

ΣΤΑΥΡΟΥ Γ. ΝΤΑΓΙΟΥ

ΑΠΟΚΛΗΡΩΜΕΝΟ ΕΘΝΟΣ

Η ΛΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ
ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΟΥ ΗΠΕΙΡΟΥ



~~3E~~

Ὁ Σταῦρος Γ. Ντάγιος γεννήθηκε τὸ 1958 στὸ Κλεισάρι Ἀργυροκάστρου. Σπούδασε στὴ Φιλοσοφικὴ Σχολὴ τοῦ Πανεπιστημίου τῶν Τιράνων καὶ ἀμέσως μετὰ διετέλεσε ἐπιμελητὴς ἑλληνογλωσσῶν ἐκδόσεων καὶ βιβλιογράφος τῆς Ἐθνικῆς Βιβλιοθήκης.

Τὸ 1991 ἐγκαταστάθηκε στὴ Θεσσαλονίκη ὅπου σπούδασε ἀγγλικὴ φιλολογία, ἐνῶ παράλληλα, λαμβάνει καὶ μεταπτυχιακὸ ἐπιστημονικὸ τίτλο (M.Sc.) ἀπὸ τὸ Α.Π.Θ. γιὰ μελέτη πού ἀναφέρεται στὴν παιδεία καὶ τὸν πολιτισμὸ τοῦ ἑλληνισμοῦ τῆς Ἀλβανίας.

Ἀξιόλογη προσφορὰ του θεωρεῖται ἡ μετάφραση στὰ ἀλβανικὰ Ἑλλήνων ἐπιφανῶν συγγραφέων: Παλαμᾶ, Ρίτσου, Βάρναλη, Σαμαράκη, κ.ἄ., ἐνῶ τὸ μυθιστόρημα τοῦ Ν. Καζαντζάκη *Βίος καὶ Πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ* (1996) θεωρήθηκε ὡς ἡ καλύτερη μετάφραση τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας στὰ ἀλβανικὰ.

Ἔργα του: *Τὰ περιστέρια τῆς αὐγῆς*, 1984. *Δροσοσταλιά*, 1987.

3E

ΑΠΟΚΛΗΡΩΜΕΝΟ ΕΘΝΟΣ

ΣΤΑΥΡΟΥ Γ. ΝΤΑΓΙΟΥ

* ΣΥΛΛΟΓΗ *
ΕΥΑΓΓΕΛΟΥ ΠΡΙΩΝΗ
ΔΩΡΕΑ ΑΠΟ ΤΟ ΣΥΛΛΟΓΟ
ΚΑΣΤΑΝΙΑΝΗΣ ΠΩΓΩΝΙΟΥ

ΑΠΟΚΛΗΡΩΜΕΝΟ ΕΘΝΟΣ

Η ΛΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ
ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΟΥ ΗΠΕΙΡΟΥ



ΔΗΜΟΣΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ
ΚΟΝΙΤΣΑΣ
ΑΡ. ΕΙΣΑΓΟΓΗΣ 56278
ΗΜΕΡ. ΕΙΣΑΓΟΓΗΣ 24/6/2015
ΤΑΞΙΝ. ΑΡΙΘΜ.

ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ

1997

ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ ΚΥΡΟΜΑΝΟΣ

Σταύρου Γ. Ντάγιου
ΑΠΟΚΛΗΡΩΜΕΝΟ ΕΘΝΟΣ

Η ΛΑΪΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ ΤΗΣ ΒΟΡΕΙΟΥ ΗΠΕΙΡΟΥ
Θεσσαλονίκη 1997

Copyright: ΕΚΔΟΤΙΚΟΣ ΟΙΚΟΣ ΚΥΡΟΜΑΝΟΣ

Προξένου Κορομηλά 42, 54622 Θεσσαλονίκη, τηλ. 031/282.427

Στό εξώφυλλο: Νικηφόρου Λύτρα, 'Επιστροφή από τὸ πανηγύρι τῆς Πεντέλης,
(λεπτομέρεια).

Στὸν πατέρα μου,
Γεώργιο Ντάγιο
ποὺ μὲ ἔμαθε πὼς δὲ γεννήθηκα
νὰ κρίνω τὸν Ἄνθρωπο
ἀλλὰ νὰ τὸν ἀγαπῶ.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

1 Η ΠΡΟΣΒΕΒΛΗΜΕΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ	11
2 ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ	61
2.1 ΠΑΡΑΛΟΓΕΣ	63
2.2 ΕΠΙΚΑ (ιστορικά, κλέφτικα)	89
2.3 ΤΗΣ ΞΕΝΙΤΙΑΣ	111
2.4 ΛΥΡΙΚΑ	137
2.4.1 Ἔρωτικά	137
2.4.2 Νυφιάτικα	197
2.5 ΔΙΑΦΟΡΑ (Κοινωνικά, κάλαντα, γνωμικά, παιδικά, περιγελαστικά κ.ἄ)	223
3 ΕΠΙΜΕΤΡΟ	
3.1 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ	285
3.2 ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ	291
3.2.1 Κυρίων ὀνομάτων	291
3.2.2 Τοπωνυμιῶν, ἀντικειμένων	296
3.2.3 Φορέων δημοτικῶν τραγουδιῶν	298
3.2.4 Τραγουδιῶν	301

Η ΠΡΟΣΒΕΒΛΗΜΕΝΗ ΔΙΑΘΗΚΗ



ΠΝΕΥΜΑΤΙΚΗ ΚΑΤΟΧΗ

Η ΠΡΩΤΗ ΜΟΥ ΕΠΑΦΗ ΜΕ ΤΟ ΔΗΜΟΤΙΚΟ τραγούδι μου προκάλεσε, παραδόξως, λαχτάρα. Και ήμουν τότε μόνο τεσσάρων χρονῶν (έκτοτε, λοιπόν, και οί άπαρχές του παρόντος βιβλίου). Η μητέρα μου, αντί νανουρισμάτων, τραγουδοῦσε στη μικρή μου αδελφή τὸ τραγούδι του Νεκροῦ Ἀδελφοῦ. Ἐφιπποι του ἐπιγείου και ὑπογείου κόσμου, δηλαδή ζῶντες και τεθνεῶτες, συμπορεύονταν σὲ ἓνα θρυλικὸ σύμπαν μὲ τὸν ἴδιο ἵππο. Ἀργότερα, καθὼς οί λαογράφοι θεωροῦσαν ὡς κινητήρια δύναμη τῆς ἀνάστασης του Κωνσταντίνου τὴν αἰμομιξία (incest) – τὸ γεγονός ὅτι και στήν ἀρχαία αἰγυπτιακή γλῶσσα οί λέξεις ἀδελφός και ἀδελφή σήμαιναν ἐρωτικὸ δεσμὸ και ὅτι, ἐπίσης, ἀπὸ τοὺς ἀπώτερους χρόνους ἦταν ἔθιμο ὁ Φαραὼ νὰ νυμφεύεται τὴν ἀδελφή του, ὅπως ὁ Ὅσιρις εἶχε κάποτε νυμφευθεῖ τὴν Ἴσιδα (γιὰ νὰ σᾶς παραπέμψω και στήν ἐποχὴ τῶν Δαναῶν στὸν ὀμαδικὸ τους μοιραῖο γάμο) – ὅλα αὐτά, λοιπόν, μου προκάλεσαν ἀνάμεικτα αἰσθήματα γιὰ κάτι πού, παραβιάζοντας τοὺς σύγχρονους ἐθιμικοὺς θεσμοὺς, δὲν μπορούσα παρὰ νὰ παρομοιάσω μὲ ἐξωκοσμικὰ ὄντα πού εἰσέρχονταν κατὰ καιροὺς στὸ σύμπαν μας ἀποκλειστικὰ και μόνο γιὰ νὰ συνταράξουν ἐκ θεμελίων τὴ συνείδησή μου. Τρόμαξα. Μιὰ ἄλλη βραδιά, κάποια νύφη ἑνὸς πρωτομάστορα, ἐντειχισμένη, ἰκέτευε, μετὰ δακρύων, τὸ σύζυγό της νὰ τῆς ἀφήσει ἔξω τὸ δεξιὸ πόδι και τὸ δεξί της χέρι νὰ γαλουχίζει και νὰ λικνίζει τὸ μικρὸ γιό της. Νεκρὴ και αὐτή.

Ἀργότερα, ἤμουν πιά φοιτητής, εἶχα ἀναλάβει τὴν ἀποστολὴ συλλογῆς δημοτικῶν τραγουδιῶν στή γενέθλιά μου γῆ και, ἐκ συμπτώσεως, βρέθηκα σὲ κάποιο γάμο. Ἐνας γέρον «τῶν χίλιων χρονῶν», ἔμπυχο πραγματικὰ μνημεῖο, σηκώθηκε, ξάνοιξε τοὺς γαμήλιους και τραγούδησε:

Σὲ τούτην τάβλα πού 'μαστε, σὲ τοῦτο τὸ τραπέζι,
τὸν ἄγγελο φιλεύομε καὶ τὸ Χριστὸ κερνοῦμε,
καὶ τὴν κυρὰ τὴν Παναγιά πολὺ τὴν προσκυνοῦμε.
Νὰ μοῦ χαρίσει τὰ κλειδιά, κλειδιά τοῦ Παραδείσου,
ν' ἀνοίξω τὸν Παράδεισο, νὰ μπῶ νὰ σεργιανίσω,
νὰ εἰδῶ τοὺς νιοὺς πῶς ἀπερνοῦν, τοὺς γέροντες πῶς ἀγιάζουν,
νὰ εἰδῶ καὶ τὰ μικρὰ παιδιὰ πῶς μάζουν μανουσάκια
καὶ παίζουν τὸ χρυσόμηλο καὶ λησιμονοῦν τὴ μάνα.

Κάποιος λόγιος ἀντέδρασε. Εἶπε πῶς ὑπάρχει συμφυρομὸς στίχων, παραποίηση, ἀπροσημάτιστη νοθεία τοῦ δημοτικοῦ λόγου. Τὸν πλησίασα (σὰν νὰ πλησίαζα δράκο. Θὰ δεῖτε πῶς τὸ τραγούδι ἔχει ἄμεση σχέση μετὰ τὸ δράκο) καὶ τὸν ρώτησα:

— Ποιὸς σὰς τό 'μαθε τὸ τραγούδι;

— Οἱ πεθαμένοι.

Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο ἀπεκάλυπτε τὸ συλλογικὸ δημιουργὸ δὲν ἐπιδεχόταν περαιτέρω συζήτηση.

Τότε πιά, ἐν πλήρει ἐπιγνώσει πῶς τὸ δημοτικὸ τραγούδι ἐμπειριέχει τὴν ἐν γένει γοητεία πού θὰ μὲ μάγευε ἐπιζωῆς μὲ ἀποτέλεσμα τὴ συνεχὴ προσέγγιση στὸ περιδῶλι του, προσπαθοῦσα, ὡστόσο, νὰ κατορθώσω τὸ ἀντίθετο: νὰ ξεφύγω τελικά, ὅμως, ἀντιδρώντας ἀπεγνωσμένα, ἀφέθηκα στὴ μοιραία γοητεία του.

Τὸ «ἠράκλειο δῖλημα» πού, κατὰ βάση, σφράγισε τὴν πνευματικὴ ζωὴ μου ὑποδηλώνει, ὡστόσο, καὶ τὴν κοσμικὴ δύναμή του.

"Ἄν σὰς παραπέμψω λίγο νωρίτερα καὶ ἀναφερθῶ στὸν ἄθλο τοῦ Κάδμου, ὁ ὁποῖος κατὰ τυχοδιωκτικὸ τρόπο προμηθεύτηκε ἀπὸ τὴ Φοινίκη (τῆς Ἡλείρου;) τὸ ἀλφάδιτο, ἀπὸ τὸ συλλογισμὸ αὐτὸ ἐξάγεται τὸ ἐφιαλτικὸ συμπέρασμα στὸ ποῦ ὀφείλεται ἡ μυθικὴ δύναμη τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καί, γενικότερα, ἡ δύναμη κάθε πνευματικῆς πράξης, πού ὑλοποιεῖται μέσω των «δρακόντειων δοντιῶν», τῶν γραμμάτων. Στὸ μῦθο τοῦ Κάδμου συνυπάρχει τὸ παροιμοιῶδες καί, συνάμα, τὸ τερατώδες, τὸ θεῖο καὶ τὸ τραγικόν, τὸ θριαμβευτικόν, τὸ ἀπειλητικόν, τὸ λαμπρὸ καὶ τὸ φρικτὸ συγχρόνως.

Ὁ Κάδμος, εἶναι προφανές, μεταφέροντας τὸ ἀλφάδιτο, τὸ διέ-

δωσε εὐεργετικά πανταχοῦ· ἔτσι ἡ γραφή παύει πιά νὰ εἶναι ἐπάγγελμα ἐκλεκτῶν λογίων, οἱ ὅποιοι, ἐν πάσῃ περιπτώσει, τὴ χρειάζονται νὰ καταγράφουν μυστηριώδη θέματα, ἀπόκρυφα, κάτι πού τὸ ἐπιμαρτυρεῖ καὶ ἀφ' ἑαυτῆς ἡ ἴδια ἡ λέξη «ἱερόγλυφο» δηλ. «ἱερὴ χάραξη». Ἡ ἐφεύρεση τῆς γραφῆς (μᾶς παραπέμπει εὐθέως στὴν παιδικὴ ἡλικία τῆς σκέψης) κατέστη μέσον συνέχειας τῆς πνευματικῆς σκέψης καὶ ἡ πνευματικὴ συνέχεια εἶναι κατάσταση ἱστορικῆς καὶ συλλογικῆς μνήμης. Ἐτσι, παρεμπιπτόντως, ἡ προφορικὴ παράδοση δὲν εἶναι ἀναγκαστικὰ λιγότερο ἀξιόπιστη ἀπὸ τὴ γραπτὴ, ἀφοῦ, ὅπως ἀναφέρει ὁ F. Tomlin, ἂν καὶ σήμερα ἐξαοτιόμαστε ἐξ ὀλοκλήρου ἀπὸ τὶς γραπτὲς μαρτυρίες ὑποτιμοῦμε τὴ δύναμη τῆς προφορικῆς ἀνακοίνωσης, πού ἐξυπηρέτησε τὴν ἀνθρωπότητα ἐπὶ ἓνα χρονικὸ διάστημα σχεδὸν χίλιες φορές πιὸ μεγάλο ἀπὸ τὴ γραπτὴ.

Τέτοιες ἀκριβῶς παρουσιάζονται καὶ οἱ σχέσεις τοῦ ἀνιχνευτῆ μὲ τὸ τραγούδι, σχέσεις οἱ ὅποιες ἀνατρέπουν κάθε καρτεσιανὴ λογικὴ, κάθε ὀρθολογισμό. Στὴ συνύπαρξή τους κυριαρχεῖ ἡ ἔξαψη· σὲ θέλγει καί, συγχρόνως, σὲ ξορκίζει. "Ὅ,τι καὶ ἂν ἐπιλέξεις, τὴν ἔλξη καὶ τὸν ξορκισμό, τὴ στιγμή κιόλας τῆς πρόσδεσης καὶ τῆς παρέκδρασης καταλύεται ἰσοδίως ἡ ἐλευθερία σου." Ἄν καὶ ἀγωνίζεσαι ἐναντίον αὐτῆς τῆς «πνευματικῆς κατοχῆς», στὴν οὐσία τὴ λατρεύεις. Εἶναι, ἴσως, ἡ μόνη γοητευτικὴ κατοχή.

"Ἄν ἐπιχειροῦσα κάποια σύγκριση τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ μὲ κάτι ἄλλο, ἢ πιὸ κατάλληλη θὰ ἦταν, ἴσως, ἐκείνη μὲ τὶς σειρῆνες, ἀλλὰ πρὸς ἀντίθετη φορὰ (ὡς πρὸς τὸ ἀποτέλεσμα). Δηλαδή, ἂν τελικὰ πλησιάσεις τὶς σειρῆνες, καταλήγεις κάποιος τοῦ ὑπογείου κόσμου, ἀποδιώνεις, ἐνῶ, ἀντιθέτως, ἂν μπορούσες νὰ προσεγγίσεις τὸ δημοτικὸ τραγούδι, κερδίζεις τὴν ἀθανασία, ἐπιδιώνεις. Ἐνῶ τὸ πρῶτο εἶναι τελείως ἐφικτό, τὸ δεύτερο, ἀπεναντίας, εἶναι ἀκατόρθωτο. Τὸ θέλγητρο ἐνιαῖο: ἡ κατοχικὴ γοητεία. Τὸ ἀποτέλεσμα, ἀντίθετο.

Συμπερασματικά, πιστεύω πὼς γιὰ τοὺς λογίους ἡ δημοτικὴ τέχνη ἔχει τὴ δύναμη τῆς θεμιτῆς καταστροφῆς, σημαίνει ἰσόδια πνευματικὴ κατοχή. Ἡ, ἄλλως εἰπεῖν, ἡ λειτουργία τοῦ λογίου καὶ ἡ

σχέση του με τὸ ἡδονικὸ μαρτύριο τῆς δημοτικῆς τέχνης εἶναι αὐτοκαταστροφικὴ.

Γι' αὐτὸ ὅμως εἶμαι καταδικασμένος νὰ ζῶ πνευματικὰ ἐλεύθερος.

Η ΑΛΗΘΕΙΑ ΤΟΥ ΑΠΟΛΥΤΑΡΧΙΣΜΟΥ ΩΣ ΚΟΙΝΩΝΙΚΗ ΣΥΝΘΗΚΗ ΑΠΟΚΛΕΙΕΙ ΤΗ ΣΧΕΤΙΚΟΤΗΤΑ

ΑΠΕΧΘΑΝΟΜΑΙ ΥΠΕΡΒΟΛΙΚΑ ΤΟΥΣ ΚΑΘΗΓΗΤΕΣ γιὰ τοὺς ὁποίους ἡ τέχνη (κάθε τέχνη) δὲν εἶναι παρὰ ἀποκύημα τῶν προπαρασκευασμένων φιλοσοφικῶν καὶ θεωρητικῶν τους ρευμάτων. Αὐτοὶ δὲ θὰ μπορέσουν νὰ καταλάβουν πὼς κάθε κατάσταση (συμπεριλαμβανομένης καὶ τῆς συλλογικῆς δημιουργικῆς πράξης) εἶναι ἔργο τοῦ ἀνθρώπου καὶ δὲν μπορεῖ νὰ περιέχει παρὰ ὅ,τι ὑπάρχει σ' αὐτόν.

Ἡ κατά-τάξη (ταξινόμηση κατὰ τάξη) τῶν ἀνθρώπινων καταστάσεων σὲ κατηγορίες, ταξικὲς ὁμάδες, ἔθνη, εἶναι ἀπόρροια τῆς δογματικῆς ἀντίληψης ἡ ὁποία ἀντικρῦζει τὴν ἀνθρωπότητα μόνον ἀπὸ τὴν κοινοτοπία της ἢ ταυτίζει τοὺς ἀνθρώπους μέσω κοινῶν παρονομασιῶν (πίστη ἢ ἀπιστία πρὸς τὸ δόγμα). Ἡ ὀλοκληρωτικὴ κομμουνιστικὴ πολιτεία κατάταξε τοὺς ἀνθρώπους σὲ δύο μεγάλα πολιτικὰ στρατόπεδα, σὲ φίλους καὶ ἐχθροὺς (κοινὸς παρονομαστὴς ἢ πίστη ἢ ἀπιστία πρὸς τὸ κόμμα). " Ἄλλωστε, σὲ ὅλη τὴν ἐπιστολογραφία τοῦ Μάρξ (ὁ ὁποῖος ἀποτελεῖ τὴν ἀγρυπνὴ ἠθικὴ συνείδηση τῆς προλεταριακῆς ἐποχῆς) καὶ τοῦ "Ενγκελς ἐπικρατεῖ ἡ ἀπάνθρωπη ἀναζήτηση τῶν ἐχθρῶν μας καὶ τῶν συμμάχων. Ἡ ἀλήθεια, ὡς πολιτικὴ ἀπόλυτη βεβαιότητα, δὲν εἶναι παρὰ ἓνα βασανιστικὸ ψεῦδος.

Ὁ κομμουνισμὸς ποὺ ἐπικράτησε στὴν Εὐρώπη πρὶν πενήντα χρόνια δέσποσε ὀλοκληρωτικὰ πάνω στὸν ἄνθρωπο ὅπως ἀκριδῶς οἱ μονοθεϊστικὲς θρησκείες 2.000 χρόνια πρὶν, μὲ τὴν μόνη διαφορὰ πὼς ὁ ἄνθρωπος δὲν εἶχε πλέον νὰ πολεμήσει μὲ τὰ τέρατα τῆς ψυχῆς του (καταργήθηκε ὁ ὅρος τῆς μετάνοιας καὶ ἐπινοήθηκε τὸ

τέχνασμα τῆς αὐτοκριτικῆς, μόνον ὄχι ὡς τελετουργικός ἐξαγνισμός, παρὰ ὡς ἀπάρνηση τοῦ ἐγώ του, δηλαδή αὐταπάρνηση, ὡς αὐτοακύρωση τοῦ ἀτόμου ἀλλὰ μὲ τὸ συν-άνθρωπό του σὲ μιὰ ἀνελέητη ταξικὴ πάλη. Ὡς ἡ Διαθήκη (Καينὴ καὶ Παλαιὰ) ἐξέφραζε, κατ' οὐσίαν, τὴ συμφωνία τοῦ Θεοῦ μὲ τὸν Ἄνθρωπο (ἄλλωστε ἡ θρησκεία δὲν ἦταν λιγότερο ὀργανωμένο σύστημα ἀπὸ ὅ,τι εἶναι σήμερὰ ὁ κρατικὸς μηχανισμὸς ἢ, ἐν πάσῃ περιπτώσει, κάθε μορφή ἐξουσίας), ἡ κομμουνιστικὴ, ἐπίσης, προπαγάνδα ἐξέφραζε τὴ συμφωνία τῆς ἐξουσίας μὲ τὸ λαό, πρεσβεύοντας τὸ μονολιθισμὸ τῆς σκέψης καὶ τὸ δόγμα τοῦ καθωσπρεπισμοῦ (κονφορμισμού, συμβιβασμοῦ). Καὶ στίς δύο περιπτώσεις ἡ σύμβαση ἀπαιτοῦσε τὴν πλήρη ἡγεμονία τοῦ πρώτου, Θεοῦ / ἐξουσίας καὶ τὴν πλήρη ὑποδούλωση τοῦ δεύτερου, Ἀνθρώπου / λαοῦ, δηλαδή τί δέον γενέσθαι ἀπὸ τὸν Ἄνθρωπο / λαὸ γιὰ νὰ συμβιβαστεῖ μὲ τὸν ἡγεμόνα τοῦ Θεοῦ / ἐξουσία. Πάρα ταῦτα, ὅπως π.χ. ὁ Χριστιανισμὸς (ἀλλὰ καὶ κάθε θρήσκευμα) στίς ἀπαρχές του ὑπῆρξε κίνημα μοντερονισμού καὶ ὁ κομμουνισμὸς πρὶν πενήντα χρόνια ὑπῆρξε μοντέρνος. Οἱ κομμουνιστὲς εἶχαν συγκεκριμένο σχέδιο ἀνάκαμψης τῆς κοινωνίας (οἱ ἀντίπαλοί τους ὄχι) εἶχαν κατακτήσει τοὺς πάντες μὲ τὸ ρομαντικὸ τους ὄνειρο στὸ μέτρο πού ὅλη ἡ γενιὰ ἔσπευσε νὰ γραφεῖ στὸ κομμουνιστικὸ κόμμα γιὰ νὰ μὴν παραλείψει νὰ εἶναι μοντέρνα. Ἡ ἱστορικὴ παρακμὴ τοῦ κομμουνισμοῦ ἐπισφραγίστηκε μόλις τότε πού ὁ ἀλαζονικὸς κομμουνιστὴς ἀπὸ τὸ Γκόρι τῆς Γεωργίας, Ἰ. Β. Στάλιν, ἐπέβαλε στοὺς Ρώσους νὰ πιστεύουν ἀπόλυτα στὸ κόμμα του ὡς τὴν ἀπόλυτη μελλοντικὴ ἐγγύηση τοῦ ἔθνους. Καὶ ὅμως ὅλοι οἱ Ρῶσοι, ἢ ἐκεῖνοι τουλάχιστον πού εἶχαν διαβάσει τὴν Ἄννα Καρένινα τοῦ πατριάρχη τῆς λογοτεχνίας Λ. Τολστόι, ἤξεραν καλὰ πὼς ὅταν πιστεύουμε στὸν ἀπόλυτο ἔρωτα ὁδηγούμεστε μὲ μαθηματικὴ ἀκρίβεια στὴν ἀπόλυτη ἀπιστία. Τὸ ἴδιο πρᾶμα ἦταν, ἀκριβῶς τὸ ἴδιο. Ἐκτοτε στὴν κομμουνιστικὴ βιβλιογραφία δὲν ὑφίσταται αὐτὸ τὸ «ἢ-ἢ» πού ἐκφράζει τὴ σχετικότητα τῶν ἀνθρώπινων πραγμάτων ὑποκαθιστώντας τὴ μὲ τὴν ἔλευση τοῦ ὑπέροχτου Κριτῆ (τοῦ κομμουνιστῆ). Οἱ κομμουνιστὲς ἐπιχείρησαν νὰ καταστρέψουν τὴν παρελθούσα πνευματικὴ παράδοση καὶ νὰ δημι-

ουργήσουν τή δική τους. Ούσιαστικά, οί κομμουνιστές ἀπό ἀνορθωτές ἀπεδείχθησαν καθολικοί καταστροφείς, καταστροφείς τοῦ ἴδιου του ρομαντικοῦ τους ὄνειρου, δηλαδή βρέθηκαν «ἐκτὸς νεωτερικότητας».

Ἔτσι ἡ ὀλοκληρωτική κοινωνία, στίς ἀκραῖες ἐκδοχές της, διάζει τὰ σύνορα τῆς ἰδιωτικότητας τοῦ ἀτόμου, ἀπὸ τὸ ὅποιο ἀπαιτεῖ νὰ εἶναι ὀλοένα καὶ περισσότερο διαφανές ἐνώπιον τῆς πλήρως ἀδιαφανοῦς πολιτείας. Ἡ διαφάνεια (ἢ γυμνότητα, ἕνα καὶ τὸ αὐτὸ) εἶναι σῆμα καταναγκαστικῆς ὁμοιομορφίας (uni-forme), συλλογικῆς ὁμαδοποίησης (σὰν σὲ στρατόπεδο καταναγκαστικῶν ἔργων), εἶναι, τέλος, σῆμα ταπείνωσης καὶ ἀποπροσωποποίησης, ταπείνωση νὰ μὴν εἶσαι ποτὲ ὁ ἑαυτός σου, ἀλλὰ πάντα [σὰν] κάποιος ἄλλος.

Ἐν προκειμένῳ, ἡ ταύτιση τοῦ ἀπρόσωπου δημιουργοῦ μὲ τὸ κοινωνικὸ σύνολο (μὲ τὴν «ὀλοκληρωτικὴ οἰκογένεια») καθίσταται κανόνας στὸ μέτρο τῆς ἐξαφάνισης τοῦ ἴδιου τοῦ δημιουργοῦ (δὲν ἐξέφραζε τὸν ἐσωτερικὸ του κόσμο).

Ἄναφέρω, δειγματολογικά, στίχους τέτοιων κειμένων:

*Στίς εἰκοσιεννιά Νοέμβρη,
ἔρθε στὸ χωριὸ τὸ φῶς,
φούντωσε μεγάλο γλέντι,
δίπλες ἄρχισε ὁ χορός.
Κι ἀπὸ τοῦτο μας τὸ φῶς
σκάζει ὁ κάθε μας ἐχθρός.*

(Δηλωτικὸ παράδειγμα πνευματικοῦ βιασμοῦ.)

Τὴν ἐποχὴ τῆς ἐπικράτησης τοῦ κομμουνισμοῦ στὴν Ἀλβανία (κατὰ συνέπεια καὶ στὴ Βόρειο Ἡπειρο) ἐποχὴ πού, τελικά, ἀπεδείχθη μία ἀπατηλὴ προκατάληψη στὴν ὁποῖα, κατὰ μοιραῖο καὶ ἀσύλληπτο τρόπο, οἱ σώφρονες ἀκολουθοῦσαν τοὺς ἠλίθιους καὶ πού ἡ ἐπιστημονικὴ ἀλήθεια καὶ ὁ ἐκπολιτισμένος διάλογος δὲν εἶχε τὸ χαρακτῆρα μιᾶς ἀποκάλυψης, δὲν ἀναζητοῦσε τὴν ἐσωτερικὴ ταυτότητα καὶ δὲν ἀποτελοῦσαν κοινωνικὴ καὶ ἐπιστημονικὴ συν-

θήκη παρὰ, ἀπεναντίας, τὸ ἄλλοθί της, ὁ λαογραφικὸς θησαυρὸς τῶν ὁμοεθνῶν μου ὑπέστη τὴν μέγιστη βιβλικὴ διάβρωση.

Ἄν καὶ οἱ κομμουνιστὲς δὲν ἐπιδίωξαν τὴν καθολικὴ ἐξολόθρευση τῆς βορειοηπειρώτικης λαογραφίας (τὸ ἴδιο θέλησαν νὰ κάνουν καὶ μὲ τὴν ἁλβανικὴ) ναρκισσεύομενοι στὸ δογματισμὸ τους καὶ τὴν ταριχευμένη μεταφυσικὴ (ἂν καὶ πίστευαν / ἐπαγγέλλονταν τὸ ἀντίθετο) ἐπιδόθηκαν, ὥστόσο, στὴν ἐπιτέλεση ριζοσπαστικῶν ἀνανεώσεων καὶ μορφοποιήσεων.

Ἐπιστράτευσαν «νέους thapsodists» σὲ μιὰ δονκιχωτικὴ προσπάθεια γιὰ τὴν κατατρόπωση τοῦ ἀπόλυτου γόη, τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Ὅσο παράλογο καὶ ἂν φαίνεται ἐκ πρώτης ὄψεως, οἱ thapsodists πίστευαν, ἐντούτοις, ὅτι εἶχαν κοινὰ χαρακτηριστικὰ μὲ τοὺς προφήτες. Τὸ σπουδαιότερο γεγονὸς ἀπὸ τὴν ἀποψη τῶν thapsodists εἶναι ἐκεῖνο ποὺ διακινδυνεύει νὰ χαθεῖ πιὸ εὐκόλα ἀπὸ τὴν ὄψη ἂν τὸ κοιτάξουμε ἀπλῶς σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ φερέφωνα τοῦ προλεταριάτου («ὀμαδικοῦ φορέα») γιὰ τὸ διεκδικεῖν ἀπὸ θεῖα ἔμπνευση: «Τὸ πνεῦμα τοῦ κόμματος ἐπὶ ἐμοῦ ἐστίν» κατὰ ἀναλογία μὲ «Τὸ πνεῦμα τοῦ Κυρίου ἐπὶ ἐμοῦ ἐστίν». Ὅπως οἱ προφήτες ἰσχυρίστηκαν πὼς ἦταν φερέφωνα τοῦ Θεοῦ καὶ μάλιστα ὡς ἡ πιὸ ἀξιόλογη ὀμάδα προσώπων, προικισμένη, ἀπέδιδαν στὸν ἑαυτό τους τὴν ἴδια δύναμη μὲ τὸν Κύριο / κόμμα διαχωρίζοντας ἔτσι τὸ σύνολό τους ἀπὸ τοὺς κοινούς φορεῖς, οἱ thapsodists ἐπίσης ἦταν φερέφωνα ἑνὸς ἄλλου Θεοῦ, τοῦ κόμματος, προικισμένοι μὲ τὴν ἴδια πολιτικὴ δύναμη. Ἄν σκεφτεῖ κανεὶς πὼς, κατὰ τὸν Μωάμεθ τουλάχιστον, δὲν ὑπῆρξαν μεγάλοι προφήτες, παρὰ ἐκεῖνοι ποὺ ἄρχισαν τὴ ζωὴ τους σὰν βοσκοί, καὶ λάβει ἐπίσης ὑπόψιν του πὼς ἡ συλλογικὴ τέχνη ἢ, ἐπὶ τὸ λαϊκότερον, τὸ δημοτικὸ τραγούδι προσδιορίζεται καὶ σήμερα ἀκόμα ὡς «τραγούδι τῆς στάνης», οἱ ἐν λόγῳ thapsodists (βουκολοί, κατὰ τὰ ἄλλα) δὲν ὑπῆρξαν καὶ τόσο ἀδαεῖς. Ὅμως ἡ τέχνη τοῦ προφήτη διαφέρει οὐσιωδῶς ἀπὸ ἐκείνη τοῦ κομμουνιστῆ-ραψωδοῦ, διότι, ὅπως κάθε τέχνη ποὺ ἐμπνέεται ἀπὸ τὸ «πνεῦμα τοῦ Κυρίου», δὲν ὑποτάσσεται σὲ ἰδεολογικὲς βεβαιότητες, ἀλλὰ, ἀπεναντίας, ἀντιφάσκει πρὸς αὐτές. Ἡ κυνικὴ καὶ παραληρηματικὴ συγχρόνως φιλοδοξία τῆς κομμουνιστικῆς ἰдео-

λογίας να κυριαρχήσει στο λαογραφικό στίβο υπήρξε, ίσως, μοναδική ληστρική πράξη στην ιστορία της πνευματικής παράδοσης εις βάρος της δημοτικής τέχνης. Ύστερία καταστροφής.

Ἡ σκοπιμότητα μιᾶς ἐπαναστατικῆς (ἀντί) κουλτούρας πού νά ἀντιπαρατίθεται στόν ἀστικό τρόπο βίωσης καί νά προσανατολίζει τή δημοτική (ὄχι ὅμως συλλογική, καθολική) δημιουργικότητα διαίρεσε τὸ φορέα, ἐξασθένησε, δηλ., τὸ κύριο προνόμιο, τὴ συνολικότητα, παραβίασε τὸ αἰσθητικό περιεχόμενο. Ἐπιπροσθέτως, γιὰ νά ἀποδεχτοῦμε τὴ δημοτικότητα ἑνὸς τραγουδιοῦ, πρέπει τὸ τραγούδι αὐτὸ νά εἶναι ἤδη ἔμψυχος πλοῦτος δυὸ τριῶν γενεῶν, δηλαδή νά ἔχει δοκιμαστεῖ στή διαδικασία παροχῆς καί νά ἔχει οἰκειοποιηθεῖ ἀπὸ τὸ κοινωνικὸ σύνολο. Κατόπιν τῆς δοκιμασίας αὐτῆς, καὶ ἀφοῦ ἐπιζήσει, μπορεῖ νά προδιδαστεῖ. Μιὰ τέτοια δοκιμασία δὲν ἐπιβλήθηκε στὸ «δημοτικὸ τραγούδι» τοῦ καινούριου πολιτισμοῦ. Τὸ τραγούδι αὐτὸ παρέμεινε προῖόν γραφείου καὶ ἐπειδὴ ἐκ τῶν πραγμάτων «συμβίωνε» μὲ τὴν αἰώνια μαγεία τῆς παράδοσης, δήλωνε ἔτσι, γελοιωδῶς, τὴν ἀθλιότητά του.

Χρειάζεται, λοιπόν, ἀπαραιτήτως ἡ μακρόβια παγίωση στή δημιουργικὴ συνείδηση τοῦ συλλογικοῦ φορέα. Τὸ δημοτικὸ τραγούδι, μὲ τὸν οἰκουμενικό του χαρακτήρα, διέπεται ἀπὸ διαλεκτικὲς ἀρχές: δὲν ἐπιμερίζει, δὲν παρέχει ἱεραρχήσεις, δὲν ἐξαιρεῖ. Ἀνήκει σὲ ὅλους. Τὸ οὐσιῶδες αὐτὸ γνώρισμα παραλείπεται στὰ τραγούδια αὐτά, ἀγνοεῖται.

Τὰ πρόσφατα ἱστορικὰ (ἄς μοῦ ἐπιτραπεῖ ἡ λέξη) πού ἀπηχοῦν ἐμπειρίες τοῦ Β' Παγκοσμίου Πολέμου, τὰ ἀντάρτικα, τῆς ἀντίστασης, στήν ἰδανικότερη περίπτωση, ὅταν δηλαδή ἐκφράζουν τὴν ἀντίσταση συλλογικοῦ ὑποκειμένου (ἄοπλος λαὸς - συλλογικὸς ἀντίμαχος ἐπιδρομέας) χωρὶς νά ὑπερβαίνουν τοὺς κανόνες τῆς ταξικῆς κατανομῆς, παρουσιάζουν μιὰ ἐλαχιστοποιημένη δοκιμασία λαϊκοῦ τραγουδιοῦ, χωρὶς νά εἶναι ἀκριβῶς λαϊκά. Ἐπίσης καὶ τὰ τραγούδια πού ἀναφέρονται σὲ ἥρωες, δηλαδή πού ἀνήκουν στὸ σχῆμα ἥρωας-κατακτητῆς. Ἐν τοιαύτῃ περιπτώσει ἡ ἀφηγηματικὴ στρατηγικὴ βασίζεται στή μακρόβια παράδοση, παραλείπει, ἐξαιρεῖ τοὺς ταξικοὺς παράγοντες καὶ «ὀρίζεται ἀπὸ μιὰ ἀρχικὴ

κατάσταση πληρότητας (ἐλευθερία) πρὸς μιὰ κατάσταση στέρησης (κατοχή)». Τὸ σχῆμα αὐτὸ δανείζεται ἀπὸ τὰ κλέφτικα καὶ τὰ ἱστορικά. Κάθε ἄλλη οὐσιώδης σύγκριση (ὡς πρὸς τὴ στρατηγικὴ) μὲ τὰ κλέφτικα καὶ ἱστορικά θὰ ἦταν παράταιρη.

Ἡ σύγκρουση τοῦ ἥρωα (συλλογικὸς ἢ ἀτομικὸς) μὲ τὸν εἰσβολέα προέρχεται ἀπὸ τὴν κατακτητικὴν δράση τοῦ δεύτερου καὶ τὴν προσπάθεια τοῦ πρώτου νὰ τὴν ἀνατρέψει. Ὁ πρῶτος συμπεριφέρεται ὡς ἥρωας ἰδανικῶν, ἡ οὐσία του εἶναι τραγικὴ. Ὁ δεύτερος, ἀντιθέτως, ἐκφράζει τὸ δίκαιο τοῦ ἰσχυροῦ καὶ τὴ βίαιη πειθῶ. Κι οἱ δυὸ ὅμως παρουσιάζονται, συγχρόνως, ἀνατροπεῖς καὶ ἀνορθωτές: ὁ πρῶτος ὡς ἀνατροπέας τῆς σκλαβιάς, ὁ δεύτερος τῆς ἀπελευθέρωσης. Καὶ τ' ἀνάπαλιν: ὁ δεύτερος ὡς ἀνορθωτὴς τῆς σκλαβιάς, ὁ πρῶτος τῆς ἀπελευθέρωσης. Ὁ αἰσθητικὸς αὐτὸς κώδικας, οὐσιαστικά, μᾶς παραπέμπει σὲ ἀρχαιότερες αἰσθητικὲς λειτουργικότητες.

Ἡ ὑστατὴ στιγμή τοῦ ἥρωα (αἰώνια ἢ μνήμη του στὸ λαὸ) ἐκφράζει τὴ δυναμικὴ συνείδηση τῆς ἱστορικῆς συνέχειας, πού ἀποτελεῖ καὶ τὴν κατακλείδα πολλῶν τραγουδιῶν. Ἴδου τὸ νεωτεριστικὸ στοιχεῖο (τεχνητὸ κατ' οὐσίαν) τῶν ἀντάρτικων τραγουδιῶν (παρακμάζει ἀργότερα στὰ τραγούδια τῆς «σοσιαλιστικῆς οἰκοδόμησης»). Ἀναφέρω ἀτόφια ἓνα μόνον ἀντάρτικο:

*Ποιὸς ἔχει χεῖλη νὰ τὸ πεῖ τοῦ Λάμπη τὸ τραγούδι;
 Τὸ Λάμπη τὸν σκοτώσανε στὴ μάχη τοῦ Δελβίνου.
 Τρεῖς ντουφεκιὲς τοῦ ρίξανε, τὶς τρεῖς ἀράδα ἀράδα.
 Ἡ μιὰ τὸν παίρει ξώδεσμα κι ἡ ἄλλη στὸ κεφάλι,
 κι ἡ τρίτη, ἡ φαρμακερὴ, τὸν παίρει στὴν καρδιά του.
 Δὲν ἔχει μάνα νὰ τὸ πεῖ, γυναίκα νὰ τὸν κλάψει.
 Δὲν ἔχει οὔτε κι ἀδερφή νὰ τὸν μοιρολογήσῃ.
 Τὸν κλαῖν' ἡ νύχτα κι ἡ αὐγή, τὰ πλάγια κι οἱ ραχοῦλες,
 Τὸν κλαῖνε οἱ συντρόφοι του μὲ τὸ σπαθὶ στὸ χέρι.
 Τὸν κλαῖνε κι οἱ συντρόφισσες μὲ τὴ γροθιά στὴ μπάλα.
 Τὸν κλαίει ἡ μειονότητα κι ὅλη ἡ μπριγκάντα.*

Ἀνακεφαλαιώνοντας, θὰ ἔλεγα πὼς τὰ τραγούδια τῆς ἀντίστασης ἂν καὶ παρουσιάζουν τὸ πιὸ ἰδανικὸ σύνολο «τῆς νέας δημοτικῆς παράδοσης» (ὅπως παρόμοιες περιπτώσεις κακῶν ἐρωτικῶν: «Στέλα, μωρ' Στέλα....»), δὲν μπόρεσαν νὰ ἀποκτήσουν τὸ διαβατήριο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Ὡς πρὸς τὰ ἄλλα, τῆς σοσιαλιστικῆς ἐποχῆς, ὑποδηλώνουν μιὰ κακόγουστη πρακτικὴ ὅπου ὑπερέχει, ὅπως εἶδαμε, ὁ ἔκδηλος ἐρασιτεχνισμὸς καὶ ἡ ἐπονεϊδιστὴ ἔλλειψη αἰσθητικῶν ἀξιῶν.

Τὰ μαρξιστικὰ δοκίμια καὶ συγγράμματα, πέραν τῶν ὁποίων ἐπιτεύξεων, ἀπέκλεισαν, οὐσιαστικά, τὴ διαλεκτικὴ πρόσβαση, τὴν ἀπομόνωσαν καί, τελικά, κατάντησαν τὰ ἴδια μεταφυσικά, δογματικά, ἀντιεπιστημονικά κενόσοφα πολιτικὰ κηρύγματα. Αὐτὸς ὁ ἴος ἐπληξε πολλοὺς σοβαροὺς μελετητές. Ἀσυνείδητα ἢ κάτω ἀπὸ τὸν ἰδεολογικὸ καταναγκασμὸ ἐκδιάζοντας τραγικὰ τὰ αἰσθητικὰ καὶ ἐπιστημονικά τους πιστεύω, οἱ μὲν ἀσυνείδητοι, οἱ ἀφελεῖς ἐπιστήμονες, βίωσαν τὴν ὑποκρισία χωρὶς τραγικὸ πόνο, γιατί δὲν κατόρθωσαν νὰ ἀτενίσουν τὴν πραγματικὴ ἀλήθεια, πιστεύοντας τὸ ἀντίθετο, ἐνῶ οἱ ἐνσυνείδητοι βίωσαν τὴν ὑποκρισία μὲ τὸν τραγικὸ πόνο γιατί ἀντιμετώπισαν τὴν ἀλήθεια, πιστεύοντάς την.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΗΣ ΛΑΟΓΡΑΦΙΑΣ ΕΙΝΑΙ ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΕΛΕΥΘΕΡΟΥ ΑΝΘΡΩΠΟΥ

ΠΙΣΤΕΥΩ ΠΩΣ ΟΛΟΙ ΣΥΜΦΩΝΟΥΜΕ σὸ γεγονὸς ὅτι ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας καὶ ἡ ἱστορία τῆς προφορικῆς παράδοσης εἶναι δύο ἐντελῶς διαφορετικὰ πράγματα: ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας δὲν ἀνήκει στοὺς ζῶντες ἀλλὰ στοὺς τεθνεῶτες, ἐπιβάλλεται σὲ μᾶς ἐκ τῶν ἔξω (ἢ σωστότερα ἐκ τοῦ παρελθόντος) σὰν ἐξωτερικὴ δύναμη ποὺ δὲν μπορούμε νὰ τὴν ἀντιμετωπίσουμε (ἢ / καὶ νὰ τὴν ἀλλάξουμε· εἶναι δεδομένη) ἐπειδὴ «ἔτσι συνέβη»· μπορούμε ὅμως, ἀνάλογα κιόλας μὲ τὸ πόσο ἀμερόληπτοι ἢ μεροληπτικοὶ εἴμαστε, ἀπλῶς νὰ τὴν ἐπικαλεστοῦμε (ἐπιλεκτικὰ ἢ μὴ). Ἐξ ἀντιδιαστολῆς

πρὸς τὴν ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας, ἡ ἱστορία τῆς προφορικῆς τέχνης γεννιέται ἀπὸ τὴν ἐλευθερία τοῦ ἴδιου τοῦ ἀνθρώπου, ἀπὸ τὶς ἐκάστοτε ἐπιλογές του. Ὁ παρελθὼν χρόνος εἶναι καὶ παρὼν, ἀφοῦ κουβαλήθηκε συνολικὰ διαμέσου τῆς συλλογικῆς συνείδησης ὡς ζῶσα δύναμη. (Λ. χ. τραγουδάμε καὶ διαμορφώνουμε τὸ τραγούδι τοῦ «Νεκροῦ Ἀδελφοῦ» ὅπως τρεῖς τέσσερις προγενέστερες γενιές ἐνῶ δὲν μποροῦμε, φυσικά, νὰ συμμετάσχουμε, ὅπως ἐκεῖνες, στήν, " Ἀλωση τῆς Πόλης π.χ.). Τέλος, ἡ ἱστορία τοῦ λαϊκοῦ παραδοσιακοῦ πολιτισμοῦ εἶναι ἡ ἔντεχνη ἐτυμηγορία τοῦ ἀνθρώπου ἐναντίον τῆς ἀπρόσωπης ἱστορίας τῆς ἀνθρωπότητας, ἀφοῦ ἡ τελευταία δὲν μπόρεσε νὰ διατυπώσει ἐξίσου καλὰ τὴν ἀνθρώπινη ὑπαρξη ὅπως τὴ διατυπώνει εὐστοχα ὁ M. Heidegger μὲ τὸν πασίγνωστο τύπο *in–der–Welt–sein*, τουτέστιν: ἐστὶν–ἐν–τῷ–κόσμῳ. Ἀπεναντίας, ἡ ἱστορία τῆς ἀνθρωπότητας διατυπώνει τὴν ἀνθρώπινη ὑπαρξη ἐν–τῇ–πολιτικῇ.

Ἐνα λογοτεχνικὸ ἔργο (καὶ γενικὰ κάθε ἔργο τέχνης) ἐπιβιώνει ἐξ ὀρισμοῦ ἐφόσον ἐπιχειρεῖται ἡ παγίωσή του, ἡ συγγραφή του. Ἡ παγίωση καὶ ἡ συγγραφή τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ σημαίνει τὸ ἀντίθετο: τὸ σθήσιμο. Τὸ δημοτικὸ τραγούδι διαιώνεται ὅταν δὲν ἀπολιθώνεται, ὅταν ἡ μετάδοσή του δὲν εἶναι γραπτὴ, ἀποτελεσματικὴ, ἀλλά, ἀντιθέτως, προφορικὴ, ρευστὴ, δυναμικὴ. Συμπερασματικά, ἡ ἐπιβίωση τοῦ πρώτου σημαίνει ἀποβίωση τοῦ δεύτερου.

Μοναδικὴ ἐξαιρέση, ἀλλὰ ποὺ ἐπιβεβαιώνει τὸν κανόνα: ὁ Ὅμηρος. Ὁ Ὅμηρος ἐπιβίωσε ὡς Ὅμηρος καὶ ὡς Ὅμηροι. Ὁ Ὅμηρος (ἐπώνυμος) καὶ ὁ Ὅμηρος (ἀνώνυμος), συγχρόνως. Δικαιολογημένο καὶ ἀπὸ τὴ σκοπιὰ αὐτή, λοιπόν, καὶ τὸ ὀμηρικὸ ζήτημα. Βεβαίως, οἱ ἀπαρχές τῶν ὀμηρικῶν ἐπῶν βρίσκονται στοὺς ἀρχαίους ἀοιδούς. Μέχρις ὅτου τὰ ἔπη του(ς) ἀποδίδονταν σὲ συλλογικὸ φορέα (στοὺς ἀοιδούς) ὑπῆρχαν, ἄρα, πολλοὶ Ὅμηροι· ἀργότερα, μετὰ τὴν ἀλεξανδρινὴ «καθιερωτικὴ» πράξη (ἐπίσημη, διοικητικὴ) ὁ συλλογικὸς φορέας ἐνοποιήθηκε. Ἡ «καθιέρωση» αὐτὴ, ἐπομένως, κόστισε τὴ ζωὴ τοῦ συλλογικοῦ φορέα (ἀπεβίωσε) καὶ διέσωσε τὸν μοναδικὸ (ἐπιβίωσε). Ὁ ἐπιβιώσας ἐπώνυμος, ὁ

“Ομηρος, δὲν εἶναι παρὰ οἱ ἀποβιώσαντες ἀνώνυμοι.

Ἡ ὀμηρική περίπτωση εἶναι ἡ μοναδική σύμβαση καί, συγχρόνως, ἀντι-σύμβαση τοῦ ἑνὸς μὲ τὸ σύνολο, ὁ μοναδικὸς συναγωνισμὸς καί, συγχρόνως, ἀνταγωνισμὸς στὴν ἱστορία τῆς τέχνης τοῦ λόγου.

Κανεῖς δὲ θὰ μπορέσει νὰ δώσει μιὰ σαφὴ ἐρμηνεία στὸ φαινόμενο. Μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου θὰ μεγαλώνει τὸ μυστήριο. Κάθε προφητεία ὄχι μόνον δὲ θὰ φωτίσει τὴ μαθητεία τῆς ἀλήθειας, ἀλλὰ μᾶλλον θὰ τὴν ἐπισκιάσει περαιτέρω.

Ἡ οὐσιώδης πράξη τῆς λαογραφικῆς ὑπαρξῆς εἶναι ἡ κίνηση, ἡ συλλογικὴ δυναμικὴ παροχή. Ἡ ἀδράνεια, ἡ ἀποτελμάτωση σημαίνει ἀπονάρκωση τῆς δημιουργικῆς συνείδησης. Μόνον μέσω τῆς συνεχοῦς παροχῆς «ἐνεργοποιεῖται» ἡ συλλογικὴ μνήμη καὶ διασφαλίζεται ἡ λειτουργικότητά της.

Τὸ τραγούδι γεννιέται κατὰ τὴν ψυχικὴ (συλλογικὴ καὶ πάλι) ἔξαψη, εἶναι πνευματικὸς πλοῦτος ἑνὸς συγκεκριμένου συνόλου. Ἐκφράζει ἐκάστοτε τὴ συλλογικὴ στιγμή τοῦ ὁμαδικοῦ δημιουργοῦ. Κάθε ἐρμηνεία εἶναι ἐπίσης καὶ μιὰ γένεση, κάθε παροχὴ (σημαίνει ἕναν νέο φορέα) ἀναπαράγει τὸ τραγούδι. Ἡ παροχὴ ἐξασφαλίζει τὴ διαχρονικότητα τοῦ τραγουδιοῦ (τὴν ἀρχικὴ πηγὴ) καὶ συγχρόνως γεννᾷ τὴν παραλλαγὴ. Ἡ παραλλαγὴ ἀποτελεῖ, κατὰ συνέπειαν, τὴν αἰσθητικὴ μονάδα τῆς προφορικῆς λογοτεχνίας (ρευστὴ, ὄχι ἀποκρυσταλλωμένη), ἡ ὁποία δὲν ἀπορρέει ἀπὸ ἕνα μοναδικὸ ἀρχέτυπο, ἀλλὰ διαμορφώνεται καθόλη τὴ διάρκεια τῆς παροχῆς της. Ὡς ἐκ τούτου, ἡ παροχὴ ἢ ἡ ἀναμετάδοση καὶ ἡ ἀναπαραγωγὴ τῆς αἰσθητικῆς μονάδας ἔχουν ἐλάχιστη διαφορὰ μεταξύ τους ἀφοῦ, οὐσιαστικά, καὶ ἡ μὲν καὶ ἡ δὲ σημαίνουν τὴν ἴδια συνολικὴ δημιουργικὴ πράξη. Ἡ διαχρονικότητα καὶ οἱ παραλλαγές εἶναι δύο διαφορετικὰ (ἀντίθετα) ἄκρα στὴ λαογραφικὴ πράξη, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν μιὰ διαλεκτικὴ ἐνότητα: τὴ ρευστὴ μορφή τοῦ τραγουδιοῦ. Ἡ μιὰ διασφαλίζει στὸ τραγούδι τὴ διατήρηση τοῦ ἀρχέτυπου (Uifoipt), ἡ ἄλλη ἀπεναντίας τὴ διασκευή, τὴ διαμόρφωσή του. Ἡ πρώτη ἀποστεώνει τὴν ἀρχικὴ μορφή τοῦ τραγουδιοῦ (συντηρητικὸ στοιχεῖο), ἡ δευτέρη ἐπιδιώκει τὴ συνεχὴ

μεταβολή, τὴν ἐξέλιξη, τὴν ἀλλοίωσή της (δυναμικὸ στοιχεῖο). Ἡ πρώτη ἀπαιτεῖ τὴν περιεχομενικὴν ἐνότητα, ἢ δευτέρα τὴν κατὰ τμησὴν της. Τὸ συντηρητικὸ στοιχεῖο διατηρεῖ τὴ συνοχὴν (cohesio) τῆς μορφῆς καὶ τὴ συνεκτικότητα (coherence) τοῦ περιεχομένου. Τὸ ἀντίθετο, δηλαδὴ τὴν ἀλλαγὴν (ἢ, ἀκριβέστερα, τὴν ἀλλοίωση) τῆς συνοχῆς καὶ τῆς συνεκτικότητος ἐπιδιώκει τὸ νεωτεριστικὸ στοιχεῖο. Στὸ μακρὸν βίον τοῦ τραγουδιοῦ πότε προέχει τὸ ἓνα, πότε τὸ ἄλλο στοιχεῖο, ἀναλόγως μὲ τὶς ψυχικὰς ἐξάψεις. Τῇ στιγμῇ ποὺ παύει τὸ ἓνα νὰ ὑφίσταται, παύει καὶ τὸ τραγούδι νὰ εἶναι συλλογικὴ κτήση ἐνὸς πνευματικοῦ συνόλου.

Ὁ διαρκὴς ἀνταγωνισμὸς μεταξὺ τους, κάνει ὥστε οἱ μεταβολὲς νὰ εἶναι ἐλάχιστες, ἢ κίνησις ἀδρανῆς. Ἀκολουθοῦν, κατὰ κανόνα, πολὺ ἀργὸν ρυθμὸν, σχετίζονται μὲ ἐθιμικοὺς ὅρους, περιέχουν κατάλοιπα καὶ καταβολὰς ἀφενὸς προγενέστερων ἐποχῶν (τὰ δάνεια) καί, ἀφετέρου, σύγχρονα στοιχεῖα (αὐτόχθονα). Γιατὶ ἡ ἐκάστοτε κοινωνία ἐμπεριέχει στοιχεῖα τοῦ παρελθόντος, τοῦ παρόντος καὶ τοῦ μέλλοντος.

Μόνον ὅταν οἱ ἐξωτερικὰς ἐξελίξεις προκαλοῦν οὐσιώδεις δονήσεις καὶ μεταλλαγὰς στὴν ψυχικὴ ἰσορροπία τοῦ συλλογικοῦ φορέα προέχει τὸ δυναμικὸ στοιχεῖο, διασκευάζεται ἢ παραλλαγή. Καὶ ὅταν ἡ δόνησις εἶναι μεγάλης κλίμακας (ἢ ψυχικὴ ἔξαρσις) τότε γεννιέται νέον πρότυπον, ἢ ἐπιβίωσις τοῦ ὁποῖου ἐπίσης κρίνεται στὴ δοκιμασίαν τῆς συλλογικῆς μνήμης δύο ἢ τριῶν γενεῶν (δυσὸς τρεῖς παροχές). Καὶ ὅταν, βέβαια, καλύψει κάποιον πνευματικὸν κενόν. Εἰδάλλως θὰ ἀφανιστεῖ. Ἡ συλλογικὴ ἀρχικὴ στιγμὴ δὲν εἶναι πρωτότυπη δημιουργικὴ πράξις (ὅπως ἡ ἔντεχνη λογοτεχνία) ἀφοῦ ὁ προφορικὸς πολιτισμὸς λειτουργεῖ ὡς πνευματικὸν σύνολον καὶ παρέχεται ἀπὸ γενεὰν σὲ γενεὰ συνολικά. Ἡ ποιητικὴ παράδοσις εἶναι, συνεπῶς, ἐν γενεῇ συντηρητικὴ, ὁ ρόλος της δὲν ἀφορᾷ τὴν ἐπινόησιν καινούριου ποιητικοῦ ὑλικοῦ ἀλλὰ τὴν ἀναπαραγωγὴν (κατὰ τὸ νόμον τῆς ἀναλογίας) τοῦ ἤδη ὑπαρκτοῦ: οἱ αἰσθητικοὶ κανόνες τῆς δημιουργικῆς πράξεως προϋπάρχουν ὡς «αὐθόρμητος αὐτοματισμὸς» (ἢ αἰσθητικὴ συνείδησις λειτουργεῖ αὐθόρμητα). Τὸ ζήτημα τῆς γνησιότητος τῶν κειμένων, ἐπομένως, σχετίζεται τόσο

μέ τὸ συμφυρμὸ τῶν τραγουδιῶν ἀπὸ τοὺς τυπικοὺς στίχους (formulae) ὅσο καὶ μέ τις ἰσότιμες καὶ ἰσοδύναμες ἐκφράσεις πού εὐκόλα μετακινουῦνται ἀπὸ τραγούδι σὲ τραγούδι (παραβιάζοντας τὸν ὄρο τῆς πρωτοτυπίας). Κι ὅμως. Οἱ φόρμουλες, δηλαδή ἡ στερεοτυπικὴ δομὴ τοῦ ποιητικοῦ λόγου καὶ τὸ ἐξαιρετικὰ ἐπεξεργασμένο σημειωτικὸ σύστημά του, περιορίζουν τὴν πιθανότητα καθολικῆς ἀπόκλισης ἀπὸ τὴν αἰσθητικὴ τοῦ εἴδους καθιστώντας πρωτότυπο τὸ εἶδος σὲ σχέση πρὸς ἄλλα συγγενικὰ εἶδη: τὴ γραπτὴ λογοτεχνία, φέρ' εἶπεῖν. Ἐτσι, ἀπὸ τὴ συλλογικὴ ἀρχικὴ στιγμή (ὅπου τὸ τραγούδι «ξεφεύγει» ἀπὸ τὸν ἀπρόσωπο δημιουργὸ) ἀρχίζει κίολας νὰ ἀλλοιώνεται καθὼς οἰκειοποιεῖται ἀπὸ τὸν συλλογικὸ φορέα δημιουργώντας τις πρῶτες παραλλαγές καὶ τις πρῶτες μικρότερες ἢ μεγαλύτερες ἀποκλίσεις ἀπὸ τὸν ἀρχικὸ τύπο. Ἡ παροχὴ δὲν εἶναι πάντα καὶ καταναγκαστικὰ φθαρτικὴ, ἀλλὰ πολλές φορές καὶ διαπλαστικὴ. Ὁ δημιουργὸς εἶναι συγχρόνως καὶ φορέας καὶ δέκτης ἢ, σωστότερα, μετατρέπεται ἀπὸ φορέα σὲ δέκτη. Ὁ φορέας διασκευάζει τὴν ἀρχικὴ μορφή, ὁ δέκτης τὴ συντηρεῖ. Τὸ φαινόμενο αὐτὸ προσδιορίζει τὴν ἐνότητα τοῦ τραγουδιοῦ ὡς ἀρχετύπου καὶ παραλλαγῆς. Ἡ ἐνότητα αὐτὴ (δημιουργικὴ πράξις) δὲν εἶναι στατικὴ, μεταφυσικὴ· ἀπεναντίας εἶναι ρευστὴ, μεταλλακτικὴ, ἐξελίξιμη. Δηλαδή ὁ συλλογικὸς δημιουργὸς εἶναι καὶ φορέας, ὁ πομπὸς (ὑποκείμενο sub-text) καὶ συγχρόνως δέκτης τοῦ μηνύματος (ἀντικείμενο ob-text).

Ἡ παροχὴ, ὡς γνωστόν, τῶν Ἰνδικῶν *Vedas* ἔγινε, κατὰ καιροὺς, τόσο πιστὴ, ὥστε νὰ μὴν ἐπιτρέψει τὴ διασκευὴ νέων παραλλαγῶν. Κατ' οὐσίαν ὅμως κάθε παροχὴ σημαίνει τὴ γέννηση καὶ μιᾶς παραλλαγῆς. Ἀδύνατο ἢ προφορικὴ παροχὴ νὰ διατυπώσῃ 100% τὸ ἀρχικὸ πρότυπο. Γιὰ ποικίλους λόγους: ἀπαρχαιωμένα γλωσσικὰ μέσα, νέα δεδομένα καὶ αἰσθητικὴ ἀντίληψη τοῦ φορέα καὶ ἢ ἀνάλογη ἀνταπόκριση τοῦ δέκτη κ.ἄ.

Τὸ τραγούδι ἀφενὸς ἀπαιτεῖ τὴν παλαικὴ συνολικότητα στὴν πρωταρχικὴ του γενεσιακὴ πράξις καὶ ἀφετέρου τὴ χρειάζεται καὶ στὴν περαιτέρω ἐπιδίωξη, στὴν παροχὴ.

ΔΕΝ ΕΙΝΑΙ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗ ΟΤΙ ΤΡΑΓΟΥΔΗΣΕ Ο ΠΑΤΕΡΑΣ ΜΟΥ

ΚΑΝΕΙΣ ΣΗΜΕΡΑ ΔΕΝ ΑΜΦΙΣΒΗΤΕΙ τὴν κατεξοχὴν ἐθνικιστικὴ καταγωγή τῆς λαογραφικῆς ἐπιστήμης, ἡ ὁποία γεννήθηκε στὴν Εὐρώπῃ τὸν 19ο αἰῶνα μαζί με τὸν ἐθνικισμό, ἀκριβῶς γιὰ νὰ τὸν ἐνισχύσει. Οἱ Φινλανδοὶ λαογράφοι Julius καὶ Kaarle Krohn, εἰσηγητὲς τῆς ἱστορικο-γεωγραφικῆς μεθόδου, εἶχαν κάθε λόγο νὰ ἐπιλέξουν αὐτὴ τὴ μέθοδο ἀφοῦ ἔπρεπε νὰ ξεκαθαρίσουν τὰ ἐθνικὰ στοιχεῖα τοῦ πολιτισμοῦ τους ἀπὸ τὶς δυτικὲς (κυρίως σουηδικὲς) καὶ ἀπὸ τὶς ρωσικὲς ἐπιδράσεις πού ἀπειλοῦσαν νὰ τὸν ἀφομοιώσουν. Γιὰ νὰ ἀνταποκριθοῦν στὴν ἐπιτακτικὴ αὐτὴ ἀνάγκη ἐπινόησαν τὴν ἀποκαλούμενη «φινλανδική» δηλαδή ἱστορικο-γεωγραφικὴ μέθοδο ὡς «διυλιστήριον» γιὰ τὴ διύληση τοῦ γηγενοῦς (ἐθνικοῦ, αὐτόχθονου) ἀπὸ τὸ δάνειο, μὲ στόχο νὰ παρουσιάσουν μιὰ ἀποκαθαρμένη ἀπὸ ξένες προσμείξεις ἐθνικὴ κουλτούρα. Ἐκτοτε καὶ μέχρι τὴν παρούσα στιγμὴ ἀνεφύη μὲ πεισματικὴ ἐπιμονὴ τὸ ζήτημα τοῦ ἐθνικιστικοῦ (ἐν σπέρματι) ἁμαρτήματος καὶ τὸ ἐπίσης ἐγγενὲς πλαίσιο ἀναφορᾶς τῶν ἐθνικιστικῶν ἀρχῶν καὶ τῆς συλλογικῆς παράνοιας πού κυριεύει σχεδὸν ὀλοκληρωτικὰ τὴν εὐρωπαϊκὴ λαογραφικὴ ἐπιστήμη. Αὐτὸ πού συχνὰ κάνουν οἱ λαογραφο-εθνικιστὲς εἶναι νὰ ὑποτάσσουν στὶς ἰδεολογικὲς καὶ ἐθνικιστικὲς τους βεβαιότητες τὶς αἰσθητικὲς σημασίες τοῦ προφορικοῦ πολιτισμοῦ. Οἱ λαογράφοι τῆς ἱστορικο-γεωγραφικῆς μεθόδου ἀπέδιδαν μεγάλο ἠθικὸ βάρος στὶς ἔννοιες τοῦ γηγενοῦς καὶ δανείου σχετίζοντας τὴν πρώτη (τὴν περὶ ἐθνικοῦ) μὲ τὴν ἰδέα τοῦ δημιουργικοῦ, τοῦ ἀνώτερου λαοῦ πού ἀφ' ἑαυτοῦ ἐπινόει τὰ πνευματικὰ ἀγαθὰ καὶ τὴ δεύτερη (τὴν περὶ δανείου) μὲ τὴν ἰδέα τοῦ κατώτερου λαοῦ πού «ὡς ἀπαθὴς δέκτης» τὸ μόνο πού ξέρει νὰ κάνει εἶναι νὰ ἀποδέχεται καὶ οἰκαιοποιεῖται ἀπαθῶς ὅ,τι τοῦ προσφέρεται ἀπὸ τοὺς ἄλλους.

Ἀντίθετα ὁ ἐπαναστάτης γλωσσολόγος R. Jakobson στὸ περίφημο «Ἡ λαϊκὴ λογοτεχνία» (1927) ἀπαντᾷ στὸν ἐθνικιστικὸ συλλογισμό τῶν λαογράφων ἐξάγοντας τὸ ἀπλὸ συμπέρασμα τῆς σχέ-

σης τῆς γλώσσας μὲ τὴν προφορική δημιουργία, (ἢ langue ὡς σύνολο ἀναγκαίων συμβάσεων πού υἰοθετοῦνται ἀπὸ τὴν κοινωνία μὲ τὴν parole ὡς ἰδιαίτερη, ἀτομική πράξη ὁμιλίας). Κατὰ συνέπειαν, κάθε λαὸς ἀνταποκρίνεται μὲ τὸν τρόπο του στὴν πνευματική πρόκληση τοῦ περιβάλλοντός του, ἀφοῦ ἢ ὑπαρξὴ ἑνὸς ἔργου λαϊκῆς λογοτεχνίας (γηγενοῦς ἢ δανείου, κατὰ τοὺς λαογράφους) «ἀρχίζει μόνο μετὰ τὴν ἀποδοχή του ἀπὸ τὴν ἐθνική κοινότητα καὶ ὑπάρχει ἀπὸ αὐτὸ μόνο ὅ,τι οἰκειοποιεῖται ἢ ἐν λόγῳ κοινότητα». Ὅμως οἱ ἀρχές τοῦ Jakobson ἐλάχιστα ἐφαρμόστηκαν σὸ σύγχρονο ἐπιστημονικὸ λόγο.

Ὁ Ζ. Sako πέρασε ὅλη του τὴ ζωὴ πάνω σὲ ἓνα ἄσπρο χαρτὶ γυρεύοντας μετὰ μανίας τὴν ἀλβανική πατρότητα ἐπὶ τῆς παραλογῆς τοῦ γιοφυριοῦ τῆς Ἄρτας· τὸ ἴδιο σχεδὸν ἔκανε καὶ ὁ εὐκλεῆς Γ. Α. Μέγας. Στὶς «ἐθνικὲς τους μονογραφίες» ἡ ἔννοια τοῦ γηγενοῦς καὶ τοῦ δανείου διατηροῦν αὐτουσίως ὅλη τὴν ἠθική τους σημασία. Ὁ Οὐγγρος Vargyas ἐπιχειρεῖ νὰ συσχετίσει τὴν οὐγγρική μὲ τὴ βουλγαρική παραλλαγή (προβάλλοντας, σαφῶς, «τὴ δική του» ὡς ἀρχέτυπο καὶ τὴ βουλγαρική ὡς παράγωγο, imitation, ἐνῶ ὁ Ρουμάνος Saineau ἀποκαλεῖ τὴν ἐλληνική μορφή «βάρβαρη» σὲ σχέση μὲ τὴν τρυφερὴ ρουμάνικη (γιὰ τὴν ὁποία μὲ τὴ σειρά του διεκδικεῖ τὴ χρονική προτεραιότητα), ἐνῶ ὁ Σέρβος Stefanovic ἀποκαλεῖ τὴν ἐλληνική «ἀποσκληρωμένη» ἐνώπιον «τῆς σφύζουσας ζωῆς τῶν σλαβικῶν παραλλαγῶν...» Καὶ ἡ ἐπιστημονική, κατὰ τὰ ἄλλα, εὐήθεια δὲ συμμαζεύεται. Καί, ὡς ἐκ τούτου, ἡ βαλκανική λαογραφία καθίσταται ἓνα ἀπέραντο ἐδώλιο ὅπου τὸ ἐκάστοτε ἔθνος προβάλλει τὶς ἀξιώσεις του καὶ ὑποβάλλει κατηγορίες κατὰ παντὸς ἄλλου διεκδικώντας γιὰ τὸν ἑαυτό του τὴν κυριότητα ἑνὸς παραμυθιοῦ ἢ ἑνὸς τραγουδιοῦ, ἐπειδὴ, σύμφωνα μὲ τὴν ἐθνοκεντρική ἀποψη, «τὸ δικό μας» εἶναι τὸ καλύτερο καὶ τὸ καλύτερο εἶναι, κατὰ κανόνα, τὸ ἀρχικότερο.

Ὅμως ὁ R. Jakobson μὲ τὶς καταλυτικὲς του ἰδέες ἀνέτρεψε τὸ ἐπιστημονικὸ κατεστημένον διδάσκοντάς μας νὰ μὴ μιλάμε «γιὰ τὴ γένεση μιᾶς νέας μορφῆς σὰν τέτοιας, παρὰ τὴ στιγμή πού ὑπάρχει ὡς κοινωνικὸ γεγονὸς, ἢ ἄλλως εἰπεῖν, ἀπὸ τὴ στιγμή πού τὸ