ  
<http://users.sch.gr/sfscholiki/fi>  
ΣΥΝΕΡΓΑΤΙΚΕΣ ΙΣΤΟΣΕΛΙΔΕΣ  
<http://diktovofilologonkalokyri.weebly.com/>

Ηράκλειο, 29-3-2021

Αρ. Πρωτ.: Φ.2 /728

**ΠΡΟΣ:**

Διευθύνσεις και Εκπαιδευτικούς  
Φιλολόγους (ΠΕ02) Σχολείων Δ.Ε.  
Επιστημονικής Ευθύνης της Σ.Ε.Ε.  
Β. Καλοκύρη  
(διαμέσου των Δ/σεων των Σχολείων  
τους)

**ΚΟΙΝ:**

1. ΠΔΕ Κρήτης
2. Δ/ση Δ/θμιας Εκπ/σης Ηρακλείου
3. ΠΕ.Κ.Ε.Σ. Κρήτης

**Θέμα: Επιμορφωτικό υποστηρικτικό υλικό για τη Λογοτεχνία και για  
διαθεματικές δράσεις εορτασμού των 200 χρόνων από την επανάσταση του 1821:  
Ε.Γ. Καψωμένου. «Το Κλέφτικο Τραγούδι και η αντίληψη του προσώπου»**

*Αγαπητοί και Αγαπητές Συνάδελφοι,*

Προς υποστήριξη του εκπαιδευτικού έργου σας και στο πλαίσιο των επιμορφωτικών στόχων του ετήσιου προγραμματισμού του ΠΕ.Κ.Ε.Σ (Πράξη 19/12-10-2020), σας αποστέλλω συνημμένα υποστηρικτικό υλικό για το μάθημα της Λογοτεχνίας καθώς και για διαθεματικές δράσεις στο πλαίσιο της επετείου της επανάστασης του 1821.

Ο εορτασμός των 200 χρόνων από την Επανάσταση του 1821, **μακριά από επιφανειακή ή φολκλορική προσέγγιση**, προσφέρει την ευκαιρία **να ανιχνεύσουμε στα Κλέφτικα τραγούδια, που ανήκουν στην κατηγορία των ηρωικών δημοτικών τραγουδιών, τα αξιακά πρότυπα του λαϊκού πολιτισμού που τροφοδότησαν τον απελευθερωτικό αγώνα.**

Στο πνεύμα αυτής της προβληματικής, πολύ ουσιώδες υλικό για τη Λογοτεχνία θα βρείτε στη συνημμένη ερμηνευτική λογοτεχνική μελέτη του **Ομότιμου Καθηγητή του Παν/μίου Ιωαννίνων Ε. Γ. Καψωμένου, με θέμα «Το Κλέφτικο Τραγούδι και η αντίληψη του προσώπου»**, την οποία σας αποστέλλω, με την άδεια του συγγραφέα.

Όπως, επισημαίνεται στη μελέτη, τα Κλέφτικα τραγούδια «συνεχίζουν, με νέους όρους, μια μακρά προφορική παράδοση, που αρχίζει από τα βυζαντινά χρόνια, με τα ακριτικά τραγούδια (9ος-10ος αιώνας κ.ε.).» Εκφράζουν «**μια καινούρια αντίληψη του λαϊκού ηρωικού ιδεώδους**», «**ένα μετασχηματισμό που σημαδεύει τη μετάβαση από τον τύπο του εξαιρετικού ατόμου (ο ήρωας του ακριτικού τραγουδιού) στην «αντίληψη του ανθρώπινου προσώπου» (ο ήρωας του κλέφτικου τραγουδιού)**». Εκφράζουν δηλαδή «**τη συνείδηση της ταύτισης του Εγώ με την αξία «άνθρωπος**», ταύτιση που «**συνεπάγεται τη θυσία της ατομικής ζωής στο όνομα της ανθρώπινης αξιοπρέπειας και ανεξαρτησίας**». Λαμβάνοντας μάλιστα υπόψη ότι ο λαϊκός ποιητής λειτουργεί ως φορέας μιας παράδοσης και ότι για να ενσωματωθεί ένα τραγούδι σ' αυτή την παράδοση «**πρέπει να ανταποκρίνεται στα αισθητικά και αξιακά κριτήρια των πολλών**», επισημαίνεται ότι το ηρωικό ιδεώδες απηχεί τον κοινωνικό φορέα στο πλαίσιο του οποίου δημιουργήθηκε. Ειδικότερα, βλ. στη συνημμένη μελέτη.

Σε προσεχή επιμορφωτική Εσπερίδα (**20 Απριλίου 2021, ώρα 6.00'-8.30' μμ**), θα έχουμε την ευκαιρία να συζητήσουμε με τον **Ομ. Καθηγητή κ. Ε.Γ. Καψωμένο**, τη συνείδηση του ανθρώπινου προσώπου στη λαϊκή παράδοση (κλέφτικο τραγούδι), μέσα από το ευρύτερο θέμα: «**Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι του Σολωμού: Σύνθεση λαϊκού και λόγιου πολιτισμού**». (Θα ακολουθήσει σχετική ανακοίνωση.)

Στη διάθεσή σας για δημιουργική αξιοποίηση της συνημμένης μελέτης στο διδακτικό έργο σας.

Με τιμή,  
Η Συντονίστρια Εκπαιδευτικού έργου  
κλάδου ΠΕ02 Φιλολόγων

Βασιλεία Καλοκύρη

*Ακριβές αντίγραφο από το πρωτότυπο που τηρείται στη Γραμματεία του ΠΕ.Κ.Ε.Σ Κρήτης*

Συνημμένο:

Ε.Γ. Καψωμένος. «Το Κλέφτικο Τραγούδι και η αντίληψη του προσώπου» (σελ. 1-16)

Εσωτερική διανομή: 1.Οργανωτική Συντονίστρια ΠΕ.Κ.Ε.Σ. Κρήτης

## Το Κλέφτικο Τραγούδι και η αντίληψη του προσώπου

Τα *Κλέφτικα* είναι τραγούδια των χρόνων της τουρκοκρατίας (17ου-19ου αι.) με αντικείμενο αναφοράς τη ζωή και τη δράση των Κλεφτών, που συνδέονται με το ευρύτερο φαινόμενο της κοινωνικής ληστείας, το οποίο ακμάζει την ίδια περίοδο στην περιοχή της Νότιας Βαλκανικής και της Μ. Ασίας. Γεννήθηκαν στην ηπειρωτική Ελλάδα (Ρούμελη, Θεσσαλία, Ήπειρο, Δυτική Μακεδονία) και στη συνέχεια επεκτάθηκαν στην Πελοπόννησο και σε άλλες ελληνικές περιοχές. Έχουν κοινό αντικείμενο ιστορικής αναφοράς τις συγκρούσεις των κλεφτών με τις δυνάμεις της εξουσίας, τακτικό τουρκικό στρατό ή αρματολικά διωκτικά σώματα. Η ακμή του κλέφτικου τραγουδιού αντιστοιχεί στην περίοδο από τις αρχές του 18ου αιώνα ως και τα χρόνια της Επανάστασης (1821- 1829). Ωστόσο, η παράδοση του είδους συνεχίζεται σε όλο το 19ο κι ως τις αρχές του 20ού αιώνα, με τα *ληστρικά*, τα *πειρατικά* και της *φυλακής*, που συνιστούν αξιοσπούδαστη προέκταση του φαινομένου στις νέες συνθήκες.

Τα Κλέφτικα ανήκουν στην κατηγορία των ηρωικών δημοτικών τραγουδιών και συνεχίζουν, με νέους όρους, μια μακρά προφορική παράδοση, που αρχίζει από τα βυζαντινά χρόνια, με τα *ακριτικά τραγούδια* (9ος-10ος αιώνας κ.ε.). Αποτελούν μια από τις σημαντικότερες κατηγορίες του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού, καθώς εκφράζουν μια καινούρια αντίληψη του λαϊκού ηρωικού ιδεώδους. Μιλούμε για ένα μετασχηματισμό που σημαδεύει τη μετάβαση από τον τύπο του *εξαιρετικού ατόμου* (ο ήρωας του ακριτικού τραγουδιού)<sup>1</sup> στην «αντίληψη του προσώπου» (ο ήρωας του κλέφτικου τραγουδιού). Κατά την άποψή μας, ο μετασχηματισμός αυτός ορίζει ένα μεγάλο σταθμό στις διαδικασίες μετάβασης από τη μεταβυζαντινή στη νεοελληνική πολιτισμική φάση.

Αυτό που διακρίνει τα κλέφτικα τραγούδια ως ιδιαίτερη κατηγορία είναι η θεματική και τεχνοτροπική τους ομοιογένεια και το κοινό ιστορικό υπόβαθρο. Αναφέρονται αποκλειστικά σε γεγονότα και πρόσωπα πραγματικά, σύγχρονα με τη σύνθεση του τραγουδιού ή οπωσδήποτε πρόσφατα<sup>2</sup>. Ωστόσο, η θεματική και η προοπτική των τραγουδιών δεν αποβλέπουν σε μια απλή μεταγραφή της ιστορικής πραγματικότητας. Η ληστρική δράση, που ήταν παράγοντας ζωτικής σημασίας για την επιβίωση των κλέφτικων σωμάτων, κατέχει ένα μικρό μέρος μέσα στο σύνολο των καταγραμμένων τραγουδιών (περίπου το 15 ως 17%). Αυτό και άλλα τεκμήρια στα οποία θ' αναφερθούμε παρακάτω, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι τα τραγούδια εκφράζουν μια αντίληψη σαφώς διακριτή τόσο από τον ένα (παρακοινωνία των κλεφτών) όσο και από τον άλλο πόλο της διακοινωνιακής αντίθεσης («φρόνιμη κοινωνία» - αρματολικό

<sup>1</sup> Ε.Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι*, ό.π., 1996: 252-277 σε συσχέτισμό με 133-160 και 329-347.

<sup>2</sup> Έτσι εξηγείται, που δεν υπάρχουν σαφή όρια διάκρισης ανάμεσα στα κλέφτικα και στα (λυρικά) ιστορικά τραγούδια της ίδιας περιόδου. Οι δομές, η τεχνική, οι συμβάσεις και τα στερεότυπα του κλέφτικου τραγουδιού έχουν επικρατήσει σε όλα τα θέματα ηρωικού χαρακτήρα.

περιβάλλον). Θα επανέλθουμε σ' αυτό το θέμα.

Η μελέτη μας εστιάζει σε μια σειρά χαρακτηριστικά θέματα, που αντιπροσωπεύουν τα κατά τεκμήριο πιο δημοφιλή τραγούδια, δηλ., αυτά που παρουσιάζουν τη μεγαλύτερη γεωγραφική εξάπλωση μέσα στον ελληνικό χώρο. Ας θυμηθούμε εδώ ότι το δημοτικό τραγούδι, ως έκφραση του λαϊκού προφορικού πολιτισμού, είναι καρπός μιας αφανούς διαλεκτικής ανάμεσα στην ατομική δημιουργικότητα και στη συλλογική έκφραση. Στην αφετηρία κάθε τραγουδιού βρίσκεται ασφαλώς ένας δημιουργός, ένας λαϊκός ποιητής, που όμως λειτουργεί ως φορέας μιας παράδοσης. Για να ενσωματωθεί ένα τραγούδι σ' αυτή την παράδοση, πρέπει ν' αρέσει, ώστε να γίνει αντικείμενο επανάληψης· αλλιώς θα χαθεί. Και για ν' αρέσει, πρέπει ν' ανταποκρίνεται στα αισθητικά και αξιακά κριτήρια των πολλών. Όστε, μια θεματική κατηγορία τραγουδιών για να είναι δημοφιλής, σημαίνει ότι πληρεί αυτά τα κριτήρια. Από τη στιγμή που ένα τραγούδι θα γίνει μέρος της προφορικής παράδοσης, θα υποστεί μια μακρά επεξεργασία διατοπική (από μια σε άλλη περιοχή) και διαχρονική (από γενιά σε γενιά), που θα επιφέρει ποικίλες βελτιώσεις, προσαρμογές, μικρές ή μεγαλύτερες αλλαγές, ώσπου στο τέλος να γίνει η συνισταμένη της αισθητικής, της κοσμοαντίληψης και της αξιολογίας της παραδοσιακής κοινότητας που το συντηρεί και το αναπαράγει. Έτσι, μια πρόσθετη ένδειξη ότι τα υπό μελέτη τραγούδια έχουν περάσει τη δοκιμασία της επεξεργασίας από το συλλογικό φορέα, είναι ότι έχουν αποκρυσταλλώσει στερεότυπα εκφραστικά σχήματα, φόρμουλες και λογότυπους, που για την προφορική λαϊκή ποίηση συνιστούν «πιστοποιητικό γνησιότητας».

Τα τραγούδια αυτά ομαδοποιούμε σε θεματικούς κύκλους, που καθένας απαρτίζεται από πολλές ισότιμες ή ταυτόσημες παραλλαγές. Τα ταξινομούμε με βάση το δομικό σχήμα και τη «σκηνοθεσία» των τραγουδιών, που ανάγονται σε ένα κοινό «αφηγηματικό πρότυπο». Άξονας αυτού του προτύπου είναι μια *Δοκιμασία*, με τη μορφή πολεμικής αναμέτρησης, όπου ο κλέφτης βρίσκεται σε θέση άμυνας, απέναντι στην επιθετική δράση (αιφνιδιαστική επίθεση / ενέδρα / αποκλεισμό / πολιορκία) του αντίμαχου, που είναι, κατά περίπτωση, τακτικός τουρκικός στρατός ή αρματολικά διωκτικά σώματα. Κοινός τόπος σε όλα τα τραγούδια είναι η συντριπτική υπεροχή του αντίμαχου σε αριθμό και μέσα, που αποκλείει κάθε δυνατότητα διαφυγής. Για λόγους συντομίας, εδώ θα εξετάσουμε τρεις συγγενείς θεματικούς κύκλους, με γνώμονα την ευρύτερη διάδοσή τους στον ελληνικό χώρο. Στα τραγούδια αυτά η αφήγηση, όπως αποτυπώνεται στο *Αφηγηματικό μοντέλο*, είναι σύντομη και λιτή. Ύστερα από μια στερεότυπη εισαγωγή, που περιγράφει τον αντίκτυπο της ανθρώπινης περιπέτειας στο ευρύτερο έμπυχο σύμπαν, επικεντρώνεται στην αποφασιστική στιγμή του αγώνα, που έχει ως άξονα έναν διάλογο ανάμεσα στον αντίμαχο και στον ήρωα:

{Διάλογος:}

Πρόκληση [Αντίμαχος]

vs

Απάντηση [Ηρώας]

[=Πρόταση σύμβασης]

[=Απόρριψη σύμβασης]

{ Συνέπεια θετική / αρνητική }

Το αντίστοιχο *Μοντέλο δράσης* ορίζεται από τη βούληση του ήρωα, ξακουστού καπετάνιου των κλεφτών, να υπερασπίσει την ατομική του ακεραιότητα και ανεξαρτησία, την οποία κατέκτησε ενάντια στην κατεστημένη τάξη· και από την αντίρροπη βούληση του συλλογικού αντίμαχου (τουρκικού στρατού ή αρματολικού διωκτικού σώματος) να επιβάλει ή να αποκαταστήσει την κοινωνική σύμβαση που ο ήρωας έχει παραβιάσει. Σ' αυτή την αντιθετική συνάρτηση, η πρωτοβουλία επιθετικής δράσης ανήκει στον αντίμαχο. Η χαρακτηριστική στάση του ήρωα είναι αυτή της αντίστασης και δεν υπαγορεύεται από κανέναν εξωτερικό πομπό, παρά από την σταθερή συνείδηση ότι υπερασπίζεται ένα αυτονόητο φυσικό δικαίωμα. Μια συνείδηση που ο ήρωας αποκαλεί «Εγώ» και που στο μοντέλο δράσης παίζει το ρόλο του Πομπού. Έτσι έχουμε μια ταύτιση Πομπού-Δέκτη στο πρόσωπο του ήρωα, που σημαίνει ότι ο Ήρωας δεν δέχεται εντολές από κανένα εξόν από τη συνείδησή του· κι αυτό σε δομικό επίπεδο σημασιοδοτεί την κατεξοχήν εκδήλωση της ελεύθερης βούλησης<sup>3</sup>. Παραδείγματα:

ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΓΚΟΥΡΑ [1826, Στερεά Ελλάδα]

*Δεν κλαίτι δέντρα κι κλαριά κι ισείς κουντουραχούλις,  
δεν κλαίτι για τ'ς αρματολούς, για τους καπιταναίους,  
που πήγαν κι τους κλείσανι στου κάστρου της Αθήνας!  
Μιριά τους δέρν' ου θάνατους, μιριά τους δέρν' ου Χάρους,  
κι απού μιριά ου Κιουταής μι μπόμπις, μι κανόνια.  
– Ν-έβγα, Γκούρα μ', προσκόνησι τουν Κιουταή βιζίρη.  
– Ν-όσου 'ν' ου Γκούρας ζουντανός, πασιά δε προσκυνάει·  
πασιά 'χ' ου Γκούρας του σπαθί, βιζίρη του ντουφέκι.  
Μόν' φώναζι κι έλιγι, μόν' φώναζι κι λέει:  
– Ν-έβγα μι δικατέσσιρους κι ιγώ μι τουν Αράπη,  
να ιδείς του Γκούρα του σπαθί, τ' Αράπη του ντουφέκι.*

[Διογραφία 12, 356-357, Ακαδημία Αθηνών Α' 246.NB']

ΤΟΥ ΔΕΛΗΓΙΩΡΓΗ [1821, Πελοπόννησος: Ηλεία]

*Σ' ούλον τον κόσμο ζαστεριά, σ' ούλον τον κόσμον ήλιος,  
στα ριζοβούνια του Λοϊνού πολύ σκοτιδιασμένα·  
κάν οχ τα χιόνια τα πολλά, κάν οχ τα κοκοσάλια;  
μήτ' οχ τα χιόνια τα πολλά, μήτ' οχ τα κοκοσάλια,  
τον Δεληγιώργη εκλείσανε πέντε χιλιάδες Τούρκοι.  
Κι ο Δεληγιώργης μοναχός με δώδεκα νομάτους.  
Κι ο Χαντζηαράπης του μιλάει από το μετερίζι.*

---

3 Βλ. σχετικά Α.Ι. Greimas, *Sémantique structurale*, Paris, Larousse, 1966:210.

– Έβγα, Γιώργη, προσκύνα μας και δώσε τ' άρματά σου.  
– Μουράτη, πώς με πέρασες, να βγω να προσκυνήσω;  
Εγώ δεν είμαι νιόνυφη, να βγω να προσκυνήσω·  
εγώ είμαι ο Γιώργης του Γιαννιά του πρώτου καπετάνιου,  
που θα βαστήσω πόλεμο δύο και τρεις ημέρες,  
ώστε να μόρθει η συντροφιά, να 'ρθεί και το μεντάτι.

[Ακαδημία Αθηνών Α', 231.ΜΓ'. Α]

#### ΤΗΣ ΛΕΝΩΣ ΜΠΟΤΣΑΡΗ [1804, Ήπειρος]

Όλες οι καπετάνισσες κι οι καπετανοπούλες,  
όλες την Άρτα πέρασαν, στα Γιάννινα τις πάνε.  
Κι η Λένω δεν επέρασε, μήτε σκλάβα πηγαίνει,  
μον' πήρε δίπλα τα βουνά, δίπλα τα κορφοβούνια.  
Πέντε Τούρκοι την κυνηγούν, πέντε τζοχαντζαράιοι:  
– Κόρη, για ρίξε τα' άρματα, γλίτωσε τη ζωή σου.  
– Τι λέτε, μωρ' παλιότουρκοι κι εσείς παλιοζαγάρια;  
Εγώ είμαι η Λένω Μπότζαρη, η αδερφή του Γιάννη,  
και ζωντανή δεν πιάνουμαι εις των Τουρκών τα χέρια.

[Γ. Χασιώτης 102.19, Ν.Γ. Πολίτης, 18.7]

Στα παραπάνω παραδείγματα το τραγούδι κλείνει με την απάντηση του Ήρωα στην πρόταση του Αντίμαχου. Και το ενδιαφέρον είναι ότι πολλά τραγούδια αυτού του τύπου τελειώνουν εδώ, αποσιωπώντας την πιο σημαντική πληροφορία, την έκβαση του αγώνα, που κατά κανόνα είναι ο θάνατος του ήρωα. Αυτή η αποσιώπηση έχει σημασιοδοτική αξία, γιατί εστιάζει όχι στο γεγονός καθαυτό, αλλά στα λόγια του ήρωα, που είναι τα τελευταία πριν από το θάνατό του και απομνημειώνουν, χωρίς διαμεσολαβήσεις, το ήθος του ήρωα. Είναι χαρακτηριστικό ότι σ' αυτόν τον τύπο τραγουδιών η δράση περιορίζεται στο ελάχιστο. Το πρώτο διαλεκτικό ζεύγος (πολιορκία vs αντίσταση) δεν αναπτύσσεται σε δράση· είναι το αναγκαίο πλαίσιο του διαλόγου: *το Δεληγιώργη εκλείσανε πέντε χιλιάδες Τούρκοι / κι ο Δεληγιώργης μοναχός με δώδεκα νομάτους*. Ακολουθεί ο διάλογος που αναπαριστά ζωντανά, θεατρικά, την πρόκληση του Αντίμαχου και την απάντηση του Ήρωα. Ολόκληρη η διάρθρωση του τραγουδιού υπηρετεί και αναδειχνει αυτή τη θέση, που αποτελεί το επίκεντρο και την κορύφωσή του. Ο Ήρωας βρίσκεται αντιμέτωπος με το δίλημμα της υποταγής ή του θανάτου κι αυτό αναδεικνύει την αναμέτρηση σε κορυφαία στιγμή της ζωής του:

– Ν-έβγα, Γκούρα μ', προσκύνησι τουν Κιουταή βιζίρη.

Η πρόκληση του αντιπάλου περιέχει δυο σημαντικά στοιχεία· το ένα δηλώνεται ρητά, το άλλο υπονοείται. Το πρώτο είναι η έννοια «προσκύνησε» – αντί για την έννοια «παραδόσου» – που συνεπάγεται, κοντά στην αναγνώριση της ήττας, μια επιπλέον ταπείνωση· τη δήλωση υποταγής στον εκπρόσωπο της εξουσίας. Το δεύτερο

είναι η πειστικότητα που αντλεί η πρόταση του πολιορκητή από την ακαταμάχητη δύναμη της ανάγκης, καθώς προσφέρει μια διέξοδο απέναντι στην άμεση απειλή του θανάτου. Όστε, η πρόταση περιλαμβάνει κι ένα δεύτερο, υπονοούμενο σκέλος, που αντιπροσωπεύει το αντάλλαγμα και που στο τρίτο παράδειγμα δηλώνεται ρητά:

– *Κόρη, για ρίζε τα' άρματα, γλίτωσε τη ζωή σου.*

Η πρόκληση, λοιπόν, περιέχει τους όρους μιας συνθήκης («σύμβασης»), που θα μπορούσε να παρασταθεί ως εξής: *υποταγή = ζωή vs άρνηση υποταγής = θάνατος*. Απέναντι σ' αυτό τον εκβιασμό ο ήρωας αντιδρά με μια αντιστροφή των όρων: αντί να απαντήσει για τη συγκεκριμένη περίπτωση, απαντά με μια γενική διακήρυξη αρχών, προβάλλοντας μια πάγια στάση ζωής, ανεξάρτητα από τις ειδικές συνθήκες: *άρνηση υποταγής = ζωή vs υποταγή = θάνατος*. Η απάντηση παίρνει συνήθως ένα σχήμα άρσης-θέσης, που τονίζει τη σταθερή απόφαση του υποκειμένου:

– *Όσο 'ν' ο Τσέλιος ζωντανός, πασά δε προσκυνάει·  
πασιά 'χει ο Τσέλιος το σπαθί, βεζίρη το τουφέκι .*

[Kind, *Eunomia*, III, 14]

– *Εγώ δεν ρίχνω τ' άρματα και δεν τα παραδίνω.  
'Γώ 'μ' ο Γιαννάκης του Σταθή, γαμπρός του Μπουκοβάλα.  
Το πώς τα ρίχνουν τ' άρματα και πώς τα παραδίνουν;*

[Πανδώρα 73]

*κι ιγώ Τούρκα δε γίνουμι, ντζαμί δέμ προσκυνάου.  
Κάλλιου να ιδώ του αίμα μου στη γης να κουκκινίσει,  
παρά να ιδώ τα μάτια μου Τούρκους να τα φιλήσει*

[Λαογραφία 8,48.24]

Και στις τρεις περιπτώσεις το Υποκείμενο αποσυνδέει την άρνησή του από τη συγκεκριμένη περίπτωση και της δίνει καθολική ισχύ, καθώς την ανάγει σε απaráβατο κανόνα ζωής. Γιατί η προϋπόθεση που θέτει είναι μια ιδιότητα ή βιωματική αντίληψη σύμφυτη με την ύπαρξή του («όσο είναι <ο τάδε> ζωντανός», κλπ.) και δεν επιδέχεται κανένα συμβιβασμό. Πώς ορίζεται, με γνώμονα την ποιητική διατύπωση, αυτή η έκφραση αυτοσυνειδησίας; Όπως είδαμε στα παραδείγματα, το Υποκείμενο ορίζεται με δύο εναλλακτικούς τρόπους: με την προσωπική αντωνυμία [«Εγώ»] ή με το όνομά του σε γ' πρόσωπο [«όσο είν' ο Γκούρας» / «ο Λιάκος» / «ο Γρίβας», κλπ.]. Και στις δυο περιπτώσεις οι ήρωες αυτοσυστήνονται με εκφράσεις που δηλώνουν απόλυτη αυτοπεποίθηση, περηφάνια, αλαζονεία και συνδέουν ρητά την άρνησή τους με τη δέσμευση που τους επιβάλλει η φήμη τους, η οικογενειακή τους παράδοση, οι κώδικες τιμής της κλεφτουριάς, η κοινωνική τους ταυτότητα:

– *Εγώ δεν ρίχνω τ' άρματα και δεν τα παραδίνω.  
'Γώ 'μ' ο Γιαννάκης του Σταθή, γαμπρός του Μπουκοβάλα.  
Το πώς τα ρίχνουν τ' άρματα και πώς τα παραδίνουν;*

[Πανδώρα 73]

– *Εγώ δεν είμαι νιόνυφη να βγω να προσκυνήσω.  
Εγώ 'μ' ο Χρήστος ζακουστός, ο Χρήστος ζακουσμένος.  
Μένα με ξέρουν τ' Άγραφα, με ξέρουν τα βιλαέτια,  
έχω αδέρφια ζακουστά, αδέρφια αντρειωμένα·  
εσένα δεν σε σκιάζομαι, στο νου μου δεν σε βάνω.*  
[Πανδώρα, 22]

– *Εγώ Τούρκους δεν σκιάζομαι, κονιάρους δεν φοβούμαι.  
Εγώ 'μ' Ανδρούτσος ζακουστός, Ανδρούτσος ζακουσμένος.  
Έχω χίλιους στην Λειβαδιά και χίλιους μες στη Φήβα,  
κι ατήνος βγαίνω στα βουνά, βγαίνω και πολεμάω.*  
[Πανδώρα 65]

– *Ο Δίπλας είναι ζωντανός, πόλεμο δεν αφήνει·  
έχει λεβέντες διαλεχτούς, όλο Κατσαντωναίους,  
τρων την παρούτη για ψωμί, τα βόλια για προσφάγι  
και σφάζουν Τούρκους σαν τραγιά, αγάδες σαν κριάρια.*  
[Cl. Fauriell, 158]<sup>4</sup>

Σ' αυτές τις αλαζονικές απαντήσεις αναγνωρίζουμε την αυθόρμητη αντίδραση ενός υπερτροφικού Εγώ που υπερασπίζεται με πρωτόγονη οξύτητα ένα φυσικό αγαθό. Κι αυτό γίνεται με την απόλυτη ταύτιση της ατομικής ύπαρξης με την κατάσταση της ανεξαρτησίας και την απόλυτη αντιδιαστολή της προς την κατάσταση της υποταγής, έτσι που η αποδοχή να συνιστά ασυμβίβαστο με την ίδια του την ύπαρξη. Γι' αυτό και δε χωράει τακτικισμούς ή στρατηγήματα, όπως εύλογα θα περίμενε κανείς από τα ιστορικά πρόσωπα και γεγονότα. Το κλέφτικο «Του Γιάννη Πρίφτη» (Σαμαρίνα, 18<sup>ος</sup> αι.) μας παρέχει ένα τέτοιο παράδειγμα αυθόρμητης και παράτολμης συμπεριφοράς αυτού του Εγώ, που είναι πάνω από κανόνες, τακτικές και πρόνοιες:

– *Πού πάεις, Γιάννη μ', μοναχός, χωρίς κάνα κοντά σου;  
– Και τί τους θέλω τους πολλούς, πάνω και μοναχός μου.  
Και παίρνει τον ανήφορο σαν 'μορφοπεριστέρι.  
Σαν έδωκε κι εφώναζε σαν άλογο βαρβάτο:  
– Πού πάτε, Σκυλαρβανιτιά κι εσείς, Σκυλαρβανίτες;  
Τγώ 'μαι Γιάννης του παπά και του παπά Νικόλα.*  
[A.A., 193.IA'.8-13]

Έτσι τελειώνει το τραγούδι. Σε ποιο βαθμό αυτή η λεπτομέρεια ανταποκρίνεται στο ιστορικό γεγονός δε γνωρίζουμε ούτε έχει ιδιαίτερη σημασία. Εκείνο που έχει σημασία είναι ότι ο λαϊκός ποιητής φροντίζει, μέσα απ' αυτή τη λεπτομέρεια, να αναδείξει ένα πρότυπο ηρωικού ήθους. Αυτό το ήθος συνδέεται πάντοτε, στο κλέφτικο τραγούδι, με

<sup>4</sup> Passow: 8.6, 14.13, 14.14, 16.15, 27.30α, 30.35, 37.43, 40-45α, 42.47, 61.72, 67.81, 75.91, 169.83, (86.107), (86.107), Πετρόπουλος (A): 161.16, 162.17, 191.22B', 192.24, 194.27B', 200.34, 209.44.A, 212.50, (217.61), Ακαδημία Αθηνών: 193.IA', : 213.KΔ', 229.M'.A, 151.KE', 152.KΣΤ, 137.IΔ', 138.IE', 231.MΓ'.A, 232.MΓ'.B, (243.MΘ'), (250.NZ'), 259.ΞΕ, 157.Λ', 201.IZ'.B, 145.IΘ.B', 149.KB'.B.



ένα υπαρκτό πρόσωπο, που τεκμηριώνει την ιστορικότητα του γεγονότος και την αυθεντικότητα του ήθους. Θα αναρωτηθεί κανείς: τί είδους «πιστοποιητική λειτουργία» είναι αυτή που βάνει τα ίδια λόγια στο στόμα δεκάδων ηρώων που το αντικείμενο αναφοράς τους, οι ιστορικοί κλέφτες έζησαν σε διαφορετικές περιοχές, από την Ήπειρο ως την Αττική και από τη Δυτική Μακεδονία ως τη Νότια Πελοπόννησο, και σε διαφορετικές εποχές, που απέχουν μεταξύ τους έως και 150 χρόνια; Μπορούμε να υποθέσουμε ότι κάποιος απ' όλους αυτούς τα είπε έτσι ακριβώς ή κατά προσέγγιση. Το σπουδαίο είναι ότι οι συγκεκριμένες περιπτώσεις αποκρυσταλλώθηκαν, μέσα στην προφορική παράδοση, σε λογότυπους και εκφραστικά στερεότυπα και συγκρότησαν κοινόχρηστους κώδικες ηρωικής συμπεριφοράς, δηλ. πολιτισμικά πρότυπα. Προφανώς, ο στόχος είναι η αληθοφάνεια όχι η αλήθεια. Αυτό το στόχο υπηρετεί και η σκηνοθεσία του άμεσου λόγου ή διαλόγου, που καθιστά τον ακροατή αυτήκοο μάρτυρα της μεγάλης στιγμής όπου ο Ήρωας επιλέγει το θάνατο αντί της υποταγής, χωρίς κανένα δισταγμό, προτάσσοντας και επαναλαμβάνοντας αγέρωχα την προσωπική αντωνυμία («εγώ») ή, εναλλακτικά, το κοινωνικό της ισοδύναμο, το όνομά του σε γ' πρόσωπο («ο Φώτος», «ο Τσέλιος», «ο Χρήστος», κλ.π.). Η εναλλακτική επιλογή του ονόματος εμπεριέχει ενδιαφέρουσες συνυποδηλώσεις, που αξίζει να σχολιάσουμε. Το όνομα είναι το «σημείο» αναγνώρισης του ήρωα μέσα στην κοινότητα. Ταυτίζεται με την κοινωνική διάσταση της προσωπικότητάς του, με τη θέση που κατέχει στην κοινή συνείδηση. Σε σύγκριση, λοιπόν, με την υποκειμενική φόρτιση του «Εγώ», που είναι η άλλη φόρμουλα, η αναφορά του ονόματος αντί της προσωπικής αντωνυμίας «εξαντικειμενοποιεί» την εικόνα του ήρωα· ωσάν ο ίδιος να βλέπει τον εαυτό του με τα μάτια των άλλων και να απαιτεί να δικαιώσει τις προσδοκίες που έχει καλλιεργήσει στο κοινωνικό σώμα η προσωπικότητα και η φήμη του. Είναι «ο <τάδε> με τ' όνομα»· κι αυτή την «αξία» που αντιπροσωπεύει στην κοινή συνείδηση αισθάνεται δεσμευμένος να τη δικαιώνει κάθε στιγμή, με κάθε θυσία<sup>5</sup>. Εδώ είναι ξεκάθαρο πόσο είναι ταυτισμένες η ατομική και η κοινωνική συνείδηση του ήρωα. Τη φυσική του αυτοπεποίθηση και περηφάνια υποστηρίζει και κοινωνικοποιεί η φήμη του, η ξεχωριστή θέση που κατέχει στη συνείδηση της κοινότητας. Και ίσως αυτό να είναι το πιο σημαντικό, η απόλυτη δέσμευση που δημιουργεί στον ήρωα η αναγνώριση και η τιμή που απολαμβάνει μέσα στη μικρή του κοινότητα, σε βαθμό που να θυσιάζει αδίσταχτα τη ζωή του για να μην την προδώσει. Αυτός ο συνδυασμός ενός πρωτογονικού εγωισμού με μια ώριμη κοινωνική συνείδηση είναι ασφαλώς το πιο χαρακτηριστικό και πολιτισμικά ενδιαφέρον ανθρωπολογικό γνώρισμα που η λαϊκή ποίηση αποδίδει στους ήρωές της. Ένα γνώρισμα το οποίο σπουδαίοι Έλληνες στοχαστές, ξεκινώντας από διαφορετικές αφετηρίες, αναγνωρίζουν ως συστατικό στοιχείο του νεοελληνικού πολιτισμού: τη

<sup>5</sup> Βλ. W. von Haxthausen 68, Cl. Fauriel I, 3, I, 158, I, 195.H', Kind, *Eunomia*, III, 14, Passow, 1860: 5.1, 48.54, 73.88, 74.89, 74.90, 76.92, 89-90.112, 96.121, 136.183, Αραβαντινός, 46-47.54, *Πανδώρα* 71, *Λαογραφία* 12, 356-357, Γ. Ταρσούλη 37, Επρ.Σπανδωνίδη 49. 77, Πετρόπουλος (Α), 1958: 218.64, 222.69B', 193.26, 178.2, 196.29A, 196.29B', 218.64, 251.113, Ακαδημία Αθηνών, 1962: 143.ΙΘ'.Β, 184.Β', 199.ΙΣΤ', 207.Κ'.Α, 208.Κ'.Β, 245-46.ΝΒ', 249.ΝΕ', 256.ΞΓ'.Α.

σύζευξη και σύνθεση ενός νεανικού (υγιούς και ρωμαλέου) ζωικού ενστίκτου με τη βιωματική σοφία και ωριμότητα μιας τρισχιλιετούς πολιτισμικής παράδοσης<sup>6</sup>.

Ορισμένα από τα παραπάνω στερεότυπα, χάρη στην αισθητική τους εντέλεια και τη σημασιακή τους δραστικότητα, έγιναν πολύ νωρίς κοινόχρηστα και πέρασαν από τον ατομικό στο συλλογικό Ήρωα· φαινόμενο που αποτελεί τεκμήριο του πώς τα ηρωικά παραδείγματα ατομικής ανταρσίας προσλαμβάνονται και μετασχηματίζονται από το συλλογικό φορέα σε αξιακά πρότυπα της αντίστοιχης κοινωνίας:

— Ανάπλι, δός τα τα κλειδιά, Ανάπλι, παραδώσου.  
— *Το πώς να δίνω τα κλειδιά και πώς να παραδώσω,  
πογώ είμ' Ανάπλι ζακουστό κι Ανάπλι ζακουσμένο;*  
[Παπαζαφειρόπουλος, 87-88, Πετρόπουλος 161.17]

— *Νάπλι μου, δώσε τα κλειδιά, Νάπλι, παράδωσέ τα.  
— Τίγαρις είμαι ο Νέπαχτος, Αγιά Μαύρα πουτάνα;  
Εγώ είμαι Νάπλι ζακουστό, στον κόσμο παινεμένο.  
Θα τρέξ' το αίμα ποταμός και τα κουφάρια πύργοι.*  
[Α. Ιατρίδου, 1859: 98-99, Α.Α. 138.ΙΕ']

— *Μοθώνη δός μας τα κλειδιά, Κορώνη, παραδώσου.  
— Δεν είμαι Πάτρα να σκιαχτώ, Βοστίτσα να κιοτέψω,  
γω είμ' Κορώνη ζακουστή, Μοθώνη παινεμένη,  
Έχω και Κορωνόπαιδα όλο παλικαράδες,  
στα δόντια σύρουν το σπαθί, στα χέρια το ντουφέκι,  
θα να βαστήξω πόλεμο σαρανταπέντε χρόνους!*  
[Ειρ. Σπανδωνίδη 3.1, Πετρόπουλος 161.16]

Το ίδιο ήθος και το ίδιο αξιακό πρότυπο θα το βρούμε διατυπωμένο και σε άλλες στερεότυπες φόρμουλες, θεματικά διάφορες αλλά σημασιακά ταυτόσημες:

ΤΟΥ ΚΑΖΑΒΕΡΝΗ (αρχές 19<sup>ου</sup> αι.):

*Ανάμεσα στη Χιλιαδού, ζερβιά μεργιά της Γούρας,  
ο Καζαβέρνης πολεμά με δυο, με τρεις χιλιάδες,  
με Σέρρες, μ' όλον τον καζά, με τ' έρημο το Πράβι.  
Τρεις μέρες κάνει πόλεμο, τρεις μέρες και τρεις νύχτες,  
δίχως ψωμί, δίχως νερό, δίχως κανέν' μεντάτι.  
Τα παλικάργια αρρώστησαν, δεν θέ να πολεμήσουν.  
Κι ο Καζαβέρνης χούγιαζε από το μετερίζι:  
Παιδιά, καιρέτι κάμετε, καρδιά, και πολεμάτε,  
τι σήμερα είναι ο θάνατος, τι σήμερα είναι ο Χάρος·  
σήμερα γεννηθήκαμε, σήμερα να χαθούμε!*

---

6 Βλ. ενδεικτικά Γιώργος Θεοτοκάς, «Συμπληρωματικές παρατηρήσεις», περ. *Νεοελληνικά Γράμματα*, αρ. 118, 4 Μαρτίου 1939, σ. 1-2 [= *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Αθήνα, Εστία, 2005: «Το ύφος της ελληνικότητας», σ. 95-96].

Το αφηγηματικό μοντέλο είναι κοινό με τα προηγούμενα τραγούδια· το καινούριο – και σπάνιο – είναι η άρνηση των παλικαριών να συνεχίσουν τη μάχη και η προτροπή του καπετάνιου, που σπεύδει να τα ενθαρρύνει. Η ενθάρρυνση δεν επικαλείται τη δυνατότητα της νίκης και της σωτηρίας, αλλ' αντίθετα, την προοπτική και τη βεβαιότητα του θανάτου. Ο λόγος δηλαδή, είναι για το μείζον, που είναι η τιμή και η υστεροφημία του πολεμιστή. Και διατυπώνεται σε μια στερεότυπη φόρμα λακωνικής λιτότητας και ποιητικής απόσταξης:

*Σήμερα γεννηθήκαμε, σήμερα να χαθούμε!*

Αυτή η σιβυλλική έκφραση συμπυκνώνει πολλαπλά μηνύματα. Πρώτο: Σκέψου ότι απ' όσα έχεις κάνει, έχεις κερδίσει, έχεις κατορθώσει μέχρι τώρα τίποτε δε μετράει. Σ' αυτή τη μάχη παίζονται όλα. Δεύτερο: Πρέπει να ξαναφτιάξεις την εικόνα σου εξ αρχής, σα να γεννήθηκες μόλις σήμερα. Να αποδείξεις τώρα την αξία σου, σα να 'τανε η πρώτη φορά. Να ξανακερδίσεις την αναγνώριση, την εμπιστοσύνη, το σεβασμό από φίλους και εχθρούς· να επιβάλεις την αυθεντία σου, να εξασφαλίσεις τη υστεροφημία σου. Τρίτο: Να τα δώσεις όλα σ' αυτό τον αγώνα σα να ήταν ο τελευταίος της ζωής σου. Να μη σκεφτείς ούτε στιγμή την πιθανότητα να σωθείς, να μην κάμεις τίποτα για να γλιτώσεις το τομάρι σου. Γιατί έτσι διατηρείς όλες τις πιθανότητες να νικήσεις. Σε τελευταία ανάλυση, τίποτ' άλλο δεν έχει μεγαλύτερη σημασία από την τιμή, από τη θέση που θα πάρεις στη μνήμη και στη συνείδηση των άλλων, των συντρόφων σου, των συγγενών σου, των συγχωριανών σου, της ευρύτερης κοινωνίας. Αυτός είναι ο μόνος τρόπος να συνεχίσεις να ζεις και μετά το θάνατό σου.

Μια τέτοια ιεράρχηση αξιών, δε φαίνεται να είναι ξένη προς την εμπειρία του ιστορικού κλέφτη. Στην παρακοινωνία των κλεφτών δε νοείται η σιγουριά του κεκτημένου, καθώς τίποτε δεν είναι δεδομένο, όλα θα πρέπει να μπορούν να τα κερδίζουν και να τα υπερασπίζονται κάθε στιγμή (η περίφημη «εξουσιαστική ικανότητα» του κλέφτη)<sup>7</sup>. Η έκφραση «*σήμερα γεννηθήκαμε, σήμερα να χαθούμε*» θα

---

7 Βλ. σχετικά Sp. Asdrachas, "Quelques aspects du banditisme social en Grèce au XVIII siècle", *Etudes Balkaniques* 4, 1972:97-112, σε συσχέτισμό με E.J. Hobsbawm, *Primitive Rebels*, New York, 1965. Για το ευρύτερο θέμα της σχέσης του δημοτικού τραγουδιού με το φαινόμενο της κοινωνικής ληστείας βλ. Ν. Σβορώνος, «Η προβληματική της μελέτης του ελληνικού δημοτικού τραγουδιού», *Γραφή*, 1, 1978: 34-43. Γ. Κοντογιώργης, «Οι ελλαδικές κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις στην ύστερη τουρκοκρατία. Οι συνθήκες διαμόρφωσης της κοινωνικής και πολιτικής πάλης και οι μεταπελευθερωτικές συνέπειες». *Κοινωνικές και πολιτικές δυνάμεις στην Ελλάδα*, επιμ. Γ.Κ., Αθήνα, Εταιρία Πολιτικής Επιστήμης 1978. Του ίδιου, *Η Ελλαδική λαϊκή ιδεολογία*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1979. St. Damianakos, «Représentations de la paysannerie dans l'ethnographie grecque (un cas exemplaire: la fiction cléftique)», *Paysans et Nations d'Europe centrale et balkanique*, Paris, Maisonneuve et Larose, 1985: 71-86. Στάθης Δαμιανάκος, *Παράδοση ανταρσίας και λαϊκός πολιτισμός*, *Μελέτες*, Αθήνα, Πλέθρον, 1987.

μπορούσε να είναι ένας αυθεντικός κώδικας της κλέφτικης ζωής, καθαρή συμβολή της λησταντάρτικης εμπειρίας στην ιδεολογία της Επανάστασης<sup>8</sup>.

Την πιο ρητή και σαφή διατύπωση της υπέρβασης του θανάτου με το θάνατο θα τη συναντήσουμε σ' έναν άλλο θεματικό κύκλο κλέφτικων τραγουδιών, που εντάσσεται στο ίδιο αφηγηματικό μοντέλο με τα προηγούμενα, αλλά ξεχωρίζει από μια χαρακτηριστική διαφοροποίηση στην έκβαση. Ο καπετάνιος των κλεφτών, πληγωμένος βαριά σε μάχη ή ενέδρα και κινδυνεύοντας να συλληφθεί από τους εχθρούς, καλεί τους συντρόφους του να του κόψουν το κεφάλι. Παραδείγματα:

#### ΤΟΥ ΛΕΠΕΝΙΩΤΗ

*Αντάριασάνε τα βουνά, συννέφιασαν οι κάμποι,  
βγήκε κι ο ήλιος κόκκινος και το φεγγάρι μαύρο.  
Κι εκείό τ' αστέρι το λαμπρό, που πάει να βασιλέψει,  
κι οι κλέφτες το καρτέρεσαν και το συχνορωτάνε:  
– Πες μας, πες μας, αστέρι μου, κάν 'να καλό χαμπέρι!  
– Τί να σας πω, μαύρα παιδιά, τί να σας μολογήσω!  
Το Λεπενιώτη βάρεσαν μεσ' στο δεξί το χέρι.  
Δεμπόρ' να βγάλει το σπαθί, ν' αδειάσει το τουφέκι,  
φιλή φωνίτσα έσυρεν, όσο κι αν εδυνότουν:  
– Το πού 'σαι, Τσόγκα μ' αδερφέ, κι εσύ, Λάμπρο Σουλιώτη;  
Γυρίστε να με πάρετε, πάρτε μου το κεφάλι,  
να μην το πάρει η Τουρκιά κι αυτός ο Νακοθέας.*

[Passow 83. CII (σουλ. Η.Ulrich), Πετρόπουλος Α', 195.28]

#### ΤΟΥ ΓΥΦΤΑΚΗ

*Διψούν οι κάμποι για νερά και τα βουνά για χιόνια  
και τα γεράκια για πουλιά κι οι Τούρκοι για κεφάλια.  
Άρα το τί να γένηκεν η μάνα του Γυφτάκη,  
που έχασε τα δυο παιδιά, τον αδερφό της τρία,  
και τώρα παλαβώθηκε και περπατεί και κλαίει;  
Μήτε στους κάμπους φαίνεται, μήτε στα κορφοβούνια.  
Μας είπαν πέρα πέρασε, πέρα στα Βλαχοχώρια·  
κι εκεί τουφέκια έπεφταν και θλιβερά βροντούσαν.  
Μήτε σε γάμο έπεφταν, μήτε σε πανηγύρια,  
μόνον τον Γύφτη λάβωσαν στο γόνα και στο χέρι.  
Σα δέντρον εραγίστηκε, σαν κυπαρίσσι πέφτει.  
Ψιλήν φωνούλαν έβαλε, σαν παλικάρ' οπού ήταν:  
– Πού είσαι, καλέ μου αδερφέ και πολλαγαπημένε;*

<sup>8</sup> Ωστόσο η αρχαιότερη, όσο γνωρίζουμε, καταγραφή της φόρμουλας είναι σε ιστορικό τραγούδι του 17<sup>ου</sup> αιώνα και αναφέρεται – ίσως – κατά τον Δ. Πετρόπουλο, σε γεγονότα του 1684-87 (βλ. «Του Ρήγα η αρμάδα», Πετρόπουλος, Α', 160-61.15.11). Συνεπώς το θέμα χρειάζεται διερεύνηση.

*Γύρισε πίσω, πάρε με, πάρε μου το κεφάλι,  
να μην το πάρ' η παγανιά και ο Γιουσουφ Αράπης  
και μου το πάει στα Γιάννινα τ' Αλή πασά του σκύλου!*

[Cl. Fauriel I, 20, Πετρόπουλος Α', 183.11, Α.Α. Α', 192.Ι]

### ΤΟΥ ΛΙΑΚΟΥ

*– Λιάκο, σε κλαίουν τ' Άγραφα, οι βρύσες και τα δέντρα,  
σε κλαίει ο δόλιος ψυχογιός, σε κλαίν' τα παλικάρια.*

[...]

*Διψούσ' ο Λιάκος κι έρχεται με το σπαθί στο χέρι.*

*Έσκυψε κάτω για να πιει νερό και να δροσίσει.*

*Τρία τουφέκια τού 'δωκαν, τα τρία αράδ' αράδα·*

*τό 'να τον παίρνει ζώπλατα και τ' άλλο εις τη μέση,*

*το τρίτο, το φαρμακερό, τον πήρεν εις τ' αστήθι.*

*Το στόμα τ' αίμα γέμισε, τ' αχείλι του φαρμάκι,*

*κι η γλώσσα τ' αηδονολαλεί και κελαϊδεί και λέγει:*

*– Πού είσθε, παλικάρια μου, πού είσαι, ψυχογιέ μου;*

*Για πάρετέ μου τα φλωριά, πάρτε μου τα τσαπράζια,*

*πάρτε και το σπαθάκι μου, το πολυζακουσμένο·*

*κόψετε το κεφάλι μου, να μη το κόψουν Τούρκοι*

*και το πηγαίνουν στου πασά, ψηλά εις το διβάνι,*

*το ιδούν εχθροί και χαίρουνται, οι φίλοι και λυπούνται,*

*το ιδεί και η μανούλα μου κι απ' τον καημό πεθάνει.*

[Cl. Fauriel II, 316, Δ. Πετρόπουλος Α', 196.29.B ]<sup>9</sup>

Και σ' αυτή τη θεματική ομάδα, όπως και στις προηγούμενες, το τραγούδι τελειώνει με τα λόγια του Ήρωα, που ορίζουν ταυτόχρονα μια κορυφαία επιλογή και ένα υψηλό ηθικό πρότυπο, στον αντίποδα του πρακτικού και ηθικού καθεστώτος του ραγιά. Ο Ήρωας βαριά τραυματισμένος και ανίκανος να πολεμήσει, σπεύδει, προλαβαίνοντας τον Αντίμαχο, να επιλέξει τον τρόπο και το χρόνο του θανάτου του, προκειμένου να διασώσει ό,τι θεωρεί πιο σημαντικό κι από την ίδια του τη ζωή. Τα λόγια του, συνεπώς, αποτελούν μια ρητή ιεράρχηση αξιών, που έχει ενδιαφέρον να τη μελετήσουμε σε όλες τις διαστάσεις της, ως μια σύνοψη του αξιακού συστήματος του λαϊκού προφορικού πολιτισμού. Ποιες είναι οι σημαίνουσες συναρτήσεις που εμπεριέχει η έκκληση του καπετάνιου στους συντρόφους του («πάρτε μου, το κεφάλι»); Πρώτα απ' όλα, εστιάζει στη διαφυλετική (Γραικοί vs Τούρκοι), όχι τη διακοινωνιακή αντίθεση (Φρόνιμη κοινωνία vs Παρακοινωνία των κλεφτών). Το υποκείμενο δε μιλεί ως λησταντάρτης αλλά ως εξεγερμένος σκλάβος ενάντια στον τουρκικό ζυγό. Μ' αυτή την προοπτική, έχει τεράστια σημασία να μην παραχωρήσει,

9 Βλ. επίσης Χασιώτης 105, Passow: 12-13.12 [Συλλογή Ulrich], 32.37, (35.41), 53.61, 58.68, 70.84, 74.89, 77.93, 79.96, 81.100, 83.102, 90.113, (101.127), Ζαμπέλιος 622.33, Δελτίον Ιστορ. Εθνολ. Εταιρείας 6, 321, Πετρόπουλος Α', 182.9, 183.11, 187.17, 195.28, 196.29B', Μακεδ. Ημερολόγιο 1939, 302, Α. Πολίτης 64.27, Ακαδημία Αθηνών Α', 259-60.ΞΣΤ'.

σε ό,τι τον αφορά, την πρωτοβουλία στον εχθρό, να μην του δώσει τη δυνατότητα να επισφραγίσει τη νίκη του με την εξόντωση του ξακουστού καπετάνιου· μα να διατηρήσει το ρόλο του πρωταγωνιστή ως το τέλος, με μια εντολή υψηλού ήθους προς τους συντρόφους του, να κάμουν αυτοί τον άθλο: υπερβαίνοντας τον ιερό δεσμό - θεσμικό και συναισθηματικό - με τον καπετάνιο τους, να του πάρουν τη ζωή σώζοντας την τιμή του. Η έκκληση του καπετάνιου στηρίζεται στη λογική ότι ένα σώμα χωρίς κεφάλι που πέφτει στα χέρια του εχθρού, δεν είναι αναγνωρίσιμο, γεγονός που ισοδυναμεί, κατά κάποιο τρόπο, με μια συμβολική επιβίωση του ήρωα. Αντίθετα, ένα κεφάλι χωρίς σώμα αναμένεται, κατά την πάγια πρακτική της τούρκικης εξουσίας, να υποστεί μια εξευτελιστική διαπόμπευση, γεγονός που σημασιοδοτεί έναν ατιμωτικό θάνατο και αναδείχνει την απόλυτη επικράτηση του αντίμαχου πάνω στον ήρωα, αποθαρρύνοντας συντρόφους και φίλους. Η έγνοια του ήρωα δεν είναι για την απώλεια της ζωής του, που ο ίδιος σπεύδει να θυσιάσει, είναι γι' αυτούς που θα μείνουν πίσω, για τη μάνα, τους συντρόφους τους φίλους, για τη διατήρηση του φρονήματός τους· και πάνω απ' όλα, για να αποτρέψει την προσβολή και τον εξευτελισμό που θα υποστεί το κεφάλι του στα χέρια του εχθρού, δηλαδή, *το πρόσωπό του*, σε τελευταία ανάλυση το σεβαστό πρόσωπο του ανθρώπου, αξία υψηλότερη από την ατομική ζωή. Γι' αυτό το «πρόσωπο»<sup>10</sup> είναι η τελευταία του έγνοια, να προστατέψει μια αξία καθολική, που διατηρεί όλο της το κύρος, πέρα απ' τα όρια του θανάτου.

Συνοψίζουμε. Οι τρεις συγγενείς θεματικοί κύκλοι που εξετάσαμε ανάγονται στο ίδιο αφηγηματικό και αξιακό πρότυπο, παρότι ο καθένας εστιάζει σε μια ορισμένη διάσταση της ίδιας αξιολογίας. Το προνομιακό θέμα αυτών των τραγουδιών είναι ο ηρωικός θάνατος του κλέφτη σε μια κρίσιμη αναμέτρηση, όπου η λαϊκή μούσα παρουσιάζει τον Ήρωα, ξακουστό καπετάνιο των κλεφτών, όχι σε ληστρική επιθετική επιχείρηση (που περιλαμβάνει βία και αρπαγή) αλλά σε θέση άμυνας, να υπερασπίζεται θεμελιώδεις ζωικές αξίες. Έχουμε εδώ μια σημαίνουσα αντιστροφή της ιστορικής εμπειρίας ως προς το φαινόμενο της κοινωνικής ληστείας, προκειμένου να προσαρμοστεί στο αμυντικό αξιακό πρότυπο της ελληνικής πολιτισμικής παράδοσης. Η κοινή συνισταμένη των τριών θεματικών κύκλων είναι η προβληματική για το ποια είναι η αρμόζουσα συνάρτηση ανάμεσα σε δύο ζεύγη εννοιών, που ορίζουν τη συνθήκη της ανθρώπινης ύπαρξης: *ανεξαρτησία vs υποταγή* (:κοινωνική ισοτοπία) και *ζωή vs θάνατος* (:φυσική ισοτοπία). Όπως είδαμε αναλυτικά παραπάνω, η απάντηση του Ήρωα στην πρόκληση του Αντίμαχου έχει αποκρυσταλλωθεί σε χαρακτηριστικές φόρμουλες από στερεότυπους στίχους, ισοδύναμες σημασιακά, που αντιπαραθέτουν στη σύμβαση του αντίμαχου τη σύμβαση του ήρωα, όπου αντιστρέφονται οι όροι και η ιεράρχηση των αξιών. Έτσι, ο διάλογος Αντίμαχου – Ήρωα με τον οποίο κορυφώνεται και κλείνει το τραγούδι, συνοψίζει, σε σημασιακό επίπεδο, το μετασχηματιστικό μοντέλο, που ορίζει το αξιακό πρότυπο των τραγουδιών. Στο μοντέλο αυτό αποτυπώνεται παραστατικά ο μετασχηματισμός από έναν αρνητικό πόλο σε ένα πόλο θετικό. Έτσι, κατά ένα σχήμα άρσης – θέσης,

---

10 Πρβλ. τη λαϊκή έκφραση «Δεν έχω πρόσωπο να βγω στην κοινωνία».

αίρεται ο αρνητικός πόλος και καταφάσκει ο θετικός, που αντιπροσωπεύει το μήνυμα του τραγουδιού:

{Ζωή = υποταγή vs Άρνηση υποταγής = θάνατος [Αντ.]} →

→ {Ζωή = άρνηση υποταγής vs Υποταγή = θάνατος [Η]}

Στο σχήμα αυτό, όπου σημείο αναφοράς είναι το ανθρώπινο υποκείμενο, ο ήρωας αυτοπροσδιορίζεται ταυτίζοντας την ατομική του ύπαρξη με την κατάσταση της ανεξαρτησίας, που του εξασφαλίζει μια ζωή ακέραιη, με ελευθερία βούλησης και δράσης· και διαχωρίζοντάς την απόλυτα από την κατάσταση της υποταγής, που του επιφυλάσσει μια ζωή εξευτελισμένη, μισητή, ανάξια να τη ζει κανείς. Γι' αυτό και δίνεται τόση έμφαση στην αυτάρκεια του Ήρωα, ο οποίος δεν δέχεται εντολές παρά μόνο από τη συνείδησή του (: «πασά 'χει <ο Γρίβας> το σπαθί, βεζίρη το ντουφέκι»). Το άλλο σημαίνον διακριτικό είναι η διπλή διάσταση της συνείδησης του Εγώ, που συνδυάζει ένα ισχυρότατο ατομικό ένστικτο που πηγάζει από φυσικά βάθη, με μια ώριμη συνείδηση της ανθρώπινης του υπόστασης και της κοινωνικής του ευθύνης. Ό,τι του υπαγορεύει η κοινωνική διάσταση της προσωπικότητάς του είναι απολύτως δεσμευτικό, προκαθορίζει τον κώδικα συμπεριφοράς του. Έτσι προσδιορίζει ο ίδιος ο ήρωας το νόημα του εαυτού του και σ' αυτό το νόημα εμφανίζεται προσηλωμένος με μια αράγιστη εσωτερική συνέπεια, που καμιά ανάγκη ούτε το ίδιο το ένστικτο της αυτοσυντήρησης δεν ισχύει να τη διασπάσει. Μια τέτοια συμπεριφορά υπερβαίνει τα πλαίσια του στενά εννοούμενου ατομισμού, που ορίζεται από τα ένστικτα της αυτοσυντήρησης και της επιβολής, και μας αποκαλύπτει μια – πρωτόγονα βιωμένη και ταυτόχρονα ώριμη – συνείδηση της ανθρώπινης ύπαρξης ως αξίας καθεαυτής. Την κορύφωση αυτής της συνείδησης αντιπροσωπεύει το θέμα «*πάρτε μου το κεφάλι*», όπου ο ήρωας, επιλέγοντας ένα έντιμο θάνατο υπό όρους ελευθερίας και όχι αιχμαλωσίας, και από χέρι συντρόφου – εκδήλωση αφοσίωσης και όχι μίσους –, δείχνει να μεριμνά και πέρα από τα όρια του θανάτου για τη διαφύλαξη του προσώπου του από την ατίμωση. Τη συνείδηση αυτή, σε αντιδιαστολή προς τη συνείδηση του ατόμου, την ονομάσαμε *συνείδηση του ανθρώπινου προσώπου*. Μέσα στη συνείδηση του «*προσώπου*» συνυπάρχουν αλληλένδετα η ατομική αξιοπρέπεια και ο σεβασμός στην ανθρώπινη ύπαρξη, η συνείδηση του ατόμου και η συνείδηση του ανθρώπου. Γιατί ο ήρωας διαφεντεύοντας την ατομική του ακεραιότητα διαφεντεύει ταυτόχρονα μια καθολική αντίληψη για το πώς πρέπει να είναι ο άνθρωπος· αντίληψη που ταυτίζεται με το ανθρώπινο ιδανικό της ομάδας, δηλ. αντιπροσωπεύει το κοινό σημείο αναφοράς ατόμου-συνόλου. Σ' αυτό το κοινό σημείο αναφοράς χρωστά ο ήρωας τη φήμη του, δηλ. τη συλλογική αναγνώριση ότι με την ατομική του στάση ζωής ενσαρκώνει ένα κοινό ανθρώπινο ιδανικό. Έχομε λοιπόν εδώ μια συνοπτική αλλά εναργή και πλήρη διατύπωση μιας ολοκληρωμένης «ανθρωπολογίας».

## Η επαναστατική δυναμική του κώδικα

Σ' αυτή την ανθρωπολογία το κυριότερο είναι η καθολική αμφισβήτηση του δικαιώματος της εξουσίας να επανεντάξει τον ήρωα στη δική της κοινωνική νομιμότητα, που έχει επιβάλει με τη βία. Πρόκειται λοιπόν για ένα «μοντέλο ατομικής ανταρσίας», που αφορά κάθε υποκείμενο χωριστά, όχι γενικά το συλλογικό υποκείμενο της Ιστορίας. Το σημείο αυτό είναι ζωτικής σημασίας, γιατί παραπέμπει σε ένα ιδεώδες ατομικής συμπεριφοράς, αναγκαία προϋπόθεση για να μπορούμε να μιλήσουμε για ένα φαινόμενο πολιτισμικής τάξης. Γιατί, στην περίπτωση του κλέφτικου τραγουδιού, η ελεύθερη άσκηση της βούλησης εμφανίζεται επιταγή ενστικτώδης του Εγώ, τόσο περισσότερο όσο εντονότερη έχει τη συνείδηση της ατομικής του υπόστασης. Αυτή η αδιάλλακτη ταύτιση του Ήρωα με την κατάσταση της ανεξαρτησίας δε γίνεται στο όνομα κάποιας αφηρημένης κοινωνικής ιδεολογίας, που μπορεί κανείς κατά περίπτωση, να υπερασπιστεί ή να εγκαταλείψει. Πηγάζει από φυσικά βάθη, από την ίδια τη ρίζα της ατομικής ύπαρξης ως εκδήλωση ενός ρωμαλέου ατομικού ενστίκτου. Και χαρακτηρίζει τον ήρωα ως ένα πρωτόγονο επαναστάτη που η ατομική του ανταρσία και η σύγκρουση με την οποιαδήποτε εξουσία που ζητά να τον καθυποτάξει – πέρα από τα συγκεκριμένα ιστορικο-κοινωνικά της αίτια – αποτελεί τη φυσική εκδήλωση της αυτονόητης προσήλωσής του σε βασικές ζωικές και κοινωνικές αξίες· και δεν επιδέχεται χαλαρότητα ή υπαναχώρηση. Μια τέτοια στάση ζωής αμφισβητεί το θεσμό της εξουσίας με τρόπο απόλυτα δραστικό, καθώς στηρίζεται στο ασυμβίβαστο της ζωής με την κατάσταση της σκλαβιάς (σκλαβιά = ζωντανός θάνατος)· μια αξιοκρατία που συνεπάγεται την επιλογή του θανάτου αντί της σκλαβιάς, εξουδετερώνοντας αυτόχρονα κάθε δυνατότητα εκβιασμού. Σ' αυτό ακριβώς έγκειται η γνήσια επαναστατική δυναμική αυτού του κώδικα.

## Ο κοινωνικός φορέας του κλέφτικου τραγουδιού

Όπως προκύπτει από τη συστηματική ανάλυση όλων των συνιστωσών του προβλήματος<sup>11</sup>, οι θεματικές επιλογές και η σκηνοθετική λειτουργία, η φωνή και η οπτική γωνία του αφηγητή στο κλέφτικο τραγούδι αποκλίνουν σαφώς από το ιδεολογικό προφίλ της παρακοινωνίας των κλεφτών και πολύ περισσότερο από το προφίλ των διωκτικών παραστρατιωτικών σωμάτων, στα οποία ανήκουν οι αρματολοί και το περιβάλλον τους. Ποιος είναι, λοιπόν, ο κοινωνικός φορέας που δημιουργεί αναπαράγει και συντηρεί το κλέφτικο τραγούδι; Είναι, αναμφίβολα το ευρύτατο κοινωνικό φάσμα του πληθυσμού της υπαίθρου που δεν εμπλέκεται άμεσα στην αντιπαράθεση των αρχουσών τάξεων και της φρόνιμης κοινωνίας των αστικών περιοχών προς την παρακοινωνία των κλεφτών. Οι όροι υλικής ύπαρξης, ο ρόλος τους μέσα στην παραγωγική διαδικασία και η θέση τους μέσα στην κοινωνική διαστρωμάτωση, συνθέτουν τα όρια μιας ιδιαίτερης κοινωνικής κατηγορίας, που

---

11 Βλ. E.G. Kapsomenos, «La révolution primitive dans la chanson populaire grecque. Le cas de la chanson klephtique. Une approche socio-sémiotique», *Revue des Études Néo-helléniques*, Paris, 1993, Π/1-2: 39-88.



απαρτίζεται από τις λαϊκές τάξεις και τα θητικά στρώματα, τους «φτωχούς ραγιάδες» (μικροϊδιοκτήτες γης, γεωργούς και ποιμένες, νομάδες, ακτήμονες εργάτες γης, δουλοπάροικους της μεγάλης γαιοκτησίας), οι οποίοι συγκροτούν τις κοινότητες της ελληνικής περιφέρειας. Για την κοινωνική ιδεολογία αυτών των αναλφάβητων στην πλειονότητά τους στρωμάτων – που δεν μπορεί να ταυτίζεται αυτονόητα με αυτήν των κλεφτών, ούτε βέβαια με την ιδεολογία των κυρίαρχων τάξεων – δεν διαθέτομε άλλες επαρκείς πηγές εξόν από το ίδιο το κλέφτικο τραγούδι, που ως προφορική συλλογική δημιουργία εκφράζει την ομαδική συνείδηση του φορέα που το συντηρεί και το αναπαράγει. Από τη μελέτη, λοιπόν, των κλέφτικων τραγουδιών προκύπτει ότι η ληστική δράση του ιστορικού κλέφτη υποβαθμίζεται συστηματικά και υποκαθίσταται από την ιδιότητα του εξεγερμένου σκλάβου. Όπως είδαμε, ο κλέφτης εμφανίζεται κατά κανόνα όχι σε θέση επιτιθέμενου, με την ιδιότητα του ληστή, αλλά σε θέση αμυνόμενου, με την ιδιότητα του αντάρτη απέναντι στην αλλοεθνή εξουσία ή τους εντολοδόχους της. Από την κλέφτικη πραγματικότητα οι λαϊκοί ποιητές αντλούν τα στοιχεία που επαληθεύουν το αξιακό σύστημα της κοινότητας, προσαρμόζοντας ως ένα βαθμό την εικόνα του κλέφτη, ώστε να εκφράζει και να τεκμηριώνει με εμπράγματα παραδείγματα την ιδεολογία του κοινωνικού σώματος. Όστε, το κλέφτικο τραγούδι δεν είναι ρεαλιστική αφήγηση γεγονότων, είναι κατεξοχήν ιδεολογικό τραγούδι των θητικών τάξεων, μέσω του οποίου ανιχνεύουν και συγκροτούν σταδιακά την αυτοσυνειδησία τους· και πάνω σ' αυτή τη βάση σφυρηλατούν την κοινωνική συνοχή τους και αναπτύσσουν το αξιακό τους σύστημα. Είναι πεδίο άσκησης πολιτισμικής αυτογνωσίας, που εστιάζει στην ανάδειξη και διάδοση ενός αξιακού προτύπου, μέσα στη διαδικασία συντήρησης και αναπαραγωγής του παραδοσιακού πολιτισμού τους.

Έχει παρατηρηθεί, ορθά, ότι το κλέφτικο τραγούδι, στα χρόνια της ακμής του, δεν είναι πιθανό να είχε καθολική απήχηση και αποδοχή στις περιοχές δράσης των κλεφτών, όπου μάλλον περιοριζόταν στα θητικά στρώματα. Στις περιοχές όμως που βρίσκονταν έξω από τη σφαίρα δράσης των κλεφτών και τις άμεσες συνέπειές της, ιδιαίτερα στους νησιώτικους πληθυσμούς και στις εστίες του Ελληνισμού της διασποράς, το ιδεολογικό μήνυμα των κλέφτικων τραγουδιών πρέπει να είχε – και υπάρχουν βάσιμες ενδείξεις γι' αυτό – μια διαταξική πρόσληψη και αποδοχή, η οποία διευρύνεται και καθολικεύεται στα χρόνια της Επανάστασης<sup>12</sup>.

### Κατακλείδα

Για να κατανοήσομε τις ιδεολογικές κατακτήσεις που διερμηνεύει το κλέφτικο τραγούδι, χρειάζεται να αναλογιστούμε ότι συνοψίζει την ιδεολογία μιας κοινότητας που ζει στη σκλαβιά. Κάτω από τη στυγνή δουλειά των χρόνων της Τουρκοκρατίας ο λαός της περιφέρειας έζησε για μεγάλο διάστημα, ωμά και βαθιά, το δράμα της ύπαρξης μέσα από το τραγικό δίλημμα που κάθε μέρα τού έθετε η ακόρεστη αυθαιρεσία του κατακτητή: την εκλογή ανάμεσα σε μια ζωή υποταγμένη και εξευτελισμένη και στην ανεξαρτησία και αξιοπρέπεια του ατόμου. Αυτή η ατέλειωτη

---

12 Γιώργος Κοντογιώργης, *ΗΕλλαδική λαϊκή ιδεολογία*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1979: 24-25.

σύγκρουση ανάμεσα σε δυο ροπές που πηγάζουν από το βαθύτερο υπαρξιακό πυρήνα του όντος, την προσήλωση στο αγαθό της ζωής και το αίτημα της ατομικής ανεξαρτησίας — που στη δική μας παράδοση είναι και τα δυο εξίσου υπερτροφικά — βαθαίνει μέσα στην ψυχή του τη συνείδηση της ανθρωπίνης του υπόστασης και της δίνει μια διάσταση η οποία μέσα στην ιστορία των λαών σε λίγες κορυφαίες στιγμές κατακτήθηκε σε βαθμό που ν' αποτελέσει κεντρικό συλλογικό βίωμα και απαράβατο κανόνα ζωής. Η διάσταση αυτή είναι το πέρασμα από τη συνείδηση του ατομικού Εγώ στη *συνείδηση του ανθρώπινου προσώπου*· τη συνείδηση δηλ. της ταύτισης του Εγώ με την αξία «άνθρωπος». Η ταύτιση αυτή στο κλέφτικο τραγούδι μεταφράζεται σε μια αλύγιστη ιεράρχηση αξιών που βασίζεται στην αρχή πως τη ζωή δεν αξίζει να τη ζεις αν δεν είναι αντάξια της ανθρωπίνης σου ιδιότητας· και συνεπάγεται τη θυσία της ατομικής ζωής στο όνομα της ανθρωπίνης αξιοπρέπειας και ανεξαρτησίας. Πάνω σ' αυτό το ηρωικό ιδεώδες βλάστησε και ωρίμασε με τον καιρό η εθνική επαναστατική ιδεολογία, που συνένωσε τον Ελληνισμό και τον οδήγησε στην ολοκληρωτική αναμέτρηση με το δυνάστη του, για την κατάκτηση της εθνικής ανεξαρτησίας. Μια υστερογενής απόδειξη ότι η ιδεολογία του κλέφτικού τραγουδιού είναι αυτή που επανέδρασε καταλυτικά πάνω στην κοινωνική βάση είναι το γεγονός ότι το αξιακό σύστημα που *απαρτίζει την αντίληψη του προσώπου*, κωδικοποιημένο στην απόλυτη διάζευξη «*Λευτεριά ή Θάνατος*», έγινε το σύνθημα στα μαϊράκια των επαναστατών που κυοφόρησε τη θαυματουργία του Εικοσιένα.

\*\*