

ΑΛΕΞΗΣ ΠΟΛΙΤΗΣ

ΟΙ "ΡΙΜΕΣ":  
ΕΜΜΕΤΡΕΣ ΑΦΗΓΗΣΕΙΣ ΠΕΡΙΣΤΑΤΙΚΩΝ

Ο λόγος για τον οποίο κρίνω σκόπιμο να σας απασχολήσω με τις έμμετρες αφηγήσεις περιστατικών, τις "ρίμες" ή "ριμάδες", είναι γιατί αποτελούν ένα είδος όχι αμιγές, που δεν ανήκει ούτε στην καθαυτό προφορική ποίηση της αγροτικής κοινωνίας –τα δημοτικά τραγούδια– ούτε στη λόγια φιλολογία. Η ενδιάμεση θέση τους τις έχει περιορίσει και στη φιλολογική μας συνείδηση. Οι λαογράφοι έκριναν πως δεν περιλαμβάνονται στο οπτικό τους πεδίο, και οι ιστορικοί της γραπτής λογοτεχνίας τις αντιμετώπισαν με ανάλογη αμηχανία: είναι ένα είδος στατικό μορφικά –πιο κοντά στη μακρά διάρκεια ως προς τη γραπτή λογοτεχνία– χωρίς εσωτερική εξέλιξη, χωρίς σταθμούς, συνήθως ανώνυμο. Δύσκολα λοιπόν χωράει στα καθιερωμένα πλαίσια, με αποτέλεσμα να είναι σήμερα σχετικά άγνωστο. Την άγνοια αυτή, όπως συνήθως, την προβάλλουμε και αναδρομικά, κι έτσι δεν συνυπολογίζουμε τις ρίμες στην εικόνα του παρελθόντος. Θεώρησα λοιπόν πως μια έρευνα σαν τη δική μας, που αναζητά αυτούς τους ενδιάμεσους χώρους ανάμεσα στο αστικό και το αγροτικό, το γραπτό και το προφορικό, το λόγιο και το λαϊκό, αποτελούσε μίαν ευκαιρία για να γίνει λόγος και για τις ρίμες.

Το κύριο μορφολογικό χαρακτηριστικό της ρίμας είναι η ομοιοκαταληξία κάθε ζεύγους στίχων. Το ποιητικό αυτό στολίδι εμποδίζει την καλλιέργεια του είδους στους χώρους της καθαρεύουσας λογιόσύνης, στους συγγραφείς οι οποίοι ακολουθούν πιστά τα κλασικά λογοτεχνικά πρότυπα – η ομοιοκαταληξία θεωρήθηκε πάντοτε ένα βάρβαρο και πρόστυχο καλλώπισμα της ποίησης. Η παρουσία της λοιπόν φανερώνει από μόνη της πως ο συγγραφέας απευθύνεται σε ευρύτερα στρώματα, ή πάντως όχι στην καθαυτό λογιόσύνη<sup>1</sup>. Από την άλλη, καθώς η ομοιοκαταληξία δεν εισχώρησε σχεδόν καθόλου στην αγροτική ποίηση, η παρουσία της δήλωνε συνάμα ένα είδος

---

1. Στη μετάφραση της ομηρικής *Βατραχομυομαχίας* του Δημήτριου Ζήνου, εκδομένης (πιθανόν το 1539) από τον Ανδρέα Κουνάδη, συναντάμε έναν διάλογο μεταξύ του βιβλιοπώλη και ενός "φιλομαθούς", του μελλοντικού αγοραστή δηλαδή Μεταφέρω το απόσπασμα που μας ενδιαφέρει: «Βιβλιόφ.: –Ομήρου του σοφότατου Βατραχομυομαχία/ Φιλομ.: – Δεν κάνει τούτο για τ' εμέ, ότι μιλεί βαθεία/ Βιβλιόφ.: – Μάλλον μιλεί απλούστατα, γιατί εμεταγλωττίσθη/ και από στίχον έμμετρον τώρα εριμαρίσθη/ Φιλομ.: – Σε ρίμα έναι; το λοιπόν, δώσ μου το, μην αγρήσεις», Έμ. Legrand, *Bibliographie Hellénique ... XV et XVI siècles*, I, Παρίσι 1885, σ. 236.

αστικής πολυτέλειας στον λόγο: έτσι, ένα κείμενο με ομοιοκαταληξία έχει δηλώσει τα όρια του κοινού του. Φυσικά άλλο το κοινό, άλλο τα κοινωνικά στρώματα, αφού και ο λόγιος και ο χωρικός μετέχουν στο διάβασμα είτε στο άκουσμα της ρίμας, αλλά έχουν δεχθεί από την παρουσία της ομοιοκαταληξίας ένα μήνυμα: για τον πρώτο αποτελεί ένα λαϊκότερο και για τον δεύτερο ένα αστικότερο από τις συνήθειές του κείμενο.

*Μ' απείς κατέχεις γράμματα, μια ρίμα θα μου βγάλεις*

λέει ο μπράβος στον δάσκαλο σε ένα θεατρικό έργο του τέλους του 16ου αιώνα<sup>2</sup>.

Αυτή η γενική σχηματοποίηση διαφοροποιείται βέβαια κατά τις τοπικές συνθήκες. Τεχνοτροπία δυτική η ομοιοκαταληξία, βρήκε πολύ μεγαλύτερη διάδοση στα νησιά, όπου υπάρχει από τον 15ο κιόλας αιώνα, χωρίς να έχει πάντως εκτοπίσει τον ανομοιοκατάληκτο στίχο παρά στα αυτοτελή δίστιχα. Ωστόσο –κι αυτό είναι ένα ζήτημα που θα μείνει χωρίς διερεύνηση σήμερα– και οι έμμετρες αφηγήσεις είναι πολύ πιο κοινές στον νησιώτικο χώρο.

Ως τώρα ο λόγος ήταν κυρίως για τη μορφολογία του ποιήματος. Όμως, τόσο στενά είναι δεμένη η έμμετρη αφήγηση περιστατικών με το μορφολογικό αυτό στοιχείο, που στα ελληνικά ρίμα και ριμάδα σημαίνει και το αφηγηματικό ποίημα, είτε το πολύστιχο, το συνθεμένο γραπτά, είτε το λιγόστιχο και κατά τεκμήριο προφορικά συνθεμένο, είτε το χειρόγραφο είτε το τυπωμένο είτε το απαγγελμένο.

Εμείς εδώ θα περιοριστούμε αναγκαστικά σε ένα τμήμα αυτού του υλικού, τις ρίμες που απαγγέρονται τραγουδιστά, σε ρεσιτατίβο<sup>3</sup>. Αποτελούνται συνήθως από 30 έως 100 το πολύ στίχους, και θα πρέπει να θεωρούμε πως είναι περισσότερο προφορικές συνθέσεις. Η τομή που επέλεξα δεν φαίνεται κατ' αρχήν αυθαίρετη. Ωστόσο κάποια στιγμή θα πρέπει να εξεταστεί το σύνολο του φαινομένου. Και καθώς μάλιστα τα ζητήματα ετούτα είναι ολότελα αδιερεύνητα, η τομή ενδέχεται να αποδειχθεί παραπλανητική. Οπωσδήποτε είναι προσωρινή.

Έμμετρες λοιπόν αφηγήσεις, προφορικά συνθεμένες, προφορικά αναμεταδιδόμενες, τραγουδισμένες. Ωστόσο διαφορετικές από τα δημοτικά τραγούδια. Όσο τα τραγούδια είναι σύντομα, λιτά, δραματικά, τόσο οι ρίμες είναι πολύλογες, λεπτομερειακές, πεζολογικές. Θεωρήθηκαν λοιπόν παρακμακό είδος, γέννημα μιας εποχής που το ποιητικό ένστικτο του ελληνικού λαού είχε φθαρεί, που η ζωή της πόλης και η λογιοσύνη είχαν μολύνει τις αγνές και ποιητικές αγροτικές συνήθειες<sup>4</sup>.

2. Στον *Κατζούρμπο* του Γ. Χορτάση: έκδοση Αίνου Πολίτη, Ηράκλειο Κρήτης 1964, σ. 69.

3. Για τη μουσική τους βλ. Samuel Baud-Bovy, «Les airs des "Rimes" et de "Rotocritos"», *Πεπραγμένα του Δ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, Γ' (1981) 31-45.

4. Βλ. χαρακτηριστικά, Γιάννης Βλαχογιάννης, «Ρίμες. Κοινωνικές - Ιστορικές - Ναυτικές», *Νέα Εστία* 28 (1940) 1108-1114 και «Ρίμες ιστορικές», *ό.π.*, 1319-1325.

Νομίζω όμως πως η διαφορετική μορφή τους θα πρέπει να αναζητηθεί περισσότερο στη διαφορετική τους λειτουργία. Ο ρόλος της ρίμας είναι κυρίως η μετάδοση αξιοσημείωτων, εντυπωσιακών ειδήσεων στον χώρο και στον χρόνο, και ο φορέας αυτής της μετάδοσης δεν είναι τόσο το σύνολο ή ένα τυχαίο μέρος του πληθυσμού όσο οι επαγγελματίες τραγουδιστές, περιπλανώμενοι στην ύπαιθρο, και σταθερότεροι ενδεχομένως στην πόλη.

Έτσι οι ρίμες είναι κοινότερες στον αστικό χώρο και γιατί στις πόλεις συμβαίνουν περισσότερα τέτοια περιστατικά, και γιατί διαθέτουν έναν επιπλέον κινητό πληθυσμό που διψάει για νέα, τέλος γιατί στην ύπαιθρο αυτού του είδους τα περιστατικά διαδίδονται αυτομάτως.

Από τη φύση τους βέβαια η μοίρα των ειδήσεων είναι να παλιώνουν και να αντικαθίστανται από καινούριες. Ωστόσο για κάποια περιστατικά η περιέργεια δεν σβήνει εύκολα. Μια δραματική ιστορία –ο πλούσιος που κακοτύχησε, ένας έρωτας που καταλήγει σε φονικό– "άθλα ανδρών", μεγάλες καταστροφές, γεγονότα δηλαδή που λειτουργούν παραδειγματικά, μεταδίδονται από γενιά σε γενιά. Ο ρόλος της ρίμας είναι να μεταδώσει την αίσθηση που προκάλεσε το ξεχωριστό περιστατικό. Η συγκίνηση που δημιουργείται προκύπτει από την άμεση επαφή του κοινού με την ωμή πραγματικότητα. Στίχος και ομοιοκαταληξία αποτελούν απλώς την ελάχιστη σύμβαση που νομιμοποιεί αυτήν την μετάδοση – το ίδιο και η μουσική: είναι η αναγωγή της μελωδίας στο ελάχιστο, το ρετσιτατίβο. Παράλληλα μελωδία, ρυθμός, ομοιοκαταληξία, οργανώνουν τον χρόνο της αφήγησης διευκολύνοντας και τη ροή του λόγου και τη μνήμη:

*Τα γράμματα δεν ήξευρα, και να μην την ξεχάσω,  
τραγουδι τού την έκαμα, καλά να την φυλάξω<sup>5</sup>.*

Διάδοση και απομνημόνευση του περιστατικού: τα όσα αφηγούνται οι ρίμες είναι, θεωρούνται και προσλαμβάνονται ως τμήμα της πραγματικότητας. Αντίθετα τα τραγούδια, ακόμα κι όταν αναφέρονται σε πραγματικό περιστατικό όπως τα κλέφτικα ή τα μοιρολόγια, στηρίζονται στην υπέρβαση της καθημερινότητας, στον μυθικό αντικατοπτρισμό της – ο λόγος τους λοιπόν πρέπει να είναι έμμεσος, ποιητικός άρα, ενώ της ρίμας ο λόγος είναι, πρέπει να είναι, άμεσος.

Αυτό δηλώνεται άμεσα από το προοίμιο. Στα τραγούδια τα προοίμια εισάγουν τον ακροατή στον χώρο της φαντασίας:

*Τρία πράγματα μ' αρέσανε εις τον επάνω κόσμο*

Πβ. Τάκης Λάμπας, «Ιστορικές ρίμες για τη Ρούμελη», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* (1961) 205-217. Βλ. επίσης και Margaret Alexiou, *The Ritual Lament in Greek Tradition*, Καίμπριτζ 1974, το κεφ. «The Historical Lament for the Fall or Destruction of Cities», και Ερατοσθένης Γ. Καψωμένος, *Το σύγχρονο κρητικό ιστορικό τραγούδι*, Αθήνα 1979.

5. «Ιστορία του Γεώργη Σκατόβεργα», C. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, II, Παρίσι 1825, σ. 358.

*το κάτεργο όταν περπατεί και τ' άλογο όταν τρέχει  
και η γυναίκα η καλή οπού τιμάει τον άντρα.*

Προοίμιο από το τραγούδι της άπιστης γυναίκας. Είτε,

*Το τί 'ν' ο αχός που γίνεται κι η ταραχή μεγάλη;  
Μήνα βουβάλια σφάζονται, μήνα θεριά μαλώνουν;*

Η αρχή του τραγουδιού της μάχης του Μπουκουβάλα. Ή πάλι,

*Στον Γαλατά στα μάραμα, στα μάραμα στην Πόλη,  
άγουρος πέτρα πελεκά με τό 'να του το χέρι.*

Εδώ ο ισομετρικός παραλληλισμός του νοήματος από το πρώτο στο δεύτερο ημιστίχιο δείχνει πως το τραγούδι δεν θα περιγράψει, πως το σκηνικό είναι φανταστικό.

Αντίθετα στις ρίμες το σκηνικό παρουσιάζεται ως πραγματικό, και το προοίμιο επιχειρεί απλώς να εντείνει την περιέργεια και την προσοχή του ακροατή:

*Ακούσατε τί γίνη στις Ρόδος τα στενά;  
εντύθηκε μια νέα στα ευρωπαϊκά <sup>6</sup>.*

*Ακούσατε τί έγινε του βόιβοντα της Σμύρνης,  
του ξακουστού Κιατίπογλου, πού 'τανε μουσελίμης<sup>7</sup>.*

Ή απευθύνεται στις θείες δυνάμεις καλώντας τες να βοηθήσουν τον τραγουδιστή - έμμεση υπόμνηση των δυσκολιών που θα υπερνικήσει, και λοιπόν της αξίας της αφήγησης:

*Έλα Χριστέ στο στόμα μου, ν' αρχινήσω,  
τη ρίμα του Μανέτα να τραγουδήσω <sup>8</sup>.*

6. Γεράσιμος Δρακίδης, *Ροδιακά*, Αθήνα 1937, σ. 136. Έχει ενδιαφέρον να διερευνηθεί ότι ενώ το όνομα του τόπου διαφοροποιείται – Ρόδος, Πάτρα, Κύμη – το όνομα της ηρωίδας απλώς παραλλάσσει φωνητικά – Ανδρονίκη, Ευρυδίκη – και τέλος το όνομα του αδελφού παραμένει σταθερό· βλ. τις δύο παραλλαγές στο Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια*, Α', Αθήνα 1962, σ. 381-382.

7. Ανέκδοτη ρίμα, στα χαρτιά του Fauriel, γφ. Institut de France αρ. 2336, φ. 204, πβ. και Αλέξης Πολίτης, *Κατάλοιπα Fauriel και Brunet de Presle*, Αθήνα 1980, σ. 39, όπου και βιβλιογραφία σχετική.

8. Έμ. Legrand, *Recueil des chansons populaires grecques*, Παρίσι 1874, σ. 296. Βλ. και Αντώνης Φλ. Κατσουρός, «Η ρίμα του καπεταν Μανέτα», *Λαογραφία* 18 (1960) 432-468· συμπληρωματικά στοιχεία ο Αριστοτέλης Σταυρόπουλος, «Ιστορικές αναδιφήσεις και αναδρομές», εφημ. *Μήλος*, φ. 128 (Αθήνα, 22-11-1988), σ. 3.

Και το κυρίως "κείμενο" συνεχίζεται με διαφορετική δομή. Δραματική, "δι' αλμάτων" εξέλιξη της αφήγησης στα τραγούδια, αναλυτική, καλύτερα προσθετική, στη ρίμα: το ένα δίστιχο πίσω από τ' άλλο, η μια λεπτομέρεια πίσω από την άλλη. Είναι ενδιαφέρον ότι στις ρίμες δεν παρατηρούμε τα γνωστά από το δημοτικό τραγούδι τεχνοτροπικά σχήματα, μοτίβα, χνάρια, στερεότυπα, όλα αυτά που ποδηγετούν τον τραγουδιστή, που διαμορφώνουν την ποιητική του, είναι άγνωστα είτε σπάνια: νομίζω πως αυτό συμβαίνει επειδή τα τεχνοτροπικά σχήματα οδηγούν σε μια σχηματική αφήγηση που καταλήγει στην συμπυκνωμένη δομή, μην αφήνοντας έτσι δυνατότητες για την ελεύθερη εξιστόρηση λεπτομερειών που απαιτεί η υφή της ρίμας.

Το ίδιο το εκφραστικό σύστημα της ρίμας λοιπόν δεν είναι "ποιητικό" –δηλαδή δεν διέπεται από τους κανόνες της προφορικής ποίησης– παρά καθημερινό, κοινό. Ανάλογα και η γλωσσική της μορφή είναι πολύ κοντά στον καθημερινό λόγο, χρησιμοποιεί δηλαδή εύκολα λόγιες είτε ξενικές λέξεις και εκφράσεις.

Όντας μάλιστα έξω από τα τεχνοτροπικά και μνημοτεχνικά συστήματα του τραγουδιού, και έχοντας πολύ συχνά επικαιρικό χαρακτήρα, οι ρίμες δεν εντάχθηκαν στο corpus του προφορικού πολιτισμού παρά σε εξαιρετικές περιπτώσεις. Ωστόσο η τυχαία καταγραφή μας έχει διασώσει κείμενα παλιότερων ριμάδων –από τον 16ο κιόλας αιώνα<sup>9</sup>– κείμενα για τα οποία δεν μπορούμε να ξέρουμε συνήθως πόσο διαδόθηκαν και αν τραγουδήθηκαν. Πολλές φορές μια καταγραφή διευκολύνει τη διάδοση πολύστιχων κειμένων –τέτοια πρέπει να είναι η περίπτωση της ρίμας του Δασκαλογιάννη, 1000 περίπου στίχοι, που καταγράφηκαν το 1786, δεκαέξι χρόνια ύστερα από τα γεγονότα<sup>10</sup>– κι άλλοτε η διάδοση γίνεται με χειρόγραφα:

*όλους κοινώς περιπαιξαν με στίχους, με ριμάδες,  
και τα εμοίρασαν παντού σ' όλους τους μαχαλάδες<sup>11</sup>*

–η μαρτυρία αναφέρεται στις θρησκευτικές έριδες που συντάραξαν την ελληνική κοινότητα της Κωνσταντινούπολης στα τέλη του 18ου αιώνα.

Πάντως οι ρίμες διαδίδονται κυρίως από τους επαγγελματίες τραγουδιστές, και σ' αυτόν τον χώρο θα πρέπει να αναζητήσουμε και την παραγω-

9. Όπως τη «Συμφορά της Κρήτης» του Μανόλη Σκλάβου (W. Wagner, *Carmina graeca medii aevi*, Λιψία 1874, σ. 53-61) ή τον ονομαζόμενο «Θρήνο της Κύπρου», εκδομένο από τον Σ. Μενάρδο, *Δ.Ι.Ε.Ε.* 6 (1906) 405-432.

10. Αν δεχτούμε βέβαια τα όσα λέγονται από τον "μπάρμπα Πατζελιό" στο τέλος της ρίμας: βλ. πρόχειρα την έκδοση του Βασ. Λαούρδα, Ηράκλειο Κρήτης 1947, σ. 49 (η έκδοση αυτή αποτελεί "φιλολογική" σύνθεση διαφόρων παραλλαγών, που σημειώνονται στη σελ. 15). Το θέμα της ενιαίας σύνθεσης το αμφισβήτησε ο Cyril Mango, «Quelques remarques sur la chanson de Daskaloyannis», *Κρητικά Χρονικά* 8 (1954) 44-54, και το υπερασπίστηκε ο Δημ. Α. Πετρόπουλος, «Του Δασκαλογιάννη το τραγούδι», *ό.π.*, 227-237.

11. Βαγγ. Σκουβαράς, «Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ' αιώνα», *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher*, 20 (1970) σ. 99.

γή καινούριων ριμάδων. «Οι μουσικοί τραγουδούν σκοπούς που πολλές φορές συνθέτουν επιτόπου. Γιατί υπάρχουν πολλοί αυτοσχεδιαστές στην Ελλάδα», παρατηρούσε στα 1785 ο Villoison<sup>12</sup>. Η έμμετρη αφήγηση περιστατικών πρέπει να είναι στενά δεμένη με τον αυτοσχεδιασμό των επαγγελματιών. Γι' αυτό θα προσπαθήσω να συγκεντρώσω εδώ κάποιες σκόρπιες πληροφορίες για την παρουσία τους στην ηπειρωτική Ελλάδα.

Παρά τη δυνατότητα να παραλληλιστούν εύκολα με τους ομηρικούς ραψωδούς, οι επαγγελματίες τραγουδιστές, τυφλοί και πλανόδιοι συνήθως, δεν αποτέλεσαν ούτε αντικείμενο περιγραφής για την ελληνική λαογραφία. Ίσως γιατί την εποχή που η λαογραφία άρχισε να φουντώνει, οι τραγουδιστές αυτοί είχαν περιοριστεί πια στις πόλεις. Ίσως γιατί ο κύριος φορέας των δημοτικών τραγουδιών ήταν το ανώνυμο πλήθος. Ας μη θεωρηθεί ωστόσο πως τα αυτοσχεδιά τους τραγούδια ήταν, στην ηπειρωτική τουλάχιστον Ελλάδα, μονάχα οι ρίμες. Συχνά, συχνότερα ίσως, ήταν μια έμμετρη αφήγηση, ανομοιοκατάληκτη όμως, που μορφολογικά κυμαίνεται ανάμεσα στη ρίμα και το δημοτικό τραγούδι: χρησιμοποιεί τα τεχνοτροπικά σχήματα του τραγουδιού μονάχα σαν λεκτικές και όχι σαν δομικές μονάδες. Από μια καταγραφή καμωμένη το 1828 στην Κορώνη, γνωρίζουμε δεκατρία κείμενα ενός τέτοιου τυφλού επαγγελματία τραγουδιστή. Μονάχα το ένα είναι ρίμα και σχετίζεται με γεγονότα που συνέβησαν στην Κρήτη. Οποσδήποτε όμως η συνύπαρξη είναι δηλωτική<sup>13</sup>.

Η πρώτη μαρτυρία είναι του 1796, κάπου κοντά στην Μονεμβασία. Αφηγείται ο Castellan, ένας περιηγητής: «Ένας Έλληνας, ντυμένος ωραία και με όμορφη εμφάνιση, προχώρησε προς εμάς. Μας χαιρέτησε θερμά (...) άπλωσε το ρούχο του στο χορτάρι, και κάθησε πάνω του σταυροπόδι. Ο μεταφραστής μας τον ρώτησε τους λόγους του ταξιδιού του: απάντησε γλαστάρι ότι ταξίδευε για ευχαρίστηση, τη δική του και των άλλων. Ποιητής, παραμυθιάς, μουσικός, ταξίδευε από πόλη σε πόλη τραγουδώντας μπαλάντες (=romances), απαγγέλλοντας ποιήματα και φτιάχνοντας παραμύθια. Ωφελούνταν και διασκεδάζε εξίσου μ' αυτό το επάγγελμα».

Κοντά στις άλλες πληροφορίες για το πώς τραγουδούσε, για το πώς ήταν κατασκευασμένο το όργανο που έπαιζε, ο Castellan παραθέτει στη δεύτερη

12. Villoison, «Observations faites pendant un voyage dans la Grèce, et principalement dans les isles de l'Archipel», στο περιοδικό του Malte-Brun, *Annales des Voyages* 2 (1809) 175-176.

13. Είναι τα τραγούδια του Παναγή Γιάννη, Πυργείου, ενός τυφλού, που το χειρόγραφο τους το είχε ο Μιχ. Γ. Σχινάς. Τα εξέδωσε ο Απόστολος Μελαχρινός, *Δημοτικά τραγούδια*, Αθήνα 1946, σ. 3-14. Μολονότι οι σημειώσεις αυτές δεν γυρεύουν να γίνουν εξαντλητικές, ας σημειώσω και τη ρίμα του Στέργιου του Σαλονικιού, που στις αρχές του 19ου αιώνα επιδίωξε να κατασκευάσει, στην αυλή του Αλή πασά, χρυσάφι από χαλκό· βλ. Γ. Χρ. Χασιώτης, *Συλλογή των κατά την Ηπειρον δημοτικών ασμάτων*, Αθήνα 1866, σ. 112-113, πβ. για το περιστατικό *Χρυσάλλης* 3 (1865) 343-344 και 4 (1866) 116-117, καθώς και τα απομνημονεύματα του Αθαν. Λιδωρίκη, *Ηπειρωτική Εστία* 4 (1955) 981-982.

έκδοση του βιβλίου του και κάποια μορφή του κειμένου: μια μακρότατη πεζή αφήγηση με παρέμβλητα τραγούδια – δεν είναι όμως εδώ ο χώρος για να εκθέσω τα στοιχεία που με κάνουν να υποψιάζομαι ότι πρόκειται για λογοτεχνική φενάκη<sup>14</sup>.

Στα 1824 έχουμε την πρώτη έκδοση ελληνικών δημοτικών τραγουδιών από τον Γάλλο Fauriel, και στην εισαγωγή του τις πρώτες συστηματοποιημένες πληροφορίες για τους επαγγελματίες τραγουδιστές. Αυτή η προσπάθεια συστηματοποίησης και σύνθεσης πληροφοριών από δεύτερο χέρι ενδεχομένως να παραμορφώνουν τις πραγματικότητες –καμιά φορά η ατόφια μαρτυρία είναι γονιμότερη για εμάς. Έστω. Ο Fauriel περιγράφει με αρκετές λεπτομέρειες τους τυφλούς ραψωδούς, που τους χωρίζει σε δύο ομάδες, τους φορείς και τους δημιουργούς: «Αυτοί οι τυφλοί ραψωδοί είναι λοιπόν», συνοψίζει, «οι διηγηματογράφοι και οι ιστορικοί, όντας συνάμα και οι ποιητές του λαού»<sup>15</sup>. Προσπάθησα προηγουμένως να δείξω ότι η ποίηση και η ιστορική αφήγηση είναι δύο διαφορετικές λειτουργίες: την οπτική μου την υπηρετεί περισσότερο μια απομονωμένη πληροφορία του Fauriel: «Ανάμεσα στους τυφλούς ραψωδούς βρίσκονται πότε πότε μερικοί προικισμένοι με το χάρισμα του αυτοσχεδιασμού. Άκουσα ειδικά να αναφέρουν κάποιον που ζούσε στο τέλος του ΙΗ΄ αιώνα στ' Αμπελάκια, μικρή πόλη της Θεσσαλίας στην Όσσα. Ήταν κάποιος Γκαβογιάννης, ο τυφλός Γιάννης δηλαδή. Έφτασε σε μεγάλη ηλικία κι είχε κάνει όνομα σ' όλες τις κοντινές περιοχές για την ευκολία με την οποία αυτοσχεδίαζε γύρω από ένα γνωστό ιστορικό θέμα τραγούδια που τα θεωρούσαν όμορφα, καθώς και για τον τεράστιο αριθμό περιστατικών της ιστορίας των κλεφτών που ήταν χαραγμένα στην μνήμη του. Είχε γίνει πλούσιος, τουλάχιστον σε σχέση με τους συναδέλφους του, που περιπλανιόντουσαν ζητιανεύοντας, και γι' αυτό ήταν σπάνια περίπτωση αμετακίνητου ραψωδού. Πήγαιναν συχνά να τον δουν, άλλοτε για να τον ζητάρα να τον ακούσουν να τραγουδά παλιά τραγούδια, άλλοτε για να τον ζητήσουν να αυτοσχεδιάσει»<sup>16</sup>. Ο ίδιος ο Fauriel συνάντησε το 1824 στην Τεργέστη, πρόσφυγα ίσως της επανάστασης, έναν που τον ονομάζει "ménétrier". Είναι χαρακτηριστικό ότι δεν του στάθηκε πλούσιος πληροφοριοδότης – εμάς ωστόσο μας αρκεί πως το μόνο κείμενο που άντλησε από αυτόν ο Fauriel ήταν η ρίμα "της Κυρά Φροσύνης"<sup>17</sup>.

14. A. L. Castellan, *Lettres sur la Morée, l'Hellespont et Constantinople*, I, Παρίσι 1820<sup>2</sup>, σ. 73. Στις σελ. 76-148 η μετάφραση του τραγουδιού που άκουσε ο Castellan. Πολλά στοιχεία συνηγορούν για την πλαστότητα του κειμένου. Βέβαια, μια έστω και αμυδρή πιθανότητα γνησιότητας θα είχε περισσότερο ενδιαφέρον. Η πρώτη έκδοση του Castellan δεν το περιλαμβάνει. Είναι πάντως κατά πολύ συνοπτικότερη.

15. Fauriel, *ό.π.*, I, Παρίσι 1824, σ. XC-XCIV. Το παράθεμα από την σελ. XCII.

16. *Ό.π.*, σ. XCIII-XCIV.

17. Αλέξης Πολίτης, *Κατάλοιπα Fauriel ...*, *ό.π.*, σ. 22. Ας προσθέσω εδώ ένα σχετικό σημείωμα του Fauriel, ανέκδοτο, από το χφ. 2336, αρ. 622 (απόκομμα, χέρι Fauriel, μολύβι): «Chanteur aveugle des environs de Magnessie qui avait traversé la Valachie, la Moldavie: il fut renvoyé par les Russes.// Chanteurs aveugles en général passent pour une race très rusée».

Για τα χρόνια της επανάστασης φυσικό είναι να πολλαπλασιάζονται οι σχετικές μαρτυρίες. Εδώ ταιριάζει να θυμηθούμε τον Τσοπανάκο, κι ας ήταν τα τραγούδια του επηρεασμένα από την ποιητική των θουριών. Ανάπηρος κι αυτός, «η φύση είχε παραμορφώσει την όψη του με δύο καμπούρες, αλλά του είχε χαρίσει το δώρο του αυτοσχεδιασμού. Δίχως να ξέρει να διαβάξει ή να γράφει, τραγουδούσε σε στίχους την ιστορία της ελληνικής επανάστασης» – έτσι μας τον περιγράφει, το 1825, αμέσως λίγο έπειτα από τον θάνατό του, ο Giuseppe Pecchio. Ο Τσοπανάκος πρέπει να ήξερε κάποια γράμματα, αλλά έχει ενδιαφέρον ότι αντιμετωπιζόταν ως αγράμματος. Συνεχίζω με τον Pecchio: «Δεν μπόρεσα να συγκεντρώσω παρά περίπου τα δύο τρίτα από αυτούτους τους αυτοσχέδιους στίχους του. Βρίσκει κανείς πού και πού ευτυχισμένα ξεσπάσματα, μπόλικη ραψωδία, και το σύνολο δεν αντέχει, όπως άλλωστε και το μεγαλύτερο μέρος της ποίησης των ιταλών αυτοσχεδιαστών, σε μια ψύχραιμη ανάγνωση»<sup>18</sup>. Αυτήν την κρίση του φίλου του Bygon για τα αυτοσχέδια ποιήματα αξίζει να την κρατήσουμε.

Μια ακόμα μαρτυρία για τα χρόνια της επανάστασης· 1826, Ναύπλιο. Μετά τη μάχη της Αράχοβας, οι οπαδοί ενός καπετάνιου, του Γρίβα Γαρδικιώτη «έβαλαν έναν τυφλόν να συνθέσει ένα τραγούδι. Ο τυφλός εκ της φήμης άκουγεν ότι ήτο και ο Γ(εώργιος) Βάγιας, και ανέφερε και των δύο τα ονόματα. Ακούσαντες τούτο μερικοί εμπόδισαν τον τυφλόν να αναφέρει και των δύο τα ονόματα». Αυτά από τα απομνημονεύματα του Κασομούλη<sup>19</sup>. Σύνθεση κατά παραγγελία, και επέμβαση του παραγγελιοδότη στο κείμενο.

Στην μετεπαναστατική Ελλάδα τώρα, 1843. Αφηγητής μας είναι ένας οξύς παρατηρητής, ο J.A. Buchon, μεσαιωνοδίφης. «Καθημερινά στην Ελλάδα, ακόμα και στους δρόμους της Αθήνας, συναντά κανείς γέρους, δύο δύο, που ο ένας τους είναι τυφλός, καθώς κι εκείνος ο πρόγονός του ο Όμηρος, και σας τραγουδάει τα πενήντα τόσα τραγούδια τα σχετικά με τον ήρωα ή την οικογένεια που είναι ο αποκλειστικός τους τραγουδιστής, άλλοτε του Μάρκου Μπότσαρη, άλλοτε του Κολοκοτρώνη, ενώ ο δεύτερος τον συνοδεύει γρατζουνίζοντας»<sup>20</sup>. Μαρτυρία λοιπόν για αποκλειστικούς ραψωδούς μιας φάρας ή ενός αρχηγού. Πραγματικά κάτι τέτοιο συνηθιζόταν στους αρβανίτες πολεμιστές, αλλά για τον Κολοκοτρώνη μας το αποκλείει ρητά ο ίδιος: «Τα τραγούδια τα έκαμαν οι χωριάτες, οι στραβοί με τις λύρες», λέει στα απομνημονεύματά του<sup>21</sup>. Ίσως λοιπόν να περιπλέκει ο Buchon την παρατή-

18. Giuseppe Pecchio, *Relazione degli avvenimenti della Grecia nella primavera del 1825*, Λογκάνο 1826, σ. 48-49.

19. Ν. Κασομούλης, *Ενθυμήματα Στρατιωτικά*, Β', Αθήνα 1940, 440 υποσ. 2. Μερικές ακόμη μαρτυρίες για «τυφλούς» τραγουδιστές συγκεντρώνει ο Κυριάκος Σιμόπουλος, *Ξένοι ταξιδιώτες στην Ελλάδα*, Β', Αθήνα 1973, σ. 659-661, υποσ.

20. J. A. Buchon, *La Grèce continentale et la Morée*, Παρίσι 1843, σ. 107.

21. Γ. Τερτσέτης, *Διηγήσεις των συμβάντων της ελληνικής φυλής ... υπαγόρευσε Θεόδωρος Κολοκοτρώνης*, Αθήνα 1846, σ. 40. Και ο ίδιος ο Τερτσέτης αναφέρεται στους «τυφλούς ραψωδούς της πατρίδος μας», βλ. τις "Σκέψεις περί του δεκαπεντασπύλου στίχου" που επιτάσσονται στο "*Κόριννα και Πίνδαρος*", *Λόγος της 25ης Μαρτίου 1855...*, Αθήνα 1856, και πρόχειρα: Ντίνος Κονόμος, *Ο Γ.*



ρηση με τις γνώσεις του, ίσως πάλι να μας δείχνει τα ίχνη ενός ελλείποντος κλειδιού. Συνεχίζω με μια διαπίστωση του που ακολουθεί: «Αλλά τους ραψωδούς τους στρατολογημένους γύρω από τη σημαία του αρχηγού τους, τους διαδέχονται σήμερα οι εφημερίδες στρατολογημένες γύρω από τη σημαία του πολιτικού τους αρχηγού». «Οι εφημερίδες της Αθήνας έχουν υποκλέψει από τα παλιά τραγούδια την καθοδήγηση της κοινής γνώμης»<sup>22</sup>. Ο ρόλος του επαγγελματία τραγουδιστή φαινόταν ανάλογος μ' εκείνον που θα είχαν, τώρα πια, οι εφημερίδες.

Λίγα χρόνια αργότερα, γύρω στα 1850-60, στην Κωνσταντινούπολη, ο Μανουήλ Γεδεών θα προλάβει να γνωρίσει έναν άλλον επαγγελματία τραγουδιστή. Πολλά χρόνια πιο ύστερα, καταγράφοντας τις αναμνήσεις του, σ' ένα σημείο που κατηγορεί τους λόγιους λιβελογράφους της εποχής, σφηνώνει και ετούτη τη μαρτυρία: «Ο πλανόδιος άρα στιχουργός Αναστάσιος Πνευματικός τυγχάνει άξιους επαινών διότι απλώς ανήγγελεν αξιόμιμνον τινά πράξιν, ή γεγονός όχι επαινετόν, αλλά και αζήμιον· και το κυριότερον άξιος συμπαθείας διότι συχνάκις συνέκλειε τα στιχουργήματα αυτού, α καθ' οδόν επώλει, δια της εξομολογίας

*διά να βγάλω το ψωμί των έξι οπού θρέφω»<sup>23</sup>.*

Πρόσφατα μόλις έγιναν γνωστά τέσσερα από τα φυλλάδια που πουλούσε, από το 1849, ο Αναστάσιος Πνευματικός – σίγουρα δεν είναι τα μόνα που τύπωσε<sup>24</sup>. Είναι ένα είδος εξελιγμένου ριμαδόρου, πιο αστικού, πιο κοντά στη φαναριώτικη ποιητική παράδοση. Ένα μεγάλο "μυθιστόρημα", σε πεζό

*Τερτσέτης και τα ευρισκόμενα έργα του*, Αθήνα 1984, σ. 111. Δέκα χρόνια νωρίτερα, στο τέταρτο τείχος του *Ρήγα* αναφέρεται σε έναν συγκεκριμένο τυφλό ραψωδό της Ζακύνθου, *ό.π.*, σ. 841 υποσ., που τον είχε προσέξει και ο Σολωμός. Πρόκειται για τον Νικόλαο Κοκοντορή, βλ. Α. Χ. Ζώης, *Λεξικόν Ιστορικών και λαογραφικών Ζακύνθου*, Α', Αθήνα 1963, σ. 300. Ευχαριστώ τον Δημήτρη Κιλαϊδίτη που μου υπέδειξε τα σχετικά με τον Τερτσέτη.

22. J. A. Buchon, *ό.π.*

23. Μ. Ι. Γεδεών, *Αποσημειώματα Χρονογράφου*, Αθήνα 1932, σ. 65.

24. *Η ωραία Μελπομένη και ο διπρόσωπος εραστής Νικολάκης. Διήγησις αξιοπερίεργος ... υπό Α. Πνευματικά*, Κωνσταντινούπολη 1849, 64 σελ. *Η ηχώ της Κωνσταντινουπόλεως περιέχουσα νέα άσματα ...*, Κωνσταντινούπολη 1853, 32 σελ. *Ο Βουλγαροφαναριώτης ήτοι τα απόκρυφα των ερωτευμένων ...*, Κωνσταντινούπολη 1853. *Τα αποτελέσματα του συρμού*, Κωνσταντινούπολη 1860, 32 σελ. Από αυτά μονάχα το τελευταίο έχει περάσει στο σώμα της ελληνικής βιβλιογραφίας: τα τρία πρώτα έχουν βιβλιογραφηθεί έμμεσα. Βλ. αντίστοιχα, Φίλιππος Ηλιού, «Ελληνική Βιβλιογραφία. 1800-1863, Προσθήκες-συμπληρώσεις», *Τετράδια Εργασίας*, 4 (1983), αρ. 1296 (A3317), και Evangelia Balta, *Karamanlidika. Additions (1584-1900)*, Αθήνα 1987, αρ. 27, 30 και 32. Προσθήκη επί του τυπογραφείου: Ο Φίλιππος Ηλιού, «Νέες προσθήκες στην Ελληνική Βιβλιογραφία 1880-1863», *Τετράδια Εργασίας* 10 (1988) 376, 390, 440, βιβλιογραφεί τις τρεις αβιβλιογράφητες εκδόσεις και προσθέτει ένα πέμπτο, άγνωστο, φυλλάδιο: *Το Σύνταγμα των Γυναικών*, Κωνσταντινούπολη 1860, 32 σελ.

και σε στίχους, δίστιχα, σατιρικά τραγουδάκια –κυρίως κατά των γυναικών, της μόδας, της πολυτέλειας και τα παρόμοια– προσωπικά του περιστατικά σε στίχους ομοιοκατάληκτους, τέλος ορισμένα τούρκικα τραγούδια. Το πρώτο του φυλλάδιο με το μυθιστόρημα έχει 64 σελίδες – αργότερα προσαρμόστηκε στις 32.

Η τελευταία αναλυτική μαρτυρία είναι του 1900. Προέρχεται από έναν κλασικοθρεμμένο Άγγλο φιλέλληνα, τον G. F. Abbott: «Πριν από λίγο καιρό είχα την καλή τύχη να συναντήσω ένα από αυτά τα παράξενα απομεινάκια της παλιάς εποχής – πιθανόν έναν από τους τελευταίους της φυλής του». «Ο Μπάρμπα Στέριος (αυτό ήταν το όνομα του ραψωδού μου) έμοιαζε να ενσωματώνει όλα τα χαρακτηριστικά του ομηρικού Δημόδοκου: ήταν γέρος και τυφλός όπως το πρωτότυπό του. Αλλά μήτε η ηλικία μήτε η αναπηρία του τον εμπόδιζαν να πηγαίνει κανονικά στην αγαπημένη του θέση έξω από την πύλη της Καλαμαριάς στη Θεσσαλονίκη. Κάθε απόγευμα μπορούσε να τον δει κανείς να κάθεται σταυροπόδι στην άκρη του δρόμου, στη σκιά του παλιού βενετσιάνικου τείχους και να αποτελεί το κέντρο ενός κύκλου θαυμαστών που η οξύφωνη αρμονία της λύρας του προσέλκυε από κάθε σημείο». Ακολουθεί η περιγραφή της φτώχειας του ενδυμασίας και του επίσης φτωχού του ακροατηρίου, που «ωστόσο ουδέποτε απέφευγε να ανταμείβει τις προσπάθειές του με λίγα νομίσματα ή με δώρα σε είδος, για τα οποία το σακκούλι του Μπάρμπα Στέριου κρεμόταν πάντα ανοιχτό στο πλάι του. Εκεί καθόταν κάθε μέρα τραγουδώντας κλέα ανδρών και συνοδεύοντας τον θρηνητικό του ήχο με ένα είδος εγχόρδου οργάνου κακοφτιαγμένου». «Ο νεοέλληνας βάρδος δεν τραγουδάει με την έννοια που δίνουμε εμείς στη λέξη. Μάλλον απαργέλει σ' έναν μονότονο σκοπό»<sup>25</sup>.

Μαρτυρίες για επαγγελματίες τραγουδιστές στις μεγάλες πόλεις έχουμε και στον εικοστό αιώνα, σκόρπιες βέβαια πάντα. Η τελευταία που γνωρίζω είναι για την Πάτρα αμέσως πριν από τον πόλεμο – είπαμε ότι αφήνω πάντα έξω την Κύπρο και την Κρήτη, όπου οι επαγγελματίες τυπώνουν και πουλούν τα τραγούδια τους από τα τέλη του 19ου αιώνα<sup>26</sup>.

25. G. F. Abbott, *Songs of Modern Greece*, Καίμπριτζ 1900, σ. 5-7. Αναγκαστικά επιτέμνω. Η περιγραφή είναι πλούσια και ενδιαφέρουσα. Το τραγούδι αρ. 31 της συλλογής είναι μια ρίμα του μπάρμπα Στέριου. Πβ. και την νεότερη ελληνική έκδοση, Αθήνα 1974, σ. 6-11 και 148-151.

26. Εκτός από την παλιά μελέτη του Δημ. Α. Πετρόπουλου, «Οι ποιητάρηδες στην Κρήτη και στην Κύπρο», *Λαογραφία* 15 (1954) 374-400, υπάρχει τώρα και η διδακτορική διατριβή του Κ. Γιαγκουλή, *Οι ποιητάρηδες της Κύπρου*, Θεσσαλονίκη 1976, 449 σελ., πολυγραφημένη, αντίτυπο στην Ε.Β.Ε. (πβ. πρόχειρα και τη βιβλιοκρισία της Χρυσούλας Χατζητάκη-Καψωμένου στα *Ελληνικά* 30 (1977-78) 499-504 καθώς και εκτεταμένη ανθολόγηση με εισαγωγή του ίδιου, *Κύπριοι λαϊκοί ποιητές, Α'-Β'*, Λευκωσία (εκδόσεις Χρ. Ανδρέου) 1984. Οι κύπριοι ποιητάρηδες τυπώνουν ως σήμερα τις ρίμες τους. Όσο για τη μνεία του ριμαδόρου στην Πάτρα, βλ. το μυθιστόρημα του Κοσμά Πολίτη, *Το γιγί, β'* έκδ., Αθήνα χ.χρ., σ. 143-144.

Ωστόσο έτσι όπως μας τους παρουσιάζουν τους επαγγελματίες τραγουδιστές οι πηγές –απομονωμένους, τυφλούς, ρακένδυτους– καθώς και η απουσία –αν έχω, βέβαια, διαβλέψει σωστά– μιας ιδιόζουσας τεχνοτροπίας, οδηγούν στο συμπέρασμα πως θα πρέπει να ήταν αυτοδίδακτοι, και πως η πρακτική της οργάνωσης σε συντεχνίες ή έστω σε μια πιο χαλαρή οργάνωση που όμως να διασφαλίζει τη μαθητεία και την αναπαραγωγή από γενιά σε γενιά δεν υπήρχε για τον ελλαδικό χώρο.

Γι' αυτό ίσως και οι ρίμες να μην απόκτησαν μια πάγια, επαναλαμβανόμενη μορφή, και να εμφανίζονται σ' αυτήν την ευρύτατη κλίμακα – άλλοτε πολύστιχες, άλλοτε λιγόστιχες, άλλοτε είδος του γραπτού κι άλλοτε του προφορικού λόγου. Γιατί, να θυμήσω, κάναμε λόγο μονάχα για ένα τμήμα των ριμάδων, κι αφήσαμε έξω θέματα όπως η διάδοση των έντυπων ριμάδων (που φυσικά, όπως όλα τα λαϊκά βιβλία διαβάζονταν και φωναχτά, σε ευρύ κύκλο ακροατών), όπως οι λογιότερες ρίμες (που μπορεί να καταγράφονταν την ίδια τη στιγμή της δημιουργίας τους αλλά ίσως η διαδικασία σύλληψης να ήταν προφορική), ή όπως της μετάβασης από τη ρίμα στο δημοτικό τραγούδι (που οπωσδήποτε συνέβαινε, έστω και σπάνια, όπως το πιστοποιούν ποικίλες ενδείξεις)<sup>27</sup>.

Και ακόμα, να μην ξεχνάμε πως ετούτες οι μαρτυρίες και οι παρατηρήσεις είναι συμπτωματικές, δεν στηρίζονται σε συστηματική έρευνα. Πάντως, αυτές οι λίγες "ζωντανές" περιγραφικές μαρτυρίες, σε συνδυασμό με το χειρόγραφο είτε έντυπο υλικό –γύρω στις 70 ρίμες έχει συγκεντρώσει μια πάλι όχι συστηματική συναγωγή– το πλούσιο υλικό που γνωρίζουμε από την Κύπρο καθώς και όσες ρίμες έχουν περιληφθεί στις συλλογές των δημοτικών τραγουδιών, αν λοιπόν κανείς τα συνδυάσει όλα ετούτα, θα εννοήσει πως δεν ήταν καθόλου υπερβολική η διατύπωσή του –εξόχως παρατηρητικού και πάντοτε ακριβολόγου άλλωστε– William Martin Leake που στα 1814 έγραφε επιγραμματικά: «Οι Έλληνες κάνουν μπαλάντες και τραγούδια για όλα τα θέματα και για κάθε περίπτωση»<sup>28</sup>. Μια τέτοια φράση αποτελεί καλό προοίμιο για μια έρευνα που θα αποσκοπούσε να αποδε-  
μεύσει την έννοια "τραγούδιμα" από τα καθαυτό δημοτικά τραγούδια.

27. Πρόχειρο παράδειγμα η ρίμα του Δασκαλογιάννη – ωστόσο διόλου μοναδικό. Θυμίζω πως και έργα της κρητικής λογοτεχνίας, ακόμα και παλιότερα μυθιστορήματα, όπως του Απολλώνιου του Τύριου, έχουν συντομευθεί σε ρίμες ή σε δημοτικά τραγούδια. Το ζήτημα ωστόσο είναι ευρύ. Δεν λύνεται σε μια υποσημείωση.

28. W.M. Leake, *Researches in Greece*, Λονδίνο 1814, σ. 157. Η φράση αυτή φανερώνει πως μια συστηματική βιβλιογραφία των ριμάδων, όσο πλήρης φιλολογικά και να είναι, θα άφηνε έξω το μέγιστο ποσοστό όσων ποτέ τραγουδήθηκαν ή απαγγέθηκαν. Η τύχη έχει διασώσει ριμάδες ολότελα περιστασιακές, που οπωσδήποτε ξεχάστηκαν ύστερα από την πρώτη εκφορά τους. Ό,τι ενδιαφέρει άλλωστε δεν είναι η φιλολογική απογραφή, παρά η κατανόηση του μηχανισμού.

## Π α ρ ά ρ η μ α

Μαρτυρία για τυφλό αοιδό στην Κωνσταντινούπολη, περί το 1850<sup>29</sup>

Ας μοι επιτραπῆ μερικά μόνον να αναφέρω, ἐξ ὧν γέμουσι τα δημοτικά ἄσματα· δεν επιτρέπεται να δισχυρισθῆ τις, ὅτι μεταξύ τούτων και τῶν ὁμηρικῶν Ἐπῶν υφίσταται στενή τις συγγένεια; δεν μας διδάσκει ἡ παράδοσις ὅτι ὁ τυφλὸς Ὀμηρὸς ἀπήγγελλε τα ποιήματά του ἀπὸ οἰκίας εἰς οἰκίαν; τα νεώτερα δημοτικά ἄσματα ἀπαγγέλλονται ἐπίσης ὑπὸ τυφλῶν αοιδῶν, οἵτινες περιμένουσι τὴν ἀμοιβήν του κόπου τῶν ἀπὸ τῆς φιλάνθρωπιᾶς τῶν ἀκροατῶν τῶν· οἱ πλείστοι αὐτῶν εἶναι και δημοτικοὶ ποιηταί· νεανικὴ τις ἀνάμνησις, σχετιζομένη πρὸς τοιοῦτον τι γεγονός, θα μοι μείνῃ ἀνεξάλειπτος· εἰς τὴν πατρικὴν μου οἰκίαν ἐν Κωνσταντινουπόλει εφοῖτα τοιοῦτος τις τυφλὸς αοιδὸς κατὰ παν σάββατον, ὅστις εἰς τὸ εἶδος του ἦτο και ἐπίσημος ποιητής, και ἀπήγγελλεν εἰς ἡμᾶς τα νεωτάτα του προῖοντα· οὐδὲν σπουδαῖον γεγονός του δημοσίου ἢ του οικογενειακοῦ βίου παρέτρεχεν ὁ Γεώργιος (οὕτως ὠνομάζετο ὁ τυφλός)· τὸ ποῖμα ἐξήρχετο ἀμέσως μετὰ τούτο, και δια τῆς ἀμοιβῆς, τὴν ὁποῖαν ἐλάμβανε παρὰ τῶν προστατῶν του, εἰς ἀμοιβήν τῶν ἀσμάτων τούτων, ἐξωκονόμει ἐπὶ μίαν ὅλην ἐβδομάδα τα ἐξοδά του· τὴν παράξενον ταύτην συνοδείαν τὴν ἀπετέλει αὐτός ὁ ἴδιος και τα δύο του τέκνα, τὸ μὲν ἄρρεν 14 ἐτῶν, τὸ δὲ θήλυ δεκαετῆς. Ταύτην τὴν μικρὰν τὴν μετεχειρίζετο ὡς βακτηρίαν, ἐνῶ ὁ πρεσβύτερος ἐπαίει τὴν λύραν τῆς ὁποίας ἡ μορφή ἀπὸ του Ὀρφέως μέχρι τῆς σήμερον ἔμεινεν ἡ αὐτή, διαφέρουσα ὅμως κατὰ τούτο, ὅτι οἱ κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἦττον κακόζηλοι οὔτοι ἤχοι δεν ἐπενήργουν πιθανῶς κατὰ τὸν αὐτὸν τρόπον ἐπὶ τῶν λίθων. Ἀλλὰ και ὅμως, ὁποῖα διάστασις μεταξύ τῆς νοτίου λύρας και του βορείου ἀδελφοῦ τῆς, ὅστις, περικλεισθεὶς εἰς κιβώτιον, κατέστη ἀπὸ θήλεος ἀρσενικός, και δεν κρούεται πλέον ἀλλὰ στρέφεται! Ἡ διάστασις εἶναι τοσαύτη, ὅση ἡ μεταξύ ποιήσεως και του πεζοῦ λόγου. Ὁ πατήρ, συνειδὼς ὁποῖαν ἐντύπωσιν ἐνεποίουν τα ποιήματά του, ἔφερον αἰεποτε ἐπὶ του προσώπου του τὴν τοῖς τυφλοῖς ἰδιάζουσαν γλυκύτητα, και διέβλεπέ τις ποῖαν τινα υπερηφάνειαν εἰς τὸν τρόπον, καθ' ὃν ἀπεδέχετο τὴν προσφερομένην αὐτῷ δωρεάν· τα μικρὰ ἦσαν λίαν χαριέντα και ἀπέβλεπον πρὸς τὸν πατέρα τῶν μετὰ του βαθυτάτου σεβασμοῦ. Οὕτως ἔξη ἡ παράξενος αὐτῆ ἀγέλη, ἣτις ζωηρὰ ἀπεικόνιζε πρὸ τῶν οφθαλμῶν ἡμῶν τῶν παίδων τὴν συνάφειαν πρὸς τα θεία ὁμηρικὰ ἄσματα, τα ὁποῖα ἡμεῖς τότε ωφείλομεν να ἀποστηθίζωμεν, και συνύφαινε τόσο στενῶς τὸ παρελθὸν μετὰ του παρόντος. Μετὰ καιρὸν μᾶτην ἀνεζήτησαν τὸν νέον μου Ὀμηρον, ὄχετο, οὐδεὶς δε ἠδύνατο να μοι εἴπῃ τι περὶ τῆς περαιτέρω αὐτοῦ τύχης. Ἐξεπλάγην ὅμως πολὺ, ευρῶν ἐν τινι τῶν νεωτάτων συλλογῶν Ἑλληνικῶν δημοτικῶν ἀσμάτων τινὰ τῶν προσφιλεστέρων του ἀσμάτων· τὸ ὄνομα του πτωχοῦ Γεωργίου ἀπὸ πολλοῦ πιθανῶς ἐλησμονήθη, τα ποιήματά του ὅμως κατέστησαν κτήμα ἐθνικόν.

29. Στεφ. Κ. Καραθεοδωρῆς, «Ἡ νεωτέρα δημοτικὴ ποίησις και ἡ κλασικὴ ἀρχαιότης», *Ἐπτάλοφος Νέα*, τχ. 40 (1866) 721-722. Ὁ Στέφανος Καραθεοδωρῆς γεννήθηκε τὸ 1836.