

Η Επανάσταση του '21 και η λαϊκή πολιτισμική παράδοση

Εισαγωγικά

Αν θά 'πρεπε να επιλέξουμε την προσφορότερη μέθοδο για να προσεγγίσουμε το νόημα της Επανάστασης του 1821 ως ιστορικού φαινομένου, θα δίνουμε την προτεραιότητα όχι στα πολεμικά γεγονότα ή στα επίσημα διοικητικά έγγραφα αλλά στους πολιτισμικούς κώδικες που καθόρισαν τις επιλογές και τις πράξεις των αγωνιστών. Για τις μεγάλες ιστορικές πράξεις δεν αρκούν οι προσωπικές ικανότητες του άλφα ή βήτα ιδιοφυούς στρατηγού ή διορατικού πολιτικού, ούτε είναι ζήτημα γραφειοκρατικού σχεδιασμού στα παρασκήνια της εξουσίας, αλλά έργο του συλλογικού υποκειμένου και των αξιακών προτύπων που το συνέχουν και το συγκροτούν ως ιστορική οντότητα.

Μ' αυτά τα κριτήρια επιλέγουμε για τη δική μας ερμηνευτική συμβολή το πεδίο του πολιτισμού, που ως αντικείμενο έρευνας προσφέρει πολλαπλά πλεονεκτήματα. Πρώτα απ' όλα, συμπυκνώνει σε ένα πλήρες και συνεκτικό σύστημα αξιών τη συνισταμένη όλων των εκφράσεων του υλικού και πνευματικού βίου μιας κοινωνίας και μιας εποχής· και *αυτοπροσδιορίζεται* ως ιστορικά δρώσα δύναμη μέσω της συλλογικής μνήμης και αυτοσυνειδησίας των φορέων του. Μ' αυτούς τους όρους, μας προσφέρει ένα αξιόπιστο δίαυλο για να διεισδύσουμε και ν' ανιχνεύσουμε τις διεργασίες που συγκροτούν το ηθικό φρόνημα που διακρίνει τη βούληση και τη δράση μιας ανθρώπινης κοινότητας¹. Δεύτερο και εξίσου σημαντικό, η διαχρονική συνέχεια των πολιτισμικών κωδίκων, στην αδιάρρηκτη ενότητά τους με τη γλώσσα, συνιστούν το αδιάψευστο τεκμήριο της διάρκειας του ελληνικού έθνους ως ιστορικού

1 Ακόμα και στην υποθετική περίπτωση που «ώστερες σκέψεις» θα υποχρέωναν τους υπευθύνους του εορτασμού των 200 χρόνων από το 1821 να περιορίσουν τη θεματική της Επανάστασης μέσα στο επετειακό πρόγραμμα - ας πούμε - στο 25% των εκδηλώσεων, η εισαγωγή της συνισταμένης του πολιτισμού θα ήταν επαρκής για ν' αναπληρώσει την απώλεια αναδεικνύοντας τα αξιακά πρότυπα που κρίθηκε -ίσως- πως θα έπρεπε να αποσιωπηθούν ως ασύμβατα προς την τρέχουσα διεθνή τάξη. Αλλά ας αφήσουμε στην άκρη τις εξωφρενικές υποθέσεις, εφόσον είμαστε βέβαιοι ότι δεν υπάρχει άνθρωπος με ελληνική συνείδηση που να διανοηθεί μια τέτοια προσβολή στην ιστορική μνήμη των Ελλήνων, χάριν οποιασδήποτε σκοπιμότητας. Και δεν εννοούμε ιδιοτελείς σκοπιμότητες, όπως οι συνήθεις μεθοδεύσεις που διευκολύνουν τους εκάστοτε διαχειριστές της εξουσίας να διανέμουν τα προβλεπόμενα κονδύλια κατά το δοκούν (για παράδειγμα: τα κονδύλια για το '21, να διατεθούν στις εκδηλώσεις του προγράμματος που αφορούν τον τομέα της σύγχρονης τεχνολογίας). Σε μια τόσο ιερή υπόθεση δε χωρούνε κουτοπονηριές. Αυτό όμως που θα τρώμαζε τον καθένα είναι η σημειολογία μιας τέτοιας απόφασης, από την άποψη του τί διεθνείς πιέσεις και τί υποχωρήσεις θα υποδήλωνε, εάν υπήρχε!

Υποκειμένου². Αλλά καιρός να δούμε από κοντά πώς συντελούνται οι θαυματουργίες.

Για να σπουδάσουμε τους πολιτισμικούς κώδικες ενός λαού, το πιο πρόσφορο πεδίο είναι η λογοτεχνία, κατεξοχήν η ποίηση. Συγκεκριμένα, για να μελετήσεις συστηματικά τα αξιακά πρότυπα μιας κοινωνίας, δεν υπάρχει άλλος έγκυρος τρόπος παρά μέσω της γλωσσικής τους εκδήλωσης. Τα ιδεολογικά και πολιτισμικά μορφώματα περνούν μέσα στο λόγο με τη μορφή ταξινομικών αρχών, σημασιακών κωδίκων, αξιακών συστημάτων. Και ως τέτοια επιδέχονται ανάλυση και τυπολογική επεξεργασία³. Με γνώμονα την ερευνητική εμπειρία μας σ' αυτό το πεδίο, ξεχωρίζουμε στην υπό μελέτη ιστορική περίοδο, που περιλαμβάνει και την προεπαναστατική φάση των διεργασιών προετοιμασίας, ένα πολιτισμικό φαινόμενο μείζονος σημασίας, που αναπτύσσεται και ωριμάζει στην ελληνική περιφέρεια, μέσα στις ορεινές και ημιορεινές αγροτοκτηνοτροφικές κοινότητες της ηπειρωτικής χώρας και βρίσκει την έκφρασή του στη λαϊκή προφορική ποίηση, ειδικότερα, στο ηρωικό δημοτικό τραγούδι.

A. 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

2 Εάν η «εκσυγχρονιστική» ιστορική επιστήμη ήταν μπορετό να συμπεριλάβει στα αντικείμενά της τον πολιτισμό ως πρότυπο αρχών και αξιών που ορίζει και συναρθρώνει όλες τις υλικές και πνευματικές εκφράσεις μιας κοινωνίας σε εσωτερικά συνεπές σύστημα, δε θα χρειαζόταν να καταφεύγει σε προκάτ θεωρίες, για να εξηγήσει με όρους γραφειοκρατικών φαινομένων αμιγώς πολιτισμικά.

3 Δεν είναι εδώ η θέση για να συζητήσουμε τα μεθοδολογικά και τα συναφή επιστημολογικά προβλήματα. Θα αρκεστούμε να παραπέμψουμε σε μια επιλογή από τη βασική βιβλιογραφία: – Lucien Goldmann, *Racine. Essai*, Paris, L'Arche, ²1970. – Umberto Eco, «Social Life as a Sign-System», στον τόμο: D. Robey (ed.), *Structuralism*, Oxford, Clarendon Press, 1973. – A.J. Greimas, *Sémiotique et sciences sociales*, Paris, Seuil, 1976, σελ. 49-50 (κεφ. «La dimension sémiotique de la société»). – Yuri Lotman - Boris Ouspenski, *Sémiotique de la culture russe*, Paris, L'Age d'Homme, 1990 και: «Για το σημειωτικό μηχανισμό της κουλτούρας», μετάφρ. Άρη Μπερλή, *Σπείρα*, Β' περ., αρ. 1 (1984): 103-127. – 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) II/1-2 (parue: 1995): 39-88 και: «L'image du héros dans la chanson populaire grecque», revue *Etudes Balkaniques. Cahiers Pierre Belon*, 7 [No Special: L'image du héros dans les traditions orales du sud-est européen], Paris, 2000: 37-48. Επίσης Ε.Γ.Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Πατάκης, 1996: 183-206, 278-326.

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)⁴ 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 πρόσφατα⁵. 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 καταγεγραμμένων 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 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. Ωστε, 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

⁴ Ε.Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι*, ό.π., 1996: 252-277 σε συσχέτισμό με 133-160 και 329-347.

⁵ 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.

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 έμψυχο 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 Ηρώας δεν δέχεται εντολές από κανένα εξόν από τη συνείδησή του· κι αυτό σε δομικό επίπεδο σημασιοδοτεί την κατεξοχήν εκδήλωση της ελεύθερης βούλησης⁶. Παραδείγματα:

ΤΟΥ ΓΙΑΝΝΗ ΓΚΟΥΡΑ [1826, Στερεά Ελλάδα]

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

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', προσκύνησι 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.

[Λαογραφία 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.
– Έβγα, Γιώργη, προσκύνα μας και δώσε τ' άρματά σου.
– Μουρτάτη, 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.

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. Ωστε, 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 απαράβατο 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 Διάκος» / «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 ξακουστός, ο Χρήστος ξακουσμένος.
Μένα με ξέρουν τ' Άγραφα, με ξέρουν τα βιλαέτια,
έχω αδέρφια ξακουστά, αδέρφια αντρειωμένα·
εσένα δεν σε σκιάζομαι, στο νου μου δεν σε βάνω.*
[Πανδώρα, 22]

*— Εγώ Τούρκους δεν σκιάζομαι, κονιάρους δεν φοβούμαι.
Εγώ 'μ' Ανδρούτσος ξακουστός, Ανδρούτσος ξακουσμένος.
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]⁷

⁷ 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 (Α): 161.16, 162.17, 191.22Β', 192.24, 194.27Β', 200.34, 209.44.Α, 212.50, (217.61), Ακαδημία Αθηνών: 193.ΙΑ', : 213.ΚΔ', 229.Μ'.Α, 151.ΚΕ', 152.ΚΣΤ, 137.ΙΔ', 138.ΙΕ', 231.ΜΓ'.Α, 232.ΜΓ'.Β, (243.ΜΘ'), (250.ΝΖ'), 259.ΞΕ, 157.Α', 201.ΙΖ'.Β, 145.ΙΘ.Β', 149.ΚΒ'.Β.

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^{ος} 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.

[Α.Α., 193.ΙΑ' 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 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 Έρωας 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», κλπ.). 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 θυσία⁸. 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 σύζευξη και σύνθεση ενός νεανικού (υγιούς και ρωμαλέου) ζωικού ενστίκτου με τη βιωματική σοφία και ωριμότητα μιας τρισχιλιετούς πολιτισμικής παράδοσης⁹.

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 ξακουστό κι Ανάπλι ξακουσμένο;
·

[Παπαζαφειρόπουλος, 87-88, Πετρόπουλος 161.17]

— Νάπλι μου, δώσε τα κλειδιά, Νάπλι, παράδωσέ τα.

— Τίγαρις είμαι ο Νέπαχτος, Αγιά Μαύρα πουτάνα;

Εγώ είμαι Νάπλι ξακουστό, στον κόσμο παινεμένο.

Θα τρέξ' το αίμα ποταμός και τα κουφάρια πύργοι.

[Α. Ιατρίδης, 1859: 98-99, Α.Α. 138.ΙΕ']

— Μοθώνη δός μας τα κλειδιά, Κορώνη, παραδώσου.

— Δεν είμαι Πάτρα να σκιαχτώ, Βοστίτσα να κιότεψω,

γω είμ' Κορώνη ξακουστή, Μοθώνη παινεμένη,

Έχω και Κορωνόπαιδα όλο παλικάράδες,

στα δόντια σύρουν το σπαθί, στα χέρια το ντουφέκι,

⁸ 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, Ειρ.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'.B, 184.B', 199.ΙΣΤ', 207.Κ'.Α, 208.Κ'.B, 245-46.NB', 249.NE', 256.ΞΓ'.Α.

⁹ 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].

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 Καζαβέρνη (αρχές 19^{ου} 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 παλικάρια αρρώστησαν, δεν θέ να πολεμήσουν.
Κι ο Καζαβέρνης χούγιαζε από το μετερίζι:
Παιδιά, καϊρέτι κάμετε, καρδιά, και πολεμάτε,
τι σήμερα είναι ο θάνατος, τι σήμερα είναι ο Χάρος·
σήμερα γεννηθήκαμε, σήμερα να χαθούμε!*

[Tommaseo, 381-382, Πετρόπουλος Α', 201.35, Α.Α. 216.ΚΣΤ']

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 νά '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 κερδημένου, 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)¹⁰. Η έκφραση «*σήμερα γεννηθήκαμε, σήμερα να χαθούμε*» θα μπορούσε να είναι ένας αυθεντικός κώδικας της κλέφτικης ζωής, καθαρή συμβολή της λησταντάρτικης εμπειρίας στην ιδεολογία της Επανάστασης¹¹.

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 συγχρωτάνε:
– 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.
Δε μπόρ' να βγάλει το σπαθί, ν' αδειάσει το τουφέκι,
ψηλή 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 (συλλ. H. Ulrich), Πετρόπουλος Α', 195.28]

10 Βλ. σχετικά Sp. Asdrachas, "Quelques aspects du banditisme social en Grèce au XVIII^e 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.

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

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;
Γύρισε πίσω, πάρε με, πάρε μου το κεφάλι,
να μην το πάρ' η παγανιά και ο Γιουσούφ 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.

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, 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»¹³ 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

12 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'.

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

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 ληστική 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, 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 ακέραη, 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 ενστικτώδους 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 προβλήματος¹⁴, 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 απαρτίζεται από τις λαϊκές τάξεις και τα θητικά στρώματα, τους «φτωχούς ραγιάδες» (μικροϊδιοκτήτες γης, γεωργούς και ποιμένες, νομάδες, ακτήμονες εργάτες γης, δούλοπάροικους 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. Ωστε, 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

14 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, II/1-2: 39-88.

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 Επανάστασης¹⁵.

Κατακλείδα

Για να κατανοήσουμε 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 δουλεία 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 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 ανθρωπινής 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 ανθρωπινής 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 ανεξαρτησίας¹⁶. 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 διάξευξη «*Λευτεριά ή Θάνατος*», έγινε το σύνθημα στα μπαϊράκια των επαναστατών που κυοφόρησε τη θαυματουργία του Εικοσιένα.

**

15 Γιώργος Κοντογιώργης, *Η Ελλαδική λαϊκή ιδεολογία*, Αθήνα, Νέα Σύνορα, 1979: 24-25.

16 Βλ. αναλυτικότερα Ε.Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, ό.π., 1996: 183-206, 278-326.

Β. Οι Ελεύθεροι Πολιορκημένοι του Σολωμού και το Κλέφτικο τραγούδι. Σύνθεση λαϊκού και λόγιου πολιτισμού

Αντί ν' αρχίσουμε να επιχειρηματολογούμε για μια σχέση λίγο μελετημένη, αν όχι παραμελημένη, όπως η σχέση του Σολωμού με το δημοτικό τραγούδι, προτιμούμε να παραθέσουμε για αρχή κάποιες κειμενικές ενδείξεις που θα αμβλύνουν τις αντιδράσεις των μη ειδικών για όσα «απαράδεκτα» θ' ακούσουν για τον «ακόλουθο του Σίλλερ», όπως τους έμαθαν να πιστεύουν για το Σολωμό οι ειδικοί· σπεύδοντας να υπογραμμίσουμε παράλληλα ότι τα θεωρητικά ενδιαφέροντα ενός ποιητή δεν ταυτίζονται αυτονόητα με τη δημιουργική πράξη:

*Ο Βάλτος προσκύνησε κι όλο το Ξηρομέρι,
το Μεσολόγγι το μικρό αυτό δεν προσκυνάει*

[Δημοτικό τραγούδι, Ακαδημία Αθηνών,
Ελληνικά Δημοτικά τραγούδια, τ. Α', 1962: 163.ΛΣΤ']

*Χιλιάρμενο το τούρκικο το στράτευμα παρέκει
το Μισολόγγι το μικρό χωρίς βοήθεια στέκει.*

[Διονυσίου Σολωμού, *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*,
Αυτόγραφα Έργα, Επιμ. Λ. Πολίτη, Α.Π.Θ., 1964: 397Α13-14^α]

Γράφαμε στην επέτειο των εκατό χρόνων από τη γέννηση του ποιητή: «Η σχέση του Σολωμού με την ευρωπαϊκή σκέψη και ποίηση, την ιταλική και κυρίως τη γερμανική, έχει μελετηθεί διεξοδικά, με μια έμφαση που ίσως υπερκαλύπτει τη σημασία του φαινομένου»¹⁷. Τώρα, στα διακόσα χρόνια από την Επανάσταση οφείλουμε απέναντι στην Ιστορία να παραδεχτούμε πρώτα ορισμένα πράγματα, χωρίς να μασάμε τα λόγια μας, μήπως και μπορέσουμε ύστερα να τα διορθώσουμε. Γιατί, οι αγράμματοι χωρικοί που πήραν απάνω τους τη μεγάλη υπόθεση της Ανεξαρτησίας στο πεδίο της μάχης, όπου ήμασταν πιο αδύνατοι, μας χάρισαν μια ελεύθερη πατρίδα. Κι εμείς, οι «σοφολογιότατοι», που αναλάβαμε στη συνέχεια, στο πεδίο του πολιτισμού, όπου ήμασταν πιο δυνατοί, προσπαθούμε από τότε, εδώ και διακόσα χρόνια χωρίς διακοπή, να πλαστογραφήσουμε την ελληνική τους ταυτότητα και να τους δώσουμε με το ζόρι μιαν άλλη, υποτίθεται ανώτερη, κι ας μην ξέρομε ακριβώς ποια είναι αυτή (μα ούτε και η άλλη)· και χωρίς καθόλου να σεβαστούμε την υποθήκη τους, που την έγραψαν με το ίδιο τους το αίμα: «*Εγώ Γραικός γεννήθηκα, Γραικός και θα πεθάνω!*»

Ο Σολωμός όμως το είδε και το κατάγγειλε από την αρχή: «*Μου πονεί η ψυχή μου· οι δικοί μας χύνουν το αίμα τους αποκάτω από το Σταυρό για να μας κάμουν ελεύθερους, και τούτος και όσοι του ομοιάζουν πολεμούν γι' ανταμοιβή να τους σηκώσουν τη γλώσσα*»¹⁸ [Διάλογος: *Σολωμού Άπαντα*, τ. 2, *Πεζά και Ιταλικά*, 1955:27]. Και από

¹⁷ Ε.Γ. Καψωμένος, *Ο Σολωμός και η ελληνική πολιτισμική παράδοση. Ερμηνευτική Μελέτη*, Αθήνα, Βουλή των Ελλήνων, 1998: 9-19 (Ο Σολωμός και η παράδοση).

¹⁸ Το είδε καθαρά και ο Στράτης Μυριβήλης, που σε μιαν άλλη εξίσου κρίσιμη ιστορική συγκυρία έγραφε: «Αν ύστερα από ένα αιώνα αντεθνικής εκπαίδευσης σώζεται ακόμα ακμαίο και δυνατό στις βιολογικές εκδηλώσεις του το ελληνικό έθνος, το χρωστάμε στο ευτύχημα της αγραμματοσύνης του ελληνικού λαού. Και εννοώ τον γνήσια αγράμματο λαό, που εξακολουθεί να μας απομένει ο μοναδικός θεματοφύλακας του εθνικού πολιτισμού, και να διατηρεί μέσα στη σοφή άγνοιά του όλα τα νήματα της

νωρίς αφιέρωσε τη ζωή του στην κατάκτηση της ιδέας του ελληνισμού και την πραγμάτωσή της μέσα σε μια νέα ελληνική ποίηση. Η προσπάθειά του θα κορυφωθεί και θα δώσει τους ωριμότερους καρπούς της στην τρίτη ποιητική του περίοδο, που συμπίπτει με μια ανανεωμένη και βαθύτερη σπουδή των λαϊκών πολιτισμικών αξιών. Αυτή την περίοδο, οι αξίες του λαϊκού πολιτισμού θα αναμετρηθούν, μέσα στο ποιητικό εργαστήρι του Σολωμού, προς το ηθικοαισθητικό σύστημα του Σίλλερ, και θ' αποτελέσουν τον ένα πόλο της διαλεκτικής που θα γεννήσει τη φιλοσοφική τριλογία, *Κρητικός* (1833-34), *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι* (1834-1847), *Πόρφυρας* (1847-1849), όπου αρτιώνεται η ανθρωπολογία και κοσμοαντίληψη του Σολωμού. Το ενδιαφέρον του ποιητή για το λαϊκό προφορικό πολιτισμό είναι γνωστό, καταρχήν από τα Αυτόγραφα [AE 132A1-Γ5] και τις επιστολές του Σολωμού [Αλληλογραφία 254: 12-21]. Την πρώτη αναφορά του στα δημοτικά τραγούδια θα βρούμε στο «Διάλογο» για τη γλώσσα (1824): «Είδαμε τα κλέφτικα τυπωμένα και γνωρίζουμε και άλλα απ' αυτά - [πιθανή αναφορά σε τραγούδια ανέκδοτα που έχει στην προσωπική συλλογή του] - και παρατηρήσαμε πως δεν έχουν μία λέξη που να μη σώζεται στη Ζάκυνθο» [Άπαντα, τ. 2, ό.π., 22. 22-24]. Η τελευταία αναφορά είναι χρήσιμη, καθώς επιβεβαιώνει τις πληροφορίες του Πολυλά ότι τα τραγούδια της συλλογής Φωριέλ έγιναν «αντικείμενο σοβαρής, σταθερής και βαθείας μελέτης» από τον Σολωμό και ότι στη σύνθεση των Ελεύθερων Πολιορκημένων αξιοποίησε «λεκτική ύλη» που «απάνθισε από εθνικά τραγούδια και παροιμίες» («Προλεγόμενα»: Άπαντα, τ. 1ος, Ποιήματα, επιμ. Λ. Πολίτη, 1961: 20, 37-38). Από το άμεσο και ευρύτερο περιβάλλον του (Πολυλάς, Tommaseo, Regaldi, Δε Βιάζης), έχουμε μαρτυρίες ότι ο Σολωμός συγκέντρωνε ήδη από τα 1824-25 δημοτικά τραγούδια και παρακινούσε μαθητές και φίλους του να κάνουν το ίδιο¹⁹. Από την προσωπική του συλλογή θα παραχωρήσει, αργότερα, υλικό στο Niccolò Tommaseo για την έκδοση ελληνικών δημοτικών τραγουδιών που εκείνος ετοιμάζε²⁰. Το σημαντικό για μας είναι ότι η έκδοση Tommaseo περιλαμβάνει και τα κλέφτικα τραγούδια, από τα οποία τα περισσότερα ανήκουν στις θεματικές ομάδες που εξετάσαμε παραπάνω και περιέχουν τις τυπικές φόρμουλες που διερμηνεύουν τα υπό μελέτη αξιακά πρότυπα. Κι αυτό αποτελεί

φυλετικής μας συνέχειας. Αν αυτά τα εκατό χρόνια τα κατάφερναν οι δάσκαλοι[...] σήμερα δε θα υπήρχαμε πάνω στη γη σα φυλή με αυτοτελή φυσιογνωμία καταγωγής και πολιτισμού». [*Νέα Εστία*, τομ. 318, 15.3.1940].

19 Στα κατάλοιπα του Σολωμού βρέθηκε τετράδιο με Κυπριώτικα τραγούδια. Ο Αντ. Μανούσος εξέδωσε δημοτικά τραγούδια με τίτλο *Τραγούδια έθνικά*, Κέρκυρα, 1850. Ο Γ. Τερτσέτης έγραφε ποιήματα στο πρότυπο των δημοτικών τραγουδιών και δέχτηκε κριτική από το Σολωμό: «Κι όσο για την ποίηση, πρόσεξε καλά, Γιώργη μου, γιατί, βέβαια, καλό είναι να ρίχνει κανείς τις ρίζες του πάνω σ' αυτά τ' αχνάρια, δεν είναι όμως καλό να σταματά εκεί· πρέπει να υψώνεται κατ' ακρόρυφα [...] το έθνος ζητά από μας το θησαυρό της δικής μας διάνοιας, της ατομικής, ντυμένον εθνικά» (Αλληλογραφία, 254: 12-21).

20 N. Tommaseo, *Cantipopolari Toscani Corsi Illirici Greci*, Venezia, typ. Girolamo Tasso, 1841-1842. Τα ελληνικά δημοτικά τραγούδια είναι στον τρίτο τόμο (*Canti Greci*, Vol. III, 1842). Στο προλογικό σημείωμα του τόμου, ο Tommaseo αναφέρει ονομαστικά το Σολωμό ανάμεσα σ' αυτούς που συνέβαλαν στο να γίνει το έργο: «Di nuovi (e di questi soli reco il testo) tanti da dare il mio libro freschezza di novità, mi furon cortesi Andrea Mustoxidi [...] Dionigi Solomos, poeta che nel linguaggio del popolo infuse le delicatezze dell'arte; ...).

επαρκές τεκμήριο ότι ο Σολωμός εγνώριζε – αν δεν τα είχε δώσει ο ίδιος – αυτά τα τραγούδια και το περιεχόμενό τους²¹.

Θ' αρχίσουμε με τη διαπίστωση ότι το αφηγηματικό μοντέλο είναι κοινό στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* [στο εξής: ΕΠ,] και στα κλέφτικα τραγούδια που εξετάσαμε. Έχει σκηνοθετικό πλαίσιο το ζεύγος *Πολιορκία vs Αντίσταση* και άξονα το δομικό σχήμα της *Δοκιμασίας: Αγώνας vs Νίκη/Ήττα*. Με τη διαφορά ότι στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* το σχήμα αυτό είναι πολλαπλά ανεπτυγμένο. Η Αντίδραση των πολιορκημένων διατυπώνεται με ποικίλους εναλλακτικούς και ισοδύναμους τρόπους, καθώς ο Ήρωας επιμερίζεται σε περισσότερα ατομικά και συλλογικά υποκείμενα, άντρες και γυναίκες, πολεμιστές και άμαχους (Μάνα, Σουλιώτης, Πολέμαρχος, Αδελφοποιοί, Μεσολογγίτισσες γυναίκες, κλπ.), που το καθένα περνά με επιτυχία τη δική του δοκιμασία, δίνοντας έτσι έμπρακτη απάντηση στην Πρόκληση του Αντίμαχου. Το πνεύμα και το ήθος της Απάντησης των πολιορκημένων αποδίδεται με σαφήνεια σε μια ιταλική σημείωση του Β' Σχεδιάσματος, που ο Πολυλάς παραθέτει μεταφρασμένη στην έκδοση των *Ευρισκομένων* ως συνδετικό κρίκο των αυτόνομων λυρικών επεισοδίων: «...και η βίγλα του κάστρου, αχνή σαν το Χάρο, λέει των Ελλήνων: 'Μπαίνει ο εχθρικός στόλος'. [...] Έως εκείνη τη στιγμή οι πολιορκημένοι είχαν υπομείνει πολλούς αγώνες με κάποια ελπίδα να φθάσει ο φιλικός στόλος και να συντρίψει ίσως τον σιδερένιο κύκλο οπού τους περιζώνει· τώρα οπού έχασαν κάθε ελπίδα και ο εχθρός **τούς τάζει να τους χαρίσει τη ζωή αν αλλαξοπιστήσουν**, η υστερινή τους αντίσταση τους αποδείχνει *Μάρτυρες*» [*Άπαντα*, τ. 1^{ος}. *Ποιήματα*, επιμ. Λ. Πολίτη, 21967: 220.4]. Η διατύπωση αυτή είναι το σημασιακό ισοδύναμο του διαλόγου Αντίμαχου - Ήρωα στο κλέφτικο τραγούδι:

– Γίνεσαι Τούρκος, βρε παπά, κι ούλα σ' τα συμπαθάω;
– Ρωμιός εγώ γεννήθηκα, Ρωμιός θέ να πεθάνω.

[«Του Παπαθύμιου Βλαχάβα» (1809)
Ακαδημία Αθηνών Α', 219.ΚΘ'.Β]

– Γίνεσαι, Τούρκος, Διάκο μου, την πίστη σου ν' αλλάξεις;
Εγώ Γραικός γεννήθηκα, Γραικός και θα πεθάνω!

[«Του Διάκου» (1821), Ακαδημία Αθηνών Α', 156-157.Λ']

Συνεπώς, η Πρόκληση του Αντίμαχου όπως και η έμπρακτη Αντίδραση του συλλογικού Ήρωα στους Ε.Π. είναι ταυτόσημη με αυτή του Κλέφτικου τραγουδιού:

ΠΡΟΚΛΗΣΗ: Υποταγή = ζωή vs άρνηση υποταγής = θάνατος.
ΑΝΤΙΔΡΑΣΗ: Ζωή = ανεξαρτησία vs υποταγή = θάνατος.

²¹ Σημειωτέον ότι η συλλογή περιλαμβάνει δύο τραγούδια για το Μεσολόγγι, από τα οποία το δεύτερο [Tommaso, 1842: 429] έχει χαρακτηριστικούς στίχους, όπως *Δεν κλαίνε για το σκοτωμό που θε να σκοτωθούνε / μον' κλαίνε για το σκλαβωμό, που θε να σκλαβωθούνε*.

Στην κωδικοποίηση αυτή, και στο λυρικό επεισόδιο της Εξόδου, που ενοποιεί και κορυφώνει τις επιμέρους δοκιμασίες των δρώντων προσώπων στο Γ' Σχέδιασμα (: «Εἴν' ἔτοιμα στην ἄσπονδη πλημύρα των αρμάτων / δρόμο να σχίσουν τα σπαθιά κι ελεύθεροι να μείνουν/ *εκεῖθε με τους αδελφούς, ἐδώθε με το Χάρο*»), συννοείται η κεντρική διακειμενική σχέση που συνδέει τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* με το Κλέφτικο τραγούδι. Για να εκτιμήσουμε σωστά τη σημασία της, είναι σκόπιμο να τη δούμε μέσα στα συμφραζόμενα που συνθέτουν την προβληματική και τους στόχους του ποιητή αυτή την περίοδο.

Στην ώριμη φάση της δημιουργίας του ο Σολωμός, με την πνευματική εγρήγορση που τον διακρίνει, βρίσκεται σε διάλογο με τις μεγάλες φιλοσοφικές και αισθητικές θεωρίες της εποχής του, κατεξοχήν με το γερμανικό ιδεαλισμό και ρομαντισμό. Μέσα σ' αυτή την προβληματική, επιχειρεί να εφαρμόσει, κατά το υπόδειγμα του Σίλλερ, την αντίληψη του *υψηλού* στις μεγάλες λυρικές συνθέσεις του, *Κρητικό, Ελεύθερους Πολιορκημένους, Πόρφυρα*. Ξεκινά, λοιπόν, με την πρόθεση να συνδυάσει, στο σχήμα της ηρωικής δοκιμασίας, την ελληνική αντίληψη του *τραγικού* με το *υψηλό* της σιλλερικής θεωρίας. Το *υψηλό* πραγματώνεται με τη νίκη της ηθικής θέλησης, δηλ. του Πνεύματος, ενάντια στις φυσικές εναντιότητες, δηλ. τη Μοίρα. Έτσι αποδεικνύεται η υπεροχή της ηθικής φύσης του ανθρώπου απέναντι στην υλική, της ελευθερίας απέναντι στην ανάγκη. Είναι η εποχή που ο Σολωμός διευρύνει και εμβαθύνει τη σπουδή των δημοτικών τραγουδιών, που αντιπροσωπεύουν την αυθεντικότερη έκφραση του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού, ζωντανή και ακμαία ακόμη στα χείλη του λαού²². Κι εδώ ανακύπτει ένα δυσεπίλυτο πρόβλημα: το *υψηλό* του Σίλλερ προϋποθέτει ένα διστιτικό μοντέλο (ύλη vs πνεύμα = φυσικό vs μεταφυσικό), καθώς το περιεχόμενο των συγκρούσεων είναι η αντίθεση υλικού και πνευματικού κόσμου· ενώ στην ποιητική μυθολογία του Σολωμού – ομόλογη προς τη λαϊκή παράδοση – το σύμπαν είναι ενιαίο και δεν επιδέχεται οντολογική διάκριση μεταξύ υλικού και πνευματικού κόσμου. Η ριζική αυτή διάσταση των δύο προτύπων εξειδικεύεται στο πεδίο του τραγικού, με τις συνέπειες που προκύπτουν από τη διαφορετική αντίληψη της συνάρτησης *κάλλους – αγαθού*. Η διαφορά είναι ότι στο *υψηλό* του Schiller, το *κάλλος* και το *αγαθό* βρίσκονται σε *δυσαρμονία* και γίνονται συστατικοί όροι της τραγικής σύγκρουσης (*κάλλος vs αγαθό*)· ενώ στο *τραγικό* του Σολωμού, το *κάλλος* και το *αγαθό* είναι σε *αρμονία*, δηλ. βρίσκονται στον ίδιο πόλο της τραγικής σύγκρουσης. Αυτό παραπέμπει σε διαφορές κοσμοθεωρητικού χαρακτήρα. Στη σιλλερική θεωρία, η *δυσαρμονία* του *κάλλους* προς το *αγαθό* αντανακλά τη διάσταση ανάμεσα στο αισθητό και στο νοητό, δηλ. ανάμεσα στο φυσικό κόσμο (*κάλλος*) και στον μεταφυσικό κόσμο (*αγαθό*). Αντίθετα, στη σολωμική κοσμοαντίληψη, η *αρμονία* μεταξύ *κάλλους* και *αγαθού* αντανακλά την ενότητα του σύμπαντος, όπου δε νοείται αντίθεση μεταξύ φύσης και θείου, αισθητού και νοητού κόσμου. Το πρόβλημα που έχει να λύσει ο ποιητής είναι πώς να συνθέσει σε οργανική ενότητα δύο συστήματα, που χωρίς να είναι ασύμβατα ως προς την

²² Αυτή την εποχή ο Tommaseo προετοιμάζει, με τη συνδρομή του Σολωμού, και εκδίδει τη συλλογή *Canti Greci* (1837-1842). Ο θαυμασμός που εκφράζει, στα σχόλιά του, για το ελληνικό δημοτικό τραγούδι απηχεί, πιθανότατα, και τη γνώμη του Σολωμού.

αισθητική και το ανθρωπιστικό τους περιεχόμενο, βασίζονται σε διαφορετικά κοσμοείδωλα.

Όπως προκύπτει από τη συνέχεια, η μακρά επεξεργασία του Β' Σχεδιάσματος των Ε.Π. υπήρξε για τον ποιητή μια γόνιμη σπουδή πολιτισμικής αυτογνωσίας. Τον βοήθησε να εμβαθύνει πιο πολύ στα ουσιώδη γνωρίσματα του εθνικού χαρακτήρα, να σπουδάσει τους πολιτισμικούς κώδικες και τα αξιακά του πρότυπα, να δοκιμάσει το ήθος της γλώσσας και τα όρια ανοχής της, να διερευνήσει τη δυναμική διαπολιτισμικών συνθέσεων. Αψευδής μάρτυρας αυτών των διεργασιών είναι τα Αυτόγραφα του ποιητή, όπου αποτυπώνεται ανάγλυφα η διαδικασία παραγωγής των έργων της ωριμότητας και μας παρέχει τη δυνατότητα να μελετήσουμε το ποιητικό εργαστήρι του Σολωμού. Στο συνθεσιακό επίπεδο, παρακολουθούμε τις διεργασίες που οδήγησαν στη σταδιακή κατάκτηση της ποιητικής του· μιας νέας ποιητικής, που παρουσιάζει ενδιαφέρουσες αναλογίες με τον τρόπο που λειτουργεί και μεταδίδεται η λαϊκή προφορική ποίηση. Ο Σολωμός στιχουργεί μόνο τα καθαρά λυρικά μέρη της σύνθεσης, που με διαδοχικές επεξεργασίες αποκρυσταλλώνονται σε εντελείς εκφραστικές φόρμες, στίχους, ενότητες, επεισόδια, με αισθητική και νοηματική αυτοτέλεια. Χάρη στην αυτοτέλειά τους μπορούν ν' αποτελέσουν *μονάδες συνθετικής επεξεργασίας*, πρόσφορες σε ποικίλους συνδυασμούς με συναφή ή και διαφορετικά συμφραζόμενα· μια διαδικασία αντίστοιχη με το μηχανισμό σύνθεσης των δημοτικών τραγουδιών, όπου ο λαϊκός ποιητής έχει την ευχέρεια να συνδυάσει όπως θέλει φόρμουλες, στίχους και μοτίβα που έχει κληρονομήσει από την προφορική παράδοση. Ο ποιητής αναζητώντας νέους ποιητικούς τρόπους, που ν' αποτελούν νόμιμη σύνθεση ρομαντισμού – κλασικισμού ή και υπέρβασή τους, δοκιμάζει μια συνθεσιακή τεχνική που αφενός διατηρεί μια επικοινωνίσιμη μορφή, μέσω της νοηματικής αυτοτέλειας των μερών της, αφετέρου πρωτοπορεί αναπτύσσοντας μια ρέουσα, κυλιόμενη, συνεχώς ανανεούμενη και μη τελειούμενη κειμενική λειτουργία: αυτό που εκατό χρόνια αργότερα, οι θεωρητικοί της λογοτεχνίας θα ονομάσουν «σημαίνουσα πρακτική»²³. Έτσι ο Σολωμός εθνικοποιεί την εκφραστική του αναζήτηση προκρίνοντας μια λύση που θ' αποτελέσει σημείο συνάντησης της αυριανής ποιητικής πρωτοπορίας (του 20ού αιώνα) με την ελληνική λαϊκή παράδοση. Η μέθοδος αυτή, που δίνει την προτεραιότητα στην «παραδειγματική» οργάνωση, ευνοώντας την υπέρβαση οποιουδήποτε αφηγηματικού ειρμού, παίρνει όλη τη σημασία της στο επίπεδο της σύνθεσης συνόλου, όπου μπορούμε να μιλούμε για τις «χίλιες μορφές των *Ελεύθερων Πολιορκημένων*» που ενυπάρχουν δυνάμει στα Αυτόγραφα του ποιητή²⁴. Έτσι, το ίδιο το κείμενο γίνεται, σε επίπεδο σύνθεσης, τεκμήριο της δημιουργικής ανεξαρτησίας του Σολωμού απέναντι στον Σίλλερ και το ρομαντικό κίνημα συνολικά, καθώς αναδεικνύει τη σαφή διαφορά προσανατολισμού, του Σίλλερ προς την κατεύθυνση του (αναδυόμενου) ρεαλισμού, του Σολωμού προς την υπέρβαση ενός μελλοντικού μοντερνισμού.

²³ Βλ. Ε.Γ. Καψωμένος, *Ποιητική. Θεωρία και μέθοδοι ανάλυσης των ποιητικών κειμένων*, Αθήνα, Πατάκης, 2005: 129-133, όπου και η βιβλιογραφία.

²⁴ Βλ. *Διονύσιος Σολωμός. Οβίος - το έργο - η ποιητική του*. Διαπανεπιστημ.-Διεπιστημονική Έρευνα. Επιστημ. Υπεύθ.: Καθηγ. Ερατ. Γ. Καψωμένος. Α. Φιλολογική μελέτη. Β. Ηλεκτρονική έκδοση, Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων, Αθήνα 2005: 43-102 [και αναλυτικά στο συνημμένο CDR0M].

Ένα δεύτερο πεδίο όπου καταγράφονται εξίσου σημαντικές διαφοροποιήσεις είναι το πεδίο της ιεράρχησης των αξιών, που συναρτάται ευθέως με ουσιώδεις διαφορές των εκατέρωθεν πολιτισμικών προτύπων. Σ' αυτό το πεδίο, ο Σολωμός βγαίνει πιο ώριμος και πιο σίγουρος για τις επιλογές του. Και προχωρεί σε μια σηµαδιακή αλλαγή πορείας. Εγκαταλείπει το Β' Σχεδιάσµα και µαζί την απόπειρα προσαρμογής στο σιλλερικό ιδεαλιστικό πρότυπο. Παράλληλα, εγκαταλείπει τον ομοιοκατάληκτο δεκαπεντασύλλαβο, µε την ερωτοκρίτεια µουσική του αντήχηση, και προκρίνει τον ανομοιοκατάληκτο στίχο του δηµοτικού τραγουδιού µε τη δωρική αυστηρότητα και τη δύσκολη εσωτερική αρµονία. Δίνοντας τώρα την προτεραιότητα στην *αυτοσυνειδησία της κουλτούρας*, όπως αυθεντικά εκφράζεται µέσα στα τραγούδια του απλού λαού, προχωρεί σε µια ριζική αναµόρφωση της δοµής του ποιήµατος, µε στόχο ένα ενιαίο και εσωτερικά συνεπές σύµπαν, χωρίς µεταφυσική, που να αντλεί τους χυµούς του από το παραδοσιακό ελληνικό πρότυπο, όπως αποτυπώνεται στο κλέφτικο τραγούδι.

Η σηµαντικότερη επιλογή σ' αυτή την κατεύθυνση είναι να δώσει κεντρική θέση στη δοκιµασία όπου αντίµαχη δύναµη είναι η Φύση, η οποία στο σιλλερικό πρότυπο δεν παρουσιάζει τραγικό ενδιαφέρον, καθώς η φύση λογαριάζεται «εξωτερική» δύναµη, που στην ιδεαλιστική ιεράρχηση κατέχει το χαµηλότερο, πρωτογενές επίπεδο της ύλης. Μάλιστα, ο ποιητής διευρύνει το περιεχόµενο της δοκιµασίας, συγχωνεύοντας δύο θέµατα, που στο Β' Σχεδιάσµα είναι αυτόνοµα, το κάλεσµα της Φύσης και την εμφάνιση της Φεγγαροντυµένης, σε ένα ενιαίο επεισόδιο, που το τιτλοφορεί ρητά «Ο Πειρασµός» (ΑΕ 263.1"), υποδηλώνοντας µε το οριστικό άρθρο ότι εδώ βρίσκεται η ισχυρότερη δύναµη που αντιµάχεται την απόφαση των πολιορκηµένων να ζήσουν και να πεθάνουν ελεύθεροι. Στην αντίστοιχη ενότητα του Β' Σχεδιάσµατος («Ο Απρίλης µε τον Έρωτα χορεύουν και γελούν») η πρόκληση διατυπώνεται ρητά («µε χίλιες γλώσσες κραίνει»). Είναι, λοιπόν, ισοδύναµες σηµασιακά, επιτελούν την ίδια λειτουργία. Με τη διαφορά ότι εδώ παίρνει την κεντρική θέση ανάµεσα στις δοκιµασίες του Γ' Σχεδιάσµατος, που, σηµειωτέον, έχουν µειωθεί στο ελάχιστο αναγκαίο, που είναι να αναδείξουν την ισότιµη - ηθικά και πρακτικά - συµµετοχή των γυναικών, ατοµική (Ορφανή κόρη: «Άγγελε, µόνο στ' όνειρο µου δίνεις τα φτερά σου;») και συλλογική (Μεσολογγίτισσες γυναίκες: «Και βλέπω πέρα τα παιδιά και τις αντρογυναίκες»). Η δοκιµασία µε αντίµαχο τη Φύση είναι η µόνη στο Γ' όπως και στο Β' Σχεδιάσµα που έχει πάρει την πλήρη ανάπτυξη που έχει το αντίστοιχο σχήµα στο κλέφτικο τραγούδι, µε τα δύο σκέλη, *Πρόκληση – Αντίδραση*, σε µια σηµαίνουσα ασυµµετρία: η πρόκληση, πολύστιχη (21 στίχοι στην έκδοση Πολυλά), ξεδιπλώνει όλη τη δύναµή της σε όγκο και πειστικότητα· και η απάντηση λακωνική, επιγραµµατική, σε ένα στίχο, που κορυφώνει την ένταση και κλείνει το τραγούδι²⁵:

ΕΠ. Β':

Πρόκληση: ...*Μάγεµα η φύση κι όνειρο στην οµορφιά και χάρη
χρυσή 'ν' η µαύρη πέτρα της και το ξερό χορτάρι.*

²⁵ Στα Αυτόγραφα έχει πάνω από 30 επεξεργασίες (στο Β' Σχεδιάσµα το αντίστοιχο θέµα έχει 15 επεξεργασίες).

*Με χίλιες βρύσες χύνεται, με χίλιες γλώσσες κραίνει
όποιος πεθάνει σήμερα χίλιες φορές πεθαίνει.* [AE 427.25-28]

Αντίδραση: *Τρέμ' η ψυχή και ξαστοχά γλυκά τον εαυτό της* [AE 419B.19]

ΕΠ. Γ΄:

Πρόκληση: *...Αγαπημένα σε καλεί δροσάτα σε χαϊδεύει
γλυκός αέρας καθαρός μοσκοβολιές χορτάτος,
κι ανάκουστους κιλαϊδισμούς και λιποθυμισμένους.* [AE 464.3-5]

Απάντηση – *Έρμα 'ν' τα μάτια που καλείς χρυσέ ζωής αέρα*²⁶. [AE 464.11]

Το συγκλονιστικό κάλεσμα της φύσης στη χαρά της ζωής είναι η ισχυρότερη δύναμη που πολεμά την ηθική αντίσταση των πολιορκημένων. Η τραγικότητα της δοκιμασίας έγκειται στο γεγονός ότι ο ήρωας θυσιάζει τη ζωή, επειδή ακριβώς τη σέβεται και την αγαπά στο μέγιστο βαθμό. Και δεν είναι τυχαίο που μέσα σ' ολόκληρο το έργο δεν υπάρχει άλλη αντίμαχη δύναμη που να προκαλεί έστω και στιγμιαία αμφιταλάντευση στους ήρωες (Βλ. Β' Σχεδίασμα: *Τρέμ' η ψυχή και ξαστοχά γλυκά τον εαυτό της*). Η απάντηση στο Γ' Σχεδίασμα είναι κατά το νόημα αρνητική. Αλλά στην επιφάνεια δεν υπάρχει αρνητικό μόριο. Η άρνηση, μολονότι σταθερή και αμετάκλητη, στέκει πίσω από τη μεταφορική έκφραση «έρμα 'ν' τα μάτια», όπου το επίθετο «έρμα» αποδίδεται κατά σχήμα υπαλλαγής στο μέρος («μάτια») αντί στο όλον, εστιάζοντας έτσι στη βουβή θλίψη των ματιών, που ενώ είναι φτιαγμένα να ατενίζουν και να χαίρονται την ομορφιά του κόσμου, αποστρέφουν αυτοθέλητα το βλέμμα από το μαγευτικό όραμα της άνοιξης, για να μείνουν άδεια κι έρμα. Αυτό το «έρμα» είναι ταυτόχρονα, με μια διπλή συνδήλωση, ο φορέας και της άρνησης και του καημού γι' αυτή την άρνηση. Και σε μια σχέση σημασιακής αντίστιξης, έρχεται η γεμάτη λαχτάρα έννοια «χρυσέ» (*έρμα vs χρυσέ*), υφολογικά υπογραμμισμένη από τη φόρμα της κλητικής προσφώνησης και το ρυθμικό τονισμό του στίχου, να ξεδιπλώσει σ' όλο το δεύτερο ημιστίχιο την τελευταία σπαρακτική επίκληση προς το ανεκτίμητο αγαθό της ζωής που οι ήρωες θεληματικά θυσιάζουν, για να μην το ευτελίσουν. Μ' αυτό τον κλασικής συμμετρίας και ποιητικής απόσταξης στίχο, βαρύ από το συναισθηματικό φορτίο μιας μεγάλης γλωσσικής και ποιητικής παράδοσης, ο ποιητής αναπαράγει και απομνημειώνει τον κώδικα του καημού της Ρωμιοσύνης, όπως αρχετυπικά διατυπώνεται σε δημοτικό δίστιχο που η παράδοση αποδίδει στον Θανάση Διάκο:

*Για ιδές καιρό που διάλεξε ο Χάρος να με πάρει,
τώρα π' ανθίζουν τα κλαριά και βγάν' η γη χορτάρι!*

[Σ.Ραζέλος, 1870: 30, Ν.Γ. Πολίτης, 1914: 221.212]

Οι περίφημοι αυτοί στίχοι που έχουν καταγραφεί ως μοιρολόι, κυκλοφορούν και ως λαϊκό απόφθεγμα, ενώ ταυτόσημες εκφράσεις με διαφορετική διατύπωση συναντούμε και σε τραγούδια του Χάρου :

²⁶ Παραλλαγή: *Μη με χαϊδεύεις δροσερέ της ομορφιάς αέρα* [AE 464.10].

*Καλότυχά' ναι τα βουνά, καλότυχοί 'ν' οι κάμποι
που Χάρο δεν ακαρτερούν, φονιά δεν περιμένουν,
μον' περιμένουν άνοιξη, τ' όμορφο καλοκαίρι,
να πρασινίσουν τα βουνά.....*

[Δ. Δελέκος 1868: 155, Σ. Ραζέλος, 1870: 24, Ν.Γ. Πολίτης, 220.211]²⁷

καθώς και σε κρητικές μαντινάδες, με πολλές παραλλαγές:

*Χαρά στη χάρη σας, βουνά, που Χάρο δε φοβάστε,
μον' ανιμένετ' άνοιξη να πρασινολογάστε!*

[Μ.Λιουδάκη, 1936: 251.28, 29, 30: παραλλαγές]

Πρόκειται για ένα λαϊκό βίωμα που ο Σολωμός το ενσωμάτωσε στο λόγιο πολιτισμό. Είπαμε ότι στον «Πειρασμό» ο ποιητής συγχωνεύει δύο χωριστά θέματα του Β' Σχεδίασματος σε ένα ενιαίο επεισόδιο, το χαρούμενο οργασμό της άνοιξης και την εμφάνιση της θεότητας μέσα στη φύση. Έτσι η πρόκληση έχει δύο πομπούς. Ο ένας είναι η *φύση-παράδεισος* στην κορυφαία στιγμή της άνοιξης, που καθιστά τη ζωή μέγα καλό και πρώτο. Ο άλλος είναι η μυστηριακή διάσταση της φύσης και η *θεία Επιφάνεια*, που δηλώνει με τον πιο παραστατικό τρόπο ότι αυτός ο κόσμος είναι και η περιοχή της θεότητας κι επομένως ο μοναδικός στίβος ολοκλήρωσης και μακαριότητας των όντων. Αυτή η σύνθεση των δύο θεμάτων αντιπροσωπεύει, μέσα στο «διάλογο» Σολωμού – Schiller, την πιο απερίφραστη απάντηση του Έλληνα ποιητή στη διανοητική εκζήτηση του γερμανικού ιδεαλιστικού ρομαντισμού. Γιατί ακριβώς αντιπαραθέτει στο *δυϊστικό μοντέλο* του Schiller το *ενιστικό πρότυπο* της νεοελληνικής κοσμοθεωρίας, που τοποθετεί όλες τις αξίες στη φύση και στην εγκόσμια ζωή. Και μ' αυτή την έννοια, ο πειρασμός της φύσης γίνεται η κατεξοχήν τραγική σύγκρουση στο Γ' Σχεδίασμα, συνοψίζοντας, κατά σχήμα συνεκδοχής, όλες τις άλλες. Γιατί το νόημα αυτής της σύνθεσης είναι ότι η φύση, αυτός ο κόσμος των αισθήσεων είναι η περιοχή και του Κάλλους και του Αγαθού, και της αισθαντικότητας και του «λόγου», και της ευδαιμονίας και της ελευθερίας. Η τραγική σύγκρουση δεν προκύπτει από την αντίθεση του Αγαθού προς το Κάλλος, του Υψηλού προς το Ωραίο, της πνευματικής προς την υλική φύση του ανθρώπου, της ελευθερίας του λόγου προς τη δουλεία των αισθήσεων, ούτε στοχεύει να επαληθεύσει την απόλυτη εξουσία του «αόρατου Μονάρχη», της μεταφυσικής Ιδέας πάνω στον υλικό κόσμο, όπως στο σιλλερικό σύστημα αξιών. Αντίθετα, το στοιχείο που δίνει κοσμολογικές προεκτάσεις στην τραγική σύγκρουση είναι ότι ο πειρασμός, που αντιμάχεται την ηθική ελευθερία των πολιορκημένων, κορυφώνεται με την εμφάνιση της Θεότητας μέσα στη φύση. Το μήνυμα που δίνει η Θεοφάνεια είναι καθαρό και σημαίνει ταυτόχρονα την πλήρη απόρριψη της ιδεαλιστικής κοσμολογίας: αυτός ο κόσμος δεν είναι μόνο ο κόσμος της ομορφιάς, της χαράς, της καλοσύνης, είναι και ο χώρος της θεότητας, που κι αυτή είναι εδώ, ανάμεσα μας, συστατικό στοιχείο ενός ενιαίου Σύμπαντος, που προσφέρεται στον άνθρωπο ως πεδίο ολοκλήρωσης και ευδαιμονίας. Προτάσσοντας, λοιπόν, ως ισχυρότερο επιχείρημα την ενότητα του σύμπαντος, στερεί την επιλογή της θυσίας από κάθε κίνητρο μεταφυσικής

²⁷ Παραλλαγή του τραγουδιού περιλαμβάνεται και στη συλλογή Tommaseo (*Canti Greci*, 1842: 296).

ανταμοιβής και δικαίωσης, που θα έκανε το θάνατο αποδεκτό. Έτσι, η θυσία δε βρίσκει καμιά παρηγοριά, γι' αυτό και το δίλημμα είναι τόσο σκληρό, γι' αυτό και η τραγική συγκίνηση είναι τόσο γνήσια. Από την άλλη, ο ποιητής υποδεικνύει στον αναγνώστη ότι η ελευθερία, για χάρη της οποίας οι Πολιορκημένοι θυσιάζουν τα πάντα, δε χρειάζεται κανένα μεταφυσικό δεκανίκι για να δικαιωθεί. Μέσα στον κόσμο του Κάλλους και του Αγαθού, η ελευθερία είναι ο μόνος πλήρης τρόπος ύπαρξης, ο μόνος που προσφέρεται στον άνθρωπο για να πραγματώσει το αίτημα και το νόημα της ύπαρξής του. Αν θυσιάσει την ελευθερία του, ακρωτηριάζει την ακεραιότητά του, την ανθρωπινή του ιδιότητα, που είναι αναγκαία προϋπόθεση για να μετέχει στις αξίες που κάνουν τη ζωή άξια να τη ζει κανείς. Είναι μια αντίληψη που υπερβαίνει τη βιολογική εκδοχή της ζωής και την ατομική ύπαρξη του Ήρωα και ανάγεται στην έννοια του *Προσώπου*, ως αξία πολιτισμική, που αποβλέπει στο μέλλον του Ανθρώπου συνολικά. Έτσι, ο ποιητής δένει το ατομικό με το γενικό, το τοπικό με το εθνικό και το παγκόσμιο.

Μένει ακόμα μία αξιοσπούδαστη κατάκτηση του Σολωμού. Η τραγική σύγκρουση πηγάζει από μίαν αντίφαση: αξίες πρώτου μεγέθους και καθολικού κύρους, όπως η Φύση και το Θείο, εμφανίζονται ως αντίμαχοι του ανθρώπου, ακόμη και της ανθρωπίνης ελευθερίας υπό ορισμένους όρους. Δηλαδή, αξίες θετικές, με υψηλή θέση στην κοινή συνείδηση, εμφανίζονται να λειτουργούν αρνητικά ή, για την ακρίβεια, θετικά και αρνητικά μαζί. Αυτή η θετική – αρνητική λειτουργία, οι θετικές και αρνητικές ιδιότητες των αξιών, που αποτελούν τον πυρήνα της προβληματικής του ποιητή σε όλα τα μεγάλα έργα της ωριμότητας, στον *Κρητικό* και στον *Πόρφυρα* εξίσου με τους *Ελεύθερους Πολιορκημένους*, οδήγησε σε μια κατάκτηση κοσμοθεωρητικών διαστάσεων, που βγήκε από το «διάλογο» του Σολωμού με το Σίλλερ και το γερμανικό ρομαντικό ιδεαλισμό. Όταν αυτός ο διάλογος από το θεωρητικό ενδιαφέρον πέρασε στην ποιητική πράξη, βγήκαν στην επιφάνεια, από τις δυσκολίες σύνθεσης, οι ουσιώδεις διαφορές αξιακών προτύπων και κοσμοαντίληψης, που οδήγησαν τον ποιητή να συλλάβει και ν' ανασυνθέσει τα αξιακά και κοσμοθεωρητικά πρότυπα του ελληνικού πολιτισμού μέσα στη λόγια και λαϊκή πνευματική παράδοση. Και να ανακαλύψει ότι η *αρνητική λειτουργία των θετικών αξιών*, οι *διπλές αντιφατικές ιδιότητες των πραγμάτων*, είναι η *πηγή του Τραγικού* και αποτελούν συστατικά στοιχεία του ελληνικού πολιτισμού τόσο του αρχαίου όσο και του νεοελληνικού, τόσο της λαϊκής όσο και της λόγιας παράδοσης²⁸. Και ότι το τραγικό δεν είναι μόνο νόμος της Τέχνης αλλά και νόμος της ζωής.

Συνοψίζουμε: στους *Ελεύθερους Πολιορκημένους* ο ποιητής μεταφέρει και ενσωματώνει στο λόγιο πολιτισμό θεμελιώδεις κώδικες της λαϊκής παράδοσης. Συγχωνεύει τον κώδικα του *προσώπου* (ζωή = ανεξαρτησία vs υποταγή = θάνατος) με τον κώδικα του *ρωμέικου καημού* σε μια σύνθεση, που φέρνει πιο κοντά στο μέσο

²⁸ Λ.χ., ο Απόλλων της αρχαίας ελληνικής μυθολογίας και ο Ήλιος της νεοελληνικής λαϊκής μυθολογίας έχουν τις ίδιες αντιφατικές – θετικές και αρνητικές – ιδιότητες [άρα, κι εδώ, όπως κι αλλού, ο πραγματικός θεματοφύλακας της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς είναι ο λαϊκός προφορικός πολιτισμός]. Βλ. Ε.Γ. Καψωμένος, «Καλή 'ναι η μαύρη πέτρα σου». *Ερμηνευτικά κλειδιά στο Σολωμό*, Αθήνα, Εστία, 1992: 43-44, όπου και βιβλιογραφία.

αναγνώστη τα υψηλά ηρωικά πρότυπα, καθώς του ξυπνά οικεία βιώματα, προσωπικά και συλλογικά. Και συγκροτεί, ως πολύτιμη κληρονομιά του αγώνα της Ανεξαρτησίας, τον πρώτο κώδικα της εθνικής ιδεολογίας: *Ελλάδα και Ελευθερία είναι μια ταυτότητα, Ελλάδα και δουλεία (οποιασδήποτε μορφής) είναι μια αντίφαση. Η Ελευθερία είναι ο ελάχιστος αναγκαίος όρος για την ύπαρξη της Ελλάδας και των Ελλήνων*²⁹. Κι αυτό συνιστά μια σπουδαία συμβολή στη διαμόρφωση των νεοελληνικών πολιτισμικών κωδίκων, καθώς γεφυρώνει ταξικές αντιθέσεις και προκαταλήψεις, προς την κατεύθυνση ενός συγκροτημένου, ενιαίου και εσωτερικά συνεπούς νεοελληνικού εθνικού πολιτισμού. Σ' αυτό ακριβώς έγκειται η συμβολή του Σολωμού. Μέσα στα μεγάλα έργα της ωριμότητας πραγματοποιεί μια οργανική σύνθεση λαϊκής και λόγιας παράδοσης σ' έναν ενιαίο νεοελληνικό πολιτισμό, σε αντιστοιχία προς τους όρους και τις κατακτήσεις του ευρωπαϊκού πολιτισμού, αλλά στο μέτρο και στο βαθμό της συμβατότητάς τους, απορρίπτοντας προσαρμογές που θα αλλοίωναν την ελληνική πολιτισμική ταυτότητα· έχοντας πλήρη συνείδηση μιας απλής αρχής, που αποτέλεσε την κατευθυντήρια γραμμή της δημιουργικής του προσπάθειας: αυτό που έχει να προσφέρει κάθε λαός είναι οι αξίες που τον ξεχωρίζουν· μ' αυτές πλουτίζει τον παγκόσμιο πολιτισμό. Η αφομοίωσή του στον όποιον ισχυρό πόλο δεν είναι μόνο αυτοχειρία είναι – όταν μάλιστα πρόκειται για το διαχρονικό ελληνικό πολιτισμό – έγκλημα κατά της ανθρωπότητας, γιατί στερείς από τους άλλους μια παγκόσμια κληρονομιά που σου εμπιστεύτηκε η Ιστορία και που όφειλες να τη μοιραστείς με όλους αντί να τη στραγγαλίσεις στα μουγκά. Ο Σολωμός, αντίθετα, πρώτος, ύστερα από τον Κορνάρο, επιχείρησε μια σύνθεση λόγιου και λαϊκού πολιτισμού, στη βάση των αρχών και αξιών της τοπικής παράδοσης. Και έκαμε κι αυτός, όπως κι εκείνος, αριστουργήματα, που ανέδειξαν την οικουμενικότητα της ελληνικής πνευματικής παράδοσης, η οποία, στην παρούσα κρίσιμη συγκυρία, έχει ακόμη πολλά να δώσει στην τέχνη και στον πολιτισμό.

29 Πόσοι νεοέλληνες ποιητές και πεζογράφοι του 19ου και 20ού αιώνα αναπαρήγαγαν, μετά το Σολωμό, αυτό τον κώδικα, θα μπορούσε να είναι το συναρπαστικό θέμα σειράς διδακτορικών διατριβών. Και να δούμε ύστερα πώς θα καταφέρει να τον ανατρέψει ο νεοταξικός 21ος αιώνας.