

2
M

H

6

ΝΕΙ



ΒΟΗΘΗΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΜΕΣΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ Ν° 5



υραϊζμ (Κεραμ. Κ) - Καρβελις (Β) - Βζοια (Α)

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Κ. ΜΩΡΑΪΤΗ
Δ. ΚΑΡΒΕΛΗ - Γ. ΒΑΝΔΩΡΟΥ - Α. ΒΛΑΧΟΥ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ
ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑΤΩΝ
ΚΑΙ
ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ
ΤΟΜΟΣ Α'

Διά τούς ύποψηφίους του 'Ακαδημαϊκού άπολυτηρίου
και τούς μαθητάς τής Β' και Γ' τάξεωσ του Λυκειου

26



ΒΟΗΘΗΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΜΕΣΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
 Η ΔΙΔΑΣΚΑΛΙΑ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ Ν° 5



14

6

121

Μωραΐτης (Σ. Κ.) - Καρβελάς (Γ.) - Βαλαχού

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Κ. ΜΩΡΑΪΤΗ
 Δ. ΚΑΡΒΕΛΗ - Γ. ΒΑΝΔΩΡΟΥ - Α. ΒΛΑΧΟΥ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ
 ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ
 ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑΤΩΝ

ΚΑΙ
 ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
 ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

1.2
 1.2
 ΤΟΜΟΣ Α'



Διά τούς ύποψηφίους του 'Ακαδημαϊκού άπολυτηρίου
 και τούς μαθητάς τής Β' και Γ' τάξεως του Λυκείου

Διατελεσμένη με...
 εν' αφε. αριθ. 3346 του 1965

002
κλς
ΣΤ3
6



ΚΟΝΗΤΙΚΗ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΜΕΣΗΣ ΠΑΙΔΕΙΑΣ
Η ΔΙΔΑΚΑΛΙΑ ΤΩΝ ΝΕΩΝ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ Ν. 2



ΤΡΕΠΤΟΥ Κ. ΜΠΑΡΤΙΝ
Α. ΚΑΡΒΕΛΗ - Γ. ΒΑΚΑΡΟΥ - Α. ΒΑΛΑΧΟΥ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑΤΩΝ

ΚΑΙ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ

ΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

ΤΟΜΟΣ Α'



Διό τον έμψηρσην του 'Ακαδημαϊκου όργανου
και τον μαθητάς της β' και γ' τάξεω του Λυκείου

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

ΑΝΑΛΥΣΕΙΣ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΛΟΓΟΤΕΧΝΗΜΑΤΩΝ
ΚΑΙ
ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΙΣΤΟΡΙΑΣ
ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Κάθε γνήσιο αντίτυπο φέρει την υπογραφή
του κ. Γ. Μωραΐτη

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ, ΕΡΕΥΝΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ
ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟ ΤΕΧΝΟΛΟΓΙΑΣ ΥΠΟΛΟΓΙΣΤΩΝ ΚΑΙ ΕΚΔΟΣΕΩΝ ΔΙΔΑΚΤΙΚΩΝ ΒΙΒΛΙΩΝ
ΙΤΥΤΕΚ

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

‘Ο Α’ τόμος τῶν «Ἀναλύσεων Νεοελληνικῶν Λογοτεχνημάτων», πού δίνουμε στή δημοσιότητα, ἀποτελεῖ τὸ προϊόν συλλογικῆς ἐργασίας τῶν συναδέλφων πού τὸν παρουσιάζουν μὲ τὸ ὄνομά τους.

Ἦχει σκοπὸ νὰ βοηθήσῃ σ’ αὐτὴ του τὴ μορφή, τοὺς ὑποψηφίους τῶν Ἀνωτάτων Σχολῶν, γιὰ ν’ ἀντιμετωπίσουν τὶς ἐξετάσεις τοῦ ἀκαδημαϊκοῦ ἀπολυτηρίου.

Μὲ τὴ μορφή ὅμως, πού πήραν οἱ ἀναλύσεις, ἀποτελοῦν προσπάθειες φιλολογικῆς ἐρμηνείας σὲ ἔργα τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας καὶ πιστεύομε πὼς δετικὰ θὰ συμβάλουν στὴν διδασκαλίαν τῶν Νέων Ἑλληνικῶν εἰς τὰ Ἑλληνικὰ Λύκεια.

Στὴ μεθόδευση τῆς ἐργασίας ἀκολουθήσαμε τὴν καθιερωμένη στὴν Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας σειρά καὶ ὡς πρὸς τὴ μέθοδο ἀνάλυσης ἢ κάθε ἐργασία ἀποτελεῖται ἀπὸ: α) ἓνα λιγὸλόγο εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα β) ἀπόδοση τοῦ περιεχομένου, γ) Κυριαρχικὴ ἰδέα (τῆς δώσαμε τὸν τίτλο «κυριαρχικὴ» ἀντὶ κεντρικῆ, ἐπειδὴ κυριαρχεῖ καὶ καθορίζει τὸν πλοῦτο τῶν ἰδεῶν τοῦ ποιήματος ἢ τοῦ διηγήματος). δ) Δευτερεύουσες ἰδέες (ὁ κόσμος πού κινεῖται μέσα στὸ ποίημα ἢ τὸ διήγημα, τὰ πραγματικά, ἱστορικά, ψυχολογικά κ.λ.π. στοιχεῖα τοῦ ποιήματος ἢ τοῦ διηγήματος) καὶ ε) τὸ ὕφος. Μέσα σ’ αὐτὸ τὸ τελευταῖο συμπεριλάβαμε ὅ,τι ἀφορᾷ ὄχι μόνον τὴ γλῶσσα, ἀλλὰ καὶ τὰ λεγόμενα στοιχεῖα αἰσθητικῆς ἀνάλυσης ἢ ὅπως παλαιότερα τὰ ὀνόμαζαν, καλλολογικὰ στοιχεῖα, Κι’ αὐτὸ ἔγινε γιὰτὶ ἐκείνη ἢ συνηθισμένη «καλλολογία» διασποῦσε τὴν ἐνότητα, παρέσυρε τὴν προσοχὴν στὴ μικρολεπτομέρεια καὶ ἢ συνολικὴ εἰκόνα καὶ ἢ αἴσθησις τῆς ὁμορφιάς χανόνταν, καὶ ἢ ποιητικὴ ἐξαφανίζονταν.

Πιστεύομε πὼς βοηθάμε μὲ τὸ ἔργο αὐτὸ νὰ γίνεταὶ συνείδησις ἢ αἰσθητικὴ ἀπόλαυσις.

Γ. Κ. Μ.

ΠΡΟΛΟΓΟΣ

Ο Α' τόμος των «Αναλύσεων Ημερησίων Λογοτήτων» που δίνουμε στη δημοσίευσή του αποτελεί το πρώτο συλλογικό έργο των συντακτών που τον παρουσιάζουν με το όνομά τους.

Έχει σκοπό να βοηθήσει ο κατά τον ήχο της λέξης, να αναπτύξουν τις δυνατότητες των Ανωτέρων Σχολών για ανάπτυξη της έκφρασης του ακαδημαϊκού πολιτισμού.

Με τη βοήθειά μας που πήραν οι συντάκτες, από τον προοδευτικό φιλολογικό έμπνευστο σε έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας και πιστεύουμε πως δεκάς θα αναδείξουν στην δι-
δασκαλία των Νέων Ελληνικών τις «Ελληνικά Λέξεις».

Η μελέτη της έκδοσης ολοκληρώθηκε την καλοκαίρι πριν στην έκδοση της Ημερησίου Λογοτεχνίας αυτή και ως προς τη μελέτη ανέλαβε η κάθε έκδοση αποτελείται από: α) ένα φιλόλογο εισαγωγικό σημείωμα (β) απόδοση της προταχόμενης γλωσσολογίας (γ) της δύναμης των τίτλων και των κειμένων κεντρικά, επισημαίνεται και καθαρίζει τον κλάδο των ιδιών του πολιτισμού ή του διηγήματος. (δ) Δευτερεύουσες ιδέες ή κόμης που κινείται μέσα στο κείμενο ή το διήγημα. τα πραγματικά ιστορικά στοιχεία ή οι ιδέες ή οι πραγματικές ή του διηγήματος και (ε) το όνομα ή αυτό το κείμενο συμπληρωμένο. (στ) φέρει ή τον ήχο της λέξης και το λέξιμο στοιχείο καθαρίζεται ανάμεσα ή από εγ-
γραφή του όνομά του. καθαρίζεται και στοιχίζεται ή κατά λέξη ή συντηρημένη εκαγωγή διασπορά την έννοια, παρέχεται την προσοχή στη μελοποίηση και ή συλλογή είναι και ή καθαρή της όμοιας χονδρική και ή πολιτισμική εξαφανίζονται.

Πιστεύουμε πως βοηθήσει με το έργο αυτό να γίνει συνει-
ρηματικό έργο.

Α.Κ.Α.

ΣΥΝΤΟΜΗ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Γιὰ τὴν ἀρχὴ τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας δὲν ὑπάρχει πλήρης ὁμοφωνία. Οἱ ρίζες τῆς ἀπ' τοὺς περισσότερους μελετητές, τοποθετοῦνται στοὺς τελευταίους βυζαντινοὺς αἰῶνες καί, εἰδικώτερα, τὸ 10ο αἰ., γιατί τότε ἀρχίζει ἡ βαθμιαία ἀποκρουσάλλωση ὠρισμένων χαρακτηριστικῶν στοιχείων, πού ἐπιμαρτυροῦν τὴν μεταπήδηση ἀπ' τὸ βυζαντινὸ κόσμον στὸν νεοελληνικόν. Τὰ κυριώτερα αὐτὰ εἶναι ἡ ἐπικράτηση στὰ λογοτεχνικὰ μνημεῖα, ἰδίως τὰ ποιητικά, τῶν τελευταίων βυζαντινῶν αἰώνων, τῆς ὁμιλουμένης, καὶ ἡ ἀντικατάσταση τῆς ἀρχαίας μετρικῆς, πού στηριζόταν στὴν προσωδία, ἀπὸ τὴ νέα, πού ἔχει σὰ βάση τῆς τὸν τονικὸ ρυθμό. Ἡ ἀφύπνιση ἐπίσης τῆς ἐθνικῆς συνείδησης, ὁ ἱπποτικὸς ρωμαντισμὸς, ἡ ἐρωτικὴ περιπέτεια προσθέτουν τὸ πρωτόγνωρο σφρῖγος τοὺς καὶ τὴν ξεχωριστὴ τους γοητεία στὴ φαντασία τῶν ποιητῶν. Ἀνανέωση λοιπὸν τοῦ μέτρου, βαθμιαῖες γλωσσικὲς μεταβολὲς καὶ προπάντων, τὸ εὐρύτατο πεδίο πού διανοίγεται στὴν ποίηση στὴν προσπάθειά της νὰ ἐκφράσει ἰδέες καὶ πόθους πού τῆς δίνουν ἓνα ἐντελῶς ξεχωριστὸ περιεχόμενο, ἀποτελοῦν τὰ τεκμήρια τοῦ τέλους μιᾶς ἐποχῆς, τῆς βυζαντινῆς μεσαιωνικῆς καὶ τῆς ἀρχῆς μιᾶς ἄλλης, τῆς νεοελληνικῆς. Τὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας τὴ διαιροῦμε συνήθως στὶς ἑξῆς περιόδους: 1) 10ος αἰ.—1204, 2) 1204—1453, 3) 1453—1821 καὶ 4) 1821—σήμερα.

ΠΡΩΤΗ ΚΑΙ ΔΕΥΤΕΡΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

(10ος αἰώνας — 1453)

Τὰ σπουδαιότερα κείμενα τῶν περιόδων αὐτῶν εἶναι:

α) Τὸ ἔπος τοῦ Βασιλείου Διγενῆ Ἀκρίτα
Εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ ἀρχαιότερα γραφτὰ μνημεῖα τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας καὶ ἀναφέρεται στὴ γέννηση, τὴ δράση καὶ τὸ θάνατο τοῦ Διγενῆ Ἀκρίτα. Σῶζεται σὲ ἕξ παραλλαγές, καὶ ὁ ποιητὴς του μᾶς

είναι άγνωστος. Σάν χρόνος συγγραφῆς του θεωρεῖται ὁ 10ος ἢ 11ος αἰ. Ἡ ποιητικὴ του ἀξία ποικίλλει καὶ δὲν εἶναι αὐτὴ πού συγκεντρώνει πάντοτε τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀναγνώστη, γιατί ὁ συγγραφέας τοῦ ἔπους δὲν ἀποφεύγει πολλές φορές τὰ μειονεκτήματα τῆς ποίησης τῆς ἐποχῆς του: ὁ λόγος του δὲν θηρεῖ με ἐπιτυχία πάντοτε τὸ οὐσιώδες, ἄλλοτε πλατυάζει, ἢ γλώσσα του τείνει πότε πρὸς τὴν ἀρχαῖζουσα καὶ πότε πρὸς τὴν δημοτικὴ. Ἡ ποιητικὴ διεργασία δὲν μᾶς ἐπιβάλλεται με τὴ διαρκῆ της παρουσία καὶ παρὰ τίς σὲ ὀρισμένες περιπτώσεις εὐτυχεῖς στιγμὲς της, ἢ συσσώρευση καὶ ἢ παράθεση τῶν λέξεων εἶναι τὸ μόνο πού ἀπομένει, ἄφθογοι καὶ ἀπομονωμένοι ὄγκοι γλωσσικοῦ ὕλικοῦ πού, τουλάχιστον, διατηροῦν τὴν ἀξία τους γιὰ τὴν γλωσσικὴ μας ἱστορία.

β) Ἀκριτικὸς κύκλος Ἡ ὑπεροχὴ του ἀπέναντι στοῦ ἔπος εἶναι καταφανής. Στὰ πιὸ πολλά τραγούδια τοῦ ἀκριτικοῦ κύκλου πρωταγωνιστεῖ ὁ ἥρωας τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ, ὁ Διγενῆς Ἀκρίτας, στὸν ὁποῖον ὀφείλεται καὶ ἡ ὀνομασία τους. Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὸ Διγενῆ πρωταγωνιστοῦν καὶ ἄλλοι ἥρωες ἀκρίτες, ὅπως ὁ Κωνσταντᾶς, ὁ Ἀνδρόνικος, ὁ Θεοφύλακτος, ὁ Πορφύριος, ὁ Δούκας κ.ἄ. Εἶναι τὰ ἰνδάλματα τῆς νεοελληνικῆς ψυχῆς καὶ οἱ δυνάμεις των ὑπερβαίνουν τὰ ἀνθρώπινα μέτρα. Ἡ πολεμικὴ ζωὴ καὶ ἡ λατρεία τῆς ἀνδρείας καὶ τῆς φυσικῆς ρώμης, ὅπως τὰ συναντήσαμε στὰ ὀμηρικὰ ἔπη, ξαναζωντανεύουν τὰ ἀκριτικὰ τραγούδια με στίχους πού πολλές φορές ἐγγίζου τὴν ποιητικὴ τελειότητα.

γ) Προδρομικὰ ποιήματα Πρόκειται κυρίως γιὰ σατιρικὰ ποιήματα, πού ὀφείλουν τὸ ὄνομά τους στοῦ λόγιου τῆς ἐποχῆς τῶν Κομνηνῶν Θεόδωρο Πρόδρομο. Φαίνεται πὼς ἡ ποίηση αὐτὴ ἔχει γίνε τῶν συρμοῦ καὶ τὰ ποιήματα ἀνήκουν σὲ περισσότερους συγγραφεῖς. Τὸ ἐνδιαφέρον τους ἔγκειται στοῦ ὅτι διασώζου πλούσιο γλωσσικὸ ὕλικὸ τοῦ 12ου αἰ. καὶ σατιρίζου τίς προλήψεις τῆς ἐποχῆς, τὴ συμπεριφορὰ τῶν κληρικῶν καὶ ἰδίως τῶν μοναχῶν με παράλληλη διεκτραγώδηση τῆς σκληρῆς μοίρας τῶν ἀνθρώπων τῶν γραμμάτων πού ὑποφέρου. Δίνου, γενικά, ὅπως ἔχει παρατηρηθῆ «μίαν γραφικὴν πλευρὰν τῆς ζωῆς τῶν Βυζαντινῶν».

ε) Ὀρησκευτικὴ καὶ Ἡθικοδιδασκτικὴ ποίηση
Ἀποτελεῖ συνέχεια τῶν τάσεων πού προϋπῆρχαν καὶ στὴν ἀρχαιότητα (Θεόγνις), ἀλλὰ καὶ στὴ βυζαντινὴ ποίηση. Μᾶς ἀποκαλύπτει τὴν ψυχοσύνθεση τῶν βυζαντινῶν καθὼς καὶ τίς ἀντιλήψεις των σχετικά

μέ τῃ ζωῇ καί τὴν ἀγωγῇ. Πολλὰ εἶναι τὰ στιχουργήματα τοῦ εἶδους αὐτοῦ, ἀπὸ τὰ ὁποῖα τὰ σπουδαιότερα εἶναι: Σπανέας (Διδασκαλία παραινετική κυροῦ Ἀλεξίου Κομνηνοῦ, τοῦ λεγομένου Σπανέα), «Στίχοι γραμματικοί» Μιχ. Γλυκᾶ, «Ἱστορία τοῦ Πτωχολέοντος» καὶ «Λόγος παρηγορητικὸς περὶ δυστυχίας καὶ εὐτυχίας».

5) Ἱστορίες τῶν ζώων Ἔχουν διδακτικὸ σκοπὸ μὲ διάθεσι σατιρική. Εἶναι καὶ αὐτά, ὅπως καὶ ὅλα τὰ προαναφερθέντα, ποιήματα κυρίως γραμμένα στὴ λαϊκῇ γλώσσᾳ τῆς ἐποχῆς. Περιγράφουν τὶς συνήθειες καὶ τοὺς χαρακτῆρες τῶν ζώων, στὰ ὁποῖα ἀποδίδονται ἐλαττώματα καὶ προτερήματα τῶν ἀνθρώπων. Στὸ εἶδος αὐτὸ ἀνήκουν τὰ «Διήγησις παιδιόφροστος τῶν τετραπόδων ζώων», «πουλολόγος», «Φυσιολόγος» κ.ἄ.

ζ) Ἱστορικὰ ἔργα Τὸ ἀξιολογώτερο εἶναι «Τὸ χρονικὸν τοῦ Μορέως». Ἐξιστορεῖ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινούπολης ἀπ' τοὺς Φράγκους καὶ ἰδίως τὴν κατάκτηση τῆς Πελοποννήσου ἀπὸ τὸ Γουλιέλμο Σαμπλίτη καὶ Γοδοφρεῖο Βιλλαρδουῖνο. Φαίνεται πὼς γράφτηκε ἀπὸ γασμουῖλο, δηλ. γιὸ ἑλληνίδας ὀρθόδοξης καὶ Φράγκου καθολικοῦ, γιὰτὶ ὁ συγγραφέας δείχνει φανερῇ ἀντιπάθεια στοὺς Ἕλληνας. Παρ' ὅλα αὐτὰ διατηρεῖ τὴν ἀξία του καὶ γιὰ τὶς ἱστορικές του πληροφορίες καὶ γιὰ τὸ γλωσσικὸ ὕλικὸ πὸν μᾶς παρέχει.

ζ) Μυθιστορίες Ἀνήκουν στὸ τέλος τῆς βυζαντινῆς ἐποχῆς καὶ παρουσιάζουν σημαντικὸ ἐνδιαφέρον. Ἡ ἀρχὴ τους πρέπει νὰ ἀναζητηθῇ στὸ σοφιστικὸ μυθιστόρημα τῆς ἄλεξανδρινῆς περιόδου, πὸν θρῆκε συνέχεια καθ' ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ βίου τῆς Βυζαντινῆς αὐτοκρατορίας. Σημαντικὴ ἐπίδραση ἐπίσης ἀσκοῦν στὴ διαμόρφωσίν του οἱ Φράγκοι καὶ οἱ Ἑνετοί, πὸν μεταφέρουν τὸν πολιτισμὸν τουτοῦ στὸ Βυζάντιο, τὶς παραδόσεις τους, τὶς συνήθειες καὶ τὸν κώδικα μιᾶς νέας ζωῆς, τῆς ἱπποτικῆς. Ὅπως παρατηρεῖ ὁ κ. Κριαρᾶς «Βασικὴ ὑπόθεση σὲ ὅλα αὐτὰ τὰ μυθιστορήματα εἶναι οἱ δοκιμασίες καὶ οἱ περιπέτειες σὲ ξένες χῶρες καὶ θάλασσες ἐνὸς ζεύγους ἐραστῶν περιπέτειες καὶ δοκιμασίες πὸν τὶς προκαλοῦν οἱ ἄνθρωποι ἢ ἡ τύχη. Οἱ ἐραστῆς μολταυτὰ κατορθώνουν νὰ μείνουν πιστοὶ ὁ ἓνας στὸν ἄλλο καὶ τέλος—ἀντίθετα ἀπὸ κάθε πρόβλεψη—συναντῶνται πάλι καὶ ἐνώνονται, γιὰ νὰ ζήσουν τοῦ λοιποῦ εὐτυχισμένοι. Οἱ ὑποθέσεις τῶν ἔργων αὐτῶν τοποθετοῦνται σὲ ἓνα ἀπομακρυσμένο, ἀσαφές καὶ ἰδανικὸ παρελθὸν ὁ γεωγραφικὸς τους ὀρίζοντας περιορίζε-

ται σχεδόν αποκλειστικά στην ανατολική Μοεσόγειο. Χαρακτηριστικά τοῦ εἶδους εἶναι ἡ ἀναμφισβήτητη συμβατικότητα του, ἡ ἀδιαφιλονίκητη ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴν πραγματικὴ ζωὴ, ὁ φόρτος τῶν περιγραφῶν, τῶν λόγων, τῶν ἐπιστολῶν, ὁ ἄκρατος αἰσθηματισμός, τὸ ξεχώρισμα τῶν καλῶν καὶ τῶν κακῶν ἀνθρώπων καὶ ὁ θρίαμβος τῶν πρώτων, ἡ τάση γιὰ τὴν περιπέτεια καὶ τὸ θαυμαστό, ἕνας κούφιος ἰδεαλισμός τῶν προσώπων». Οἱ μυθιστορίες διαβάστηκαν πολὺ ἀπ' τοὺς Βυζαντινοὺς, γιατί μέσα σ' αὐτὲς ὑπῆρχε πάντοτε ἡ διέξοδος ἀπ' τὴν πραγματικότητα πρὸς τὶς ἰδανικὲς λύσεις τῆς φαντασίας—μόνιμο χαρακτηριστικὸ τῆς ἀπλῆς λαϊκῆς ψυχῆς. Ἀξιολογώτερες ἀπ' τὶς ἕμμετρες μυθιστορίες εἶναι οἱ ἐξῆς: «Καλλιμάχος καὶ Χρυσορρόη», «Βέλθανδρος καὶ Χρυσάντζα», «Ἰμπέριος καὶ Μαργαρώνα», «Φλώριος καὶ Πλάντζια Φλώρα».

ΤΡΙΤΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

(1453 — 1821)

Ἡ περίοδος αὐτὴ καλύπτει τὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας. Παρὰ τὴν φυγὴ πολλῶν Ἑλλήνων λογίων στὴ Δύση, ἐν τούτοις μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου, ἰδίως τὸν 18ο αἰῶνα, ἀρχίζει πνευματικὴ ἀναγέννηση σὲ ὁλόκληρη τὴν Τουρκοκρατούμενη Ἑλλάδα. Ἐννοϊκώτερες ὁμῶς ἦσαν οἱ προϋποθέσεις στὶς περιοχὲς πὺν ἔμειναν ἔξω ἀπὸ τὴν Τουρκικὴ κατάκτηση γιὰ πολὺ διάστημα (Ρόδος, Κρήτη, Κύπρος, Ἐπτάνησα). Σταθμὸ σημαντικὸ ἀποτελεῖ ἡ ἀνθήση τῆς κρητικῆς λογοτεχνίας καὶ τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Βαρύτητα ἐπίσης ἀποκτᾶ ἡ ἐμφάνιση κατὰ τὴν προεπαναστατικὴν περίοδο ὠρισμένων ποιητῶν, τῶν ὁποίων ἡ ποίηση ὀνομάστηκε προδρομικὴ, καὶ τὸ μεγάλο ἔργο πὺν ἐπιτελοῦν μὲ τὴ δράση τους καὶ τὰ γραπτὰ τους οἱ Ἑλληνες λόγιοι τοῦ ἐσωτερικοῦ καὶ τοῦ ἐξωτερικοῦ.

α) Κρητικὴ λογοτεχνία Ἡ ἀνάπτυξή της ἐντοπίζεται κυρίως περὶ τὸν 16—17ον αἰ. Ἀπὸ τὰ χαρακτηριστικώτερα γνωρίσματα της εἶναι ἡ χρῆση τῆς ὀμιλουμένης Κρητικῆς γλώσσας, χωρὶς ὁμῶς πολλοὺς ἰδιοματισμοὺς, ἡ μετάγγιση στὸν κορμὸ τοῦ νεοελληνισμοῦ τῶν ρευμάτων καὶ τῶν ἰδεῶν πὺν κυκλοφοροῦν στὸν ἀναγεννώμενο δυτικὸ πολιτισμὸ, καί, πρὸ παντός, ἡ ὑποταγὴ τοῦ γλωσσικοῦ ὕλικου καὶ ἡ ἐναρμόνισή του μὲ τοὺς ποιητικοὺς νόμους. Τὰ σπουδαιότερα ἀπὸ τὰ λογοτεχνικὰ μνημεῖα τῆς περιόδου αὐτῆς εἶναι:

1) ΕΡΩΤΟΚΡΙΤΟΣ Είναι μεγάλο έπικό ποίημα (10.058 στίχοι) πού γράφτηκε περί τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰ. ἀπ' τὸν Κρητικὸ Βιτσέντζο Κορνάρο. Δεσπόζουν οἱ εὐγενεῖς μορφές τοῦ Ἐρωτόκριτου καὶ τῆς Ἄρετουσας, γεμάτες ρομαντικὸ ἰδεαλισμὸ, ἀγνότητα, πίστη καὶ ἀκατανίκητα αἰσθήματα ἀγάπης. Ὁ ποιητὴς κατορθώνει καὶ τὴ γλώσσα του νὰ ὑποτάξει, ὥστε νὰ γίνῃ ὄργανο τῆς ποιήσεώς του, καὶ στὴν ἀφήγησή του νὰ δώσει τὴν ἀπαιτούμενη ἀνέση δύναμη καὶ χάρη.

2) Η ΒΟΣΚΟΠΟΤΛΑ Η ΕΜΟΡΦΗ Λυρικό ποίημα (498 στίχοι) πού ἀποπνέει ποίηση, ἀγνὰ ἐρωτικά αἰσθήματα καὶ γεύση πικρῆ, μὲ τὸ ἀδόκητο τέλος του. Γράφτηκε τὸ 17ο αἰώνα.

3) Η ΘΥΣΙΑ ΤΟΥ ΑΒΡΑΑΜ. Ἀπὸ τὰ καλύτερα μνημεῖα τοῦ θεατρικοῦ λόγου πού μᾶς ἄφησεν ἡ Κρητικὴ λογοτεχνία. Γράφτηκε στὶς ἀρχές τοῦ 17ου αἰ. ἀπ' τὸν Βιτζέντζο Κορνάρο καὶ ἀνήκει στὰ δραματικά μυστήρια. Ὅπως ἔχει γράφει ὁ κ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος «διακρίνεται διὰ τὴν ἐξαίρετον στιχουργίαν του, λαμπρονομήνην διὰ πλουσίας καὶ πρωτοτύπου ὁμοιοκαταληξίας, τὴν τεχνικὴν ἐκτύλιξιν τῆς δραματικῆς του ὑποθέσεως καὶ τὴν ζωηρότητα τοῦ συναισθηματικοῦ του περιεχομένου».

4) ΕΡΩΦΙΑΗ. Είναι τραγωδία πεντάπρακτη. Μεταξὺ τῶν πράξεων παρεμβάλλονται χορικά καὶ ἰντερμέτζα. Γράφτηκε ἀπ' τὸ Γεώργιο Χορτάτζη περί τὸ 1600. Γενικῶς, παρὰ τοὺς πλατυασμούς, παρουσιάζει θεατρικὴν ὠρισμότητα.

ΑΛΛΑ ΕΡΓΑ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ προηγούμενα πρέπει νὰ σημειωθοῦν καὶ τὰ ἑξῆς: «Ζήνων» (ἱστορικὸ δράμα, πού ὑστερεῖ ὡς πρὸς τὰ προηγούμενα), «Βασιλεὺς Ροδολίνος» (τραγωδία τοῦ Ἰωάννη Τρώιλου), «Γύπαρης» (ποιμενικὴ κωμωδία πού, ὅπως ἀποκαλύφτηκε τελευταία, κακῶς διασώθηκε μ' αὐτὸ τὸν τίτλο), καὶ οἱ κωμωδίες «Φουρτουνάτος», «Στάθης», «Κατζοῦρμπος».

β) Τὸ Δημοτικὸ τραγούδι Είναι τὸ ἀπαύγασμα μιᾶς πορείας μακρᾶς καὶ ὀδυνηρῆς μέσα ἀπ' τὸ μαρτύριο τῆς Τουρκοκρατίας. Ἀποτελεῖ τὴ γνησιώτερη ἔκφραση τοῦ συναισθηματικοῦ βίου τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, σὲ ὅλες του τὶς ἐκφράσεις, καὶ γενικώτερα τοῦ νεοελληνικοῦ μας πολιτισμοῦ. Οἱ ψυχικὲς μας πηγές ἐκεῖ θρῖσκονται πάντοτε, καθαρές καὶ ἀμάρμαρες, καθὼς θάλλεγεν ὁ Κάλβος. Ἡ ποιητικὴ τους τελειότητα καὶ δύναμη εἶναι ἀναμφισβήτητες καὶ γιὰ πολὺν καιρὸ ὑπῆρξαν τὸ ὑπόδειγμα γιὰ γόνιμες ἀξιοποιήσεις (Σολωμὸς) ἢ ἀντίθετα, ἄγονες ἀπομιμήσεις (Κρυστάλλης).

γ) **Ἡ Προδρομικὴ ποίηση** Πρόκειται γιὰ τὴν ἔντεχνη ποίηση ποὺ κατὰ τὸν 18ο αἰ. ἀρχίζει πάλι νὰ ἐμφανίζεται μὲ βήματα δειλὰ. Ἀναγκαστικὰ τὰ ἀποτελέσματά της εἶναι περιορισμένα, γιὰτὶ ἡ προσπάθεια γιὰ τὴν τελείωση τῆς μορφῆς δὲν τελεσφορεῖ πάντοτε. Στὸς προδρόμους ἀνήκουν οἱ Καισάριος Δαπόντες, (1700—1784). Δημήτριος Γουζέλης (1774—1848), Ρήγας Βελεστινλῆς (1775—1798), Ἰωάννης Βηλαράς (1771—1823) καὶ Ἀθανάσιος Χριστόπουλος (1772—1847).

δ) **Οἱ Ἑλληνες λόγιοι** Ἀξιοσημείωτη ἐπίσης εἶναι ἡ γενικώτερη συμβολὴ τῶν λογίων ποὺ ἔζησαν καὶ ἔγραψαν στὸ ἐξωτερικὸ ἢ τὴν Ἑλλάδα κατὰ τὴν Τουρκοκρατία. Ἀνάμεσά του δεσπόζουν οἱ μορφές τοῦ Φραγκίσκου Σκούφου, Ἡλία Μηνιάτη, Εὐγενίου Βούλγαρη, Νικηφόρου Θεοτόκη καὶ προπάντων τοῦ Ἀδαμαντίου Κοραῆ.

ΤΕΤΑΡΤΗ ΠΕΡΙΟΔΟΣ

(1821 — 1940)

Σὰν ἀφετηρία της θεωρήθηκε ἡ μεγάλη μας ἐπανάσταση τοῦ 1821. Ἀποτελεῖ τὸ ἐπιστέγασμα τῆς προηγηθείσης πορείας καί, ἀπ' τὴν ἀποψη αὐτή, ἡ συγκομιδὴ της εἶναι πλουσιώτατη. Θὰ προσπαθήσουμε νὰ τὴν σκιαγραφήσουμε στὴν ἀνέλιξί της κατὰ τὰ εἶδη τοῦ λόγου.

1) **Ἡ Ποίηση** Οἱ ἀκόλουθες σχολές διαμορφώθηκαν κατὰ τὴν περίοδον αὐτή: ἡ ἑπτανησιακὴ σχολή, ἡ φαναριωτικὴ, ἡ παλαιὰ Ἀθηναϊκὴ καὶ ἡ νέα Ἀθηναϊκὴ ποὺ ὀδήγησε τὴν ποίηση ἀπ' τὸν Παλαμᾶ στὶς ἀγωνιώδεις ἀναζητήσεις τῆς μοντέρνας ποίησης:

α) **ΕΠΤΑΝΗΣΙΑΚΗ ΣΧΟΛΗ.** Ἐμπνευστῆς της καὶ ὀδηγός της ὁ Διονύσιος Σολωμός, ὑπὸ τὸ ὑψηλὸ δίδαγμα τοῦ ὁποίου ὀδηγοῦνται οἱ ἑπτανήσιοι ποιητὲς στὴν καθιέρωσι τῆς δημοτικῆς γλώσσας καὶ στὴν προσπάθεια, ἡ ὁποία στὸ Σολωμὸ γίνεται ἀγωνιώδης, γιὰ τὴν πραγματοποίησιν τῆς ἰδανικῆς τελειώσεως τῆς μορφῆς. Ἡ μουσικότητα ἐπίσης τοῦ στίχου, ἡ γλυκύτητα τῆς διαθέσεως, ἡ ἐπιδίωξι τῆς λιτότητας καὶ ἀποφυγὴ τῆς περιττολογίας καὶ τοῦ στόμφου, συνδυασμένα μὲ ἓνα ὑψηλότερο περιεχόμενον ποὺ ἔχει σὰν στόχους τὴν πατριδα καὶ τὴ θρησκεία, δημιουργοῦν τὶς εὐνοϊκότερες προϋποθέσεις. Ἐκτὸς ἀπὸ τὸ Σολωμὸ, στὴν σχολὴ τῆς ἑπτανήσου ἀνήκουν οἱ: Τυ-

πάλδος (1814—1883), Γεώργιος Τερτσέτης (1800—1874), Γεράσιμος Μαρκυράς (1826—1911), Στέφανος Μαρτζώκης (1855—1913), 'Ιάκωβος Πολυλάς, 'Ανδρέας Λασκαράτος και οί 'Αριστοτέλης Βαλαωρίτης (1824—1879) και Λορέντζος Μαβίλης (1860—1912). Ποιητική φυσιογώμη ἐξ ἴσου σημαντικὴ μετὸ Σολωμό, πού τὸ παράδειγμά του ὅμως δὲν βρῆκε συνέχεια, εἶναι καὶ ὁ 'Ανδρέας Κάλβος (1792—1869).

6) Η ΣΧΟΛΗ ΤΩΝ ΦΑΝΑΡΙΩΤΩΝ. Εἶναι οἱ οὐσιαστικοὶ δημιουργοὶ τῆς παλαιᾶς 'Αθηναϊκῆς σχολῆς. 'Επειδὴ κατὰ τὴ διάρκειά τῆς Τουρκοκρατίας οἱ Φαναριῶτες εἶχαν σπουδαῖες θέσεις στὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες, γι' αὐτὸ εἶναι ἡ μόνη τάξι πού μετὴν ἀπελευθέρωσιν τῆς 'Ελλάδος διαθέτει κάποια παράδοσι. «Τῆς παραδόσεως ταύτης», παρατηρεῖ ὁ κ. I. M. Παναγιωτόπουλος, «κυριώτατα χαρακτηριστικὰ εἶναι ἡ προσήλωσις εἰς τὴν καθαρεύουσαν γλῶσσαν, ἡ συμφυῆς πρὸς αὐτὴν λατρεία τῆς ἀρχαιότητος, ἡ ἀφθονος ἐκμετάλλευσις τῶν γεγονότων τῆς 'Επαναστάσεως, ἐν συναφείᾳ πρὸς τὰς ἀναμνήσεις τῆς ἀρχαίας ἱστορίας, ἔντονος ρωμαντικὴ τάσις, γαλλικὴ, ὡς ἐπὶ τὸ πολὺ, ἔχουσα τὴν προέλευσιν, δεδομένου ὅτι κυριώτατα τὴν γαλλικὴν ἐπίδρασιν εἶχον ὑποστῆ οἱ γλωσσομαθεῖς Φαναριῶται καὶ οἱ τούτων διάδοχοι καὶ ἐκεῖνοι, καί, ἐν πολλοῖς σημείοις, ἡ ἀγάπη τῶν κενολόγων μεγαληγοριῶν καὶ ἡ ἔλλειψις αἰσθήσεως τοῦ περιττοῦ». Οἱ πιὸ ἀξιόλογοι ἐκπρόσωποι τῆς εἶναι οἱ 'Αλέξανδρος Σοῦτσος (1803—1863), Παναγιώτης Σοῦτσος (1806—1768), Γεώργιος Ζαλοκώστας (1805—1858), 'Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς (1809—1892), Θεόδωρος 'Ορφανίδης (1817—1886), 'Ιωάννης Καρασούτσας (1824—1873) 'Ηλίας Τανταλίδης (1818—1876), 'Αλέξανδρος Κατακουζηνός (1824—1892), Στέφανος Κουμανούδης (1818—1899), καὶ Δημόσθνης Βαλαβάνης (1830—1854).

γ) ΠΑΛΑΙΑ ΑΘΗΝΑ-ΓΚΗ ΣΧΟΛΗ. 'Η ἀκμὴ τῆς ἀρχίζει γύρω ἀπὸ τὸ 1850 καὶ τελειώνει περὶ τὸ 1880, ὅταν πιά ἀρχίζουν νὰ εἰσβάλλουν οἱ νέες ἰδέες, ὁ ρωμαντισμὸς καταρρέει μαζί μετὴν ῥητορικότητα τοῦ ὕφους του καὶ τὴν ὑπερφόρτισιν τῆς φαντασίας, καὶ οἱ ἀντιλήψεις γιὰ τὴν γλῶσσαν ὀδηγοῦν στὴν κατάργησιν τῆς καθαρεύουσας καὶ τὴν ἀποδοχὴν τῆς δημοτικῆς. Ζῆ πάντοτε ὑπὸ τὸ βάρος τῶν ἀτελειῶν καὶ τῶν ἀδυναμιῶν τῆς Φαναριωτικῆς παράδοσης καὶ τῶν ἐπιδράσεων τοῦ ρωμαντισμοῦ, τοῦ γαλλικοῦ κυρίως. 'Η καθαρεύουσα, πού ἄλλοτε ἐγγίξει τὰ ὄρια τῆς ἀρχαΐζουσας καὶ ἄλλοτε τῆς δημοτικῆς, κυριαρχεῖ

στά ποιήματα τῆς παλαιᾶς Ἀθηναϊκῆς Σχολῆς. Οἱ ποιητὲς τῆς, ἔπει-
 δὴ στὴν πλειοψηφία τους ἱκανοποιοῦσαν τὸ εὐρύτερο κοινό, γνώρισαν
 τὴν ἐφήμερη δόξα, ὅσο καὶ τὴν πιὸ σίγουρη μονιμώτερη λήθη. Ἀξιο-
 λογώτεροι ἐκπρόσωποι τοῦ ὑπῆρξαν οἱ Γεώργιος Παράσχος (1822—
 1888), Ἀχιλλεὺς Παράσχος (1838—1895), Ἄγγελος Βλάχος
 (1848—1920), Δημήτριος Παπαρηγόπουλος (1841—1873), Σπυ-
 ρίδων Βασιλειάδης (1845—1874), Ἀριστομένης Προβελέγγιος
 (1850—1936), Δημήτριος Βικέλας (1835—1909), Ἰωάννης Καμ-
 πούρογλους (1850—1943), Γεώργιος Βιζυηνὸς (1849—1896· ἄρχι-
 σε σὰν καθαρολόγος καὶ τελείωσε σὰν δημοτικιστῆς).

δ) Η ΝΕΑ ΑΘΗΝΑ-Ι-ΚΗ ΣΧΟΛΗ. Στὸ ξεκίνημά τῆς δεσπό-
 ζει ἡ φυσιογνωμία τοῦ Κωστῆ Παλαμᾶ καὶ περιλαμβάνει ποιητὲς ποὺ
 τοὺς συνδέει μόνο τὸ ὅτι ἔζησαν καὶ ἔγραψαν στὴν Ἀθήνα, στὴν τεχνο-
 τροπία ὅμως ἀκολούθησαν πολλὰ φορὲς διαφορετικούς δρόμους. Ἐνῶ
 δηλ. στὶς προηγούμενες ποιητικὲς σχολὰς παρατηρεῖται καὶ κάποια γε-
 νικώτερη ὁμοιογένεια, στὴν νέα Ἀθηναϊκὴ Σχολὴ περιλαμβάνονται,
 γιὰ λόγους περισσότερο μεθοδικούς, ὅλοι οἱ ποιητὲς ποὺ ἔζησαν στὴν
 Ἀθήνα καὶ εἶχαν σὰν γλωσσικὸ τους ὄργανο τὴ δημοτικὴ. Γιατί, ὅπως
 εἶναι γνωστὸ, ἡ καθιέρωση τῆς δημοτικῆς γλώσσας, ὕστερα ἀπὸ τοὺς
 γλωσσικούς ἀγῶνες μὲ πρωτοστάτη τὸ Γιάννη Ψυχάρη, ὀδηγεῖ τὴν
 ποίηση πρὸς νέους ὁρίζοντες. Ἡ ζούφια καὶ μεγαλόστομη ρητορεία
 ἐγκαταλείπεται, τώρα ἡ ποίηση προσπαθεῖ νὰ δώσει, ἄσχετα ἂν αὐτὸ
 ἐπιτυγχάνεται πάντοτε, μὲ κάποια γνησιότητα τοὺς κραδασμούς τῆς
 ψυχῆς, γίνεται ἐκφραστὴς τῶν ἐθνικῶν ιδεωδῶν καὶ ἀπλώνει τὰ φτερά
 τῆς πρὸς τοὺς μαγικούς κόσμους τῆς φύσης. Ἐκτὸς ἀπ' τὸν Παλαμᾶ
 (18059—1943), ἄλλοι ἐκπρόσωποι τοῦ εἶναι οἱ Νίκος Καμπᾶς (1857
 —1932), Γεώργιος Δροσίνης (1859—1951), Ἰωάννης Πολέμης
 (1862—1925), Γεώργιος Στρατήγης (1860—1938), Ἀριστομένης
 Προβελέγγιος (ἀνήκει καὶ στὴν προηγούμενη Σχολή). Μετὰ τὸν Πα-
 λαμᾶ ἡ ποίηση παρουσιάζει τὴν τάση νὰ ἀπελευθερωθῇ ἀπ' τὶς ἀτέ-
 λεις ποὺ ὁ ρομαντισμὸς τῆς κληρονόμησε (στόμφος, βερμπαλισμὸς,
 μεγαλοστομία κλπ.) καὶ κινεῖται στὰ ρεύματα τοῦ Π α ρ ν α σ σ ι σ τ ι -
 σ μ ο ὦ ('Ιωάννης Γρυπάρης 1870—1942), καὶ τοῦ σ υ μ β ο λ ο γ -
 σ μ ο ὦ, ὅπως οἱ Κωνσταντῖνος Χατζόπουλος (1868—1920), Μιλτιά-
 δης Μαλακάσης (1875—1943), Λάμπρος Πορφύρας (1879—1932),
 Ζαχαρίας Παπαντωνίου (1877—1940), Μελαχροινὸς Ἀπόστολος
 (1880—1952). Στὸ κλίμα ποὺ ἡ ποίηση τοῦ Παλαμᾶ ἐξέθρεψε κινή-

θηκαν οἱ ποιητὲς Σωτήρης Σκίπης (1881—1952), Ἄγγελος Σικελιανός (1884—1951)· εἶναι ὁ γνησιώτερος καὶ εἰλικρινέστερος ἐκπρόσωπος τῆς), Μάρκος Αὐγέρης, Κώστας Βάρναλης (1884—), Στὴν ποίηση τοῦ συμβολισμοῦ, πού ἀπελευθερώνει τὸ ποίημα ἀπὸ τὸ μῦθο, τὸ περιεχόμενο, καὶ τὸ ἀνανεώνει μὲ τὴν ὑποβλητικὴ μουσικότητά τῆς, κινήθηκαν οἱ Κώστας Οὐράνης (1895—1953), Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος (1902—), Ρῶμος Φιλύρας (1888—1942), Κ. Καρυωτάκης (1890—1928), Ναπολέον Λαπαθιώτης (1893—1944), Μήτσος Παπανικολάου (1900—1943), Τέλλος Ἄγρας (1899—1944), Μαρία Πολυδούρη (1902—1930), Γιώργος Κοτζιωλάς (1909—1956), Μίνως Ζῶτος (1905—1932), Καίσαρ Ἐμμανουήλ (1902—), Γιάννης Σκαρίμπας (1897—), Νίκος Καβαδίας (1910—), κ.ἄ. Μετὰ τὸν συμβολισμό, πρὶν ἀπὸ τὸ 1940, πολλοὶ ποιητὲς τοῦ μεσοπολέμου, ὑπὸ τὸ βάρος μιᾶς τάσεως νὰ ἀπελευθερωθῇ ἡ ποίηση ἀπὸ τὰ δεσμὰ τοῦ μέτρου καὶ τῆς ὁμοιοκαταληξίας, ἀπὸ τὴ μουσικὴ ἀποτελέματωση πού τελικὰ καὶ ὁ συμβολισμὸς τὴν ὀδήγησε, γίνονται εἰσηγητὲς τοῦ κινήματος τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ (σουρρεαλισμοῦ), ὁ ὁποῖος τελικὰ καταστάλαξε στὴ μοντέρνα ποίηση, καθιερωμένη πιά σήμερα καὶ πλήρως νομιμοποιημένη. Τρία, ἐπομένως, εἶναι τὰ ρεύματα, πού ἡ ποίηση ἀκολούθησε μετὰ τὸν Παλαμᾶ: ὁ παρνασισμὸς, ὁ συμβολισμὸς καὶ ὁ ὑπερρεαλισμὸς (πού κατέληξε στὴ μοντέρνα ποίηση). Στὸν ὑπερρεαλισμὸ καὶ τὴ μοντέρνα ποίηση, πού ἀκόμη βρίσκεται στὸ δρόμο τῆς ἀκμῆς τῆς, ἐθῆτευσαν καὶ θητεύουν πολλοὶ, ὅλοι οἱ νεοέλληνες ποιητὲς. Περιοριζόμεστε στοὺς σπουδαιότερους, πού εἶναι: Ἀνδρέας Ἐμπειριῶκος (εἰσηγητὴς τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ), Ἐγγονόπουλος, Γιώργος Σεφέρης (1900—), Ἀναστάσιος Δρίβας (1899—1942), Γιάννης Ρίτσος (1909—), Νικηφόρος Βρεττάκος (1911—), Νίκος Παππᾶς (1912—), Γ. Σαραντάρης (1908—1941), Ὀδυσσεὺς Ἐλύτης (1912—), Δ. Ἀντωνίου (1906—), Μηνᾶς Δημάκης (1917—), Ἄρης Δικταῖος (1919—), Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος κ.ἄ. Σήμερα ἐπίσης πολλοὶ εἶναι οἱ μεταπολεμικοὶ ποιητὲς πού μὲ ἐπιτυχία καλλιεργοῦν τὴν μοντέρνα ποίηση καὶ δημιουργοῦν τὴν παράδοσή τῆς.

Σημ. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, σὰν κέντρο τῶν γραμμάτων, ἀξίολογὴ κίνησις παρατηρήθηκε στὴν Ἀλεξάνδρεια, ὅπου ἔζησε κ' ἔγραψε ὁ Κ. Καβάφης (ἡ ποίησή του σήμερα βρῖσκει παγκόσμια δικαίωση),

και στη Θεσσαλονίκη, όπου εξακολουθεi πάντοτε να υπάρχει αξιολογη πνευματική κίνηση (Γιώργος Θέμελης, Τάκης Βαρυτσιώτης, Γ. Βαφόπουλος, Ζωή Καρέλη κ.λ.π.).

2) 'Η πεζογραφία, όπως παρατηρεi ο κ. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «μολονότι, επαρκώς καλλιεργηθεiσα, εν τῇ νεωτέρῃ 'Ελλάδι, δὲν ἔλαθεν οἶαν ἀνάπτυξιν ἔλαβεν ἢ ποίησις. Ἄν ἤθελέ τις νὰ σχηματίσῃ ἀξιολογικὴν κλίμακα τῆς καλλιεργείας τῶν κυριωτέρων εἰδῶν τοῦ γραπτοῦ λόγου, θὰ ἔπρεπεν εἰς τὴν κορυφὴν τῆς κλίμακος ταύτης νὰ θέσῃ τὴν λυρικὴν ποίησιν, κατωτέρω δὲ τὸ διήγημα καὶ τὸ μυθιστόρημα καὶ ἔτι κατωτέρω τὸ θέατρον. Δηλαδή, ἐφ' ὅσον προχωροῦμεν εἰς εἶδη, τῶν ὑποίων ἢ καλλιέργεια προϋποθέτει τὴν ὑπαρξιν ὠριμωτέρου πολιτισμοῦ, ὀργανικωτέρας κοινωνικῆς συνθέσεως καὶ μᾶλλον προηγμένης ἀτομικῆς ἐσωτερικότητος, ἐπὶ τοσοῦτον αἱ ἀδυναμίαι, αἱ ἐλλείψεις καὶ τὰ ἀτοπήματα καθίστανται προφανέστερα».

Κατὰ τὸ 19ο αἰ. δὺο κυρίως εἶδη, μυθιστορήματος καὶ διηγήματος καλλιεργήθησαν, τὸ ἱστορικὸ καὶ τὸ ἠθογραφικόν. Τὸ πρῶτον ἀκολουθεi τὰ ἴχνη τοῦ ξένου μυθιστορήματος μὲ γλωσσικὸ ὄργανον τὴν καθαρεύουσα πὺν ρέπει περισσότερο πρὸς τὴν ἀρχαῖζουσα, καὶ σπανιώτερα ἀποκλίνει πρὸς τὴ δημοτικὴ. Πηγὴ ἔμπνευσῆς του στάθηκε τὸ παρελθόν, τὸ ἀπώτερον ὡς τὸ πῶν πρόσφατον, ἡ Ἑλληνικὴ ἐπανάστασις. Ἡ μίμησις ξένων προτύπων εἶναι φανερὴ, καθὼς ἐπίσης καὶ ἡ προσπάθεια πὺν καταβάλλει ὁ μυθιστοριογράφος νὰ συγκρατήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ ἀναγνώστη ἀδιάπτωτον μὲ τὴ συσσώρευσι, ἀτελεύτητων περιπετειῶν. Τὰ ἴχνη τοῦ ρομαντισμοῦ εἶναι ἐκδηλα ὁμως καὶ στὴ σκιαγράφησιν τῶν προσώπων, πὺν τοὺς λείπει κάθε ρεαλιστικὴ ἀπόδοσι καὶ ἀνήκουν σὲ κατηγορίαι, στοὺς καλοὺς καὶ τοὺς κακοὺς. σπουδαιότεροι ἐκπρόσωποι του ὑπῆρξαν οἱ Στέφανος Ξένος (1821—1896) καὶ Παναγιώτης Καλλιγᾶς (1814—1896) τὸ ἔργον του «Θάνατος Βλέκας» ἀποτελεῖ πιστὴ εἰκόνα τῆς πολιτικῆς καὶ κοινωνικῆς κατάστασι τῆς Ἑλλάδος πὺν μαστίζονταν ἀπ' τὴ ληστεία).

Τὸ ἠθογραφικὸν μυθιστόρημα καὶ διήγημα (κυρίως διήγημα) γνώρισεν τὴ μεγαλύτερη ἀνθησὴ του πρὸς τὸ τέλος τοῦ παρελθόντος αἰῶνα καὶ τίς ἀρχῆς τοῦ παρόντος. Ἄν καὶ ἔμεινε σχεδὸν πάντοτε στὴν ἐπιφάνεια τῆς γραφικότητος καὶ δὲν ἐπιχείρησεν νὰ ἀνατάμει τὴν ἀνθρώπινον ψυχὴν καὶ νὰ προχωρήσῃ, πέρα ἀπὸ τὰ γραφικὰ ἐπιφαινόμενα, στὰ γενεσιουργικὰ αἷτια, ἐν τούτοις κατώρθωσεν νὰ δώσῃ τουλάχιστον

γραφικῆς εἰκόνας ἑνὸς κόσμου πού πέρασε, «ἴμορφος κόσμος ἠθικὸς ἀγγελικά πλασμένος», ὅπως θᾶλλεγεν ὁ Σολωμός. Πηγὴ ἔμπνευσῆς τοῦ ἠγύρω ἀπὸ τὸν συγγραφέα σφύζουσα πραγματικότητα, οἱ ἄλλοι ἄνθρωποι τοῦ χωριοῦ καὶ τῆς θάλασσης, τῶν ὁποίων τώρα ἡ ρεαλιστικὴ ἀπόδοση (χωρὶς νὰ φτάνει στὰ ὅρια τοῦ νατουραλισμοῦ καὶ χωρὶς ἐπίσης νὰ εἶναι ἀπαλλαγμένος ἀπὸ μιὰ τάση ἐξωραϊσμοῦ καὶ ὠραιοποίησης τῆς πραγματικότητος) ἀποτελεῖ τὸ κύριο μέλημά του. Ἀπ' τοὺς σπουδαιότερους ἐκπροσώπους του ἀναφέρουμε εἶναι οἱ: Ἐμμ. Ροῖδης (1835—1904· ἔγραψε καὶ τὸ πολὺκροτο ἱστορικὸ μυθιστόρημα «Πάπισσα Ἰωάννα»), Δημ. Βιζέλας, Γεώργιος Βιζυηνός, Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης (1851—1911), Ἀλέξανδρος Μωραϊτίδης (1851—1929), Ἐμμ. Λυκούδης (1849—1924), Μιχ. Μητσάκης (1863—1916), Ἰωάννης Κονδυλάκης (1861—1920), Γιάννης Ψυχάρης (1854—1929), Ἀργύρης Ἐφταλιώτης, (1849—1924), Γιάννης Βλαχογιάννης (1868—1946), Χρῆστος Χριστοβασίλης (1862—1937), Κώστας Κρυστάλλης (1868—1894), Ἀνδρέας Καρκαβίτσος (1860—1922), Γρηγ. Ξενόπουλος (1867—1951), Κ. Χατζόπουλος, Κων. Θεοτόκης (1872—1923) ἔγραψε κυρίως κοινωνικά μυθιστορήματα κάτι πού ἔγινε ἀργότερα καὶ μὲ τὸν Ξενόπουλος), Ἀντώνης Τραυλιαντώνης (1867—1943;), Δημοσθένης Βουτυρᾶς (1879—1958), κ.ἄ. Ἀπ' τὶς ἀρχὲς ὁμοῦ τοῦ μεσοπολέμου τὸ μυθιστόρημα καὶ τὸ διήγημα ὠδηγήθηκε σὲ καινούργιους δρόμους, ἀπ' τὸ Στράτη Μυριβίλη, Ἠλία Βενέζη, Θεασ. Καστανάκη, Νίκο Καζαντζάκη, Γιώργο Θεοδοῦ, Κοσμᾶ Πολίτη, Θανάση Πετσάλη, Φώτη Κόντογλου, Ἀγγελὸ Τερζάκη, Ἰ. Μ. Παναγιωτόπουλο, Μ. Καραγάτση κ.ἄ.

Παράλληλα πρὸς τὸ μυθιστόρημα καὶ τὸ διήγημα ἦταν καὶ ἡ ἀνάπτυξη τῆς κριτικῆς, τοῦ χρονολογήματος, τῆς ἱστοριογραφίας, καὶ τοῦ Θεάτρου. Ἀπ' τὴν ἐπανάσταση καὶ ἔπειτα ἡ νεοελληνικὴ κριτικὴ ἔχει νὰ παρουσιάσει σημαντικοὺς ἐκπροσώπους της, ὅπως οἱ: Ἰάκωβος Πολυλάς, Γεώργιος Κοιλοσοῦρος (1849—1902), Ἐμμ. Ροῖδης, Ἀγγελὸς Βλάχος, Κωστῆς Παλαμᾶς, Γρηγ. Ξενόπουλος, Παῦλος Νιρβάνας, Γιάννης Ἀποστολάκης (1886—1947), Φῶτος Πολίτης (1890—1934), Ἀλκίς Θουῖλος, Ἀριστοῦ Καμπάνης, Ζαχ. Παπαντωνίου, Ἠλίας Βουτιερίδης, Κ. Βάρναλης, Κλέων Παράσχος, Τέλλος Ἀγρας, Π. Χάρης, Φάνης Μιχαλόπουλος, Ἰ. Μ. Παναγιωτόπουλος. Στὴν ἱστοριογραφία κυριαρχοῦ κυρίως οἱ μορφῆς τοῦ Κ. Παπαρηγόπουλος (1815—1891), τοῦ Σπυρίδωνος Τρικούπη καὶ τοῦ Σπυρί-

δωνος Λάμπρου. Στο θέατρο ή πρόοδος είναι μικρότερη και δὲν εἶναι ἀνάλογη πρὸς τὴν ἀνάπτυξη τῆς ποίησης καὶ τοῦ μυθιστορήματος. Σπουδαιότεροι θεατρικοὶ συγγραφεῖς ὑπῆρξαν οἱ Ἀντόνιος Μάτεσις (1794—1875), Δημ. Βερναρδάκης (1834—1908), Ἰωάννης Ζαμπέλιος (1787—1856), Ἀλ. Σοῦτσος, Παν. Σοῦτσος, Ἀλ. Ραγκαβῆς, Δημ. Παπαρηγόπουλος, Σπ. Βασιλειάδης, Ἀριστ. Προβελέγγιος, Γρηγ. Ξενόπουλος, Σπ. Μελᾶς, Παντ. Χόρον, Τ. Μωραϊτίνης, Θ. Συναδινός, Ἀλέκος Λιδωρίκης, Ἄγγ. Τερζάκης, Ν. Καζαντζάκης, Β. Γώτας, Ζαχ. —Παπαντωνίου κ.ἄ. Τὸ χρονογράφημα ἐπίσης γράφτηκε ἀπ' τοὺς Ι. Κονδυλάκη, Σπ. Μελᾶ, Τ. Μωραϊτίνη, Ζαχ. Παπαντωνίου κ.λ.π.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Α΄

ΑΚΡΙΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Μέσα στὸν κύκλο ποὺ σχηματίζουν τὰ ἐπικά ποιήματα, εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ κατατάξουμε, σὲ ἰδιαίτερη ομάδα, τὰ Ἀκριτικά. Εἶναι ἐπικά, γιατί ἄμεσα ἢ ἔμμεσα μιᾶνε κυρίως γιὰ τὰ ἡρωικά κατορθώματα τῶν Ἀκριτῶν καὶ ἔχουν ἀφηγηματικὸ χαρακτήρα.

Τὰ Ἀκριτικά εἶναι δύο εἰδῶν: Τὸ ἔπος καὶ οἱ παραλλαγές του, καὶ τὰ τραγούδια τοῦ Ἀκριτικοῦ κύκλου.

Τὸ Ἀκριτικὸ ἔπος ἀνήκει στὴν προσωπικὴ ποίηση, μολονότι δὲ μᾶς εἶναι γνωστὸς μὲ θεβαιότητα ὁ συγγραφέας του. Τὰ τραγούδια τοῦ Ἀκριτικοῦ κύκλου εἶναι δημοτικὰ τραγούδια. Συνεχίζουν τὴν παλιὰ δημοτικὴ παράδοση, ποὺ κρατᾶει ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐποχὴ, περνᾶ ἀπὸ τὸ Βυζάντιο, γιὰ νὰ φτάσῃ ὡς τὰ χρόνια τῆς Τουρκοκρατίας καὶ ἔπειτα.

Γενικὰ τὰ ἀκριτικά τραγούδια εἶναι ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὰ ἡρωικά κατορθώματα καὶ τὴ ζωὴ τῶν πληθυσμῶν καὶ τῶν στρατιωτῶν τῶν ἀπομακρυσμένων θεμάτων, τῶν ἀπομακρυσμένων περιοχῶν τῆς αὐτοκρατορίας τοῦ Βυζαντίου, τῶν μαχητῶν τῆς μεσαιωνικῆς χριστιανικῆς αὐτοκρατορίας τῆς Ἀνατολῆς, κατὰ τοὺς πολέμους μὲ τοὺς μωαμεθανοὺς Ἀραβες. Σύμφωνα μὲ πληροφορία τοῦ ἐπισκόπου Καισαρείας Ἀρέθα, στὴν Καππαδοκία ὑπῆρχαν ἐπαγγελματίες λαϊκοὶ ραψωδοί, ποὺ τὰ σύγχρονά τους γεγονότα τὰ ἔκαναν τραγούδια, ἰδίως πράξεις καὶ κατορθώματα ἐνδόξων ἀνδρῶν. Τὰ τραγούδια αὐτὰ τὰ τραγουδοῦσαν ἀπὸ πόλη σὲ πόλη καὶ ἀπὸ σπίτι σὲ σπίτι, γιὰ νὰ κερδίσουν χρήματα (ὅπως οἱ ἀρχαῖοι ραψωδοί), (Κ. Ρωμαῖος, σ. 166). Οἱ ἥρωες τῶν Ἀκριτικῶν τραγουδιῶν δὲν εἶναι κοινοὶ ἄνθρωποι. Τὸ στοιγεῖο τῆς ὑπερβολῆς ἀποτελεῖ τὸ χαρακτηριστικὸ γνώρισμα καὶ ἡ ἔξαρ-

ση τῆς παλικαριᾶς εἶναι ὁ ἀποκλειστικὸς σκοπός. Ἐπὶ αὐτὴ τὴν πλευρὰ κι ἀπὸ τὸ γεγονός, ὅτι ἀπηχοῦν τὰ παλιὰ γεγονότα καὶ περιγράφουν συνήθειες καὶ τρόπους ζωῆς, τὰ Ἀκριτικά τραγούδια ἀνήκουν στὴν πνευματικὴ παραγωγὴ τῶν τελευταίων βυζαντινῶν χρόνων.

Ἀνήκουν ὅμως καὶ στὸ νεοελληνικὸ κόσμο τὰ Ἀκριτικά τραγούδια, γιατί τραγουδήθηκαν σ' ὅλο τὸν ἑλληνικὸ χῶρο, ὄχι μονάχα στὴν ἐποχὴ τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας, ἀλλὰ καὶ στὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας. Ἐπειδὴ τραγουδήθηκαν στὴ μεταγενέστερη αὐτὴ ἐποχὴ, ἔχουν γίνῃ ἀντικείμενο ἐπεξεργασίας καὶ ἔχουν δεθῆ μὲ τὴ δημοτικὴ παράδοση τῶν νεώτερων χρόνων καὶ ἔγιναν δημοτικά. Ἔτσι, ἀπὸ τὴ γλῶσσα καὶ τὴν τεχνικὴ τους ἀνήκουν στὴ δημοτικὴ ποίηση. Ἀλλὰ καὶ τὸ πνεῦμα τῶν Ἀκριτικῶν τραγουδιῶν εἶναι ἐντελῶς διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ μεσαιωνικὸ, πλησιάζει στὸ πνεῦμα τὸ νεοελληνικόν. Κι ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ πρέπει νὰ τὰ κατατάξουμε στὴ δημοτικὴ μας ποίηση.

Ἀπ' ὅσα εἶπαμε παραπάνω, τὰ Ἀκριτικά τραγούδια ἀποτελοῦν τὸ σύνδεσμο ἀνάμεσα στὸ Βυζάντιο καὶ στὸ Νεοελληνισμό, ἀποτελοῦν προῖοντα τῆς πνευματικῆς παραγωγῆς τῶν τελευταίων βυζαντινῶν χρόνων, ἀλλὰ καὶ πρώιμες ἐκδηλώσεις τοῦ Νεοελληνισμοῦ.

Τὰ δημοτικὰ-ακριτικά τραγούδια δὲν μπορούμε νὰ τὰ χρονολογήσουμε, ἀφοῦ ἢ ἐπεξεργασία πού ἔχουν ὑποστῆ μέσα στὸ χρόνο ὑπῆρξε συνεχῆς. Τὸ φαινόμενο ὅμως τῆς δημοτικῆς ποίησης πρέπει νὰ παρουσιάζεται γύρω ἀπὸ τὸν 11ον αἰῶνα, στὴν περίοδο τῶν μεγάλων συγκρούσεων, καὶ νὰ διατηρῆται ὡς τὴν ἐποχὴ πού ἢ ἄλωση τοῦ 1453 τερματίζει τὴν περίοδο τῶν μεγάλων ἀγῶνων. Τὴν Ἀκριτικὴ ποίηση θὰ τὴν ἀντικαταστήσῃ ἢ ἱστορικὴ ποίηση τῆς ἐποχῆς τῆς Τουρκοκρατίας καὶ τὸ κλέφτικο τραγούδι.

1. Ὁ θάνατος τοῦ Διγενῆ

(Ε' τάξεως σ. 36-37)

Ἐπίδηξη : Ὁ Διγενὴς ἀγωνίζεται τὸν ὕστατο ἀγῶνα μὲ τὸ θάνατο. Ἡ γῆ τρομάζει στὸ μεγάλο γεγονός, ὅτι πρόκειται νὰ δεχτεῖ στὰ σπλάγχνα τῆς τὸν ἀκατανίκητο. Ἡ φύση συμμετέχει στὸ μεγάλο γεγονός. Ἀκολουθοῦν τὰ κατορθώματα τοῦ Διγενῆ, καὶ δικαιολογεῖται ὁ θάνατός του μὲ τὴν ὑποβολὴ ἐπίθεση πού τοῦ ἔκαμεν ὁ Χάρος.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Τὸ τραγούδι ἀναφέρεται σ' ἓνα ἀπὸ τὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς τοῦ Διγενῆ, τὸ θάνατό του.

Στὸ ποίημα δὲν μπορούμε ν' ἀναζητήσουμε κεντρικὴ ἰδέα μὲ δι-
δακτικὸ περιεχόμενο. Ὁ λαϊκὸς ποιητὴς ποὺ ἔκαμε τὴ σύνθεση αὐτῆ,
οἱ λαϊκοὶ τραγουδιστὲς ποὺ τὴν τραγούδησαν, ὁ λαὸς ποὺ τὴν ἀγάπη-
σε, συνεχίζοντας τὴν ἐπικὴ παράδοση, τραγούδησαν τὴν παλικαριά-
τῶν ἡρώων ποὺ πολέμησαν ἐναντίον τῶν Σαρακηνῶν. Τὰ κατορθώμα-
τα ὑπῆρξαν τόσο μεγάλα, ὥστε ὁ Διγενῆς, ἡ προσωποποίηση τῶν ἀ-
κριτῶν, τὸ συμβολικὸ πρόσωπο, ν' ἀποχτήσῃ τίς διαστάσεις τιτάνος.
Ἡ Κρήτη εἶναι χώρα τῶν μυθικῶν παραδόσεων καὶ τῶν τιτανικῶν
φυσιογνωμιῶν. Ἄν βασικὰ κάτι κυριαρχῇ στὸ ποίημα, εἶναι πῶς ἡ
μεγάλη, ἡ ὑπερφυσικὴ φυσιογνωμία δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ ἔχη πεθάνει
φυσιολογικά. Ὁ θάνατος τοῦ Διγενῆ εἶναι ἓνα γεγονός, ποὺ δὲν εἶναι
δυνατὸ νὰ τὸ παραδεχτῆ ἡ κρητικὴ συνείδηση. Γι' αὐτὸ ἔρχεται κατὰ
τρόπο ἀπαράδεχτο. Ἡ κρητικὴ συνείδηση θέλει νὰ χτυπηθῆ καὶ νὰ
πεθάνῃ ἄδικα, χωρὶς ἀναμέτρηση. «Ζηλεύει ὁ Χάρος, μὲ χωσιὰ μα-
κριὰ τονε βιγλίζει κι ἐλάθωσέ του τὴν καρδιά καὶ τὴν ψυχὴ του πῆ-
ρε». Ὁ Διγενῆς εἶναι ἀκατάβλητος ἀπὸ τὴ φύση του. Σὲ πάλεμα μὲ
τὸ Χάρο εἶναι ἀνίκητος. Μιά λαθωματιά ποὺ θὰ λάβῃ ὕπουλα εἶναι
ἐκείνη ποὺ θὰ τὸν στείλῃ στὸν ἄλλο κόσμο. Τὸ εἶδωλο τῆς παλικα-
ριάς μένει στέρεο στὸ βάθος του.

Ὁ ἀντίχτυπος τοῦ θανάτου τοῦ Διγενῆ. Α' ἐνότητα (στιχ. 1—
15). Ἡ αἰτιολογία τοῦ ἀντίχτυπου δίνεται στὴ Β' ἐνότητα (στιχ. 6—
10), καὶ εἶναι οἱ ὑπερφυσικὲς σωματικὲς διαστάσεις καὶ ἡ ὑπερφυσικὴ
δύναμη τοῦ Διγενῆ. Αὐτὰ ποὺ μᾶς λέγει ὁ ποιητὴς στὴν Γ' ἐνότητα
εἶναι ἡ φυσικὴ συνέπεια αὐτῶν ποὺ λέγει στὴ Β' Ἡ ὑπερφυσικὴ δύ-
ναμη τοῦ Διγενῆ προκαλεῖ τὸ φθόνου τοῦ Χάρου.

Δευτερεύουσες ἰδέες Οἱ σκέψεις ποὺ κυριαρχοῦν στὸ ποίη-
μα εἶναι: Ἡ σ υ μ μ ε τ ο χ ἡ τ ῆ ς φ ὕ σ η ς σ τ ὸ θ ἄ ν α τ ο
τ ο ὕ Δ ι γ ε ν ῆ. Τὸ ψυχομάχημα τοῦ Διγενῆ εἶναι φυσικὸ γεγο-
νός. «Ὁ Διγενῆς ψυχομαχεῖ κι ἡ γῆ τονε τρομάσσει». Αὐτὴ ἡ γενικὴ
ἰδέα ἀναλύεται παρακάτω (στιχ. 2—3): «βροντᾶ κι ἀστράφτει ὁ οὐ-
ρανός», «ὁ ἀπάνω κόσμος σειέται». «Ὁ κάτω κόσμος ἀνοιξε», «τρίζουν
τὰ θεμέλια». Ὅλ' αὐτὰ θυμίζουν εἰκόνες ἀπὸ τὸ Εὐαγγέλιο. Ὅταν
πέθανεν ὁ Χριστός, ἔγινε σκότος μέγα καὶ σεισμός· καὶ τὸ καταπέτα-
σμα τοῦ ναοῦ σχίστηκε καὶ τὰ μνήματα ἀνοιξαν καὶ οἱ νεκροὶ βγήκαν,
λέγει τὸ Εὐαγγέλιο Ἀπήχηση ἴσως ἢ εἶναι παράλληλος τρόπος ποὺ
ἐκφράζεται μ' αὐτὸν ἡ λαϊκὴ συνείδηση; Ἀλλὰ καὶ τὸ δημοτικὸ τρα-
γούδι ποὺ πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο τραγουδιόταν, κι ἴσως καὶ τώρα σὲ

μερικὰ μέρη ἀκόμη, τὴ Μεγάλῃ Παρασκευῇ δὲν ἔχει ἓνα παράλληλο στὸ θάνατο τοῦ Χριστοῦ; «Σήμερα μαῦρος οὐρανός, σήμερα μαύρη μέρα Σήμερα ὅλα θλίβονται καὶ τὰ βουνὰ λυπῶνται». Στους στιχ. 3—4 παρουσιάζεται μιὰ ἄλλη ἰδέα: «ἀ ν α τ ρ ι χ ι ᾶ ἢ π λ ᾶ κ α π ῶ ε θ ᾶ τ ο ν ε σ κ ε π ᾶ σ η». Μεταφορὰ συναισθημάτων, προσωποποίηση, ἀπὸ τὸν ἄνθρωπο στὸ ἄψυχο. Μεταβίβαση τοῦ συναισθηματικῆς τόνου ὀνομάζει ἡ ψυχολογία τὸ φαινόμενο. Τὸ ρίγος γιὰ τὸ γεγονός μεταφέρεται στὸ ἄψυχο στοιχεῖο τῆς φύσης. Ἀπὸ τοὺς στιχ. 6—10 μᾶς δίνονται οἱ διαστάσεις τοῦ Διγενῆ, διαστάσεις ὑπερφυσικῆς. Ὁ ποιητὴς ἀποφεύγει τὴν περιγραφή, γιὰ νὰ δώσῃ τὴ δυνατότητα στὴ φαντασία νὰ πλάσῃ τὴ φυσιογνωμία, ὅπως τὴ φαντάζεται ὁ ἀκροατὴς. Τὸν βοηθεῖ ὁμοῦς ἡ φαντασία μὲ τὴν παράθεση τῶν συνηθειῶν του καὶ τῶν πράξεών του. «Σπίτι δὲν τὸν ἐσκέπαζε». Καὶ δὲν καθόταν ποτὲ καὶ δὲν μποροῦσε νὰ τὸν σκεπάσῃ. «Σπήλιο δὲν τὸν ἐχώρει». Τὸ σπήλιο ἦταν μικρό. Καὶ οἱ πράξεις ποὺ προϋποθέτουν διαστάσεις τιτάνος: Ἐδρασκέλιζε τὰ ὄρη, ἐπήδα τίς κορυφές τῶν βουνῶν, πετοῦσε τοὺς βράχους ὡς ἀμάδες, σὰ δίσκους· κουνοῦσε ἀπὸ τὴ θέση τοὺς ριζωμένους βράχους, μὲ τὴν ἀνάταση ἔπιανε πουλιά, μὲ τὸ πέταμα ἔπιανε γεράκια, στὸ τρέξιμο καὶ στὸ πῆδημα τὰ λάφια καὶ τ' ἀγρίμια. Ἀκόμη θὰ μποροῦσε κανεὶς νὰ ὑπογραμμίσῃ ἐδῶ ὅλες ἐκεῖνες τίς λαϊκῆς ἀντιλήψεις. «Ὁ ἄνθρωπος ψυχομαχεῖ», ὁ «ἀπάνω καὶ ὁ κάτω κόσμος», «τὰ θεμέλια τοῦ κόσμου». Ἀκόμα χαρακτηριστικὴ εἶναι ἡ παρομοίωση «ὁ αἰτός, τῆ γῆς ὁ ἀντρεωμένος», ποὺ βασίζεται στὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ ποὺ ὑπάρχει στὶς δυὸ ἔννοιες, τὴν περηφάνεια: ἡ περηφάνεια τοῦ ἀντρεωμένου καὶ ἡ περηφάνεια τοῦ αἰτοῦ. Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο στὸ στίχο 12: «Καὶ λάδωσέ του τὴν καρδιά καὶ τὴν ψυχὴ του πῆρε». Δὲ δηλώνει ὅτι «πέθανε», ἀλλὰ τοῦ πῆρε τὴν ψυχὴ. Μιὰ παραστατικὴ διατύπωση, παρμένη ἀπὸ τίς ἀνθρωπομορφικῆς ἀντιλήψεις, ποὺ ἀπὸ τίς παγανιστικῆς λατρεῖες πέρασε στὸ Χριστιανισμό. Στὸν προτελευταῖο στίχο «Ζηλεύγει ὁ Χάρος» ἐκφράζεται ἡ ἰδέα γιὰ τὸ φθονερὸ χαρακτήρα τοῦ Χάρου, ποὺ ὑπάρχει καὶ σ' ἄλλα δημοτικὰ τραγούδια. Ὁ Χάρος ἐδῶ «ζηλεύγει» τὸ Διγενῆ γιὰ τὴν ὑπερφυσικὴ του δύναμη, γιὰτὶ ὑπερβαίνει τὸ κοινὸ ἀνθρώπινο μέτρο, ὅπως ζήλευαν καὶ οἱ ἀρχαῖοι θεοὶ ὅλους ἐκείνους ποὺ ξεπερνοῦσαν τὸ μέσο ἄνθρωπο, καὶ τοὺς τιμωροῦσαν. (Ἡ ἀντίληψη αὕτῃ ὑπάρχει στὸν Αἰσχύλο, στὸ Σοφοκλῆ, στὸν Ἡρόδοτο κ.ἄ.).

Ἀκόμα πρέπει νὰ προστεθῇ γιὰ τὴ λέξη «λάδωσέ του», πῶς δεῖ-

χνει τὸν ψυχικὸ πόνου τοῦ ποιητῆ, τὸν αἰσθητοποιεῖ περισσότερο, καθὼς πέφτει στὴν πρώτη καὶ τὴν τελευταία συλλαβὴ τῆς λέξης.

Ὑφος Τὸ δημοτικὸ αὐτὸ τραγούδι προέρχεται ἀπὸ τὴν Κρήτη καὶ φυσικὰ ἢ γλῶσσα του, δημοτικὴ, εἶναι τὸ γλωσσικὸ ἰδίωμα τῆς Κρήτης. Φαίνεται αὐτὸ στὶς ἰδιωματικὰς λέξεις καὶ φράσεις: «τὸν αἰτό, τσῆ γῆς τὸν ἀντρειωμένο», «χαράκι ἀμαδολόγανε», «στὸ γλάκιο», «χωσιὰ». Ὁ λόγος ρέει, *μ ι κ ρ ο π ε ρ ι ὀ δ α σ χ ῆ μ α τ α* καὶ στίχος δεκαπεντασύλλαβος λαμβανόμενος, μὲ πολλὰ συνιζήσεις καὶ χωρὶς ὁμοιοκαταληξία. Ὁ κάθε στίχος χωρίζεται σὲ δύο ἡμιστίχια, πὺ λογικὰ συμπληρῶνει τὸ δεύτερο τὸ πρῶτο. «Ὁ Διγενὴς ψυχομαχεῖ καὶ ἡ γῆ τονε τρομάσσει». Βροντᾶ καὶ ἀστράφτει ὁ οὐρανὸς καὶ σειέτ' ὁ ἀπάνω κόσμος». «Κι ὁ κάτω κόσμος ἀνοιξε καὶ τρίζουν τὰ θεμέλια». Στὸ α' παράδειγμα: Ὁ Διγενὴς ψυχομαχεῖ—ἡ γῆς τρομάσσει (ἀντίθεση: στὸ θάνατο, ὄχι στὴ ζωὴ, τοῦ Διγενῆ ἡ γῆ αἰσθάνεται τρόμο). Στὸ β' παράδειγμα: Βροντᾶ καὶ ἀστράφτει ὁ οὐρανὸς—ὁ ἀπάνω κόσμος σειέται· ἡ δεύτερη ἔννοια συμπληρῶνει τὴν πρώτη καὶ τὴν ὀλοκληρῶνει. Στὸ γ' παράδειγμα: Ὁ κάτω κόσμος ἀνοιξε—τὰ θεμέλια τρίζουν· σὲ τούτῃ τὴν περίπτωσιν ἡ δεύτερη ἔννοια στερεῶνει τὴν πρώτη καὶ τῆς δίνει μεγαλύτερο βάθος. Χαρακτηριστικὸ ἀκόμα στοὺς τέσσερις πρώτους στίχους εἶναι ἡ παραταχτικὴ σύνδεση, πὺ δίνει μιὰν ἰδιαίτερη ἐνότητα σὲ ὄλο τὸ τμήμα, *σ υ ν ο χ ῆ*, καὶ παρουσιάζει τὰ γεγονότα συγχρονισμένα. Ἀντίθετα στοὺς στίχους 6—10 τὸ ἀσύνδετο σχῆμα δίνει μιὰν ἰδιαίτερη ἀνεση, ἕνα κύλισμα χρονικὸ πλατὺ καὶ ἀργό. Ἀκόμα στὴν πρότασιν τοποθετεῖ αὐτὸ πὺ θέλει νὰ τονίσῃ πρῶτο: «*σ π ἰ τ ι* δὲν τὸν ἐσκέπαζε», «*σ π ἦ λ ι ο* δὲν τὸν ἐχώρει», «τὰ ὄρη ἐδιασκέλιζε», «*β ο υ ν ο ὤ* κορφὰς ἐπήδα», «χαράκι ἀμαδολόγανε», «*ρ ι ζ ι μ ι ἄ* ξεκούνιε». Ὁ ρυθμὸς τῶν εἰκόπων εἶναι γοργός, καθὼς οἱ προτάσεις εἶναι μικρὰς, μὲ ἐναλλαγὰς στὴ θέσιν τῶν ὄρων· γίνεται γρηγορότερος, καθὼς στοὺς στίχους 9—10 οἱ προτάσεις ἐξακολουθοῦν ἀσύνδετες, ἀλλὰ χάνοντας τὸ ρῆμα, πὺ παραλείπεται γιὰτὶ ἐννοεῖται εὐκολα, δένονται σύγχρονα σὲ μιὰν ἐνότητα εἰκόνας καὶ χρόνου. Οἱ τελευταῖοι δύο στίχοι 11—12 ἔχουν ἐντελῶς διαφορετικὸ περπάτημα. Καθὼς ἡ τομὴ γίνεται στὴν ἕκτη καὶ ὄχι στὴν ὄγδοη συλλαβὴ, ἡ ἀνάσκα ὀβεται σύντομα στὸ πρῶτο, ἐνῶ στὸ δεύτερο ἡμιστίχιο τραβάει σὲ μακρὸς: «*μ ἔ χ ω σ ι ἄ μ α κ ρ ι ἄ τ ο ν ε β ι γ λ ἰ ζ ι ε ι*», τοῦ φυλάει καρτέρι καὶ περιμένει. Ὁ τελευταῖος 12ος ὄμως στίχος ξαναγυρίζει στὸν κανονικὸ του τὸ ρυθμὸ: «*κ ι ἔ λ ἄ θ ω σ ἔ τ ο υ τ ῆ ν*

καρδιά και τήν ψυχή του πήρε». Χαρακτηριστικό σέ τούτο τόν τελευταίο στίχο είναι ή θέση πού πήρε τò αντικείμενο στό πρώτο ήμιστίχο α' πρόταση ή τελευταία λέξη. ἀκολουθει και μετά τò ρήμα και μετά τò αντικείμενο πού είναι σέ γενική πτώση (του): «κι ελάδωσέ του τήν καρδιά». ἐνώ στό δεύτερο προηγείται μετά τò σύνδεσμο: «και τήν ψυχή του πήρε». Έτσι στόν τελευταίο αὐτό στίχο παρουσιάζει ιδιαίτερο δέσιμο, καθώς ανοίγει και κλείνει μ' ένα ρήμα. Τò δίστιχο δλόκληρο (10—12) ἀποχτᾶ ιδιαίτερη δύναμη, καθώς στήν ἀρχή τού στίχου κυριαρχεί τò ρήμα ζηλεύγει και δίνει μιὰ λογική ἐρμηνεία στό ἀπαράδεχτο γεγονός. Ὁ Χάρος φοβήθηκε τò Διγενή και δέν τόλμησε ν' ἀναμετρηθῆ μαζί του. Κι ὁμως ὁ Διγενής πέθανε. Πῶς; Ὁ Χάρος ἀπό ζήλεια για τή δύναμή του τόν σημάδεψε θανάσιμα, τήν ὦρα πού διάβαινε ἀμέριμος.

2. Ὁ θάνατος τού Διγενή

(Τάξις Ε' σ. 37—38)

Ἑπόθεση Ὁ Διγενής, ξαπλωμένος στόν κάμπο, είναι ἐτοιμοθάνατος. Καλεῖ τούς φίλους του, νά τούς δῆ για τελευταία φορά. Ὅταν φτάνουν, τόν ρωτοῦν τί συμβαίνει, κι αὐτός τούς ἀπαντᾶ ὅτι συνάντησε ἕναν ξυπόλυτο και λαμπροφορεμένο, πού τόν ἔκραξε νά παλέψουν στά μαρμαρένια ἀλώνια. Και πῆγαν και παλέψανε. Κι ὁ Χάρος νίκησε τò Διγενή.

Κυριαρχική ἰδέα Ὅπως και στό προηγούμενο ποίημα, πού ἀναφέρεται στό θάνατο τού Διγενή, ἔτσι κι ἐδῶ δέν μπορούμε νά μιλάμε για κεντρική ἔννοια-δίδαγμα. Βρισκόμαστε σ' ἕνα ποίημα ἐπικό και πού σέ τελευταία ἀνάλυση δέν κάνει τίποτε ἄλλο παρά νά ἀπηχῆ τίς ἐπικές συγκρούσεις ἀνάμεσα στούς Βυζαντινοῦς-Χριστιανοῦς και τούς Ἀραβες-Μωαμεθανοῦς. Ἐν κάποια σκέψη κυριαρχῆ στό ποίημα, είναι ὅτι σ' αὐτή τήν ἐπική σύγκρουση ἀνάμεσα στό Χάρο και τò Διγενή, ὁ Διγενής χάνεται, γιατί ἔρχεται σέ σύγκρουση μέ τήν ἀδυσώπητη μοίρα, μέ τήν ἀκατάβλητη φύση τῶν πραγμάτων, μέ τò Χάρο. Ὁ μῦθος για τὰ «μαρμαρένια ἀλώνια», πού παρουσιάζεται και σ' ἄλλα τραγούδια (Κυπριακή παραλλαγή, σ. 38—39 και στό ποίημα (δημοτικό) «τοῦ Λεβέντη και τοῦ Χάρου») ἀποτελεῖ τόν προσφιλή μῦθο για τήν ἐπική ποίηση τῶν χρόνων, ἔγινε μάλιστα ἀντικείμενο ἐκμε-

τάλλευσης από πολλούς, ιδιαίτερα μάλιστα από τον Κ. Παλαμά. Ἀπώ-
νω σ' αὐτήν τή συμβολική εἰκόνα προβλήθηκαν δυὸ συγκρούσεις: ἡ
σύγκρουση τοῦ Ἑλληνισμοῦ-Χριστιανισμοῦ μετὸν Μωαμεθανισμό, πού
οδήγησε στὴν πτώση τῆς μεγάλης πολιτείας, τῆς βασιλεύουσας, καὶ ἡ
σύγκρουση μετὸν μοίρα, τὸ Χάρο.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ ποίημα ἔχει βασικὲς διαφο-
ρὲς ἀπὸ τὸ προηγούμενο. Σὲ τοῦτο κυριαρχεῖ τὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο,
τὸ προαίσθημα τοῦ θανάτου, ἡ πρόσκληση καὶ ἡ παρουσία τῶν φίλων,
πού παραστέκουν τὴν τελευταία στιγμή, τὸ καλωσόρισμα, ἡ προσφώνη-
ση «ἀγαπημένος». Ὁ ἄνθρωπος ἀπογυμνωμένος ἀπὸ τὴ δύναμή του, ἡ
οδύνη ἢ ἀνθρώπινη. Σὲ τοῦτο τὸ τραγούδι, ὅσο κι ὄν εἶναι ὅλα μεγά-
λα, ὅλα ἔχουν ἀνθρώπινες διαστάσεις. Δὲν ἐπιβάλλεται ὁ ὄγκος καὶ ἡ
ὕλική δύναμη, ἀλλὰ τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο, ἡ δύναμη τῆς ψυχῆς, ἡ
ἀφοβία. Ἐδῶ τὸ ποιητικὸ ἐπικὸ στοιχεῖο γίνεται δράση σὲ δυὸ πλάνα:
στὸ πρῶτο πλάνο μετὸν παρουσία τοῦ Διγενῆ καὶ τῶν φίλων του κι ὄ-
λων τῶν ἀντρείωμένων, καὶ στὸ δεύτερο πλάνο μετὸν ἀφήγηση τοῦ Δι-
γενῆ. Ἐδῶ ὑπάρχει δράση, μετὰ πράξεις καὶ λόγους. Τὸ καθαυτὸ ἀφη-
γηματικὸ στοιχεῖο καλύπτει τοὺς στίχους 1—6 καὶ 23—25. Στὸν
πρῶτο στίχο ἔχουμε μιὰν ἀνάμνηση τῆς Τρίτης σὰ μέρας «ἀποφράδος».
«Τρίτη ἐγεννήθη ὁ Διγενῆς καὶ Τρίτη θά-
πεθανη». Οἱ στίχοι 2—4 ἀποτελοῦν ἐνθυμήματα, ἀναμνήσεις ἱστο-
ρικῶν προσώπων, ὀνόματα πολὺ συνηθισμένα στὴ στρατιωτικὴ ἀριστο-
κρατία τοῦ Βυζαντίου, ὁ Μηνᾶς, ὁ Μαυραϊλῆς, ὁ γιὸς τοῦ Δράκου ὁ
Τρεμαντάχειλος. Οἱ στίχοι 5—6 ἀποτελοῦν ἓνα δεύτερο στοιχεῖο στὸ
ποίημα: «Καὶ πῆγαν καὶ τὸν ἠῦρανε στὸν κάμπο ξαπλωμένο». Μέσα
στὸ περιβάλλον πού τοῦ ταιριάζει. Δὲν ἔχει τὸ ὑπερφυσικὸ μέγεθος πού
ἔχει στὸ πρῶτο ποίημα, χωρὶς νὰ παύη νὰ ἀποτελῇ κάτι μεγάλο. Ὁ
Διγενῆς εἶναι ξαπλωμένος στὸν κάμπο, ἐκεῖ ὅπου πάλευε, ἐκεῖ ὅπου με-
τρήθηκε, ἐκεῖ ὅπου πληγώθηκε. «Βογγάει, τρέμουν τὰ βουνά, βογγάει,
τρέμουν οἱ κάμποι». Οἱ στίχοι 7—8 ἀποτελοῦν ἓνα διάλογο, πού φέρνει
ἐντονο τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο. Ἡ ἀπορία γιὰ τὸ γεγονός, πού τὸ θεω-
ροῦν ἀναπάντεχο γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἐξέταση: «Σὰν τί νὰ σ' ἠῦρε Διγενῆ
καὶ θέλεις νὰ πεθάνης». Εἶναι δυνατὸ ὁ Διγενῆς νὰ εἶναι ὑποχρεωμένος
νὰ πεθάνη; Ὁ Διγενῆς πρέπει νὰ θέλῃ νὰ πεθάνη. Στους στίχους 10—
22 θέτεται ἓνα θέμα προσφιλέστατο στὴν Ἀκριτικὴ ποίηση: Ἡ ἐξόμνη-
ση τῆς ἀντρέας καὶ τῶν κατορθωμάτων τῶν Ἀκριτῶν, γιὰ νὰ κατα-
λήξῃ στὴ συνάντησή μετὸν «ξυπόλυτα καὶ λαμπροφορεμένο», μετὸ

Χάρο. Και σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο ἡ εἰκόνα ἀποχτᾶ ἰδιαίτερη ἔνταση. Δὲν εἶναι ἐδῶ ὁ Χάρος τοῦ προηγούμενου τραγουδιοῦ, ποῦ ἀπὸ φόβο σ τ ὁ Διγενὴ τὸν χτυπάει μὲ «χωσιά». Ἐδῶ ὁ Ἀρχάγγελος Μιχαήλ, ὅπως παριστάνεται στὶς εἰκόνας τῶν ἐκκλησιῶν, ζωσμένος τὸ σπαθί του, ἀλλὰ προπαντὸς μὲ «τῆς ἀστραπῆς τὰ μάτια», μᾶς αἰσθητοποιεῖ τὸ ἀπόκοσμο καὶ μεταφυσικὸ καὶ γεμίζει δέος τὴν ψυχὴ. Οἱ στίχοι 23—25 ἀποτελοῦν τὸ κορύφωμα. Ἡ πάλη στὰ μαρμαρένια ἀλώνια ποῦ ἀποτελεῖ τὴν πλαστικότερη ἔκφραση τῆς ἐπικῆς ἀκριτικῆς σύγκρουσης, μὲ τὸ συνακόλουθο στοιχεῖο τῆς ὑπερβολῆς: «κι ὅθε χτυπάει ὁ Διγενῆς τὸ αἶμα αὐλάκι κάνει, κι ὅθε χτυπάει ὁ χάροντας, τὸ αἶμα τράφο κάνει». Ἀποτελέσματα πάνω ἀπὸ τὸ κοινὸ μέτρο.

ΥΦΟΣ Στὸ ποίημα τοῦτο οἱ διαφορὲς εἶναι οἱ παραπάνω. Φαίνεται πὼς εἶναι Μικρασιατικὸ, πὼς συντέθηκε δηλαδὴ κοντὰ στὶς περιοχὲς ἐκεῖνες ποῦ ἔγιναν οἱ ἐπικὲς συγκρούσεις μεταξὺ Ἀκριτῶν καὶ Ἀράβων, κοντὰ στὶς κλεισοῦρες τοῦ Ταύρου καὶ τοῦ Ἀντιταύρου στὴν Καππαδοκία. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 25 λαμβικούς παροξύτονους δεκαπεντασύλλαβους ἀνοιμοιοκατάληχτους, ποῦ ἔχουν ὅλα τὰ χαρακτηριστικὰ γνωρίσματα τοῦ πλαστικοῦ δημοτικοῦ λόγου, μὲ τίς μικρὲς προτάσεις καὶ τὴν παραταχτικὴ σύνδεση. Κάθε στίχος χωρίζεται σὲ δυὸ ἡμιστίχια μὲ τὴν τομὴ τοῦ στίχου στὴν ὀγδοῦ συλλαβή. Τὸ δεύτερο ἡμιστίχιο ξαναδουλεῖ καὶ συμπληρώνει τὸ νόημα τοῦ πρώτου. π.χ. «Τρίτη ἐγεννήθη ὁ Διγενῆς καὶ Τρίτη θὰ πεθάνη», ἢ «πιάνει καλεῖ τοὺς φίλους του κι ὄλους τοὺς ἀντρεωμένους». «Καὶ πῆγαν καὶ τὸν ἠύρανε στὸν κάμπο ξαπλωμένο», ἢ «συχάσατε, καθίσατε κι ἐγὼ σᾶς ἀφηγιέμαι» ἢ «παρὰ πενήντα κι ἑκατὸ καὶ πάλε φόβον ἔχουν», ἢ «κανένα δὲ φοβήθηκα ἀπ' τοὺς ἀντρεωμένους». Στὸ α' παράδειγμα δημιουργεῖ ἕναν κύκλο, ἀπὸ Τρίτη σὲ Τρίτη κι ἔτσι δίνει μυστηριακὸ χαρακτήρα, τὸ χαρακτήρα τοῦ ἀναπότρεπτοῦ τῆς μοίρας. Στὸ β' παράδειγμα τὸ δεύτερο ἡμιστίχια πλαταίνει τὸ νόημα: ὄχι μόνο τοὺς φίλους του, ἀλλὰ καὶ ὄλους τοὺς ἀντρεωμένους. Στὸ γ' παράδειγμα «στὸν κάμπο ξαπλωμένο» δίνει τὸ μεγαλεῖο τῆς σκηνοθεσίας καὶ δίνει κι ἀδελφώνει καὶ τὸ Διγενὴ καὶ τοὺς καλεσμένους του μὲ τὸ περιβάλλον καὶ τίς διαστάσεις ποῦ τοὺς ταιριάζουν. Στὸ δ' παράδειγμα στρέφει διαδοχικὰ τὸν προβολέα στοὺς ἀκροατὲς του: «συχάσατε, καθίσατε», πρῶτα, στὸν ἑαυτό του ἔπειτα «κι ἐγὼ σᾶς ἀφηγιέμαι». Λογικὰ τὰ ἡμιστίχια εἶναι ἰσοδύναμα. Στὸ ε' παράδειγμα: «παρὰ πενήντα κι ἑ-

στο πάλεμα του λεβέντη στο «μαρμαρένιο άλώνι», έτσι που θυμίζει το δεύτερο τραγούδι. Το νεοελληνικό στοιχείο βρίσκεται και στην πλαστικότητα της γλώσσας και στη δομή του ποιήματος και στο πνεύμα της νεοελληνικής λεβεντιάς και στην προχωρημένη τεχνική και στις αντιλήψεις για τη ζωή.

Και σε αυτό κεντρική ιδέα-δίδαγμα δεν μπορεί να αναζητηθεί. Συνυπάρχουν όμως στο ποίημα δυο κυριαρχικές σχέψεις, ή εξύμνηση της παλικαριάς, που προβάλλεται στο πάλεμα στο μαρμαρένιο άλώνι, και η πεποίθηση ότι κανείς δεν πάει χαμένος, που αποφθεγματικά δίνεται στους δυο τελευταίους στίχους: αυτοί εκφράζουν και την απαίτηση του Χάρου από το νικημένο λεβέντη, που τον παρακαλεί να του χαρίσει τη ζωή. Πρόκειται πιθανότατα ή για ένα ακριτικό τραγούδι που έχει ύποστη ριζική έπεξεργασία.

Δευτερεύουσες ιδέες "Ό,τι αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό στο ποίημα αυτό, είναι το εξαιρετικά ανθρώπινο στοιχείο. Ο νέος είναι λεβέντης, κι αυτό φαίνεται σ' όλη του τη συμπεριφορά: από την έξωτερική εμφάνιση, το περπάτημα (εροδόλαγε). από το φιλοτραγούδισμα (στιχ. 1—4). "Ένας λεβέντης ροβολάει από τὰ βουνά. ο Χάρος αγναντεύει από κάποια ραχούλα και του στήνει καρτέρι. Συζήτηση ολόκληρη με το Χάρο και συμφωνία να πάνε να παλέψουν σ' μαρμαρένιο άλώνι. "Αξιοσημείωτη έδω ή απάντηση του νέου: «χωρίς αίτια κι άφορη ψυχή δεν πασαδίνω» (στιχ. 12) και «αν με νικήση Χάροντα. να πάρης την ψυχή μου, αν σε νικήσω πάλι εγώ, πήγαινε καλό σου» (στιχ. 14—15). "Ο Χάροντας αναγνωρίζει τη λεβεντιά, «καλώς τον το λεβέντη» (στιχ. 7). Περισσότερη ανθρωπιά μπορούσε να έχει ο Χάρος, αλλά και μεγαλύτερη άταραξία μπορούσε να έχει ο άνθρωπος; Μόνον ο λεβέντης. «Γειά σου, χαρά σου Χάροντα Αυτό το ξένοιαστο χαιρέτισμα της άπληγης ψυχής, που τον αντικρύζε όπως και τη ζωή, σε καμμιά περίπτωση δεν είναι δυνατό να μοιάσει με την πεσιμιστική έγκαρτέρηση που ξετυλίγεται στους τελευταίους στίχους ενός ποιήματος του Λ. Πορφύρα: κι αν ξερθεί ο Χάρος ήσυχα αυτόν να τον κεράσης («Πιές στού γιαλού...» Λ. Πορφύρα). "Ο Χάρος είναι ο γείτονας του ανθρώπου, δείχνει πολύ ενδιαφέρον, τον ρωτάει για τις δουλειές του (στιχ. 8), όπως όλοι οι άλλοι. "Ο λαϊκός ποιητής σε αυτό το ποίημα, το Χάρο πάει να τον απαλλάξει από την ευθύνη «Λεβέντη μ' έστειλ' ο Θεός να πάρω την ψυχή σου». Δεν είναι όπως στο πρώτο που ο Χάρος «ζηλεύγει, με χωσιά μακριά τονε βιγλίζει».

Ἐδῶ ἀπλῶς τοῦ ὅτι σε καρτέρι σ' ἔνα πέραμα. Καί ἐμφανίζεται Χάρος χριστιανικός, πού ἐκτελεῖ τή βουλή τοῦ Θεοῦ. Τόν καλημέρισε ἀπαλά, τόν ρώτησε καί ἀνακοίνωσε τήν ἐντολή. Ἡ εὐθύνη βαρύνει κάποιον ἄλλο μεγαλύτερο, τὸ Θεό, αὐτόν πού ὀρίζει τὰ πάντα. Κι ἔτσι λείπει ἀπὸ τὸ ποίημα τὸ ἀποτρόπαιο στοιχεῖο τῆς «ὑπουργίας ἐπίθεσης». Ἀλλὰ καί κάτι ἄλλο ἀνθρωπινότερο. Ὁ νέος δὲν εἶναι διατεθειμένος νὰ πεθάνη, ἔστω καί ἂν αὐτὸ εἶναι «βουλή» τοῦ Θεοῦ. Ἡ νεότητα δὲν εἶναι δυνατὸ νὰ συμβιβαστῆ μετ' τήν ἰδέα τῆς ἀνυπαρξίας. Γι' αὐτὸ ζητεῖ νὰ ἀναμετρηθῆ μετ' τὸ Χάρο, μετ' τὴ μοῖρα. Στὸ στιχ. 13 «μόν' ἔβγα νὰ παλέψουμε σὲ μαρμαρένιο ἀλώνι» καί στοὺς στίχους 14 καί 15 ἡ γενναιοφροσύνη παίρνει διαστάσεις. Ἡ συμφωνία εἶναι ἑτεροβαρῆς. Ἄν νικήσῃ ὁ Χάρος, νὰ πάρῃ τὴν ψυχὴ, ἂν τὸν νικήσῃ τὸν Χάρο, νὰ πάῃ στὸ καλὸ του! Ἀλήθεια, τί ὁμορφὴ ἢ ἰδέα, ὁ θάνατος νὰ τοῦ πάρῃ καί νὰ σύρῃ τὴν ψυχὴ του. Ἄν νικήσῃ ὁ νέος, τί νὰ τὸν κἀνῃ τὸ Χάρο; Τοῦ φτάνει ἢ νίκη, τοῦ φτάνει πῶς κατανίκησε τὸ μοιραῖο! Ἀλλὰ καί ἡ τραγικὴ σύγκρουση γίνεται ἀκόμα τραγικότερη ὅταν ἀφοῦ «πιαστῆκαν καί παλεύανε ἀπ' τὸ πουρὸν ὡς τὸ βράδυ / κι ἐκεῖ στὸ γύρισμα τοῦ ἡλιοῦ, πού τρέμ' νὰ βασιλέψῃ, / ἀκοῦν τὸ νιὸ πού βόγγιζε καί βαριαναστενάζει» (16—18). Μιὰ μέρα πάλεμα. Τὸ ἀπόβραδο, τὴν ὥρα πού σκοτεινιάζει ἡ φύση, ὅπως σκοτίζεται καί ἡ ψυχὴ καί ἡ συνειδήση, ὅταν φτάνῃ ἡ τελευταία στιγμὴ, τὴν ὥρα αὐτὴ λυγίζει ὁ «λεβέντης», γέρνει ὅπως ἡ μέρα. Δὲ θὰ μπορούσαμε νὰ μιλήσουμε γιὰ συμβολικὴ ἀντιστοιχία; Καί τότε κυριαρχεῖ τὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο: ὁ νέος ἰκετεύει (στιχ. 19—21). «Ἄσε με, Χάρε μ' ἄσε με, παρακαλῶ νὰ ζήσω / τί ἔχω γυναῖκα παρανιά καί χήρα δὲν τῆς πρέπει / τί ἔχω παιδί κι εἶναι μικρὸ κι ὀρφάνια δὲν τοῦ μοιάζει». Ἡ ζωὴ ἀρνιέται νὰ ὑποταχτῆ στὸ θάνατο μ' ὅλους τοὺς τρόπους, μετ' τὴν ξεινοασιὰ τῆς, μετ' τὴν ἀντρεία τῆς καί τὸ παρακάλι τῆς. Ποιὸς δίνει τὴν ἀπάντηση τῶν στίχων 22—23; Ὁ Χάρος; ὁ ποιητής; ὁ λαός;

ΥΦΟΣ Τὸ ποίημα εἶναι ὄχι μόνο ἐπικό (ἀφήγησις καί πάλεμα) ἀλλὰ καί λυρικό. Τὸ ἀνθρώπινο συναίσθημα καί ὁ προσωπικὸς συλλογισμὸς κυριαρχεῖ στὸ ποίημα. Ἡ δράση κυριαρχεῖ περισσότερο ἀπ' ὅσο στὸ δεῦτερο ποίημα, σὲ δυὸ εἰκόνες, στὴ συνάντησις καί στὸ πάλεμα. Ἀπὸ τὴ γλώσσα του εἶναι τόσο κοινὴ νεοελληνικὴ, μᾶς εἶναι ἀδύνατο νὰ κάμουμε εἰκασίες γιὰ τὴν καταγωγὴ του. Ἀποτελεῖται ἀπὸ 23 δεκαπεντασύλλαβους ἀνοιμοιοκατάληχτους. Οἱ δυὸ τελευταῖοι μονάχα στίχοι 22—23, πού μοιάζουν μετ' γνωμικό, παίζουν τὸ χαρακτηριστὴρ τοῦ

λαϊκού δίστιχου και όμοιοκαταληχτούν στις δύο τελευταίες συλλαβές. Η τομή του δεκαπεντασύλλαβου γίνεται στην 8γδοση συλλαβή, όπως συμβαίνει περίπου και στα προηγούμενα. Στο ποίημα αυτό ή εικόνα και ή μακριά περιγραφή είναι έξαιρετικά έντονη. Στην πρώτη εικόνα (1—4) κυριαρχεί τó σύνθετο «κορφοβούνια», «βαριοκεντημένο», «φιλοτραγουδοῦσε», ενώ τó «έροδόλαγε» πού κυριαρχεί στην αρχή μετά τó λεβέντης, τόν παρουσιάζει νά κατακυλάει άπάνω άπό τά λιθάρια τόν κατήφορο ξένοιαστος. Τέσσερα στοιχεία τονίζουν τή λεβεντιά του: Τó μαντήλι στο λαιμό, τó φέσι θαλμένο στραβά (φόρεσε στραβά τó καπέλο σου=μή θάνης έννοια). τó κλωσμένο μαλλί και τó στρίψιμο τού μουστακιού. Ο επόμενος στίχος, 5, τραβάει σέ μάκρος μέ τó «άγναντεύει», και μέ τήν τοποθέτηση τού ρήματος στή μεσαία θέση τού νοήματος. Αντίθετα στο στιχ. 6, όπως ή πρώτη πρόταση είναι μικρή και τά δυό ρήματα άπανωτά: «καρτέρι πάει και τóβαλε», άποχτá κίνηση και γοργότητα. Ο διάλογος πού άκολουθεί στους επόμενους στίχους, 7—15, μέ τίς μικρές προτάσεις και μέ τήν έναλλαγή τών δύο τρόπων παράταξης τού ασύνδετου σχήματος και τής συμπλεκτικής παράταξης, δίνει γοργότητα, σαφήνεια και έκφραστικότητα στο κείμενο. Ο ποιητής σ' αυτό τó έργο δέν άφηγείται, ζωγραφίζει, δίνει εικόνες και μάς παρασύρει και μάς κινεί τά αισθήματα τής συμπάθειας και μάς έκανοποιεί μέ τή λύτρωση: «και τ' άρφανό πορεύεται κι ή χήρα κυδερνιέται».

4) Τού Άνδρόνικου ó γιος

(Ε' Τάξης σελ. 41)

Κυριαρχική ιδέα Τó ποίημα έχει ύποστη τίς συνέπειες τού συμφυρμού, πού άποτελεί χαρακτηριστικό φαινόμενο στή δημοτική ποίηση κι έχει δεχτή μακροχρόνια έπεξεργασία. Από τήν πλευρά τής ιδέας πού κυριαρχεί, φαίνεται πώς έξυμνει τήν άντρεία τού Γιάννου, κατόρθωμα, ύπερφυσικό, άφου οί έχθροι είναι έφτά χιλιάδες και αυτός «άμοναχός». Είναι τόσο συντριπτική ή διαφορά, ώστε τó ποίημα δέν πείθει, όπως τά προηγούμενα. Τó ανατολικό στιχείο, τó ύπερβολικό, είναι τó μέσο πού μ' αυτό προσπαθεί νά πετύχη τó σκοπό του.

Δευτερεύουσες ιδέες Τó ποίημα άρχίζει άφηγηματικά. Είναι ή εικόνα τού Γιάννου πού κείτεται: «κομμένος και σφαγμένος κι άνεγνώριστος». Τοποθέτηση στο χώρο: «κάτω στην πέτρα και στο κρύο

νερό». Ἡ ἀναφορά σὲ συγκεκριμένο πρόσωπο καὶ μάλιστα τοῦ πατέρα τοῦ ἥρωα δίνει μίαν αἰσθησιμότητα ἱστορικότητας στὸ ποίημα. Ὁ Γιάννο, βέβαια εἶναι ὄνομα νεοελληνικό, ὁ Ἀνδρόνικος ὁμοίως ἀποτελεῖ μνημὴ. Ἀνδρόνικοι ὑπῆρξαν καὶ αὐτοκράτορες βυζαντινοί. Στὸ στίχο 6 ἔχουμε ἀναφορά σ' ἓνα ἱστορικό γεγονός: «Τοῦρκοι τὸν παραστέκουν καὶ Ρωμοὶ τὸν κλαῖν». Ἀσφαλῶς οἱ Τοῦρκοι (Σελτζούκοι) εἶναι γνωστοὶ στὸ Βυζάντιο ἀπὸ τὸν ἐνδέκατο αἰῶνα (1071, μάχη Μάτζικερτ). Οἱ Τοῦρκοι τὸν «παραστέκουν» ἀπὸ ἀνθρωπιὰ ἢ ἀπὸ θαυμασμὸ στὴν παλικαριά, ἀδιάφορο. Πρέπει νὰ ὑποθέσουμε ἄραγε πῶς ἐδῶ ἀναφέρεται στὸ ἀναμιφισθήτητο συμπλησιασμοῦ τῶν ἀντιπάλων, Χριστιανῶν καὶ Μωαμεθανῶν, στὶς ἀκρατεῖς ἐπαρχίες, πού ἔλαβε χώρα ἡ ἀναμέτρηση τῶν δύο κόσμων; Καὶ πῶς ὁ θαυμασμὸς τῆς ἀντρείας συμπλησιαζοῦ τὸς ἀντιπάλους; Ὁ διάλογος ἀνάμεσα στ' ἀπάρθυνα κορίτσια καὶ τὸ Γιάννο, καὶ τῆ γυναίκα του, δὲν ἔχει τὴ γοργότητα τῶν διαλόγων τῶν προηγούμενων, χωρὶς αὐτὸ νὰ σημαίνει ὅτι στερεῖται ἀρετῶν. Τὰ κορίτσια Ρωτοῦν ἂν δὲν εἶχε μίαν καὶ ἀδερφή καὶ γυναίκα νὰ τὸν κλάψουν ἀναφορά στὴν παράδοση τοῦ μοιρολογήματος τῶν νεκρῶν ἀπὸ τίς συγγενικές γυναῖκες. Στὸ Ω τῆς Ἰλιάδας κλαῖνε τὸ νεκρὸ τοῦ Ἑκτορα ἡ Εὐκίχη, ἡ Ἀνδρομάχη, ἡ Ἑλένη. Ὑπενθυμίζουμε ἀκόμη τὴν ἀφήγησιν τοῦ Θουκυδίδη στὸν Ἐπιτάφιο γιὰ τὴ συνθήκη: «καὶ γυναῖκες πάρευσιν αἱ προσήκουσαι ἐπὶ τὸν τάφον ὀλοφυρόμεναι». Ἡ ἀπάντησή του στοὺς στίχους 10—13 ἀποτελεῖ ἄλλη ἀναφορά: «μὲ δυὸ μαῦρα λιθάριτ στηθοδέρνοντας». Πανάρχαιο ἔθιμο πού ξεκινάει ἀπὸ τὸν ὑποχρεωτικὸ θάνατο τῆς γυναίκας (δειγμὰ τῆς ὠμῆς κυριαρχίας τοῦ ἀντρα ἀπάνω στὴ γυναίκα-κτῆμα) ἀπάνω στὸ νεκρὸ σύζυγο, καὶ περιορίζεται σιγά-σιγά σὲ μικρότερες βλάβες: χτύπημα τοῦ στήθους, τράβηγμα τῶν μαλλιῶν, μάτωμα τοῦ προσώπου, ὡς τὸν ἀπλό, γοερὸ ὁμοίως θρῆνο, τὸν κοπετό. Προσθέτουμε ἀκόμη τὸ Μανιάτικο ἰδιαίτερα μοιρολόγι καὶ τὸ ἔθιμο τῶν «μοιρολογιστρῶν», πού σὲ διάφορες περιοχὲς πληρώνονταν ὡς πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο. Μὰ ἂν τὸ «Τοῦρκοι τὸν παραστέκουν» τοῦ στιχ. 6 δὲν πρέπει νὰ θεωρηθῆ ἀναχρονισμὸς, εἶναι ὅπωςδήποτε, ἡ ἀναφορά τοῦ στιχ. 18: «καὶ τρέμουν τρεῖς πασάδες πού πολέμαγα», ἀναχρονισμὸς πού ἔχει τὴν ἀρχὴν του στὴν ἐποχὴ τῆς Τουρκοκρατίας. Στὸς στίχους 22—25 ἐκθέτει τὰ προτερήματα στὴ φυγὴ τοῦ ἐχθροῦ, τοῦ ἐνός, πού σῶθηκε καὶ τὸν τραυμάτισε θανάσιμα. Καὶ μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ δείχνει μεγαλύτερη τὴν ἀντρεία του. Τέλος καὶ ἐδῶ, στοὺς στίχους 25—27, ἡ κατάληξη εἶναι ἡ ἴδια μὲ τὸ πρῶτο ποίημα. Σ' ἐκεῖνο: «Ζη-

λεύγει ὁ Χάρος μὲ χωσιὰ / μακριὰ τονε βιγλίξει / κι ἐλάβωσέ του τὴν
καρδιά καὶ τὴν ψυχὴ του πῆρε». Ἐδῶ: «μιὰ σαϊτιά τοῦ παίξει μέσα
στὴν καρδιά».

ΥΦΟΣ Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ 27 στίχους 12σύλλαβους χω-
ρὶς ὁμοιοκαταληξία. Κάθε στίχος ἔχει δυὸ ἡμιστίχια, μὲ τὴν τομὴ πού
βρίσκεται μετὰ τὴν ὄγδοη συλλαβή. Στὸ ποίημα ὑπάρχει ἓνα εἶδος κύ-
κλου νοημάτων. Ἀρχίζει ἀπὸ τὸ ψυχωράγημα, στοὺς στίχους 1—5,
περνάει στὴν ἀφήγηση τῶν περιστατικῶν, γιὰ νὰ ἀφήσῃ τὸν ἥρωα
στὴν πράξη (τὴ σαϊτιά) πού τὸν ἐλάβωσε. Ἔτσι μὲ τὸ λάβωμα κλείνει
ὁ κύκλος καὶ δικαιολογεῖται, γιατί ὁ Γιάννος βρίσκεται ξαπλωμένος
κάτω ἀπὸ τὴν ἄσπρη πέτρα. Ὅλη ἡ στάση ἐκτυλίσσεται σὲ δυὸ πλά-
να. Στὸ πρῶτο πλάνο ὁ θάνατος, (στιχ. 1—17) καὶ στὸ δεύτερο πλάνο
πού ἀποτελεῖ τὴν ἀφήγηση τοῦ Γιάννου, ὁ πόλεμος. Τὸ ἀσύνδετο σχῆμα
καὶ ἡ συμπλεκτικὴ παράταξη ἐναλλάσσονται μὲ κυριαρχικότερο τὸ ἀ-
σύνδετο. Τὰ ἡμιστίχια, μὲ τὴν τομὴ δὲν ὀλοκληρώνουν καὶ δὲ σχημα-
τίζουν πάντοτε ἓνα ἀκέραιο νόημα. Τὶς περισσότερες φορές τὸ νόημα συ-
νεχίζεται καὶ ὀλοκληρώνεται στὸ τέλος τοῦ στίχου. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ
νοηματικὴ αὐτάρκεια τοῦ στίχου ἀποτελεῖ βασικὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ
δημοτικῆ στίχου. Στὸ δημοτικὸ τραγούδι εἶναι σπάνιος ὁ διασκελισμὸς
τοῦ νοήματος ἀπὸ στίχο σὲ στίχο. Ἀντίθετα, στὴν προσωπικὴ ποίηση,
ὁ διασκελισμὸς, ἡ συνέχιση τοῦ νοήματος στὸν παρακάτω στίχο, εἶναι
συνηθισμένο φαινόμενο. Παράδειγμα στὸ στίχ. 5 «καὶ γιατρεμὸ δὲν εἶ-
χε ἡ βαθιὰ πληγῆ» στὸ στίχ. 7 «καὶ τ' ἀπάρθενα κορίτσια τὸν μοιρο-
λογοῦν», στοὺς στιχ. 11—12 «κι ἡ δόλια μου γυναίκα νὰ τὴν πῶρχει-
ται / μὲ δυὸ μαῦρα λιθάρια στηθοδέρνοντας». Σ' ἄλλους στίχους τὰ δυὸ
ἡμιστίχια, ὅπως καὶ στὸν 15σύλλαβο τῶν προηγούμενων ποιημάτων,
συμπληρώνουν τὸ ἓνα τὸ ἄλλο. Παράδειγμα οἱ στίχοι: 3 «κοιμμένος καὶ
σφαγμένος κι ἀνεγνώριστος», 6 «Τούρκοι τὸν παραστέκουν καὶ Ρωμιοὶ
τὸν κλαῖν», 13 «Γιάννο μου, δὲ σοῦ τὸ εἶπα, δὲ σ' ἀρμήνεψα;» κλπ. Χα-
ρακτηριστικὸ παιγνίδισμα τοῦ στίχου, πού τοῦ δίνει ἰδιαιτέρη ἔνταση,
εἶναι ἡ ἐπανάληψη τῶν λέξεων στὸ ἡμιστίχιο: 8 «Γιάννο μ' δὲν εἶχες
μάννα / μάννα κι ἀδερφή», 9 «θαρρῶ πὼς εἶχα μάννα / μάννα κι ἀδερφή».
Ἡ στὸ στίχ. 24 «στά νέφια νέφια πάει / στά νέφια περιπατεῖ». Οἱ στί-
χοι 22—23 ἀποτελοῦν στίχους πού ἐπαναλαμβάνονται σὲ παραλλαγές
ἄλλων τραγουδιῶν (π.χ. στὸ τραγούδι «Σαράντα παλικάρια...») Ἐνῶ
ἡ εἰκόνα τοῦ κυνηγημένου Τούρκου (στίχ. 24—25) ἔχει «Στά νέφια νέφια
πάει, στά νέφια περπατεῖ / στὸν οὐρανὸ πετοῦσε σ' ἄστρα ἐχάνονταν».

ἀποτελεῖ πραγματικό στολίδι στο ποίημα. Ἰδιαίτερο χρώμα ἀποχτᾶ ὁ λόγος μὲ λέξεις σὰν τὸν ἐκτεταμένο τύπο ν έ φ ι α ἀντὶ τοῦ κοινοῦ ν έ φ η, ἐνῶ στο στίχο 25 ὁ λόγος γίνεται ἐξαιρετικά εὐλύγιστος μὲ τὸ σχῆμα «μιὰ σαΐτιὰ τοῦ παίξει» μὲ τὸ ρῆμα «παίξει» ἀντὶ τὸ «σημαδεύει».

ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

1. Εισαγωγικὲς παρατηρήσεις

Τὸ δημοτικὸ τραγούδι εἶναι τὸ λαμπρότερο ἀπὸ τὰ δημιουργήματα τοῦ νεοελληνικοῦ κόσμου, πού μᾶς δίνει καὶ τὴν εἰκόνα τῆς ψυχῆς τοῦ Νεοελληνισμοῦ καὶ ἀποτελεῖ ἀπόδειξη γιὰ τὴν ἱστορικὴ συνέχεια τοῦ ἑλληνικοῦ πολιτισμοῦ. Δημοτικὸ τραγούδι ἔχουν ὅλοι οἱ λαοὶ τοῦ κόσμου, γιὰτὶ ὅλοι ἔχουν νὰ ἐκφράσουν προσωπικὰ συναισθήματα, ὁ κάθε ἄνθρωπος χωριστὰ καὶ ὁμαδικὰ ὁ λαός. Καὶ εἶναι τὰ δημοτικὰ τραγούδια ὄλων τῶν λαῶν ὁμορφα, γιὰτὶ εἶναι τραγούδια ἀληθινὰ, ἀντιπροσωπεύουν πραγματικὰ καταστάσεις πού ἀποτελοῦν μιὰ στάση ἀπέναντι στὴ ζωὴ καὶ στὰ προβλήματα τῆς. Γιὰτὶ ἐκφράζουν τὴν ψυχὴ ἑνὸς ὁλόκληρου λαοῦ. Ὁ ἄγνωστος λαϊκὸς τραγουδιστής, πού δημιουργεῖ τὸ δημοτικὸ τραγούδι, εἶναι στενὰ δεμένος μὲ τὸ κοινωνικὸ του περιβάλλον, αἰσθάνεται ὅπως αὐτὸ κι ἔτσι αὐτοῦ τοῦ λαοῦ τὴν ψυχὴ ἐκφράζει. Γιὰτὶ δημιουργοῦνται στὶς μεγάλες ὥρες τοῦ κάθε λαοῦ καὶ αὐτὲς ἐκφράζουν (κάθε λαός, ὅτι πῶς μεγάλο ἔχει ἢ πράττει, αὐτὸ τὸ κάνει τραγούδι. Ἔτσι τὸ δημοτικὸ τραγούδι, ἐκφράζει ὅτι πῶς ἀληθινό, πῶς θετικὸ, πῶς γόνιμο, πῶς εὐγενικὸ, πῶς ρωμαλέο καὶ λεβέντικο ἔχει κάθε λαός. Τὸ δημοτικὸ τραγούδι λοιπὸν παριστάνει τὸ λαὸ τῆ στιγμῆ τοῦ ἀγῶνα του ν' ἀνέβῃ ψηλότερα· γι' αὐτὸ ἄλλωστε καὶ ἐπιζητῆ. Ἀκόμα γιὰτὶ περνώντας μέσα στὸ χρόνο ἀπὸ στόμα σὲ στόμα, διορθῶναι κάθε του ἀτέλεια, στὸ περιεχόμενον καὶ στὴ μορφή, ὅπως τὸ ἀνώμαλο λιθάρι πού πέφτει ἀπὸ τὸ βουνὸ στὸ ποτάμι κι ἐκεῖ κυλώνοντας τρίβεται μὲ τὸ ἄλλο καὶ γίνεται ἕνα λείον ὄτσοσλο. Τὰ ἑλληνικὰ ὁμως τραγούδια εἶναι τὰ ὁμορφότερα. Γι' αὐτὸ ἔχουμε τὴ γνώμη πολλῶν σοφῶν τοῦ κόσμου, μελετητῶν τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Καὶ εἶναι τοῦτο ἀληθινόν. Καὶ τὸ χρωστᾶται τὸ δημοτικὸ τραγούδι στὸ γεγονός πὼς ἔχει μα-

χροχρόνια παράδοση, πώς ή ιστορία του δέν είναι ένατο ή διακοσίωv ή τριακοσίωv χρόνωv. Είναι ή ιστορία πάρα πολλώv αιώνωv, χιλιετη-ρίδωv. Αρχίζει από την αρχαία εποχή, οι ρίζες της χάνονται στην αρχλή της προϊστορικήs εποχήs, καλλιεργείται στην αρχαιότητα, περνάει στο μεσαιωνικό Βυζάντιο και φουντώνει ιδιαίτερα στην εποχή της Τουρκοκρατίας, γιατί το εύνόησαν όρισμένες συνθήκες.

Πρέπει να έχουμε πάντα στο νου μας, όταν μιλάμε για το δημοτικό τραγούδι, ότι είναι τραγούδι. Έμεις που έχουμε συνηθίσει στη διάκριση ανάμεσα στη μουσική και στο λόγο, έχουμε τη έντύπωση πώς είναι μόνο ποίημα. Ποίημα είναι για μας, που το απαγγέλλουμε. Για την παλιά εκείνη εποχή είναι τραγούδι, γράφτηκε για να τραγουδιέται, με τη συνοδεία μάλιστα κάποιου λαϊκού όργάνου, και χορού πολλές φορές. Γι' αυτό πρέπει να έχουμε ύπ' όψη μας, πώς όλα τα δημοτικά τραγούδια που απαγγέλλουμε έχουν ένα σκοπό, να τραγουδιούνται και να χορευόvται. Και άλλοτε ό σκοπός αυτόs είναι λυπητερός, άλλοτε είναι πεταχτός και χαρούμενος, κι άλλοτε μακρύs και ξένοιαστος, ανάλογα με τα συναισθήματα του τραγουδιού.

Σήμερα δε γράφεται πιά δημοτικό τραγούδι. Γιατί έντονεs προσωπικότητες ποιητικές έχουν επιβάλει την παρουσία τους, ενώ ή όμοιομορφία της μόρφωσης του λαού έχει σπάσει έξ αιτίας των συνθηκών της ζωής που έχουν αλλάξει. Ό σημερινός άνθρωπος εκφράζεται με άλλον τρόπο, με άλλα μέσα. Την παλιά εποχή το δημοτικό τραγούδι είναι το όμολογο της ζωής του λαού, τη συνοδεύει και την εκφράζει ποιητικά. Η μεγάλη ποικιλία των δημοτικών τραγουδιών δείχνει και τη θέση που είχε το τραγούδι στη ζωή των ανθρώπων: Τραγούδια ιστορικά (άνσφρόνται σε διάφορα ιστορικά γεγονότα), κλέφτικα, παραλογές, τραγούδια της αγάπης, νυφιάτικα, νανουρίσματα, κάλαντα, τραγούδια της ξενιτειάς, μοιρολόγια, του κάτω κόσμου, γνωμικά τραγούδια, εργατικά και βλάχικα, περιγελαστικά. Η διαδικασία για τη δημιουργία του δημοτικού τραγουδιού είναι ή ακόλουθη, διπλή: "Η το τραγούδι κρατάει από τα πανάρχαια χρόνια, άπάνω σ' ένα θέμα που ή στιχοούργησή του χάνεται μέσα στο μακρινό, στο μεσαιωνικό παρελθόν και πιδ πέρα στο αρχαίο και που παραδίνεται από γενιά σε γενιά ώs την ώρα που καταγράφεται. Και καθώς κινείται μέσα στο χρόνο και μεταφέρεται από τόπο σε τόπο και τραγουδιέται γίνεται αντικείμενο έπεξεργασίας και προσαρμόζεται γλωσσικά και καθαρίζεται από τα περιττά στοιχεία και έγκλιματίζεται στην καινούρια κατάσταση σαν έκ-

φραση νέου τρόπου ζωής. Κυρίως αυτό συμβαίνει στα τραγούδια της δουλειάς, της αγάπης, τα νανουρίσματα, στα τραγούδια του κάτω κόσμου, τα νυφιάτικα και άλλα, που αποτελούν κοινό τόπο κι άπάνω σ' αυτά τα θέματα ασκούν τη στιχουργική τους όλοι οι ποιητές, όλων των εποχών και των λαών. "Η άπάνω σ' ένα γνωστό παλιότερο σκοπό ένας ποιητής-τραγουδιστής συνθέτει ένα καινούριο τραγούδι-ποίημα για ένα γεγονός, για μιὰ πράξη, ή ένα σπουδαίο κατόρθωμα. Τέτοια είναι συνήθως τα δημοτικά τραγούδια που τα ονομάζουμε ιστορικά ή κλέφτικα, τέτοια είναι τα άκριτικά, τέτοια είναι οι παραλογές. Τα ποιήματα αυτά, έργα όρισμένου λαϊκού τραγουδιστή-ποιητή, που συνήθως άγνοούμε το όνομά του, ύφίστανται την ίδια έπεξεργασία με τα προηγούμενα, για να μας παραδοθούν σωστά κομψοτεχνήματα, λιτά, άληθινά και άπαλλαγμένα από σφάλματα ή περιττά στολίδια, άπαλλαγμένα από στοιχεία περιπτώσιακά, άνεθασμένα στη σφαίρα του καθολικού.

Τά δημοτικά τραγούδια μπορούμε να τά κατατάξουμε σε τρεις κατηγορίες:

1) Τά τραγούδια της ζωής. Στην κατηγορία αυτή υπάγονται: Τά τραγούδια της αγάπης, τά νυφιάτικα, τά παιδικά, τά κάλαντα, τά νανουρίσματα, και τά διάφορα γιορταστικά, της ξενιτειάς, τά μοιρολόγια, τά γνομικά, τά τραγούδια της δουλειάς, τά έπαγγελματικά.

2) Τραγούδια ιστορικά ή με ιστορική προέλευση, τά άκριτικά, τά κλέφτικα και όσα ξεκινούν από ένα πρόσωπο ή ένα συγκεκριμένο περιστατικό.

3) Παραλογές, είναι σύντομες άφηγήσεις, που έχουν γοργό επικό χαρακτήρα και ολοκληρωμένη συνήθως τή λύση· θα μπορούσε κανείς να πει ότι μοιάζουν σε μιὰ τεχνικά καμωμένη περίληψη ενός παραμυθιού, συχνά δραματικού, θαλμένη σε στίχους (Κ.Θ. Δημαράς).

"Όσο υπήρχαν ακόμα οι προϋποθέσεις για τή δημιουργία δημοτικού τραγουδιού και ή λαϊκή ψυχή αισθανόταν πάντα τή ανάγκη να διασχετεύσει τά συναισθήματά της δίνοντάς τους έκφραση ποιητική, ή στοματική παράδοση τά διατηρούσε. Μετά τό μεγάλο όμως άγώνα (τότε συμβατικά θα τοποθετήσουμε τό τέρμα του δημοτικού τραγουδιού), άρχισε να ξεχνιέται τό δημοτικό τραγούδι. Άπ' αυτή τή στιγμή άρχισαν και οι προσπάθειες να καταγραφη, για να διασωθη. Οι σπουδαιότερες από τίς προσπάθειες που έγιναν για να σχηματιστή ένα corpus των δημοτικών μας τραγουδιών είναι οι εκδόσεις:

Fauriel Claud Δημοτικά τραγούδια της Νέας Ελλάδας, Παρίσι

1824 - 1825 (τόμοι 2).

Ψηφιοποιήθηκε από το Ινστιτούτο Εκπαιδευτικής Πολιτικής

2) Passow Arnoldus. Τραγούδια Ρωμαίικα Λειψία 1870.

3) Legrand Emille. Συλλογή ελληνικῶν λαϊκῶν τραγουδιῶν. Παρίσι 1870.

4) Ἅγι Θεόδωρος, Δημοτικὰ τραγούδια, Ἀθήναι 1909 καὶ Τὰ τραγούδια τῶν Ἑλλήνων, Βασ. Βιβλ. Ἀθήναι 1952.

5) Ν. Πολίτης, Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, Ἀθήναι 1914.

6) Ἀπόστολος Μελαχρινός, Δημοτικὰ τραγούδια. Ἀθ. 1946.

7) Α. Πετρόπουλος, ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια, τ. 2, Βασ. Βιβλ., Ἀθ., 1959.

8) Ἀκαδημία Ἀθηνῶν. Δημοσιεύματα τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου ἀρ. 7. Ἑλληνικὰ δημοτικὰ τραγούδια (ἐκλογή), τ. Α', ἐν Ἀθήναις 1962.

Καὶ ἄλλες συλλογές δημοτικῶν τραγουδιῶν ἔχουν κυκλοφορήσει, πού κυρίως περιλαμβάνουν δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ τίς διάφορες περιοχές τῆς Ἑλλάδας. Ἄς προστεθῆ ἔδῳ, ὅτι μὲ τὸ δημοτικὸ τραγούδι ἀσχολήθηκε καὶ ὁ ἀκάματος μελετητῆς τοῦ λαϊκοῦ μας πολιτισμοῦ, ἱστοριοδίφης καὶ λογοτέχνης, ὁ Γιάννης Βλαχογιάννης.

2. Ἱστορικὰ Δημοτικὰ Τραγούδια

α) Τῆς Ἁγίας Σοφίας (Ε' τάξης σ. 42)

Τὸ τραγούδι τοῦτο τῆς Ἁγία-Σοφίας, ὅπως καὶ τὸ ἀνακάλυμμα τῆς Κωνσταντινούπολης, ἀποτελεῖ λαϊκὸ θρῆνο, πού γράφηκε μετὰ τὸ πάροισμο τῆς πόλης τοῦ Κωνσταντινοῦ, τὸ 1453, ἀπὸ τοὺς Τούρκους. Ἀνήκει στὴν κατηγορία ἐκείνη τῶν τραγουδιῶν πού φέρνουν τὸ γενικὸ τίτλο «θρῆνος» καὶ ἀποτελοῦν εἶδος λογοτεχνικό, πού τὸ καλλιέργησε ὄχι μόνον ἡ λαϊκὴ, ἀλλὰ καὶ ἡ προσωπικὴ ποίηση. Τὸ τραγούδι ὅμως αὐτὸ εἶναι τὸ καλύτερο ἀπ' ὅλα τοῦ εἶδους, παρουσιάζει πυκνότητα νοημάτων ἀφασταστὴ καὶ ρεαλιστικὴ σύλληψη.

Π ε ρ ι ε χ ὄ μ ε ν ο Βρισκόμαστε στὴν Πόλη, τὴ μέρα τῆς ἄλωσης. Γίνεται ἡ τελευταία λειτουργία πού ἔμεινε ἀτελείωτη κατὰ τὴν παράδοση (στὴν πραγματικότητα ξέρουμε ἀπὸ πηγές πὼς ἡ τελευταία λειτουργία ἐγίνε τὴν προηγούμενη μέρα κανονικά). Τὴν ὥρα πού ψάλλεται τὸ χερουβικό, πρὶν ἔγουνε τ' ἅγια, φωνὴ Ἀρχαγγέλου

τούς ανακοινώνει την τρομερή εϊδηση. Νά πάψη τὸ Χερουδικὸ καὶ νά χαμηλώσουν τ' ἅγια, γιατί εἶναι θέλημα Θεοῦ ἢ Πόλη νά τουρκέψη. Ἡ φωνὴ ζητεῖ νά στείλουν παραγγελία στὴ Φαργκιά, γιὰ νά στείλουν τρία καράβια, νά πάρουν τὸ Σταυρό, τὸ Βαγγέλιο καὶ τὴν Ἅγια Τράπεζα. Ἡ ἀναγγελία ἐτάραξε τὴν ἀκίνησια τῆς εἰκόνας τῆς Παναγίας (ἦταν ἡ προστάτρια τῆς Βασιλεύουσας), πού κλαίει καὶ δακρύζει. Ὁ θρῆνος κλείνει μὲ τὴ διαβεβαίωση ὅτι: «πάλι μὲ χρόνια μὲ καιροῦς, πάλι δικιά σου εἶναι».

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ἡ βασικὴ ἰδέα πού κυριαρχεῖ στὸ ποίημα εἶναι ἡ πεποίθηση ὅτι ἡ κατάχτηση εἶναι περαστικὸ γεγονός καὶ ὅτι τὸ ἔθνος καὶ ἡ πίστη θ' ἀναστυλωθοῦν μὲ χρόνους, μὲ καιροῦς. Εἶναι ἡ ἰδέα πού ξεπετάχτηκε μὲς ἀπὸ τὴ στάχτη τῆς καταστροφῆς, σὰν ἐλπίδα σωτηρίας, ὅταν ἡ ἐγκατάλειψη εἶχε ἀπλωθῆ καὶ ὁ δούλος δὲν εἶχε ἄλλο στήριγμα. Οἱ στίχοι 14—15 τοῦ ποιήματος ἀποτελοῦν τὴν κἀθαρση, δίνουν ἐλπίδες γιὰ τὴ νέα ζωὴ, γιὰ τὸν ξαναγεννημὸ. Ἡ προσαρμογὴ στὴ καινούρια σκληρὴ πραγματικότητα, γιὰ τὸ καινούριο ἀνέβασμα. Αὐτὸ εἶναι πού καλλιεργεῖται μὲ τοὺς στίχους αὐτοῦς. Πλήθος λαϊκῆς παραδόσεις ἐκφράζουν τὴν ἴδια πίστη, μεταξὺ τῶν ὁποίων ἡ πιὸ γνωστὴ ἀπ' ὅλες γιὰ τὸ «μαρμαρωμένο βασιλιά», σύμφωνα μὲ τὴν ὁποία ἄγγελος Κυρίου θὰ τὸν «ξεμαρμαρώση», θὰ τοῦ δώση τὸ σπαθὶ πού κρατοῦσε στὴ μάχη καὶ μ' αὐτὸ θὰ κυνηγήση τοὺς Τούρκους καὶ θὰ τοὺς πᾶη ὡς τὴν Κόκκινη Μηλιά.

Λιγότερο γνωστὸς εἶναι ὁ ἀναφερόμενος σὰν παρηγορητικὸς ἐπίλογος στὴ ρωσικὴ «διήγησις γιὰ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινούπολης». Σύμφωνα μὲ τὸ χρησμὸ αὐτὸ τὸ «ξανθὸ γένος», πού ἐδῶ ταυτίζεται μὲ τοὺς Φράγκους, βοηθούμενο καὶ ἀπὸ τοὺς Κωνσταντινουπολίτες, θὰ νικήση τοὺς Ἰσσηλίτες, δηλαδὴ τοὺς Τούρκους, καὶ θὰ καταλάβῃ τὴν Ἐφτάλοφη.

Δευτερεύουσες ἰδέες Ἐκτὸς ἀπὸ τὴν παραπάνω βασικὴ ἰδέα, μέσα στὸ ποίημα παρουσιάζονται τὰ ἀκόλουθα στοιχεῖα: Πρῶτα προβάλλει μὲ μεγαλοπρέπεια ὁ μέγας ναός, ἡ Ἅγια-Σοφιά, ἡ περιγραφή τῆς, τὰ τετρακόσια σῆμαντρα, οἱ ἐξηνταδυὸ καμπάνες, τὸ μελίσσι τῶν κληρικῶν, πού ἀδερφώνεται λογικὰ μὲ τὶς καμπάνες. Καμπάνα καὶ παπᾶς καὶ διάκος. Ἡ λειτουργία εἶναι πανηγυρικὴ, μεγαλόπρεπη. Δεξιὰ ὁ Πατριάρχης, ἀριστερὰ ὁ Βασιλιάς. Ἡ ψαλμωδία τραντάζει τὸ χῶρο. Βρίσκεται στὴν κορύφωση: Τὸ Χερουδικὸ, τὰ ἅγια πού πρόκειται νά βγοῦν. «Ὡς τὸν Βασιλέα τῶν ὄλων ὑποδεξόμενοι». Καὶ βασιλιάς εἶναι ὁ

άλλος ο έπουράνιος, ο Χριστός, ο Παντοκράτορας, που παρακολουθεί τις πράξεις των ανθρώπων από το θόλο ψηλά. Το δεύτερο στοιχείο που παρουσιάζεται στο ποίημα είναι η «επιφάνια». Άγγελος Κυρίου παρουσιάζεται για να βάλει τέρμα σ' αυτή τη μεγαλόπρεπη ατμόσφαιρα. Είναι ένας «από μηχανής Θεός», που πέρασε από την αρχαία τραγωδία στη δημοτική μας ποίηση. Έξ άλλου τέτοιες «επιφάνιες», παρουσιάζονται σε πολλά δημοτικά τραγούδια. Ο Κ. Ρωμαίος, στο έργο του «Κοντά στις ρίζες» σημειώνει ότι, «ή αρχή της νεοελληνικής ποίησης έχει ιστορική συγγένεια με τα χορικά των αρχαίων τραγωδιών, που φεύγοντας ο κόσμος από το αρχαίο θέατρο τὰ μάθαινε και τὰ τραγουδοῦσε στὰ γλέντια, στους δρόμους...». Γιατί να μὴ θυμηθοῦμε τὸ τραγούδι τοῦ «νεκροῦ ἀδελφοῦ», ἔπου ἕνας πεθαμένος παρουσιάζεται για νὰ βοηθήσει τὴν ἐξέλιξη τῆς πλοκῆς; Τὸ ἄλλο στοιχείο, δεμένο μ' αὐτὸ που ἀναφέραμε παραπάνω, εἶναι ἡ αἰτία τῆς συμφορᾶς: «γιατί εἶναι θέλημα τοῦ Θεοῦ ἡ Πόλη νὰ τουρκέψη». Ἐδῶ ὑπάρχουν δύο ἐπὶ μέρους στοιχεία. Τὸ πρῶτο εἶναι πῶς δὲν εἶναι ἡ δύναμη τῶν Τούρκων που στάθηκε ἡ αἰτία τῆς καταστροφῆς. Ἦταν ἀδύνατο νὰ κάμει παραδεχτὴ ἡ συνείδηση τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, με τὴ μακρόχρονη ἱστορία, με τὴν περηφάνεια του ὅτι λύγισε κάτω ἀπὸ τὴ σκληρὴ βία, ὅτι τὰ τείχη τῆς Βασιλεύουσας δὲν ἄντεξαν στὴν πρωτόγονη αὐτὴ βία ἀμόρφωτων μωαμεθανῶν. Μιὰ λύση ὑπάρχει. Ἡ ὑλικὴ βία νὰ γίνῃ ἀπλῶς τὸ ὄργανο. Αὐτὸ τὸ μυστικὸ φανέρωσε ἡ «επιφάνια» τοῦ ἀγγέλου. «Θέλημα Θεοῦ», νὰ τουρκέψη ἡ Πόλη. Ἀπὸ αὐτὸ τὸ στοιχείο ξεκινᾷ ἕνα δεύτερο: Γιατί; Ἡ Ὑπέριμαχος Στρατηγὸς τὴν ὑπεράσπισε τόσες φορές ἀπάνω στὰ τείχη. Γιατί ὄχι καὶ τώρα; Πάνω ἀπὸ τὴ Θεοτόκο ἔρχονται αἱ «βουλαὶ τοῦ Ὑψίστου». Ἡ Θεοτόκος τίς πληροφορεῖται τὴν ὥρα ἐκείνη. Τὸ ἀναφέρει ὁ στίχος 16 «Ἡ Δέσποινα ταραχτήκε καὶ δάκρυσαν οἱ εἰκόνες». Τὴν αἰτία που καθόρισε τὸ «θέλημα» αὐτὸ τοῦ Θεοῦ θὰ πρέπει νὰ τὴν ἀναζητήσουμε ἀλλοῦ, τὴν ἀντλοῦμε ἀπὸ χρονογράφους καὶ ἄλλες λαϊκὲς παραδόσεις: Ἡ συμφορὰ ἀποφασίζεται ἀπὸ τὸ Θεὸ γιὰ τὴν τιμωρία τῶν ἀμαρτημάτων, τὰ ὅποια διέπραξαν οἱ χριστιανοί. Ἡ τιμωρία εἶναι προσωρινὴ καὶ κρατεῖ ὥσπου νὰ ἐξιλεωθοῦν ἀπὸ τὸ κρίμα. Ἡ ἀντίληψη εἶναι πανάρχαιη λαϊκὴ δοξασία, που τισρίζες της πρέπει νὰ τίς ἀναζητήσουμε στὶς ἀρχαιότητες μυστηριακὲς ἀντιλήψεις τῶν μεσογειακῶν φύλων. Καμιά φορά καὶ τὰ κρίματα δὲν εἶναι γνωστὰ στους τιμωρούμενους. «Κρίμασιν οἷς οἶδεν ὁ Κύριος». Ἐνα ἄλλο στοιχείο που παρουσιάζεται στο θρῆνο εἶναι ἡ παραγγελία: «Μόν' στείλτε λόγο στὴ Φραγκιά, νὰ ρτοῦνε τρία καρά-

βία τό 'να νά πάρη τό Σταυρό και τ' ἄλλο τό Βαγγέλιο, τό τρίτο, τό καλύτερο, τήν "Αγία Τράπεζά μας, μή μᾶς τήν πάρουν τὰ σκυλιὰ και μᾶς τή μαγαρίσουν». Φροντίδα τῆς λαϊκῆς ψυχῆς εἶναι νά προφυλάξῃ ὅ,τι καλὸ και ἱερὸ ἔχει τό ἔθνος: τό Σταυρό, τό Βαγγέλιο και τήν "Αγία Τράπεζα. Ὁ «Σταυρὸς» εἶναι τό σύμβολο τῆς θρησκείας, πού δυναμώνει τοὺς πιστοὺς και τὸν πολεμοῦν οἱ ἄπιστοι. Τὸ Βαγγέλιο εἶναι τό βιβλίον τῆς ἀλήθειας και τὸ ἀντιστρατεύεται τό βιβλίον τῶν ἀπίστων, τὸ «κοράνι». Ἡ "Αγία Τράπεζα τῆς μεγάλης ἐκκλησίας, χυτὴ δλόκληρη ἀπὸ χρυσάφι, ἀσήμι και πολύτιμα πετράδια, ἀφιέρωμα τοῦ Ἰουστινιανοῦ, ἀποτελεῖ σύμβολο ἐθνικὸ, συμβολίζει τὸν ἴδιο τὸν Ἑλληνισμό, ἔπειτα ἀπὸ τήν ἄλωση τοῦ 1204, ὅταν σύμφωνα μὲ κάποιαν ἄλλη παράδοση τήν πήρανε οἱ Φράγκοι (Πρβλ. τὸ διήγημα τοῦ Α. Καρκαβίτσα: «Ὁ ἐκδικητής»). Τὸ ποιήμά μας «ἀγνοεῖ τήν προηγούμενη παράδοση. Ζητεῖ λαϊκὸς ποιητής, ὁ ἐλληνικὸς λαὸς, τρία καράδια, ὄχι ἕνα. Δὲν εἶναι πὼς ἕνα δὲν μπορεῖ νά τὰ μεταφέρῃ. Καθένα ἀπὸ τὰ τρία αὐτὰ σύμβολα ἔχουν τόσο ἠθικὸ, ἱερὸ και ἐθνικὸ θάρος και ὄγκο, πού ἀπὸ μόνο του τό καθένα χρειάζεται κι ἀπὸ ἕνα καράδι. Τὸ ἐπόμενο στοιχειο-ιδέα τοῦ ποιήματος τὸ βρίσκουμε στὸ στίχο 16: «Ἡ Δέσποινα ταράχτηκε και δάκρυσαν οἱ εἰκόνες». Εἶναι σωστὸ εὔρημα. Δικαιολογεῖται ἀπόλυτα, γιατί ἡ Ὑπέρμαχος Στρατηγὸς δὲν παρενέβη. Διότι δὲν πρόφτασε. Ἡ βουλή τοῦ Θεοῦ, ὅταν ἀνακοινωθῆ, εἶναι πιά ἀμετάκλητη. «Και δάκρυσαν οἱ εἰκόνες». Ἡ εἰκόνα τῆς ἄρχισε νά δακρύζῃ. Ὁ βουδὸς θρηγὸς ἐκφράζει μὲ τὴ σιωπὴ τήν ἀνείπωτη θλίψη, εὐγλωττότερα ἀπ' ὅποιοδήποτε «κομιδ». Γιὰ τό χριστιανὸ γίνονται πολλὰ τέτοια θαύματα. Εἰκόνες δακρύζουν, ἀποχτοῦν θάρος πολὺ μεγαλύτερο ἀπὸ τό κανονικὸ τους, ἀλλάζουν θέση, γιὰ νά ἐκδηλώσουν τὰ αἰσθήματα και τίς ἐπιθυμίες των και νά προῖδεάσουν τοὺς πιστοὺς γι' αὐτὸ πού θὰ συμβῆ.

Και ὄλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα θὰ συνθέσουν μιὰν εἰκόνα και μιὰν ιδέα, πού καλύπτει ὄλα αὐτὰ. Τήν παράδοση γιὰ τήν λειτουργία πού δὲν τέλειωσε. Τὸ τελείωμα τῆς λειτουργίας γιὰ τὴ συνείδηση και τήν παράδοση τοῦ Ἑλληνισμοῦ σημαίνει μιὰ κανονικὴ, τελειωμένη, ἱστορικὴ ἐποχὴ. Τὸ κόψιμο τῆς λειτουργίας στὴ μέση ἀντίθετα ὑποδηλώνει τὴ συνέχεια, πού θὰ ἀκολουθήσῃ, πού ἀναμένεται και δικαιολογεῖται ἀπὸ τό μῦθο τοῦ μαρμαρωμένου βασιλιᾶ και τοῦ παπᾶ πού λειτουργοῦσε και ἐξαφανίστηκε μὲ τὰ ἅγια στὰ χέρια ἀπὸ μιὰ μυστικὴ πόρτα, γιὰ νά ξαναγυρίσῃ και νά τελειώσῃ τὴ λειτουργία πού ἄφησε

ποννήσου στην τύχη του. Διεκτραγωδεῖ τὴν κατάντια τῶν παλικαριῶν καὶ τῶν κοριτσιῶν τοῦ Μοριᾶ καὶ τῆς Πάτρας, πού ἐνῶ προηγουμένως δὲν καταδέχονταν νὰ περπατήσουν πεζοί, τώρα εἶναι σκλάβοι στοὺς Ἄρβανίτες.

Ἡ κυριαρχικὴ ἰδέα τοῦ ποιήματος θρίσκειται στὸ στίχο 6 «ὁ ζωντανὸς ὁ χωρισμὸς παρηγοριὰ δὲν ἔχει». Καὶ ἀπὸ αὐτὴ τὴν πλευρὰ τὸ ποίημα κορυφώνεται στὸ ὕψος ἐνὸς ὠραίου γνωμικοῦ καὶ πλησιάζει σὲ ὁμορφιά τὰ τραγούδια τῆς ξενιτειᾶς. Τὸ θέμα τοῦ χωρισμοῦ εἶναι τὸ θέμα πού ἀπάνω σ' αὐτὸ δουλεῖ τὸ δημοτικὸ τραγούδι πολὺ συχνὰ καὶ μὲ ἰδιαίτερη ἀγάπη.

Δευτερεύουσες ἰδέες στὸ ποίημα ὑπάρχουν: Ἡ περηφάνεια τῶν παλικαριῶν τοῦ Μοριᾶ καὶ τῶν κοριτσιῶν τῆς Πάτρας. Σὲ τελευταία ἀνάλυση οἱ δύο στίχοι ἀπηχοῦν τὸν πλοῦτο τῆς Πελοποννήσου καὶ ἰδιαίτερα τῆς Πάτρας, πού τὰ παλαιότερα χρόνια ἦταν, ὅπως καὶ σήμερα ἀκόμα εἶναι, τὸ μεγαλύτερο κέντρο τῆς Δυτικῆς Ἑλλάδας. Οἱ στίχοι θυμίζουν ἀντίστοιχους στίχους στὸ τραγούδι τῶν Κολοκοτροναίων «ὅπου δὲν καταδέχονται στὴ γῆ νὰ περπατήσουν...». Ὁ στίχος 3 μᾶς παρουσιάζει, μετὰ τὸ γενικὸ, τὴ σημερινὴ εἰκόνα: «καὶ τώρα πῶς κατάντησαν σκλάβοι στοὺς Ἄρβανίτες. Στὸ στίχο αὐτὸ θρίσκειται τὸ ἱστορικὸ στοιχεῖο τοῦ ποιήματος. Οἱ στίχοι 4—5 μᾶς δίνουν τὴν εἰκόνα τῆς κατάντιας, τὰ δυὸ κακὰ πού βασανίζουν τὰ παλικάρια τοῦ Μοριᾶ καὶ τίς ὁμορφες τῆς Πάτρας: «Κλαίγουν οἱ μαῦροι τὴ σκλαδιά...» καὶ «κλαίγουν καὶ τὸν ξεχωρισμό...» Καὶ οἱ δύο στίχοι εἶναι πού ξαναβρίσκονται ἀτόφουσι σὲ μιὰ σειρά δημοτικὰ τραγούδια. ὅπως στὸ θρήνο γιὰ τὸ Μεσολόγγι καὶ σὲ διάφορα δημοτικὰ τραγούδια τῆς ξενιτειᾶς. Τέλος οἱ δύο τελευταῖοι στίχοι 7—8 ἀποτελοῦν κατὰ κάποιον τρόπο ἐπεξήγηση τοῦ στίχου 6: «Ὁ ζωντανὸς ὁ χωρισμὸς παρηγοριὰ δὲν ἔχει». Νὰ χάση ἢ μάνα τὸ παιδί καὶ νὰ χωρίση τὸ χτεσινὸ ἀντρόγυνο.

Ὑφος Τὸ τραγούδι ἀποτελεῖται ἀπὸ ὀχτῶ ἰαμβικοὺς παροξύτονους δεκαπεντασύλλαβους στίχους ἀνομοιοκατάλητους, μὲ τὴν τομὴ στὴν ὄγδοη συλλαβὴ καὶ μὲ πολλὰς συνιζήσεις. Στὸν κάθε στίχο, ἐκτὸς ἀπὸ τὸ 2 καὶ 6, ὑπάρχουν δυὸ ἡμιστίχια μὲ νοηματικὴ αὐτοτέλεια, καὶ πού τὸ δεύτερο συμπληρώνει τὸ πρῶτο: Ἐὰ παλικάρια τοῦ Μοριᾶ καὶ οἱ ὁμορφες τῆς Πάτρας» (1), «Καὶ τώρα πῶς κατάντησαν, σκλάβοι στοὺς Ἄρβανίτες» (3), «Κλαίγουν οἱ μαῦροι τὴ σκλαδιά, ὅπου εἶ-

να σκλαβωμένοι» 5). «Ἀφήνει ἡὺ μάνα τὸ παιδί, καὶ τὸ παιδί τὴ μάνα» (7). Στους στίχους 4 καὶ 5 τὸ δεύτερο ἡμιστίχιο ἐπαναλαμβάνει τὸ πρῶτο καὶ ἀκούγεται ἡ ἴδια λέξις: «σκλαβιά — σκλαβωμένοι, «χωρισμός — χωρισμένοι». Τὸ ἴδιο στους στίχους 7 καὶ 8 ὅπου ἐπαναλαμβάνονται δυὸ λέξεις δυὸ φορές, «ἡ μάνα τὸ παιδί» καὶ «τὸ παιδί τὴ μάνα». Τὸ σχῆμα τοῦ λόγου ἀσύνδετο πὺ ἀναλλάσσεται μὲ τὴν παρατακτικὴ συμπλοκή, ἐνῶ σύγχρονα μὲ τὴ ἀντίστροφη ἐπανάληψη τῶν λέξεων «μάνα καὶ παιδί» σχηματίζεται ὅ,τι ὀνομάζουμε σχῆμα κύκλου. Ἐπειτα ἡ ἀντίθεση στὸ ποίημα πὺ δημιουργεῖται ἀνάμεσα στους στίχους 1—2 καὶ 3—5 δίνει στὸ ποίημα μιὰν ἰδιαίτερη ἔνταση, ἐνῶ ὁ στίχος 8 «χωρίζει κι ἓνα ἀντρόγυνο μιὰ μέρα ἀνταμωμένο», μὲ τὴν ἐπανάληψη τοῦ «μ» καὶ τοῦ «ρ», κρατεῖ ἰδιαίτερα τὴν προσοχὴ τοῦ ἀκροατῆ, τοῦ θεατῆ καὶ τοῦ γεμίζει τὴν ψυχὴ μὲ λύπησιν.

(γ) Τῆς Πάργας)

(Ε' Τάξης σ. 124—125)

Τὸ 1819 οἱ Ἄγγλοι, κύριοι τῆς ἠπειρωτικῆς παραλίας, ἔπειτα ἀπὸ τὴ συνθήκη τοῦ 1815, πούλησαν τὴ Πάργα στους Τούρκους καὶ τὴν παράδωσαν στὸν Ἄλῃ-Πασᾶ. Γι' αὐτὸ τὸ γεγονός, τραγικὸ καὶ ἀπίθανο σὲ κυνισμό, ὁ ἑλληνικὸς λαὸς ἔκαμε τραγούδι—θρῆνο, ὅπως καὶ γιὰ τὴν Πόλη καὶ τὴν Ἀντριανούπολη κ.ἄ. Δυὸ τραγούδια ἔχουμε μπροστά μας πὺ ἀναφέρονται στὸ γεγονός.

Α'.

Περιεχόμενον Ἔνα πουλάκι ἔρχεται ἀπὸ τὰ ἀντικρινὰ τὰ μέρη. Καὶ ὁ ποιητῆς τὸ ρωτᾷ νὰ τὸν πληροφορήσῃ, τί κλάψες εἶναι αὐτῆς καὶ τί εἶναι τὰ μοιρολόγια πὺ θ γ α ί ν ο υ ν ἀπὸ τὴν Πάργα, λυπητερά πὺ ραγίζουν τὰ θουνά. Μὴν ἔφτασαν Τούρκοι καὶ τὴν καίει ἡ φωτιά τοῦ πολέμου; Τὸ πουλί ἀπαντᾷ καὶ τὸν πληροφορεῖ πὺς δὲ συμβαίνει τίποτα τέτοιο ἀλλὰ ὅτι πούλησαν τοὺς Παργιανούς Θρῆνοι ἀκούγονται στὴν πόλη. Φωτιῆς ἀνάβουν καὶ καίνε τὰ κόκκαλα τῶν προγόνων, γιὰ νὰ μὴν τὰ πάρουν οἱ Τούρκοι, ἐνῶ ἡ συνοδεία τῶν προσφύγων γεμίζει μὲ τὸ θρῆνο τῆς τὰ δάση. Οἱ πρόσφυγες ἀποχωρίζονται τὴν πατρίδα, σκύθουν καὶ φιλοῦν τίς πέτρες καὶ τὸ χῶμα.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Βασικὴ ἰδέα πὺ κυριαρχεῖ στὸ ποίημα εἶναι πὺς οἱ Παργινοί, προδομένοι, πούλημένοι ἀπὸ τοὺς πολιτι-

σμένους Εὐρωπαίους, ἔρμαια στή διάθεση τοῦ ἸΑλῆ-Πασᾶ, διαλέγουν τὴν ἐξορία ἀντὶ τῆς δουλείας, παρὰ τὸν πόνο τῆς ψυχῆς ποὺ αἰσθάνονται, ἐπειδὴ εἶναι ὑποχρεωμένοι νὰ ἐγκαταλείψουν τὴ γῆ τῶν πατέρων τους. Τὸ φαινόμενο δὲν εἶναι μοναδικὸ στὴν ἱστορία. Καὶ ἡ τραγικότητά του γίνεται μεγαλύτερη, γιατί ἡ ἀγοραπωλησία γίνεται ἀπὸ ἓνα χριστιανικὸ καὶ πολιτισμένο (S i c) κράτος τῆς Εὐρώπης. Παραχώρησε χωρὶς καμιά ἐγγύηση, ἀντὶ ὀρισμένου ποσοῦ χρημάτων, τοὺς χριστιανικοὺς πληθυσμοὺς καὶ τὴν περιοχὴ στοὺς ἀπολίτιστους Τούρκους. Σ' αὐτὴ τὴν πράξη ποὺ ξεσκεπάζει τὴν ὁμότητα τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς διπλωματίας, ἀξιοπρεπὴ ἦταν ἡ ἀπάντηση τῶν Παργινῶν, ἡ αὐτοεξορία. Δύο τρόποι ὑπῆρχαν σ' αὐτὴ τὴν περίπτωση: "Ἡ ὁ πόλεμος ἐναντίον τοῦ ἸΑλῆ-Πασᾶ ἢ ἡ ἐξορία. Ὁ πρῶτος, στίς συνθήκες ποὺ θρῖσκονταν οἱ Παργινοί, ἦταν ἀνέφικτος. Οἱ Ἄγγλοι, ποὺ κατεῖχαν τὴν περιοχὴ νομίμως (!!) καὶ τὴν πούλησαν μὲ ὅλες τίς διατυπώσεις στὸν Πασᾶ τῶν Ἰωαννίνων, δὲν ἦταν δυνατὸ νὰ ἐπιτρέψουν μιὰ τέτοια στάση ποὺ ἦταν ἀντίθετη στὰ συμφέροντά τους. Ἐπειτα τέτοιες ἐκδηλώσεις ἡρωϊσμοῦ δημιουργοῦνται μόνον σὲ στιγμὲς ἐπαναστατικῶν ἐξάρσεων. Ἄλλὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἔχουμε ὕφεση τοῦ ἐπαναστατικοῦ πνεύματος. Μετὰ τὸ 1815 ἔχει κυριαρχήσει στὴν Εὐρώπη ἡ ἀντίδραση καὶ οἱ ἐπαναστατικὲς - φιλελεύθερες δυνάμεις ἔχουν ὑποχωρήσει. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο ἐκείνη τὴν ἐποχὴ οἱ ἄνθρωποι πούλιονταν «σὰ γίδια, σὰ γελᾶδια». Ἔτσι δὲν ἀπόμεινε ἄλλο παρὰ ἡ παθητικὴ ἀντίσταση, ἡ διαμαρτυρία. Αὐτὴ χρησιμοποίησαν καὶ ἔδωσαν δεῖγμα τῆς ψυχῆς τους.

Δευτερεύουσες ἰδέες στὸ τραγούδι αὐτὸ εἶναι οἱ παρακάτω: "Ὅπως σὲ πολλὰ δημοτικὰ τραγούδια ὁ ἀγγελιαφόρος τῶν κακῶν εἰδήσεων εἶναι ἓνα ἢ τρία πουλάκια, ἔτσι καὶ σὲ τοῦτο τὸ ποίημα φερουγίζεῖ ἓνα καὶ αὐτὸ «μαῦρο». Ἐρχεται ἀπὸ τὰ ἀντικρινὰ τὰ μέρη καὶ εἶναι φορτωμένο μὲ τὴν ἀπελπισία, τὴ μαυρίλα τῆς ψυχῆς τῶν Παργινῶν, γι' αὐτὸ κι ἔχει μαυρίσει. Ἐπειτα τὸ πουλὶ ποὺ φέρνει μαῦρα μαντάτα δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἔχη τὸ χρῶμα τῆς μεγάλης λύπης, τὸ μαῦρο. Τὸ ἐρώτημα ποὺ κάνει ὁ τραγουδιστὴς στὸ πουλάκι εἶναι φοβερὸ: «Τὶ κλάψες φοβερές, τί μαῦρα μοιρολόγια ἀπὸ τὴν Πάργα βγαίνουνε, ποὺ τὰ θουνὰ ραγίζουν». Γιατί ἄλλο μπορεῖ νὰ ραγίζουν τὰ θουνὰ; (Τὰ θουνὰ πῶς ἀλλιῶς θὰ δείξουν τὴ συγκίνησή τους παρὰ μὲ τὸ ράγισμα;). Καὶ ἐνῶ κάνει τὸ ἄστοχο αὐτὸ ἐρώτημα, συνθισμένο μέσο ποιητικῆς ἔκφρασης ἐστὶ δημοτικὸ μας τραγούδι, κάνει συνέ-

χεια και υπόθεση ἐξ ἴσου ἄστοχη: «Μήγα τὴν πλάκωσε τουρκιά και πόλεμος τὴ δέρνει;» Ὑποφέρουν οἱ Παργινοὶ ἀπὸ πόλεμο πού τοὺς κάνει ὁ Τούρκος ἢ μήπως λιποψύχησαν και ἀρχίνησαν τὶς κλάφες και τὰ μοιρολόγια; Ἡ ἀπάντησι πού θὰ ἔρθῃ θὰ ἀσφαλίσῃ τὴν υπόληψι τῶν Παργινῶν. Ἐπαθαν κάτι χειρότερο, πού κανένας δὲν τὸ περίμενε γι' αὐτὸ κλαίνε: «Τοὺς Παργινοὺς ἐπούλησαν σὰ γίδια, σὰ γελάδια». Ἡ παρομοίωσι «σὰ γίδια, σὰ γελάδια» ἔχει κάτι τὸ τραγικὸ και ὑποδηλώνει ὅλη τὴν πικρὴ ὁδὸν τοῦ ποιητῆ. Ἀκολουθεῖ ὁ θρῆνος τῶν γυναικῶν και τὸ μοιρολόγι τῶν γερόντων. Ἀπὸ αὐτὸ και πέρα ἀρχίζει ἡ ἐξεϊδίκευσι τῶν εἰκόνων, σὲ ἀσύνδετο σχῆμα, πού γεμίζουν τὸ μάτι και τὸ αὐτὶ και δίνουν ὅλη τὴν ἔκτασι τοῦ πάθους στὸ ὅποιο θρίσκειται ἡ πόλι. Μὲ τὸ θρῆνο τῶν γυναικῶν και τὸ μοιρολόγι τῶν γερόντων πού θυμίζουν θρῆνο νεκροῦ (νεκρὸς εἶναι ἡ πολιτεία, πού θὰ τὴν ἐγκαταλείψῃ ἡ ζωὴ, πού θὰ φύγῃ διωγμένη) παρουσιάζεται τὸ γδύσιμο τῶν ἐκκλησιῶν. Ὅτι εἶναι δυνατὸ νὰ μεταφερθῇ: «παπάδες μὲ τὰ δάκρυα γδύνουν τὶς ἐκκλησίες των». Δὲν πρέπει τίποτε ἀπὸ αὐτὰ πού ἀποτελοῦν τὰ ἱερά και τὰ ὅσια τῆς φυλῆς και τῆς θρησκείας νὰ πέσι στὰ χέρια τῶν ἀπίστων (εἰκόνες, ἄμφια, ἅγιο δισκοπότηρο, ἀντιμήσια κ.λ.π.), γιατί εἶναι βέβαιον πὼς οἱ Τούρκοι θὰ μολύνουν τὰ πάντα, ἀφοῦ παίρνουν κάτω ἀπὸ τὴν κυριαρχία τους τὴν πόλι. Στὸ στίχο 11 μιὰ καινούρια ἐρώτησι προβάλλει. Ἴσως ἀδυναμία τεχνικὴ δίνει ἀφορμὴ γιὰ ἐξιτόρησι. Σὲ μιὰ μεριά τῆς εἰκόνας ἀνεβαίνει μαῦρος ὁ καπνός. Ἐκεῖ καίγονται τὰ κόκκαλα τῶν ἀντρειωμένων. Αὐτῶν πού τρόμαξαν τὸ βεζύρη κι ὅλη τὴν Τουρκία. Καὶ ἀφοῦ δὲν μπόρεσε νὰ τοὺς ἐκδικηθῇ ζωντανούς, θὰ τοὺς ἐκδικηθῇ πεθαμένους, θὰ τοὺς βεδηλώσῃ, θὰ τοὺς σπιλώσῃ. Παρακάτω σ' ἄλλη φωτιά ἕνας γιὸς καίει τὰ κόκκαλα τοῦ γονιοῦ του. Καὶ ἡ συνοδεία ἀπέρχεται. Στους στίχους 16 -17 νέα ἐρώτησι, πού ἐπιδιώκει νὰ ἐξάρῃ ὅτι γίνεται και νὰ προετοιμάσῃ ἕνα τέλος συγκινητικόν. Καὶ ὁ θρῆνος ἀντηχεῖ στὸ δάσος. Κι ἂν ὁ ξενιτεμένος ἄλλου τραγουδιοῦ φιλεῖ τὸ χῶμα τῆς πατρίδος στὸ γυρισμό, ὁ Παργινὸς τὸ ἀσπάζεται στὴν ἀναχώρησι. Εἶναι ὁ τελευταῖος ἀσπασμός.

Τὸ ὕφους Τὸ τραγοῦδι δὲν εἶναι θεβαίως ἀπὸ τὰ ἀριστοτεχνικότερα και τὰ καλύτερα δημοτικὰ μας τραγοῦδια. Εἶναι ὅμως ὑπωσδήποτε ἀπὸ τὰ καλά. Δεκαεννιά δεκαπεντασύλλαβοι ἱαμβικοὶ παροξύτονοι στίχοι, οἱ πῖο συνηθισμένοι στίχοι στὴ δημοτικὴ μας ποίησι, ἀνομοιοκατάληκτοι. Ὁλόκληρο τὸ ποίημα βασίζεται σὲ μιὰ

έρωταπόκριση, πού γίνεται ανάμεσα σ' ένα πουλάκι και τόν τραγουδίστη. Ἀντίθετα ἀπὸ τὰ προηγούμενα δημοτικά τραγούδια, ἐτοῦτο δὲν παρουσιάζει τὸ δέσιμο καὶ τὴ γοργότητα τοῦ ρυθμοῦ πού περιμένει κανεὶς ἀπὸ τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Τὸ ἐπίθετο ὄχι προσδιοριστικὸ ἀλλ' ἰδιά, δέρνουν, χτυποῦν τὰ στήθια». 11 «Βλέπεις ἐκεῖνη τὴ φωτιά μαῦρο καημένοι». Τὰ ἡμιστίχια, πού σχηματίζονται ἀπὸ τὴν τομὴ στὴν ὄγδοη συλλαβή, δὲ ἀποτελοῦν ξεχωριστὰ νόημα, ἀλλὰ χρειάζεται ὁ στίχος ὁλόκληρος γιὰ νὰ σχηματιστῇ τὸ νόημα, ἐνῶ στοὺς τρεῖς πρώτους στίχους χρειάζεται νὰ συμπληρωθοῦν πέντε ὁλόκληρα ἡμιστίχια γιὰ νὰ ὁλοκληρωθῇ τὸ νόημα. Ὁ στίχος 4 μὲ τὴ συμπλεχτικὴ σύνδεση τῶν δύο ἐρωτήσεων καὶ τὴν αἰτιολογικὴ σημασία πού μισοκρύβεται σ' αὐτὴ ἀποχτᾶ ἰδιαίτερη γοργότητα καὶ κίνηση. Τὸ ἴδιο θὰ μπορούσε κανεὶς νὰ παρατηρήσῃ γιὰ τοὺς στίχους: 8 «τραβοῦν γυναῖκες τὰ μαλλιά, δέρνουν, χτυποῦν τὰ στήθια». 11 «Βλέπεις ἐκεῖνη τὴ φωτιά μαῦρο καπνὸ πού βγάζει;», 13 «Ποῦ τὴν Τουρκιὰ τρομάξανε καὶ τὸ θεζύρη κάψαν» κ.λ.π. Ἀκόμα θὰ μπορούσαμε νὰ παρατηρήσουμε τίς ἐπαναλήψεις τῶν στίχων 4—5: «Μήνα τὴν πλάκωσε Τουρκιά...», «Δὲν τὴν ἐπλάκωσε Τουρκιά...», τὴν ἐπανάληψη τῆς λέξης «κόκκαλα» στὸ στίχο 12, ὅπως ἔρχονται ἀπανωτὰ ἢ μιὰ μετὰ τὴν ἄλλη, γεμίζουν τὴν εἰκόνα. Τὸ ἀσύνδετο σχῆμα κυριαρχεῖ καὶ οἱ εἰκόνες συνηχοῦν λογικά καὶ σχηματίζουν μιὰν ἐνότητα.

Β'

Περιεχόμενο Τρία πουλάκια πέταξαν ἀπὸ τὴν Πρέβεζα στὴν Πάργα. Τὸ ἕνα μοιρολογεῖ τὴν κατάληψη τῆς Πάργας. Οἱ Τούρκοι πού πλάκωσαν δὲν ἔρχονται γιὰ πόλεμο, τὴν παίρνουν μὲ προδοσία. Ἐξυμνεῖ τὴν παλικαριὰ τῶν κατοίκων τῆς Πάργας, ἀντρῶν καὶ γυναικῶν, καὶ διαπιστώνει ὅτι, ὅπως τὰ ἀργύρια πρόδωσαν τὸ Χριστὸ στοὺς Γραμματεῖς καὶ Φαρισσαίους, κατὰ τὸν ἴδιο τρόπο τὰ ἀργύρια πρόδωσαν καὶ τὴν πόλη τους στοὺς Τούρκους. Καὶ τελειώνει μὲ μιὰ προτροπὴ στοὺς Παργινούς, νὰ φύγουν, γιὰ νὰ μὴν προσκυνήσουν τοὺς Τούρκους.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Βρίσκεται στοὺς στίχους 12—17:

Πάρτε μαννάδες τὰ παιδιά, παπάδες τοὺς ἀγίους.

Ἄστε, λεβέντες, τ, αρματα κι ἀφήστε τὸ ντουφέκι,
σκάψτε πλατιά, σκάψτε βαθιά, ὄλοι σας, τὰ κιβούρια
καὶ τ' ἀντρεωμένα κόκκαλα ξεθάψτε τοῦ γονιοῦ σας.

Τούρκους δὲν ἐπροσκύνησαν, Τούρκοι μὴν τὰ πατήσουν».

Οἱ ἀλλόθρησκοι δὲν πρέπει νὰ μολύνουν τὰ ἱερὰ τῆς φυλῆς, τὰ παιδιὰ καὶ τοὺς Ἁγίους καὶ τὰ κόκκαλα τῶν προγόνων. Τὸ τραγοῦδι αὐτό, ποῦ δὲν ἔχουμε ἀμφισβολία πῶς εἶναι δημοτικὸ, ἀποτελεῖ ὄχι μόνον ἄριστο δείγμα τῆς δημοτικῆς μας ποίησης, ἀλλὰ συγχρόνως καὶ σπουδαῖο μάθημα ἀρετῆς. Ὁ Ἑλληνισμὸς ἔχει νὰ δείξῃ ἄριστα τέτοια παραδείγματα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ἀκόμα, ποῦ πάντοτε πρέπει νὰ τὰ προβάλλουμε. Ἀπὸ τὴν αὐτοεξορία τῶν Τητίων καὶ τῶν Φωκαίων στὸ ἀρχαῖο κόσμον ὡς τοὺς Παργινούς. Μὲ τὴν τυραννία δὲν μπορεῖς νὰ συμβιδιάξῃσαι. Ἄν δὲν μπορεῖς ν' ἀγωνιστῆς (θετικῆ στάση), δὲν πρέπει νὰ τὴν παραδεχτῆς· οἱ δρόμοι τῆς τιμῆς πάντοτε ὑπάρχουν.

Δευτερεύουσες ἰδέες Σὲ τούτῃ τῇ δευτέρῃ παραλλαγῇ, τὰ πουλάκια εἶναι τρία. Ὁ ἀριθμὸς ἱερὸς ἐπανέρχεται σ' ὅλα τὰ σημασιακὰ γεγονότα. Τὰ πουλιά εἶναι τρία. Τὸ κατάμαυρο ἀπὸ τὰ τρία μοιρολογαί (βλέπε στὴν παραπάνω παραλλαγῇ). Τὰ πουλάκια πέταξαν ἀπὸ τὴν Πρέβεζα στὴν Πάργα, ἄλλο ὀνομαστὸ κέντρο στὴν Ἡπείρου. Τὸ δεύτερο στοιχεῖο ποῦ προβάλλεται εἶναι ὁ τρόπος τῆς συμφορᾶς· ἡ προδοσία. Καὶ ἡ συμφορὰ γίνεται φοβερώτερη. Τουλάχιστο λείπουν ὅλα τὰ ἄλλα· ἡ ἔλλειψη ἀνδρείας, πολεμικῆς τέχνης. Ἡ προβολὴ τῆς προδοσίας ἀσφαλίζει τὸ κῦρος τῶν Ἑλλήνων. Κι ὄχι μόνον αὐτό. Ἀντίθετα οἱ κάτοικοι τῆς Πάργας τὸ ἔχουν δεῖξει. Ὁ Βεζίρης Ἀλη-Πασᾶς, ποῦ ἔχει πολλὰ ἀσκήρια, δὲν τοὺς ἐνίκησε. Γιατὶ τὸ Παργινὸ τουφέκι ἦταν τόσο ἀλάθειτο, ποῦ ἔκανε τοὺς Τούρκους νὰ φεύγουν σὰ λαγοὶ καὶ τοὺς Λιάπηδες, τοὺς Ἀρβανίτες μουσουλμάνους, φανατισμένους καὶ σκληροὺς, νὰ μὴ θέλουν νὰ πᾶνε νὰ πολεμήσουν. Γιατὶ οἱ λεβέντες ἦσαν θεριά, οἱ γυναῖκες ἀντρεωμένες. Καὶ ἡ ὑπερβολή, ποῦ δείχνει τὴν ἀνδρεία καὶ τὸ πολεμικὸ μένος τῶν Παργινῶν: «ποῦ τρώγαν βόλια γιὰ ψωμί, μπαρούτι γιὰ προσφάγι». Ἐπειτα δημιουργεῖ ἕναν παραλληλισμὸ «τ' ἄσπρα πουλῆσαν τὸ Χριστὸ (τὰ ἀργύρια τῆς προδοσίας) τ' ἄσπρα πουλοῦν καὶ τὴν Πάργα». Ἔτσι ἡ Πάργα ἀγιάζει. Γίνεται ὁ ἴδιος ὁ Ἑλληνισμὸς, ὁ ἐσταυρωμένος.

Υφός Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ 16 ἰαμβικούς 15σύλλαβους, παροξύτονους, ἀνομοιοκατάληχτους στίχους. Ὁ λόγος λιτός, πυκνὸς καὶ περιεκτικὸς, χωρὶς κανένα ἐπίθετο καθολοκληρίαν, μὲ τὸ ρῆμα νὰ κυριαρχῇ καὶ μὲ τὴν πρόταση ἀπλή. Τὸ σχῆμα τοῦ λόγου ἀσύνδετο σ'

ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ ποιήματος, ἐκτὸς ἀπὸ ἐξαιρέσεις, στὴν ἀρχὴ τοῦ στίχου 8 «κι οἱ Λιάπηδες δὲν ἤθελαν νὰ ρθοῦν νὰ πολεμήσουν» καὶ στὴ μέση τοῦ στίχου 13 «ἄστε, λεθέντες, τ' ἄρματα κι ἀφήστε τὸ του φέκι». Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις ἡ χρησιμοποίησις τοῦ συμπλεχτικοῦ συνδέσμου ἀπόλυτα δικαιολογημένη. Στὸν 8ο στίχο τὸ «κι / καὶ» ἔχει ἐπιδοτική τὴ σημασία. Οἱ Λιάπηδες ἦταν πολεμόχαροι, δὲν ἦταν πῶς οἱ Τούρκοι ποὺ φεῦγαν σὰ λαγοί· ἀλλὰ κι αὐτοὶ οἱ Λιάπηδες δὲν ἤθελαν νὰ πολεμήσουν. Στὸ 13ο στίχο τὸ «κι / καὶ» δίνει τὰ ἄρματα, ντουφέκι (πόλεμος). Γενικά τὸ ποίημα ἀπὸ ἀποψη τεχνικῆς πρέπει νὰ θεωρηθῆ ἀπὸ τὰ καλύτερα δημοτικά μας τραγούδια.

3. Κλέφτικα [τραγούδια

Τὰ κλέφτικα τραγούδια εἶναι δύο εἰδῶν: ἐκεῖνα ποὺ ἀναφέρονται σ' ἓνα ὀρισμένο πρόσωπο καὶ σὲ ὀρισμένο περιστατικὸ κι ἐκεῖνα ποὺ γενικώτερα ἐξυμνοῦν τὴν παλικαριά τῶν κλεφτῶν καὶ τὴν κλέφτικη ζωὴ καὶ τὶς χαρὲς τῆς καὶ τὶς λύπες τῆς κλπ. Τὰ τέσσερα κλέφτικα τραγούδια, ποὺ ἔχουμε, ἀναφέρονται γενικά στὴν κλέφτικη ζωὴ καὶ ἀνήκουν στὴν νεώτερη κατηγορία.

Α'

Περιεχόμενο Ἀναφέρει τὶς πράξεις ἀνθρωπιᾶς τῶν κλεφτῶν καὶ τὶς συγκρίνει μὲ τὶς πράξεις τῶν ἄλλων. Οἱ ἄρματολοι τῆς νύχτας καὶ οἱ κλέφτες τῆς αὐγῆς κουρσεύουν τὴν νύχτα καὶ κοιμοῦνται τὴν ἡμέρα. Εἶχαν ἀρνιά καὶ τὰ ψήγανε καὶ πίνανε γλυκὸ κρασί κι ἀπάνω στὸ τραπέζι ἔρριχνε κάποιος τὴν ἰδέα νὰ κάμουν ἓνα καλὸ γιὰ τὴν ψυχὴ τους. Ὁ ἄλλος κόσμος κάνει ἐκκλησίες, αὐτοὶ νὰ φυλάξουν τῆς τρίχας τὸ γεφύρι, ποὺ θὰ περάσουν τοὺς ἀλυσσοδεμένους, γιὰ νὰ τοὺς λευτερώσουν.

Τὸ τραγούδι κατὰ παρατήρησις τοῦ Ν. Πολίτη ἀνήκει στὰ τραγούδια τοῦ κάτω κόσμου, γιὰ τὴν Τρίχας τὸ γεφύρι ποὺ ἀναφέρει ἐδῶ τοποθετεῖται στὸν Ἄδη.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Στὸ δημοτικὸ αὐτὸ τραγούδι πρῶτο τῆς σειρᾶς βασικὴ ἰδέα ποὺ κυριαρχεῖ εἶναι ἡ ἀντίθεσις τῆς κλέφτικης καὶ τῆς ἐλεύθερης ζωῆς, πρὸς τὴν τυραννία τοῦ Τούρκου κατακτητῆ, κατὰ τῆς ἐξουσίας του. Βέβαια τὸ ἐδῶ δὲν εἶναι πασὰς ὁ ἐκφραστῆς αὐτῆς τῆς τυραννίας, ἀλλὰ ὁ Βόηθωντας (Βοεβόδας-στρατιωτικὸς διοικητῆς τῆς ἐπαρχίας τῆς Μολδοβλαχίας) δείχνει ὅτι οἱ κλέφτες δὲν ἔ-

καναν διάκριση ανάμεσα στους Τούρκους πασάδες και τους άλλους δι-
οικητές, ἔστω κι ἂν ἦσαν χριστιανοί, ὅπως οἱ Βοεβόδες τῆς Βλαχίας.
Ἡ ἰδέα αὐτὴ τῆς ἀντίθεσης, βασικὴ ἰδέα μέσα στὰ κλέφτικα τραγού-
δια, παρουσιάζει τὸν κλέφτη σὰν ἀνθρωπιστὴ καὶ ρεαλιστὴ.

Δευτερεύουσες ἰδέες Ὁ ἀνθρωπισμὸς αὐτὸς φαίνεται στὸ
γεγονὸς ὅτι ὁ κλέφτης ζητεῖ ν' ἀπελευθερώσῃ τοὺς ἄλυσωμένους. Ν'
ἀπελευθερώσῃ τῆς χήρας τὸ παιδί, ποὺ ἄλλο δὲν ἔχει. Εἶναι ἡ ἀνθρώ-
πινη συνείδηση ποὺ ἐξεγείρεται καὶ ἡ ἀλληλεγγύη ποὺ ὑπάρχει ἀνά-
μεσα στοὺς δυστυχισμένους (ἄλυσωμένους, χῆρες, ὄρφανὰ) καὶ στοὺς
κυνηγημένους, ποὺ ἀποφασίζουν νὰ πολεμήσουν μὲ τὴ δύναμη ποὺ τοὺς
καταδιώκει. Ἀλλὰ καὶ ρεαλισμὸς ὑπάρχει στὴ σκέψη. Οἱ κλέφτες εἶ-
ναι οἱ ἀνθρώποι τῆς ἐποχῆς τους: σκέφτονται καὶ πῶς νὰ σώσουν τὴν ψυ-
χὴ τους. Σκοτώνουν ἄπιστους, ἀρπάζουν κ.λ.π. Πρέπει νὰ φροντίσουν
καὶ γιὰ τὴν ψυχὴ τους: «Καλὰ τρῶμε καὶ πίνουμε καὶ λιανοτραγου-
δοῦμε. Δὲν κάνουμε κι ἓνα καλὸ, καλὸ γιὰ τὴν ψυχὴ μας;» Τὴν ὥρα
ποὺ ὁ κόσμος χτίζει ἐκκλησιὰς καὶ μοναστήρια, δείγματα εὐσέβειας, ἐ-
μεῖς νὰ πᾶμε νὰ λευτερώσωμε ἄλλους ἀνθρώπους. Μήπως ὁ ἀνθρώπος
δὲν εἶναι νὰς κυρίου; Βοηθᾶμε καὶ τὸ ὄρφανὸ καὶ τὴ χήρα. Πράξεις
ἀλληλεγγύης, καθαρὰ χριστιανικῆς. Κι αὐτὸ τὸ σημεῖο ἀποτελεῖ ρεα-
λισμὸ. Θετικὴ χριστιανικὴ πράξη. Ἐπειτα εἶναι ἱστορικὰ παραδομένο
πῶς οἱ κλέφτες ἔκαναν πολλὰς πράξεις φιλανθρωπίας (ἐνίσχυναν φτω-
χὰς οἰκογένειες, ἐπροίκιζαν ἄπρσιες κόρες κ.λ.π.).

Τὸ ποίημα ἀρχίζει μὲ ἓνα χαρακτηρισμὸ τῶν κλεφτῶν: «Τῆς νύ-
χτας οἱ ἄρματολοι καὶ τῆς αὐγῆς οἱ κλέφτες» (στιχ. 1). Τὶ θέλουν νὰ
δηλώσουν οἱ ὄροι «Τῆς νύχτας οἱ ἄρματολοι!» «τῆς αὐγῆς οἱ κλέφτες»;
Εἶναι ἀπλὰ σχήματα λόγου ἢ μήπως δηλώνουν κάτι καὶ τί; Οἱ ἄρμα-
τολοι ἦσαν ἐξουσιοδοτημένοι ἀπὸ τοὺς Τούρκους νὰ φυλάγουν διάφορες
περιοχὰς τῆς χώρας. Ὅμως πάντοτε θρῆσκόνταν σὲ διένεξη μὲ τοὺς
Τούρκους ποὺ τοὺς φοβοῦνταν. Μὰ ὅσο κι ἂν ὑπερέτησαν τὴν τουρκικὴ
τυραννία, ἔμειναν στὸ βάθος ἀσυμφιλίωτοι μὲ τοὺς Τούρκους. Ἐκαναν
πράξεις ποὺ μόνον τῇ νύχτᾳ μπορούσαν νὰ τις κάνουν, χωρὶς νὰ ἔρθουν
σὲ ἀντίθεση μὲ τὴν Τουρκικὴ ἐξουσία. Ἐμείναν στὸ βάθος τῆς συνεί-
δησῆς τους κλέφτες. «Καὶ τῆς αὐγῆς οἱ κλέφτες». Ἡ καλύτερη ὥρα
γιὰ αἰφνιδιαστικὴ ἐπιδρομὴ εἶναι τὸ σὺθαμπο, τὸ πρωῒνό. Τὴν ὥρα
ποὺ ὁ ὕπνος εἶναι βαθὺς καὶ γλυκός. Οἱ ἐπιθέσεις τῶν κλεφτῶν γίνον-
ται νύχτα: Ὀλονυχτὶς κούρσεύουνε... ἐνῶ τὴν αὐγὴν στείνουν
τὰ καρπούλια τους καὶ κοιμοῦνται. Οἱ στίχοι 3 — 5 ἀποτελοῦν

προσπάθεια εξύμνησης τῆς κλέφτικης ζωῆς. Στὰ δασιά κλαριά, ἀκοῦνε τὰ δέντρα νὰ βογγοῦν, τὸ κρῦο δὲν τὸ νοιώθουν, τὸ κόβουν οἱ συστάδες, ἐνῶ τὸ καλοκαίρι κάνουν θαυμάσιο ὕπνο στοὺς παχιούς τοὺς ἴσκιους. Πῶς νὰ μὴ νοσταλγήσουν οἱ σκλάβοι καὶ οἱ ἄνθρωποι τοῦ κάμπου αὐτὴ τὴ χωρὶς ἔγνοιες καὶ τόσο εἰδυλλιακὴ ζωῆ; Καὶ πῶς ὁ πεινασμένος καὶ διαρκῶς φοβισμένος δούλος νὰ μὴ τραγουδήσῃ καὶ νὰ μὴ παραστήσῃ τὴ ζωὴ τοῦ κλέφτη σὰν ἓνα πανηγύρι διαρκείας; Ἄρνιά καὶ κριάρια θρίσκονται πάντοτε στὴ σούδα. Οἱ κλέφτες τρῶν καὶ πίνον καὶ τὴν Ἄρτα φοβερίζουν, γλεντοῦν διαρκῶς καὶ ἀσκοῦνται στὸ τρέξιμο, στὴν πάλη, στὸ πῆδημα, στὴ σκοποβολή. Χωρὶς τίς ἔγνοιες καὶ τίς μικρομιζέριες τῆς καθημερινῆς ζωῆς, αὐτὲς ποὺ περιορίζουν τὴ δύναμη καὶ μικραίνουν τὴν ψυχὴ τοῦ ἀνθρώπου. Βέβαια δὲν ἔχει τὴν ἴδια γνώμη ὁ κλέφτης γιὰ τὴ ζωὴ ποὺ κάνει. Ὁ ἀντίλογος ἔρχεται σὲ κάποιον ἄλλο δημοτικὸ κλέφτικο τραγούδι: «Μαύρη-πικρὴ εἶν' ἡ ζωὴ ποὺ κάνουμε, ἔμεῖς οἱ μαύροι κλέφτες». Ποτέ μας δὲν ἀλλάζουμε καὶ δὲν ἀσπροφοροῦμε. Ὁλημερούλα πόλεμο, τὸ βράδυ καρπούλι...»

ΥΦΟΣ Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ 15 στίχους, ἀνομοιοκατάληχτος, ὅπως συμβαίνει μὲ τὸ δημοτικὸ τραγούδι, μὲ τὴν τομὴ στήν ὄγδοη συλλαβή, τὰ δυὸ ἡμιστίχια ἀποτελοῦν ἰδιαίτερη ἔννοια, αὐτοτελεῆ καὶ μοναδικὴ ἐξαίρεση ἀποτελεῖ ὁ στίχος 2, ὅπου ἡ ἔννοια συμπληρώνεται στὸ τέλος τοῦ στίχου. Χαρακτηριστικὸ γνώρισμα εἶναι οἱ πολὺς συνιζήσεις, 16. Γιὰ λόγους καθαρὰ μετρικούς γίνεται μιὰ ἐκπτώση φωνήεντος, γιὰ νὰ ζυγιστῇ κανονικὰ ὁ στίχος 5, στὸ «πίναν» ποὺ ἔγινε «πίν'ν» καὶ ποὺ φυσικὰ ζημιώνει τὸ στίχο ἀπὸ αἰσθητικὴ πλευρὰ σημαντικά. Τὰ ἐπίθετα λίγα, προσδιοριστικὰ αὐστηρῶς, καὶ ἡ πρότασι μικρὴ. Χαρακτηριστικὸ γνώρισμα στὴ σύνδεση τῶν νοημάτων εἶναι ἡ παραταχτικὴ συμπλοκὴ ποὺ ζευγαρωτὰ ἐναλλάσσεται μὲ τὸ ἀσύνδετο παράδειγμα οἱ δυὸ πρῶτοι στίχοι: «Τῆς νύχτας οἱ ἄρματολοι καὶ τῆς αὐγῆς οἱ «κλέφτες» μὲ τὸ «ὄλονυχτὶς κουρσεύουνε καὶ τὴν αὐγὴ κομοῦνται». Τὰ ἡμιστίχια δέγονται μεταξύ τους μὲ τὸ καί, ἐνῶ οἱ δυὸ στίχοι παραθέτονται ἀσύνδετοι. Στὸν στιχ. 4 ἡ σύνδεση γίνεται μέσα στὸ πρῶτο ἡμιστίχιο «εἶχαν ἄρνιά καὶ ψήγανε», ἐνῶ τὸ δεύτερο ἡμιστίχιο εἶναι ἀσύνδετο. Στὸ στιχ. 5, σύνδεση μὲ τὰ προηγούμενα γίνεται μὲ ἓνα «μά», ποὺ δὲν εἶναι ἀντιθετικὸ, ἀλλὰ ἐπιδοτικόν, «ἀλλὰ καί». Κι ἀκολουθεῖται ἡ σύνδεση αὐτὴ ἀπὸ μιὰ σειρά «καὶ» συμπλε-

χτικά, πού δημιουργοῦν συσσώρευση εἰκόνων στοὺς στίχους 5—6 «μὰ εἶχαν κι ἓνα γλυκὸ κρασί...»
 «Κι ἕνας τὸν ἄλλον ἔλεγε, κι ἕνας τὸν ἄλλον λέει». «Καλὰ τρῶ-
 με καὶ πίνουμε καὶ λιανοτραγουδάμε». δὲν κάνομε κι ἓνα καλό...»
 δὲν κάνομε κι ἓνα καλό...» Ὁλη αὐτὴ ἡ συσσώρευση δίνει πλοῦτο
 καὶ φόρτο στοὺς στίχους. Ἀκόμα σ' αὐτὸ τὸ ποίημα εἴμαστε ὑποχρεω-
 μένοι νὰ παρατηρήσουμε τίς ἐπαναλήψεις πού συνηχοῦν εἴτε λογικὰ
 εἴτε ἀκουστικὰ στὸ στίχο: «τὰ δασικὰ κλαριά» καὶ οἱ «παχιοὶ οἱ ἴσκιοι»,
 «ἀρνιά καὶ ψήγονται», καὶ «κριάρια σουδλισμένα». Ἡ «κι ἕνας στὸν
 ἄλλον ἔλεγε, κι ἕνας τὸν ἄλλον λέει». Ἡ «δὲν κάνουμε κι ἓνα καλό,
 καλό γιὰ τὴν ψυχὴ μας;» Τέλος «Ὁ κόσμος φτιάχνουν ἐκκλησιές,
 φτιάχνουν καὶ μοναστήρια». Σ' αὐτὸν τὸν τελευταῖο στίχο, (9), εἴμα-
 στε ὑποχρεωμένοι νὰ σημειώσουμε σὰν εὕρημα ἐκεῖνο τὸ σχῆμα κατὰ
 σύνεση: ὁ κ ὁ σ μ ο ς (οἱ ἄνθρωποι) φ τ ι ἄ χ ν ο υ ν. Ἡ φυσικὰ
 καὶ ἡ χρησιμοποίηση τῆς λέξης «κ ὁ σ μ ο ς» καὶ τοῦ «φ τ ι ἄ χ ν ο υ ν»
 οὗτον πληθυντικὸ ἔχει τὴν ψυχολογικὴ του ἐρμηνεία, στὴν ἔννοια κό-
 σμος, ὁ τραγουδιστὴς βλέπει τοὺς ἀνθρώπους πού ἀπαρτίζουν τὸ
 πλῆθος.

Β'

Καὶ τὸ δεύτερο ποίημα κινεῖται ἀπάνω στὴν ἴδια γραμμὴ καὶ στὸ
 ἴδιο κλίμα. Ἀντίληψη γιὰ τὴ ζωὴ τῶν κλεφτῶν εἰδυλλιακὴ. Οἱ ἄν-
 θρωποι τῆς πόλης καὶ τοῦ κάμπου νοσταλγοῦν τὴ ζωὴ τῆ βουνήσια,
 τοῦ κλέφτη.

Περιεχόμενο Ἀρχίζει μὲ ἓνα ἀναθεματισμὸ στὴ συνήθεια
 πού ἔχουν τὰ βουνὰ νὰ κιτρινίζουν τὸ καλοκαίρι, νὰ μαυρίζουν τὸ χει-
 μῶνα καὶ τὴν ἀνοιξὴ νὰ ροδίζουν ἀπὸ τὰ λουλούδια. Ἔτσι δὲν τὰ ἔχει
 χαρῆ κανένας. Τὰ χαίρει μόνον ἡ κλεφτουργιὰ καὶ τὰ μικρὰ κλεφτό-
 πουλα. Πηδᾶνε, παίζουν, γελοῦν καὶ ἐξασκοῦνται στὴ σκοποβολή. Γυ-
 ρίζουν στὴ σούδα τους τὰ παχιὰ κριάρια. Στὰ ψηλὰ βουνὰ οἱ Τούρκοι
 δὲν τολμοῦν νὰ πατήσουν.

Κυριαρχικὴ Ἰδέα Κυριαρχικὴ ἰδέα στὸ ποίημα αὐτὸ εἶναι
 ἡ μεγάλη ἐπιθυμία τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιστῆ νὰ ζήσει τὴν ἐλεύθερη ζωὴ
 τῶν βουνῶν, πού μόνον τὰ κλεφτόπουλα τὴ χαίρουνται. Καὶ δῶ θρισκό-
 μαστε στὸ ἴδιο στοιχεῖο. Στὸν ἐξωραϊσμὸ τῆς κλέφτικης ζωῆς.

Δευτερεύουσες Ιδέες Τὸ ποίημα ἀρχίζει μὲ τὸν ἀναθεματισμὸ τῶν βουρῶν, ποὺ ἄλλοτε εἶναι κίτρινα, ἄλλοτε μαῦρα καὶ τὴν ἀνοιξή πνιγμένα στὸ ροῖδάμι (τὸ λουλούδι κι ὁ θλαστός τοῦ πουργαριῦ). Κι ὅλη αὐτὴ ἡ ἐναλλαγὴ τῶν καταστάσεων ἔχει κάμει ὥστε νὰ μὴ μπορῇ νὰ τὰ χαρῇ ὁ καμπίσιος. «Κανέννας δὲν τὰ χάρηκε, μὲς τὸν ἀπάνω κόσμο» (στιχ. 4). Ἐκτὸς θέβαια ἀπὸ τοὺς κλέφτες (στιχ. 5). «Ἡ κλεφτουριά τὰ χαίρεται καὶ τὰ μικρὰ κλεφτόπουλα». Καὶ σὲ συνέχεια περιγράφει τὴν ξένοιαστη ζωὴ τῆς κλεφτουριάς: «πηδᾶνε, παίζου καὶ γελοῦν καὶ ρίχνουν στὸ σημάδι. Γυρίζουν καὶ στὴ σούδα τὰ παχουλά κριάρια». Ἡ ἐξιδανίκευση τῆς κλεφτικῆς ζωῆς. Ἕνα στοιχεῖο ὅμως ποὺ δὲν παρουσιάζεται στὸ προηγούμενο εἶναι οἱ Τούρκοι «ποκεὶ οἱ Τούρκοι δὲν πατοῦν, φοβοῦνται τὰ κλεφτόπουλα». (στιχ. 8). Ἐδῶ καὶ ἡ ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς Τούρκους καὶ τοὺς κλέφτες διατυπώνεται μὲ σαφήνεια καὶ καθαρότητα.

Ὑφος Γιὰ τὸ ὕφος τοῦ ποιήματος ἔχομε νὰ παρατηρήσωμε τὰ ἀκόλουθα: 1) Ὅχιτῶ 15σύλλαδοι ἰαμβικοὶ ἀνομοιοκατάληκτοι χωρὶς συνιζήσεις (μόνον μία στὸ στίχο 5) καὶ μὲ μία ἀδυναμία, συγκοπὴ μιᾶς συλλαβῆς (κλεφτόπουλα) γιὰ λόγους μετρικούς. 2) Τὰ ἡμιστίχια ἐκτὸς ἀπὸ τὸ στίχο 3 καὶ 7 ἔχουν τὴν κανονικὴ αὐτάρκεια ποὺ παρουάζει τὸ δημοτικὸ τραγούδι. 3) Δὲν ὑπάρχουν κοσμητικὰ ἀλλὰ προσδιοριστικὰ ἐπίθετα καὶ τὸ ρῆμα κυριαρχεῖ ἀπόλυτα καὶ δίνει στὴν πρόταση γοργὸ ρυθμικὰ σφιχτὸ δέσιμο. 4) Τέλος ἡ ἐναλλαγὴ τοῦ ἀσύνδετου καὶ τῆς παραταχτικῆς συμπλοκῆς ἀποτελεῖ τὸ ἄλλο χαρακτηριστικὸ στοιχεῖο τοῦ τραγουδιοῦ. Ἡ παραταχτικὴ σύνδεση παρ' ὅλα αὐτὰ δὲν ἐμποδίζει στὴν οὐσία νὰ ὑπάρχη αἰτιολογικὴ σχέση στὸ νόημα τοῦ στίχου. Παράδειγμα ὁ τελευταῖος στίχος: «ποκεὶ οἱ Τούρκοι δὲν πατᾶν (ἐπειδὴ) φοβοῦνται τὰ κλεφτόπουλα».

Γ'

Τὸ τρίτο δημοτικὸ-κλεφτικὸ τραγούδι τῆς σειρᾶς παρουσιάζει κάποια διαφορετικὴ εἰκόνα. Ἀπὸ τὴν ἀνώδυμη ομάδα τῶν κλεφτόπουλων ξεχωρίζει ὁ κορυφαῖος τοῦ χοροῦ, ἓνα μικρὸ κλεφτόπουλο.

Περιεχόμενο Τὰ κλεφτόπουλα χορεύουν καὶ πηδοῦνε κι ἓνα μικρὸ κλεφτόπουλο παράμερα καθισμένο μονολογεῖ μὲ τὸ ντουφέκι του.

Κυριαρχική Ιδέα στο ποίημα είναι η πίστη τῶν κλεφτῶν μόνο στὰ ὄπλα τους λίγο πρὶν ἀπὸ κάποια σύγκρουση. Αὐτὴ ἡ πίστη παίρνει τὴ μορφή λατρείας καὶ θυμίζει λίγο τὶς ἐπικλήσεις στοὺς ἄγιους γιὰ βοήθεια, μὲ ἀντίδωρο τὸ ἀσήμεωμα καὶ τὸ σφάλτωμα μὲ πολύτιμα μέταλλα.

Δευτερεύουσες Ιδέες Τὸ ποίημα ἀρχίζει μὲ τὴν ἀφήγηση πῶς τὰ κλεφτόπουλα χορεύουν καὶ γλεντοῦνε. Ἡ ἀφήγηση ἔχει σὰν περιγραφή τὴν ἴδια βάση πού ἔχει καὶ τὸ προηγούμενο. Λεῖπουν βέβαια τὰ σουδλισμένα κριάρια. Ἡ διαφορά εἶναι πῶς ἐδῶ ἀπὸ τὸν ὄμιλο τῶν κλεφτῶν ξεχωρίζει «ἓνα μικρὸ κλεφτόπουλο» πού δὲν παίρνει μέρος στὸ γλέντι. Ἐγνοια του ἔχει τάρματα πού τὰ συγυράει καὶ τροχίζει τὸ σπαθὶ του. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι παϊνεύει τὸ σπαθὶ καὶ τὸ ντουφέκι του καὶ ζητεῖ, ὅπως τὸ γλύτωσε τόσες φορές, νὰ τὸ βοηθήσει καὶ τώρα. Ἀπ' αὐτὴν τὴν φράση τοῦ στίχου 5 ὀδηγημένος ὁ ποιητὴς συμπληρώνει τὴν ἀρχικὴ παρατήρηση γιὰ τὸ χορὸ καὶ τὸ γλέντι τῶν κλεφτόπουλων. Τὸ γλέντι ἀσφαλῶς γίνεται πρὶν ἀπὸ κάποια σύγκρουση μὲ τοὺς Τούρκους. Ἔτσι μπορεῖ νὰ θυμηθῆ κανεὶς τὴν πολεμικὴ παράδοση τῶν Σπαρτιατῶν καὶ ἰδιαίτερα τὴν ἀφήγησή τοῦ Ἡρόδοτου γιὰ τὴν προετοιμασίαν τῶν τριακοσίων πρὶν ἀπὸ τὴ μάχη τῶν Θερμοπυλῶν. Ἀκόμα καὶ μιὰν ἀντρίκια ἀντιμετώπιση τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου, κοινὴ παράδοση μέσα στὴν ἐπικὴ νοστροπία τοῦ Ἑλληνισμοῦ.

Ὑφος Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ ἕξ δεκαπεντασύλλαβους ἰαμβικούς στίχους ἀνομοιοκατάλητους μὲ τὴν τομὴ στὴν ὄγδοη συλλαβή, καὶ σύνδεση τῶν προτάσεων ἐναλλασσόμενη, ἀσύνδετη καὶ συμπλεκτική παράταξη. Στὸ στίχο 1 τὰ κλεφτόπουλα «γλεντᾶνε τὰ καημένα» ἓνας χαρακτηρισμὸς πού περιέχει μαζὶ θαυμασμὸ καὶ συμπάθεια, ἀποτελεῖ δὲ συγχρόνως κοινὸ τρόπο ἔκφρασης μέσα στὴ δημοτικὴ ποίηση γιὰ κάθε πρόσωπο πού ἐπισύρει τὴν προσοχὴ καὶ τὴν ἀγάπη τοῦ τραγουδιστῆ καὶ τοῦ ποιητῆ. Πίσω ἀπὸ τὴ λέξη «καημένα» ὑπάρχει ἡ ἐλαφριά ἔκφραση καὶ ἀπόχρωση μελαγχολίας, αὐτὴ πού συνήθως ὀρίζεται στὴ θυμοσοφία τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ. Ἀνάμεσα στοὺς στίχους 1 καὶ 2 ὑπάρχει μιὰ σύνδεση ἀπὸ λογικὴ πλευρὰ ἀντιθετικὴ. «Χορεύουν τὰ κλεφτόπουλα». Καὶ σὰ νὰ μὴν ἔφτανε αὐτό, σὰ κάπως νὰ ἔμενε τὸ νόημα μετέωρο, ὁ τραγουδιστὴς αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ τὸ συμπληρώσει. «Γλεντᾶνε τὰ καημένα». Κι ἔτσι μᾶς δίνει ὀλόκληρη τὴν ψυχικὴ εὐφορία. Στὸ δεύτερο στίχο καθὼς ξεχωρίζει ἀπὸ τὸν ὄμιλο ἓνα μικρὸ κλεφτόπουλο καὶ συνηχοῦν οἱ λέξεις «δὲν παίζει», «δὲν χορεύει»,

ή αντίθεση ανάμεσα στους δύο αυτούς στίχους γίνεται εξαιρετικά έντονη. Άλλά και στο στίχ. 3 ή αντιθετική παράταξη με το «μον» δημιουργεί έντονότερη τήν αντίθεση με τον πρώτο στίχο, που ήδη έχει γεννηθή από το δεύτερο άκόμα. Επίσης ή θέση των λέξεων στις προτάσεις «χορεύουν τα κλεφτόπουλα...» «Κι ένα μικρό κλεφτόπουλο...» «Τουφέκι μου περήφανο...» «πολλές φορές...» κ.λ.π. "Οτι θέλει να τονίση ο συγγραφέας το βάζει πρώτο στην πρόταση. Άκόμα τα κοσμητικά επίθετα «περήφανο» και «παινεμένο» που συνήθως στο δημοτικό τραγούδι αποτελούν μεταφορές από τον άνθρωπο στα όργανα-όπλα που μεταχειρίζεται.

Δ'

Το τέταρτο τραγούδι αναφέρεται σε διαφορετικό θέμα.

Περιεχόμενο Η φροντίδα του λαϊκού τραγουδιστή, του λαϊκού άκροατηρίου είναι τάρματα του άντρειωμένου, που δεν πρέπει να πουλιώνται, αλλά να λειτουργιούν στην εκκλησιά ή να σκουριάζουν σ' άραχνιασμένο πύργο, όπως ο άντρειωμένος κλέφτης μέσα στη γή.

Κυριαρχική Ιδέα Τάρματα του άντρειωμένου αποτελούν ιερά κειμήλια που ή πρέπει να αγιάζονται στις εκκλησίες ή να σκουριάζουν και να σβήνουν, όπως έσθην ο άντρειωμένος.

Δευτερεύουσες Ιδέες Το ποίημα βασικά στηρίζεται στις ιδέες που αναφέραμε παραπάνω. Αρχίζει με μιá παρατήρηση: "Οτι δεν πρέπει να πουλιούνται τ' άρματα τ' άντρειωμένου. Γιατί δεν είναι είδη κοινά. Έχουν δύναμη μέσα τους, που είναι δύναμη του άντρειωμένου. Άποτελούν ιερά κειμήλια που δεν αποτιμώνται σε δραχμές, σε γρόσια. Άπό τον πρώτο στίχο και την απαγόρευση να πουλιούνται τ' άρματα του άντρειωμένου, σχηματίζει κανείς την ύποψία πως το τραγούδι είναι μετεπαναστατικό κι απαντάει σε μιá συνήθεια της μετεπαναστατικής έποχής να γίνεται αγοραπωλησία όπλων κλεφτών και άρματολών σά διακοσμητικών ειδών.

ΥΦΟΣ. Το ύφος του ποιήματος άρκετά πυκνό σε νοήματα, δεκαπεντασύλλαβο τετράστιχο, που τυχαία όμοιοκαταληχτεί στο πρώτο δίστιχο. Άπό άποψη τεχνική άνήκει και ακολουθεί τή γενική κατηγοραί των δημοτικών τραγουδιών.

ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

4. Σουλιώτικα - Μεσολογγίτικα

α) Τῆς Δέσπωσης

(Ε' Τάξης σελ. 124)

Τὸ τραγούδι τῆς Δέσπωσης εἶναι γραμμμένο στὶς ἀρχές τοῦ 1804 καὶ ἀναφέρεται σ' ἓνα συγκεκριμένο περιστατικό, τὴν καταδίωξη τῶν Σουλιωτῶν ἀπὸ τὸν Ἀλῆ-Πασᾶ. Μιὰ ομάδα ἀπὸ 78 κατέφυγε στὸ χωριὸ Ριτιάσα ποὺ βρίσκεται ἀνάμεσα στὴν Ἄρτα καὶ στὴν Πρέβεζα, ὅπου κατοικοῦσαν κι ἄλλες Σουλιώτικες οἰκογένειες. Ἐκεῖ πολιορκήθησαν ἀπὸ ἓνα σῶμα Τουρκαλθωνῶν. Ἡ Δέσπω, γυναῖκα τοῦ Γιώργη Μπότσαρη ἀντέταξε ἄμυνα καὶ ἀνατίναξε τὸν Πύργο, ὅπου ὀχυρώθηκε γιὰ ν' ἀμυνθῆ.

Περιεχόμενο Μεγάλη ἀντάρα καὶ κακό, τὸ ντουφεκίδι κυριαρχεῖ γύρω στὸ Πύργο τοῦ Δημοῦλα. Κι' ὁ ποιητὴς ἀναρωτιέται ἂν ρίχνονται σὲ γάμο ἢ σὲ γλεντοκόπι. Ἡ ἀπάντηση ποὺ δίνεται ἀρνητικὴ μὲ τὰ ἴδια λόγια, συμπληρώνεται ἀπὸ τὴν πληροφορία ὅτι ἡ Δέσπω μὲ τίς νύφες τῆς καὶ τ' ἀγγόνια τῆς ἔστησε πόλεμο μὲ τοὺς Ἀρβανίτες ποὺ τὴν περικύκλωσαν. Στὶς προσκλήσεις τοὺς νὰ παραδοθῆ, γιατί τὸ Σούλι ἔπεσε, ἀπαντᾷ ὅτι κι ἂν ἔπεσε τὸ Σούλι αὐτὴ δὲν προσκυνάει. Ἀρπάζει στὰ χέρια τὸ δαυλί, κράζει κόρες καὶ νύφες νὰ τὴν ἀτήν ἀκολουθήσουν, θάζει φωτιά στὴν μπαρουταποθήκη, καὶ τινάζονται στὸν ἀέρα.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Κυριαρχικὴ ἰδέα στὸ ποίημα εἶναι πὼς τὸ Σούλι δὲν τὸ κάνουν οἱ ἀπότομοι θράχοι, ἀλλὰ ἡ ψυχὴ τῶν Σουλιωτῶν καὶ πὼς ὅταν οἱ Σουλιῶτες φεῦγαν ἀπὸ τὸ Σούλι, παίρνανε μαζί μὲ τᾶρματά τους καὶ τὴν ψυχὴ τοῦ Σουλίου, ἀλύγιστη καὶ περήφανη, ὅπως καὶ πρὶν. (Ἐξάιρεται ἔτσι ἡ μορφή τῆς Δέσπωσης, ποὺ εἶναι ἡ κυριαρχούσα).

Δευτερεύουσες Ιδέες Τὸ ποίημα ἀρχίζει μὲ τὴν πληρο-
φορία πὼς ἀκούγεται πολὺς ἀχὸς, καὶ πέφτουν πολλὰ ντουφέκια. Κι
ἀναρωτιέται ἂν αὐτὸ δὲ γίνεται σὲ γάμο ἢ σὲ χαροκόπι. Ἦταν ἢ πῶς
φυσικὴ σκέψη: γάμος ἢ γλέντι ἢ συνηθισμένη αἰτία. Ἡ ἐρώτηση ὁ-
μῶς εἶναι ἄστοχη. Ἡ αἰτία εἶναι κάτι ἄλλο. «Ἡ Δέσπω κάνει πόλεμο
μὲ νύφες καὶ μ' ἀγγόνια». Μονάχη, μὲ τίς νύφες της, μὲ ἀγγόνια, μὲ
ἄμαχο πληθυσμό. Ἡ ἄστοχη ἐρώτηση ἐξαιρεῖ τὸ γεγονός, τὸ κάνει
ἐντονώτερο. Καὶ ἡ ἀντίθεση: «Ἀρβανιτὰ τὴν πλάκωσε...» καὶ τὴν
ἔχει πολιορκήσει. Ἀπ' αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἀντίθεση προκύπτει ἡ ἀ-
πόκοτη καὶ ὑψηλὴ μορφή τῆς Σουλιώτισσας. Ὁ στίχος αὐτὸς (5), ἀ-
ποτελεῖ συγχρόνως καὶ τὴν κατατόπιση ἀπάνω στὸ χῶρο ποὺ ἐγίνε-
αὐτὸ. «...στοῦ Δημοῦλᾶ τὸν Πύργο...» Οἱ στίχοι 6—7 ἀποτελοῦν
τὴν ἰταμὴ πρόκληση τῶν ἀγέρωχων Ἀρβανιτᾶδων, ποὺ κερδίσανε τὸ
Σούλι. Καὶ εἶναι γεμάτοι ὑπεροψία γι' αὐτὸ καὶ δὲν ὑπολογίζουσαν τὴν
ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων, δὲν ὑπολογίζουσαν ὅτι δὲ λυγίσανε τὴν ψυχὴ τῶν
Σουλιωτῶν, ποὺ στέκει ὀλόρθη κι ἀλύγιστη, ὅπως ὀλόρθη κι ἀλύγιστη
κάμποσα χρόνια θὰ σταθῇ πάνω ἀπὸ τὴν πείνα καὶ τὴν ὠμὴ βία τοῦ
Ἰμπραήμ, στὸ Μεσολόγγι. Ἡ προσφώνηση «Γιῶργαινα», δείχνει τὴν
περιφρόνηση τοῦ ἀρβανιτῆ στὴ γυναίκα ποὺ τοῦ ἀμφισβήτησε τὴ δύ-
ναμη καὶ τῆς ὑπεθυμίζει πὼς εἶναι σκλάβα τοῦ Πασᾶ, πὼς βρίσκεται
στὴ διάθεση τῶν Ἀρβανιτᾶδων. Ἀφοῦ μάλιστα τὸ Σούλι, τὸ σύμβολο
τῆς ἀντίστασης, ἔχει λυγίσει, πολὺ περισσότερο μάλιστα ἀφοῦ τὸ Σού-
λι εἶναι μακριά. Ἐδῶ εἶναι χῶρος ποὺ κυριαρχεῖ ὁ πασᾶς καὶ οἱ Ἀρ-
βανίτες. Καὶ ἡ ἀπάντηση ἀγέρωχη τὸ ἴδιο καὶ θαρραλέα: «Ἡ Δέσπω
ἀφέντες Λιάπηδες δὲν ἔκαμε, δὲν κάνει». Ἐδῶ κυριαρχεῖ ἡ ψυχὴ, ἡ
Δέσπω, ποὺ ἀπαντᾷ στοὺς Ἀρβανίτες πὼς ἀφέντες Λιάπηδες δὲν
κάνει. Ἄλλους ἀφέντες μπορεῖ νὰ κάνει. Λιάπηδες ὁμῶς, Μουσουλμά-
νους Ἀρβανίτες ἀφέντες δὲν κάνει. Κι ἂν ἀκόμα προσκύνησε τὸ Σού-
λι, κι ἂν ἀκόμα ἡ Κιάφα δέχτηκε τὴν ἐγκατάσταση (τούρκεψε) τῶν
Τούρκων. Οἱ στίχοι 10—12 ἀποτελοῦν τὴ λύση τοῦ δράματος. Τὸ
«δαυλί», αὐτὸ ποὺ ἀργότερα θὰ θαυματουργήσῃ στὰ χέρια τοῦ Κανά-
ρη, ποὺ θ' ἀνάψῃ φωτιὲς στὰ πέλαγα, στὰ χέρια τοῦ Καψάλη ποὺ θὰ
ὑψώσῃ σύμβολο θυσίας νέο καὶ ὑπέροχο στὸ Μεσολόγγι κι ἀργότερα
στοῦ ἡγούμενου Γαβριήλ στὸ Ἀρκάδι. Εἶναι μ α ρ τ υ ρ η μ έ ν η
π ο ι η τ ι κ ἡ ἔκφραση μιᾶς ὑψηλῆς θυσίας ποὺ δημιούργησε πα-
ράδοση. Καὶ μὲ τὸ δαυλί στὰ χέρια δείχνει σὲ κόρες καὶ σὲ νύφες
τὸ δρόμο: «Σκλάβες Τουρκῶν μὴ ζήσωμε, παιδιὰ μ' μαζί μου ἔλατε»,

ξη «...Κιάφα». Τὸ Σούλι καὶ ἡ Κιάφα εἶναι δυὸ, οἱ μεγαλύτεροι καὶ οἱ πιὸ γνωστοὶ ἀπὸ τοὺς τέσσαρες συνοικισμούς τοῦ Σουλίου: Σούλι ἢ Κακосуλί, Ἀθαρίκο, Σαμονίθα καὶ Κιάφα. Ἀκόμα μέσα στὸν ἴδιον στίχο συνηχοῦν λογικὰ τὸ «κι ἂν προσκύνησε» καὶ τὸ «κι ἂν Τούρκεψε». Στὸν ἐπόμενο στίχο πάλι ἠχεῖ τὸ «Δέσπω», ὄχι «ἐγὼ» καὶ τὸ ρῆμα, ποῦ ἐπαναλαμβάνεται σὲ δυὸ χρόνους, σὲ ἐνεστώτα καὶ ἀόριστο, δηλώνει τὴν ἀμετάκλητη ἀπόφασή της, ποῦ εἶναι ὄχι μόνο τωρινή, ἀλλὸ παντοτινὴ. Καὶ δὲν ἔκαμε καὶ δὲν κάνει. Ἀκόμα πρέπει νὰ προσέξουμε τὸ «ἀφέντες». Ἡ σημασία τῆς λέξης δὲν ἔχει στὴν νεοελληνικὴ ἐκεῖνο τὸ σκληρό, ποῦ ἔχει ἡ λέξη «αὐθέντης» στὸ μεσαιῶνα. Ἀφέντης εἶναι ὁ ἀρχηγὸς τῆς οἰκογένειας, πρόσωπο πολὺ ἀγαπητό, μὲ πατριαρχικὴ τὴ φύση. Ἡ Δέσπω οὔτε ἔκανε οὔτε κάνει ἀφέντες Λιάπηδες. Μήπως μποροῦν νὰ γίνουν «ἀφέντες» οἱ σκληροὶ καὶ ἄκαρδοι μωαμεθανοὶ ἀρβανίτες (Τουρκαλθανοὶ-Λιάπηδες); Στὸ στίχο 10 κυριαρχεῖ τὸ «δαυλι» ποῦ βάζει φωτιὰ ἀλλὰ καὶ φωτίζει. Οἱ εἰκόνες ποῦ ἀκολουθοῦν στοὺς στίχους 2, 11 καὶ 12 ἔχουν μιὰ ιδιαίτερη γοργότητα καὶ ἔνταση, καθὼς ἀνάμεσα στὶς ἔννοιες ἐναλλάσσεται ἡ παραταχτικὴ σύνδεση μὲ τὸ ἀσύνδετο καὶ ὀλόκληρο τὸ ποίημα εἶναι ἐξαιρετικὸ ἀπὸ ἀποψη τελειότητας. Ὁ 10ος στίχος αἰσθητοποιεῖ τὴν ἡρωϊκὴ ἀποφασιστικότητα. Ὁ τελευταῖος ἔχει λιτότητα ἐκφραστικὴ καὶ ἔνταση δραματικὴ, καθὼς κυριαρχοῦν τὰ «ἀνάψανε» καὶ «ὄλοι φωτιὰ γενήκαν».

β) Τῆς Λένως Μπότσαρη

(Τάξης ΣΤ' σελ. 213)

Τὸ ποίημα γράφηκε μετὰ τὸ 1804, ὅταν ἡ θυγατέρα τοῦ Κίτσου Μπότσαρη, ἀφοῦ πολέμησε στὸ Βουλγαρέλι τῶν Τζουμέρκων, στὰ Ἄγραφα, καὶ ἔπειτα στὸν Ἀχελῷο, ἔπεσε στὸ ποτάμι καὶ πνίγηκε γιὰ νὰ μὴν πέση στὰ χέρια τῶν Τουρκαλθανῶν. (Βλ. εἰσαγωγικὸ σημείωμα Ν. Πολίτη, «Ἐκλογαὶ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, σ. 18).

Περιεχόμενο Ὅλες τὶς καπετάνισες τὶς περάσαν ἀπὸ τὴν Ἄρτα καὶ τὶς πᾶνε στὰ Γιάννινα σκλαβωμένες. Ἀπ' ὄλες αὐτὲς μία λείπει, ἡ Λένω, ποῦ πῆρε τὰ βουνὰ ὀπλισμένη ἴσαμε τὰ δόντια. Τὴν ἀπομονώνουν πέντε Τούρκοι καὶ τὴν κυνηγοῦν. Αὐτὴ τοὺς εἰδοποιεῖ νὰ μὴ τὴν πλησιάσουν ἔτσι ὅπως εἶναι ὀπλισμένη μὲ φυσέκια καὶ βόλια. Τὴν παρακαλοῦν ἀπαντώντας οἱ Τούρκοι νὰ ρίξη τ' ἄρματα, γιὰ νὰ σώση τὴ ζωὴ της. Κι αὐτὴ, ἀφοῦ τοὺς περιλούση μὲ τὰ ἐπίθετα «παλιότουρκοι»

καὶ «παλιοζαγάρια», τοὺς φωνάζει τὴν ἀπόφασή της νὰ μὴ πέση ζωντανή στὰ χέρια τους.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Στὸ ποίημα τοῦτο κυριαρχικὴ ἰδέα εἶναι ἡ ἀπόφαση τοῦ ἀνυπόταχτου ὀρεσεΐδιου πολεμιστῆ (τί κι ἂν εἶναι γυναικα;) νὰ μὴ πέση ζωντανή στὰ χέρια τῶν Τούρκων. Αὐτὴ ἡ ἀπόφαση, εἶναι ἐκεῖνη ποὺ ὀδήγησε τὸ Ἑλληνικὸ ἔθνος τὴν ὥρα τῆς Ἐθνικῆς Παλιγγενεσίας, ὅταν εἶχαν πιά ὀρμίσει οἱ συνθήκες καὶ τὸ πλήρωμα τοῦ χρόνου μᾶς ἔφερε στὴ μεγάλη στιγμή, νὰ ὑψώσῃ δλοκαυτώματα ἔθνικῆς ἑξαρσης. Καὶ φυσικὰ μιὰ τέτοια στάση δὲ μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ οὔτε φυγὴ οὔτε αὐτοκτονία, ὅπως θὰ τὴ χαρακτηρίζαν μικρόψυχοι. Εἶναι ἐπισφράγιση μιᾶς ἔθνικῆς ἑξαρσης, ἢ λογικὴ συνέπεια τοῦ ἡρωϊσμοῦ. Δὲν εἶναι μόνον ἡ νίκη ποὺ καταξιώνει ἠθικὰ τὸν ἡρωϊσμό, ἀλλὰ καὶ ἡ θυσία. Καμμιά φορὰ περισσότερο ἢ θυσία, ὅταν τὴν παίρνουν ἀπάνω τους τὰ ἄτομα μὲ τὴ θέλησή τους καὶ ὅταν τὴν ἀνταλλάξουν μὲ τὴν ἀσφάλειαν ἢ τοῦ χαρέμι τοῦ Τούρκου καὶ τὴν πινηγρή ζωὴ τῆς ἀπραγμοσύνης, χωρὶς τὴ συγκατάθεσή της καὶ χωρὶς σκοπὸ.

*Ἐδωσε τὴ μόνη δυνατὴ λύση.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ ποίημα παρουσιάζει τρεῖς ἐνότητες. Τὴν πρώτη ἀποτελοῦν οἱ στίχοι 1—3. Εἶναι εἰκόνα ἀπὸ τὴς καπετάνισσες ποὺ τὴς περνᾷ ἀπὸ τὴν Ἄρτα, γιὰ νὰ τὴς πᾶνε στὰ Γιάννινα. Τὴ δεύτερη οἱ στίχοι 4—7, ἡ εἰκόνα τῆς Λένως, μιᾶς 16χρονης κοπέλλας ποὺ πῆρε τὰ βουνὰ ὀπλισμένη ὡς τὰ δόντια. Ἡ τρίτη ἐνότητα θρῆσκειται στοὺς στίχους 8—14. Ἡ Λένω πολιορκημένη ἀπὸ τοὺς Τούρκο-καλθανούς δίνει τὴν ἀγέρωχη ἀπάντησή της. Ἡ εἰκόνα ἀπὸ τὴς καπετάνισσες ἔχει κάτι τὸ ἐπιβλητικὰ θλιβερό. Πρῶτα-πρῶτα, ὅπως στὴν ἀρχὴ τῶν δύο πρώτων στίχων κυριαρχεῖ ἐκεῖνο τὸ «ὄλες», πρῶτο στὴν πρόταση, δὲ μένει καμμιά ἀμφιβολία πὼς δὲν ἔμεινε καμμιά γυναίκα χωρὶς νὰ σκλαβωθῆ. Ἀλλὰ καὶ ἡ χρῆση τῆς λέξης «Κακοσοῦλι» ἀντὶ τοῦ ἀπλοῦ «Σούλι», δίνει μιὰ ἰδιαιτέρη ἀπόχρωση στὴ λέξη. Ἐπειτα στὸ 2ο στίχο, στὸ πρῶτο ἡμιστίχιο: «Ὅλες τὴν Ἄρτα πέρασαν». Μετεωρίζεσαι, γιὰ τὸ αὐτὸ τὸ «πέρασαν» ἔχει οὐδέτερο νόημα. Στὸ δεύτερο ἡμιστίχιο τοῦ στίχου δημιουργεῖ τὴν τραγικὴ δεδαιότητα: «στὰ Γιάννινα τὴς πᾶνε» καὶ ὁ στίχος 3 ἐκφράζει τὴ θλίψη τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιστῆ μὲ τὰ ἐπίθετα ποὺ δίνει στὴς γυναῖκες «ὄρφανές» καὶ «μαῦρες». Οἱ τρεῖς πρῶτοι στίχοι ἀποτελοῦν μιὰ κλίμακα τραγικότητος ποὺ

ξεσπάει στο θρήνο του τρίτου στίχου: «σπλαβώθηκαν οι όρφανές, σπλαβώθηκαν οι μαύρες». Η λέξη σπλαβώθηκαν κυριαρχεί πρώτη στα ήμισυ στίχια και αποτελεί ένα λιτό-δωρικό θρήνο. Τίποτε άλλο δέν μπορεί νά αποδώση τή θλίψη καλύτερα για τις Σουλιώτισσες. Η λευτεριά ήταν τό μόνο πού είχαν, τώρα τόχασαν κι αυτό.

Στή δεύτερη ένότητα δημιουργεί μιάν άπροσδόκητη αντίθεση. Αφού κάποια γλύτωσε. Η χρήση του συνδέσμου «κι» με την άρνηση «δέν», πού άκούγεται δυο φορές μέσα στον ίδιο στίχο: «κι ή Λένω δέν έπέρασε, δέν τήν έπηραν σκλάβα», δημιουργεί τήν αντίθεση. Ο στίχος 4 δένει μέσα του τά νοήματα των τριών πρώτων στίχων. Με τό «κι ή Λένω», άμέσως προβάλλει στα μάτια μας μιá καπετάνισσα, χωρίς νά επαναλαμβάνεται ή λέξη. Το «δέν έπέρασε» τήν ξεχωρίζει από τή συνοδεία των γυναικών. Και τό δεύτερο ήμιστίχο: «δέν τήν έπηραν σκλάβα», άκυρώνει τό θρήνο για λογαριασμό της. Μόνον έτσι ό άκρατής προετοιμάζεται νά δεχτή τήν άλλη εικόνα, νά παρακολουθήση τήν έπική αφήγηση. Ο στίχος 5 μās παρουσιάζει τό κυνηγημένο άγρίμι: «Μόν' πήρε δίπλα τά θουνά, δίπλα τά κορφοβούνια». Δέν πατάει στον κάμφο, αλλά από πλαγιά θουνού (δίπλα τά θουνά) σέ κορφοβούνι. Η εικόνα πού άκολουθεί μās τήν παρουσιάζει κατάφορτη: «σέρνει τουφέκισσανέ κι έγγλέζικα κουμπούρια». Έκείνο τό «σέρνει» μās παρουσιάζει τή φιγούρα μās 16χρονης (αυτής της ηλικίας είναι κατά τον Ν. Πολίτη) κοπελιάς πού είναι άρματομένη με όπλα άντρίκεια. Έξάλλου τήν ηλικία της τήν τονίζει ό επόμενος στίχος 7, πού τήν περιβάλλει με τή συμπάθειά του, μās μιλεί για τή «μεσούλα» της. Έκεί άν είναι σπαθί, τό σπαθί είναι τουλάχιστο μαλαματένιο, όπως ταιριάζει σέ μιá κοπέλλα, σολίδι. Μιá λεπτομέρεια γεμάτη ποιηση. Η άκόλουθη τρίτη ένότητα παίρνει δραματικές διαστάσεις. Ο διάλογος ανάμεσα στην κόρη και τους πέντε Τούρκους, στους πέντε τζοχανταραίους (σωματοφύλακες Τούρκου πασά) αποτελεί δείγμα δραματικής τέχνης, πού μόνο μεγάλος τεχνίτης μπορούσε νά τό δημιουργήση. Η κόρη θεβαιώνει τους Τούρκους ότι παιδεύονται. Δέν πρόκειται νά τήν άγγίξουν, αφού είναι φορτωμένη στα βόλια και φουσέκια. Και ή τραγική ύποψία του όλοκαυτώματος άρχίζει νά πλανιέται στην εικόνα. Αλλά οι Τούρκοι δείχνουν νά τή λυπούνται: «Κόρη για ρίξε τ' άρματα, γλίτωσε τή ζωή σου». (στιχ. 11). Η φράση αποτελεί για τή Σουλιωτοπούλα πρόκληση. Δέν είναι δυνατό ποτέ αυτοί, οι Τούρκοι, υπηρέτες του Πασά, (τζοχανταραίοι), νά καταλάβουν τό πεί-

σμα τῆς κοπέλας. Αὐτοὶ ἔμαθαν νὰ σκύβουν γιὰ νὰ κερδίζουν τὴ ζωὴ τους καὶ νὰ κρατοῦν τὸ κεφάλι στὸν ὤμο τους. Ἡ κοπέλα ἔμαθε νὰ τὴν περιφρονηθῆ αὐτὴ τὴ ζωὴ καὶ νὰ πολεμᾷ σὰν ἄντρας. Κι αὐτὴ τὴν περιφρόνηση τοὺς πετάει κατὰμουτρα, αὐτὴν ἐκφράζει ὁ στίχος 12. Καὶ σ' αὐτὸν τὸ στίχο ἀντισηκῶνει τὸν ἐπόμενον, ποὺ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ γίνῃ ἡ σύγκριση. «Ἐγὼ εἶμαι ἡ Λένω Μπότσαρη ἢ ἀδερφή τοῦ Γιάννη». Ἡ ἡρωίδα μας ἔχει ἐπίγνωση τοῦ τί εἶναι. Αὐτὴν ἀκριβῶς τὴν ἐπίγνωση δηλώνει τὸ «Ἐγὼ» ποὺ κυριαρχεῖ στὴν ἀρχὴ τοῦ 13 στίχου. Ἐχει ἐπίγνωση ὅτι συνεχίζει μιὰ παράδοση: «εἶμαι ἡ Λένω Μπότσαρη» Καὶ τὸ θεωρεῖ καμάρι της. «ἢ ἀδερφή τοῦ Γιάννη». Ἡ δραματικότητά κορυφώθηκε στὸ στίχο 13. Τώρα προβάλλει ἐπιταχτικὴ γιὰ τὸν ἀναγνώστη ἢ ἀνάγκη γιὰ λύτρωση. Τὸ Σούλι εἶναι γεμάτο ἐκπλήξεις: Ἐδῶ τὸ Κούγκι, ἔπειτα τὸ Ζάλογγο, παρακάτω ἡ πνιγμένη Σουλιώτισσα. Ἡ ὑποψία τοῦ δλοκαυτώματος βγαίνει ἀπὸ τοὺς στίχους 9—10 ἀκόμα. Κι οὔτε ὁ ποιητὴς μας τὴν ἀποσεῖει, ὅπως ἄλλωστε καὶ δὲ δηλώνει τὸν τρόπο τῆς θυσίας, ποὺ θὰ σκλάβωνε τὴ φαντασία, τὴν ἀχαλίνωνε τὸν λαϊκὸ ἀκροατήριον. Ἀρκεῖ ἡ διαβεβαίωση ποὺ δίνει ἡ κοπέλα στὸν τελευταῖο στίχο: «καὶ ζωντανὴ δὲν πιάνουμαι εἰς τῶν Τούρκων τὰ χέρια». Καὶ γιὰ τὴν κοπέλα καὶ γιὰ τὸν λαϊκὸ τραγουδιστὴ καὶ γιὰ τὸ λαϊκὸ ἀκροατήριον ἓνα ἐνδιαφέρον ὑπάρχει: Νὰ μὴν πέση στὰ χέρια τῶν Τούρκων. Νὰ μὴν ἔχη τὴν τύχη ποὺ ἔχουν οἱ ἄλλες καπετάνισσες. Πῶς θὰ γίνῃ αὐτὸ δὲν ἔχει σημασία. Ἡ λύτρωση ἔτσι ποὺ δίνεται, εἶναι τέλεια.

ΥΦΟΣ Τὸ τραγούδι διαμάντι τῆς νεοελληνικῆς δημοτικῆς ποιήσεως, ἀποτελεῖται ἀπὸ 14 δεκαπεντασύλλαβους στίχους ἰαμβικούς, ποὺ ὁμοιοκαταληχτοῦν τυχαῖα στοὺς στίχους 12 καὶ 14 καὶ ὄχι τέλεια, ἐνῶ στοὺς ἄλλους ἀνομοιοκαταληχτοῦν. Οἱ στίχοι χωρίζονται μὲ τὴν τομὴ στὴν ὄγδοη συλλαβή. Δὲν κρατεῖται ἀπόλυτα ἡ συνηθισμένη στὸ δημοτικὸ τραγούδι τεχνικὴ τὸ κάθε ἡμιστίχιο νὰ ἀποτελῆ ἰδιαιτέρο νόημα. Ἔτσι οἱ στίχοι 1, 6, 7, 10, 12, καὶ 14, κλείνουν ἓνα νόημα ὁ καθένας καὶ ὄχι δύο. Ἐπειτα κάνει ἀφθονή χρῆση τῆς συνίζησης, ποὺ δίνει στὸ στίχο μιὰν ἰδιαίτερη εὐλυγισία. Ὁ λόγος, λιτὸς καὶ ἀπλός, κυριαρχεῖται ἀπὸ τὸ ρῆμα καὶ τὰ ἐπίθετα μὲ καθαρὰ προσδιοριστικὸ χαρακτήρα. Οἱ ἐπαναλήψεις τῶν λέξεων κάνουν ἐντονώτερο τὸ λόγο καὶ ἀνάγλυφη τὴν εἰκόνα ποὺ δουλεῖ ὁ τραγουδιστὴς μας.

Τὸ ποίημα ἀναφέρεται στὸν πόλεμο πὸν σήκωσε τὸ 1792 ὁ Ἀλῆ πασᾶς τῶν Ἰωαννίνων ἐναντίον τῶν Σουλιωτῶν, κατὰ τρόπο ὑπολοῦ, ὅταν τοὺς ζήτησε βοήθεια, γιὰ νὰ ἐκστρατεύσῃ τάχα κατὰ τοῦ Ἀργυροκαστροῦ. Σ' αὐτὴ τὴν ἐποχὴ ὁ Ἀλῆς αἰχμαλώτισε τὸ Λάμπρο Τζαβέλα, πὸν μὲ ἐβδομήντα ἄντρες εἶχαν πάει γιὰ βοήθειά του, ἔπειτα ἀπὸ πρόσκληση τοῦ ἴδιου τοῦ Ἀλῆ. Σ' αὐτὸ τὸν πόλεμο ἀρχηγὸς τῶν Τουρκαλβανῶν ἦταν ὁ Μουχτάρ, ὁ γιὸς τοῦ Ἀλῆ, ἐνῶ ὁ Σιλιχτάρ πασᾶς καὶ ὁ Μπιτσομπόνος ἦταν Ἀλβανοὶ ὄπλαρχηγοὶ του. Ὅσο γιὰ τὰ ὀνόματα τῶν ἀντρῶν, εἶναι ἱστορικὰ γνωστὰ καὶ ἀπὸ ἄλλα δημοτικὰ τραγούδια ἢ πηγὲς τῆς ἐποχῆς, σύμφωνα μὲ τὶς πληροφορίες πὸν μᾶς δίνει ὁ Ν. Πολίτης στὴν «Ἐκλογή ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ». Ἐκδοσὴ 4η (14—16). Τὸ ὄνομα «Χαΐδω» ἀναφέρεται σὲ Σουλιωτοπούλα, πὸν παρακολουθοῦσε τοὺς πολεμιστὲς, τοὺς ἔφερνε νερὸ καὶ τοὺς ἔδινε θάρρος στὴ μάχη. Ἀκόμα μᾶς πληροφορεῖ πὸς σ' αὐτὸ τὸν πόλεμο πῆραν μέρος καὶ οἱ γυναῖκες, ἐπειδὴ σὲ μιὰ διακοπὴ τῆς μάχης φοβήθηκαν πὸς οἱ ἄντρες τοὺς εἶχαν νικηθῆ, Κι ὄλοι μαζί, ἄντρες καὶ γυναῖκες καὶ παιδιὰ, μὲ ντουφέκια, γιαταγάνια καὶ κοτρώνια πῆραν στὸ κυνήγι τοὺς Τούρκους κι ἀνάγκασαν τὸν Ἀλῆ νὰ ζητήσῃ εἰρήνη.

Περιεχόμενο Τρία μπαϊράκια, τρεῖς σημαῖες, τρία δηλαδὴ στρατιωτικὰ σῶματα, κολόνες, ὅπως τὶς ὀνόμαζαν τότε, φαίνονται κάτω ἀπὸ τὸ Σούλι. Σήμανε συναγερομὸς καὶ οἱ Σουλιῶτες στήσανε πόλεμο μὲ τοὺς Τούρκους, κάτω ἀπὸ τὶς διαταγὲς τῶν ὀνομαστῶν ἀρχηγῶν τοῦ Σουλιῶ Μπότσαρη, Κουτσονίκα, Ζέρβα καὶ Τζαβέλα. Ἀπὸ τὸ ἀσταμάτητο ντουφεκίδι πυρακτώθηκαν τὰ ντουφέκια καὶ οἱ γενναῖοι πολεμιστὲς γυμνῶσαν τὰ ξίφη κι ἐπιτεθῆκαν ἐναντίον τῶν Τουρκαλβανῶν, πὸν τοὺς στρῶσαν στὸ κυνήγι σὰν πρόβατα. Οἱ Τουρκαλβανοὶ φεύγοντας καταριῶνται τὸν πασᾶ πὸν τοὺς ἔκαμε μεγάλο κακὸ αὐτὸ τὸ καλοκαίρι μὲ τοὺς πολέμους του, πὸν εἶχαν σὰν ἀποτέλεσμα νὰ χαλαστοῦν τόσοι Τούρκοι καὶ τόσοι σπαῆδες. Κι ἐνῶ ἡ κατάρα τῶν νικημένων πρὸς τὸν τύραννο ἀκούγεται μέσα στὸ φαράγγι, ἢ φωνὴ τοῦ Μπότσαρη, περιγελαστικὴ, προκαλεῖ καὶ κοροϊεῦει τὸν ντροπιασμένο πασᾶ νὰ στήσῃ τὸ θρόνο του καὶ νὰ γίνῃ Σουλτάνος στὴν Κιάφα.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Τὸ ποίημα ἀποτελεῖ ὕμνο στὸ πνεῦμα τῆς ἀπέραντης ἀγάπης γιὰ τὴ λευτεριά τοῦ ἀνυπόταχτου κόσμου τῶν

Σουλιωτών, πού δημιουργήσαν μίαν έπική παράδοση και ανανέωσαν με τή συμβολή τους τὸ πνεῦμα τῆς περηφάνειας μέσα στὸν ὑπόδουλο Ἑλληνικὸ κόσμο. Τὸ ποίημα αὐτὸ ὑψώνει σύμβολο ἀρετῆς, ἀντρείας και ἀγάπης πρὸς τὴ λευτεριά και ἀποτελεῖ μιά ἀπὸ τὶς παρακαταθήκες ἐκείνες πού πρέπει πάντοτε νὰ τὶς ἔχουμε μπροστά μας. Τὸ Σούλι ἀπέτελεσε ἔπαλξη τοῦ νεοελληνικοῦ κόσμου στὴ μεγάλη του ὥρα.

Δευτερεύουσες ἰδέες Ὅπως τὸ ποίημα δὲν ἀποτελεῖ ἀπλή ἐξόμνηση τῆς Σουλιωτικῆς ζωῆς, ἀλλ' ἀναφέρεται σὲ συγκεκριμένα περιστατικά, ἔχει ἔντονο τὸ ἱστορικὸ στοιχεῖο με τὰ πρόσωπα πού παρελαύνουν και τοὺς τόπους πού ἀναφέρονται. Ὁ Μουχτάρ πασᾶς, ὁ ἥρωας τοῦ κοινωνικοῦ σκανδάλου τῆς Κυρα-Φροσύνης, πού ξέσπασε στὰ Γιάννενα με τὸν πνιγμὸ της ἀπὸ τὸν Ἀλῆ, ὁ Σιλιχτάρ Πόττας και ὁ Μιτσομπόνος. Τὸ Χόρμποβο και τὸ Λάμποβο ἢ Λαμποβίτσα, πού τὰ κατάστρεψε ὁ Ἀλῆς τὸ 1788, τὰ ὀνόματα τῶν ξακουσμένων ἡρώων, ἀντρῶν και γυναικῶν τοῦ Σουλιοῦ, δίνουν μίαν αἰσθησι ἔντονη ἱστορικότητος στὸ ποίημα,

Τὸ ποίημα χωρίζεται σὲ πέντε ἐνότητες: τὴν πρώτη πού ἀποτελεῖ τὸν πρόλογο, ἀπὸ τοὺς στίχους 1—3, τὴ δεύτερη ἀπὸ τοὺς στίχους 4—13, τὴν ἀπάντηση τῶν Σουλιωτῶν, τὴν τρίτη ἀπὸ τοὺς στίχους 14—18, τὴν περιγραφή τῆς μάχης, τὴν τέταρτη ἀπὸ τοὺς στίχους 19—25, τὴν κατάρα κατὰ τοῦ Ἀλῆ, και τὸν ἔπαινο τῶν Σουλιωτῶν ἀπὸ τὸ στόμα τῶν νικημένων και πέμπτη τὴν προκλητικὴ εἰρωνεία τοῦ Μπότσαρη πρὸς τὸν Μουχτάρ Πασᾶ.

Τὸ πρῶτο μέρος, πού χαρακτηρίσαμε πρόλογο παρουσιάζει πάλι τὸ χαρακτηριστικὸ γιὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι στοιχεῖο, τὸν ἀριθμὸ τρία. Τρία μπαϊράκια. Καὶ ἀριθμοῦνται οἱ ἀρχηγοὶ τῆς ἐκστρατείας: τὸ πρῶτο τοῦ Μουχτάρ πασᾶ, τὸ δεύτερο τοῦ Σελιχτάρ και τὸ τρίτο τοῦ Μιτσομπόνου. Λογικὰ θὰ ἔπρεπε τὸ πρῶτο, τοῦ Μουχτάρ πασᾶ, πού εἶναι ὁ γιὸς τοῦ Ἀλῆ πασᾶ, νὰ εἶναι τὸ καλύτερο. Ὅμως τὸ τρίτο τοῦ Μιτσομπόνου παρουσιάζεται σὰν τὸ πιὸ καλὸ. Δυὸ ἐρμηνεῖες μποροῦν νὰ δοθοῦν σ' αὐτό: Ἡ ὅτι τὸ τραγούδι ἀκολούθησε τὴ συνήθεια τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν νὰ δίνουν μιά ξεχωριστὴ θέση στὸ τρίτο ἀπὸ τὰ ὅμοια, ὅπως π.χ. συμβαίνει στὸ ποίημα τῆς Πάργας: «Τρία πουλάκια ἀπὸ τὴν Πρέβεζα, διαβήκανε στὴν Πάργα, τὸ νὰ κοιτάει τὴν ξενιτειά, τ' ἄλλο τὸν Ἀι-Γιαννάκη, τὸ τ ρ ῖ τ ο τὸ κ α τ ᾶ μ α υ ρ ο μοιρολογαίει και λέει» ἢ στὸ τραγούδι τοῦ Διάκου πάλι τρία πουλιά κι ἀπ' αὐτὰ τὸ τρίτο τὸ καλύτερο «μοιρολογαίει και λέει». Ἡ πρέπει νὰ δεχτοῦμε πὼς ὁ Μιτσομπόνος εἶναι ὀνομαστός

ὄπλαρχηγός τῶν Ἀρβανιτᾶδων, παλικᾶρι καὶ γενναῖος πολεμιστής. Ἡ διάκριση πάντως δὲν εἶναι τυχαία.

Στὴ δεύτερη ἐνότητα ἀπὸ τὸ στίχο 4 ὡς τὸ στίχο 13 τὸ ποίημα παρουσιάζει τὴν ἀπάντηση τῶν Σουλιωτῶν στὴν εἶδηση τῆς ἐπιδρομῆς. Τοὺς Τούρκους τοὺς ἀγνάντευε μιὰ παπαδιά κι αὐτὴ ἐσήμανε τὸ συναγερομό. Ὁ στίχος 5 ἀποτελεῖ τὴν πολεμικὴ κραυγὴ τοῦ Σουλιῶ πὺ κινδυνεύει: «Π ο ὕ ' σ τ ε τ ο ὕ Λ ά μ π ρ ο υ τ ά πα ι δ ι ά , π ο ὕ ' σ τ ε ν ο ἰ Μ π ο τ σ α ρ α ἰ ο ι , Καλεῖ τοὺς ὀνομαστούς πολεμιστὲς τοῦ Σουλιῶ, τοὺς πολεμιστὲς πὺ βρίσκονται κάτω ἀπὸ τὶς διαταγὲς τοῦ Λάμπρου. (Ὁ Λάμπρος λείπει, εἶναι ἀφοπλισμένος καὶ φυλακισμένος στὰ Γιάννενα). Καλεῖ τοὺς Μποτσαραίους. Θὰ ἐπαναλάβουμε ἐδῶ μιὰ παρατήρηση πὺ ἔχομε κάνει πάρα πάνω: Οἱ Σουλιῶτες ἦταν χωρισμένοι σὲ τέσσερις «φάρες», ὀμάδες οἰκογενειῶν, γένη, ἦταν ὀργανωμένοι στρατιωτικά. Κυβερνοῦσε ἓνα συμβούλιο ἀρχηγῶν ἀπὸ τὰ τέσσερα αὐτὰ γένη καὶ οἱ σπουδαιότερες οἰκογένειες ἦταν τοῦ Τζαβέλα, τοῦ Μπότσαρη, τοῦ Κουτσονίκα καὶ τοῦ Ζέρβα. Ἡ ἀπάντηση στὴν πολεμικὴ αὐτὴ πρόσκληση εἶναι τὸ ἴδιο περήφανη: «Ἄς ἔρθουν οἱ παλιότουρκοι, τίποτα δὲ μᾶς κάνουν». Ὁ στίχος 7 μᾶς δείχνει τρία πράματα. Τὸ πρῶτο εἶναι ἡ ὑπέροχη ἀταραξία: «Ἄς ἔρθουν», τὸ δεύτερο ἡ περιφρόνηση πὺ νιώθει ὁ ἐλεύθερος, ὁ πολεμιστῆς γιὰ τοὺς ἐπιτιθέμενους, «οἱ παλιότουρκοι», καὶ τὸ τρίτο ἡ βεβαιότητα γιὰ τὴ νίκη: «Γίποτε δὲ μᾶς κάνουν». Ἡ πραγματικὰ φοβερὴ ἀπειλὴ πὺ ἀκούστηκε στὸν προηγούμενο στίχο 6, «Ἀρβανιτᾶ μᾶς πλάκωσε θέλει νὰ μᾶς σπλαδώση». Κι ὄχι μόνο ἐξουδετερώθηκε ἡ ἀπειλὴ πὺ επικρέμαται, ἀλλὰ καὶ κάτι ἄλλο, ἡ ἀπειλὴ γύρισε ἐναντίον τῶν Ἀρβανιτᾶδων, στὸ στίχ. 8. «Ἄς ἔρτουν πόλεμο νὰ ἴδουν καὶ Σουλιωτῶν τουφέκια». Εἶναι ἡ ἰαχὴ τοῦ θριάμβου, πὺ ἀφήνεται προκαταβολικά, εἶναι ἡ ἀ γ ω γ ἡ τοῦ θριάμβου τοῦ ὑποδοῦλου, πὺ βλέπει στὸ πρόσωπο τῆς νίκης τῶν Σουλιωτῶν τὴν ἐκδίκηση γιὰ τὰ δικά του βάσανα. Γιὰ τὸ λαϊκὸ τραγουδιστὴ ἡ ἀναμέτρηση θὰ ὀδηγήσει στὸ θρίαμβο τῆς πολεμικῆς δεξιότητος: «ἄ ς ἔ ρ τ ο υ ν π ό λ ε μ ο ν ἄ ἰ δ ο ὕ ν», πῶς γίνεται ὁ πόλεμος, ἀπάνω στὸν ὄγκο: «Ἄ ρ θ α ν ἰ τ ἰ ἄ μ ῖ ἂ ς π λ ἄ κ ω σ ε» τοῦ στίχου 6. Κι ἀπαριθμεῖ τὴν ἰκανότητα, τοῦ Λάμπρου στὸ σπαθί, τὴ σκοπευτικὴ ἰκανότητα τοῦ Μπότσαρη, τὴ δεξιούση πὺ ἔχουν στὰ ὄπλα οἱ γυναῖκες τοῦ Σουλιῶ. Ὁ Λάμπρος κι ὁ Μπότσαρης κι ἡ Χάϊδω ἐδῶ δὲν εἶναι πρόσωπα, εἶναι ἰὰ σύμβολα. Εἶναι οἱ Σουλιῶτες ὅλοι, ἄντρες καὶ γυναῖκες, οἱ πολεμιστὲς. Αὐτοὶ πὺ: «Τ ο ὕ ς Τ ο ὕ ρ κ ο υ ς β ἄ ν ο υ ν ε μ π ρ ο σ τ ἄ , τ ο ὕ ς β ἄ ν ο υ ν σ ἄ ν κ ῳ ρ ἰ ἄ ρ ἰ α» (στιχ. 18). Τῆς δεύτερης αὐτῆς ἐνότητας τὴν κλείνει ἡ προτροπὴ τοῦ Κουτσονίκα, στοὺς

στίχους 12—13: «Παιδιά σταθήτε σ τ έ ρ ε α, σταθήτε άντρειωμέ-
να, γιατ' έρχεται ο Μουχτάρ πασῶς με δώδεκα χιλιάδες». Μ' έναν άλ-
λον τρόπο έπαναλαμβάνεται έδῶ ή άνισότητα στό συσχετισμό τῶν δυνα-
μεῶν. Παραπάνω άντιπάτηκε στήν «Αρβανιτιά», τό Σουλιώτικο του-
φέκι, τό σπαθί τοῦ Λάμπρου καί ἄλλα. Έδῶ φαίνεται καθαρότερα ή
άνισότητα. Τέσσερεις χιλιάδες ψυχές ὄλο κι ὄλο τό Σούλι, κι οἱ τέσσε-
ρεις συνοικισμοί, ἄντρες, γυναῖκες καί παιδιά. Δώδεκα χιλιάδες πολε-
μιστῆς τοῦς ἀπειλοῦν. Ἔτσι ή άντρεία καί ή δεξιοτεχνία στά ὄπλα θά
φανοῦν ἀκόμη μεγαλύτερες.

Ἡ τρίτη ένότητα δίνει με μιὰ λιτότητα κλασική τήν εἰκόνα τοῦ
πολέμου: «Ὁ πόλεμος ἀρχίησε κι ἀνάψαν τὰ τουφέκια». Τό ἀνάψαν
ἐδῶ δὲ σημαίνει ὅτι ξερονοῦσαν φωτιά, δὲν έννοεῖ τοῦς διαρκεῖς πυρο-
βολισμούς. Τό ἀ ν ά ψ α ν σημαίνει ὅτι πυρακτώθηκαν καί πῶς ἔγι-
ναν ἄχρηστα. Ὁ Ν. Πολίτης (σ. 13—14) σημειώνει πῶς ή μάχη
κράτησε τέσσερεις ὥρες καί πῶς ἔπαψαν τοῦς πυροβολισμούς ὥσπου νά
κρυώσουν τὰ τουφέκια. Τό ἴδιο ἔκαμαν καί οἱ Τουρκαλβανοί. Καί οἱ
Σουλιώτισσες πού ἀπό τήν Κιάφα ἔβλεπαν τοῦς Ἀρβανίτες νά προχω-
ροῦν, ἐνῶ δὲν ἄκουγαν τοῦς κρότους τῆς μάχης, ἐπειδὴ φοβήθηκαν
πῶς νικήθηκαν οἱ ἄντρες τους, με τήν προτροπή τῆς Μόσχως τοῦ Τζα-
βέλλα πήραν τὰ ὄπλα καί ρίχτηκαν νά πεθάνουν στή μάχη μαζί με
τοῦς ἄντρες τους. Ὅταν ἔφτασαν στόν τόπο τῆς μάχης καί διαπίστω-
σαν πῶς δὲν εἶχαν νικηθῆ οἱ ἄντρες τους, με μεγαλύτερη ὀρμή ρίχτη-
καν στή μάχη. Εἶναι δείγματα κι αὐτὰ εὐψυχίας, παραδείγματα ἠρωϊ-
σμοῦ μοναδικά μέσα στήν ἱστορία μας, πού πρέπει νά κατευθύνουν καί
νά καθορίζουν τήν πορεία τοῦ Ἔθνους μας. Οἱ στίχοι 15—18 ἀπο-
τελοῦν τήν περιγραφή τῆς τελευταίας ἐξόρμησης: γύμνωσαν τὰ σπα-
θιά καί πήραν στό κνήγι τοῦς Ἀρβανιτάδες.

Ἡ τέταρτη ένότητα, στιχ. 19 —25, ή κατάρα γιά τόν Ἀλῆ καί
ὁ ἔπαινος τῶν Σουλιωτῶν, ἀπό τὰ στόματα τῶν νικημένων Τούρκων.
Ποιὸς μποροῦσε νά εἶναι ὁ καλύτερος ἐπίνικος; Ἀλλά καί κάτι ἄλλο
ἀκόμη. Σ' αὐτοῦς τοῦς ἑπτὰ στίχους πλημμύρα περηφάνειας ξεχειλί-
ζει καθῶς γίνεται ή ἀπαρίθμηση τῶν συμφορῶν, ή σύγκριση ἀνάμε-
σα στά περιστατικά, τό ἀνάθεμα τοῦ πασᾶ καί ὁ θρήνος γιά τήν Τουρ-
κία πού χάθηκε: «Μέγα κακό μᾶς ἔφερες τοῦτο τό καλοκαίρι, ἐχάλα-
σες τόση Τουρκία, σπαῆδες κι Ἀρβανίτες», δὲ γεννᾶ καθόλου αἰσθή-
ματα λύπης γιά τοῦς χαμένους. Ἡ κραυγή τῆς ἀπελπισίας γίνεται γιά
τό λαϊκό ἀκροατήριο πηγὴ γιά συναισθήματα χαρᾶς καί ἱκανοποίη-
σης. Αὐτὴ ή ἱκανοποίηση γίνεται ἐδῶ ἀκόμα πιὸ βαθιὰ καί πιὸ με-
γάλη, καθῶς στό στίχο 22 σημειώνεται: «Δὲν εἶναι ἐδῶ τό Χόρμобо,

δέν εἶναι ἡ Λαμποβίτσα». Σ' αὐτὰ θριάμβευσε ἡ ὠμὴ βία τοῦ τυράννου, τοῦ Ἄλῃ. Τὸ Χόρομπο καὶ ἡ Λαμποβίτσα καταστράφηκαν ὁλότε-
λα ἀπὸ τὰ στίφη τῶν Ἀλβανῶν καὶ φρίκη καὶ τρόμο σκόρπισε τὸ γε-
γονός. Ἡ καταστροφή τοῦ Σουλιῦ, τοῦ μόνου προπύργιου κατὰ τοῦ
δεσποτισμοῦ τοῦ Ἄλῃ πασᾶ, θὰ εἶχε σὰ συνέπεια τὴν ὁλοκλήρωση τοῦ
ἀκράτητου δεσποτισμοῦ στὴν τοπαρχία του. Ὁ στίχος 22 «Δέν εἶναι
ἐδῶ κτλ.» ἀποτελεῖ ἕνα δεύτερο, ψηλότερη σκαλοπάτι στὰ συναισθημα-
τα τῆς χαρᾶς καὶ ἱκανοποίησης πὺν γεννᾶ ἡ νίκη. Τὸ τρίτο, τὸ ψηλότε-
ρο τὸ ἀποτελεῖ ὁ στίχος 23 «Ἐδῶ εἶν' τὸ Σούλι τὸ κακό, ἐδῶ εἶν' τὰ
Κακοσούλι». Ἡ ἄρνηση στὴν ἴδια τῇ σειρά, πὺν καὶ στὸν προηγούμε-
νο, στὸν 22 στίχο αἴρεται μὲ τὴν κατάφαση πὺν στὰ δυὸ ἡμιστίχια
τίθεται. «Ἐδῶ εἶν' τὸ Σούλι τὸ κακό». Πόσες προβολές δέν παίρνει
μέσα στὴν ψυχὴ τοῦ ἀναγνώστη, στὸ λαϊκὸ ἀκροατήριον, ἡ λέξις «κα-
κό», ὅπως ἐναλλάσσεται μὲ τὴ λέξις Κακοσούλι, καὶ ἀκούγεται γιὰ
δεύτερη φορά; Εἶναι ὁ κακότοπος, ὁ ἄγριος τόπος πὺν δέν ἔχει τὴν ἀ-
παλοσύνη τοῦ κάμπου. Εἶναι ὁ τόπος πὺν κάνει τοὺς ἀνθρώπους σκλη-
ροὺς καὶ ἀνελέητους. Μιά σημασία πὺν δέν μπορεῖ ποτὲ νὰ πάρῃ τῇ ση-
μασία τοῦ ἠθικοῦ κακοῦ. Καὶ στοὺς στίχους 24—25 δικαιολογεῖται ὁ
χαρακτηρισμὸς «πὺν πολεμοῦν μικρὰ παιδιὰ, γυναῖκες σὰν τοὺς ἄν-
τρες», «πὺν πολεμᾷ ἡ Τζαβέλαινα σὰν ἄξιον παλικᾶρι». Ἔτσι τὸ Σού-
λι δειχνεται σκληρὸ καὶ ἀνυπότακτον. Ἐνας στρατὸς νικιέται. Ἐνας λα-
ὸς μένει ἀνίκητος πάντα.

Ἡ τελευταία, ἡ πέμπτη ἐνότητα, στιχ. 26—20 κλείνει τὸ ποίημα,
ὁλοκληρώνει τὴν εἰκόνα τῆς νίκης. Εἶναι τὸ περίπαιγμα, ἡ εἰρωνεία
τοῦ πολεμιστῆ νικητῆ στὸν ἡττημένο τύραννον, πὺν ἀποφεύγει τὴν ἡ-
ρωϊκὴ ἀναμέτρηση καὶ τὸ βάζει στὰ πόδια. Ἔλα, πασά, τὶ κάκιωσες;
Ἔταν κακιώγης, γίνεσαι ἐπιθετικώτατος. Κάκιωσε ἢ φοβήθηκε; Τὸ
κάκιωσε λέγεται εἰρωνικά. Αὐτὸ βγαίνει ἀπὸ τὸ παρακάτω ἡμιστίχιο
«καὶ φεύγει μὲ μενζίλι» (καὶ φεύγεις γρήγορα, μὲ ταχυδρομικὸ ἀπό-
σπασμα). Γύρισε νὰ στήσης τὸ θρόνον σου. Νὰ γίνῃς σουλτάνος, ἐδῶ
ἐπάνω στὸν ἐρημότοπον τῆς Κιάφας.

Υ φ ο ς Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ 29 δεκαπεντασύλλαβους ἰαμ-
βικοὺς ἀνομοιοκατάληκτους στίχους. Ἀπὸ τοὺς 29 στίχους, στοὺς 18,
ὅπως συμβαίνει συνήθως στὸ δημοτικὸ τραγούδι, ἡ τομὴ, πὺν εἶναι
χωρὶς ἐξαιρέση στὴν ὄγδοον συλλαβὴν, συμπύπτει μὲ τὸ τέλος τοῦ νοή-
ματος, ἔτσι πὺν στοὺς 18 αὐτοὺς στίχους κάθε ἡμιστίχιο ν' ἀντιπροσω-
πεύει καὶ ἕνα νόημα, πὺν τὸ δεύτερον συμπληρώνει ἢ διασαφίζει τὸ πρῶ-

το. «'Αρβανιτιά μᾶς πλάκωσε θέλει νὰ μᾶς σκλαβώση» στιχ. 6. «'Ας ἔρθουν οἱ παλιότουρκοι τίποτε δὲν μᾶς κάνουν» (στιχ. 7). «Παιδιά σταθῆτε στερεὰ σταθῆτε ἀντρειωμένα» (στιχ. 11) κλπ. Δραματικότη-
 τα καὶ ἀφηγηματικότητα ἀποχτάει τὸ ποίημα μὲ τοὺς λόγους καὶ δια-
 λόγους πὺν παρεμβάλλονται: «Ποῦ 'στε τοῦ Λάμπρου τὰ παιδιὰ ποῦ
 'στε νοὶ Μποτσαραῖοι 'Αρβανιτιά μᾶς πλάκωσε, θέλει νὰ μᾶς σκλα-
 βώση» (στιχ. 5—6) καὶ «'Ας ἔρτουν οἱ παλιότουρκοι, τίποτε δὲ μᾶς
 κάνουν 'Ας ἔρτουν πόλεμο νὰ ἰδοῦν καὶ Σουλιωτῶν τουφέκια». . . .
 (στιχ. 7—10). Ἡ γλώσσα του ἐξαιρετικὴ δημοτικὴ, μὲ ἀρμονικότητα
 καὶ κίνηση, πὺν τὴν ἀποχτάει μὲ τὶς πολλὰς διφθόγγους, τὶς συνιζή-
 σεις καὶ τὶς συγκοπὲς φωνηέντων, ἔτσι πὺν ἡ ἰσορροπία ἀνάμεσα σὲ
 φωνήεντα καὶ σύμφωνα νὰ χαρίζη μουσικότητα στὸ στίχο, Παραδείγ-
 ματα οἱ στίχοι 1, 2, 10, 15, 16, 17, 18' 21, 24, 25, 27. 'Ακόμα τὰ
 εὐφωνικά σύμφωνα στοὺς στίχους 4 «τ' ἀγνάντεψε νὰπὸ ψηλὴ ραχοῦ-
 λα», καὶ 5 «ποῦ 'στε νοὶ Μποτσαραῖοι» δίνουν ἀρμονικότητα στὸ στίχο
 καὶ ἀποφεύγεται ἡ χασμωδία. 'Ακόμα ὁ λόγος ἔχει μιὰ ἐξαιρετικὴ ἔλ-
 λειπτικότητα πὺν φανερῶνει τεχνικὴ καὶ κατοχὴ τῆς γλώσσας. Ἰδιαι-
 τερα ἔντονη εἶναι ἡ ἔλλειπτικότητα στὸ στίχο 4. «Ὁ πόλεμος ἀρχίησε
 καὶ ἀνάραν τὰ τουφέκια». 'Ακόμα εἶμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ ἀναφέρου-
 με τὸ μικροπερίοδο, τὸ ἀσύνδετο σχῆμα, τὴν ἐναλλαγὴ τοῦ ἀσύνδετου
 μὲ τὴν παραταχτικὴ συμπλοκὴ, πὺν τὰ εἶδαμε γνωρίσματα τοῦ στίχου
 καὶ στὰ περισσότερα ἀπ' τὰ δημοτικὰ τραγούδια πὺν ἀναλύσαμε παρα-
 πάνω.

δ) Τῶν κλεφτῶν καὶ τοῦ 'Αλῆ - Πασᾶ

(Ε' Τάξης σ' 125-126)

Ὁ Ν. Πολίτης τοποθετεῖ τὸ ποίημα στὴν περίοδο μετὰ τὸ
 1804, ὅταν ὁ 'Αλῆ-Πασὰς διορίστηκε Ρούμελη-Βαλεσῆ (ἀρχιστρατή-
 γος τῆς Ρούμελης) καὶ ἐπεδόθηκε στὴν καταδίωξη τῶν ληστῶν καὶ
 τῶν ἀνταρτῶν τῆς Ὁθωμανικῆς αὐτοκρατορίας. Κατὰ τὴν περίοδο
 αὐτὴ καταδίωξε καὶ τοὺς Ἑλληνας κλέφτες. Σ' αὐτὴ τὴν περίοδο καὶ
 σ' αὐτὸ τὸ γεγονός ἀναφέρεται τὸ δημοτικὸ τραγούδι.

Περιεχόμενο Ὁ λαϊκὸς ποιητὴς ἐκδηλώνει σὲ τοῦτο τὸ
 ποίημα τὴν ἐπιθυμία του νὰ πάρη ἕναν ἀνήφορο καὶ νὰ φτάση σ' ἕνα
 βράχο μὲ φουντωτὸ καὶ σκιερὸ δέντρο, νὰ πέση νὰ κοιμηθῆ. Τοῦτο ὁ-
 μως δὲν ἔγινε. Ὁ βόγγος ἀπὸ τὸ πεῦκο καὶ τὸ τρίξιμο τῆς ὄξυᾶς καὶ

μιάν ἀηδονολαλοῦσαν πέρδικα πού ἔλεγε τὸ τραγούδι της σὲ σκοπὸ λυπητερὸ δὲν ἄφησαν. Στὴν ἐρώτησή του ἡ πέρδικα τοῦ ἀπαντᾷ πὼς κλαίει γιὰ τὴν κλεφτουριά πού τὴ χαλάει ὁ Ἀλῆ-πασάς στὴ λίμνη στὰ Γιάννινα.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Κυριαρχικὴ ἰδέα στὸ ποίημα εἶναι ὁ πόνος τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, πού τὸν ἀντιπροσωπεύει ὁ λαϊκὸς τραγουδιστής, γιὰ τὸ χαμὸ τῶν κλεφτῶν ἀπὸ τὸν τύραννο τῶν Ἰωαννίνων. Ὁ πόνος αὐτὸς εἶναι ἐξαιρετικὰ ἔντονος, ὄχι γιατί οἱ κλέφτες μὲ τὸ ἐλεύθερο φρόνημά τους ἔχουν ἀποσπᾶσει τὸ θαυμασμὸ τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, ἀλλὰ γιατί κάτω ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τῶν φιλελευθέρων ἰδεῶν ἀρχίζει νὰ ὠριμάζῃ μέσα στὸν πλατὺ λαὸ ἡ συνείδηση τῆς μεγάλης στιγμῆς, πού δὲν ἀπέχει παρὰ μιὰ εἰκοσαετία καὶ οἱ ἴδιοι οἱ κλέφτες γίνονται σιγὰ-σιγὰ οἱ ἐκφραστὲς αὐτῆς τῆς ἰδέας. Ἔτσι αὐτὸ τὸ γεγονός τῆς ὀμαδικῆς ἐξόντωσης προκάλεσε μεγάλη ἐντύπωση καὶ γένησε πολλὰ δημοτικὰ τραγούδια. Ἀπ' αὐτὰ ὁ Ν. Πολίτης στὴ συλλογὴ του ἀναφέρει τρία (τῶν κλεφτῶν 1804 σ, 68—69).

Δευτερεύουσες ἰδέες Στὴν ἀρχὴ ὁ ποιητὴς ἐκφράζει τὴν ἐπιθυμία στοὺς στίχους 1—3 νὰ πάρῃ ἕναν ἀνήφορο, νὰ βρῆ τόπο κατάλληλο, ριζιμὸ λιθάρι καὶ φουντωτὸ κλαράκι, γιὰ νὰ κοιμηθῆ καὶ νὰ ξεκουραστῆ. Ὁ τόπος πού ζητεῖ νὰ βρῆ γιὰ ξεκούραση δὲ θυμίζει κλέφτικο λιμέρι; Στοὺς στίχους 4—7, πού ἀποτελεῖ ἰδιαίτερη ἐνότητα, ὁ ποιητὴς μᾶς πληροφορεῖ πὼς οὔτε ἔγειρε, οὔτε πλάγιασε, οὔτε πῆρε τὸν ὕπνο, γιατί δὲν τὸν ἄφησαν τὰ πεύκα πού βογγοῦσαν καὶ οἱ ὀξυὲς πού τρίζαν καὶ τὸ λυπητερὸ τραγούδι μᾶς ἀηδονολαλοῦσας πέρδικας. Ἡ συμμετοχὴ τῆς φύσης στὸ τραγικὸ γεγονός. Τὸ βόγγισμα τοῦ πεύκου, τὸ τριξίμο τῆς ὀξυϊᾶς, τὸ μοιρολόγι τῆς πέρδικας. Στὰ περισσότερα δημοτικὰ τραγούδια, τὰ βουνά, τὰ δέντρα, τὰ πουλιά καὶ τὸ ἀεράκι τοῦ βουνοῦ συμμετέχουν στὸν ἀνθρώπινο πόνο ἢ γίνονται οἱ φορεῖς τῶν εἰδήσεων. Ἀκόμα ἡ ἐκλογή τῆς πέρδικας, γιὰ νὰ πῆ τὸ μοιρολόγι τῶν κλεφτῶν δὲν εἶναι τυχαία. Ἡ πέρδικα ἔχει τὸ ὠραιότερο παράστημα ἀπ' ὅλα τὰ πουλιά καὶ περπατᾷ περὶ φανα καὶ προσεχτικά. Χρησιμοποιεῖται μάλιστα στὰ δημοτικὰ τραγούδια τοῦ γάμου, τὰ νυφιάτικα, γιὰ νὰ ὑπογραμμίσῃ τὴ λιγεράδα καὶ τὴν ὀμορφιὰ τῆς νέφης. Διᾶλεξε ὁ ποιητὴς τὸ καλύτερο πουλι καὶ τοῦ χάρισε καὶ τὸ ἐπίθετο «ἀηδονολαλοῦσα». Ἡ τρίτη ἐνότητα τοῦ ποιήματος, στίχοι 7—11, ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὴν πέρδικα καὶ τὸν ποιητὴ. Κοινὸ σημεῖο μὲ προηγούμενα ποιήματα ἡ «ἄστοχη ἐρτηση»:

—«Μὴν εἶν' τ' αὐγά σου μελανὰ καὶ τὰ πουλιά σου μαῦρα;»

—«Δὲν ἔν τ' αὐγά μου μελανὰ καὶ τὰ πουλιά μου μαῦρα», Ἄστοχη ἢ ἐρώτηση ἀλλὰ καὶ ἀφύσικη. Δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ συμβαίῃ κάτι τέτοιο. Μὲ τὴν ἴδια σειρὰ πού θέτει τὸ θέμα στὴν ἐρώτηση αἰρεται στὴν ἀπάντησι. Καὶ ἡ ἀντίθεσι γίνεται μεγαλύτερη, ὅταν ἔπειτα ἀπὸ τὴν ἄρση φανερώνη ἢ πέρδικα τὴν πραγματικὴ αἰτία τῆς λύτης: μόν' κλαίω γιὰ τὴν κλεφτουριά, γιὰ τοὺς καπεταναίους πού τοὺς χαλάει ὁ Ἄλῃ-πασας στὰ Γιάννενα, στὴ λίμνη». Ἡ πέρδικα κλαίει τὴν κλεφτουριά (ἢ γενικὴ ἔννοια) γιὰ τοὺς καπεταναίους (ἢ μερικὴ ἔννοια-ἔξειδίκευσι). Καὶ ἡ αἰτιολογία τοῦ πράγματος, πού παρουσιάζεται μὲ μιὰν ἀναφορικὴ-αιτιολογικὴ πρότασι: «πού τοὺς χαλάει στὴ λίμνη». Ὁ στίχος μᾶς θυμίζει τοὺς δυὸ πρώτους στίχους ἀπὸ τὸ ποίημα τῆς Κυρά-Φροσύνης: «Τὸ μάθατε τί ἔγινε στὰ Γιάννενα στὴ λίμνη; Ἐπνίξαν τίς δεκαοχτὼ μὲ τὴν Κυρά-Φροσύνη». Εἶναι ὁ συνηθισμένος τρόπος τῶν ἐκτελέσεων τοῦ Ἄλῃ-πασᾶ, τὸ πνίξιμο στὴ λίμνη (τὴν Παμβώτιδα) ἢ ἀποκεφαλισμός καὶ μαζί καὶ πρὶν ἀπ' αὐτὸν τὰ βασανιστήρια στὸν πλάτανο ἀπὸ κάτου, ἀπὸ τὸ γύφτο-δήμιο.

ΥΦΟΣ Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ 11 δεκαπεντασύλλαβους ἀνομοιοκατάληκτους στίχους, ἰαμδικούς μὲ τὴν τομὴ στὴν ὄγδοη συλλαβῇ. Στὸν πρῶτο στίχο τὸ δεύτερο ἡμιστίχιο ἀποτελεῖ παραλλαγμένη ἐπανάληψη τοῦ πρώτου πού ἐπιβάλλεται ἀπὸ λόγους μετρικούς, ἀφοῦ δὲν προσθέτει τίποτε στὸ νόημα, ἀλλ' ὀλοκληρώνει μετρικὰ τὸ στίχο. Ὁ δεύτερος, πέμπτος, ἕκαστος καὶ ἐνδέκατος στίχοι δὲν ἀκολουθοῦν τὸν κανόνα τοῦ δεκαπεντασύλλαβου δημοτικῶ στίχου, νὰ σχηματίζουσι ὀλοκληρωμένες ἔννοιες μὲ τὸ τέλος τοῦ ἡμιστιχοῦ, ἀλλὰ ἡ ἔννοια συμπύπτει μὲ τὸ τέρας τοῦ στίχου. Στὸν τρίτο στίχο μιὰ δεύτερη βοηθητικὴ τομὴ (ἢ κυρία στὴ συλλαβὴ ὀχτῶ, ἢ δευτερεύουσα στὴ συλλαβὴ τέσσερα) δίνει στὸ στίχο εὐλυγισία καὶ εὐκινήσια. Οἱ διαλεκτικοὶ τύποι «μάηδε», «μήδε», τὸ συνηρημένο «ἀκῶ», ἀντὶ τοῦ ἀκούω, δίνουν ἰδιαιτέρο χροῶμα στὸ λόγο. Στὴν πρότασι τὸ ἐπίθετο ἔχει ἰδιαιτέρη θέσι. Προσδιοριστικὸ ὅπως εἶναι χαρακτηρίζει κατὰ τρόπο ἐπιτυχημένο τὰ ὀνόματα: «νὰ βρῶ κλαράκι φ ο υ ν τ ω τ ὸ καὶ ρ ι ζ ι μ ι ὸ λιθάρι, ὕπνο γ λ υ κ ὸ νὰ πάρω, σὰ μ α ὕ ρ ο μοιρολόγι, μὴν ἔν τὰ αὐγά σου μ ε λ α ν ἄ καὶ τὰ πουλιά σου μ α ὕ ρ α;» Μόνον σ' ἔνα σημεῖο, στὸ στίχο 5 τὸ ἐπίθετο γίνεται στολίδι, ἀλλὰ καὶ δῶ κάνει παραστατικότερη τὴν εἰκόνα τῆς πέρδικας τῆς ἀηδονολαλοῦσας. Ἀκόμα εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ προστέσουμε τὴ θέσι πού ἔχει ἐδῶ ἢ συμπλεκτικὴ παράταξι τῶν νοημάτων, ὅπως στοὺς στίχους 2, 4, 6, 7, 8, 9, Ἰδιαιτέρα ἔντονη γίνεται ἡ ἀποφατικὴ συμπλοκὴ στὸ στιχ. 4.

«Μαηδὲ ἔγειρα, ἡ δὲ πλάγιασα, μηδὲ τὸν ὕπνο πῆρα (οὔτε τὸ ἕνα, οὔτε τὸ ἄλλο, οὔτε τὸ ἄλλο). Σ' αὐτὰ τὰ τρία συνδεδεμένα ἀνάμεσά τους νοήματα: ἔγειρα-πλάγιασα- τὸν ὕπνο πῆρα, δημιουργεῖται μιὰ κλιμάκωση ἀπὸ τὴν ἀτονότερη πρὸς τὴν πιὸ ἔντονη ἔννοια, (τὸν ὕπνο πῆρα), πὺ ἀποτελεῖ μὲ τὴν περιφραση καὶ τὸν ἐνεργητικὸ τύπο (πῆρα), τὴν ἐκφραστικότερη εἰκόνα.

Γενικά τὸ ποίημα πρέπει νὰ θεωρηθῆ ἀπὸ τὰ καλλίτερα δημοτικά μας τραγούδια.

Μισολόγγι

(ΣΤ' Τάξης σ' 214)

Τὸ τραγούδι συντέθηκε μετὰ τὴν ἠρωϊκὴ ἔξοδο τῆς φρουρᾶς τοῦ Μεσολογγίου, τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1826, πὺ ἔγινε τὸ βράδυ τοῦ Λαζάρου πρὸς τὴν Κυριακὴ τῶν Βαίων. Καὶ ἀποτελεῖ ἕνα ἀπὸ τὰ πολλὰ πὺ γράφηκαν γι' αὐτήν.

Περιεχόμενο Ὁ ποιητὴς ἐκφράζει τὴν ἐπιθυμία νὰ ἦταν πούλι νὰ πέταγε πρὸς τὸ Μεσολόγγι πὺ πολεμάει μὲ τοὺς Τούρκους. Μέσα στὴν ἀντάρα τῆς μάχης ἀκούγεται ἡ φωνὴ τοῦ Μακροῦ πὺ δίνει κουράγιο στοὺς πολεμιστῆς, γιὰ νὰ κρατήσουν ὡσπου νὰ φτάσῃ ἡ βοήθεια. Ἡ βοήθεια ὄμως δὲν ἔφτασε οἱ πολιορκημένοι ἐπιχείρησαν ἔξοδο κι ἔπεσαν στὴ μάχη.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Κυριαρχικὴ ἰδέα στὸ ποίημα εἶναι ἡ πίκρα τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ γιὰ τὸ τραγικὸ γεγονός, γιὰ τὴν τύχη τῶν ἠρώων τῆς πολιορκίας τοῦ Μεσολογγίου. Ἡ πίκρα αὐτὴ ζωγραφίζεται στοὺς στίχους 10—14 καὶ ἀποτελεῖ χαρακτηριστικὸ δεῖγμα ἀπλοῦ καὶ σπαραχτικοῦ θρήνου, μὲ τὸ ἀναντίρρητο καὶ σκληρὸ ἀποτέλεσμα πὺ ζωγραφίζει.

Δευτερεύουσες ἰδέες Ὁ ποιητὴς ζηλεύει τὴν ἰκανότητα τοῦ πουλιοῦ νὰ πετᾷ. Ἐπιθυμία τοῦ ἀπραγματοποίητου. Ἀποτελεῖ συνηθισμένο στοιχεῖο ποιητικῆς εἰσαγωγῆς ὁ τρόπος αὐτός, νὰ διατυπῶνῃ δηλαδὴ ὁ λαϊκὸς ποιητὴς μιὰν ἔντονη, ἀλλὰ ἀπραγματοποίητη ἐπιθυμία. Ἄλλος θέλει νὰ ἔναι «σέλιγας», ἄλλος θέλει νὰ ἔναι «δραγάτης» κι ἄλλος θέλει νὰ ἔναι «κραιοπούλος». Πάντως κανένας δὲν εἶναι αὐτὸ πὺ θὰ ἔθελε γὰ ἦταν. Καὶ θὰ ἔθελε νὰ ἦταν πούλι νὰ πέταγε τοῦ ψῆλου, γιὰ ν' ἀγναντέψῃ τὴ Ρούμελη καὶ νὰ ἰδῆ τὸ ἔρομο Μεσολόγγι. Οἱ στίχοι 1—2 ἀποτελοῦν τὴν εἰσαγωγὴν στὸ θέμα. Οἱ στίχοι

χοι 3—5 πού ἀκολουθοῦν ἀποτελοῦν τὴ δευτέρη ἐνότητα καὶ ἀναπα-
ριστάνουν τὴν εἰκόνα τῆς μάχης. Τὸ Μεσολόγγι πολεμᾷ μετ' τὴν
Τουρκία. Τὸ πολιορκοῦν τέσσερες πασαδες. Ἡ πολιορκία εἶναι στενὴ,
ἀπὸ ξηρὰ καὶ θάλασσα. Τὰ κανόνια τῆς στεριᾶς καὶ τῶν πλοίων στέλ-
νουν καυτὸ μολύβι μετ' τὴς μπόμπες των, ἐνῶ τὰ λιανοντούφεκα στέλ-
νουν τὴς σφαιρες σὰν ἄμμο, σὰ χαλάζι. Λιτότερη ἀλλὰ καὶ τραγικό-
τερη εἰκόνα τοῦ πολέμου καὶ τῆς πολιορκίας δὲν μποροῦσε νὰ γίνη.
Ἡ πολιορκία ἐνὸς χρόνου, ὁ ἀσταμάτητος πόλεμος, τὸ ἀδιάκοπο κανο-
νιοβολισμα, οἱ ντουφεκιᾶς πού δὲ σ' ἀφήνουν νὰ κλείσης μάτι, ὁ ἥρω-
ϊσμός πού φτάνει ὡς τὰ ὄρια τοῦ ὑπερανθρώπου, παρελαύνουν μέσα
στοὺς τρεῖς στίχους. Ὁ μεγάλος ὅμως ἐχθρὸς τοῦ Μεσολογγίου δὲν
εἶναι οἱ Τούρκοι. Εἶναι ἡ πείνα. Κι ὅμως, ἡ ἀπόφασή τους εἶναι ἀμε-
τάθετη. Νὰ πῶς περιγράφει ὁ συντάκτης τῶν «Ἑλληνικῶν Χρονικῶν»
—μᾶς Μεσολογγίτικης ἐφημερίδας τοῦ ἀγῶνα καὶ τῆς πολιορκίας—
τὴν κατάστασι. «Καταντήσαμεν εἰς τὸσαύτην ἀνάγκην, ὥστε τρεφό-
μεθα ἤδη μετ' ἀκάθαρτα ζῶα! εἴμεθα σκελετοὶ! ἡ νόσος αὐξάνει ἔτι
μᾶλλον τὰς δεινοπαθείας μας· χίλιοι ἑπτακόσιοι σαράντα ἐκ τῶν ἀδελ-
φῶν μας ἐτελεύτησαν! χιλιάδες σφαιρῶν κατεδάφισαν τοὺς προμαχώ-
νας καὶ τὰς οἰκίας μας! πάσχομεν καὶ ἀπὸ πολὺ ψῦχος μὴ ἔχοντες ξύ-
λα νὰ πυρῶμεν καὶ μ' ὅλα ταῦτα ἀξιοθαύμαστος τῆς φρουρᾶς ἡ ἀ-
φοσίωσις. Πόσοι ἄνδρες μετ' ὀλίγον δὲν θὰ εἶνα εἰμὴ σκιαί, κατηγο-
ροῦσαι ἐνώπιον τοῦ Θεοῦ τὴν ἀδιαφορίαν τοῦ χριστιανικοῦ κόσμου εἰς
τὸν ἀγῶνα τῆς θρησκείας. Ὅλοι ὠρκίσθημεν νὰ ταφῶμεν ὑπὸ τὰ ἐρεί-
πια τοῦ Μεσολογγίου, ἀλλὰ νὰ μὴν ἀκούσωμεν συνθήκην οὐδεμίαν ἢ
τελευταία μας ὦρα ἤγγισε· ἡ ἱστορία θὰ μᾶς δικαιώσῃ καὶ οἱ μεταγε-
νέστεροι θὰ μᾶς θρηνήσωσι». Ἀπαντώντας ἡ φρουρὰ στὴς προτάσεις
γιὰ παράδοσι λέγει: «Ἡ φρουρὰ τοῦ Μεσολογγίου ἀπέδειξεν ἐναργέ-
στατα ἐν ἤδη ἔτος τίνι τρόπῳ παραδίδει τὰ ὄπλα εἰς τοὺς ἐχθροὺς καὶ
ἐπολέμησε καὶ θέλει πολεμήσει καὶ ἕως τὴν ὑστερινὴν ἡμέραν μετ' ὅ-
λην τὴν γενναιότητα καὶ ἂν μέχρι τέλους δὲν ἰδῆ καμμίαν βοήθειαν,
τότε πάλι θέλει ὀρμήσει ἐναντίον σας ἢ θέλει ἀποθάνει ἐνδοξος εἰς τὰ
ὄχυρά σας ἢ θέλει ἐξέλθει μετ' ὁ ξίφος στὸ χεῖρ» (Φ. Μιχαλοπού-
λου: «Οἱ τελευταῖες στιγμὲς τοῦ Μεσολογγίου» σ. 23—24).

Ἡ ἀπόφασις τῶν Μεσολογγιτῶν εἶναι ἀμετάθετη. Ἐνῶ ἡ πείνα
μαυρίζῃ τὸ μάτι, σ' αὐτοὺς τοὺς ἥρωες, ἡ ἐλπίδα τῆς βοήθειας ὑπάρ-
χει πάντα ζωντανή. Ἡ συγκίνησις πού συγκλόνησε τὸ Πανελλήνιο ἐξ
αἰτίας τῆς ἠρωϊκῆς πολιορκίας εἶχε κάμει τὸ θαῦμα τῆς. Μέσα στὴν
καταστροφὴ καὶ τὴν ἐρήμωσι πού εἶχε σπεῖρει ἕνας πόλεμος 5 χρό-

νων, οί ἔρανοι πού ἐγίναν γιά τὸ Μεσολόγγι ἔφεραν στήν Κυβέρνηση χορῆμα καί ἐφόδια νὰ τοὺς ἀποκλεισμένους. Ἡ προσπάθεια ὁμως τοῦ Μιαοῦλη νὰ διασπᾶσῃ τὴν πολιορκία ἔμεινε χωρὶς ἀποτέλεσμα. Οἱ ἀλλεπάλληλες προσπάθειες τοῦ στόλου νὰ λύσουν τὴ θαλάσσια πολιορκία ἀποτυχαίνουν. Ἄπ' τὸ ζυγὸ ὁ Καραϊσκάκης ἀποτυχαίνει, ὅπως καί οἱ Ὑδραῖοι, νὰ ἀνακουφίσῃ τοὺς κλεισμένους. Ὁ στιχ. 10 μέσα στὴν τραγικὴ του λιτότητα («Μῆτε μιντάτι ἔφτασε, μῆτε βοήθεια φτάνει») μᾶς δίνει τὴ φοβερὴ εἰκόνα καί προοιδαίνει γιὰ τὴ δραματικὴ κάθαρση.

Ἄπὸ τὸ στίχο 11 ἕως τὸ στίχο 14, ἡ τελευταία ἐνότητα τοῦ ποιήματος ἀποτελεῖ τὴ δραματικὴ κορύφωση καί τὴ λύση: «Καί οἱ κλεισμένοι ξόρμησαν μὲ τὰ σπαθιά στὰ χέρια.» (στιχ. 11). Ἡ εἰκόνα τῆς ἐξόδου, πού συνοδεύτηκε ἀπὸ τὴν αὐτοθυσία τοῦ Καμάλη στὸν Ἄνεμόμυλο (ὁ Καλόγερος Σαμουὴλ στὸ Κούγκι, ἡ Δέσπω στὴ Ρινιάσα τῆς Ἄρτας, ὁ Γαβριὴλ στὸ Ἀρκαδί ἀργότερα), ἀπὸ τὶς ὁδομαχίες τῶν Μεσολογγιτῶν πού δέχισαν στὴν κραυγὴ «πίσω». Οἱ στίχοι 21—14 μᾶς μιλοῦν γιὰ τὴν κατάληξη: «Οἱ Τοῦρκοι τοὺς ἐσταύρωσαν καί τοὺς διαμεράζουσαν». Ἀκοῦσαν τὸ σύνθημα τοῦ ἐπικουρικοῦ σώματος πού εἶχε φτάσει στὸν ἀνχένα τοῦ ζυγοῦ (τὸ μοναστήρι τοῦ Ἄι-Σιμοῦ) καί εἶχαν πάρει τὰ μέτρα τους, εἶχαν τοποθετήσει φρουρὲς στὰ πιθανὰ σημεῖα τῆς ἐξόδου καί περίμεναν. Ἄπ' αὐτὸ καί ἡ μεγάλη φθορὰ αὐτῶν πού ἐξόρμησαν. Οἱ ἐνέδρες ἦταν στημένες ἢ μία πίσω ἀπὸ τὴν ἄλλη στὸν κάμπο. Ἔτσι οἱ Τοῦρκοι: «πῆραν κεφάλια ἀμέτρητα καί ζωντανούς ἀμέτρους», Γι' αὐτὸ «καί λίγοι γλυτώσανε πλέοντας μὲς στὸ αἶμα». Τοῦ τραγουδιοῦ αὐτοῦ ὑπάρχουν πολλὲς παραλλαγές.

Υ Φ Ο Σ Ἄπὸ τὰ ὠραιότερα δημοτικὰ μας τραγούδια. Στὴ γλώσσα του λιτό, χωρὶς κοσμητικὰ ἐπίθετα, μὲ τὸ ρῆμα νὰ κυριαρχῇ σ' ὅλη τὴν ἔκταση τοῦ ποιήματος. 24 στίχοι δεκαπεντασύλλαβοι ἰαμβικοὶ ἀνομοιοκατάλητοι. Διατηρεῖ τὴν τεχνικὴ τοῦ καλοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Τὸ νόημα συμπίπτει μὲ τὴν τομὴ στὸ κάθε ἡμιστίχιο ἐκτὸς ἀπὸ τὸ 11, πού τὸ νόημά του κρατεῖ ὡς τὸ τέλος. Στους πέντε πρώτους στίχους, τὸ ρῆμα κυριαρχεῖ πρῶτο στὸ στίχο πού τοῦ δίνει ἰδιαιτέρη κίνηση καί ζωντάνια. Στὸ στίχο 6 ὅλη ἡ ἀγωνιώδης προσπάθεια τοῦ Μακροῦ νὰ ἐμπυρνώσῃ τὴ φρουρά, πού ἐλπίζει ἀκόμα στὴ βοήθεια, παρουσιάζεται στὴν ἐπανάληψη τοῦ 6' ἡμιστιχίου: «Καί ὁ Μακροῦς τοὺς φώναξε καί ὁ Μακροῦς φωνάζει». Ἡ ἐπανάληψη τῆς λέξης Μακροῦς καί ἡ ἀλλαγὴ τοῦ χρόνου στὸ ρῆμα: φώναξε φωνάζει (ὁ ἀόριστος ἀντικατασταίνεται ἀπὸ ἱστορικὸ ἐνεστώτα), δίνει τὴ δραματικότητα τῶν στιγμῶν. Ἀκόμα εἴμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ παρατηρήσουμε

στοὺς ἐπόμενους στίχους, πρῶτο στὸ στίχο αὐτὸ πὸν θέλει νὰ τονίση: Στιχ. 7 «παιδιὰ βαστᾶτε τ' ἄρματα». Ἡ προσφώνηση ἀποτείνεται τοὺς πολεμιστῆς, πὸν τοὺς φαντάζεται ὁ ποιητῆς ἀλαφροὺς καὶ σβέλτους (τραγικὴ εἰρωνεία. Ἡ πείνα τοὺς ἔχει κάνει βαρεῖς καὶ δυσκίνητους). Καὶ ὅλος ὁ στίχος δημιουργεῖ μία κλίμακα συναισθημάτων», καθὼς δεύτερο στὴ σειρά ἔρχεται τὸ «βαστᾶτε», πὸν ζητεῖ ψυχικὸ σθένος ἀπὸ τὸν πολεμιστῆ, γιὰ νὰ κρατήση «τ' ἄρματα», καὶ σὲ συνέχεια μὲ τὴν ἐξιδίκευση τῆς λέξης «ἄρματα», στὸ δεύτερο ἡμιστίχιο «καὶ τὰ βαριὰ τουφέκια». Ὁ ἀκόλουθος στίχος 8, πὸν κυριαρχεῖται ἀπὸ τὴ λέξη «μιντάτι», πὸν σημαίνει βοήθεια, συνδέεται μὲ τὸν προηγούμενο, 7. συμπλεκτικά, ἐνῶ στὴν πραγματικότητα ἡ συμπλοκὴ εἶναι αἰτιολογικὴ ἐξάρτηση, ἐνῶ ὁ ἐπόμενος στίχος 9, ἀσύνδετος, ἀποτελεῖ ἐπεξήγηση τοῦ προηγούμενου. (Στὸ στίχο 10 παρουσιάζεται τὸ φαινόμενο πὸν βλέπομε καὶ στὸ στίχο 6, τὰ ἡμιστίχα εἶναι καὶ δῶ ἰσοδύναμα-ταντόσημα. Ἀπλῶς στὸ δεύτερο, ἡ λέξι «μιντάτι» τοῦ πρώτου ἡμιστίχιου πὸν ἀντιστοιχεῖ στὸ «μιντάτι» τοῦ στίχου 8, ἀντικατασταίνεται ἀπὸ τὴ λέξι «βοήθεια» καὶ ὁ ἀόριστος ἀπὸ τὸν ἱστορικὸ ἐνεστώτα (ἔφτασε - φτάνει). Μιὰ τελευταία παρατήρηση: στὸ ποίημα κυριαρχεῖ ἡ συμπλεκτικὴ σύνδεση, πὸν δίνει στὸ λόγο μιὰν ἰδιαίτερη κίνηση καὶ γοργότητα.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ Δ΄

ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΝΑΝΟΥΡΙΣΜΑΤΑ

(Ε΄ τάξης σ. 116-118)

Α΄

Τὸ πρῶτο ἀποτελεῖται ἀπὸ τέσσερες δεκαπεντασύλλαβους στίχους, ἔξαιρητικὸ δεῖγμα ποιητικῆς λαϊκῆς δημιουργίας.

Περιεχόμενο Ἡ μάνα πὺν νανουρίζει τὸ ἀκριβὸ της ἀπευθύνεται στὸν ὕπνο, πὺν παίρνει τὰ μικρά, τοῦ τὸ ἐμπιστεύεται καὶ τὸν παρακαλεῖ νὰ τῆς τὸ δῶση μεγάλο σὰ βουνὸ καὶ σὰν κυπαρίσσι, πὺν οἱ κλῶνοι του νὰ ἰσκιάζουνε Ἀνατολὴ καὶ Δύση.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ἡ ἔννοια καὶ ὁ κρυφὸς καημὸς τῆς μάνας νὰ ἰδῆ τὸ βλαστάρι της νὰ ἀντρειεύη καὶ νὰ κυριαρχῆ στὸν κόσμο, εἶναι ἐκεῖνο πὺν δίνει στὸ τετράστιχο ποίημα μιὰν αἴσθησι στοργῆς καὶ τρυφερότητας τόσο λεπτῆς, ἀνθρώπινης καὶ αὐθόρμητης, ὅσο καὶ τὸ λεπτὸ λουλούδι πὺν ἀνθίζει στὰ σπλάχνα της καὶ τὸ λέμε «μητρικὴ ἀγάπη».

Δευτερεύουσες ἰδέες Τέσσερες στίχοι, τέσσερες ἰδέες, καὶ ἔχουμε ὀλοκληρωμένο τὸ διαμάντι, «Ἦπνε πὺν παίρνεις τὰ μικρά, ἔλα νὰ πάρης καὶ τοῦτο». Τὸ παιδὶ τὸ παίρνει ὁ ὕπνος, ὁ μεγάλος παίρνει τὸν ὕπνο. Τὸ μικρὸ μεγαλώνει μὲ τὸν ὕπνο. Ἔτσι δικαιολογεῖται ὁ δεύτερος στίχος «μικρό», μικρὸ σοῦ τό δῶσα, μεγάλο φέρε μού το». Τὸ μικρὸ μεγαλώνει μὲ τὴν ὄρα. Ὁ ὕπνος τὰ παίρνει μικρά καὶ τὰ φέρνει μεγάλα. Ἐπερβολή, ἢ δυνατὴ ἐπιθυμία τῆς μάνας, νὰ καμαρώσῃ λεβέντη ὁμορφονιό, τὸ βλαστάρι της. Τόσο ὅμως δικαιολογημένη ἀπὸ τὸ δυνατὸ συναίσθημα τῆς μητρικῆς ἀγάπης. Ἐπιθυμία της εἶναι νὰ τὸ ἰδῆ μεγάλο, ὅπως μεγάλα εἶναι τὰ ψηλὰ βουνά. Λυγερόκορμο σὰ τὸ

κυπαρίσσι. Λαμπρή εικόνα και παροιμιώδης. Ἄλλος λαϊκὸς τραγουδι-
στῆς τραγουδάει «κορμὶ κυπαρισσένιο». Τόσο μεγάλο καὶ πλούσιο σὲ
κλωνιά και φύλλα δέντρο, πὺ νὰ σκεπάζη μὲ τοὺς κλώνους του Ἄνα-
τολή και Δύση.

ΥΦΟΣ Τέσσερες δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι λαμβικοί, πὺ ὁμοι-
οκαταληχτοῦν ζευγαρωτά, ὅπως τὰ λαϊκὰ δίστιχα. Ὁ λόγος ἀπλὸς
και λιτὸς, χωρὶς στολίδια, μὲ μικρὲς τὶς προτάσεις, μία σὲ κάθε ἡμιστί-
χιο. Στὸ ποίημα κυριαρχεῖ τὸ στοιχεῖο τῆς ὑπερβολῆς: «μεγάλο σὰν
ψηλὸ βουνό», «ἴσιο σὰν κυπαρίσσι», και ἡ παρομοίωση: «κι οἱ κλώνοι
του ν' ἀπλώνεται στὴν Ἄνατολή και τὴ Δύση».

Β'

Τὸ δεύτερο ἀπὸ τὰ νανουρίσματα ἀποτελεῖ σύνθεση μὲ ἔντονο δρα-
ματικὸ λυρικὸ χαρακτήρα και μὲ ζωηρὴ τὴν ἐπίδραση ἀπὸ τὶς μορφὲς
τῆς ἐπικῆς ποίησης.

Περιεχόμενο Τὸ ποίημα ἀποτελεῖ ἐπίκληση τῆς μάνας
στὸν ὕπνο νὰ τῆς πάρη τὸ μικρό, πὺ γιὰ τὴν ἡσυχία του θὰ τοῦ βάλῃ
τρεῖς φρουροὺς ἀντρειωμένους: τὸν ἥλιο, τὸν αἶτο και τὸν κὺρ βοριά.
Ἄπὸ τοὺς τρεῖς βιγλάτορες μόνον ὁ βοριάς ἔμεινε ἄγρυπνος, γιὰτὶ ὁ
ἥλιος βασίλευσε και ὁ αἶτος ἀποκοιμήθηκε. Ἐμεινε τρεῖς μέρες ξάγρυ-
πνος. Κι ὅταν πηγαίνοντας τὸν ρώτησε πὺ ἦταν πὺ ἔλειπε τρεῖς νύ-
χτες, τῆς ἀπάντησε πὺς ἐβίγλιζε «χρυσὸν ὕγιον στὴν ἀργυρὴ του
κούνια».

Κυριαρχικὴ ἰδέα Καὶ σὲ τοῦτο τὸ ποίημα κυριαρχικὴ ἰδέα
εἶναι ἡ βαθιὰ και ἐπίμονη ἀγάπη και ἔγνοια τῆς μάνας νὰ ἰδῇ τὸ παιδί
της νὰ μεγαλώνη Κι ὁ ὕπνος εἶναι ὁ καλύτερος τρόπος. Ἐνα ἄλλο
δημοτικὸ τραγουδί λέει: «Ὁ ὕπνος τρέφει τὰ παιδιά, κι ὁ κάμπος τὰ
μοσχάρια». Ὁ ὕπνος στὰ δημοτικὰ νανουρίσματα δὲν εἶναι μονάχα ἡ
φυσιολογικὴ λειτουργία τοῦ σώματος, πὺ τὸ ἀναπαύει και τὸ ἀνανεώ-
νει, ἀλλὰ γίνεται πρόσωπο ἀγαθό, μὲ θεϊκὴ δύναμη, πὺ μπορεῖ και
γι' αὐτὸ ἴσως ἡ Παναγία ἢ ὁ Χριστὸς ἢ κάποιος ἅγιος παρακαλεῖται
ἀπὸ τὴ μάνα νὰ πραγματοποιήσῃ ἐκεῖνος ὅλες τὶς λαχτάρεις της γιὰ τὸ
παιδί της, νὰ ὀδηγήσῃ στὸ προσδοκώμενο ἀποτέλεσμα ὅλες τὶς φροντί-
δες της γι' αὐτό: γιὰ τὴ μάνα δὲ τὴ στερημένη και τὴν ἀποδιωγμένη ὁ
ὕπνος γίνεται θερμὴ και ζωοδότρα ἀγκαλιὰ στὰ παιδιά της κι' αὐτὸς

παρακαλείται να τους προσφέρει ό,τι εκείνη δεν έχει να τους δώσει, τη χορτασιά, τη θαλπωρή, το χαμόγελο, τη χαρά, το ευτυχισμένο μέλλον,

Δευτερεύουσες Ιδέες Καί στο ποίημα τούτο παρουσιάζεται ο ιερός αριθμός, τὸ τρία. "Όπως στο τραγούδι τῆς Πάργας, στὸ Σουλιώτικο κ.ἄ. «Τρεῖς βίγλες θὰ τοῦ βάλω». Φρούριο ἀπόρρητο γιὰ τὸν ὕπνο. Δυὸ πράγματα κυριαρχοῦν στοὺς τέσσερις πρώτους στίχους: Ἡ ἔντονη μητρικὴ ἀγάπη, τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὸ ἔντονο ἐπικὸ στοιχεῖο, παρμένο ἀπὸ τὶς ἐπικὲς ἀφηγήσεις καὶ τὰ λαϊκὰ παραμύθια. Ἡ βίγλα τοῦ βουνοῦ, ἡ βίγλα τοῦ κάμπου καὶ ἡ βίγλα τοῦ πελάγου. Καὶ βιγλάτορες στὴ σειρὰ: ὁ ἥλιος, ὁ αἰτὸς κὶ ὁ κύρ βοριάς. Τὰ πῶ περήφανα στοιχεῖα, Σ' ἔνα παραμῦθι ὁ ἥλιος εἶναι: «ἥλιος καὶ τρισῆλιος καὶ κοσμογυριστής», πὸν τὰ βλέπει ὄλα. Ὁ αἰτὸς εἶναι «ἕνας αἰτὸς περήφανος, ἕνας αἰτὸς λεβέντης». Κὶ ὁ κύρ Βοριάς ἀνακατεύει τὰ πέλαγα. Τὶ πῶ καλὸ μποροῦσε ἡ μητρικὴ καρδιὰ νὰ βάλλῃ γιὰ φύλακες τοῦ παιδιοῦ τῆς;

Ὁ στίχος πὸν ἀκολουθεῖ: «Ὁ ἥλιος ἐβασίλευσε κὶ ὁ αἰτὸς ἀποκοιμήθη» γεννάει κάποιες ἀμφιβολίες. Ὁ ἥλιος καὶ ὁ αἰτὸς πρόδωσαν τὴν ἀποστολὴ πὸν τοὺς ἔταξε ἡ μάνα; Ἀλλὰ καὶ δὲ θὰ ἦταν ἀντίθετο στὴ φύση τῶν πραγμάτων, δὲ θὰ ἀποτελοῦσε ἀτί ἔξω ἀπὸ τὴν πραγματικότητα νὰ μείνῃ ἀβασίλευτος ὁ ἥλιος; Μιὰ μονάχα φορὰ στὴν ἱστορία ἀναφέρεται ὁ μῦθος τῆς παράτασης τῆς ἡμέρας, στὴν Παλαιὸ Διαθήκη, ἐκεῖ ὅπου ὁ ἥλιος, μὲ τὴν ἐπέμβαση τοῦ Θεοῦ, σταματᾷ τὴν πορεία του κατὰ διαταγὴ τοῦ Ἰησοῦ τοῦ Ναυῆ, μὲ τὴν προσταγή: «Στήτω ὁ ἥλιος κατὰ Γαβαὼν καὶ ἡ σελήνη κατὰ φάραγγα Αἰλῶν», γιὰ νὰ τελειώσῃ ἡ μάχη πὸν εἶχε ἀρχίσει. Κὶ ὁ αἰτὸς δὲν κουρνιατίζει τὸ βράδυ; Ὅσο γιὰ τὸν κύρ Βοριά τὸ δροσερό, αὐτὸς μπορεῖ νὰ φυσᾷ νύχτα μέρα. Τρεῖς μέρες καὶ τρεῖς νύχτες μὲ τὴν περιοδεία του σὰ πέλαγα βιγλίζει καὶ προστατεύει τὸν ὕπνο τοῦ κανακάρη τῆς μάνας τοῦ τραγουδιοῦ μας.

Ἄλλο στοιχεῖο πὸν πρέπει νὰ σημειωθῆ εἶναι ὁ διάλογος ἀνάμεσα στὸν κύρ Βοριά καὶ τὴ μάνα του: Ἡ ἄστοχη ἐρώτηση ἐπαναλαμβάνεται σὲ δυὸ στίχους: «Μῆνα μὲ τ' ἄστρα μάλωνες, μήνα μὲ τὸ φεγγερί, μήνα μὲ τὸν αὐγερινό, πού 'μαστε ἀγαπημένοι». Ἡ ἄστοχη ἐρώτηση ἀνασκευάζεται μὲ τὴν ἴδια σειρὰ πὸν τοποθετοῦνται τὰ ἐρωτήματα: «Μῆτε μὲ τ' ἄστρα μάλωνα, μῆτε μὲ τὸ φεγγάρι μῆτε μὲ τὸν αὐγερινό, ὅπου 'στε ἀγαπημένοι». Ἀκόμα ἡ ἄστοχη αὐτὴ ἐρώτηση δείχνει καὶ τὴ δύναμη τοῦ βιγλάτορα, τοῦ κύρ Βοριᾶ: Καὶ ἡ ἀντίθεση

προετοιμάζει την απάντηση του κύρ Βοριᾶ: «Χρυσόν ὑγιὸν ἐβίγλιζα στήν ἀργυρή του κούνια» Ὁ γιὸς εἶναι χρυσός. Ὁ Βοριάς χρησιμοποιεῖ τὴ λέξη τῆς μάνας. Τὸ χρυσό της ἀγγελουδί. Τὸ πολύτιμο ἀγαθό, τὸ σπλάχνο της. Ἡ κούνια του εἶναι ἀργυρή. Τόσο πολύτιμο εἶναι πού δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ εἶναι καὶ ἡ κούνια του καμωμένη ἀπὸ πολύτιμο ὑλικό, ἀργυρή. Πολυτέλεια βασιλική. Στὸ βασίλειο τῆς εὐτυχησμένης ζωῆς πού πλάθει ἡ φαντασία τῆς μάνας, γιὰ τὸ παιδί της. Τὸ παιδί της εἶναι βασιλόπουλο καὶ τὰ πάντα τὰ στοχάζεται καὶ τὰ φαντάζεται βασιλικά, ἀπὸ τὴν κούνια ἀκόμα.

Υ φ ο ς Ἐνα ἀπὸ τὰ ὠραῖα δημοτικὰ τραγούδια-νανουρίσματα. Εἶναι τραγούδι μὲ πλοκὴ καὶ ποικιλία ἰδεῶν καὶ εἰκόνων. Ὁ πρῶτος στίχος, ἡ ἐπίκληση τῆς μάνας στὸν ὕπνο, ἀλλὰ καὶ ἡ φροντίδα τῆς ἰσφάλειας τοῦ παιδιοῦ της μὲ τὸ «τρεῖς βίγλες θὰ σοῦ βάλω», μᾶς φέρνουν τὴ σφαῖρα τοῦ παραμυθιοῦ. Ὁ στίχος 2 ἀποτελεῖ μιὰ κλίμακα ἀνοδικὴ στὴν ἔντασή της: «τρεῖς βίγλες, τρεῖς βιγλάτορες κι οἱ τρεῖς ἀντρειωμένοι». Ἡ βίγλα εἶναι ἡ σκοπιά, ἡ φρουρά, ἀπρόσωπη, ἀφηρημένη καὶ γι' αὐτὸ ἀσθενικὴ σὰν ἔννοια. Τὸ «βιγλάτορες» εἶναι τὸ προσωπικὸ στοιχεῖο, ἰσχυρότερη σὰν ἔννοια, οἱ βιγλάτορες ἐπανδρῶνουν τὴ βίγλα καὶ εἶναι ἡ ἐγγύηση τῆς ἀσφάλειας, ἀφοῦ μάλιστα, μὲ τὴ διαβεβαίωση τῆς μάνας θὰ εἶναι καὶ οἱ τρεῖς ἀντρειωμένοι. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο παρατηρεῖται τὸ συνηθισμένο στὸ δημοτικὸ τραγούδι φαινόμενο. Οἱ στίχοι 3 καὶ 4 ἀποτελοῦν ἐξειδίκευση τῆς γενικῆς ἰδέας πού δηλώνει ὁ στίχος 2. «Βάζω τὸν ἥλιο στὸ βουνό (ὁ ἕνας βιγλάτορας) καὶ τὸν αἰτὸ στοὺς κάμπους (ὁ δεύτερος) τὸν κύρ Βοριά τὸ δροσερὸ ἀνάμεσα πελάγου (ὁ τρίτος).

Ἡ γλώσσα του εἶναι καλὴ δημοτικὴ ἐκτὸς ἀπὸ τὶς ξένες λέξεις «βιγλάτορας» καὶ τὸν ἀρχαῖο ποιητικὸ τύπο ὁ «ὑγιός», δὲν ἔχει ἰδιωματισμούς, ἀπόδειξη γιὰ τὴν πανελλήνια διάδοσή του. Ἡ γλώσσα του ποιητικώτατη ἔχει τὴν ἰδιαίτερη ἀρμονία πού ταιριάζει στὸν ἀπαλὸ τόνο τοῦ νανουρίσματος καὶ βοηθιέται ἀπὸ τὶς πολλὲς συνιζήσεις καὶ τοὺς διφθόγγους.

Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ δεκαπεντασύλλαβους ἰαμβικούς στίχους πού ὁ καθένας ἔχει τὴν τομὴ στὴν ὄγδοη συλλαβή, ἐνῶ ὁ στίχος 1 καὶ 7 παρουσιάζουν δευτερεύουσες τομὲς πού βοηθοῦν, ἰδιαίτερα στὸ στίχο 7, τὴν κίνηση τῶν νοημάτων: «Γυιέ μου καὶ ποῦ 'σουν χτὲς προχτὲς Ἀκόμα οἱ στίχοι 8, 10 καὶ 9, 11 ὁμοιοκαταληκτοῦν (σταυρωτὴ ὁμοιοκαταληξία), ἀλλὰ τὸ φαινόμενο εἶναι τυχαῖο.

Στὸ λόγο κυριαρχεῖ τὸ οὐσιαστικὸ καὶ τὸ ρῆμα, ἐνῶ τὸ ἐπίθετο ἀποτελεῖ προσδιοριστικὸ στοιχεῖο, ὁλόκληρο τέλος τὸ ποίημα ἐπιβάλλεται μὲ τὴν αὐστηρότητα καὶ τὴ λιτότητά του.

Γ'

Περιεχόμενο Ἡ μητρικὴ καρδιὰ ἀπευθύνεται στὴ χήνα, στὸν αἰτὸ καὶ στὸ γλυκὸ ἀηδόνι, καὶ ζητεῖ ἀπὸ τὴ χήνα, ἄσπρη ὅπως εἶναι, ν' ἀπλώσῃ τὰ φτερά της γιὰ νὰ πλύνῃ στὴ λευκάδα της τὰ ροῦχα τοῦ ἀγοριοῦ της, στὸν αἰτὸ γιὰ νὰ ἀπλώσῃ ἀπάνω στὶς φτεροῦγες του τὰ πλυμένα ροῦχα του νὰ στεγνώσουν καὶ στ' ἀηδόνι νὰ τὸ νανουρίσῃ στὴν κούνια του καὶ ὅταν ἀποκοιμηθῇ νὰ καλέσῃ τὸν ὕπνο νὰ τὸ σεργιανίσῃ σὲ περιβόλια καὶ νὰ τοῦ γιομίσῃ τοὺς κόρφους μὲ ρόδα καὶ τριαντάφυλλα.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ἡ ἰδέα ποὺ κυριαρχεῖ στὸ ποίημα εἶναι ἡ ἀκατασίγαστη ἔγνοια τῆς μητρικῆς ψυχῆς νὰ ἐτοιμάσῃ ὅσο πιὸ εὐχάριστη τὴ ζωὴ τοῦ παιδιοῦ της καὶ στὸν ὕπνο ἀκόμη.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὰ πάντα στὸ ποίημα αὐτὸ ὑπερετοῦν τὴν κυριαρχικὴ αὐτὴ ἰδέα ποὺ ἀναφέραμε. Ἡ χήνα, ὁ αἰτὸς καὶ τ' ἀηδόνι, τρία πουλιά, τὸ καθένα ξεχωριστὸ γιὰ κάτι. Ἡ χήνα γιὰ τὴ ἄσπράδα της, ὁ αἰτὸς γιὰ τὴν περηφάνειά του, καὶ τ' ἀηδόνι γιὰ τὸ τραγούδι του. Ἡ φροντίδα τῆς μάνας νὰ ἔχῃ ἄσπρα καὶ καθαρά τὰ ροῦχα τοῦ μωροῦ της, ποῦ ἄλλοῦ θὰ μπορούσε νὰ βρῇ τὴν βοήθεια παρὰ στὴν σὰν τὸ μάρμαρο ἄσπράδα τῆς χήνας, στὴν εὐγενικὴ καθαρότητα τοῦ πουλιοῦ ποὺ ζυγιάζει τὰ φτερά του στὶς ἀνεμόδαρτες κορφὲς τῶν βουνῶν. Μὰ πίσω ἀπὸ τὰ ἐπιφανειακὰ γνωρίσματα τὸ παρῶστημα τὸ ἀρχοντικὸ τῆς χήνας καὶ ἡ περηφάνεια τοῦ αἰτοῦ εἶναι ὅ,τι ποθεῖ ἡ μάνα γιὰ τὸ μωρό της. Καὶ ποιά ἀρμονία ἄλλη εἶναι δυνατὸ νὰ ἀποκοιμίσῃ γλυκὰ-γλυκὰ τὸ γιό της ἢ τὴ θυγατέρα της; Καὶ ἡ ἐπὶ κλήσῃ στὸν ὕπνο νὰ τὸ πάρῃ νὰ τὸ σεργιανίσῃ στὰ περιβόλια. Ζητεῖ τὰ ὄνειρα τοῦ μωροῦ της νὰ εἶναι εὐχάριστα, περίπατοι σὲ μέρη χλοερά, δροσερά καὶ εὐωδιασμένα. Μέσα στὰ περιβόλια θὰ τρυγήσῃ ρόδα καὶ τριαντάφυλλα. Τὰ ρόδα θὰ εἶναι δῶρα τῆς μάνας του, τὰ ἄνθη τοῦ κυροῦ του, τοῦ πατέρα του. Τοῦ νουνοῦ του θὰ εἶναι τὰ χρυσὰ τριαντάφυλλα. Τρεῖς ἄνθρωποι ἐνδιαφέρονται γιὰ τὴν τύχη τοῦ μωροῦ. Οἱ δυὸ γονεῖς καὶ ὁ πνευματικὸς του πατέρας, ὁ νουνός. Μέσα σ'

αὐτὴ τὴν ἀτμόσφαιρα τῆς φροντίδας καὶ τοῦ στοργικοῦ ἐνδιαφέροντος θὰ μεγαλώσῃ ὁ κανακάρης.

ΥΦΟΣ Γιὰ τὸ ὕφος τοῦ ποιήματος ἔχουμε νὰ κάνουμε τὶς ἴδιες παρατηρήσεις πὺν κάναμε καὶ στὰ προηγούμενα νανουρίσματα καὶ γενικότερα στὰ δημοτικὰ τραγούδια. Δέκα στίχοι 15σύλλαβοι ἰαμβικοὶ ἀνομοιοκατάλητοι. Ὁ λόγος, πλαστικὸς καὶ ἀπλός, κυριαρχεῖται ἀπὸ τὸ στοιχεῖο τῆς ὑπερβολῆς. Παρὰ τὸ γεγονὸς πὺς ἔχει ἔντονο καὶ λυρικό χαρακτήρα τὸ ἐπίθετο, σὰν προσδιοριστικὸ καὶ διακοσμητικὸ στοιχεῖο τρεῖς φορὲς παρουσιάζεται: «καὶ σὺ ἀηδὼνι μου χρυσό» (στιχ. 3), «μὲ τὴ γλυκιά σου τὴ φωνή» (στιχ. 4), «καὶ τὰ χρυσὰ τριαντάφυλλα» (στιχ. 10). Ὁ στίχος διακρίνεται ἀπὸ τὴ γοργότητα καὶ τὴν εὐκίνησια.

Δ'

Περιεχόμενο Ἡ μάνα τραγουδαίει τὸ μωρό της καὶ τοῦ παρέχει καθησυχαστικὲς διαβεβαιότητες, πὺς τοῦ παράγγειλε στὴν Πόλη τὰ χρυσαφικά του, στὴ Βενετιά τὰ ρουῖχα καὶ τὰ διαμαντικά του, πὺς στὴν Πόλη ράβουν τὸ πάπλωμα καὶ τὸ στολίζουν μὲ τὰ σχέδια τοῦ αἰτοῦ καὶ τοῦ παγωνιοῦ, τσαγγάρης τοῦ ἐτοιμάζει τὰ παπούτσια πὺν τὰ κάνει κόκκινα καὶ τὰ μαργαριτοστολίζει. Τέλος τὸ διαβεβαιώνει πὺς στὸν ὕπνο του ἔχει τὴ συντροφιά τῆς Παναγίας.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Καὶ σὲ τοῦτο τὸ ποίημα, ἡ ἔγνοια τῆς μάνας γιὰ τὴν τύχη τοῦ παιδιοῦ της, ἀποτελεῖ τὴν κυριαρχικὴ ἰδέα στὸ ποίημα καὶ δημιουργεῖ τὶς «λυρικὲς ἀνταπάτες» καὶ τὸν ἰδεαλιστικὸ κόσμο τοῦ νανουρίσματος.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ ποίημα ἀναφέρεται σὲ κορίτσι. Ὁ στίχος 2 εἶναι ἐνδεικτικὸς: «κοιμήσου πὺν νὰ σὲ χαρῆ ὁ νιὸς πὺν θὰ σὲ πάρη». Γιὰ τὴν ψυχὴ τῆς μάνας ἡ κανακάρισσά της εἶναι ὅ,τι λάμπει «κοιμήσου ἀστρί, κοιμήσου ἀγνή, κοιμήσου νιὸ φεγγάρι» (στ. 1). Θερμὸς ἔπαινος στὸ μωρό, εἴτε εἶναι ἀγόρι εἴτε εἶναι κορίτσι, ὅ-ἐδῶ, εἶναι αὐτὸ πὺν ἀπαντιέται στὰ δημοτικὰ τραγούδια-νανουρίσματα. Ἡ μάνα ἀγρυπνᾷ γιὰ τὸ μωρό της. Ἀλλὰ κι ὅταν δὲν ἀγρυπνᾷ, πάλι τὸ μωρό της εἶναι ἐκεῖνο πὺν καθορίζει τὴ ζωὴ της. Γιὰ τοῦτο τὸ λόγο καὶ ὅλες τὶς ἔγνοιες καὶ τὰ ὄνειρα τὰ κατευθύνει στὴν τύχη τοῦ μωροῦ της. Εἶναι τόσο ἔντονος οἱ ἀνησυχίες καὶ τὰ ὄνειρά της, πὺν κατὰ κάποιον τρόπο νομίζει πὺς αὐτὰ ἀφήνουν ἀγρυπνο καὶ τὸ μικρὸ της. Γιὰ

τοῦτο καὶ τὸ νανούρισμα παίρνει τὴ μορφὴ τῆς διαθεβαίωσης καὶ τοῦ καθησυχασμοῦ. Τὸ μικρὸ δὲν καταλαβαίνει τὰ λόγια της, ἀκούει ὅμως τὸ τραγούδι καὶ ἀποκοιμῆται. Τὸ νανούρισμα τοῦτο εἶναι ἀπὸ τὰ πολλὰ παλιά. Κρατᾷ ἴσως ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ χρόνια καὶ οἱ ἀναφορές του σὲ πρόσωπα καὶ πράγματα ἀποτελοῦν τὴν ἀπόδειξη τῆς ἡλικίας του. «Σοῦ παράγγεila τὰ χρυσαφικά σου στὴν Πόλη (στὴν Κωνσταντινούπολη, στιχ. 3). Στὴ Βενετιά τὰ ροῦχα σου καὶ τὰ διαμαντικά σου (στιχ. 4). Οἱ δυὸ μεγάλες πολιτεῖες, ἡ Βασιλεύουσα καὶ ἡ Βεγεία. Οἱ πόλεις ποὺ γέννησαν μὲ τὸ θρύλο τους τὸν κόσμο. Τὸ πάπλωμα, ποὺ ἔχει κεντημένο στὴ μέση του αὐτὸ καὶ στὴν ἄκρη τὸ παγῶνι, δὲν ἀποτελεῖ ἄλλην ἀναφορὰ στὸ Βυζάντιο; Καὶ ὁ αὐτὸς δὲν εἶναι ὁ ἴδιος ὁ αὐτός, τὸ σύμβολο τῶν Βυζαντινῶν βασιλιάδων; Καὶ δὲν τὸ θεβαιώνει τοῦτο ὁ παρακάτω στίχος: «νάνι τοῦ Ρήγα τὸ παιδί, τοῦ βασιλιᾶ τ' ἀγγόνι», ὅπου τὸ «ρήγα» σημαίνει ἐδῶ τὸ διάδοχο τοῦ θρόνου; Κι ἀξίζει νὰ μεταφέρουμε ἐδῶ ὅ,τι ὁ κ. Κ. Ρωμαῖος γράφει στὸ βιβλίο του «Κοντὰ στὶς ρίζες», σχετικὰ μὲ τὸ νανούρισμα τοῦτο: «Δὲ χρειάζεται νὰ χάσουμε καιρὸ γύρω ἀπὸ τὴν κατοπινὴ παρουσία τοῦ παγωνιοῦ, ποὺ χρησίμευε γιὰ λόγους μετρικῶς (παγόνι-ἀγγόνι), οὔτε καὶ γύρω ἀπὸ τὸ σημασιολογικὸ διαχωρισμὸ ποὺ ἄκαιρα καὶ ἀπὸ σύγχυση πάει νὰ γίνῃ ἀνάμεσα στὰ ὀνόματα «ρήγας» καὶ «βασιλιάς», σὰ νὰ λέγεται τάχα τὸ ὄνομα ρήγας μὲ τὴ σημασία διάδοχος. Ἐκεῖνο ποὺ ἰδιαίτερα μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ συγκινητικὴ ὑπερβολὴ τῆς κάθε Ἑλληνίδας μητέρας, ἡ ὁποία στὸ πρόσωπο τοῦ γιουῦ της, ὅσο κι ἂν εἶναι φτωχόπαιδο, ἐπιμένει νὰ βλέπῃ καὶ ἀπὸ ἕναν Βυζαντινὸ «πορφυρογέννητον», ποὺ τὸ μεταξωτὸ του πάπλωμα ἔχει κεντημένο τὸ δικέφαλο καὶ τὰ κόκκινά του πέδιλα τὸ ἴδιο φέρνουν σῆμα, κεντημένο μὲ τὸν ἰδεαλιστικὸ κόσμο καὶ τὴ ρομαντικὴ λυρικὴ αὐταπάτη, στὴν ὁποία ἀπὸ ἔμμετρη ἀγάπη, ἀνεπαίσθητα καὶ αἰῶνες πολλοὺς τώρα, ὀδηγεῖται ἡ καρδιὰ τῆς Ἑλληνίδας μητέρας.

» Ἀξίζει νὰ γίνῃ μὲ συντομία λόγος γιὰ τὰ κ ο κ κ ι ν α π έ δ ι λ α τῶν Βυζαντινῶν αὐτοκρατόρων. Ἀπὸ ποῦ ἔρχεται ἡ συνήθεια αὐτή; Θὰ νόμιζε κανεὶς ὅτι πρόκειται γιὰ συνήθεια τῶν αὐτοκρατόρων τῆς Ρώμης καὶ ὅτι τὸ ἔθιμο εἶναι καθαρὰ ἰταλικῆς καταγωγῆς. Τὸ σωστὸ ὅμως εἶναι ὅτι ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ μιὰν ἀρχαία ἑλληνικὴ συνήθεια τοῦ βασιλικοῦ οἴκου τῆς Μακεδονίας. Εἶναι βεβαιωμένο ὅτι οἱ βασιλιάδες τῆς Μακεδονίας φοροῦσαν κόκκινη πορφύρα, «γλαμύδα πορφυρά», κόκκινο κάλυμμα κεφαλῆς, «τὴν ἀλουργή

καυσίαν», καὶ κόκκινα πέδιλα, «τὰς κρηπίδας», πὺν μάλιστα τὰ στόλι-
ζαν μὲ κεντήματα ἀπὸ πολύτιμη ὕλη, Ἔτσι περίπου ντύνονταν καὶ οἱ
στενωτέρω φίλοι καὶ σύντροφοὶ τοῦ βασιλιᾶ. Γιὰ ἕναν ἀπὸ τοὺς «ἐταί-
ρους» ἀναφέρεται ὅτι «χρυσοῦς ἦλους ἐν ταῖς κρηπίσιν ἐφόρει» (Ἀθή-
ναιος, XII, 539C.)

Ἡ τελευταία διαβεβαίωση τῆς μητέρας πρὸς τὸ παιδί της, πὺς
ἢ Παναγία ἢ Δέσποινα θὰ εἶναι συντροφιά του, ἀποτελεῖ καὶ τὴ χα-
ρακτηριστικὴ διαβεβαίωση - διασφάλιση. Ἄν ὅλα τὰ ἄλλα, ὅσα παρα-
πάνω εἶπε, εἶναι προσπάθειες νὰ ἡσυχάσῃ τὸ μωρό της γιὰ τὴν αὐρια-
νή του ζωὴ, τοῦτο ἀποτελεῖ τὴ βαθιὰ της πίστη: πὺς τὸ μωρό της εἶ-
ναι ἀσφαλισμένο χάρι τὴν παρουσία τῆς ὑπερμάχου Θεοτόκου.

Ὑφ ο ς Καὶ γιὰ τοῦτο τὸ δημοτικὸ τραγούδι ἰσχύουν οἱ γενικὲς
παρατηρήσεις πὺν ἔχομε κάμει γιὰ τὸ ὕφος καὶ τῶν ἄλλων δημοτικῶν
τραγουδιῶν, γιὰ τὴ γλώσσα καὶ τὸ στίχο. Σημειώνομε μονάχα συμπλη-
ρωματικά, πὺς ἐδῶ ἢ ὁμοιοκαταληξία πὺν παρουσιάζεται σὲ ὅλους τοὺς
στίχους δὲν εἶναι τυχαία ἀλλὰ μέσο καὶ δείγμα προχωρημένης τεχνικῆς
καὶ ποιητικῆς ἔκφρασης. Ἀκόμα γιὰ τὸ στίχο προσθέτομε πὺς, πέρα
ἀπὸ τὴν κανονικὴ τομὴ, πὺν σ' ὅλους τοὺς στίχους παρουσιάζεται χω-
ρὶς ἐξαιρέση μετὰ τὴν ὄγδοη συλλαβή, στοὺς στίχους 1, 2, 3, 5, 9,
11 παρουσιάζεται καὶ μιὰ δευτερεύουσα τομὴ μετὰ τὴν τρίτη συλλαβή,
πὺν κάνει τὸ στίχο περισσότερο εὐλύγιστο καὶ ἄνετο. Πιστεύομε πὺς ἢ
τομὴ αὐτὴ, προῖον καὶ δείγμα τῆς μακρόχρονης ἐπεξεργασίας τοῦ να-
νουρίσματος καὶ μάλιστα ἀπὸ πρόσωπα ἀνεπτυγμένης εὐαισθησίας, τὶς
μανάδες, εἶναι ἀπόλυτα συνταιριασμένη μετὰ τὴ μακρόσυρτη, λικνιστικὴ
μουσικὴ τοῦ νανουρίσματος.

ΚΑΦΑΛΑΙΟ Ε'

ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ ΤΗΣ ΞΕΝΙΤΕΙΑΣ

(Ε' Τάξης σ. 115-116)

Ε Ι Σ Α Γ Ω Γ Ι Κ Α

Τὰ τραγούδια τῆς ξενιτειᾶς ἀποτελοῦν ἰδιαίτερο εἶδος σημαντικώτατο στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνικὴ παραγωγή. Ἡ ἀνάπτυξη τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ποὺ ἀναφέρεται στὴν ξενιτεῖα καὶ στὸν ξενιτεμένο ὀφείλεται στοὺς εἰδικούς ἱστορικούς καὶ κοινωνικούς ὄρους κάτω ἀπ' τοὺς ὁποίους ἔζησε ὁ Ἑλληνικὸς λαός. Ὁ κ. Κ. Θ. Δημαρᾶς γράφει: «Ἡ φτωχὴ γῆ ποὺ διώχνει τὸν Ἕλληνα μακριὰ ἀπὸ τὴν πατρίδα του, εἶναι θέμα συνηθισμένο στὴν Ἑλληνικὴ ποίηση καὶ μᾶς βοηθεῖ νὰ δοῦμε πόσο μεγάλος εἶναι ὁ σύνδεσμος τῶν Ἑλλήνων μὲ τὸν τόπο τους. Τὸ σταθερὸ μοτίβο τῶν τραγουδιῶν τῆς ξενιτειᾶς εἶναι ὁ πόθος τῆς ἐπιστροφῆς. Ἡ ξένη γῆ δὲν ἀγαπάει καὶ δὲν ἀγαπιέται. Ἡ γυναίκα τοῦ ξένου τόπου δὲν πονεῖ τὸν ξενιτεμένο. Ὁ σύνδεσμος τοῦ τόπου καὶ τῆς οἰκογένειας στὴν ψυχὴ τοῦ ξενιτεμένου κατασταίνουν τὸν χωρισμὸ αὐτὸ ὀδυνηρότερο» (σ. 24). Στὴν αἰτία ποὺ ἀναφέρει ὁ κ. Δημαρᾶς ἐμεῖς θὰ προσθέσουμε καὶ τὴν τουρκοκρατίαν, ποὺ ἀνάγκαζε τοὺς ὑπόδουλους νὰ ἐκπατρίζονται. Μιὰ παρατήρηση ἀκόμα, προτοῦ περάσουμε στὴν ἀνάλυση τῶν τραγουδιῶν. Ἡ ξενιτεῖα καὶ ὁ θάνατος λογιῶνται ἀδέρφια. «Ὁ ζωντανὸς ὁ χωρισμὸς παρηγοριὰ δὲν ἔχει» λέγει ἓνα ἄλλο δημοτικὸ τραγούδι. Ἡ ξενιτεῖα εἶναι κι αὐτὴ ἓνα εἶδος θάνατος· θάνατος ὅμως μὲ κάποια μακρυνὴ ἐλπίδα. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο καὶ ὄσοι μένουν πίσω ντύνονται πένθιμα καὶ εἶναι πάντα λυπημένοι.

Α'

Περιεχόμενο Ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς, γιὰ λογαριασμὸ τῆς μάνας, ἀπευθύνεται στὸ ξενιτεμένο καὶ παραπονεμένο τῆς παιδί.

τὸ γιυὸ ἢ τὸ σύζυγό της, πὺν τὸν χαιρεται ἢ ξενιτειά κι αὐτὴ ἔχει τὸν καῖμό του. Τὸ γράμμα κι ἂν τὸ στείλει δὲν τὸν βροίσει, σαπίζει τὸ μῆλο κι μαραίνεται τὸ λουλούδι· θέλει νὰ τοῦ στείλῃ τὸ δάκρυ της σ' ἕνα λεπτὸ μαντήλι. Ἀποτείνεται τέλος στὸ φεγγάρι, πὺν βλέπει ἀπὸ ψηλά, κι ζητεῖ νὰ τὴν πληροφορήσῃ τίνος ματάκια τὸν βλέπουν τὸν γιυόκα της, ποιά χεῖλη τοῦ μιλάνε. Κι τελειώνει μ' ἕνα ἀναθεμάτισμα στὴν ξενιτειά πὺν χωρίζει τοὺς ἀνθρώπους: ξενίτεψε τὸν ἄνδρα της κι ἔμεινε χήρα, ξενίτεψε κι τὸ γιυὸ της πρὶν ἀπὸ δώδεκα χρόνια.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ὁ πόνος τῆς συζύγου κι τῆς μητέρας γιὰ τὴ στέρηση συζύγου κι γιου, ἢ κραυγὴ τῆς μοναξιάς μιᾶς γυναίκα πὺν στερήθηκε τὰ πολυτιμότερα ἀγαθὰ της.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ τρεῖς ἐνότητες. Τὴν πρώτη πὺν ἀποτελοῦν οἱ στίχοι 1—6 κι εἶναι προσφώνηση στὸν ἀπόντα, τὴ δεύτερη, πὺν πιάνει τοὺς στίχους 7—11, ἐπίκληση στὸ φεγγάρι πὺν βλέπει τὰ πάντα κι τέλος τὴν τρίτη, πὺν τὴν ἀποτελοῦν οἱ στίχοι 12—14 κι εἶναι ἡ κατάρα τῆς ξενιτειᾶς.

Στὴν πρώτη ἐνότητα ἔχομε τὴν προσφώνηση στὸ παιδί της, πὺν τὸ ὀνομάζει «πουλὶ» κι τοῦ δίνει τοὺς χαρακτηρισμοὺς: «ξενιτεμένο» κι «παραπονεμένο». Τὴ λέξη «πουλὶ» τὴν γεννᾷ ἢ στοργὴ τῆς μάνας, τὸ «ξενιτεμένο» ἀντιπροσωπεύει ἕνα ἀντικειμενικὸ γεγονός, ἐνῶ τὸ «παραπονεμένο», ἀποτελεῖ προβολὴ προσωπικῶν συναισθημάτων στὸ πρόσωπο πὺν ἀπουσιάζει. Στὸ δεύτερο στίχο βλέπουμε κάτι πὺν ἐπαναλαμβάνεται στὸ στίχο 12. Ἡ ξενιτειά προσωποποιεῖται, γίνεται πρόσωπο, γυναίκα, πὺν χαιρεται ἀγαπητὰ πρόσωπα, πὺν τὰ στερεῖται αὐτὴ. Στους ἐπόμενους στίχους (3—6) δηλώνεται ὅλη ἡ δύναμη τῆς ἀγάπης, ἢ ἔνταση τοῦ καιμοῦ, στίς ἀποτυχημένες προσπάθειες νὰ στείλῃ τὰ μηνύματα τῆς ἀγάπης της: τὸ γράμμα δὲ φτάνει. Κι ἔτσι τὸ «πουλὶ» της δὲ μαθαίνει τὴν ἀγάπη της, τὸ μῆλο σαπίζει, τὸ λουλούδι μαραίνεται. Νὰ τοῦ στείλῃ τὰ δάκρυά της σ' ἕνα ψιλὸ μαντήλι. Ἀλλά, ὅπως λέει ἕνα ἄλλο τραγούδι τῆς ξενιτειᾶς, εἶναι τόσο καυτὰ τὰ δάκρυα, ὥστε τὸ μαντήλι θὰ καῖ.

Τὰ τραγούδια τῆς ξενιτειᾶς ἀποτελοῦν ἕνα εἶδος θρήνου, Κι τὸ μέρος τοῦτο, ἢ ἐπίκληση τοῦ ξενιτεμένου, ἰσοδυναμεῖ μὲ τὸ «ἀνάκλημα», πὺν συναντήσαμε παραπάνω, ὅταν ἐξετάσαμε τοὺς θρήνους.

Ἡ δεύτερη ἐνότητα δουλεύει μὲ δυὸ στοιχεῖα. Ἡ ἐπίκληση στὸ φεγγάρι, ὅπως ἀκριβῶς κι στὸ προηγούμενο μὲ τὴν χαροκαμένη μάνα, πὺν ἐπικαλεῖται τὸν ἥλιο-τρισηῖλιο στὸ μοιρολόγι τῆς κόρης της. Τὸ

δεύτερο στοιχείο είναι η ζήλεια: «τίνος ματάκια βλέπουν τον, και τὰ δικά μου κλαίγουν;» «Τίνος τὰ χεῖλη τὸν μιλοῦν και τὰ δικά μου τρέμου;»

Στὴν τρίτη ἐνότητα: ἡ κατάρα, γιὰ τὶς συμφορὲς ποὺ σωρεύει ἡ ξενειτιά.

ΥΦΟΣ Δὲν θὰ ἐπαναλάβουμε ὅσα εἶπαμε στὰ προηγούμενα γιὰ τὴν τεχνικὴ καὶ τὴ γλῶσσα τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν. Σημειώνουμε τὰ σύνθετα καὶ τὴ χρῆση τῶν ἐπιθέτων καὶ τὴν ἐναλλαγὴ συμπλεκτικῆς παρτάξης καὶ ἀσυνδέτου σχήματος.

Β'

Περιεχόμενο Ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς ἔχει ζυγιάσει τὴν ξενειτιά, τὴ ὄρφανιά, τὴν πίκρα καὶ τὴν ἀγάπη. Ἀπὸ τὸ ζύγισμα αὐτὸ καταλήγει στὸ συμπέρασμα ὅτι τὰ ξένα εἶναι βαρύτερα ἀπ' ὅλα. Γι' αὐτὸ κι ὁ ξένος πρέπει στήν ξενειτιά νὰ βάζει μαῦρα. Ἔτσι θὰ βρισκῆται ἡ ἐξωτερικὴ του ἐμφάνιση σὲ ἀρμονικὴ σχέση μὲ τὴν ψυχὴ του.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ἡ πίστη τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ πὼς ἡ ξενειτιά εἶναι ἀπὸ τὶς μεγαλύτερες συμφορὲς καὶ ἡ πίκρα τῆς ἔντονο συναίσθημα ποὺ κατατρῶει τὸν ἄνθρωπο περισσότερο κι ἀπὸ τὸ πάθος τοῦ ἔρωτα.

Δευτερεύουσες ἰδέες Στὸ εἰσαγωγικὸ σημεῖωμα εἶπαμε πὼς ὁ Ἑλληνικὸς λαὸς θεωρεῖ τὴν ξενειτιά ὁμόλογο τοῦ θανάτου, γιὰ τὸ ξενιτεμένος χάνεται γιὰ τοὺς ζωντανούς, ὅπως ὁ πεθαμένος. Ὑπάρχει βέβαια ἡ παρηγοριὰ ἀπὸ τὴν ἐλπίδα τῆς ἐπιστροφῆς, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι ποὺ κάνει τὴν ξενειτιά βαρύτερη. Μὲ τὸ θάνατο ὑπάρχει τὸ ἀναπότρεπτο γεγονός, καὶ συνεπῶς ἡ ἀπόφαση καὶ ἡ παρηγοριὰ ἔρχεται μὲ τὸ χρόνο. Ὅσο τώρα γιὰ τὸ τελευταῖο δίστιχο (3—4) εἶπαμε καὶ παραπάνω ὅτι ἀποτελεῖ προβολὴν τῶν συναισθημάτων αὐτῶν ποὺ μένουν πίσω. Δὲν πρέπει βεβαίως νὰ παραγνωρίζουμε τὴν ἐπίδραση ποὺ ἔχει ἡ νοσταλγία στὴν ψυχὴ τῶν ξενιτεμένων (Ὁ Ὀδυσσεὺς ἐπιθυμεῖ νὰ ἰδῆ καπνὸν ἀναθρώσκοντα) ἀλλὰ δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς τὰ τραγούδια τῆς ξενειτιάς τὰ γράψανε αὐτοὶ ποὺ μείνανε πίσω κι αὐτοὶ μιᾶνε γιὰ τὰ δικὰ τους συναισθήματα.

ΥΦΟΣ Ἀπλὸς καὶ λιτὸς λόγος, μὲ ἀσύνδετο τὸ σχῆμα στὴ σύνδεση τῶν προτάσεων καὶ μὲ τὸ τελευταῖο δίστιχο σὲ μορφὴ γνωμικοῦ καὶ μὲ ὁμοιοκαταληξία. Κατὰ τὰ ἄλλα ἰσχύουν οἱ πρᾶτηρήσεις ποὺ ἔχουν γίνεῖ παραπάνω.

Περιεχόμενο Στο ποίημα τούτο ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς γυναικα ἀπευθύνεται στὸν ξενιτεμένο, πού τὸν χαιρεται ἢ ξενιτεῖα καὶ αὐτὴ τῶχει καημό, Τὸν ρωτᾷ τι νὰ τοῦ στείλῃ καὶ ἀπαριθμεῖ: μῆλο τριαντάφυλλο, σταφύλι καὶ κυδῶνι. Τέλος βρῖσκει πῶς τίποτε δὲ φτάνει. Οὔτε καὶ τὰ καντά της δάκρυα πού καίνε τὸ μαντήλι. Καὶ κλείνει μὲ τὴν ἀπορία πού ἀρχίζει: «τι νὰ σοῦ στείλω, ξένε μου, τι νὰ σοῦ προβοδήσω».

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ἰδέα πού κυριαρχεῖ σὲ τούτο τὸ ποίημα εἶναι τὸ συναισθημα τῆς ἀπόγνωσης πού γεννᾷ ὁ χωρισμός. Ὁ ποιητῆς ἀποτείνεται στὸν ξενιτεμένο, πού δὲν ἔχει κανένα μέσο νὰ τὸν πλησιάσῃ καὶ νὰ τοῦ ἐκφράσῃ τὰ συναισθήματα πού τὸν πνίγουν. Σὲ τελευταία ἀνάλυση ἢ κραυγὴ αὐτῆς τῆς ἀπόγνωσης δὲν εἶναι παρὰ ἓνας τρόπος λύτρωσης. Μιὰ ἐπιβεβαίωση τῆς ἀδυναμίας αὐτοῦ πού μένει πίσω, νὰ πλησιάσῃ τὸν ξένο του, νὰ τὸν βοηθήσῃ στὴ μοναξιά τῆς ξενιτεῖας.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ ποίημα ἀρχίζει μὲ μιὰν ἐπίκληση στὸν ξένο, πού τὸν ἀποκαλεῖ πουλί, ξενιτεμένο καὶ παραπονεμένο καὶ στὸ δεύτερο στίχο, ὅπως συμβαίνει καὶ στὸ παραπάνω ποίημα «ὁ ξένος», ἢ ἐκφραση τῆς λύπης διατυπώνεται στὸ λόγο: «ἢ ξενιτεῖα σὲ χαιρεται καὶ ἐγὼ τῶχω καημό μου», μὲ τὴν προσωποποίηση αὐτὴ τῆς ξενιτεῖας ὑποδηλώνεται μιὰν ἐκφραση ζήλειας. Ὁ τρίτος στίχος ἢ ἐκφραση τῆς ἀπορίας: «τι νὰ σοῦ στείλω; τι νὰ σοῦ προβοδήσω» Τὶ νὰ τοῦ στείλω συνοδευμένο μὲ τὰ αἰσθήματα τῆς ἀγάπης μου; Ὅ,τι μπορεῖ νὰ τοῦ στείλῃ ἀναφέρεται στὸ ποίημα: μῆλο, τριαντάφυλλο, σταφύλι καὶ κυδῶνι, ὅλα παρμένα ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς. Ἡ ἐκφραση τῆς ὑπερβολῆς πού ὑπάρχει στοὺς στίχους 6—7 ἀποτελεῖ ὅπως καὶ στὸ τραγούδι τοῦ ξένου συγκινητικὴ ἐκδήλωση ἀγάπης.

Ὑφος Τὸ ποίημα ἀπὸ τὰ ὠραῖα δημοτικὰ μας τραγούδια, πού ἀναφέρονται στὴν ξενιτεῖα, διακρίνεται γιὰ τὸ λυρικό του τόνο καὶ τὴ γοργότητα τοῦ ρυθμοῦ. Ἰδιαίτερα πρέπει ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ νὰ σημειωθοῦν οἱ στίχοι 4—5. Ἀκόμα πρέπει νὰ σημειώσουμε τὴ λέξη «προβοδήσω» ρ. προβοδάω καὶ προβοδίζω, πού σημαίνει προπέμω φιλοφρονητικά, καλοστρατίζω.

Περιεχόμενο 'Ο λαϊκός τραγουδιστής-γυναίκα πού ἔχει ἄνθρωπο στὰ ξένα, ἐκφράζει τὴν ἀνησυχία καὶ τὴν ἀγωνία τῆς σηκώ- νεται ἀνοίγει τὸ παράθυρο, παρακολουθεῖ τοὺς διαβάτες καλοτυχίξει τὶς γειτόνισσες πού ταχταρίζουν καὶ γλυκοβυζαίνουν τὰ μωρὰ τους. Κι ὅταν πιὰ τὴν πάρη τὸ παράπονο κλείνει τὸ παράθυρο καὶ ἀναλύεται σὲ κλάμα.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ἡ ἀγωνία πού γεννᾷ ἢ στέρηση τοῦ ἀγαπημένου προσώπου στὴ γυναίκα πού μένει μὲ τὸ αἶσθημα τῆς ἀναμονῆς καὶ τὸ κενὸ πού ἀφήνει ἢ μοναξιά. Ἀγωνία πού καταλήγει σὲ ἀναφυλλητό.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ αἶσθημα τῆς προσμονῆς εἶναι πού κυριαρχεῖ στοὺς δύο πρώτους στίχους: «γιατὶ ὕπνο δὲν εὗρισκω, ἀνοίγω τὸ παράθυρο, κοιτάζω τοὺς διαβάτες», σὰν κάτι νὰ περιμένῃ. Αὐτὴ ἢ προσμονὴ στρέφεται σὲ ἓνα καλοτύχισμα πρὸς τὶς ἄλλες γειτό- νισσες πού δὲν εἶχαν τὴν ἀτυχία νὰ ξενιτευτοῦν οἱ ἄντρες τους, πού ἔ- χουν σκοπὸ στὴ ζωὴ τους, πού ἔχουν παιδιά καὶ τὰ μεγαλώνουν,

Ὑφος Ὁραιοτάτο στὴ γλώσσα καὶ στὴν τεχνικὴ τέλειο. Λιτὸ στὴν ἔκφραση, μὲ ἀσύνδετο τὸ σχῆμα, χωρὶς ἐπίθετα κοσμητικά. Πρέ- πει νὰ σημειωθοῦν τὰ σύνθετα ρήματα «καλοτυχίζω» καὶ «γλυκοβυζαί- νω» καὶ τὸ ρῆμα «ταχταρίζω», πού ἀποτελεῖ ὀνοματοποιία.

ΚΕΦΑΛΑΙΟΝ ΣΤ'

ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΜΟΙΡΟΛΟΓΙΑ

(Τάξης Ε' σ. 119-120 Τάξης ΣΤ' σ. 218-219)

Α'

Περιεχόμενο Ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς ἀπευθύνεται στὸ νεκρὸ καὶ τοῦ παραγγέλλει, νὰ χαιρετίσῃ τοὺς νιοὺς καὶ νὰ κουβεντιάσῃ τὶς νιὲς καὶ νὰ παρηγορήσῃ τὰ μικρὰ παιδιὰ ἐκεῖ πού πάει. Μόνον νὰ φροντίσῃ νὰ μὴν τοὺς πικράνῃ. Νὰ μὴν τοὺς πληροφορήσῃ πὼς ἔρχονται οἱ γιορτάδες πού τὶς χαίρονται οἱ ἄνθρωποι στὸν ἄνω κόσμον. Νὰ παραστήσῃ κακὸ καὶ ἄγριο τὸν καιρὸ, χιόνι τὰ Χριστούγεννα, βροχὲς τὸ Πάσχα καὶ πλημμύρες τοῦ Θωμᾶ, ἔτσι πού δὲν πρόκειται νὰ βγοῦν περίπατο οὔτε οἱ μανάδες μὲ τὰ παιδιὰ, οὔτε τὰ πολυγαπημένα ἀντρόγυνα.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ὁ πόνος ὁ βαθὺς τῶν ζωντανῶν γιὰ τοὺς ἀποθαμένους ἀποτελεῖ τὴν κυριαρχικὴ ἰδέα στὸ ποίημα. Ὁ πόνος αὐτός, ὁ πόθος νὰ τοὺς συναντήσῃ καὶ νὰ τοὺς φέρῃ κοντά του, πρᾶγμα πού ἢ πικρὴ ἐμπειρία τῆς ζωῆς τὸν πληροφορεῖ πὼς εἶναι ἀδύνατο νὰ συμβῆ, γι' αὐτὸ καὶ τοὺς στέλνει παραγγελία, ὅπως στέλνουμε χαιρετίσματα στοὺς ξενιτεμένους μας, Ἡ ξενιτιά κι ὁ θάνατος μέσα στὸ δημοτικὸ μας τραγούδι λογαριάζονται ἀδέρφια.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ πρῶτο αὐτὸ μοιρολόγι ἀνοίγει μὲ τὸ στίχο: «Αὐτοῦ πού βούλεσαι νὰ πᾶς κι ὅπου ξεπερατιέσαι» πού παρουσιάζει ἀρκετὸ ἐνδιαφέρον σὰν ἀντίληψη γιὰ τὸ θάνατο. Δύο ἀντιλήψεις ὑπάρχουν στὸ λαό, στὸ μοιρολόγι: Ἡ ὅτι ὁ θάνατος εἶναι μοιραῖον, θὰ τὸ ἀπαντήσουμε σ' ἄλλο μοιρολόγι παρακάτω, ἢ εἶναι ἀ-

ποτέλεσμα τῆς προσωπικῆς ἀπόφασης τοῦ νεκροῦ. Ἡ πρώτη ἀντίληψη εἶναι βασισμένη στή σκληρὴ πείρα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, προῖον τῆς φυσικῆς ἐμπειρίας. Ἡ ἄλλη στηρίζεται σὲ καθαρὴ ὑποκειμενικὴ βάση. Ὁ πόνος τοῦ ὀριστικοῦ καὶ αἰώνιου χωρισμοῦ κάνει τὸ θλιμμένο συγγενῆ νὰ βλέπῃ τὸ γεγονός σὰν ἐγκατάλειψη τοῦ ζωντανοῦ ἀπὸ τὸν πεθαιμένο. Μ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἀποφεύγει νὰ ὀνοματίσῃ τὸ θάνατο καὶ τὸν ὑποκατασταίνει μὲ τὸν ξενιτεμό. «Αὐτοῦ πού βούλεσαι νὰ πᾶς», ὁ θάνατος παρουσιάζεται σὰν ἀναχώρηση θεληματικῆ. Ἡ ἰδέα αὐτὴ φαίνεται ὅτι εἶναι βαθιὰ ριζωμένη στὴ ψυχὴ τῶν ἀνθρώπων καὶ κρατᾷ ἀπὸ τὰ πανάρχαια χρόνια. Δὲν ξέρω ἂν τὴ βρίσκουμε σ' ἄλλους λαοὺς ἔξω ἀπὸ τὸν Ἑλληνικό. Ὁ Ξενοφώντας ὅμως, στὴ μυθιστορηματικὴ βιογραφία τοῦ Κύρου τοῦ ἀρχαίου, πού μᾶς ἄφησε μὲ τὸν τίτλο «Κύρου Παιδεία» (βιβλ. Ζ, ΙΙΙ 8), βάζει τὸν Κύρο ν' ἀποχαιρετᾷ τὸν νεκρὸ του Ἀβραδάτα μὲ τοὺς λόγους: «Ἔω ἀγαθὴ καὶ πιστὴ ψυχὴ, οἴχη δὴ ἀπολιπὼν ἡμᾶς», «φεύγεις δηλαδὴ καὶ μᾶς ἀφήνεις», αὐτὸ πού τόσες φορὲς τὸ ἀκοῦμε στὰ σημερινὰ μοιρολόγια.

«Κι ὅπου ξεπερατιέσαι». Τὸ ρῆμα «ξεπερατιέσαι», πού σχετίζεται μὲ τὸν «περατάρη» καὶ τὴν «περαταριά». Περταριά εἶναι ἢ χωρὶς καρένα σχεδία πού χρησιμοποιοῦσαν τὰ παλιότερα χρόνια στὰ ποτάμια, γιὰ νὰ περνοῦν ἀπὸ τὴν μιὰ ὄχθη στὴν ἄλλη. Περταρᾶρης εἶναι ὁ βαρκόρης πού κάνει τὰ περάσματα. Ἡ ἰδέα αὐτὴ ἄθελα μᾶς γεννᾷ τὴν εἰκόνα τοῦ «ψυχοπομποῦ», ὅπως τὸν ξέρομε ἀπὸ τὴν ἀρχαία μυθολογία. Στους 2—3 στίχους ἡ ἰδέα πού ξεδιπλώθηκε στὸ πρῶτο στίχο συνεχίζεται καὶ ὀλοκληρώνεται. Παριστάνεται ὁ κάτω κόσμος σὰν ἕνας ὀρισμένος τόπος, ὅπου ὁ νεκρὸς θὰ συναντήσῃ νέους, νέες καὶ μικρὰ παιδιὰ. Ὅπως ἀκριβῶς, ὅταν κανεὶς μπαίνοντας σ' ἕνα χωριὸ συναντᾷ γνωστοὺς ἀνθρώπους καὶ τοὺς χαιρετᾷ καὶ τοὺς κουβεντιάξῃ. Ἡ λαϊκὴ ἀντίληψη, σύμφωνα μὲ ὅσα λέγει τὸ δημοτικὸ τραγούδι μας, παραδέχεται πὼς ἢ μετὰ θάνατον ζωὴ εἶναι ζωὴ προσωπικὴ σ' ἕναν ἄλλο τόπο, ὅπου οἱ ψυχὲς διποῦν γιὰ πληροφορίες ἀπ' τὸν ἀπάνω κόσμο, ὅπου τὰ μικρὰ παιδιὰ γυρίζουν πικραμένα πού δὲν ἔχουν κοντὰ τους τὴ μάνα. Γι' αὐτὸ τὸ λόγο νὰ χαιρετίσῃ τοὺς νέους, νὰ κουβεντιάσῃ τίς νιὲς καὶ νὰ παρηγορήσῃ τὰ μικρὰ. Νὰ μὴ κάμῃ λέγουσιν οἱ δυὸ ἐπόμενοι στίχοι (4—5) οὔτε οἱ νιὲς νὰ κλάψουν, οὔτε οἱ νιοὶ ν' ἀναστενάξουν καὶ νὰ θυμηθοῦν τὰ μικρὰ τὴ μάνα τους. Καὶ τὸν ὀρμηγεύει, στοὺς ἐπόμενους 5 στίχους τὴ θὰ πῆ ὥστε νὰ μὴ ζηλέψουν οἱ νεκροί. Ἡ μεγάλη χαρὰ τοῦ Ἑλληνικοῦ λαοῦ, τὴν ἐποχὴ πού τραγουδάει

αὐτὸ τὸ τραγούδι, εἶναι τὸ γιορτινὸ ξεφάντωμα πού γίνεται στίς χρο-
νιᾶρες μέρες, Χροστούγεννα, Λαμπρὴ καὶ Θωμᾶ, στήν πλατεία.

ΥΦΟΣ Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ 10 στίχους 15σύλλαβους ἰαμ-
βικούς μετὰ τὴν τομὴν στήν ὄγδοη συλλαβή. Οἱ στίχοι δὲν ὁμοιοκαταλη-
χτοῦν. Κοινὸς τόπος ἂν ποῦμε πὼς τὸ δημοτικὸ τοῦτο τραγούδι εἶναι
ἀπὸ τὰ πρὸ καλὰ στὸ εἶδος του. Ὁ λόγος εἶναι λιτὸς καὶ αὐστηρὸς,
πὺν ταιριάζει σὲ μοιρολόγι πὺν δείχνει τὸ βαρὺ πόνου. Χωρὶς κοσμητικὰ
ἐπίθετα, μετὰ τὸ ρῆμα νὰ κυριαρχῇ στήν ἀρχὴ τοῦ στίχου καὶ τοῦ ἡμι-
στίχου. Χαρακτηριστικὸ σὲ τοῦτο τὸ ποίημα εἶναι ἡ ἀντιστοιχία πὺν
ἵπάρχει στὸν κάθε στίχο καὶ στὸ κάθε ἡμιστίχο. Ἡ θέση τῶν λέξεων
σὲν πρόταση εἶναι στὸ δεῦτερο ἡμιστίχο, ὅποια εἶναι καὶ στὸ πρῶτο
καὶ ὅπως τελειώνει τὸ ἕνα, τελειώνει καὶ τὸ ἄλλο: π.χ. στὸ στίχο 1
«**Α ὑ τ ο ὕ** πὺν βούλεσαι νὰ πᾶς» στὸ δεῦτερο ἡμιστίχο «**κ ι ὀ π ο υ**
ξ ε π ε ρ α τ ι ἔ σ α ι». Τὸ τοπικὸ ἐπίρρημα κυριαρχεῖ πρῶτο στὸ ἡμι-
στίχο καὶ τὸ ρῆμα ἔχει τὴν τελευταία θέση. Ἔτσι δημιουργεῖται μία
ἴσορροπία καὶ μιὰ συμμετρία. Τὸ ἴδιο παρατηροῦμε καὶ σ' ἄλλους στί-
χους π.χ. στοὺς 4, 5, 6, 7, παρὰ τὸ γεγονὸς ὅτι ὁ λόγος ἔχει ἐξαιρε-
τικὴ ἔλλειπτικότητα. Ἀλλὰ καὶ ἐξαιρετικὴ κίνηση καὶ γοργότητα πα-
ρουσιάζει τὸ ρῆμα, 22 συνολικὰ ρήματα, ἐνῶ σὲ δυὸ σημεία, στοὺς
στίχους δύο καὶ ὀκτώ τὰ ρήματα παραλείπονται. Ἀλλεπάλληλες σγη-
ματίζονται οἱ εἰκόνες μετὰ τὰ εἰκοσιτέσσερα συνολικὰ ρήματα, πὺν δια-
δέχονται γοργὰ ἢ μιὰ τὴν ἄλλη καὶ συνδέονται παρατακτικὰ, μετὰ
σύνδεσμο **καὶ** πὺν δὲν εἶναι ὅλες τὶς φορὲς παρατακτικὸς, ὅπως στὸ
στίχο 5 «**καὶ** θυμηθοῦν τὶς μάνες» (ἐνδοιαστικὸς-τελικὸς). Ἰδιαι-
τερα πρέπει νὰ σημειώσουμε τοὺς στίχους 9—10 πὺν ἀποτελοῦν ὁ
καθένας καὶ μιὰν ἔννοια καὶ πὺν σὲ ἀντίθεση μετὰ τοὺς προηγούμενους,
δίνουν στὸ λόγο μακρὸς καί, ὅπως σέρεται, πίκρα.

Β'

Περιεχόμενον Ὁ λαϊκὸς τραγουδιστής, ἡ γυναίκα μοιρο-
λογίστρα ἐκφράζοντας τὸν πόνου της γιὰ τὸ θάνατο τοῦ ἀγαπητοῦ της
προσώπου (πατέρα, συζύγου, ἀδερφοῦ ἢ γιοῦ), λέγει πὼς ἡ χαρὰ τοῦ
σπιτιοῦ της μεταβλήθηκε σὲ λύπη καὶ πὼς σκοτείνιασε τὸ σπιτί, ἀφοῦ
ἔσβησε τὸ ἀσημοκάντηλο.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ὁ πόνου βαθὺς τῆς γυναίκας, γιὰ τὸ
χαμὸ τοῦ ἀγαπητοῦ της προσώπου, πόνου πὺν δὲν ἀφήνει περιθώριο

για έλπίδα, δέν έχει λύτρωση, δέν αφήνει ρωγμή για τὸ γιατρὸ χρόνο, πὸν ἐπουλώνει τὶς πίκρες καὶ τὶς μεταβάλλει σὲ μιὰ νοσταλγικὴ ἀναπόληση.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ τετράστιχες στροφές, πὸν ἡ κάθε μιὰ ἀποτελεῖ καὶ μιὰν ἐνότητα. Οἱ δυὸ ἐνότητες ἀποτελοῦν μιὰν ἀντίθεση. Στὴν πρώτη μᾶς δίνεται ἡ χαρούμενη εἰκόνα τοῦ σπιτιοῦ: Ἡ μηλιά στὴν πόρτα καὶ τὸ δέντρο στὴν αὐλή. Παρομοιώσεις καὶ σύμβολα τῶν ἀγαπητῶν προσώπων, συνηθισμένα στὸ δημοτικὸ τραγούδι. Τὸ μῆλο σύμβολο τῆς ἀγάπης. Ἐνα ἄλλο δημοτικὸ τραγούδι, τραγουδάει τὸ μῆλο καὶ τὸ χρησιμοποιεῖ σὰ σύμβολο καὶ μέσον εἰδήσεων: «Νά 'χα ἕνα μῆλο νᾶρριχνα στὸ πέρα παραθύρι...», ὅπου βρίσκεται τὸ ἀγαπημένο πρόσωπο. Τὸ δέντρο στὴν αὐλὴ θεῖο δῶρο. Τὸ ἀγαπημένο πρόσωπο πὸν δέν αφήνει τὶς κακοτυχίες τῆς ζωῆς νὰ χτυπήσουν τὰ ἀδύνατα μέλη τῆς οἰκογένειας. Στὸ δεύτερο στίχο παρουσιάζεται ἕνα νέο στοιχεῖο, ἡ κατακόκκινη τέντα πὸν σκεπάζει τὸ σπίτι. Τὸ ὀλόχρυσο κυπαρίσσι, εἶναι τὸ στοιχεῖο πὸν εἰσάγει ὁ τρίτος στίχος. Τὸ κυπαρίσσι, γιὰ τὴ λυγεράδα του καὶ τὴ σπαθιάτη του καὶ στητὴ κορμοστασιά, ἔχει χρησιμοποιηθῆ πολὺ ἀπὸ τὸ δημοτικὸ τραγούδι. Τὸ «ὀλόχρυσο» κυπαρίσσι. Ὁ πολῦτιμος σύντροφος τῆς ζωῆς γιὰ τὴν παντρεμένη γυναῖκα, ὁ προστάτης πατέρας ἢ ἁδερφός ἀντίστοιχα γιὰ τὴν κόρη, τὴ μητέρα ἢ τὴν ἀδερφή. Στὸν τέταρτο στίχο γίνεται «ἀσημοκάντηλο», κρεμασμένο στὸ εἰκονοστάσι τὴ νύχτα, φωτίζει τὴ νύχτα τὰ γλυκὰ πρόσωπα τῶν ἁγίων. Μὲ τὴν ἴδια σειρά πὸν δίνεται ἡ εἰκόνα τῆς χαρᾶς, δίνεται καὶ ἡ ἀντίθετη εἰκόνα τῆς λύπης: μαράθηκε ἡ μηλιά, ξεριζώθηκε τὸ δέντρο, ἡ κατακόκκινη τέντα ἔγινε μαύρη, τσακίστηκε τ' ὀλόχρυσο κυπαρίσσι καὶ ἔσβησε τὸ ἀσημοκάντηλο. Ἡ ἀντίθεση αὐτὴ κάνει τὸν πόνο βαθὺ καὶ ἀνείπωτο καὶ χωρὶς διέξοδο.

Ἔπος Ὅ,τι εἶπαμε γιὰ τὰ προηγούμενα δημοτικὰ τραγούδια ἰσχύουν καὶ γιὰ τοῦτο. Μιὰ παρατήρηση πὸν κάνουμε ἐδῶ, εἶναι γιὰ τὴ φύση καὶ τὴ χρῆση τῶν ἐπιθέτων: «κατακόκκινη, ὀλόχρυσο καὶ ἀσημοκάντηλο», κοσμητικὰ ἐπίθετα, σύνθετα, πὸν σκοπὸ ἔχουν νὰ κάμουν ἐντονότερη τὴν εἰκόνα. Γενικὰ τὸ τραγούδι ἔχει περισσότερο ἀπὸ τὰ προηγούμενα λυρισμὸ καὶ συναισθηματικὸ τόνο.

Γ'

Περιεχόμενο Ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς ἀπευθύνεται στὸ

νεκρό και του λέγει πώς δέν του ταιριάζει τὸ κρεβάτι μέσα στὴ γῆ, ἀλλὰ τοῦ ἔπρεπε στὸ περιβόλι τοῦ Μάη (νὰ κοιμᾶται) ἀνάμεσα σὲ δυὸ μηλιές και σὲ τρεῖς νερατζοπούλες, νὰ πέφτουν ἄνθη ἐπάνω του και στὴν ποδιά του μῆλα και γύρο στὸ λαιμὸ του κρεμεζιά γαρούφαλα.

Κυριαρχικὴ Ἰδέα Ὅπως και στὰ δυὸ προηγούμενα μοιρολόγια ἔτσι κι ἐδῶ ὁ ἀνθρώπινος πόνος εἶναι αὐτὸς πὸ κυριαρχεῖ στὸ τραγούδι. Διαφέρει ὅμως ἀπὸ τὸ προηγούμενο κατὰ τοῦτο· στὸ τωρινὸ ὁ πόνος ἔχει λύτρωση. Βέβαια ἡ λύτρωση ἔρχεται μὲ μιὰν ὑπόθεση τοῦ ἀπραγματοποιήτου, μὲ μιὰ μεταφορὰ σὲ φανταστικὴ εἰκόνα πὸν θὰ ταίριαζε περισσότερο στὸ χαμένο πρόσωπο, τὸ τόσο ἀγαπητὸ.

Δευτερεύουσες Ἰδέες Τὸ ἀγαπημένο μας πρόσωπο, πιστεύει ὁ τραγουδιστὴς, εἶναι πρόσωπο πὸν ἄξιζε καλύτερη τύχη ἀπὸ τὸ θάψιμο βαθιὰ μέσα στὴ γῆ («δὲ σῶπρεπε, δὲ σῶμοιαζε στὴ γῆ κρεβατοστρώση»). Ἀπεγνωσμένη προσπάθεια νὰ ξεφύγῃ ἀπὸ τὴν τραγικότητα τοῦ θανάτου μὲ τὴν ὑπόθεση τοῦ ἀπραγματοποιήτου, μὲ τὴ μεταφορὰ σὲ φανταστικὴ σφαῖρα. Τὸ περιβόλι τοῦ Μάη, ἡ καλύτερη εἰκόνα τῆς φύσης, οἱ μηλιές και οἱ νερατζοῦλες, δέντρα και καρποὶ μὲ ἔντονο τὸ συμβολισμό. Νὰ τὸν ραίνουν τὰ ἄνθη καθὼς θὰ πέφτουν ἀπὸ τὰ δέντρα, νὰ γεμίζουν τὴν ποδιά του τὰ μῆλα, γαρούφαλα κρεμεζιά νὰ σχηματίζουν στεφάνι στὸ λαιμὸ του. Εἰδυλλιακὴ εἰκόνα πὸν ταιριάζει πιότερο σὲγάμο παρὰ σὲ θάνατο.

Υφός Πεντάστιχο ποίημα-τραγούδι, μὲ ὅλα τὰ γνωρίσματα τοῦ καλοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Στους δυὸ πρώτους στίχους θεμελιώνεται μιὰ ἀντίθεση, ἀνάμεσα στὰ «δὲ σῶπρεπε, δὲ σῶμοιαζε...» και «μόν' σῶπρεπε, μόν' σῶμοιαζε...» Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀντίθεση δημιουργεῖ και τὴν ἀνάταση και τὴ λύτρωση. Και δῶ σημειώνουμε ὅτι και στὸ προηγούμενο ποίημα, σὰ στοιχεῖο λυρικῆς ἔξαρσης, τὸ σύνθετο ἐπίθετο, πὸν χρησιμοποιεῖ ὁ ποιητὴς κοσμητικά: «κρεβατοστρώση», τὰ «κρεμεζιογαρούφαλα» και τὶς «νερατζοπούλες».

Δ'

Περιεχόμενο Ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς, ἀποτείνεται στὸ ἀκροατήριό του και τὸ ρωτᾷ, τὸ προετοιμάζει γιὰ τὸ θλιβερὸ τραγούδι πὸν πρόκειται νὰ πῆ και πὸν δέν τὸ ἄκουσε οὔτε ἀπὸ χῆρες οὔτε ἀπὸ παντρεμένες, ἀλλ' ἀπὸ τὸ στόμα τῆς ἴδιας τῆς μάνας τοῦ Χάρου. Τὸ τραγούδι λέει πὸς οἱ γυναῖκες πὸν ἔχουν παιδιά, ἀδέρφια και ἄν-

τρεις-συζύγους, ἄς τοὺς κρύψουν γιατί ὁ γιός της περπατεῖ καὶ κουρσεύει τὶς νύχτες καὶ τὶς αὐγὲς κι ἀποδεκατίζει τοὺς ἀνθρώπους. Κι ἐνῶ τὸ τραγούδι ἀκούγεται, ὁ Χάρος, ντυμένος στὰ ὀλόμαυρα, μὲ μαῦρο ἄλογο πάνοπλος παρουσιάζεται νὰ κατεβαίνει στοὺς κάμπους.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Στὸ ποίημα τοῦτο εἶναι ἡ ἀντίληψη γιὰ τὴ δύναμη τοῦ Χάρου, δύναμη καταλυτικὴ. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ ἀποτελεῖ τὴν σκληρὰν ἐμπειρία τοῦ λαοῦ, ἀπάνω στὸ πρόβλημα τῆς ζωῆς. Ἄν προσέξουμε θὰ διαπιστώσουμε πὼς ἐτοῦτος ὁ Χάρος εἶναι «κουρσάρος» καὶ «κυνηγητής», πὺν κόβει ὅπου βρῆ, ἀπὸ τοὺς τρεῖς τοὺς δυο. ἀπὸ τοὺς δυὸ τὸν ἕνα, ἀπὸ τὸν ἕνα τὸν ἕνα. Πάντως δὲν θὰ περάση χωρὶς νὰ κόψη, ἂν εὔρη μπροστά του. Σκληρός, ἄκαρδος καὶ αἰμοβόρος.

Δευτερεύουσες ἰδέες Ὁ λαϊκὸς ἀκροατὴς ζητάει ἀπὸ τὸ κροατήριό του νὰ κἀνὴ πέτρινη καρδιά, πὺν «νὰ μὴ ραίση». Ἡ προετοιμασία αὐτὴ κρίνεται ἀπαραίτητη ἀπὸ τὸν ποιητὴ, γιατί τὸ τραγούδι πὺν πρόκειται νὰ πῆ δὲν τὸ ξέρει ἀπὸ ἀνθρώπους, οὔτε ἀπὸ χῆρες γυναῖκες οὔτ' ἀπὸ παντρεμένες, ἀλλὰ ἀπὸ τὴ μάνα τοῦ Χάρου, πὺν τὸ ἔλεγε λυπητερά, τὸ ἔσερνε σὰ μοιρολόγι. Οἱ τέσσερες αὐτοὶ στίχοι (1—4) ἀποτελοῦν μίαν ἐνότητα καὶ εἶναι ἡ εἰσαγωγή, ὁ πρόλογος. Ἐκεῖνο πὺν πρέπει νὰ παρατηρήσουμε ἐδῶ εἶναι ἡ παρουσία τῆς μάνας τοῦ Χάρου. Πρόσωπο μοναδικὸ στὴν νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Ὁ Χάρος, σύμφωνα μὲ τὴν ἀνθρώπινη λογικὴ, πρόσωπο, πρέπει νὰ ἔχη μάνα. Ἀλλὰ καὶ μὲ τὴ μάνα τοῦ Χάρου τὸ τραγούδι ἀποχτάει αὐθεντικότητα.

Τὴ δευτέρη ἐνότητα τοῦ τραγουδιοῦ τὴν ἀποτελοῦν οἱ στίχοι 5—10. Εἶναι τὸ τραγούδι τῆς μάνας τοῦ Χάρου πὺν μᾶς τὸ μεταφέρει ὁ ποιητὴς ἀτόφιο. Σ' αὐτὴ τὴν ἐνότητα ἡ μάνα τοῦ Χάρου ἀπευθύνεται στὶς μανάδες, τὶς ἀδερφές καὶ στὶς γυναῖκες τῶν καλῶν ἀντρῶν καὶ τὶς προτρέπει νὰ φυλάξουν καὶ νὰ κρύψουν τὰ ἀγαπητὰ τους πρόσωπα: παιδιά, ἀδέρφια, συζύγους. Ἀπ' αὐτὴ τὴν πλευρὰ ἡ μάνα τοῦ Χάρου μάνα καὶ γυναῖκα κι αὐτὴ ἀπευθύνεται σὲ γυναῖκες-μανάδες. Κατὰ κάποιον τρόπο εἶναι σύμμαχος τῶν πολὺν ἀνθρώπινο στοιχεῖο. Καὶ τὶς πληροφορεῖ γιὰ τὸν κίνδυνο πὺν διατρέχουν ἀπὸ τὸ γιό της. «Γιατ' ἔχω γυιὸ κυνηγητὴ, γιατί ἔχω γυιὸ κουρσάρο». Ἀπὸ τὴν ἄλλη παρουσιάζεται νὰ μὴν ἐπιδοκιμάζη τὶς δουλειές τοῦ γυιοῦ της, ἀφοῦ συμμαχεῖ μ' ἐκείνους πὺν καταδιώκει αὐτός. Ἔτσι μέσα σ' αὐτὸ τὸ μοιρολόγι ρίχνεται μιὰ γέφυρα, πὺν ἐνάνει αὐτὸ τὸ ἀποτρόπαιο στοιχεῖο τοῦ θανάτου μὲ τὴ ζωὴ, τὴ μάνα.

Ἡ τρίτη ἐνότητα, στίχ. 11—12, ἡ εἰκόνα τοῦ Χάρου, κυνηγητῆ καὶ κορυσάρου, ὅπως τὸν ἐχαράκτηρισε ἡ μάνα του. «Μὰ νά τον καὶ κατέβαινε στὸν κάμπο καβαλλάρης». Εἰκόνα κορυσάρου. Σὰν ἀστραπή ἔτρεχε, μαῦρος ὁ ἴδιος, μὲ μαῦρα ρούχα, ἀπάνω σὲ μαῦρο ἄλογο, Πιὸ ἀποτρόπαια εἰκόνα, πιὸ τραγικὴ δὲν μποροῦσε νὰ δώση σὲ δυὸ στίχους (11—12). Μαῦρο, τὸ χρῶμα τοῦ πένθους καὶ τοῦ τρόμου. Ἀλλὰ καὶ τὸ συμπλήρωμα τῆς εἰκόνας, στιλέτα δίκοπα, ξεγυμνωμένα σπαθιά, κάνει τραγικώτερη τὴν εἰκόνα, ὁλοκληρώνει τὴν εἰκόνα τοῦ κορυσάρου, ἐνῶ ὁ τελευταῖος στίχος, 14 «στιλέτα τᾶχει γιὰ καρδιές, σπαθιά γιὰ τὰ κεφάλια» προκαλεῖ αἰσθήματα φρίκης.

ΥΦΟΣ Δὲν θὰ ἐπαναλάβουμε τίς παρατηρήσεις πού κάναμε στὰ προηγούμενα δημοτικὰ τραγούδια γιὰ τὴν τεχνική. Ἐκεῖνο πού θὰ παρατηρήσουμε εἶναι: α) Ἀπὸ ἄποψη λεξιλογίου καὶ γραμματικῶν τύπων παρουσιάζει πολλὲς κράσεις, καὶ ἐκπτώσεις στὴν αὔξηση τοῦ παρατατικοῦ: «τοῦ Χάρου ἡ μάνα τό ἔλεγε» ἀντὶ τὸ «ἔλεγε», «τὸ σουρνε» ἀντὶ τὸ «ἔσουρνε», «πῶχουν» ἀντὶ πού ἔχουν. Ἀκόμη «οὐλος» ἀντὶ ὁ λος καὶ τὸ «ἔσουρνε» ἀντ' ἔσουρνε, ἀπὸ τὸ ρῆμα σύρω. β) Ἀπὸ ἄποψη σχημάτων λόγου πρέπει νὰ σημειώσουμε τά: «πέτρινη καρδιά», «θέλω νὰ μὴ ραΐση», «τὸ ἴσουρνε μοιρολόγι», «σέρνει στιλέτα δίκοπα κλπ...» γ) Τὸ ἐπίθετο χρησιμοποιεῖται σὲ μεγάλη ἔκταση καὶ σὰν προσδιοριστικὸ καὶ σὰν κοσμητικὸ ἐπίθετο.

Τέλος ἔχουμε νὰ σημειώσουμε τὰ ἀκόλουθα: Τὴν ἔλλειπτικότητα καὶ τὴ μιὰ κάποια ἀταξία πού ὑπάρχει στοὺς δυὸ πρώτους στίχους, ἀπὸ τὴ λογικὴ πλευρὰ τῶν νοημάτων, πού ὅμως δὲν ἀποτελεῖ ἀδυναμία, ἀλλὰ εὖρημα, πού δικαιολογεῖται ἀπὸ τὴ συναισθηματικὴ κατάσταση τοῦ ποιητῆ-τραγουδιστῆ. «Ποιὸς ἔχει πέτρινη καρδιά—ὥστε νὰ μὴ ραΐση—γιατὶ θέλω νὰ εἰπῶ τραγούδι θλιβερὸ καὶ παραπονεμένο». Ἡ λογικὴ σειρά: Θέλω νὰ πῶ τραγούδι θλιβερὸ καὶ παραπονεμένο, πού δὲ θὰ ραγίσῃ ἢ πέτρινη καρδιά ἐκείνου πού ἔχει, Ἀκόμη ἡ κλητικὴ προσφώνηση τῶν στίχων 1 καὶ 5, μὲ τὴν ἀναφορικὴ καὶ ἐρωτηματικὴ πρόταση στὴν ἀρχὴ τοῦ λόγου «ποιὸς ἔχει πέτρινη καρδιά...» καὶ «πῶχουν παιδιά...» ἐνῶ ἡ ἀντίθετη ἀνάμεσα στοὺς στίχους 3 καὶ 4, ὅπως πλέκεται μὲ τὴν ἀποφατικὴ συμπλοκή: «μὴδ'... μὴδ'...» δίνει μεγαλύτερη ἔνταση στὸ ποίημα. Τέλος σημειώνουμε τὸ ἀσύνδετο σχῆμα τῶν στίχων 11—14, πού δίνει στὸ λόγο ἰδιαίτερη ἄνεση, ἐνάργεια στὴν εἰκόνα καὶ μὲ τὴν ἐναλλαγὴ τῆς κανονικότητάς.

Ε'

Περιεχόμενο Μιὰ μάνα πού ἔχασε τὴ μονάκριβή της θυ-

γατέρα, ρωτάει τὸν ἥλιο νὰ τῆς πῆ ἂν τὴν εἶδε καὶ τὴν ἀπάντησε πουνθὲνὰ ἐκεῖ πού γυρίζει. Κι ὁ ἥλιος τῆς ἀποκρίνεται πὼς τὴν ἀπάντησε στὸ σαράϊ τοῦ Χάρου πὺν τὸν κερνοῦσε στὸ τραπέζι του ἀλλὰ πὺν δὲν ἦταν εὐχαριστημένη· διαρκῶς τὰ μάτια της ἔτρεχαν σὰ βρούσες καὶ ἡ καρδιά της ἔτρεμε. Κι ὅταν σὲ μιὰ στιγμή τῆς ἔπεσε τὸ ποτήρι, κακοφάνηκε στὸ Χάρο, πὺν τὴ ρώτησε τί θέλει νὰ τῆς φέρη γιὰ νὰ μὴ πικραίνεται, τὴ μάνα της ἢ τὸν ἀδελφὸ της. Τοῦ ἀπήντησε πὼς θέλει νὰ γυρίση στὸ σπίτι της. Κι αὐτὸς τῆς τὸ ἀρνήθηκε μὲ τὴ δῆλωσιν, πὼς «δὲν τὸ μεταβλέπει».

Κυριαρχικὴ Ἰδέα Ὁ πόνος τῆς μάνας γιὰ τὴ χαμένη ἀκοιβή της θυγατέρα κυριαρχεῖ στὸ ποίημα, πὺν κλείνει μὲ τὴ σκέψη πὼς ἴσως πεθαίνοντας τὴν ἀνταμώσῃ, ἀλλ' αὐτὴ δὲν πρόκειται νὰ ξαναγυρίση καὶ νὰ ζῆση μέσα στὴ γνώριμη ἀτμόσφαιρα τοῦ σπιτιοῦ της. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι δεμένος μὲ τὰ πράγματα καὶ τὴ ζωὴ, ἀλλ' ὁ θάνατος «δὲν τὸ ματαβλέπει».

Δευτερεύουσες Ἰδέες Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ δυὸ διαλόγους· ὁ ἕνας ἀνάμεσα στὴ μάνα καὶ στὸν ἥλιο ὁ δεύτερος ἀνάμεσα στὸ Χάρο καὶ στὴν κόρη (στιχ. 1—11). Τὸν πρῶτο μᾶς τὸν δίνει ἀπειθείας ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς, τὸ δεύτερο τὸν παρεμβάλλει στὴν ἀφήγησιν τοῦ ἥλιου (στιχ. 12—19).

Δὲν θὰ ἐπιμείνουμε στὸ γεγονός πὼς ὁ ποιητὴς, ἡ μάνα, ἐπικαλεῖται τὴ βοήθεια τοῦ ἥλιου γιὰ νὰ μάθῃ πὺν εἰσέκεται ἡ κόρη της. Εἶναι κοινὸς τύπος στὸ δημοτικὸ τραγούδι ἢ συζήτησις μὲ τὸν ἥλιο, τὸ φεγγάρι καὶ ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς φύσης. Σημειώνουμε ἀπλῶς τὸ παράλληλο ἀπὸ τὴν ἀρχαία μυθολογία γιὰ τὴν ἀρπαγὴ τῆς Κόρης, τῆς Περσεφόνης ἀπὸ τὸν Πλούτωνα, τὸ ἀρχαῖο ὁμολόγο τοῦ Χάρου, τίς περιπέτειες τῆς Δήμητρας, τὴν ἀναζήτησιν τῆς Περσεφόνης, τὴν πληροφορία πὺν ὁ ἥλιος πάλι δίνει στὴ Δήμητρα γιὰ τὴ θυγατέρα της. Ἐνδιαφέρουσα εἶναι στὸ ποίημά μας ἡ ἀπάντησιν πὺν δίνει ὁ ἥλιος στὴ μάνα «Ἐφές προχτὲς τὴν εἶδηκα στοῦ χάρου τὸ σαράϊ». Τὰ βασίλεια τοῦ κάτω κόσμου τῆς ἀρχαίας μυθολογίας ἀντικατασταίνονται στὴ νεώτερη μυθολογία μὲ τὸ σαράϊ τοῦ Βεζύρη, τοῦ Σουλτάνου. Καὶ ὁ Χάρος γίνεται ἀλλόφυλος, Τοῦρκος, ἐχθρὸς καὶ ἡ πεθαμένη γίνεται σκλάβη στὸ σαράϊ τοῦ Χάρου - Σουλτάνου, πὺν τὸν κερνάει κι αὐτὸς εὐφραίνεται. Καὶ σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο μᾶς δίνει τὴν εἰκόνα τῆς σκλαβωμένης κόρης, πὺν τρέχουν (δάκρυα) τὰ ματάκια της σὰ μαρμαρένια βρούσιν καὶ ἡ καρδοῦλα της τρέμει σὰ μαραμένο μῆλο. Ἐδῶ ὁ ζωντανὸς

προεκτείνει ἴσα μὲ τὸν ἄλλον κόσμο, στοὺς πεθαμένους πού δὲν αἰσθάνονται πιά, τὰ αἰσθήματα πού τοῦ γεννᾶ ὁ θάνατος. Ἄπο δῶ καί πέρα τὸ ποίημα δουλεύει ἀπάνω σ' αὐτὸ τὸ συναισθηματικὸ στοιχεῖο, τὴν ἀπέχθεια γιὰ τὸν κάτω κόσμο καὶ τὴ ζωὴ στὸ σκοτεινὸ περιβάλλον τῆς ἄλλης ζωῆς.

Ἀξίζει νὰ σταθῆ κανεὶς ἀπάνω σ' ἓνα ἄλλο εὔρημα τοῦ λαϊκοῦ τραγουδιστῆ, πού τὸ βλέπουμε στοὺς στίχους 8—10. «Κι ἀπὸ τὸ συχνό-κέρασμα τῆς πέφτει τὸ ποτήρι, μάϊτε σὲ πέτρα βάρεσε, μάϊτε σὲ καλύτερίμι, μέσα στοῦ Χάρου τὴν ποδιὰ ἔπεσε κι ἐραίστη». Τὸ ποτήρι ἔπεσε στὴν ποδιὰ τοῦ Χάρου, Δὲ ράγισε γιὰτὶ ἔπεσε σὲ πέτρα ἢ σὲ καλύτερίμι. Ράγισε γιὰτὶ εἶχε μέσα τὴν τὸν πόνο τῆς κόρης. Ὁ δυνατὸς πόνος ἦταν ἡ αἰτία, καὶ τὸ παράπονο. Συχνότατο τὸ στοιχεῖο τοῦτο στὸ δημοτικὸ μας τραγούδι, ὁ πόνος νὰ μεταβιβάζεται σὲ ἄψυχα, πού δὲν μποροῦν οὐτ' αὐτὰ νὰ τὸν σηκώσουν. Τὸ νερὸ βουρκώνει, τὸ κρύσταλλο ραγίζει, τ' ἀέρι ξεψυχάει κ.λ.π.

Τέλος πρέπει νὰ σημειώσουμε τὴν ἐπιθυμία τῆς κόρης νὰ γυρίσῃ στὸ σπίτι τῆς. Ὁ ἄνθρωπος εἶναι ἀπόλυτα δεμένος μὲ τὰ πράγματα γύρω του, τὰ πράγματα ἀντιπροσωπεύουν τὴ ζωὴ του καὶ τὴν ἐκφράζουν. Ἀλλὰ καὶ ἡ ἐπιθυμία τῆς κόρης εἶναι ἀνεκπλήρωτη. Ὁ νεκρὸς δὲν ξαναγαυρίζει στὴ ζωὴ. Οἱ ζωντανοὶ ὁμως πολὺ εὐκόλα μποροῦν ν' ἀκολουθήσουν τοὺς πεθαμένους.

Υ φ ο ς Πέραν ἀπὸ τὶς παρατηρήσεις πού ἀφοροῦν ὅλα τὰ δημοτικὰ τραγούδια πού εἶδαμε παραπάνω στὴν τεχνικὴ τοῦ στίχου ἔχομε νὰ παρατηρήσουμε καὶ τὰ παρακάτω: α) Ἄπο πλευρὰ γλωσσικὴ οἱ τύποι «ἀπαντῆσες» ἀντὶ ἀπάντησες, παρατονισμὸς πού ὀφείλεται σὲ λόγους μετρικούς, «εἶδηκα», μοναδικὸς τύπος, ποιητικὸς, παρακειμένου πού δηλώνει τὸ συντελεσμένο γεγονός. (Μήπως ἀπ' αὐτὸ τὸ στοιχεῖο πρέπει νὰ ὑποθέσουμε πὼς τὸ μοιρολόγι εἶναι Κρητικὸ; Κι ἄλλα στοιχεῖα, ὁ κουρσάρος καὶ τὸ στιλέτο ἐνισχύουν τὴν ὑπόθεση), Ἀκόμα ὁ ἰδιωματισμὸς τύπος «μάϊτε» (=μήτε· συμπλοκὴ ἀποφατικὴ) καὶ ὁ ποιητικὸς τύπος «ῶχ» ἀντὶ τοῦ «γιὰ» (=διὰ) β) Ἄπο πλευρὰ λεξιλογίου πρέπει νὰ σημειώσουμε τὰ σύνθετα: «ἤλιε μου καὶ τρισήλιε μου καὶ κομογουριστὴ μου». Μ' αὐτὸ τὸ στίχο, στὰ λαϊκὰ παραμύθια, ἀρχίζουν οἱ ἐπικλήσεις γιὰ πληροφορίες κατὰ τὴν ἀναζήτησι διαφόρων προσώπων, γιὰ μαντέματα κ.ἄ. Ἀλλὰ καὶ τὸ τ ρ ι ς - ἦ λ ι ο ς, πού δείχνει τὴ μεγαλωσύνη του καὶ πού μᾶς θυμίζει ἓνα ἄλλο τύπο, τὸν τρισμέγιστο, πού εἶναι ἐπίθετο τοῦ Ἐρμῆ, πού σὲ μιὰ ἄλλῃ του μορφῇ εἶναι ψυχοπομπός.

Στὴν ἀρχαία μυθολογία, ὁ Ἑρμῆς τρισμέγιστος εἶναι αὐτὸς ποὺ ἀποκαλύπτει τὰ πάντα. Αὐτὸν τὸν τρισμέγιστον ἥλιον, καλεῖ ἡ μάνα νὰ τῆς ἀποκαλύψῃ τὴν τύχη τῆς κόρης τῆς. Ὁ ἥλιος εἶναι καὶ «κ ο σ μ ο γ υ ρ ι σ τ ῆ ς». Ἀκόμα ἀσημειώσουμε τὶς λέξεις: ἀ κ ρ ι β ῆ σ θ υ γ α τ ἔ ρ α (—μοναχοθυγατέρα, γι' αὐτὸ κι' ἀκριβή, ἀναντικατάστατη), σ υ χ ν ο κ ἔ ρ α σ μ α (=διαρκὲς κέρασμα), κ α κ ο φ ἄ ν η κ ε καὶ τὸ ματαβλέπεις, τὸν τύπο χ λ ῖ β ε σ α ι: ἀντιθλίβεσαι (τὸ σύμπλεγμα χλ, ἀντὶ θλ. κλπ.). γ) Ἀκόμα τὶς παρομοιώσεις, «κι ἔτρεχαν τὰ ματάκια τῆς σ ἄ μ α ρ μ α ρ ἔ ν ι α β ρ ῦ σ η» καὶ τὸ «ἔτρεμε ἡ καρδούλα τῆς σ ἄ μ ῆ λ ο μ α ρ α μ ἔ ν ο».

ΚΑΦΑΛΑΙΟΝ Ζ'

ΔΗΜΟΤΙΚΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ

ΠΑΡΑΛΟΓΕΣ

[ΜΠΑΛΛΑΝΤΕΣ]

1) Τοῦ Κάστρου τῆς Ὠριᾶς

(Τάξης Ε' σ. σ. 112-113)

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ Κατὰ τὴ γνώμη τῶν μελετητῶν τῆς δημοτικῆς μας ποιήσης τὸ τραγούδι αὐτὸ ἀνήκει στὸν κύκλο τῶν Ἀκριτικῶν τραγουδιῶν. Μερικοὶ μάλιστα φτάνουν καὶ νὰ τοποθετοῦν τὸν πυρῆνα τοῦ τραγουδιοῦ στὴν ἄλωση τοῦ Ἀμορίου (838) ἔπειτα ἀπὸ προδοσίαν. Ὅτι δένει μορφολογικὰ τὸ δημοτικὸ τραγούδι μὲ τὸ βυζαντινὸ κόσμον εἶναι κυρίως ἡ περιγραφή τοῦ Κάστρου τῆς Ὠριᾶς. Κατὰ τὰ ἄλλα τὸ τραγούδι μοιάζει μὲ μπαλλάντα σύμφωνα μὲ ὅσα εἶπαμε παραπάνω.

Περιεχόμενον Τὸ ποίημα ἀναφέρεται στὸ Κάστρο τῆς Ὠριᾶς ποὺ τὸ καταλάβανε οἱ Τοῦρκοι μὲ προδοσίαν ἔπειτα ἀπὸ πολιορκίαν δώδεκα χρόνων. Τὸ κάστρο ποὺ ἦταν θεμελιωμένον καὶ ξακουστό, σαράντα ὄργυιες ὕψος, δώδεκα πλάτος, σκεπασμένον μολύβι, μαρμαροχυτὸ καὶ μὲ πόρτες ἀτσαλένιες, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν πόρταν τοῦ πελάγου π' ἀστράφτει μαλαματένια, τὸ κυβερνάει μιὰ βασιλοπούλα ποὺ τὴν ἐρωτεύεται ἓνα Τουρκόπουλον ἀπὸ μάνα Χριστιανή. Ἡ ἀγάπη ὀδηγεῖ τὸ Τουρκόπουλον στὸν Ἀμιρᾶ καὶ τοῦ ζητᾷ τὴν κόρη σὰν ἀντάλλαγμα, ἂν τὸν βοηθήσῃ νὰ καταλάβῃ τὸ κάστρο. Ὁ Ἀμιρᾶς δέχεται τὴ σύμπραξιν. Καὶ τὸ Τουρκόπουλον πλησιάζει τὸ Κάστρο καὶ κατορθώνει νὰ πείσῃ μιὰ κόρη νὰ τοῦ ἀνοίξῃ τὴν πόρταν γιὰ νὰ μπῆ στὸ Κάστρο. Τὸ ἀνοιγμα τῆς πόρτας ὑπῆρξε μοιραῖον. Οἱ Τοῦρκοι εἰσέδρμησαν καὶ καταλάβαν τὸ κάστρο.

Οἱ Τούρκοι ρίχτηκαν στήν λεηλασία, στά πλούτη τοῦ Κάστρου, ἐνῶ τὸ Τουρκόπουλο ρίχτηκε νὰ σκλαβώση τὴ βασιλοπούλα, πού μπροστά στή διπλῆ συμφορὰ ἔπεσε ψηλά ἀπὸ τὸν πύργο καὶ σκοτώθηκε.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ἡ ἀπόφαση τῆς ἐλευθέρης κοπέλλας νὰ μὴν ὑποταχτῆ καὶ νὰ μὴ γίνῃ σκλάβα τῶν ἐχθρῶν τῆς ἀποτελεῖ τὴν ἰδέα πού κυριαρχεῖ κατὰ τὴν ἐξέλιξη τοῦ μύθου.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ τὶς παρακάτω πέντε ἐνότητες: Ἀπὸ τὸ στίχο 1—7 ἡ πρώτη, ἀποτελεῖ περιγραφή τοῦ Κάστρου, δανεισμένη ἀπὸ τὶς ἀφηγήσεις τῶν μεσαιωνικῶν παραμυθιῶν. Οἱ ἔντεκα στίχοι, 8—18 παρουσιάζουν τὴ διπλῆ πολιορκία, τοῦ κάστρου καὶ τῆς κόρης. Στὴν τρίτη ἐνότητα, στοὺς στίχους τουρκος» γιὰ ν' ἀνοίξη τὶς πόρτες τοῦ κάστρου. Στὺς στίχους 36—41 ἔχουμε τὴν κατάληψη τοῦ κάστρου καὶ στὴν τελευταία, στίχοι 42—44 ἡ δραματικὴ λύση τοῦ ποιήματος.

Ἡ πρώτη ἐνότητα ἀποτελεῖ τὴν περιγραφή τοῦ κάστρου, κατατοπισμὸ τοῦ ἀκροατηρίου στὸ χῶρο καὶ στὸ χρόνο. Ἡ περιγραφή, μὲ τὴ μεσαιωνικὴ ὑπερβολή, μὲ τὰ στοιχεῖα πού παραθέτει, ὑποβάλλει στὸ ἀκροατήριον τὴν εἰκόνα τοῦ φρουριακοῦ συγκροτήματος τῆς βασιλεύουσας. Κι ὅμως τὸ κάστρο χάνεται μέσα στὸ χῶρο τοῦ παραμυθιοῦ. Ἀλλὰ καὶ προβολὲς στὸ χρόνο ἀνοίγουν οἱ δυὸ πρῶτοι στίχοι: «Ὅσα κάστρα κι ἂν εἶδα κι ἂν περπάτησα σὰν τῆς Ὠριᾶς τὸ κάστρο δὲν ἐλόγιασα». Τὸ εἶδα καὶ τὸ περπάτησα κάνει τὸ παραμῦθι σύγχρονη πραγματικότητα.

Ἡ δευτέρα ἐνότητα (8—18) ἡ διπλῆ πολιορκία, τοῦ κάστρου καὶ τῆς κόρης. Ἡ πολιορκία τοῦ κάστρου ἀπὸ τοὺς Τούρκους εἶναι τὸ συμπωματικὸν τοιχεῖον, τὸ ἱστορικὸ φόντο, πού ξετυλίγεται ἡ ἐρωτικὴ δράση καὶ ἡ τραγικὴ σύγκρουση. Ὁ Τούρκος τὸ τριγυρίζει δώδεκα χρόνια τὸ ἐρημόκαστρο καὶ δὲ μπορεῖ νὰ τὸ καταλάβῃ. Γιὰ τὴν κατάληψη θὰ συνεργήσῃ ἓνα Τουρκόπουλο, καρπὸς ἀπὸ μιὰ διασταύρωση τῶν δυὸ ἀντίμαχων λαῶν, ἐνὸς Τούρκου καὶ μιᾶς Ρωμιᾶς. Αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἀντιφατικὴ σύνθεση μιᾶς ψυχολογίας τοῦ Τουρκόπουλου δίνει ἰδιαίτερο βάθος στὴ δραματικὴ ἱστορία. Ἐνας ἀνέλπιστος ἔρωτας, πού δὲν γνωρίζει φραγμούς, καὶ δὲν συνοδεύεται ἀπὸ κανένα ἠθικὸ ἐνδοιασμό, ἓνα ἀκαταμάχητο πάθος. Δὲν εἶναι οὔτε τὰ χρήματα οὔτε ἡ δόξα, πού ὀδηγοῦν τὸ Τουρκόπουλο νὰ γίνῃ ὁ πρωταγωνιστὴς τῆς δόλιας κατάληψης τοῦ κάστρου. Εἶναι τὸ πάθος πού τὸ κινεῖ: «Οὔτε τ' ἄσπρα σου θέλω κι οὔδε τὰ σπαθιά μόν' θέλω ἐγὼ τὴν κόρη πού 'ναι

19—35 τὸ ποίημα μᾶς δείχνει τὴ δόλια μηχανὴ πού σταινει ὁ «σκυλό-
στὰ γυαλιά» (16—17). Ἔτσι τὸ τουρκόπουλο, σημαδεμένο ἀπὸ τὴ φύ-
ση του γίνεται τραγικὸ πρόσωπο, πού κινεῖται ἀπὸ τὸ τυφλὸ πάθος, ἐ-
πικίνδυνο καὶ φοβερό, ἀλλὰ ὄχι ἀποτρόπαιο.

Ἔντονα δραματικὸ χαρακτῆρα ἀποχτάει τὸ ποίημα στὴν τρίτη ἐ-
νότητα μὲ τὴ συζήτηση καὶ τὶς ἀλλεπάλληλες παραλήψεις τοῦ τουρ-
κόπουλο, ὄχι μόνον νὰ μπῆ στὸ κάστρο, ἀλλὰ καὶ νὰ μπῆ ἀπὸ τὴν πόρτα,
μὲ τὴ δόλια σκέψη νὰ βροῦν οἱ Τοῦρκοι εὐκαιρία νὰ εἰσορμήσουν. Ἐ-
δῶ σ' αὐτὴ τὴν ἐνότητα τὸ τραγούδι ἀποχτάει ἰδιαίτερο χρῶμα. Ἔντο-
νη ἢ ἀντίθεση ἀνάμεσα στοὺς Χριστιανούς καὶ τοὺς Τούρκους. σ' ὁλό-
κληρο τὸ μέρος ἀλλὰ ἰδιαίτερα στὸ στίχ. 24: «Φεύγα ἀπ' αὐτοῦ, βρὲ
Τοῦρκε, βρὲ σκυλότουρκε». Ἀπέχθεια στὸν ἀναγνώστη καὶ στὸ ἀκροα-
τήριο προκαλεῖ τὸ μισοκακόμοιρο ὕφος πού παίρνει στὸ σημεῖο αὐτὸ τὸ
τουρκόπουλο: «Εἶμαι καλογεράκι ἀπ' ἀσκηταριό. Δώδεκα χρόνους ἔ-
χω ὅπ' ἀσκήτενα χορτάριν ἐβοσκοῦσα σὰν τὸ πρόβατο (27—29), ἐ-
νῶ ἐξοργιστικὴ εἶναι ἢ ψεύτικη διαβεβαίωση πὼς δὲν εἶναι οὔτε Τοῦρ-
κος οὔτε Κόνιαρος (—φανατικὸς Τοῦρκος, μισαλλόδοξος, σκληρὸς ἀ-
πέναντι στοὺς Χριστιανούς), πὼς ἦρθε νὰ πάρῃ λάδι γιὰ τὶς ἐκκλη-
σίες, πὼς τὰ ροῦχα του εἶναι σάπια καὶ ξεσκίζονται καὶ πὼς ἀντραλί-
ζεται ἀπὸ τὴν πείνα. Ἀκόμα ὁ ὄρκος πού ψεύτικα παίρνει, ἀφοῦ δὲν
αἰσθάνεται οὔτε φόβου τοῦ Σταυροῦ οὔτε τῆς Παναγιάς, ἐξεγείρει στὸ
χριστιανικὸ ἀκροατήριον τὴν ὀργὴν κατὰ τοῦ ψεύτη, Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο
καὶ σ' ὄλο τὸ ποίημα δουλεύεται ἓνας ἀρχαιότατος μῦθος, ἡ κατάληψη
ἐνὸς κάστρου μὲ δόλο. Δὲν θάπρεπε νὰ θυμηθοῦμε τὴν κατάληψη τῆς
Τροίας, μὲ τὸ δόλο πού ἐτοίμασε ὁ Ὀδυσσεύς, τὸ δούρειο ἵππο; Ἐξ
ἄλλου ὁ τύπος αὐτὸς τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ εἶναι ἐξαιρετικὰ διαδε-
μένος καὶ δουλεμένος σ' ὄλες του τὶς μορφές· κι' ὄχι μόνον στὴ δημοτικὴ
ποίησι, ἀλλὰ καὶ στὰ παραμῦθια.

Ἡ τέταρτη ἐνότητα (36—41) ἀποτελεῖ τὸ θρίαμβο τῆς δολιότη-
τας, τὸ κάστρο πάρθηκε ἀπὸ τοὺς Τούρκους κι' ὁ καθένας ρίχτηκε ἀ-
κατάσχετος στὸ σκοπὸ του. «Ὅλοι ρίχτηκαν στ' ἄσπρα, ὄλοι στὰ φλω-
ριά κι ἐκεῖνος εἰς τὴν κόρη πού 'ναι στὰ γυαλιά». Καὶ φυσικὰ ἡ ἀγω-
νία γιὰ τὴν τύχη τῆς κόρης κορυφώνεται. Τὸ κεντρικὸ πρόσωπο εἶναι
ἡ Ὠριά, ἡ μαυρομάτα, ἡ βασίλισσα.

Ἡ πέμπτη ἐνότητα (42—44) ἀποτελεῖ ὅπως εἶπαμε, τὴ δραμα-
τικὴ λύση: «Κι ἡ κόρη ἀπὸ τὸν πύργου κάτω πέταξε». Ἡ μαυρομάτα ἡ
βασίλισσα δὲν ἔπεσε στὰ χέρια τοῦ Τουρκόπουλου, σὲ χέρια τοῦ Τούρ-

κου και ξεψύχησε. Δέν είναι μόνο ή δραματική λύση, πώς πεθαίνει ή βασιλοπούλα, αλλά είναι και ή λύτρωση. Τό τουρκόπουλο δέν κατώρθωσε νά ικανοποιήση τό τυφλό πάθος του, δέ σκλάβωσε τή βασιλοπούλα. Ό δόλος δέ στάθηκε ικανός νά θριαμβεύση. Καί ή βασιλοπούλα έζωή της, δέν έχασε όμως δυό πολύτιμα πράγματα, τή λευτεριά και τήν τιμή της. Μπορεί ή βία και ό δόλος νά κυριαρχή, αλλά δέν δικαιώνεται, δέ θριαμβεύει.

Υ φ ο ς Τό ποίημα άποτελείται από 44 ιαμβικούς άνοιμοιοκατάληχτους δωδεκασύλλαβους στίχους, μέ άρκετές συνιζήσεις. Η όμοιοκαταληξία όταν παρουσιάζεται σ' όρισμένα σημεία, είναι συμπτωματική. Από πλευρά γλωσσική ή δημοτική είναι ώραιότατη, στηριγμένη κυρίως στην κυριαρχία του ρήματος και του ουσιαστικού. Τό επίθετο πού χρησιμοποιείται σέ μεγάλην έκταση, βοηθάει πάρα πολύ και δίνει έξαιρετική ένταση στην εικόνα. Ίδιαίτερα αισθητός είναι ό ρόλος του στην περιγραφή του κάστρου: «Κάστρο θ ε μ ε λ ι ω μ έ ν ο, κάστρο ξακουστό... μολύβι σκεπασμένο, μαρμαροχυτό, μέ πόρτες άτσαλένιες κι άργυρά κλειδιά». Ακόμη σ' αυτό τό σημείο έχουμε νά παρατηρήσουμε τή χρησιμοποίηση του ουσιαστικού αντί εμπρόσθετου προσδιορισμού ή επίθετου, πού έναλλάσσεται: «σαράντα όργυιές του ψήλου, δώδεκα πλατύ, μ ο λ ύ β ι σκεπασμένο, μαρμαροχυτό, μέ πόρτες άτσαλένιες κι άργυρά κλειδιά και του γυαλού ή πόρτα στράφτει μ ά λ α μ α». Τό μ ο λ ύ β ι πήρε τή θέση του «μ έ μ ο λ ύ β ι σκεπασμένο», και σ' άλλη παραλλαγή «μολυβόχτιστο» και τό «μ ά λ α μ α» πήρε τή θέση του «μ α λ α μ α τ έ ν ι α». Τέλος τό επίθετο έξαιρετικά προσεγμένο στην τοποθέτηση είναι στο μεγαλύτερο μέρος προσδιοριστικό. Ό λόγος είναι γοργός και λιτός, μέ μικρές προτάσεις και μέ πολλές επαναλήψεις λέξεων, πού δίνουν ιδιαίτερη έκφραστικότητα στο στίχο: «Πράσινα ροῦχα β γ ά ζ ε ι, ράσα φ ό ρ ε σ ε. Τόν πύργο πάει και γυροβολάει στην πόρτα πάει και στέκει και παρακαλεί». ή «Γελάστηκε μιá κόρη, πάει τόν άνοιξε. "Όσο ν' άνοίξη ή πόρτα, χίλιοι έμπήκανε, κι όσο νά μισανοίξη, γέμισ' ή αύλή, κι όσο νά καλοκλεί ή χώρα άπόρηκε». Ακόμα πρέπει νά σταθοῦμε στο δίστιχο 22—23. «Γιά άνοιξε, άνοιξε, πόρτα, πόρτα τής Όριάς πόρτα τής μαυρομάτας, τής βασίλισσας», πού μέ τήν επανάληψη του ά ν ο ι ξ ε και του π ό ρ τ α μοιάζει μέ ξόρκι. Στο διάλογο πού γίνεται ανάμεσα στο τουρκάκι και στους ανθρώπους του κάστρου ό γοργός ρυθμός και ή έναλλαγή δίνουν δραματική ένταση στο ποίημα.

2) Τοῦ γεφυριοῦ τῆς Ἄρτας.

(Τάξης Ε' σ. 114-115)

Περιεχόμενο Τὸ ποίημα ἀναφέρεται στὸ μῦθο γιὰ τὸ γεφύρι τῆς Ἄρτας πὸν ἀποτελεῖ μεγάλο κατόρθωμα καὶ σὰν ἔργο μεγάλο τεχνικῆς καὶ σὰν ἔργο πολιτισμοῦ. Τὸ ἔχιζε στρατιὰ ὀλόκληρη ἀπὸ τεχνίτες, κι αὐτὸ διαρκῶς γκρεμιζόταν, Στὴν ἀπελπισία ἕνα πουλάκι πὸν κάθισε ἀντίκρου στὸ ποτάμι, τοὺς προφήτεψε πὼς ἂν δὲ στοιχειώσουν τὴν ὁμορφή γυναίκα τοῦ πρωτομάστορα, τὸ γεφύρι δὲ στεριώνει. Ὁ πρωτομάστορας μὲ τὴν καρδιά φορτωμένη λύπη παραγγέλλει στὴ γυναίκα του, νὰ πάη στὸ γεφύρι. Ὅταν ἔφτασε καὶ τὸν βρῆκε στενοχωρημένο, οἱ μαστόροι, στὴν ἐρώτηση γιὰ τὴ λύπη, τῆς εἶπαν ψέμα, πὼς τοῦ ἔπεσε στὸ ποτάμι τὸ δαχτυλίδι τοῦ γάμου τους. Αὐτὴ μὲ παιδικὴ προθυμία δέχεται νὰ κατέβῃ στὸ ποτάμι νὰ βρῆ τὸ δαχτυλίδι. Ὅταν τὴν κατέβασαν ἄρχισαν νὰ χτίζουν. Τότε ἡ γυναίκα κατάλαβε τὴν ἀπάτη καὶ καταράστηκε τὸ γιοφύρι καὶ τοὺς διαβάτες. Στὴν παράκληση τῶν μαστόρων ν' ἀλλάξῃ τὴν κατάρα, γιὰ νὰ μὴ συμβῆ κανένα κακὸ στὸν ἀδερφό της, τὴν ἀλλάζει, τὴν κάνει οὐσιαστικὰ εὐχὴ καὶ παρουσιάζεται νὰ θυσιάζεται θεληματικὰ.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ἡ ἰδέα πὸν κυριαρχεῖ στὸ ποίημα τοῦτο εἶναι πὼς τὰ μεγάλα ἔργα ἀπαιτοῦν μεγάλες θυσίες. Καὶ τὸ γεφύρι τῆς Ἄρτας ἦταν σπουδαῖο καὶ μεγάλο κατόρθωμα, τὴν ὥρα πὸν ἡ ἐπικοινωνία σ' ὅλα τὰ μεγάλα ποτάμια, ὅπως ὁ Ἀχελῷος, γινόνταν μὲ τὶς περταριές ἦταν καὶ μεγάλο ἔργο πολιτισμοῦ, ἀφοῦ ἡ ἐπικοινωνία ἀνάμεσα στοὺς ἀνθρώπους γίνονταν εὐκολότερη. Αὐτὸ ἐγαίνει ἀπὸ ἕνα συνολικὸ κοίταγμα στὸ ποίημα, μὲ προσπάθεια νὰ βγάλουμε μιὰ λογικὴ σκέψη. Δὲν θὰ πρέπει ὁμως ποτὲ νὰ ξεχνᾶμε ὅτι βρισκόμαστε μπροστὰ σὲ μιὰ παραλογίη, πὸν μέσα στὴν αὐτάρκεια καὶ τὴ νομοτέλεια της ἔχει τὸ δικὸ της κόσμον καὶ φυσικὰ τὶς ἰδέες πὸν κυριαρχοῦν.

Δευτερεύουσες ἰδέες Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ πέντε ἐνόητες, Ἡ πρώτη ἀπὸ τὸ στίχο 1 ἴσαμε τὸ στίχο 6, ὁ θρηῆνος γιὰ τὸ γεφύρι πὸν γκρεμιζεται. Ἀπὸ τὸ στίχο 7 ἴσαμε τὸ στίχο 13, τὸ πουλὶ δηλώνει στοὺς ἀνθρώπους τὴν προϋπόθεση γιὰ τὸ στερέωμα τοῦ γεφυριοῦ καὶ δημιουργεῖ τὶς συνθήκες γιὰ τὴ δραματικὴ πλοκὴ τοῦ ἔργου. Ἡ τρίτη ἐνότητα ἀπὸ τὸ στίχο 14 ἴσαμε τὸ στίχο 20, εἶναι ἡ ἀπόφαση τοῦ πρωτομάστορα νὰ θυσιάσῃ τὴ γυναίκα του καὶ ἡ παραγγελία πὸν στέλνει μὲ τ' ἀηδόνι. Τὴν τέταρτη ἐνότητα τὴν ἀποτελοῦν οἱ στίχοι 21 ἴσα μὲ τὸ στίχο 34, πὸν καλύπτει ὅλη τὴ δραματικὴ πλοκὴ τοῦ ἔργου μέχρι τὸ κρίσιμο σημεῖο: «Ἐνας πιχάει μὲ τὸ μυστρὶ κι ἄλλος μὲ τὸν ἀσβέστη, παίρνει κι ὁ πρωτομάστορας καὶ ρίχνει μέγα λίθος». Τὴν τελευταία, πέμπτη ἐνότητα τὴν ἀποτελοῦν οἱ στίχοι ἀπὸ τὸ

35 ἴσαμε τὸ 46. Εἶναι ἡ κάθαρση, ἡ δραματικὴ λύση, ἡ κατάρα καὶ ἡ ἀποκατάστασις.

Στὴν πρώτη ἐνότητα ἔχουμε νὰ παρατηρήσουμε τὸ μεγάλο ἀριθμὸ τῶν τεχνιτῶν, σαραταπέντε μάστοροι (ὁ ἀριθμὸς σαράντα μὲ τὴ μυστηριακὴ συμβολικὴ του σημασία) καὶ ἑξήντα μαθητὰδες. Ἐμπειροὶ τεχνίτες καὶ χεροδύναμοι νέοι ἐργάτες καὶ δὲ μπορούσαν νὰ ὑποτάξουν τὸ ποτάμι. Ὁ θρῆνος γιὰ τὸ χαμῆνο κόπο σφραγίζει τὴν ἐνότητα καὶ δημιουργεῖ τὸ ἀδιέξοδο.

Δὲν εἶναι τὸ πουλί—στὴ δευτέρῃ ἐνότητα—πὺ ἀπλῶς συμμετέχει στὴ λύπη, εἶναι σωστὸς ἀπὸ μηχανῆς Θεός, ὅπως στὴν ἀρχαία τραγωδία, πὺ δίνει τροπὴ στὸ ἀδιέξοδο καὶ τονίζει ἰδιαίτερα τὴ θυσία. Πανάρχαιη ἀντίληψη τῆς ἀνθρωποθυσίας πὺ μεταβάλλεται ἐν θυσία ζώου, γιὰ νὰ διατηρηθῆ μέχρι τὴν ἐποχὴ μας. Ἡ ἀντίληψη αὐτὴ ξεκινάει ἀπὸ τὴ δοξασία πὺς τὸ αἷμα πὺ χύνεται ἀπὸ τὰ ζῶα πὺ θυσιάζονται μὲ τὴ δύναμη πὺ ἔχει στηρίζει τὰ οἰκοδομήματα. Καὶ ορίζει νὰ μὴ στοιχειώσουν ὄρφανό, ξένο ἢ διαβάτη. Τὸ ὄρφανό εἶναι ὁμορφὴ γυναίκα». Εἶναι γυναίκα τοῦ πρωτομάστορα καὶ εἶναι καὶ ὁμορφὴ. Ὁ κ. Κ. Ρωμαῖος στὸ βιβλίον του «Κοντὰ σὶς ρίζες» βρίσκει καὶ δικαιολογημένα συμφωνία μὲ τὸ μῦθον τῆς θυσίας τῆς Ἰφιγένειας.

Στὴν τρίτῃ ἐνότητα ἔχομε τὴν παρακοὴ τοῦ πουλιοῦ πὺ ἀνέλαβε νὰ μεταφέρῃ τὴν παραγγελία τοῦ πρωτομάστορα. Ὁ πρωτομάστορας ἀποφασίζει νὰ θυσιάσῃ τὴ γυναίκα του γιὰ νὰ πετύχῃ τὸ ἔργον, ἀποφασίζει νὰ καταστρέψῃ τὴν οἰκογενειακὴ του εὐτυχία. Μὰ αὐτὸ τοῦ φέρνει πολὺ κόπον. Παραγγέλλει στὴ γυναίκα του νὰ ντυθῆ ἀργά, ν' ἀλλάξῃ ἀργά, νὰ πᾶ ἀργὰ τὸ γιόμα, νὰ διαβῆ τὸ γιοφύρι. Γιατὶ ἀργά; Ἴσως πίστευε πὺς κάτι μπορούσε νὰ συμπέσῃ καὶ νὰ σωθῆ ἡ γυναίκα του; Ἐτσι μονάχα ἐξηγεῖται. Μὰ τὸ πουλί παρακούει καὶ μεταφέρει ἀντίθετον τὴν παραγγελία, τὸ «ἀργά», γίνεται «γοργά», καὶ ἡ πορεία γιὰ τὴ δραματικὴ σύγκρουση γίνεται ταχύτατη. Μ' αὐτὸ τὸ δεύτερον στοιχεῖον κλείνει ἡ δευτέρῃ ἐνότητα.

Στὴν τέταρτῃ ἐνότητα τοποθετοῦνται πολλὰ προβλήματα. Ἡ γυναίκα τοῦ πρωτομάστορα, τοὺς χαιρετᾷ καὶ τοὺς ρωτᾷ γιὰ τὴν αἰτία τῆς λύπης τους. Τὸ ψέμα πὺ τῆς σερβίρουν οἱ μάστοροι, γιὰ νὰ κατέβῃ στὸ ποτάμι, τὸ πέσιμο τοῦ δαχτυλιδιοῦ, πὺ ἀντιπροσωπεύει τὸν κίνδυνον γιὰ τὴν οἰκογενειακὴ τῆς εὐτυχία. Ἡ πρόθυμη ὑπακοὴ στὸν ἄνδρα τῆς, πὺ φτάνει ἴσαμε τὸ σημεῖον τῆς παιδιάτικης ἀφέλειας, νὰ κατέβῃ ἢ ἴδια στὸ ποτάμι καὶ νὰ ψάξῃ νὰ βρῆ τὸ δαχτυλίδι, ν' ἀσφάλισῃ τὴν εὐτυχία τῆς. Τέλος τὸ χτίσιμό τῆς, ἡ θυσία. Τὸ ψέμα

καὶ ἡ ἀπόφαση τοῦ ἀντρα της νὰ βάλῃ πάνω ἀπὸ τὴν οἰκογενειακὴ του εὐτυχία τὸ ἔργο του, τὴν ἐπιτυχία, κάνουν συμπαθητικότερη τὴ φυσιογνωμία τῆς γυναίκας, πὺ θυσιάζεται χωρὶς νὰ τὸ θέλῃ.

Στὴν πέμπτη ἐνότητα πὺ ἀρχίζει μὲ τὴν κατάρα καὶ τελειώνει μὲ τὴν ἀλλαγὴ της θρῖσκειται ἡ λύση καὶ ἡ λύτρωση. Ἡ κατάρα εἶναι δικαιολογημένη, ἀφοῦ ἡ θυσία εἶναι ἀθέλῃτη. Ἄλλὰ καὶ ἡ κατάρα ἡ ἴδια δημιουργεῖ ἕνα κίνδυνο γιὰ τὸ γεφύρι καὶ τὴν οἰκονομία τοῦ ἔργου. Ἡ ἀθέλῃτη θυσία δὲν ὠφελεῖ σὲ τίποτα, Μὰ καὶ ἡ κατάρα δὲν παίρνεται πίσω. Γι' αὐτὸ ὑπάρχει ἕνας τρόπος· ἡ κατάρα νὰ παραλλάξῃ... Ἡ γυναίκα ἀναγκάζεται ν' ἀλλάξῃ τὴν κατάρα. τὸ «ὡς τρέμει τὸ καρύφυλλο, νὰ τρέμει τὸ γεφύρι καὶ ὡς πέφτουν τὰ δεντροφύλλα νὰ πέφτουν οἱ διαβάτες». Γίνεται στὴν παραλλαγὴ «ἂν τρέμουν τ' ἄγρια βουνὰ νὰ τρέμῃ τὸ γεφύρι καὶ ἂν πέφτουν τ' ἄγρια πουλιά, νὰ πέφτουν οἱ διαβάτες». Μετὰ τὴν ἀπογοήτευση, ἔρχεται ὁ φόβος γιὰ τὴν τύχη τοῦ ἀδερφοῦ της, πὺ τῆς τὸν παρουσιάζουν οἱ μαστόροι γιὰ νὰ τὴν πείσουν ν' ἀλλάξῃ τὴν κατάρα. Ἔτσι ἡ γυναίκα ὑποχωρεῖ καὶ ὑποτάσσεται στὴ μοίρα της, παρακινημένη ἀπὸ ἕνα ἄλλο αἶσθημα, τὴν ἀδελφικὴ ἀγάπη. Ἀξιοσημείωτη, σὲ τούτη τὴν ἐνότητα εἶναι ἡ ἀναφορὰ στὰ δυὸ μεγάλα ποτάμια τὸ Δούναβη καὶ τὸν Εὐφράτη.

ΥΦΟΣ Τὸ ποίημα ἀποτελεῖται ἀπὸ 46 ἀνομοιοκατάληκτους 15-σύλλαβους στίχους, ἰαμβικούς. Δὲν θὰ ἀναφερθοῦμε στὰ στοιχεῖα τῆς τεχνικῆς τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, πὺ ἀναφέραμε παραπάνω. Σημειώνουμε μονάχα ὀρισμένα σημεῖα, ὅπως στὸ στίχο 9 «παρὰ ἐκελάιδε καὶ ἔλεγε, ἀνθρώπινη λαλίτσα», τὸ ἀνακόλουθο σχῆμα πὺ δημιουργεῖται ἀπὸ τὴν παράλειψη τοῦ «μὲ» (ἀνθρώπινη λαλίτσα), στοὺς στίχους 11—13 μὲ τὴν παράλειψη τοῦ ρ. καὶ τὰ ἀπανωτὰ «μὴ» (στιχ. 11) καὶ τὴν ἀντίθεση «παρὰ τοῦ πρωτομάστορα...», στιχ. 12, κλπ. Ἀκόμα στοὺς στίχους 16—17 καὶ 19—20. ὅπου ἀντηχεῖ καὶ ἐπαναλαμβάνεται (ὅπως στὸ τραγούδι τῆς Ἀγιᾶς-Σοφίᾶς τὸ «σημαίνει») τὸ «ἀργὰ» καὶ τὸ «γοργὰ» δυὸ λέξεις πὺ ἔχουν ἀντίθετη σημασία καὶ ἡχητικὰ πλησιάζουν. Ἀκούγεται τὸ «ἀργὰ» τρεῖς φορὲς στὸ στίχο 16 καὶ μία φορὰ στὸ πρῶτο ἡμιστίχιο τοῦ στίχου 17, ἐνῶ ἡ παραλλαγὴ τοῦ «γοργὰ», ἀκούγεται πάλι τρεῖς φορὲς στὸ στίχο 19 καὶ μία φορὰ στὸ στίχο 20. Ἀκόμα εἶμαστε ὑποχρεωμένοι νὰ σημειώσουμε τὸν τρόπο πὺ γίνεται ἡ ἀλλαγὴ τῆς κατάρας. Μὲ τὴ σειρά πὺ ἐκστομίζεται, μὲ τὴν ἴδια σειρά τροποποιεῖται. «Ὡς τρέμουν τὰ καρύφυλλα, νὰ τρέμῃ τὸ γεφύρι», «ἂν τρέμουν τ' ἄγρια βουνὰ, νὰ τρέμῃ τὸ γεφύρι», ἡ ἀναφορικὴ πρόταση ἀντικατασταίνεται ἀπὸ μία ὑποθετικὴ. «καὶ ὡς

πέφτουν τὰ δεντροφύλλα, νὰ πέφτουν οἱ διαβάτες» «κι' ἂν πέφτουν τ' ἄγρια πουλιά, νὰ πέφτουν οἱ διαβάτες». Καὶ στὶς δυὸ περιπτώσεις ἡ κατάρα εἶναι ἴδια. Διαφέρει μονάχα ἡ προϋπόθεση. Ἡ ὑπόθεση ποὺ κάνει στὴ δεύτερη κατάρα, ἐπειδὴ εἶναι ὑπόθεση τοῦ ἀπραγματοποιήτου ἀχρηστεύει τὴν κατάρα. Οἱ διαβάτες δὲν πέφτουν, γιατί δὲν πέφτουν τ' ἄγρια πουλιά. Ἀξίζει ἀκόμα ἀπὸ τὸ λεξιλόγιο νὰ σημειωθοῦν: οἱ μ α σ τ ὀ ρ ο ι (ἀπὸ τὸ λατ. magister διδάσκαλος) τεχνίτες, τὸ σ τ ο ι χ ε ι ὶ ὠ ν ω (ἀπὸ τὸ στοιχεῖον-στοιχειό-ἀκατάλυτο), τὰ π ἄ ρ ω ρ α (παρὰ τὴν ὥρα) ἄ π ο τ α χ ὺ (ἀργὰ), τὸ ἕ ξ α ν ἄ φ α ν ε (ἀπὸ τὸ ἀναφαίνω), θ α ρ γ ω μ ῖ ζ ω (βαρυνωμῶ), ἄ ν ἄ γ ε ι ρ α (ἀνακάτεψα), π ι χ ἄ ω (ἐπιχέω-ἐπιχύνω) κλπ. Ἀκόμα ἡ χρῆση τῆς λέξης λυγερὴ (αὐτὴ ποὺ λυγáει τὴ μέση της, ποὺ σειέται, ἢ κομψή). Τέλος γιὰ τὴ γλῶσσα στὸ σύνολό της προσθέτουμε ὅτι στηρίζεται στὰ ρήματα καὶ τὰ οὐσιαστικά καὶ ἡ χρῆση τοῦ ἐπιθέτου εἶναι περιορισμένη.

3) Τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ

(ΣΤ' Τάξης σ. 215-216)

ΕΙΣΑΓΩΓΙΚΑ. Ὁ Ζαχαρίας Παπαντωνίου σ' ἓνα ἄρθρο του μὲ τὸν τίτλο ὁ ὄρκος τοῦ πεθαμένου, γράφει στὰ 1925 περίπου, γιὰ τὸ τραγούδι «Τοῦ Νεκροῦ Ἀδελφοῦ» :

Μέσα στὰ τραγούδια τοῦ τρόμου, τοῦ ὄνειρου καὶ τοῦ θανάτου, ὅπου τὸ στοιχεῖο τῆς φαντασίας βρίσκεται σὲ κίνηση δαιμονικὴ καὶ τὰ ὅποια, εἴτε λαὸς τὰ ἔκαμε εἴτε ἄτομο, ὀνομάζομε μὲ τὸ διεθνὴ ὄρο μ π α λ ἄ ν τ α ἢ μὲ τὴν ἑλληνικὴ λέξη «παραλογὴ» — ἐξαιρετικὴ θέση ἔχει τὸ ἑλληνικὸ «Τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ», ὁ «Βουρκόλακας».

Πρῶτος στὴν Εὐρώπη τὸ δημοσίωσεν ὁ Φωριέλ μὲ τὸν τίτλο «Νυκτερινὴ περπατησιὰ» στὰ 1825, μέσα στὴ φωτιὰ τοῦ ρωμαντισμοῦ. Δὲν μπορούσε νὰ βρεθῆ εὐνοϊκώτερη ὥρα γιὰ τέτοιο ἀκράτητο τόλμημα τῆς φαντασίας. Ὁ ρωμαντισμὸς θεωροῦσεν ὡς τὸ τραγικώτερο καὶ ὠραιότερο ἔργο τοῦ εἶδους αὐτοῦ τὴν περίφημη μπαλλάντα τῆς Λεονώρας τοῦ Μπρὺγκερ, γραμμμένη πενήντα χρόνια πρωτύτερα. Τώρα λοιπὸν γνωρίσθηκε μὲ παρόμοιο ἔργο ἐνὸς νέου λαοῦ, τὴν ὥρα ποὺ ὁ λαὸς αὐτὸς ἔβγαине ἀπὸ τὸν τάφο. Ἄν, γενικὰ, τὰ δημοτικὰ τραγούδια τῶν Ἑλλήνων, ὅταν πρωτοφάνηκαν ἦταν, κατὰ τὴ φράση ἐνὸς ἱστορικοῦ, «σεισμός γιὰ τὶς φαντασίες», μαντεύομε ὅλοι τὸν κλονισμὸ τοῦ ρωμαντισμοῦ ἀπὸ ἓνα τέτοιο ποίημα, τὸ ὅποιο, ἐκτὸς ἀπὸ τὴν ἐκλαμπρὴν τέχνη του, εἶχεν ἀκόμα καὶ τὸ ἀκαταμάχητο θέλγητρο τῆς ἀνωνυμίας.

Τὸ τραγούδι αὐτὸ καὶ σήμερον, ἑκατὸ χρόνια ἔπειτα, μπορεῖ νὰ θεωρηθῆ πρωτάκουστο. Εἶναι μοναδικὸ στὸ εἶδος του. Συναντᾶται βέβαια μὲ τίς μπαλλάντες ἄλλων λαῶν ἢ ποιητῶν σὲ μερικὰ χαρακτηριστικὰ κοινὰ σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους τὰ ἔργα. Οἱ ὅμοιοι θρύλοι καὶ οἱ ἐμπνευσμένες ἀπ' αὐτοὺς μπαλλάντες ἔχουν πάντα τὴν ἀρπαγὴ κόρης ἀπὸ πεθαμένο καβαλλάρη, τὴν ὀρμητικὴ νυκτερινὴ ἱππηλασία, τὸ φρικιαστικόν. Ἄλλὰ ἐκεῖνο πού μένει ἐντελῶς δικό του, εἶναι ἡ τέχνη του καὶ ἡ ἑλληνικὴ του ἀλήθεια, ἡ προσαρμογὴ του στὶς ἠθικὰς εὐαισθησίας τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, στὸ ψυχικὸ δράμα τῆς στοργῆς, τῆς ἀδυναμίας πού τὸν παρακολουθεῖ στὶς πῶ μεγάλες μεταναστευτικὰς του τόλμες.

Περιεχόμενον «Τὸ θέμα τοῦ τραγουδιοῦ εἶναι ὁ χωρισμὸς —καίριο θέμα γιὰ μετανάστη λαόν, αἰώνιο δράμα τῆς Ἑλληνικῆς οἰκογένειας— καὶ ἡ δύναμη τῆς ἀγάπης, πού κινεῖ ὅλον τὸν ἠθικὸν κόσμον τῶν Ἑλλήνων γυροῦ σ' αὐτὴ τὴν ἐναντιότητα». Μιὰ οἰκογένεια μὲ τὴν χήραν μάνα, μιὰ μονάκριβη κόρη καὶ ἐννιά ἀρσενικὰ παιδιὰ. Ἡ ὥρα τῆς παντρεῖας τῆς κόρης, τὸ μεγάλο δράμα, ἀπ' τὴ στιγμή πού πρόκειται νὰ τὴ δώσουν μακριὰ στὰ ξένα. Οἱ ὄχτῳ ἀδερφοὶ ἀντιδρῶν. Ὁ τελευταῖος ὅμως ὁ Κωσταντῆς ἐπιμένει, νὰ δώσουν τὴν Ἀρετὴν στὰ ξένα, γιὰ νὰ ἔχη κάποιον δικόν του ἐκεῖ στὰ ξένα πού ταξιδεύει. Ἡ μάνα ὑπόχωρεῖ ὅταν ὁ Κωσταντῆς παίρνει ὄρκον πὼς αὐτὸς θὰ τῆς φέρῃ τὴν κόρη σὲ πίκρα ἢ σὲ χαρὰ. Μετὰ τὸ γάμον ἔπεσε θανατικὸν καὶ πεθάναν οἱ ἐννιά ἀδερφοί. Καὶ ἡ μάνα δευρόταν στὸ μνήμα καὶ ρωτοῦσε τὸ θαμμένον Κωσταντῆν ποιὸς τὰ τῆς φέρῃ τὴν Ἀρετὴν ἀπὸ τὰ ξένα, Ἀπὸ τὴν βαριά κατάρα ὁ νεκρὸς σηκώνεται, καβαλλικεύει τὸ ἄλογόν του καὶ πηγαίνει στὴ Βαβυλώνα, βρίσκει τὴν Ἀρετὴν, τὴν βάζει στὰ καπούλια τοῦ ἰλόγου του καὶ γυρίζουν στὸ σπίτι τους. Στὸ δρόμον το γυρισμοῦ τὰ πουλάκια ξαφνιαζονται ἀπὸ τὸ θέαμα καὶ ἐκφράζουν τὴν ἐκπληξὴν τους αὐτὴν τραγουδιστά, πράγμα πού δίνει στὰ δυὸ ἀδέρφια ἀφορμὴν γιὰ συζήτησιν. Ἡ Ἀρετὴν ρωτᾷ τὸν Κωσταντῆν καὶ αὐτὸς προσπαθεῖ νὰ ξεφύγῃ τὴν ἐξηγήσιν μὲ ψεύτικας δικαιολογίας, ὡς τὴ στιγμή πού φτάσανε στὸ νεκροταφεῖον τοῦ χωριοῦ, ὅποτε ὁ πεθαμένος καὶ τ' ἄλογόν του ἐξαφανίστηκε, ἐνῶ ἡ Ἀρετὴν, στὴν πόρταν τοῦ κατασφάλιστου καὶ χαροκαμένου σπιτιοῦ τῆς, ἀνταμώνει, ἀναγνωρίζεται μὲ τὴν μάναν τῆς καὶ πεθαίνουν καὶ οἱ δυὸ.

Κυριαρχικὴ ἰδέα Ἡ δύναμη τοῦ ὄρκου καὶ τῆς μητρικῆς κατάρας ἀποτελεῖ τὴν κεντρικὴν ἰδέαν τοῦ ποιήματος. Στους στίχους 15—18 καὶ στους στίχους 25—32 ὑπάρχει αὐτὴ ἀκριβῶς ἡ ἰδέα. Ὁ Κωσταντῆς ὀρκίζεται καὶ βάζει μάρτυρες τὸν οὐρανόν (τὸ θεόν) καὶ τοὺς

Ἁγίους. «Βάλλω τὸν οὐρανὸν κριτὴ καὶ τοὺς Ἁγίους μαρτύρους ἂν τύχη καὶ ἔρθῃ ὁ θάνατος, ἂν τύχη καὶ ἔρθῃ ἀρρώστια, ἂν τύχη πίκρα ἢ χαρά, ἐγὼ νὰ τοῦ τὴ φέρω». Ὁ ὄρκος εἶναι μιὰ ὑποχρέωση πού δεσμεύει. Γι' αὐτὸ καὶ ἡ κατάρα πού ἐπισύρει ἢ ἀθέτηση εἶναι βαριά, ἔστω καὶ ἂν ὅπως ἐδῶ ἡ ἀθέτηση εἶναι ἀθέλητη. Ἔτσι ὁ πεθαμένος κάττω ἀπὸ τὸ θάρος τῆς κατάρας σηκώνεται ἀπὸ τὸ μνήμα, γίνεται βρυκόλακας καὶ τρέχει νὰ ἐκπληρώσῃ τὴν ὑποχρέωση πού ἀνέλαβε μὲ τὸν ὄρκο του.

Δευτερεύουσες ἰδέες Ἡ μονάκριβὴ κόρη καὶ ἡ φροντίδα τῆς μάνας τὸ πρῶτο στοιχεῖο πού θεμελιώνει τὴν τραγικὴ ἱστορία τῆς μπαλλάντας τοῦ νεκροῦ ἀδερφοῦ. Ἡ ἀναφορὰ στὴ Βαβυλώνα καὶ τὸ οἰκογενειακὸ συμβούλιο δύο ἄλλα στοιχεῖα πού πρέπει νὰ προσέξουμε. Ὁ στίχος 6 «Προξενητάδες ἤρθαν ἀπὸ τὴ Βαβυλώνα» δίνει ἔντονον βιβλικὸ χρῶμα στὸ ποίημα. Μέσα στὸ οἰκογενειακὸ συμβούλιο (στίχοι 8—17) διακρίνει κανεῖς τὴν πατριαρχικὴ παράδοση τοῦ Ἑβραίου λαοῦ, νὰ καθορίζουν οἱ ἀρσενικοὶ τὴν τύχη τῆς γυναίκας, ἀλλὰ καὶ τὰ πρῶτα στοιχεῖα τῶν κοινωνικῶν διαφορισμῶν πού παρουσιάζονται μέσα στὸν ἀνήσυχο, τὸ μετανάστη λαὸ τῶν Ἑλλήνων. «Οἱ ὄχτῳ ἰδερφοὶ δὲ θέλουνε καὶ ὁ Κωσταντῖνος θέλει». Ἡ δικαιολογία του σαφὴς καὶ ρεαλιστικὴ: «Μάνα μου ἄς τὴ δώσουμε τὴν Ἀρετὴ στὰ ξένα στὰ ξένα 'κεῖ πού περπατῶ, στὰ ξένα πού παγαίνω ἂν πᾶμε 'κεῖ στὴν ξενητεία, ξένοι νὰ μὴν περνοῦμε». Ἡ δικαιολογία ὠφελμιστικὴ, ἀλλὰ μέσα στὸ πνεῦμα τῆς οἰκογενειακῆς ἀλληλεγγύης, πού καθορίζει τὰ κριτήρια πού ρυθμίζουν τὸ σκοπὸ τῆς ἀποδημίας μέσα στὸν Ἑλληνικὸ λαό. Ὁ ἕνας ξενιτεύεται γιὰ λογαριασμὸ ὀλόκληρης τῆς οἰκογένειας, πολλὰ φορὲς μάλιστα ὕστερα ἀπὸ οἰκογενειακὸ συμβούλιο, Βέβαια ἐδῶ στέλνεται στὴν ξενητεία μιὰ κοπέλλα. Καὶ αὐτὸ φαίνεται σὰ μιὰ θυσία πού ἴσως δὲν θᾶπρεπε νὰ γίνῃ. Ὅμως αὐτὴ ἡ ὠφελμιστικὴ ἀντιμετώπιση κυριολεκτικὰ ἐξαφανίζεται καὶ ὁ Κωσταντῆς δικαιώνεται ἀπὸ τὴν ὥρα πού βρυκόλακας πιά ἀποδύεται στὸν ἀγωνιώδη καλπασμό, πού ὀδηγεῖ στὴν ἐκπλήρωση τῆς ὑπόσχεσης πού ἔχει δώσει. Ἡ προσωπικότητα τῆς μάνας, διαγράφεται ἔντονη στοὺς στίχους 12—13, ὅταν ἀπαντᾷ στὸν Κωσταντῆ καὶ τοῦ θέτει τὸ κρίσιμο κακὸ ἐνδεχόμενον «Κι ἂ μ' ὄρτη, γιέ μου, θάνατος, καὶ ἂ μ' ὄρτη γιέ μου, ἀρρώστια, καὶ ἂν τύχη πίκρα ἢ χαρά, ποιὸς πάει νὰ μοῦ τὴ φέρῃ;» Στοὺς στίχους 22—28, ὅταν καλῆ τὸ νεκρὸ (γιατὶ οὐσιαστικὰ ἡ κατάρα εἶναι ἀνάκληση τοῦ νεκροῦ, εἶναι πρόκληση γιὰ τὴν ἐκτέλεση τῆς ὑπόσχεσός του) νὰ τῆς φέρῃ τὴν κόρη της: «Τὸ τάξιμο ποῦ μοῦ ταξες, πότε θὰ

τὸ κάμης;» Στους στίχους 86—82 προβάλλεται έντονότατη ἡ ἀπελπισία τῆς μάνα, πού ἔχει φτάσει νά πῆ τὸ ποτήρι τῆς πίκρας ἴσαμε τὸν πάτο. Ὁ διάλογος ἀκόμα ἀνάμεσα στὰ δυὸ ἀδέρφια, στὸ βρυκόλακα καὶ στὴν Ἀρετή, ἀπὸ τὴν ὥρα οὐ φτάνει ὁ ἀδερφὸς στὸ σπῖτι τῆς ξενιτεμένης ἀδερφῆς, μέχρι τὴν ὥρα πού ἐξαφανίζεται ἀπὸ μπροστά της πάνω ἀπὸ τὸν τάφο του στὸ νεκροταφεῖο τοῦ χωριοῦ τους, ἀποτελεῖ δεῖγμα λεπτῆς καλαισθησίας καὶ προχωρημένης τεχνικῆς. Τέλος τὰ πουλιὰ πού ἀποροῦν γιὰ τὸ μακάβριο θέαμα καὶ παίρνουν μέρος στὴ δράση μὲ τὸ λόγο τους. Δὲν θὰ μιλήσουμε σὲ τοῦτο τὸ ποίημα γιὰ τὸν ἀριθμὸ ἐννιά, τοὺς δισεκοὺς χρόνους, γιὰ τὸ «θανατικό», στοιχεῖο ἀναπόσπαστο ἀπὸ τὴ ζωὴ τῶν περαμένων αἰώνων.

Τὸ θέμα ὅμως τοῦ ποιήματος μας ἀποτελεῖ κοινὸν τόπο ποιητικῆς δοκιμῆς γιὰ ὅλους τοὺς Βαλκανικοὺς λαοὺς. Γιὰ τὴν ὑπεροχὴ τῆς Ἑλληνικῆς δημιουργίας ὁ Ζ. Παπαντωνίου γράφει:

Ὅλοι σχεδὸν οἱ βαλκανικοὶ λαοὶ ἔχουν τὸ τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδερφοῦ· Σέρβοι, Βούλγαροι, Ρουμᾶνοι, Ἄλβανοί, Ἑλληγες. Εἶναι θὰ ἔλεγε κανεῖς, ἓνα πνευματικὸ ἀγώνισμα τῶν λαῶν στὸν Αἴμο. Ὅσο βέβαια κι ἂν ἀποφύγουμε τὸ σωθινισμὸ σὲ τέτοιο λεπτὸ ζήτημα, εἶναι ἀδύνατο νὰ μὴν ποῦμε τὴν ἀλήθεια. Ἡ ἀλήθεια εἶναι πὼς τὸ ἑλληνικὸ τραγούδι δὲ συγκρίνεται μὲ κανένα ἀπὸ τὰ ἄλλα. Ἡ τραγικὴ μουσικὴ τῶν ἠχηρῶν του δεκαπεντασυλλάδων καὶ ἡ ἱλιγγιώδης φυγὴ τῶν λαμπρῶν τοῦ εἰκόνων μέσα στὴ συντομία τοῦ ποιήματος, μᾶς παρουσιάζουν ἀμέσως μιὰ φυλὴ μὲ καλλιτεχνικὴν ἀνωτερότητα, ἡ ὁποία διετύπωσε μὲ ἐξαιρετικὴ δύναμι τίς ἠθικὰς της λεπτότητες.

Εἶναι ἀλήθεια πὼς σοφοὶ ἄνθρωποι σχηματίσαν ἄλλοτε τὴ γνώμη κι ἐπεισαν καὶ ἄλλους, πὼς αὐτὸ τὸ ἔργο εἶναι μίμησι τοῦ σερβικοῦ ἢ τοῦ βουλγαρικοῦ. Τὸ αἰσθητικῶς τέλειο εἶχε μιμηθῆ τὰ πολὺ κατώτερα. Αὐτὸ ἔλεγαν. Ἐγὼ τὸ φυσικώτερο εἶναι νὰ πιστεύσωμε πὼς τὰ κατώτερα ἐπήγασαν ἀπὸ τὸ ὠραῖο, τοῦ ὁποίου ἔμειναν ἀτελεῖ ἀντίγραφα, προσωραμμομένα μόνον στὸν ἓνα ἢ στὸν ἄλλον ἐθνικὸ χαρακτήρα.

Μία ἀπὸ τίς καλύτερες ὑπηρεσίες τοῦ Ν. Πολίτη στὴν ἐπιστήμη καὶ στὸν τόπο μας εἶναι πὼς μὲ τὴ μελέτη τουστὰ 1885 ἐγκρέμισε, κατὰ τρόπον ὀριστικόν, τὴν γνώμη τοῦ Βόλνερ καθὼς καὶ τοῦ Ψυχάρη (1884) πὼς τὸ πρωτότυπον εἶναι τὸ σερβικό. Ὁ Πολίτης ἔγραψεν ὅτι τὸ σερβικό εἶναι μίμησι τοῦ βουλγαρικοῦ καὶ ὅτι καὶ τὰ δυὸ εἶναι μίμησι τοῦ ἑλληνικοῦ. Τίποτε οἱ Ἑλληγες δὲν ἐπῆραν ποτέ ἀπὸ τὴ σλαβικὴ φιλολογία, λέγει ὁ Πολίτης, καὶ κυρίως δὲν ἐπῆραν ποτέ δημοτικὰ τραγούδια ἀπὸ τοὺς Σλάβους. Τὸ ἐναντίον συμβαίνει στοὺς Σλάβους! «Τὰ πρῶτα τού-

των φιλολογικῶν δοκίμια, προσθέτει, εἶναι μεταφράσεις ἐκ τοῦ ἑλληνικοῦ, ἢ πρώτη φιλολογικὴ κίνησις τῶν σλαβικῶν ἔθνων ἐκδηλοῦται ἐν τῇ μεταφράσει καὶ μιμῆσει ἑλληνικῶν πρωτοτύπων. Πρῶτοι οἱ Βούλγαροι ἔσχον φιλολογίαν, μεταφράσαντες ἀπὸ τοῦ Ἰ΄ ἰδίᾳ αἰῶνος καὶ μετέπειτα Ἕλληνας ἐκκλησιαστικούς συγγραφεῖς, λειτουργικὰ καὶ ἀσκητικὰ βιβλία καὶ πληθὺν ἄλλων ἔργων, ἐκ δὲ τῆς βουλγαρικῆς παρέλαβον ταῦτα Ρῶσοι καὶ Σέρβοι». Τὸ συμπέρασμα τοῦ Πολίτη εἶναι πῶς μεταξὺ τῶν ἑλληνικῶν ἔργων, ποὺ μετέφρασαν οἱ Βούλγαροι εἶναι καὶ τὸ μεσαιωνικὸ μας ἔπος τοῦ Διγενῆ Ἀκριτά, μὲ τὸ ὁποῖα συνδέεται στενότερα τὸ δημοτικὸ τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδερφοῦ. Διὰ μέσου τοῦ Ἀκριτικοῦ ἔπους τὸ τραγούδι ἐπῆγε στοὺς Βουλγάρους. Ἀπὸ τοὺς Βουλγάρους ἐπῆγε στοὺς Σέρβους. Ἐν τὸ τραγούδι ἀνήκει στὸν Ἀκριτικὸν λεγόμενον κύκλο — καὶ αὐτὸ τὸ ὁποῖο πρῶτοι ὑπεστήριξαν ὁ Σάθας καὶ ὁ Λεγκράν», τὸ θεωρεῖ ἀναμφισβήτητο ὁ Πολίτης, μὲ τὴ συγκριτικὴ μελέτη τραγουδιοῦ καὶ Ἀκριτικοῦ ἔπους — τότε δὲν ὑπάρχει καμιά ἀμφιβολία πῶς τὸ πρωτότυπο τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδερφοῦ εἶναι τὸ ἑλληνικὸ καὶ πῶς οἱ σλαβικοὶ λαοὶ τοῦ Αἴμου τὸ ἐμιμήθησαν διὰ μέσου τοῦ Ἀκριτικοῦ μας ἔπους.

Ἀπὸ τὸ 1885, ποὺ γράφηκαν αὐτά, ὡς σήμερα δὲν ἔχουν ἀντικρουσθῆ. Ἀπεναντίας. Ὁ βούλγαρος, λαογράφος Σισμάνωφ, σοφὸς ἀληθινός, ἀπολυτρωμένος ἀπὸ κάθε σωθινισμό, στὴν πολύτιμη μελέτη του γιὰ τὸ τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδερφοῦ, μὲ τὴν ὁποῖαν ἀνατρέχει σὲ ὅλες τὶς ἀρχικὰς πηγὰς καὶ ἐξετάζει ὅλες του τὶς βαλκανικὰς μορφάς, ἐπικυρώνει τὴ γνώμη τοῦ Πολίτη καὶ ἀποφαίνεται πῶς τὸ ἑλληνικὸ τραγούδι εἶναι τὸ πρωτότυπο καὶ τὰ ἄλλα παραλλαγές ἢ ἀντίγραφα,

Δὲν μένει παρὰ ἡ αἰσθητικὴ σύγκρισις τῶν ἄλλων τραγουδιῶν μὲ τὸ ἑλληνικόν. Ἀναφέρομε ἐδῶ τὶς κατωτέρωτες τοῦ σερβικοῦ καὶ τοῦ βουλγαρικοῦ. Εἶναι πολλὰ καὶ ὀλοφάνερες.

Τὶ γίνεται στὸ ἑλληνικὸ τραγούδι; Οἱ ὀκτῶ ἀδερφοὶ ἐναντιώνονται στὸν ξενιτεμὸ τῆς κόρης. Ὁ Κωνσταντῆς συμβουλεύει τὸν ξενιτεμὸ καὶ δίνει τὸν ὄρκον στὴ μάνα πῶς θὰ τῆς φέρῃ μιὰ μέρα τὴν Ἀρετὴν. Στὸ μεταξὺ ἀπὸ μιὰ ἐπιδημία πεθαίνουν καὶ οἱ ἐννιά ἀδελφοί. Ἡ μάνα μοιρολογιέται στὸν τάφο τοῦ Κωνσταντῆ καὶ τοῦ θυμίζει τὸ τάμμια του. Ὁ Κωνσταντῆς, ἀκούοντας τὴ φωνὴ τῆς, σηκώνεται ἀπὸ τὸν τάφο, παίρνει τὴν ἀδελφή του καὶ τὴν πηγαίνει στὴ μάνα τῆς.

Τὸ ποίημα ἔχει καθαρὰ λογικὴ καὶ ἠθικὴ ἐνότητα, ὄση καὶ εὐγένεια. Μάταια ὅμως θὰ ζητήσωμε τὶς ἀρετὰς αὐτὰς στὰ βαλκανικὰ τραγούδια τοῦ νεκροῦ ἀδελφοῦ, καὶ τοῦτο θὰ φανῆ μόνις ἂν ἐδῶ σημειώσωμε τὶς ἐξῆς ἀτέλειές των ἢ ἀσυνέπειες!

Στὸ σερβικὸ ἢ μάννα δὲν παίξει κανένα ρόλο. Δὲν εἶναι ὁ πόνος τῆς μάννας, πού κινεῖ τὸ τραγούδι. Ἡ μάννα δὲν ἐζήτησε νὰ τῆς φέρουν τὴν κόρη της, οὔτε ὁ Κωνσταντῆς ἀνασταίνεται γι' αὐτήν. Ἡ ὑπόσχεσι ἔχει δοθῆ ἀπὸ τὸ μικρότερο ἀδερφὸ ὄχι στὴ μάννα ἀλλὰ στὴν ἀδελφή, στὴν ὁποίαν ὑπόσχεται (χωρὶς νὰ ὀρκίζεται) πῶς μὴ βδομάδα τὸ χρόνο θὰ πηγαίνουν τ' ἀδέρφια της νὰ τὴ βλέπουν ἐκεῖ πού εἶναι παντρεμμένη. Ὁ ἀδερφός, πού πέθανε κι' ἀνασταίνεται ὕστερα, παίρνει τὴν ἀδερφή του γιὰ νὰ τὴν ὀδηγήσῃ στὰ παντρεμμένα ἀδέρφια της. Καὶ ὅμως ἡ ἀδερφή, ἀφοῦ ἐξαφανίστηκε τὸ φάντασμα τοῦ ἀδερφοῦ, πηγαίνει στῆς μάννας της. Κι ἐνῶ ἡ μάννα δὲν εἶχε παίξει κανένα ρόλο στὸ τραγούδι, οὔτε εἶχε παραπονεθῆ γιὰ τὸν ξενιτεμὸ τῆς κόρης της, οὔτε εἶχε ζητήσῃ τὸ γυρισμὸ, οὔτε τῆς τὸν εἶχε ὑποσχεθῆ κανένας, ἐμφανίζεται στὴ μέση τοῦ τραγουδιοῦ γιὰ νὰ ὑποδεχθῆ τὴν κόρη της, καὶ νὰ πεθάνῃ. Μὲ τέτοιες ἀσυνέπειες καὶ τέτοια κενὰ δὲ μπορεῖ νὰ σταθῆ τὸ σερβικὸ τραγούδι στὸ ἐπίπεδο τοῦ ἑλληνικοῦ.

Ἄλλη ἀτεχνία τοῦ σερβικοῦ τραγουδιοῦ, καθὼς καὶ τοῦ βουλγαρικοῦ! Δὲν εἶναι δοσμένος ὄρκος πού κάνει τὸ νεκρὸ ἀδερφὸ νὰ θγῆ ἀπὸ τὸν τάφο του ἢ ὑποχρέωσι τοῦ ὄρκου, ὅπως στὸ ἑλληνικὸ, ἀλλὰ μόνον ἓνα θαῦμα.

Ὅσο γιὰ τὰ καθαρῶς ποιητικὰ ἐλαττώματα τῶν δύο σλαβικῶν τραγουδιῶν, αὐτὰ εἶναι ἀκόμη φανερώτερα. Ἀντίθετα πρὸς τὴν κλασσικὴ λιτότητα τοῦ ἑλληνικοῦ, γεννιῶνται στὴν πορεία τοῦ μύθου των λεπτομέρειες πολλῆς καὶ ἀντιαισθητικῆς ὅπως ἐκείνη ὅπου οἱ ἄγγελοι φτείαίνουν ψωμὶ γιὰ τὸν ἀναστημένον ἀδερφὸ ἀπὸ τὸ χῶμα καὶ δῶρα ἀπὸ τὸ σάβανό του. Ἡ λεπτὴ καλαισθησία τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ ἀπέφυγε τέτοια μακάθρια λάθη τῆς φαντασίας. Ὁ μῦθος πηγαίνει ἴσα στὸ σκοπὸ του, ἀνάμεσα ἀπὸ εἰκόνες καὶ πράξεις καθαρῶς αἰσθητικῆς, οἱ ποῖες μπορεῖ νὰ προκαλοῦν τρόμο, ἀ π α ρ έ σ κ ε ι α ὅμως ποτέ.

Τὸ βουλγαρικὸ τραγούδι (πρῶτη παραλλαγή) ἔχει ἓναν ἀπίστευτο παραλογισμό, πού ἀποτελεῖ καταδίκη γιὰ δλόκληρο τὸ ἔργο. Οἱ ὀκτῶ ἀδερφοὶ πεθαίνουν ἀπὸ τὴν κατάρα τῆς μάννας. Ἐπειδὴ πάντρευσαν τὴν ἀδερφή των στὰ ξένα, ὅσο κι ἂν ὑποσχέθησαν πῶς θὰ τὴν φέρουν τῆς μάννας, ἡ μάννα τοὺς καταράστηκε νὰ σαρωθοῦν ἀπὸ τὴν πανούκλα καὶ αὐτοὶ καὶ τὰ παιδιὰ τους, καὶ ἡ κατάρα της ἐπίασε.

Σὲ μίαν ἄλλη βουλγαρικὴ παραλλαγή ὁ ἄνδρας τῆς παντρεμμένης ἀδερφῆς, φονιάς καὶ ληστής, τῆς φέρνει στὸ δισάκι κομμένο τὸ κεφάλι ἐνὸς ἀπὸ τ' ἀδέρφια της. Εἶναι ἀπίστευτο πῶς ἓνας λαὸς πέφτει σὲ τέτοιες παρακρούσεις, ἀφήνοντας τὴ φαντασία του νὰ τρέχῃ ἀρρυθμι-

στη και άσυγκράτητη από την ή θ ι κ ή ε ύ γ έ ν ε ι α, πράγμα που δέν γίνεται στο έλληνικό τραγούδι. Μολταυτα, ή δεύτερη παραλλαγή του βουλγαρικού τραγουδιού έχει άπορρίψει αυτές τις άγριότητες. Πράγματι, σ' αυτό το βουλγαρικό τραγούδι έχει ένότητα και εύγένεια μιάν άναλαμπή του έλληνικού, του όποιου—κατά τον Βούλγαρο λαογράφο Σισμάνωφ—είναι όμοιόγραφο.

”Ας προσθέσωμε ότι σε μιá βλαχική παραλλαγή του τραγουδιού υπάρχουν πεζότητες καθώς αυτή: ‘Ο άδερφός, όταν άναστήθηκε από τον τάφο, πήγε και βρήκε την άδερφή του πιασμένη στο χορό. Για νά κατορθώσει νά την άπομονώσει από τις άλλες, βγάνει λεπτά από την τσέπη του και τά σκορπά καταγής.

Στίς είκοσι έλληνικές παραλλαγές που δημοσίευσε ο Πολίτης, δέν βλέπομε πουθενά το τραγούδι νά χαμηλώνη σε τέτοιες χοντροκοπιές. Έξακολουθεί από την άρχή ως το τέλος το πέταγμα του με πλατιά φτερά σε τραγικό ούρανό, σαν πουλί που σχίζει τή θύελλα.

Κανένα έργο του Νέου Έλληνισμού δέν φανερώνει σε τέτοιο βαθμό τή πλαστική δύναμή του.

Ύφος Για το ύφος του ποιήματος «έχουμε νά προσθέσουμε τα παρακάτω: ‘Αποτελείται από 82 ιαμβικούς άνομοικαταλήκτους 15συλλαβους στίχους με την τομή στην όγδοη συλλαβή. ‘Ο λόγος λιτός αφηγηματικός, έντονα δραματικός, στηρίζεται στο ρήμα και στο ουσιαστικό, ένω ή χρήση του επιθέτου είναι έξαιρετικά περιορισμένη. Σε όρισμένα σημεία ό τόνος του στίχου γίνεται έντονα λυρικός, όπως στους στίχους 2—5 ή στους στίχους 70—74.

Γενικά, για νά επαναλάβουμε τους λόγους του Παπαντωνίου, κανένα έργο του Νέου Έλληνισμού, δέ φανερώνει σε τέτοιο βαθμό τή πλαστική του δύναμη.

ΕΠΙΜΕΤΡΟΝ

ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΜΕΤΡΙΚΗΣ

1) ΜΕΤΡΑ

Ἡ μετρικὴ διερευνᾷ τοὺς νόμους σύμφωνα μὲ τοὺς ὁποίους γίνονται τὰ μέτρα, πὺ ἀπαρτίζουσι τοὺς στίχους. Κάθε στίχος ἀπαρτίζεται ἀπὸ μέτρα (πόδες), πὺ γίνονται ἀπὸ τὸ συνταίριασμα τονιζομένων καὶ ἀτόνων συλλαβῶν. Τὰ μέτρα, δηλαδὴ οἱ πόδες, διαιροῦνται σὲ πέντε κατηγορίες: ἰαμβικά, τροχαϊκά, ἀναπαιστικά, δακτυλικά καὶ μεσοτονικά (ἀμφιβραχέα). Τὰ δύο πρῶτα εἶναι δισύλλαβα, ἐνῶ τὰ τρία τελευταῖα εἶναι τρισύλλαβα.

1. Δισύλλαβα: α) Ἰαμβικὸ μέτρο: ἀπαρτίζεται ἀπὸ μιᾶν ἄτονη καὶ μιᾶ τονισμένη συλλαβή, τὸν ἰαμβο: υ—, π.χ. καλά, ἐκεῖ. β) Τροχαϊκὸ μέτρο: ἀπαρτίζεται ἀπὸ μιᾶ τονισμένη καὶ μιᾶν ἄτονη συλλαβή, τὸν τροχαῖο: —υ π.χ. τρέχω, μέρα.

2. Τρισύλλαβα: α) Ἀναπαιστικὸ μέτρο: Ἀπαρτίζεται ἀπὸ δυὸ ἄτονες καὶ μιᾶ τονισμένη συλλαβή: υυ — π.χ. περπατῶ, πρωινὸς β) Δακτυλικὸ μέτρο: Ἀπαρτίζεται ἀπὸ μιᾶ τονισμένη καὶ δυὸ ἄτονες συλλαβές: —υυ π.χ. ἄνθρωπος, ἔρχεται. γ) Μεσοτονικὸ μέτρο: Ἀπαρτίζεται ἀπὸ μιᾶν ἄτονη, μιᾶ μεσαία τονισμένη συλλαβή καὶ μιᾶν ἄτονη, τὸ ἀμφιβραχυ, υ—υ π.χ. πηγαίνω, τραπέζι.

Στὴ νεοελληνικὴ ποίηση εἶναι συνηθέστερο τὸ ἰαμβικὸ καὶ τὸ τροχαϊκὸ μέτρο.

2) ΟΝΟΜΑΣΙΑ ΣΤΙΧΟΥ

Ὁ στίχος ὀφείλει τὴν ὀνομασίαν του 1) στὸ εἶδος τοῦ μέτρου 2) στὸν ἀριθμὸ τῶν συλλαβῶν (γιὰ τὰ ἰαμβικά καὶ τὰ τροχαϊκά) ἢ τῶν μέτρων (γιὰ τὰ ἀναπαιστικά, δακτυλικά μεσοτονικά) καὶ 3) στὴ θέση

τοῦ τόνου στήν τελευταία λέξη τοῦ στίχου (προπαροξύτονος, παροξύτονος, ὀξύτονος) π.χ.:

Ξύπνα, Ἄστροπόγιαννε, γλυκοχαράζει

υ - | υ - | υ - | υ - | υ - | υ

(στίχος ιαμβικός ἐνδεκασύλλαβος παροξύτονος)

Σὲ γνωρίζω ἀπὸ τὴν κόψη

- υ | - υ | - υ - υ

(στίχος τροχαϊκὸς ὀκτασύλλαβος παροξύτονος)

τοῦ σπαθιοῦ τὴν τρομερὴ

- υ | - υ | - υ | -

(στίχος τροχαϊκὸς ἑπτασύλλαβος ὀξύτονος, ἐπειδὴ τονίζεται στίλῃγουσα ἢ τελευταία λέξη)

Καὶ τὴ λύσσα τοῦ ἀνέμου

δὲ λογαριάζω ποτὲ μου

(Στίχος τρίμετρος παροξύτονος. Ἡ ὀνομασία του δὲν γίνεται, ὅπως στὸ ιαμβικὸ καὶ τροχαϊκὸ, ἀπὸ τὸν ἀριθμὸ τῶν συλλαβῶν, ἀλλὰ τῶν μέτρων. Πρέπει ὅμως νὰ σημειωθῇ ὅτι ἂν μένουν μία ἢ δύο συλλαβές, λογαριάζονται σὰν ὀλόκληρο μέτρο.)

Μέρες καὶ νύχτες στὸ σίτι κυλοῦν καὶ διαβαίνουν

- υ - | - υ υ | - υ | - υ υ | - υ

1 2 3 4 5

(δακτυλικὸς πεντάμετρος παροξύτονος)

Ἡ Δόξα δεξιὰ συντροφεύει

υ - υ | υ - υ || υ - υ

1 3 3

(μεσοτονικὸς ἢ ἀμφίθραχος τρίμετρος παροξύτονος)

Σ η μ ε ι ω σ ι ς. Ἡ ἀρίθμηση τῶν συλλαβῶν τότε μόνον θὰ εἶναι σωστή, ἂν ἔχουμε ὑπ' ὄψη μας καὶ τὴ σ υ ν ι ζ η σ η, τὴν περίπτωσιν δηλ. ποὺ γίνεται συνεκφώνηση τῶν φωνηέντων ἢ διφθόγγων (ποὺ βρίσκονται στήν αὐτὴ λέξη ἢ τὸ ἓνα στὸ τέλος καὶ τὸ ἄλλο στήν ἀρχὴ τῆς ἐπόμενης λέξης).

Π.χ. Σὲ γνωρίζω ἀπὸ τὴν κόψη

ποὺ μὲ β ι ἄ μετράει τὴ γῆ

Ἀντίθετα ὅταν τὸ μέτρο δὲν ἐπιτρέπει τὴ συνίζησιν, τότε ἔχουμε ζ α σ μ ω δ ι α, ποὺ οἱ ποιητὲς προσπαθοῦν πάντοτε νὰ τὴν ἀποφύγουν.

Ο μεγάλοι στίχοι ἐπίσης(πάνω ἀπὸ 11σύλλαβο) μποροῦνε νὰ χω-

ριστοῦν σὲ δυὸ μικρότερα μέρη, τὰ ἡμιστίχια. Στὸ σημεῖο ποὺ χωρίζονται τὰ δυὸ ἡμιστίχια γίνεται τ ο μ ή. Στὸ δημοτικὸ τραγούδι ἢ τομὴ γίνεται μετὰ τὴν ὄγδοη συλλαβή:

Ὁ Διγενῆς ψυχομαχεῖ || κι ἡ γῆ τονε τρομάσσει

ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΞΙΑ (ρίμα)

Στὴ νεοελληνικὴ παραδοσιακὴ ποίηση δύο ἢ περισσότεροι στίχοι συχνὰ ὁμοιοκαταληγοῦν, δηλαδὴ ἔχουν τὴν ἴδια ἀκουστικῶς κατάληξη στὴν τελευταία συλλαβὴ τῶν στίχων ἢ στίς δύο ἢ στίς τρεῖς τελευταῖες συλλαβές. Αὐτὴ ἡ ὁμοιότητα καλεῖται ὁμοιοκαταληξία.

ΕΙΔΗ ΟΜΟΙΟΚΑΤΑΛΗΞΙΑΣ

Κατὰ τρεῖς τρόπους ὁμοιοκαταληγοῦν οἱ στίχοι μιᾶς στροφῆς:

1) Κατὰ ζεύγη (ζευγαρωτή):

α Σκόρπιοι ναοί. Κατάλευκοι ρυθμοὶ καὶ χαλασμένοι.

β μιᾶς ἀπολλώνιας μουσικῆς ἤχοι μαρμαρωμένοι

α ποὺ τὸ βουβὸ τραγούδι σας κρυφὰ ἢ ψυχῆ τ' ἀκούει

β ἢ Σιωπὴ στὴν ἄρπα της τὴν ἄλλη νὰ τὸ κρούη

2) Ὁ 1ος μὲ τὸν 3ο καὶ ὁ 2ος μὲ τὸν 4ο (πλεχτή)

α σὲ γνωρίζω ἀπὸ τὴν κόψη

β) τοῦ σπαθιοῦ τὴν τρομερῆ

α) σὲ γνωρίζω ἀπὸ τὴν ὄψη

β ποὺ μὲ διὰ μετράει τὴ γῆ.

3) Ὁ 1ος μὲ τὸν 4ο καὶ ὁ 2ος μὲ τὸν 3ο (σταυρωτή)

α Πῆραν στρατὶ τὸ μονοπάτι

β βασιλοπούλες καὶ καλοκυράδες

β ἀπὸ τίς ξένες χῶρες βασιλιάδες

α καὶ καβαλλάρηδες ἀπάνω στ' ἄτι

(Πορφύρας)

4) Μικτὴ (Ὅταν χρησιμοποιοῦνται δύο ἀπὸ τὰ παραπάνω εἶδη)

α ὦ σπῖτι μας καλὸ καὶ τιμημένο

α χίλιες φορὲς ἄς εἶσαι εὐλογημένο

β καὶ τοῦ θεοῦ μας πάντοτε ἡ ματιὰ

γ τ' ἀδέρφια μου νὰ ραίνει μ' εὐλογία

γ καὶ νὰ μυρώνη ἀδιάκοπα μὲ ὑγεία

β τὰ τίμια τῶν γονιῶν μου γηρατεῖα

(Στρατήγης)

ἡ ὁμοιοκαταληξία ἐδῶ εἶναι ζευγαροσταυρωτή.

καὶ συντάξεως, α' ἔκδ. 1954, 8—144, β' ἔκδ. 1958 σ. 4—140
γ' ἔκδ. 1963, σ. 4—140.

3) Ἀλ. Παπαγεωργίου, ἡ διδασκαλία τῆς νεοελληνικῆς γλώσσας καὶ τὰ βοηθητικά της βιβλία, 1956 σ. 16.

4) Σοφίας Κοκολάκη, Ζωῆς Κοτούλα, Ἡ νεοελληνικὴ σύνταξι σὲ ἀπλὰ μαθήματα, 1965 σ. 160.

5) Γεωρ. Μωραΐτη - Γεωρ. Βανδώρου - Δημ. Καρβέλη - Ἀγγ. Βλάχου: Ἀναλύσεις τῶν Νεοελληνικῶν Λογοτεχνημάτων καὶ Στοιχεῖα Ἱστορίας τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας 1965, σ. 160.

6) Ἀλ. Παπαγεωργίου Ἡ Ἑλληνικὴ στίξι (ἐτοιμάζεται).

1) Π. Σπανδωνίδη, Εἰσαγωγὴ στὴν ἀρχαία ἑλληνικὴ τραγωδία β' ἔκδ. βελτιωμένη, 1964, σ. 174.

..2) Δ. Καρβέλη - Γεωρ. Μωραΐτη, Θεματογραφία τῆς Ἀρχαίας Ἑλληνικῆς 1965, σ. 340.

3) Κ. Ν. Παπανικολάου Προβλήματα ἑρμηνείας τῶν κλασσικῶν κειμένων Σοφοκλέους Ἀντιγόνη, Πλάτωνος, Πρωταγόρας, 1961. σ. 72.

Γ' ΣΕΙΡΑ

2) Ὑ.Ν.Ε.Σ.Σ.Ο. Ἡ διδασκαλία τῆς Ἱστορίας (ἐτοιμάζεται)

2) CH. DIEHL Τὰ μεγάλα προβλήματα τῆς βυζαντινῆς ἱστορίας, μετάφραση Ἀλ. Παπαγεωργίου (ἐτοιμάζεται).

Δ' ΣΕΙΡΑ

1) Ἀλ. Παπαγεωργίου, Πλάτων, Συμπόσιο ἢ γιὰ τὸν ἔρωτα, Εἰσαγωγὴ λογοτεχνικὴ μετάφραση, σημειώσεις, α' ἔκδ. 1954, σ. 56—84, β' ἔκδ. 1955, σ. 74—86, γ' ἔκδ., 1963, σ. 74—86.

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Κ. ΜΩΡΑΪΤΗ

Η ΕΚΘΕΣΙΣ ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ
ΕΙΣ ΤΗΝ ΘΕΩΡΙΑΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΡΑΞΙΝ
"Εκδοσις νέα

(Μελέτη διὰ τὴν ἔκθεσιν πραγματείαν, ἣ ὁποία ζητεῖται ἀ-
τοὺς ὑποψηφίους τοῦ Ἀκαδημαϊκοῦ ἀπολυτηρίου. Πλήρ
μέθοδος ἐργασίας. 137 θέματα).

ΔΗΜ. ΚΑΡΒΕΛΗ - ΓΕΩΡ. ΜΩΡΑΪΤΗ

Θ Ε Μ Α Τ Ο Γ Ρ Α Φ Ι Α
ΤΗΣ ΑΡΧΑΙΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ

Ἔργασία πρωτότυπη καὶ μεθοδική. 200 θέματα. Πλήρ
λεξιλόγιον, γραμματικὴ καὶ συντακτικὴ ἀνάλυσις. Τὰ κεφ
λαία τῆς γραμματικῆς καὶ τοῦ συντακτικοῦ κατανεμημέ
εἰς ἀντιστοίχους ομάδας θεμάτων.

ΓΕΩΡΓΙΟΥ Κ. ΜΠΑΛΙΤΗ

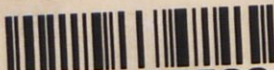
Η ΕΠΙΣΤΗ ΤΩΝ ΛΑΩΝ
ΕΙΣ ΤΗΝ ΘΕΩΡΙΑΝ ΚΑΙ ΤΗΝ ΠΡΑΞΗΝ
Ἐκδόσις 2^η

Πρόκειται εἰς τὴν ἐξέλιξιν καὶ τὴν ἀνάπτυξιν τῆς ἐπιστήμης τῶν λαῶν ἀπὸ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ἀποδείχοντες τὴν ἐξέλιξιν αὐτῆς ἐν τῇ σύγχρονῃ ἐπιστήμῃ (ὅπως ἐν τῇ 1^ῃ ἔκδοσιν).

ΑΝΤΙΣΤΑΣΙΣ Α' ΤΟΥ ΜΠΑΛΙΤΗ

ΘΕΜΑΤΟΓΡΑΦΙΑ
ΕΙΣ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗΝ

Ἐπιτομὴ τῆς ἐπιστήμης τῶν λαῶν ἀπὸ τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς ἀποδείχοντες τὴν ἐξέλιξιν αὐτῆς ἐν τῇ σύγχρονῃ ἐπιστήμῃ (ὅπως ἐν τῇ 1^ῃ ἔκδοσιν).



0020637583

ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΒΟΥΛΗΣ

