

**Ένα ακριτικό τραγούδι σέ χειρόγραφο τοῦ 16ου αἰ. καί τό
πρόβλημα τῆς ἐμφάνισης τοῦ διστίχου
στό βυζαντινό δημοτικό τραγούδι**

Ἀπό τήν ἐποχή πού ὁ Paul Maas ἔστρεψε τήν προσοχή του στίς «ἔμμετρες ἐπιφωνήσεις» τῶν Βυζαντινῶν καί στά μικρά ἄσματα πού μᾶς παραδόθηκαν παρέμβλητα σέ κείμενα βυζαντινῶν χρονογράφων¹ ἕως τίς μέρες μας, τά ἀποτελέσματα τῆς ἔρευνας γύρω ἀπό τά λείψανα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ τῶν βυζαντινῶν χρόνων εἶναι, ὅπως καί τά κείμενά τους, κατά τήν ἔκφραση τοῦ Νικολάου Πολίτη, πού διατηρεῖ ἀκόμη τήν ἰσχύ της, «ὀλιγοστά καί πενιχρότατα»². Σέ ἀντίθεση μέ τή μεγάλη πρόοδο που συντελέστηκε (καί στήν πατρίδα μας³, ἀλλά καί στό ἑξωτερικό⁴) γύρω ἀπό τή γενικότερη μελέτη τῆς θεωρίας καί τῆς ποιητικῆς τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, ὁ χῶρος τοῦ Βυζαντίου παραμένει ἀκόμη σ' αὐτό τό πεδίο ἀρκετά θαμπός. Μολαταῦτα ἡ ἔρευνα τοῦ «ακριτικοῦ κύκλου», ἡ ὁποία τίς τελευταῖες δεκαετίες ἐμφανίζει μιά εὐρύτερη κινητικότητα⁵, καθῶς

1. Βλ. P. Maas, «Metrische Akklamationen der Byzantiner», BZ 21 (1912) 101–142. Πρβλ. Ν.Γ. Πολίτου, «Δημῶδη Βυζαντινά ἄσματα», *Λαογραφία* 3 (1911) 627–638.
2. Βλ. Ν. Π. Πολίτου, ὅ.π., σ. 622.
3. Βλ. σχετικά Ἑρατοσθένη Καψωμένου, *Δημοτικό τραγούδι. Μιά διαφορετική προσέγγιση* (νέα ἔκδοση ἀναθεωρημένη καί συμπληρωμένη), ἐκδόσεις Πατάκη, Ἀθήνα 1996. Στις σελ. 349–376 παρατίθεται ἐξαντλητική βιβλιογραφία.
4. Βλ. σχετικά G. Saunier, «Πρόσφατες ἔρευνες (1970–1986) στά ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια καί προβλήματα μεθοδολογίας Α. Κείμενο καί φιλολογική κριτική», *Μνήμων* 12 (1989) 67–88.
5. Βλ. Ἰωάννη Κ. Προμπονά, *Ἀκριτικά Α'*, Ἀθήνα 1985. Στυλιανῶ Ἀλεξίου, *Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτης καί τό ἄσμα τοῦ Ἀρμούρη* [Ἑρμῆς, Φιλολογική Βιβλιοθήκη – 5], Ἀθήνα 1985, σ. 159 κ.ἑ. Τοῦ ἴδιου, *Δημῶδη Βυζαντινά. Μελέτες* (ἐκδ. Στιγμή), Ἀθήνα 1997, σ. 24, 77–84, 85–103. Βλ. ἀκόμη, Γ. Μ. Σηφάκη, «Ζητήματα ποιητικῆς τοῦ Διγενῆ Ε καί τῶν Ἀκριτικῶν τραγουδιῶν», *Ἀριάδνη* [Ἐπιστημονική Ἐπετηρίδα τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Κρήτης], *Ἀφιέρωμα στόν Στυλιανό Ἀλεξίου*, τόμος πέμπτος 1989, σ. 125–139. Guy Saunier, «Τό δημοτικό τραγούδι τοῦ Πορφύρη», *Δωδώνη* 20 (1991) 61–76.

επίσης και η συστηματικότερη προσέγγιση των δημωδών ᾠσμάτων της ύστερης βυζαντινής περιόδου⁶ ἀναδεικνύουν τήν ἀνάγκη γιά ἓνα ξανακοίταγμα τοῦ ὅλου προβλήματος, ὅχι τόσο γιά νά ἀυξηθεῖ τό ὕλικό πού θά προέλθει ἀπό μιὰ συστηματικότερη ἔρευνα, ἀλλά κυρίως γιά τόν ἐντοπισμό τῶν «ἀρχαϊκῶν χαρακτήρων» τῆς μεταγενέστερης προφορικῆς παράδοσης, τοὺς ὁποίους «δυνάμεθα ἀσφαλῶς ν' ἀναγάγωμεν τήν ἀρχήν αὐτῶν εἰς τοὺς βυζαντινοὺς χρόνους»⁷.

Ἀφήνοντας στήν ἄκρη γιά τήν ὥρα τίς «ἔμμετρες ἐπιβοήσεις»⁸ καί τά «σκωπτικά ᾠσμάτια»⁹, κατηγορίες πού ἀπασχόλησαν τήν παλαιότερη ἔρευνα, ἡ σημερινή προβληματική μου θά στραφεῖ σέ δύο συγκεκριμένες κατευθύνσεις: στό χῶρο τῶν ᾠσμάτων τῶν καταγεγραμμένων «ἐν χειρογράφοις»¹⁰ καί στό χῶρο στόν ὁποῖο τό δημοτικό τραγούδι συνυφαίνεται «εἰς μεγαλύτερα τεχνικά ποιήματα», κατά τή διάκριση τοῦ Νικολάου Πολίτη¹¹. Ἐξυπακούεται ὅτι ἡ στροφή αὐτή, περιορισμένη σέ δύο μόνο συμ-

6. Βλ. γενικά Π. Δ. Μαστροδημήτρη, *Ἡ ποίηση τοῦ Νέου Ἑλληνισμοῦ, Ἀνθολογία* [Ἰδρυμα Γουλανδρῆ Χόρν], Ἀθήνα 41999, σ. 695 κ.έ. Βλ. ἀκόμη, Μ. Ι. Μανούσκα, «Τό ἑλληνικό δημοτικό τραγούδι γιά τό βασιλιά Ἐρρίκο τῆς Φλάνδρας», *Λαογραφία* 14 (1952) 3–52 καί 15 (1953) 336–370. Τοῦ ἴδιου, «Ἀποκατάσταση τοῦ πρώτου δημοσιευμένου (1584) ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ», *Φίλτρα, Τιμητικός τόμος Σ.Γ. Καψωμένου*, Θεσσαλονίκη 1975, σ. 255–274. Τοῦ ἴδιου, «Καί πάλι γιά τό πρῶτο δημοσιευμένο (1584) ἑλληνικό δημοτικό τραγούδι», *Λαογραφία* 33 (1982–1984), Ἀθήναι 1985, σ. 20–32. Φωτίου Ἀρ. Δημητρακοπούλου, «“Κατελογάδιν λυπηρόν”: Ὁ ὀνομαζόμενος Θρήνος ἐπὶ ἀλώσεως τῆς πόλεως τοῦ δῆθεν Paris gr. 1238 (Παλαιογραφικά καί Μεταβυζαντινά, Δ')» *Δίπτυχα, Στ', Μνήμη Bruno Lavagnini*, Ἀθήναι 1994–1995, σ. 137–145.

7. Ν. Γ. Πολίτου, «Δημῶδη βυζαντινά ᾠσματα», σ. 622.

8. Ὁ.π., σ. 625, 626, 629 κ.έ.

9. Ὁ.π., σ. 639–642. Πρβλ. Λίνου Πολίτη, *Ποιητική Ἀνθολογία*, βιβλίο πρῶτο, *Πρὶν ἀπὸ τὴν ἄλωση* (ἐκδ. Γαλαξία), σ. 208–210. Σοφοκλῆ Γ. Δημητρακόπουλου, *Ἱστορία καί δημοτικό τραγούδι (325–1945)*, Ἀθήνα 1989, σ. 33–39.

10. Βλ. σχετικὰ Ν. Γ. Πολίτου, «Δημῶδη βυζαντινά ᾠσματα», σ. 622–623 σημ. 1. Βλ. ἀκόμη, Νίκου Α. Βέη, *Νεοελληνικά δημῶδη ᾠσματα ἐκ χειρογράφων Κωδίκων*, Ἀθήναι (ἐκδοσις «Παναθηναίων») 1911, σ. 1–12. Bertrand Bouvier, *Δημοτικά τραγούδια ἀπὸ χειρόγραφο τῆς Μονῆς τῶν Ἰβήρων* [Ἐκδόσεις τοῦ Γαλλικοῦ Ἰνστιτούτου Ἀθηνῶν, 120 / Μουσικό Λαογραφικό Ἀρχεῖο, Διεύθυνση Μέλπωσ Μερλιέ 24], Ἀθήνα 1960, *passim*.

11. Ν. Γ. Πολίτου, «Δημῶδη βυζαντινά ᾠσματα», σ. 622.

βολές, δέν μπορεῖ καί δέν πρέπει νά ἀγκαλιάσει τά μεγάλα προβλήματα πού σχετίζονται μέ τό εὖρος τοῦ θέματος στή δεύτερη περίπτωση ἢ μέ τήν πολυπλοκότητα τῶν ζητημάτων πού τίθενται αὐτομάτως μέ τό πλησίασμα τῆς πρώτης, στό πρόβλημα δηλ. – γιά νά ἀρκεστῶ στό βασικότερο – τῆς παράδοσης τῶν τραγουδιῶν τά «ὅποια ὑπέστησαν σύν τῷ χρόνῳ μεταβολάς καί ἀλλοιώσεις, ὥστε ν' ἀποβαίνει δυσχερεστάτη τοῦ ἀρχικοῦ τύπου αὐτῶν ἡ ἀποκατάστασις»¹². Στό σημεῖο αὐτό θά πρέπει νά ἀναφερθῶ στή συμβολή τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς μας, ὅσο καί τῆς θυγατρὸς αὐτῆς (τῶν Ἰωαννίνων) στήν παράδοση τῆς μελέτης τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ¹³, πεδίο στό ὁποῖο δοκίμασαν τή φιλολογική ἢ ἐρμηνευτική τους δύ-

12. Ὁ π., σ. 622. Γιά τίς μεθόδους ἀποκατάστασης καί ἔκδοσης τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν βλ. Γ. Μ. Σηφάκη, «Πρόταση γιά μιὰ συνοπτική ἔκδοση δημοτικῶν τραγουδιῶν», *Ἀντίχαρη. Ἀφιέρωμα στόν Καθηγητὴ Σταμάτη Καρατζᾶ* [Ἑλληνικό Λογοτεχνικό καί Ἱστορικό Ἀρχεῖο], Ἀθήνα 1984, σ. 399–415 (=Γ. Μ. Σηφάκη, *Γιά μιὰ ποιητική τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ*, σ. 209–219).

13. Βλ. σχετικὰ Ἄλκης Κυριακίδου – Νέστορος, *Ἡ Θεωρία τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας. Κριτική ἀνάλυση* [Ἑταιρεία Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καί Γενικῆς Παιδείας τῆς Σχολῆς Μωραΐτη, Βιβλιοθήκη Γενικῆς Παιδείας, 6], Ἀθήνα 1978, *passim* καί ιδίως, σ. 95–97. Στά Ἰωάννινα ἡ παρουσία τοῦ καθηγητῆ Δημ. Σ. Λουκάτου, ὁ ὁποῖος περιέλαβε στό Πρόγραμμα τῶν μαθημάτων του τή διδασκαλία τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ (βλ. *Εἰσαγωγή στήν Ἑλληνική Λαογραφία*, Ἀθήνα 1977, σ. 93–101· τοῦ ἴδιου, «Προοίμια καί ἐναρκτικές συγγένειες τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν», *Δωδώνη*, Ἑπετηρίδα Φιλοσοφικῆς Σχολῆς Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων 1972, σ. 267–278) καί τοῦ Ἑρατοσθένη Καψωμένου, ὁ ὁποῖος καί δίδαξε καί ἐνέταξε στά ἐρευνητικά προγράμματά του τό δημοτικό τραγούδι (βλ. σχετική βιβλιογραφία στό βιβλίο του *Δημοτικό τραγούδι. Μιά διαφορετική προσέγγιση*, σ. 353–355), ἐνίσχυσε τήν ἀγάπη τῶν φοιτητῶν–μαθητῶν τους γιά τό δημοτικό τραγούδι. Στή Θεσσαλονίκη οἱ καθηγητές τῆς Λαογραφίας Στίλπων Κυριακίδης καί Δ. Α. Πετρόπουλος ἀνέδειξαν τό δημοτικό τραγούδι μέσα ἀπό τό πρῖσμα τῶν ἀντιλήψεών τους γιά τήν ἱστορική ἢ τή φιλολογική μέθοδο προσέγγισής του στό πλαίσιο τῆς Λαογραφίας – ἀρχαιογνωσίας καί συγκριτικῆς γραμματολογίας. Ὁ Στίλπων Κυριακίδης, τόσο μέ το βιβλίο *Ἑλληνική Λαογραφία. Μέρος Α' Μνημεῖα τοῦ λόγου* [Δημοσιεύματα τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου, ἀριθ. 3], Ἀθήναι 1922 (=2η ἔκδοση, Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν. Δημοσιεύματα τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου, ἀριθ. 8), ὅσο καί μέ ἄλλες του σχετικῆς – θεμελιώδεις ἐργασίες (ὅπως *Ἡ γένεσις τοῦ διστίχου καί ἡ ἀρχή τῆς ἰσομετρίας* [Παράρτημα τοῦ περιοδ. *Λαογραφία*, ἀριθ. 4], Θεσσαλονίκη 1949 ἢ *Αἱ ἱστορικαὶ ἀρχαὶ τῆς δημῶδους νεοελληνικῆς ποιήσεως*, Λόγος πρυτανικός ρηθείς τῇ 21ῇ Ἰανουαρίου 1934 ..., [ἀνατύπωσις μετ' ἐπιμέτρου, Θεσσαλονίκη 1954], ἀνατυ-

ναμη μιά πλειάδα φιλολόγων από την εποχή του Γιάννη Ἀποστολάκη ἕως τίς μέρες μας¹⁴, γιά ἓνα καί μόνο λόγο: νά ξαναπάρει στά προγράμματα σπουδῶν τοῦ Τμήματος Φιλολογίας τό δημοτικό τραγούδι τή θέση πού τοῦ ἀξιίζει.

Α. Τό ἀκριτικό τραγούδι τοῦ «δοκιμοῦ τῆς ἀγάπης» στό χειρόγραφο ἀριθ.263 τοῦ κέντρου «Ivan Dujčev» τῆς Σόφιας πού προέρχεται ἀπό τή Βιβλιοθήκη τῆς μονῆς τῆς Θεοτόκου Ἀχειροποιήτου τοῦ Παγγαίου (τῆς ἐπονομαζόμενης Κοσινίτσας)

Ἕνα δημοτικό τραγούδι, πού ἀποτελεῖ πράγματι καλό δείγμα ἀπό τό κειμενικό ὕλικό τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν πού μᾶς παραδόθηκαν σέ χειρόγραφα, βρίσκεται στό χφ ἀριθ. 263 τοῦ Βουλγαρικοῦ Κέντρου Σλαβο-βυζαντινῶν Σπουδῶν «Akad. Ivan Dujčev» τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Σόφιας· ἐντοπίστηκε κατά τή γνωστή ἔρευνά μας στή συλλογή τῶν ἑλλη-

πωμένες τώρα στο βιβλίο *Τό δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετῶν* [Ἑρμῆς, Νεοελληνικά Μελετήματα, 3], Ἀθήνα 1978, εἶναι ἀσφαλῶς ὁ πρωτοπόρος ἐρευνητής καί διδάσκαλος τοῦ εἶδους. Ὁ Δ. Α. Πετρόπουλος συνέχισε τό ἔργο μέ τή δίτομη συλλογή τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν (*Ἑλληνικά Δημοτικά Τραγούδια*, τόμ. Α' (1958), τόμ. Β' (1959) [Βασική Βιβλιοθήκη ἀρ. 46–47, ἐκδ. Ι. Ν. Ζαχαρόπουλος], καθὼς καί μέ ἄλλες θεωρητικές [βλ. *Dimitrios Pétropoulos, La comparaison dans la chanson populaire grecque* (Collection de l' Institut Français d' Athènes, 86) Athènes 1954, τοῦ ἴδιου, «Στερεότυποι στίχοι δημοτικῶν τραγουδιῶν», *Προσφορά εἰς Στίλπωνα Κυριακίδη* (*Ἑλληνικά*, Παράρτημα 4), Θεσσαλονίκη 1953, σ. 532–545] ἢ προσεγγιστικές συμβολές του, Δ. Α. Πετροπούλου, «Συμβολή εἰς τήν βιβλιογραφίαν τῶν ἑλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν (1771–1850)», *Ἐπετηρίς Λαογραφικοῦ Ἀρχείου* 8(1953–1954) 54–109· τοῦ ἴδιου, «Οἱ ποιητάρηδες στήν Κρήτη καί τήν Κύπρο», *Λαογραφία* 15 (1954) 374–400].

14. Βλ. Γιάννη Ἀποστολάκη, *Τά δημοτικά τραγούδια*. Μέρος Α' Οἱ συλλογές. Ἀθήνα 1929. Τοῦ ἴδιου, *Ἡ Συλλογή τοῦ Ἀραβαντινοῦ*. (Τό Κλέφτικο Τραγούδι), Ἀθήναι 1941· Τοῦ ἴδιου, *Τό κλέφτικο τραγούδι. Τό πνεῦμα καί ἡ τέχνη του*, ἐν Ἀθήναις 1950· πρβλ. τοῦ ἴδιου, «Τό τραγούδι τῆς Ἁγία Σοφιάς», *Ἐπιστημονική Ἐπετηρίς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, τόμος πέμπτος, ἐν Θεσσαλονίκῃ 1940, σ. 3–15. Βλ. καί Δ. Α. Πετροπούλου, «Ὁ Γιάννης Ἀποστολάκης καί τό δημοτικό τραγούδι», *Ἑλληνική Δημιουργία* 137 (1953) 487–492.

Τη φιλολογική παράδοση τῆς Σχολῆς τῆς Θεσσαλονίκης συνέχισαν οἱ Μ.Ι. Μανούσας (βλ. σημ. 6 ἐδῶ), Λίνος Πολίτης (βλ. σημ. 20, 24 ἐδῶ) καί Γ.Μ. Σηφάκης (βλ. σημ. 5,12 ἐδῶ).

νικῶν χειρογράφων τοῦ Κέντρου αὐτοῦ, πού σύμπασα προέρχεται ἀπό τίς μονές Τιμίου Προδρόμου Σερρών καί Εἰκοσιφοινίσσης τοῦ Παγγαίου. Τό χφ εἶναι χαρτῶο, διαστάσεων 22 X 15 ἐκ. τοῦ μέτρου καί ἀποτελεῖται ἀπό 300 φύλλα πού προστατεύονται ἀπό δερμάτινη νεωτερική στάχωση¹⁵. Ὡς πρὸς τό περιεχόμενο τό χφ εἶναι ἕνας Πραξαπόστολος¹⁶, ἕνα λειτουργικό δηλ. χφ. γιά τίς ἀνάγκες κάποιου ἱεροψάλτη, μέ προέλευση ἄγνωστη· πέρασε ὅμως στή Βιβλιοθήκη τῆς Μονῆς Εἰκοσιφοινίσσης τοῦ Παγγαίου καί ἀπό ἐκεῖ γνώρισε τήν τύχη πού εἶχε ὅλη ἡ Συλλογή τῶν χειρογράφων καί τῶν ἐντύπων τῆς Μονῆς. Ἀπό τή μορφή τῆς γραφῆς, πού θυμίζει τήν τυπική γραφή τῆς Μονῆς τῶν Ὁδηγῶν σέ ἐπιβίωση, καί ἀπό τά ὕδατόσημα τοῦ χαρτιοῦ τό χειρόγραφο χρονολογεῖται στό α' τέταρτο τοῦ 16ου αἰ.¹⁷. Τό κείμενο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ εἶναι γραμμένο στό τέλος· στό λευκό χαρτί τοῦ φ. 300^V ἕνα χέρι πού γράφει στό φ. 300^r (κάτω ἀπό τό τέλος τοῦ κειμένου τοῦ χειρογράφου) ἕνα σημείωμα εἶναι τό ἴδιο ἀδιαμφισβήτητα ἐκεῖνο πού καταγράφει τό κείμενο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Τό κείμενο τοῦ σημειώματος στό φ. 300^r ἔχει ὡς ἑξῆς (βλ. πίν. 1):

15. Γιά τό χρονικό τῆς ἔρευνας στή Σόφια βλ. Β. Κατσαροῦ, *Τά χειρόγραφα τῶν μονῶν Τιμίου Προδρόμου Σερρών καί Παναγίας Ἀχειροποιήτου τοῦ Παγγαίου* (Κοσίνι-τσας). *Ἡ ἱστορία τῶν ἀριθμῶν* [Δημόσια Κεντρική Βιβλιοθήκη Σερρών, Σειρά ἐκδόσεων γιά τήν πόλη καί τό Νομό Σερρών, 4], Σέρρες 1995, σ. 24–45. Γιά τό συγκεκριμένο χειρόγραφο, βλ. ὁ.π., σ. 202. Βλ. ἐπίσης A.Djurova – V. Atsalos – Kr. Stančev – V. Katsaros, «Checklist» de la Collection de Manuscrits grecs conservée au Centre de Recherches Slavo-Byzantines «Ivan Dujčev» auprès de l'Université «St. Clement d'Ohrid» de Sofia, Thessalonique 1994, σ. 34, 64. Γιά τά λειτουργικά χειρόγραφα τοῦ Κέντρου «Ivan Dujčev» ἐτοιμάζει κατάλογο ὁ D. Getov.

16. Πρβλ. γιά τό βιβλίο, Λίνου Πολίτη, *Ὁδηγός Καταλόγου χειρογράφων* [Γενικόν Συμβούλιον Βιβλιοθηκῶν τῆς Ἑλλάδος, 17], Ἀθῆναι 1961, σ. 51, 62.

17. Εὐχαριστίες ὀφείλω στή συνάδελφο Nina Voutona, Διευθύντρια τοῦ Τμήματος χειρογράφων στή Βιβλιοθήκη «Κυρίλλου καί Μεθοδίου» στή Σόφια γιά τίς σχετικές πληροφορίες γιά τή χρονολόγηση τοῦ χαρτιοῦ τοῦ χειρογράφου. Ἡ κ. Voutona πραγματοποιεῖ εἰδική ἔρευνα γιά τή χρονολόγηση τοῦ χαρτιοῦ τῶν ἑλληνικῶν χειρογράφων τοῦ Κέντρου «Ivan Dujčev».

«† ἐν μὴν αὐγούστου εἰς τῆς ἑξῆς [] ὁκτώ του²
 σοτηρός ἐστηχῆσεν ὁ γεόργιος χρόνου³
 τεσέρῳ· διὰ ἡκοσί φλουρία το χρόνὸ ἀπό⁴
 πεντε φλουρία κ(αί) ἐνὰ πανόβρακι κ(αί)
 ἓνα ζον<άρι> ποῦ⁵ νὰ μαθη κ(αί) τεχνή
 μάρτυς ο ἀγγελούζις⁷ μάρτυς κοτζαμογγίλις
 /⁸ μάρτυς ο σοφιανῶς⁹ μάρτυς ο στεφανίς
 του σαρτινιάνου ὁ υἱός¹⁰ μάρτυς ο ἀπα-
 ληκτζκόγλης¹¹ μάρτυς ὁ ραυτίς ὁ μίτιληνός.». ».

Εἶναι προφανές ὅτι τὸ σημεῖωμα ἀναφέρεται στὴ γνωστὴ συμφωνία συγγενῶν γιὰ νὰ μάθει τὸ παιδί μιὰ τέχνη· ἐδῶ τὴν τέχνη ἴσως τῆς Ψαλτικῆς. Ὁ κάτοχος λοιπὸν τοῦ χειρογράφου καταγράφει στὸ τέλος τοῦ κείμενου τοῦ Πραξαποστόλου τὴ συμφωνία. Εἶναι ὁ ἴδιος δάσκαλος τῆς Ψαλτικῆς; Δέν μποροῦμε νὰ τὸ ποῦμε μέ βεβαιότητα. Ἀσφαλῶς ὅμως εἶναι ὁ ἴδιος πού μέ κάποια φροντίδα κάτω ἀπὸ ἓνα ἀτελές ἐπίτιπλο, ἀλλὰ πάντως κόσμημα, γράφει τὸ κείμενο τοῦ τραγουδιοῦ στὸ λευκὸ φύλλο (φ. 300^v) τοῦ χειρογράφου. Ἡ μορφή τῶν γραμμάτων του δηλώνει ὅτι τὸ κείμενο γράφεται ἀργότερα ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Πραξαποστόλου, ἀλλὰ δέν φαίνεται νὰ ξεπερνᾷ τὰ τέλη τοῦ 16ου αἰ. Ὁ ὀλιγογράμματος λοιπὸν γράφει, ἴσως «μαῖστορας» τῆς ψαλτικῆς τέχνης, καταγράφει τὸ κείμενο ἑνὸς τραγουδιοῦ κατὰ τὴ συνήθεια πού συναντοῦμε ἀργότερα καί σέ ἄλλα χειρόγραφα ἐκκλησιαστικοῦ περιεχομένου. Τὸ κείμενο τοῦ φ. 300^v ἀποκαταστημένο ὀρθογραφικὰ ἔχει ὡς ἑξῆς (βλ. πίν. 2):

1. Κᾶν ἑκατὸ ἄρχοντόπουλα μιὰν κόρην ἀγαποῦσαν
≠τὴν Ἑμνοστιὰ≠
2. κι οἱ ἑκατὸ βουλὴν † κρουφὴν † νὰ πᾶσιν μιὰν ἑσπέρα
≠εἰς τὴν Ἑμνοστιὰν≠
3. γοργὰ στρώνουν τοὺς μαύρους τους, γοργὰ τοὺς χαλινώνουν
4. καὶ οἱ ἑκατὸ πηδοῦν καὶ ἑκαβαλικεῦσαν
5. σὰν τὰ γοργὰ γεράκια ≠«ῶχ» κι γιέκατό≠
{καί} ᾽κεῖ πῆγαν καὶ πεξεῦσαν
6. κι ἐγέν<αν> ἑκατὸ εἰς τῆς Ἑμνοστιᾶς τὴν πόρτα
7. στέκουνται, διαλογίζονται τὰ πῶς νὰ τὴ λαλήσουν
≠τὴν Ἑμνοστιὰ≠
8. κι γι Ἑμνοστιὰ[...]
9. τίς ἑκατὸ θρονια θέτει, τίς ἑκατὸ τραπέζια,
10. τίς ἑκατὸ παραέθετεν ὀρτίκια καὶ περδίκια.
11. «Τρώετεν, πίνετε ἄρχοντες, κι ἐγὼ νὰ σᾶς ᾽φηγοῦμαι·
12. τ' ἄδερφονός†μ<ου> <δ>ιγενῆ(ν) † πίσου εἰς τὸ κλινάρι
13. μικρό δοκίμι στήκει[...]
14. ὅπου βρεθῇ καὶ <γεί>ρει το ἄνδρα νὰ τὸν ἐπάρω».
15. κανεῖς καὶ δὲν ἐμπόρισιν νὰ γείρει τὸ δοκίμιν ≠ καὶ οἱ γι ἑκατό ≠

1. Κᾶν = περίπου, βλ. Ε. Κριαρᾶ, Λεξ. λ. κᾶν | ἄρχοντόπουλα : ΙΑ ἀρχοντόπουλλο

5. γεράκια : cf. Ε. Κριαρᾶ, Λεξ. λ. γεράκι(ν)

7. διαλογίζονται : cf. Ε. Κριαρᾶ, Λεξ. λ. διαλογίζω

12. ἄδερφονός : cf. ΙΑ ἄδερφωτός

13. δοκίμι : cf. Ε. Κριαρᾶ, Λεξ. λ. δοκίμιον, δοκιμάζω

Όπως βλέπουμε στον πίν. 2 τό τραγούδι μᾶς διασώθηκε ἀνορθόγραφο, παρατονισμένο, ἀλλά ἀπό τήν ἄποψη τοῦ νοήματος ἀρκετά διαφωτιστικό, παρά τίς δυσκολίες πού ἀνακύπτουν σέ ὁρισμένα σημεῖα, ὅπου νομίζει κανεῖς ὅτι ὑπάρχουν κενά. Τό γεγονός ὅτι τά κενά διαισθάνεται κάπου καί ὁ ἴδιος ὁ γραφέας διαπιστώνεται καί μέ τίς παρεμβάσεις του, ὅπου μέ παραπεμπτικά σημεῖα (σταυρούς) συμπληρώνει *in margine* τό κείμενο. Ἡ διαπίστωση αὐτή ἐνισχύει τήν ἄποψη ὅτι σ' ἓνα – δυό σημεῖα χρειάζεται συμπλήρωση τοῦ κειμένου. Πάντως ἀπό μιᾶ πρώτη ἀνάγνωση ἡ φραστική καί ἡ μετρική δομή τοῦ τραγουδιοῦ παραπέμπει στή γνήσια παράδοση τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, μιᾶ παράδοση πού συνοδεύεται καί ἀπό τή ρυθμική κυριαρχία τοῦ δεκαπεντασύλλαβου στίχου, παρά τό γεγονός ὅτι αὐτός διανθίζεται μέ ἀνομοιόμορφες ἐξωτερικές προσθήκες – ἐπεμβάσεις.

Οἱ δυσκολίες ἀποκατάστασης τοῦ κειμένου (πού προέρχονται τόσο ἀπό τό ἀνορθόγραφο τοῦ κειμένου ὅσο καί ἀπό τό γεγονός ὅτι ἡ γραφή εἶναι συνεχῆς καί ὅτι ὑπάρχουν κενά σέ ὁρισμένα σημεῖα πού συμπληρώνονται στό περιθώριο τοῦ χειρογράφου) εἶναι μὲν ὑπαρκτές, ἀλλά μπορεῖ νά ἀντιμετωπιστοῦν. Π.χ. σὸν στίχ. 2: *βουλὴν κρουφὴν*. Τό χφ. ἔχει *κρου • ἦν*. Ὁ στίχος δέν ἔχει ρῆμα. Πιθανῶς ὑποκρύπτεται τό ρῆμα *κρίνουν*, ἂν σταθεῖ κανεῖς στήν παλαιογραφική ἀπόδοση τῆς γραφῆς *ἡ βουλὴν κινούν*, ἂν ἐπέμβῃ κανεῖς στό κείμενο. Στόν στίχ. 12 τό χφ. παραδίδει: *μιγενίν*, γραφή πού προβληματίζει, ὅπως ἐπίσης *ποιῶσου* (μέ βόρειο φωνηεντισμό *πίσω <πίσω<πίσοο*). Στό στίχ. 14 τό πρόβλημα τῆς συμπλήρωσης εἶναι ὑπαρκτό. Ἀπεναντίας ὁ τύπος *τίς ἐκατό* μπορεῖ νά διατηρηθεῖ παραπέμποντας στήν ἴδια σύνταξη (αἰτ.) στήν παραλλαγή τῆς Καρπάθου¹⁸. ὁ τύπος *θέτει τως* (=τους) φαίνεται ὅτι δέν εὐσταθεῖ, ἐκτός ἐάν πρόκειται καί ἐδῶ γιά φαινόμενο κώφωσης (ω>ο>ου)¹⁹.

Ἡ εἰκόνα πού σχηματίζεται ἀπό τή μετρική ἀνάλυση τοῦ τραγουδιοῦ ἀποκρυσταλλώνεται στήν κυριαρχία τοῦ δεκαπεντασύλλαβου ἱαμβικοῦ παροξύτονου στίχου μέ σταθερὴ τομὴ ἀνάμεσα στό α' / 8σύλλαβο καί

18. Βλ. πιο κάτω ἀριθ. κειμένου 6, στίχ. 14.

19. Γιά τό φαινόμενο τοῦ βορειοελλαδικοῦ φωνηεντισμοῦ βλ. Γ. Ι. Τσουκνίδα, «Σύμμεικτα», *Ἀθηνᾶ* 80 (1989) 179–186. Βλ. ἀκόμη τοῦ ἴδιου, «Πιθανές ἐνδείξεις γιά τή χρονολόγηση τῶν κωφώσεων στά βόρεια ἰδιώματα τῆς Νέας Ἑλληνικῆς», *Τοιμές*, τευχ. 70, Μάρτης 1981, σ. 32–36.

β'7σύλλαβο ἡμιστίχιο²⁰, ἃν ἐξαιρέσει κανεῖς τόν 8ο καί τόν 13ο στίχο. Μόνο στούς στίχ. 4 καί 6 παρατηροῦμε ἕναν δεκατρισύλλαβο στίχο τροχαϊκοῦ ρυθμοῦ, ὅχι ἄγνωστο στό δημοτικό τραγούδι²¹, ἀλλ' ἀσφαλῶς παρτάιρο σ' ἕνα μετρικό σύστημα δεκαπεντασύλλαβων στίχων.

Ἡ ἄποψη ὅτι τό τραγούδι αὐτό δέν εἶναι πλάσμα κάποιου λογίου, ὅπως συμβαίνει σέ ἄλλα χειρόγραφα τῆς Συλλογῆς πού μᾶς ἀπασχολεῖ²², ἀλλά γνήσιο δημοτικό, δέν εἶναι πιθανή πρῶτα πρῶτα ἀπό τόν τρόπο τῆς παράδοσής του· ἕνας ὀλιγογράμματος γραφέας, πού ἔχει αἴσθηση τῆς μουσικῆς ἀναγκαιότητος τῶν προσθηκῶν (γυρισμάτων ἢ τσακισμάτων)²³ καί θεωρεῖ ἀναγκαῖο νά διατηρήσει ἀκόμη καί τίς ἐπιφωνήσεις κατὰ τή μουσική ἐκτέλεση τοῦ τραγουδιοῦ, ὅπως ἀναγνωρίζεται καθαρά στό ἀπλό ἐπιφώνημα «ὦχ» τοῦ στίχ. 5, καταγράφει τό κείμενο ἑνός τραγουδιοῦ, ὅπως μελωδικά τό ἀκούει στή μουσική του ἐκτέλεση ἢ ὅπως τό τραγουδᾷ ὁ ἴδιος. Ἡ μελωδική ἐπιφώνηση ξανασυναντιέται στό τραγούδι μέ τήν ἀναφορά τοῦ ὀνόματος τῆς κόρης / γυναικός, ἡ ὁποία, ἃν καί «δέν εἶναι πάντοτε εὐκόλο νά ἐξακριβωθῇ ποίαν σχέσιν ἔχει πρὸς τήν ὑπόθεσιν καί γένεσιν τοῦ τραγουδιοῦ»²⁴ μολαταῦτα παραπέμπει στόν κύκλο τοῦ ὕστε-

20. Βλ. σχετικὰ Λίνου Πολίτη, *Μετρικά*, Πρβλ. P. Mackridge, «The Metrical Structure of Oral Decapentasyllable», *Byzantine and Modern Greek Studies* 14 (1990) 200–211. Βλ. καί M.O. Lauxtermann, *The Spring of Rhythm. An Essay on the Political Verse and Other Byzantine Metres* [Byzantina Vindobonensia, Band XXII], Wien 1999, σ. 41–51.

21. Βλ. Γερ. Σπαταλά, *Ἡ στιχουργία τῶν ἐλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν*, [Δίφρος], Ἀθήνα 1960, σ. 18.

22. Ὅπως συμβαίνει π.χ. στό ὑπ' ἀριθ. 418 γφ. τῆς συλλογῆς «Ivan Dujcen», ὅπου στή σ. 142 καί σ. 162 τά παιδικὰ τραγούδια «Ἀηδῶν καί Ἀλώπηξ» καί «Γάτα καί ποντικαλάκι καί ἡ μάνα του» παραπέμπουν ἀμέσως σέ διασκευστικὲς ἐπεμβάσεις γιά διδακτικούς σκοποὺς. Γιά τά ζητήματα ὁμως αὐτά, τίς ἐπιδράσεις καί τίς ἀποδόσεις θά ἐπανεέλθω, ἐλπίζω σύντομα.

23. Γιά τά γυρίσματα ἢ τσακίσματα βλ. γενικά Στίλπ. Π. Κυριακίδη, *Τό δημοτικό τραγούδι*, σ. 3, 115, 110–117, 120–124, 238–239, 310, 325, Πρβλ. καί Γ. Σπαταλά, *Ἡ στιχουργία τῶν ἐλληνικῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν*, σ. 34–35. Μ. Ἀλεξίου, «Τί εἶναι – καί πού βαδίζει – ἡ (ἐλληνική) λαογραφία;» Πρακτικά δ' Συμποσίου Ποίησης, *Ἀφιέρωμα στό δημοτικό Τραγούδι*, Πανεπιστήμιο Πατρῶν, 6–8 Ἰουλίου 1984 [Γνώση], Ἀθήνα 1985, σ. 54.

24. Βλ. Γ. Σπαταλά, ὁ.π., σ. 34.

ροβυζαντινοῦ τραγουδιοῦ, γενικεύοντας στὸν τύπο «ἔμνοστιά» τῇ μορφῇ τῆς ὁμορφης (ἔμνοστης)²⁵ κόρης. Ἀλλά καὶ τὸ θέμα τοῦ τραγουδιοῦ, συνδεόμενο ἄμεσα μέ μιὰ γνωστή ομάδα δημοτικῶν τραγουδιῶν, δέν ἐπιτρέπει καμιὰ ἀμφιβολία ὅτι ἡ σχέση τοῦ κειμένου μέ τὸ θέμα «δοκίμιν τῆς ἀγάπης»²⁶ εἶναι δεδομένη. Οἱ κυριότερες δημοσιευμένες παραλλαγές τέτοιων δημοτικῶν τραγουδιῶν εἶναι οἱ ἀκόλουθες: (βλέπε δεξιά σελίδα)

Ἡ σύνδεση τοῦ τραγουδιοῦ μέ τὸ συγκεκριμένο θέμα τῆς δοκιμασίας τῶν ὑποψηφίων γαμβρῶν ἀπὸ τῇ νύφη μᾶς ὁδηγεῖ κατευθείαν στίς σύγχρονες θεωρητικές ἀπόψεις οἱ ὁποῖες, πέρα ἀπὸ τὰ θέματα, προτείνουν νά καταργηθεῖ ἡ διάκριση τῶν κατηγοριῶν τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, ἐπειδὴ τάχα «ἐξυτηρετοῦν ἰδεολογικούς σκοπούς»²⁷. Ἀνεξάρτητα ἀπὸ τὴν ἄποψη τοῦ Ἡλία Ἀναγνωστάκη, σύμφωνα μέ τὴν ὁποία τὸ «ἱστορικό ὑπόβαθρο τῶν ἀκριτικῶν τραγουδιῶν» ἔχει ἐξελιχθεῖ «σέ ἀντικείμενο ἐθνικιστικῆς κατηλιείας»²⁸ (ὅπως συνέβη γενικῶς μέ τῇ βυζαντινῇ γραμματείᾳ στό σύνολό της σέ κάποιες περιόδους ἐκπαιδευτικῶν μεταρρυθμίσεων στήν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς ἐκπαίδευσης)²⁹, προτιμῶ (μιὰ καί στήν περίπτωση πού ἐξετάζουμε δέν εἶναι δυνατό «πάντα νά διακριθοῦν» τὰ «ἀκριτικά» ἀπὸ τίς «παραλογές»³⁰, μέ ἀποτέλεσμα ἄλλοι νά τοποθετοῦν

25. Πρβλ. Σπ. Λάμπρου, «Ein byzantinisches Volkslied», BZ 3 (1894) 165–166 [= *Μικτές σελίδες*, σ. 395–397 καί περιοδ. *Φόρμιγξ* 6(1908), ἀριθ. 4–6, σ. 3–4]. Στ. Π. Κυριακίδη, «Περί τῆς λέξεως κύρκατης», BNJ 4(1923) 341–344, Λίνου Πολίτη, «Ἀπρίλη Ἀπριλοφόρητε», Λαογραφία 33 (1982–1984), Ἀθῆναι 1985, σ. 7 κ.έ.

26. Βλ. Ν. Γ. Πολίτου, *Ἐκλογαί ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*, Ἀθῆναι 1914 (καί ἀνατυπώσεις), ἀριθ. 79. Πρβλ. Δ. Πετροπούλου, *Ἑλληνικά δημοτικά τραγούδια*, τόμ. Α', σ. 107–108. Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν [Δημοσιεύματα τοῦ Λαογραφικοῦ Ἀρχείου, Ἀριθμ.7], *Ἑλληνικά Δημοτικά Τραγούδια* (ἐκλογή), τόμ. Α', Ἐν Ἀθήναις 1962, σ. 393–394. Γ. Ἰωάννου, *Τὸ δημοτικό τραγούδι. Παραλογές*, Ἀθήνα 1978, σ. 107–108.

27. Βλ. G. Saunier, «Πρόσφατες ἔρευνες», σ. 79 καί σημ. 37

28. Ὁ.π. σ. 79.

29. Βλ. Λάμπρου Βαρελά, *Ἡ παρουσία τῆς Μεσαιωνικῆς Ἑλληνικῆς Γραμματείας στὰ ἀναλυτικά προγράμματα καί τὰ διδακτικά ἐγχειρίδια τῆς Μέσης Ἐκπαίδευσης* (1833–1981), Θεσσαλονίκη 1993 (δακτυλόγραφη μεταπτυχιακή διατριβή).

30. Βλ. Γ. Μ. Σηφάκη, *Ζητήματα ποιητικῆς*, σ. 138 σημ. 19.

Σαρανταδυό ἀρχοτόπουλα μιά λυγερή ἀγαπάνε·
καί τὰ σαράντα κίνησαν νά πᾶν νά τήν ἰδοῦνε.
Μά πῆγαν καί τήν ἔβρανε στόν ἀργαλειό κι ὑφαίνει
κι ἀπό μακριά τή χαιρετᾶν κι ἀπό κοντά τῆς λένε:

— Κυρά μου, σ' ἀγαπήσαμε κι ἤρθαμε νά σέ ἰδοῦμε.

— Μάρμαρ' ἔχω στήν πόρτα μου, λιθάρι στήν αὐλή μου,
ὅποιοι πάρε τὸ μάρμαρο, σπικώσει τὸ λιθάρι.
ἐκεῖνος εἶν' ὁ ἄντρας μου, ἐκεῖνον θενά πάρω.

(Λαογραφία, Γ', σ. 49, δ. Τσίριμπας, Ἀρχαδία)

Σαρανταδυό κλεφτόπουλα μιά κόρην ἀγαποῦσαν,
κόρη πανώρια κι ἔμορφη καί στά χρυσά ντυμένη.
Μιά Κυριακή καί μιά Λαμπρή, πού χόρευαν ἀντάμα,
κι ἕνας τήν τήραε ἀπεδώ, κι ἄλλος τή χαιρετοῦσε,
5 ἡ κόρη, πού ἦταν φρόνιμη, τοὺς κράζει καί τοὺς λέει:

— Μέσα στοῦ περιβόλι μου, στή μέση στήν αὐλή μου,
εἶν' ἕνας βράχος παλαιός, λιθάρι ριζωμένο.

Ὅποιοι τόν σκάω' ἀπὸ τ' ἐσᾶς, γυναῖκα θά μέ πάρει.
Καί τῆς Μαριάς ὁ ψυχογιός, τ' ἄξιο τὸ παλικάρι,
10 μέ τ' οὐ νὰ χέρι τὸ ἴσκωσε, στήν πλάτη του τὸ βάνει.

— Μὴν κοκκινίζεις, λυγερή, ἔλα στήν ἀγκαλιά μου.

(Ζωγράφειος Ἀγών, τόμ. Α', σ. 105)

Σαράντα δυό κλεφτόπουλα μιά λυγερή ἀγαπάνε
καί τὰ σαράντα κίνησαν νά πᾶνε νά τή βροῦνε.
Ἐπῆγαν καί τήν ἔβρανε στή σκάλα καί λουζόταν,
κι ἀπὸ μακριά τή χαιρετᾶν κι ἀπὸ κοντά τῆς λένε

5 «Γειά σου, χαρά σου, λυγερή. Καλῶς, τὰ παλληκάρια.

Κοπιάστε ἀπάνου, βρέ παιδιὰ, νὰ φάμε καί νὰ πιοῦμε.

Ἐχω περδύια στό νταβὰ κ' ἔχω λαγούς ψημένους,
ἔχω κ' ἕνα γλυκὸ κρασί, γλυκὸ σάν πετιμέζι.

— Ἐμεῖς ψωμί δι θέλουμε μήτε κρασί νὰ πιοῦμε.

10 Μᾶς εἶπαν ὅτ' εἶσαι ὁμορφη, ὅτ' ἔχεις μαῦρα μάτια,
κ' ἤρθαμε νά σέ πάρουμε
ἀντάμα καί νὰ φύγουμε,

— Ἀλήθεια εἰμαι ὁμορφη κ' ἔχω καί μαῦρα μάτια.
Δεντρί ἔχω στή βόρτα μου καί κλῆμα στήν αὐλή μου,
15 κι ὅταν ἀνθίσῃ τὸ δεντρί κι ἀνοίξῃ καί τὸ κλῆμα,
τότε κ' ἐγὼ θά παδέυτῶ, νά πάρω παλληκάρι,
νά πάρω τὸν τραγουδιστή, τὸν κλέφτη τῆς ἀγάπης,
πού ἐτραγοῦδα κ' ἔλεγε γλυκεῖα ποῦ'ν ἡ ἀγάπη».

Δημ. Ι, Τσίριμπας, ἀρχαδικὰ δημοτικὰ τραγοῦδι

1 Χίλια ἑκατὸ ἀρχοτόπουλα
(ῥοῦδσανιὰ μου
αἰ ξανθὴ μου, ξανθὴ μου)
τρικούσια παλληκάρια

2 Σὰν κίνησαν καὶ πάσαναν
(ῥοῦδσανιὰ μου)
αἰ πεζούρια καὶ καβάρια
(κάμπτε μέ τὰ λουλούδια)

3 Τὴν κόρη πάσαναν γὰ νὰ ἰδοῦν
(ῥοῦδσανιὰ μου)
αἰ ξανθὴ μου, ξανθὴ μου)
νὰ ἰδοῦν τὴ μαυρομάτα

4 «Καλὴ μερὰ σου κόρη μου
(ῥοῦδσανιὰ μου
—αἰ καλὸς τὰ παλληκάρια
(κάμπτε μέ τὰ λουλούδια)

5 Κοπιάστε παλληκάρια μου
(ῥοῦδσανιὰ μου)
αἰ ξανθὴ μου, ξανθὴ μου
νὰ φάτε καὶ νὰ πιήτε

6 — Δέν ἤρθαμαν γὰ φάει γὰ πιεῖ,
(ῥοῦδσανιὰ μου)
μαῖδε καὶ γὰ κοιφέντα,
(κάμπτε μ' μέ τὰ λουλούδια)

7 μᾶς εἶπαν πού ἦσαν ὁμορφη
(ῥοῦδσανιὰ μου)
μᾶς εἶπαν μαυρομάτα.
(κάμπτε μέ τὰ λουλούδια)

8 — Ἀλήθεια ἐγὼ εἰμαι ὁμορφη
(ῥοῦδσανιὰ μου)
ἐγὼ εἰμαι ἡ μαυρομάτα
(ξανθὴ καὶ μαυρομάτα)

9 Λιθάρι ἔχω στήν πόρτα μου,
(ῥοῦδσανιὰ μου)
δοκίμι στήν αὐλή μου
(κάμπτε μ' μέ τὰ λουλούδια)

10 κι ὅποιοι τὸ ρῖξε ἀπὸ τ' ἐσᾶς
(ῥοῦδσανιὰ μου
αἰ ξανθὴ μου, ξανθὴ μου)
ἄντρα θὲ νὰ τὸν πάρω.»

11 Ἄλλοι τὸ πᾶν στὰ γόνата
(ῥοῦδσανιὰ μου)
κι ἄλλοι τὸ πᾶν στὴ ζώση,
(κάμπτε μέ τὰ λουλούδια)

12 Κ' ἕνας κοντός κοντοῦτσικος
(ῥοῦδσανιὰ μου)
μεσὸ πλάτα τὸ ρῖχνει
(ὁμορφη ποῦλια μου)

13 Δέν εἶχα μοῖρα στοὺς ψηλοῦς
(ῥοῦδσανιὰ μου)
αἰ ξανθὴ μου, ξανθὴ μου)
στοὺς ψηλολεβεντάδες,

24 μὲν εἶχα μοῖρα στοὺς κοντοῦς
(ῥοῦδσανιὰ μου)
αἰ στοὺς κοντομαζωμένους.
(κάμπτε μ' μέ τὰ λουλούδια)

Χρ. Ν. Λαμπράκη, Τραγοῦδι τῶν Τσουμέρων. 86 88

Χίλια ἑκατὸ ἀρχοτόπουλα κ' ἐξήντα παλληκάρια,
οὐλα μιά λυγερὴ ἀγαπῶν, οὐλα μιά λυγερὴ θέλουν.

Σὰν ἔκαμαν καὶ κίνησαν πεζούρια καὶ καβάρια.

— «Καλὴ μερὰ σου, λυγερή» — «Καλὸς τὰ παλληκάρια

5 κοπιάστε, παλληκάρια μου, νὰ φάτε καὶ νὰ πιήτε»

— «Δέν ἤρθαμαν γὰ φάει, γὰ πιεῖ καὶ γὰ ψιλά τραγοῦδια

μᾶς εἶπαν ἡ εἰσαι ἡ γι ὁμορφη, τ' ὅτι εἰσαι ἡ μαυρομάτα».

— «Ἀλήθεια ἐγὼ εἰμαι ἡ γι ὁμορφη, ἐγὼ εἰμαι ἡ μαυρομάτα

10 λιθάρι ἔχω στήν πόρτα μου, δοκίμι στήν αὐλή μου,

κι ὅποιοι τὸ ρῖξε π' οὐκ πλάτα, ἄντρα θαλὰ τὸν πάρω».

Κι ἄλλοι τὸ πᾶν στὰ γόνата κι ἄλλοι ὡς τὸ ζουναί

κ' ἕνας κοντός κοντοῦτσικος πιασπλάτα τὸ ρῖχνει.

Παίρνει ὁ κοντός τὴν ὁμορφη, παίρνει τὴ μαυρομάτα.

Ἡπειρος (Τσουμέρα) — Λαογρ., τόμ. 5
(1915 16) σ. 88, ἀρ. 65 (Χ. Λαμπράκης).

Ἐκατὸ δυό ἀρχοτόπουλα μιά κόρην ἀγαπῶν,

ἐνοῦς, ἐνοῦς ἐτάσσοτο φιλὶ καὶ μιαν πατέρα

οὐλοῖ μονολαϊσσοῦσα κ' ὑπάσαν οὐλ' ἄλλα.

Στρώνουν τωπ τάβλια νὰ εὐτοῦ, πολλὰ λόγια τραπεζί.

5 — «Τρῶτε καὶ πίνετε», ἄρκοντες, κ' ἐγὼ νὰ σᾶς «φροῦμαι»

μάμαρον ἐξ' ἀφέντης μου, ἰκίμι τῆς ἁψίτης,

κι ὅποιοι βρεθῇ καὶ πιάσῃ το κι ὅπισον του τὸ ρῖξε,

ἐκεῖνος εἶν' ὁ ἄντρας μου κ' ἐγὼ ἡ ποθητὴ του».

Κι ο' ὅτιλοι μονοσυνάσονται καὶ οὐλοῖ το ἱεμᾶτζου.

10 Κ' ἕνας τὸ παίρει ὄχτυλο κι ἄλλος μῆ καθέλου

κ' ἕνας κοντοῦτλης, κοντροῦτλης ψειριάρης, κασιδιάρης,

μονοχεριάρι τὸ πιάσῃ κι ὅπισον του τὸ ρῖχνει.

— «Ἀγιά'μαι, κόρη», ὁ ἄνδρας σου κ' ἐσοῦ ὁ ἡ ποθητὴ μου»

— «Ἄν ἐπλεανροῦμινο σὲ κοντοῦς κι ἄν ἤθελα τίς μαύρους

15 ἤθελε νὰ ἡ ρύμη μου τὰ σοῦσσοῦλα ἐμάτη».

Μ.Γ. Μιχαηλίδου Νουάου, Δημοτικὰ τραγοῦδι
Καπαθίου, Ἀθήνα 1928, σ. 147

τό «δοκίμιν τῆς ἀγάπης» στή μιὰ³¹ καί ἄλλοι στήν ἄλλη κατηγορία³²) νά ἀκολουθήσω τήν προσεκτική θέση τοῦ Γρηγόρη Σηφάκη, σύμφωνα μέ τήν ὁποία «δέν ὑπάρχει ἀμφιβολία ὅτι, στό ἐπίπεδο τῆς προφορικής παράδοσης, τά ἀκριτικά τραγούδια ἐπικαλύπτονται καί ὡς ἓνα σημεῖο συγχέονται θεματικά μέ τίς παραλογές (καί μέ τά παραμύθια)... Τά στοιχεῖα ὅμως αὐτά δέν ἀναιροῦν τόν ἡρωϊκό χαρακτήρα τῶν ἀκριτικῶν τραγουδιῶν»³³.

Τά στερεοτύπα γλωσσικά στοιχεῖα τοῦ τραγουδιοῦ παραπέμπουν σ' ἓνα ὀριοθετημένο περιβάλλον, τό ὁποῖο ἀνακαλεῖται ἔστω καί μόνο ἀπό τό γλωσσικό ὕλικό τοῦ τραγουδιοῦ. Αὐτό τό ὕλικό ἀνάγεται ἀναμφίβολα στίς «κοινές ρίζες» ἢ στό ἐπίπεδο τῆς ἀλληλεπίδρασης «τοῦ ἔπους καί τῶν <ἀκριτικῶν> τραγουδιῶν»³⁴. Θά μπορούσε νά σταθεῖ κανεῖς καί μόνο στό διαθέσιμο ὕλικό τῶν «στερεοτύπων γλωσσικῶν στοιχείων» πού συγκέντρωσε ὁ Ι.Κ. Προμπονάς³⁵, ὅπου εὐκόλα σημειώνονται οἱ λογότυποι³⁶, π.χ. στο ἀ' ἡμιστίχιο.

- στέκουν καί διαλογίζονται (Ε. 1318, Θράκη, Νάξος, Πρ. 228)³⁷ καί στό β' ἡμιστίχιο
- κεῖται εἰς τό κλινάριον (Ε 38, Κάρπ. Κρ. Πρ. 162)³⁸
- λαγούδια καί περδίκια (Ε. 934, Θρ. Πρ. 233)³⁹
- πηδᾷ, καβαλικεύγει (Ε. 566 κτλ. Καππαδ. Κύπρ. Πρ. 158)⁴⁰.

31. Π.χ. ὁ Ν. Γ. Πολίτης, ἡ Ἐκλογή τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν, ὁ Γ. Ἰωάννου: στίς «Παραλογές».

32. Π.χ. ὁ Δ. Πετρόπουλος καί ὁ Β. Χ. Μάκης (Δημοτικά τραγούδια, Ἀκριτικά, Ἀθήνα 1978, σ. 64): στά Ἀκριτικά (ἢ τόν ἀκριτικό κύκλο).

33. Γ. Μ. Σηφάκη, Ζητήματα ποιητικῆς, σ. 138, σημ. 19.

34. Ὁ.π., σ. 127.

35. Βλ. Ι. Κ. Προμπονά, Ἀκριτικά Α', Ἀθήνα 1985.

36. Γιά τή θεωρητική ἀνάλυση τοῦ ὅρου βλ. Γ. Μ. Σηφάκη, *Γιά μιὰ ποιητική τοῦ ἐλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ*, σ. 99–112.

37. Ι. Κ. Προμπονά, Ἀκριτικά Α', σ. 88.

38. Ὁ.π., σ. 169.

39. Ὁ.π., σ. 177–178.

40. Ὁ.π., σ. 158.

Ἀλλά καί ὁλόκληροι στίχοι τοῦ τραγουδιοῦ μποροῦν νά σημειωθοῦν ὡς στερεότυποι⁴¹, π.χ.

- γοργά στρώνουν τούς μαύρους τους, γοργά τούς χαλινώνουν
- τρώετεν, πίνετε ἄρχοντες κι ἐγώ νά σᾶς ᾠηγοῦμαι.

Τὰ ποιητικά σημεία ἐπίσης πού, ὅπως παρατηρεῖ ὁ Γρηγόρης Σηφάκης, «τό νόημά τους ὑπερβαίνει τήν κυριολεξία καί πού τό ἀκριτικό ἔπος τά ἔχει ἀπό κοινοῦ μέ τό δημοτικό τραγούδι»⁴², εἶναι ἀρκετά μέσα στό κείμενο μέ τή μορφή τῶν ἄλλομόρφων⁴³, π.χ.

- Σαράντα δύο ἀρχοντόπουλα
- στῆς Ἐμνοστιᾶς τήν πόρτα
- νά πᾶσιν μιάν ἐσπέρα.

Τέλος, ἡ παρουσία τῶν παραλλαγμένων στίχων⁴⁴, ὅπως π.χ.

- τ' ἀδερφονός μου Διγενῆ πίσου εἰς τό κλινάρι

καί γενικά ὁ σημασιολογικός χῶρος τῶν λέξεων (ὅπως π.χ. ἡ γενίκευση τοῦ ὀνόματος Ἐμνοστιᾶ⁴⁵· οἱ μαῦροι, μέ ἀναφορά στά ἄλογα τῶν ἀκριτῶν⁴⁶· τά γεράκια⁴⁷, μέ ἀναφορά στό βυζαντινό κυνήγι⁴⁸· ὁ διγενής, ἀναφορά στόν ἀπό δύο γένη ἥρωα⁴⁹· τό δοκίμιν, ἀναφορά στή δοκιμασία καί τῶν ἀκριτικῶν ἡρώων)⁵⁰, ὅλα συγκλίνουν στήν ἄποψη ὅτι τό τραγούδι ἐντάσσεται στόν κύκλο τῶν ἀκριτικῶν τραγουδιῶν.

41. Στερεότυποι στίχοι· ὅρος ἰσοτίμος μέ τή formula καί τή λογοτυπική ἐφαρμογή της σέ ὅλο τον στίχο· πρβλ. Γ.Μ. Σηφάκη, *Ζητήματα ποιητικῆς*, σ. 95 κ.έ.

42. Γ. Μ. Σηφάκη, *Ζητήματα ποιητικῆς*, σ. 130.

43. Γιά τόν ὅρο βλ. Γ. Μ. Σηφάκη, *Γιά μιὰ ποιητική τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ*, σ. 112–121.

44. Πρβλ. Γ. Μ. Σηφάκη, *Ζητήματα ποιητικῆς*, σ. 130.

45. Βλ. σημ. 25 ἐδῶ.

46. Βλ. πρόχειρα, Φανῆς Γ. Μπαλαμῶτη, «Τό ἄλογο στήν ἑλληνική ποίηση», *Τρικαλινά* 4(1984) 149–152 (χωρίς ὥστόσο νά γίνεται ἐπιστημονική μελέτη ἐπὶ τοῦ θέματος, πού ἀποτελεῖ ἓνα desideratum).

47. Βλ. Ε. Κριαρά, *ΛΜΔΓ*, τόμ. Δ' (1975), λ. *γεράκι* (ν)

48. Πρβλ. Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινῶν βίος καί πολιτισμός*, τόμ. Ε', Ἀθῆναι 1952, σ. 397, 411.

49. Βλ. Ε. Κριαρά, *ΛΜΔΓ*, τόμ. Ε' (1977), λ. *διγενής*.

50. Ὁ.π., λ. *δοκίμι(ον)*.

Ἡ παραλλαγή τοῦ τραγουδιοῦ τοῦ χειρογράφου τῆς Κοσίνιτσας, ἂν συγκριθεῖ μέ τίς γνωστές δημοσιευμένες παραλλαγές, βρίσκεται πιό κοντά στήν παραλλαγή τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ τῆς Καρπάθου⁵¹. Τό γεγονός αὐτό δέν εἶναι τυχαῖο· συνδέεται τόσο μέ τήν ἀρχαιότητα (12ος–15ος) τῶν Δωδεκανησιακῶν τραγουδιῶν, σύμφωνα μέ τήν ἄποψη τοῦ Baud – Bovy⁵², ὅσο καί μέ τή γεωγραφική γειννίαση τοῦ περιβάλλοντος αὐτοῦ μέ τή Μικρά Ἀσία, τό γεωγραφικό δηλ. κέντρο στό ὁποῖο δημιουργήθηκε καί ἄκμασε τό ἐπικό–ἀκριτικό τραγούδι⁵³. Ἄν καί ἀσφαλῶς ἡ κάθε παραλλαγή διατηρεῖ τήν ἀξία της, ἔχω τή γνώμη ὅτι οἱ δύο αὐτές παραλλαγές (τῆς Καρπάθου καί τοῦ χειρογράφου μας) βρίσκονται πιό κοντά στό ἄρτιο σχῆμα⁵⁴ πού ἀντιπροσωπεύει τό «ἀκριτικό» δοκίμιν. Ἡ ἀπάντηση βέβαια στό ἐρώτημα ἂν τό συγκεκριμένο τραγούδι εἶναι ἄρτιο ὡς πρός τή δομή, ἔστω καί ὡς παραλλαγή, εἶναι δύσκολο νά δοθεῖ. Τό παλιό αὐτό τραγούδι περιέχει, ὡστόσο, ὅλα τά συμβατά μέ τό θέμα μοτίβα⁵⁵ πού συνδέονται ὀργανικά μεταξύ τους (παρά τά κενά ἢ τίς δυσκολίες), ἀλλά τό σπουδαιότερο εἶναι ὅτι τό σχῆμα παραμένει λιτό / ἀπέριπτο⁵⁶, γι' αὐτό εἶναι ἴσως καί πιό πιστό στήν «ἀρχέτυπη» λειτουργία του. Σέ κάθε περίπτωση ὁμως τό εὔρημα τοῦ χειρογράφου τῆς Μονῆς Εἰκοσιφοίνισσας ἀποτελεῖ ἕναν ἀπό τούς παλιότερους, ἂν ὄχι τόν παλιότερο μάρτυρα καταγεγραμμένου στό χαρτί δημοτικοῦ τραγουδιοῦ πού μπορεῖ νά ξαναθέσει στήν ἐπικαιρότητα τῆς ἔρευνας τήν προφορικότητα ἢ τή γραπτή παράδοση τῆς δημῳδούς λογοτεχνίας μας⁵⁷, χωρίς ἡ πρώτη νά ἀποκλείει τή

51. Βλ. πιό πάνω, σ. ἀριθ. 6.

52. Βλ. S. Baud – Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, I. Textes, Paris 1936, σ. 370–371. Πρβλ. Στίλπ. Π. Κυριακίδη, *Ἡ γένεσις τοῦ διστίχου (=Τό δημοτικό τραγούδι. Συναγωγή μελετῶν)*, σ. 209–213.

53. Βλ. γενικά Hans–Georg Beck, *Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Δημῳδούς Λογοτεχνίας*, (μτφρ. Νίκη Eideneier), Ἀθήνα 1988, σ. 98 κ.έ.

54. Γιά τό θέμα βλ. G. Saunier, «Πρόσφατες ἔρευνες», σ. 84–87.

55. Ὅπως τά ἀρχοντόπουλα, ἡ ἀγάπη μᾶς κόρης, τό ξεκίνημα γιά τήν ἀντάμωση, ἡ κόρη στόν ἀργαλειό, ὁ χαιρετισμός, ἡ πρόταση, τό δοκίμιν, ὁ νικητής, ἡ ἐπὶ κληση καί ἡ ἐπιλογή τῆς κόρης.

56. Πρβλ. G. Saunier, «Πρόσφατες ἔρευνες», σ. 85.

57. Γιά τό ζήτημα βλ. Γ. Μ. Σηφάκης, *Ζητήματα ποιητικῆς*, σ. 139 σημ. 20, ὅπου καί σχετική βιβλιογραφία. Βλ. ἀκόμη Η. Eideneier, «Τί σημαίνει «προφορική παράδοση» στά κείμενα τῆς δημῳδούς γραμματείας», *Neograeca Medii Aevi* IVa, Ἡράκλειο 2000 (τυπώνεται).

δεύτερη. Ὡς πρὸς τὸ βάθος τοῦ χρόνου στὸν ὁποῖο ἀνάγεται ἡ δημιουργία τοῦ τραγουδιοῦ ἡ δυσκολία στή λύση τοῦ προβλήματος συνυφαίνεται καί μέ ἄλλα στοιχεῖα — ἐκτός ἀπὸ τὸ γεγονὸς τῆς σχέσης πρὸς τὸ χωρὸ τῆς Δωδεκανήσου καί τῆς Μ. Ἀσίας ποῦ ἐπισημάνθηκε —, ἓνα ἀπὸ τὰ ὁποῖα εἶναι ἡ γένεση τοῦ διστίχου ποῦ ἀποτελεῖ κατὰ γενική ὁμολογία τὸ κύτταρο τῆς δημιουργίας τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

Β. Ἡ ἐμφάνιση τοῦ διστίχου στό βυζαντινὸ δημοτικὸ τραγούδι

Ἡ λειτουργία τοῦ διστίχου σέ δημοτικὸ δεκαπεντασύλλαβο στίχο ὡς τραγουδιοῦ τοῦ λαοῦ μέ μιὰ μορφή πού ν' ἀποτελεῖ «δημῶδη αὐτοτελῆ στροφὴν»¹ κατὰ τὴν ἄποψη τοῦ Στίλπωνος Κυριακίδη «ἥτο ἄγνωστον εἰς τοὺς Βυζαντινοὺς»², σέ ἀντίθεση μέ τὸν G. Soyter, ὁ ὁποῖος ὑποστήριξε ὅτι τὸ δίστιχο «ὡς εἶδος λογοτεχνικόν, ὡς στροφή, καί δὴ δημῶδης, ὑφίστατο τουλάχιστον ἀπὸ τοῦ γ' αἰῶνος»³. Ὁ Samuel Baud – Bovy κατέληξε στό συμπέρασμα ὅτι «τὸ δίστιχον ἐξετόπισε τὸ τρίστιχον ἢ τετράστιχον»⁴ καί ὅτι ἐμφανίστηκε «κατὰ τὸν ιε' αἰῶνα»⁵ καί ὁ Κυριακίδης προχωρεῖ ἀκόμη περισσότερο στό ὅτι «ἡ ὁμοιοκαταληξία ἐγέννησε τὸ δίστιχον ὡς ποιητικὴν μορφήν»⁶.

Ὁ προβληματισμός γύρω ἀπὸ τὴν ἐμφάνιση καί τὴ λειτουργία τοῦ διστίχου ὡς δημῶδους αὐτοτελοῦς στροφῆς νομίζω ὅτι εἶναι δυνατό νά ὀδηγηθεῖ σέ νέες βάσεις, ἂν ἐπανεξετάσουμε τὰ δεδομένα πού διαθέτουμε ἀπὸ ἓνα σημαντικὸ, κατὰ τὴ γνώμη μου, λογοτεχνικὸ κείμενο πού μπορεῖ νά χρονολογηθεῖ μέ σχετικὴ ἀκρίβεια, σχετίζεται ἀναμφίβολα μέ τὸ δημοτικὸ τραγούδι τῆς ἐποχῆς του καί, ὅπως πιστεύω, δέν ἀξιοποιήθηκε πρὸς

1. Βλ. Στ. Π. Κυριακίδη, *Ἡ γένεσις τοῦ διστίχου = Τὸ δημοτικὸ τραγούδι*, σ. 211, 213.

2. *Ὁ.π.*, σ. 215.

3. *Ὁ.π.*, σ. 211 (καί σ. 213) [=G. Soyter, «Das Volkstümliche Distichon bei den Neugriechen», *Λαογραφία* 8 (1921) 389–391].

4. Βλ. Στ. Π. Κυριακίδη, *ὁ.π.* σ. 212 [S. Baud – Bovy, *La chanson populaire grecque du Dodécanèse*, I. Textes, σ. 37].

5. Στ. Π. Κυριακίδη, *ὁ.π.*, σ. 212.

6. *Ὁ.π.*, σ. 218.

τήν ὀρθή κατεύθυνση ἢ συμβολικὴ στή λύση τοῦ προβλήματος πού μᾶς ἀπασχολεῖ λειτουργία του. Πρόκειται γιὰ ἓνα σπονδυλωτό ποίημα πού γράφτηκε ἐπὶ τῇ εὐκαιρίᾳ μιᾶς γαμήλιας τελετῆς ἀπὸ τόν βυζαντινὸ λόγιό τῆς αὐλῆς τῆς Νίκαιας Νικόλαο Εἰρηνικό⁷ καί πού μᾶς παραδόθηκε ἀπὸ ἓνα καί μόνο χειρόγραφο, ὅχι τυχαῖο, ὅπως θὰ δοῦμε, τῆς Λαυρεντιανῆς Βιβλιοθήκης τῆς Φλωρεντίας. Προτοῦ ὅμως ἀναφεροῦμε στὰ ζητήματα πού θέτει τὸ δημοσιευμένο καί σχολιασμένο — ἤδη ἀπὸ τὸ 1920⁸ — αὐτό ποίημα, δέν θὰ ἦταν περιττό νὰ ἀναφεροῦμε στὸ ἱστορικό τοῦ γάμου τοῦ Ἰωάννη Βατάτζη, αὐτοκράτορα τῆς Νίκαιας μέ τὴν κόρη τοῦ Φρειδερίκου Β΄, Κωνσταντία⁹, ἓνα γεγονός πού ἀναδεικνύει τὸ πολιτιστικὸ περιβάλλον μέσα στὸ ὁποῖο συντελοῦνται τόσο ἡ καλλιέργεια τῶν γραμμάτων

7. Γιὰ τόν Νικόλαο Εἰρηνικό βλ. τώρα τὸ σχετικὸ λ. στο P.L.P. ἀριθ. 481, ὅπου καί ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία.

8. Βλ. Δ. Heisenberg, *Aus der Geschichte und Literature der Palaiologenzeit* (Sitz.-Ber. der Bayer. Akad. d. Wiss.), München 1920 = *Quellen und Studien zur spätbyz. Geschichte* [Variorum Reprints], London 1973, I, σ. 100–105. Περιέργο γιατί ὁ G. Soyter, (*Byzantinische Dichtung* [Kommentierte Griechische und Lateinische Texte, herausgegeben von J. Geffken, 6], Heidelberg 1930, σ. 33–34), δημοσιεύοντας ἀπόσπασμα τοῦ ποιήματος τοῦ Νικολάου Εἰρηνικοῦ, δέν κάνει λόγο γιὰ τοὺς δημῶδεις στίχους τοῦ ποιήματος, παρὰ τὸ γεγονός ὅτι ὁ K. Krumbacher (*Ἱστορία τῆς Βυζαντινῆς Λογοτεχνίας*, μτφρ. Γ. Σωτηριάδη, τόμ. Β΄, σ. 737 σημ. 5) ἐπισήμανε σχετικά: «Τὰ ποιήματα ταῦτα σώζονται ὁμοίως ἐν τῇ προδήλῳ ἐκ Νικαίας προερχομένῳ κώδικι λαυρεντιανῷ Convn. Sopprg. 627 φύλλῳ 20. Τὰ ἐκ τεσσάρων διπλῶν πολιτικῶν ἐκάστοτε συνιστάμενα ποιήματα ὀνομάζονται ἐν τῇ ἐπιγραφῇ τετράστιχα, ὥστε ἐνωρίς ἤδη ἠρίθμουν τοὺς πολιτικούς στίχους ὡς δίστιχα καί οὕτως ἐποίουν, ἐξ οὗ διευκολύνθη ἔπειτα πολὺ ἡ εἰσαγωγή τῆς κατὰ ζεύγη ὁμοιοκαταληξίας. Ἀλλ’ οὐχὶ τὸ μέτρον εἶνε τὸ περιεργὸν ἐν τοῖς ποιήμασι τούτοις, ἀλλ’ ὁ τόνος αὐτῶν, ὅστις ἐνθυμίζει τὰ νεοελληνικά τραγούδια τῆς νύφης καί τοῦ γάμου. Ἐγὼ δέν ἀμφιβάλλω διόλου, ὅτι ὁ Εἰρηνικός ἐνεπνεύσθη ἀπ’ εὐθείας ἐκ τῆς τότε δημοτικῆς ποιήσεως, ἃν καί μετεχειρίσθη τὴν συνῆθη γραπτῇ γλῶσσᾳ». Ἡ διαίσθηση τοῦ σοφοῦ βυζαντινολόγου ὀδηγεῖ στὸ κέντρο τοῦ ζητήματος τοῦ βυζαντινοῦ διστίχου· ἡ μόνη παραφωνία εἶναι ὅτι ὁ Krumbacher δέν φαίνεται, τότε, νὰ καταλαβαίνει ὅτι οἱ ὀρισμένοι στίχοι δέν ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν «τότε δημοτικὴ ποίηση», ἀλλὰ ἀνήκουν οἱ ἴδιοι σὲ δημοτικὸ τραγούδι τῆς ἐποχῆς.

9. Βλ. A. Gardner, *The Lascarids of Nicea*, London 1912, σ. 308.

ὅσο καί οἱ ζυμώσεις μιᾶς καθημερινῆς ζωῆς στήν ὁποία ἡ λαϊκή ἔκφραση διαμορφώνει σιγά σιγά τό δικό της πολιτισμό¹⁰.

Στίς ἀρχές τοῦ 20ου αἰῶνα ὁ Gustav Schlumberger δημοσίευσε τό ἄρθρο «ὁ τάφος μιᾶς βυζαντινῆς αὐτοκράτειρας στή Βαλέντσια»¹¹, τό ὁποῖο ἀναθέριμανε τό ἐνδιαφέρον γιά τό πρόσωπο τῆς Κονστάνς, τῆς κόρης — ὄχι ἀπό νόμιμο γάμο — τοῦ Φρειδερίκου Β', πού παντρεύτηκε νεαρότατη τόν αὐτοκράτορα τῆς Νίκαιας, Ἰωάννη Δούκα Βατάτζη, καί πού, ὕστερα ἀπό πολλές περιπέτειες, κατέληξε νά ταφεῖ γηραιότατη στήν ἐκκλησία τοῦ Ἁγίου Ἰωάννου τοῦ Νοσοκομείου, στό παρεκκλήσι τῆς Ἁγίας Βαρβάρας στήν Ἰσπανική Βαλέντσια, ὅπου σέ ἀξιοπρόσεχτο ὀστεοφυλάκιο διαβάζεται ἡ ἐπιγραφή, «Aqui Yace Da Costaça Augusta Emperatriz de Grecia = Ἐνθάδε κεῖται ἡ Κωνσταντία ἡ αὐγούστα, αὐτοκράτειρα τῆς Ἑλλάδος»¹². Γιά τό πρόσωπο τῆς νεκρῆς ὁ Charles Diehl¹³ καί ὁ G. Marinescu¹⁴ ἀφιέρωσαν δύο ἀπό τίς βασικότερες μικρές συμβολές τους στό θέμα. Ἡ ζωή τῆς βασανισμένης Κονστάνς (πού μετονομάστηκε Ἄννα στό νέο της περιβάλλον στή Νίκαια), ἐκτός ἀπό τόν καταληκτικό σταθμό στήν Ἰβηρική Χερσόνησο, μᾶς εἶναι γνωστή ἀπό τό περιβόητο συνοικέσιο πού κατέληξε στό γάμο σέ μιᾶ ἐποχή πού ἐπιχειρήθηκε νά συσφιχθοῦν οἱ πολιτικές σχέσεις τοῦ Φρειδερίκου Β' μέ τήν ἀνατολή καί τό Βυζάντιο. Οἱ σχέσεις αὐτές καλλιεργοῦνται ἀπό τό 1238. Το 1241 ὁ Βατάτζης ἔχασε τήν πρώτη του σύζυγο, τήν Εἰρήνη Λάσκαρη, μητέρα τοῦ λόγιου γιου του Θεόδωρου Λάσκαρη. Ὁ Βατάτζης ἦταν τότε μεσόκοπος καί ζήτησε τήν Κονστάνς, 13 χρονῶν, καρπό τῆς Μπιάνκα Λάτσια, μητέρας τοῦ φημισμένου ἀργότερα Μαφρέδου¹⁵. Ὁ γάμος ἐγι-

10. Πρβλ. M. A. Andreeva, «Έρευνες γιά τήν κουλτούρα τοῦ βυζαντινοῦ κράτους στόν 13ο αἰ. (ρωσ.)», *Travaux de la société Royale des Sciences, de Bohême*. [Classe de lettres Nr VIII, 3], Praha 1927, σ. 74–76.

11. Βλ. G. Schlumberger, «Le tombeau d'une impératrice byzantine à Valence», *Revue de deux Mondes*, XVII, March 15, 1902.

12. Βλ. G. Schlumberger, ὁ.π. καί τοῦ ἴδιου, *Byzances et Croisades, Pages Médiévales*, Paris 1927, σ. 57–58.

13. Βλ. Ch. Diehl, «Constance de Hohenstaufen, impératrice de Nicée», *Figures Byzantines* II, Paris 1925, σ. 207–218 (ἐλλην. μτφρ. Στέλλας Βουρδουμπᾶ, Ἀθήνα 1969, σ. 565–583).

14. Βλ. C. Marinesco, «Du nouveau sur Constance de Hohenstaufen impératrice de Nicée», *Byzantion* 1 (1924) 451–458.

15. Ὁ ἱστορικός Νικηφόρος Γρηγορᾶς γράφει σχετικά: «Ἄλλ' ἐν τούτοις ἡ μὲν βασιλεῖς Εἰρήνη τὸ ζῆν ἐξεμέτρησεν, ὁ δὲ βασιλεὺς καὶ σύζυγος πάνν βαρέως ἐπὶ μακρόν τήν ἐκείνης ἤνυσεν στέρησιν. Ὅψὲ δὲ μὴ φέρων τήν μόνωσιν καὶ δευτέραν ἄγεται σύζυγον· αὕτη δὲ ἦν Ἄννα, ἡ ἐξ Ἀλαμανῶν, ἔτι νέα πάνν τῇ ἡλικίᾳ, ἀδελφῇ τοῦ ῥηγὸς Σικελίας Μαφρέ» (Νικηφόρος Γρηγορᾶς, *Ρωμαϊκὴ ἱστορία*, ἔκδ. Βόννης, σ. 45), ἐνῶ ὁ

νε στη Νίκαια. Ἡ λαμπρότητα τῶν τελετῶν ποῦ ὁργανώθηκαν στήν «πρωτεύουσα» τοῦ βυζαντινοῦ κράτους, ὅπου ἡ μικρή βασιλίσα ἐγινε δεκτὴ μέ ἐνθουσιασμό, ἦταν μεγάλη. Στὴ Νίκαια ἐγκαταστάθηκε καὶ ἡ συνοδεία τῆς Κωνστάνς — Ἄννας, καὶ ἀνάμεσά τους ἡ παιδαγωγὸς καὶ διδασκάλισσά της, ἡ νέα καὶ ὁμορφὴ «Μαρκεσίνη», ὅπως τὴν ἀναφέρουν οἱ βυζαντινοὶ συγγραφεῖς· αὐτὴ ἡ «μαρκησία», ποῦ ἦλθε ἀπὸ τὴν Ἰταλία¹⁶, μέ τὰ φίλτρα καὶ τὰ ἐρωτικά της καμώματα δὲν ἄργησε νὰ κατακτήσει τὸν Βατάτζη, ποῦ, μαγεμένος ἀπὸ τὸν ἔρωτά της, τῆς παραχώρησε προνόμια ἀληθινῆς βασιλίσσας. Ἡ Κωνστάνς — Ἄννα, ἡ νόμιμη βασιλίσα, ἔμεινε στὸ περιθώριο καὶ τὸ σκάνδαλο ἐρέθιζε τοὺς αὐλικούς καὶ τὴν κοινωνία τῆς Νίκαιας. Περισσότερο ἐπικριτικὸς στάθηκε ὁ βυζαντινὸς λόγιος Νικηφόρος Βλεμμύδης. Συγκρούεται μέ τὴν ἐρωμένη τοῦ βασιλιᾶ καὶ αὐτὴ ἡ ἔχθρα κρατᾷ τέσσερα περίπου χρόνια. Τὸ 1248 ὁ Βλεμμύδης, ἡγούμενος τότε στὴ μονὴ Ἀγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ, διακόπτει τὴ λειτουργία μόλις φτάνει ἡ «μαρκησία», προσβάλλοντάς την κατὰμουτρα καὶ διώχοντάς την ἀπὸ τὸν ἱερό χωρὸ, ἀδιαφορῶντας γιὰ τὸν κίνδυνο νὰ καταστραφεῖ ἀπὸ αὐτὴν τὴ γυναῖκα — διάβολο. Τὸ περιστατικὸ μᾶς περιγράφει ὁλοζώντανο ὁ ἴδιος ὁ Βλεμμύδης, ἀλλὰ καὶ ὁ Νικηφόρος Γρηγορᾶς. Ὁ Βλεμμύδης στέλνει καὶ ἐγκύκλιο ἐπιστολὴ¹⁷, ἓνα κείμενο — λίβελλο γιὰ

Γεώργιος Παχυμέρης, λόγιος στὴν αὐλὴ τῆς Νίκαιας, θά συμπληρώσει: «ἦν συνοικοῦσαν εἶχεν ὁ τοῦ Λάσκαρι πατὴρ Ἰωάννης ἐν ἐσχάτῳ γῆρᾳ, Φρειδερίκου τοῦ τῆς Σικελίας ἀρχόντος παῖδα, τοῦ Μαφρὲ δ' ἀδελφὴν» (ἐκδ. A. Failier, τόμ. I, σ. 245).

16. Σύμφωνα μέ τὸν ἱστορικὸ Γεώργιο Ἀκροπολίτη αὐτὴ ἡ Μαρκεσίνη ἦρθε «ὡς θεραπαινίδος μὲν τῆς ἐξ Ἀλαμανῶν συζύγου βασιλίδος Ἄννης, ἀντιζήλου δὲ αὐτῆς γεγενημένης Μαρκεσίνης τε ὀνομαζομένης τοῦ ἔρωτος ἥτις τε καὶ ἐς τοσοῦτον τῆς ἀγάπης αὐτῆς ἐξεκρέματο, ὥς καὶ πέδιλα ὑποδέδεσθαι δοῦναι ταύτην κοκκινοβαφῇ καὶ ἐφεστρίδας τοιαύτας καὶ χαλινά, ἔπεσθαί τε αὐτῇ πλείους ἢ τῇ κυρίως δεσποίνῃ, ἄλλα τε πολλὰ ἐποίει ταῖς ἐκείνης δουλεύων ὀρέξεσι. καρτερικὸς δὲ ἦν ἐν ταῖς μάχαις οὗτος ὁ βασιλεὺς καὶ τοῖς μὲν κατὰ συστάδην πολέμοις οὐκ ἔχαιρε, τὸ ἄλλοπρόσαλλον τοῦ Ἀρεως δειλιῶν καὶ τὸ περὶ ταῦτα ἄδηλον ὑπολογιζόμενος, τῇ καρτερίᾳ δὲ χρώμενος καὶ ἐνεαρίζων εἰς τὴν τῶν ἐναντίων γῆν καὶ τοῦ θέρους ὥραν διαβιβάζων, ἔτι δὲ καὶ τὴν φθίνουσιν ὁπώραν διανύων, ἐνίοτε δὲ καὶ παραχειμάζων, τὴν νικῶσαν ἐλάμβανεν, ἀποκαμνόντων τῶν ἐναντίων τῇ τοῦ βασιλέως ἐνστάσει καὶ ὑπομονῇ» (ἐκδ. A. Heisenberg, σ. 104).
17. Βλ. «ἐπιστολὴ καθολικωτέρα καὶ πρὸς πολλούς, ὅτε ἡ ἀρχόντισσα ἡ μαρκεσίνα, ἡ ἐξόχως ἐρωμένη τῷ βασιλεῖ, καὶ διὰ τοῦτο πάντων ὑπερτεροῦσα, καὶ αὐτῆς τῆς αὐγοῦστης πρωτεύουσα, τυραννικῶς εἰσέφρησε τῇ καθ' ἡμᾶς σεβασμῖα μονῇ τοῦ Ἀγίου Γρηγορίου τοῦ Θαυματουργοῦ, ἐν ἐκείνῃ τῇ μονῇ τῷ τότε διαγόντων ἡμῶν ἐξηλθε δὲ καὶ πρὸς τὸν ναὸν τοῦ Θεοῦ, τελουμένης τῆς λειτουργίας, καὶ ἀπεκλεισθὲ παρ' ἡμῶν τῆς ἱερᾶς ἀκροάσεως καὶ ἀπεδιώχθη μετ' αἰσχύνης, ὁδυρομένη τὸ γεγονὸς ἐπ' αὐτῇ» (ἐκδ. J. A. Munitiz, σ. 21).

τήν «μοιχαλίδα»¹⁸ καί μόλο πού τό 1250 βρίσκεται ἀκόμη σέ δυσμένεια εἶναι ἐντούτοις χρήσιμος γιά τίς διαπραγματεύσεις τῆς αὐλῆς, ὡς Ἕλληνας σοφός. Τό 1253 ὁ γιός τοῦ Φρειδερίκου Β' Κονράδος IV ἐξορίζει τή Μπιάνκα Λάτσια καί τόν γιό της Μαφρέδο, πού ζητοῦν ἄσυλο στό συγγενολόι τῆς Νίκαιας. Ἔτσι δρομολογεῖται καί ἡ συμμαχία τοῦ Βατάτζη μέ τόν Πάπα, ἐνῶ ὁ Φρειδερίκος Β' ἐξακολουθεῖ ὡς τό θάνατό του νά γράφει τά ἀντιπαπικά του κηρύγματα, κι ὅταν ὁ Βατάτζης πεθαίνει (30 Ὀκτ. 1254) σβῆνει καί τό ὄνειρό του γιά τήν πολιτική περιπέτειά του μέ τούς Ἑλληνες τῆς Ἀνατολῆς. Ἡ θέση τῆς Κονστάνς — Ἄννας στή Νίκαια ἔγινε δύσκολη. Ὁ Θεόδωρος Β' Λάσκαρης, τήν ἀντιπαθοῦσε ὡς μητριά. Ὅταν ὁ Θεόδωρος πέθανε καί ὁ Μιχαήλ Η' ἀνακατέλαβε τήν Πόλη, ἡ Ἄννα ἦταν γύρω στά 27 της, ὁμορφη χήρα, καί ὁ νέος αὐτοκράτορας τήν ἐρωτεύτηκε· ἕνας νέος κύκλος δεινῶν ἄρχιζε γιά τήν Ἄννα. Ὁ Μιχαήλ, ἄν καί παντρεμένος μέ τή Θεοδώρα καί ἔχοντας τρία παιδιά, δέν δίσταζε νά ἀνατρέψει τόν γάμο του, προβάλλοντας τό συμφέρον τοῦ κράτους. Ὁ Γεώργιος Παχυμέρης μᾶς δίνει τις λεπτομέρειες αὐτοῦ τοῦ κύκλου. Ἡ Ἄννα ἀπευθύνθηκε στόν Πατριάρχη ὁ ὁποῖος ἀνέτρεψε τά ἐρωτικά σχέδια τοῦ Μιχαήλ Η' καί χάρισε τήν ἐλευθερία στήν Κονστάνς — Ἄννα, ἡ ὁποία τό 1262 ἀνταλλάσσεται μέ τόν αἰχμάλωτο στρατηγό Ἀλέξιο Στρατηγόπουλο ἐπιστρέφοντας στή Δύση κοντά στόν ἀδελφό της Μαφρέδο, στόν τόπο πού γεννήθηκε. Ὅμως τά βάσανά της δέν τελείωσαν. Τό 1266 ὁ νικητής στρατηγός τοῦ Πάπα Οὐρβανοῦ Δ', ὁ Κάρολος τοῦ Ἀνζοῦ, αἰχμαλωτίζει στό Μπενεβέντο ὅλο τό συγγενολόι τοῦ Μαφρέδου, μαζί καί τήν Κονστάνς — Ἄννα πού φυλακίζεται ὡς τό 1269. Ὅταν ἐλευθερώνεται, καταφεύγει στήν ὁμώνυμη ἀνεψιά της πού εἶχε παντρευτεῖ τόν ἱνφάντη Ντόν Πιέτρο ντ' Ἀραγκόν. Ἔτσι βρῆκε τή γαλήνη στήν Ἰβηρική Χερσόνησο καί πέθανε ὡς μοναχή στό μοναστήρι τῆς Ἀγίας Βαρβάρας στή Βαλέντσια, τό ἔτος 1313, πάνω ἀπό 80 χρονῶν. Τό μόνο πού πῆρε μαζί της ἀπό τόν πλοῦτο καί τήν αἴγλη τοῦ παλατιοῦ ἦταν ὁ τίτλος κι ἕνα κομμάτι πέτρας ἀπό τόν βράχο πού ἀνάβλυσε νερό γιά νά βαπτιστεῖ ἡ Ἀγία Βαρβάρα.

Ὁ γάμος τῆς Κονστάνς στήν Ἀνατολή ἦταν ὁλόκληρος κύκλος ζωῆς στή νέα πρωτεύουσα, ὅπως ἦταν ἡ Νίκαια τῆς Βιθυνίας. Ἦταν ἕνα σπουδαῖο ἀπό κάθε ἄποψη γεγονός πού, ἐνῶ ἀπό τή μιά χάραζε τήν ἴδια τήν ἄτυχη ζωή της, γιά τόν λαό τῆς Νίκαιας σήμαινε ὅτι δεχόταν στούς κόλπους του μιά δυτική πριγκηποπούλα, μέ τόν ἴδιο οἰκεῖο τρόπο πού στήνει γιά τίς ἴδιες στιγμές τή χαρά στό γάμο τῶν παιδιῶν του. Ὅλα στή μορφή

18. «Ἡμεῖς δέ καί ταῦτ' ἐν ἀμχανία γειγονότες τῷ ἀδοκῆτῳ τοῦ πράγατος ἀπειργομεν εὐθὺς τήν μοιχαλίδα, τῆς ἱερᾶς ἀκροάσεως τῆς κοινῆς καί συμφώνου τῶν πιστῶν εὐχῆς τε καί ὑμνωδίας, ἀποτροπιάζομεθα τήν ἀσχήμονα, τήν ἐκτόπως τοῖς νόμοις τοῦ Χριστοῦ ἐνυβρίζουσαν, καί τήν ὕβριν δημοσιεύουσαν· ὅλαις ὁρμαῖς ἐξοστρακίζομεν τῶν ὁσίων τόπων τήν βέβηλον... » (ἐκδ. J.A. Munitiz, σ. 22).

τῆς ἐξειδανίκευσης. Συνοδεύει τή νύφη στήν ἐκκλησία, τραγουδᾷ στό δρόμο, στίς στάσεις, στόν *περίπατον* καί τήν *πρόκυψιν*¹⁹, στήν *προσέλευσιν*²⁰ κλπ., στίς στιγμές δηλ. τῆς τελετῆς ἀπό τήν ἐκκλησία ὡς τό παλάτι, ὅπου καί χαιρετᾷ ἀπό τό μπαλκόνι τό συναθροισμένο πλῆθος. Καί ὁ λαός ανταποδίδει μέ τό τραγούδι του τή χαρά καί τόν χαιρετισμό²¹. Αὐτό τό γεγονός θέλησε να τιμήσει με το ποιητικό ἔργο του ὁ Νικόλαος Εἰρηνικός.

Τό ποίημά του διαρθρώνεται σέ τετράστιχα πού βαθμιαία συνενώνονται σέ στροφές ὀκτάστιχες καί δωδεκάστιχες, 122 στίχοι στό σύνολό τους²². Παρά τό γεγονός ὅτι ὁ Krumbacher εἶχε ἐπισημάνει τή σημασία τοῦ ἔργου τοῦ Νικολάου Εἰρηνικοῦ²³, ὁ ἐκδότης καί σχολιαστής τοῦ ποιήματος Aug. Heisenberg δέν ἐπιδίωξε νά συνδέσει τά γραφόμενά του μέ τή δική του ἔρευνα. Ὁ Heisenberg ἐπέμεινε στήν ἐξέταση τοῦ ἐθιμοτυπικοῦ τῆς τελετῆς τοῦ γάμου²⁴ καί συνέδεσε τό ἔργο τοῦ Εἰρηνικοῦ μέ τά ἐπιθαλάμια²⁵ ποιήματα ἀπό τά ὁποῖα ὀρισμένα σέ δημώδη γλώσσα²⁶ δέν εἶναι, κατά τή γνώμη μου, δημοτικά τραγούδια. Ἡ σύνδεση ὅμως τοῦ συγκεκριμένου τεχνικοῦ ποιήματος τοῦ Εἰρηνικοῦ μέ τό δημοτικό τραγούδι εἶναι βέβαιη. Μιά προ-

19. Βλ. Aug. Heisenberg, *Aus der Geschichte*, σ. 82 κ.έ. M. Jeffreys, *The Comnenian Prokypsis, Parergon n.s.* no 5 (1987) 38-53.

20. Ὁ.π., σ. 103.

21. Στήν τάξη πού μᾶς παραδίδεται τό «ποίημα» τοῦ Εἰρηνικοῦ ξεχωρίζουν οἱ «κράχτες» καί ὁ «χορός» πού μετέχουν στήν ἐκτέλεση τοῦ μουσικοποιητικοῦ συνόλου (ὁ.π., σ. 100-101).

22. Ὁ.π., σ. 100-106.

23. Βλ. πῶ πάνω σημ. 8. Ἡ Ν. Παπατριανταφύλλου – Θεοδωρίδη, «Χρήση ὁμοιοκαταληξίας στόν 13ο αἰώνα;» *Ἀφιέρωμα στόν Καθηγητή Ἑμμανουήλ Κριαρά*, Θεσσαλονίκη, 1988, σ. 70 καί σημ. 11, θεωρεῖ ὅτι στό ποίημα τοῦ Νικολάου Εἰρηνικοῦ παρατηροῦμε «μιά πρώτη ἔνδειξη χρήσης ὁμοιοκατάλητων διστίχων» μέ τήν «ὑπαρξη τοῦ ἴδιου διστίχου στήν ἀρχή καί στό τέλος κάθε τετράστιχης στροφῆς» στό ποίημα πού μᾶς ἀπασχολεῖ. Μιά τέτοια θεώρηση ἐνισχύει, ὅπως θά δοῦμε, τίς ἀπόψεις πού ἐκφράζονται στή συνέχεια.

24. Βλ. Aug. Heisenberg, *Aus der Geschichte*, σ. 82-97.

25. Ὁ.π. σ. 96 καί σημ. 2.

26. Βλ. π.χ. J. Strzygowski, «Das Epithalamion des Palaiologen Andronikos II», *BZ* 10 (1901) 546-567. Βλ. ἀκόμη M. Jeffreys, «The Vernacular εισιτήριοι for Agnes of France», *Byzantine Papers* [Byzantina Australiensia, 1], Canberra 1978, σ. 101-115.

σεκτική ἀνάγνωση τοῦ τίτλου τοῦ ποιήματος τοῦ Νικολάου Εἰρηνικοῦ «...Τετράστιχα εἰς τὸν ἀρραβῶνα τῶν εὐσεβεστάτων ... ἄνευ τῶν δύο πρώτων στίχων τοῦ καταλέγματος, οἷς καὶ τὰ τέλη ὁμοία»²⁷ μᾶς ὁδηγεῖ στό συμπέρασμα ὅτι ὁ Νικόλαος ἔγραψε καὶ μόνο τετράστιχα, τὰ ὁποῖα στήν ἀρχή καὶ στό τέλος συνοδεύονται ἀπό τό λεγόμενο κατάλεγμα.

Ὁ ὅρος κατάλεγμα ἀπασχόλησε φυσικά, ὡς μεμονωμένη λέξη, καί τόν ἐκδότῃ καί σχολιαστή τοῦ κειμένου, ὁ ὁποῖος συνέδεσε τή σημασία της μέ τή λ. τραγωδία > τραγούδι²⁸, ἔψαξε τήν ἐρμηνεία της στό ἀρχαῖο λεξιλόγιο καί ἐπισήμανε τή σχέση της μέ τό νεκρικό τραγούδι, τόσο στόν Ξενοφῶντα²⁹, ὅσο καί στά Σχόλια τοῦ Reiske στό βιβλίον τοῦ Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου «Ἐκθεσις περὶ βασιλείου τάξεως»³⁰, γιὰ νά καταλήξει, μέ βάση τὰ λεγόμενα τοῦ Πορφυρογεννήτου³¹, στή σύνδεση τῆς λ. μέ τίς «ρυθμικές ἐπευφημίες» πρὸς τόν Ρωμαῖο καί κατ' ἐπέκτασιν τόν βυζαντινὸ αὐτοκράτορα ἢ τὰ ὑψηλά πρόσωπα, θεωρία δηλ. σύμφωνα μέ τήν ὁποία οἱ «ἐπιφωνήσεις» ἦταν τό κύτταρο ἀπὸ τό ὁποῖο προῆλθε ὁ πολιτικός, δεκαπεντασύλλαβος στίχος³²: ὁ δημοτικὸς στίχος πού ἀποτελεῖ γνῶρισμα τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ³³. Μέ τήν ἔννοια τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἀντιμετωπίστηκε ἡ περὶ πτώση τῶν δεκαπεντασύλλαβων στίχων πού βρίσκονται, περιπλεγμένοι

27. Βλ. Aug. Heisenberg, *Aus der Geschichte*, σ. 100.

28. Ὁ.π., σ. 107.

29. Ὁ.π. σ. 108: «ὥσπερ ὁ Νικόστρατος ὁ ὑποκριτὴς τετράμετρα πρὸς τὸν αὐλὸν κατέλεγεν» (Ξενοφῶν, *Conν.* 6,3).

30. Ὁ.π., σ. 107 σημ. 5: «κατάλεγμα est aliquid, quod κατὰ λέμα voce simplici, recitatur, qualis est in vita communi sermocinantium cantui opposita» (Σχόλια Reiske, II 257).

31. Ὁ.π. σ. 108: «λέγουσιν οἱ κρᾶκται κατάλεγμα “πολλὰ τὰ ἔτη τῶν βασιλέων” καὶ ὁ λαὸς ἀποκρίνεται τὰ ὀφειλόμενα τοῦ καταλέγματος» (Κωνσταντίνος Πορφυρογέννητος, *Ἐκθεσις περὶ βασιλείου τάξεως* I 201, 10 καὶ I 207, 10 ἔ.).

32. Βλ. H. Grégoire, «Un grand et beau livre sur la chanson populaire grecque», *Byzantion* 12 (1939) σ. 65: «Cette poésie soldatesque et populaire devenue officielle au cirque, ou elle servait au acclamations, a naturellement passé à Constantinople avec l'hippodrome». Πρβλ. καὶ Paul Maas, *Greek Metre*, Oxford 1962, σ. 18. Γιὰ τήν καταγωγή τοῦ δεκαπεντασύλλαβου στίχου βλ. M.J. Jeffreys, «The Nature and Origins of the Political verse», *DOP* 28 (1974) 143–195. Βλ καὶ Λίνου Πολίτη, «Νεώτερες ἀπόψεις γιὰ τή γέννηση καὶ τή δομή τοῦ δεκαπεντασύλλαβου», *Πρακτικά τῆς Ἀκαδημίας Ἀθηνῶν* 56 (1981) 211–228.

33. Βλ. Δ. Σ. Λουκάτου, *Εἰσαγωγή στήν Ἑλληνική Λαογραφία*, σ. 95.

ὥς ὁ κισσός, στὸν κορμό τοῦ ἔντεχνου ποιητικοῦ λόγου τοῦ Νικολάου Εἰρηνικοῦ. Ὁ Antonio Bravo³⁴ ἀρχικά καί ὁ παλιός μαθητής μου Francisco Javier Ortola Salas πρὸ πρόσφατα γνωρίζουν καὶ παραθέτουν τὸ δίστιχο δημοτικό τραγούδι μέ τὸ μοτίβο τοῦ κισσοῦ πού ἀγκαλιάζει τὸ δένδρο ἀπὸ τὸ λόγιο ποίημα τοῦ Νικολάου Εἰρηνικοῦ· ὁ δεύτερος μάλιστα, καθὼς τὸ θέμα του καλύπτει τὸ «Δημοτικό τραγούδι στὰ Βυζαντινά Μυθιστορήματα *Ἰμπέριος καὶ Μαργαρώνα*» καὶ *Ῥωμανός καὶ Πλάτεια Φλώρα*»³⁵, συνδέει τὸ μοτίβο καὶ μέ τὸ κρητικό νυφιάτικο τραγούδι, ἀλλὰ καὶ τὸ ἀνιχνεύει στὸν *Ῥωμανό*, στήν *Ἀχιλλεΐδα* καὶ τὰ παράλληλα μοτίβα στὰ λόγια μυθιστορήματα τοῦ Ἀχιλλέως Τατίου (*Λευκίππη καὶ Κλειτοφῶν*) ἢ τὰ βυζαντινά λόγια μυθιστορήματα *Τὰ Κατὰ Δρόσιλλαν καὶ Χαρικλέα* καὶ *Τὰ κατὰ Ῥοδάνθη καὶ Δοσικλέα*³⁶. Ὅλα τοῦτα εἶναι χρήσιμα, γιὰ νὰ παρακολουθήσει κανεὶς τὴν ἀποδοχή τῶν μοτίβων στοὺς δημῶδεις στίχους τῶν ἔντεχνων ἔργων, ὅπως μπορεῖ νὰ συμβεῖ τὸ ἴδιο, ἀνιχνεύοντας τὸ μοτίβο τοῦ σιδήρου πού ἔλκεται ἀπὸ τὸν μαγνήτη, μοτίβο μέ ἀρχαιότατη ἐπίσης καταγωγή³⁷. Ἡ διακρίβωση ὅμως τῆς πραγματικῆς λειτουργίας τῆς ἔννοιας τοῦ *κατάλεγματος*, ὅχι κατ' ἀνάγκην μέ τὴ γενικευτικὴ σημασία τοῦ *τραγουδιοῦ*³⁸, μπορεῖ νὰ

34. Βλ. Antonio Bravo, *Documentos Greco-Bizantinos Conservados en Espana*(1), *Erytheia*, αἰ. 7.1, Mayo 1986, σ. 72-73.

35. Βλ. Francisco Javier Ortola Salas, «*La canción popular en las novelas bizantinas de Imperio y Margarona y Florio y Platiaflora*» *Erytheia* 9 (1998) σ. 57-73, ὅπου καὶ ἀναλύονται τὰ στοιχεῖα καὶ ἐξετάζονται τὰ μοτίβα. Βλ. καὶ D. Pétropoulos, *La Comparaison*, σ. 107 (γιὰ τὸ μοτίβο τοῦ κισσοῦ).

36. Βλ. Francisco Javier Ortola Salas, *La canción popular*, σ. 70-71.

37. Βλ. Henr. Stephanus, *Θησαυρὸς τῆς Ἑλληνικῆς Γλώσσης*, τόμ. 5, Paris 1829, s.v. Μάγνης, ἦτος ὁ (στ. 488).

38. Ἡ σύνδεση τῆς ἔννοιας τοῦ ὄρου *κατάλεγμα* μέ τὸν ὄρο *τραγωδία* ἀπὸ τὸν Heisenberg καὶ ἐξ αὐτοῦ μέ τὴν ἱστορία τῆς λέξης καὶ τοῦ ῥήματος τραγουδῶ (βλ. Στ. Π. Κυριακίδη, *Αἱ ἱστορικαὶ ἀρχαὶ τῆς δημῶδους Νεοελληνικῆς ποιήσεως = Τὸ δημοτικό τραγούδι*, σ. 173 καὶ σ. 337 σημ. 80, ὅπου καὶ σχετικὴ βιβλιογραφία) κατέληξε στὸ νὰ θεωρηθεῖ ὅτι καὶ ὁ ὄρος αὐτὸς δηλώνει τὸ «θρηνητικό τραγούδι» (βλ. Φ. Κουκουλέ, *Βυζαντινὸν βίος καὶ πολιτισμὸς*, τόμ. Α', Π, Ἀθῆνα 1948, σ. 6). Ἔτσι καὶ στὸ λ. *κατάλεγμα* τοῦ Λεξικοῦ τοῦ Δ. Δημητράκου τὸ *κατάλεγμα* < *καταλέγομαι*, *μτγν. θρηνηδὲς ἄσμα, νεκρικός θρηνος*: Σύμμ. Π.Δ. Ἰεζ. 2,10: *θρηνος καὶ κατάλεγμα καὶ μέλος πενθικόν*. Ἀργότερα ὁμοῦς τὸ *κατάλεγμα* < ἀπὸ τὸ *καταλέγω* (βλ. Ε. Κριαρᾶ, *Λεξικὸ ΜΕΛΓ*, λ. *καταλέγω* = 2) *Λέω* (τραγούδι), ἀπὸ ἀναφορὲς στὸ *Διγενὴ Ἀκρίτη*

συνεισφέρει, νομίζω, στήν κατανόηση τῆς πραγματικῆς λειτουργίας τοῦ βυζαντινοῦ διστίχου, τό ὅποιο ὡς πραγματικό δείγμα δέν μπορεῖ νά ἀμφισβητηθεῖ ὡς συνοδευτικό τραγουδισμα στά τετράστιχα τοῦ Εἰρηνικοῦ.

Ἔχω τή γνώμη ὅτι τό *κατάλεγμα* μέ τήν ἔννοια πού χρησιμοποιεῖται στήν ποιητική κατασκευή τοῦ Νικολάου Εἰρηνικοῦ δέν εἶναι μόνο ἓνα μουσικοποιητικό κείμενο (τό ὅποιο ἔτσι κι ἄλλιῶς ἐκφωνεῖται ἀπό τόν λαό ἢ τούς κράχτες τραγουδιστά), ἀλλά ὅτι ἡ λειτουργία του ἐδῶ ὡς τραγουδιοῦ τοῦ λαοῦ μέ μορφή διστίχου σέ δημοτικό δεκαπεντασύλλαβο δέν μπορεῖ παρὰ νά χαρακτηριστεῖ ὅτι ἀποτελεῖ «δημῶδη αὐτοτελῆ στροφὴν». Μέ τήν ἔννοια αὕτη ὑποδηλώνεται ὅτι τό δίστιχο συνοψίζει καί ὀλοκληρώνει τό νόημα ἑνός μεγαλύτερου τραγουδιοῦ πού *καταλήγει* σ' ἓνα σύντομο καί εὐκόλα κατανοητό ἀπό τό χορό τῶν ἐκτελεστῶν (ψαλτάδων, κραχτῶν, λαοῦ) ποιητικό μικροσύνολο. *Κατάλεγμα*, συνεπῶς, εἶναι τό ἀποτέλεσμα τοῦ *καταλέγω*, τό ἀπο-τέλεσμα (κατάληξη) τοῦ τραγουδιοῦ, τό πιό δημοφιλές καταστάλαγμα τοῦ τραγουδιοῦ, ἓνα *ρεφραίν*, τοῦ ὁποίου ἡ λειτουργία στή γένεση τοῦ διστίχου – καί κατ' ἐπέκτασιν στή γένεση τοῦ τραγουδιοῦ – εἶναι ἓνα φαινόμενο ποιητικῆς δημιουργίας τοῦ ὅλου συστήματος³⁹. Συνεπῶς ἡ γένεση τοῦ διστίχου εἶναι δυνατό νά ἀνιχνευθεῖ στή συμμετοχική

(ἐκδ. Π.Π. Καλονάρου, *Βασίλειος Διγενῆς Ἀκρίτης*, τόμ. Α', σ. 164–165) καί στόν *Λίβιστρο*, (παράλλαγή χφ. Νεαπόλεως στίχ. 1531), ὅπως αὐτές σημειώνονται στό *Λεξικό τῆς ΜΕΔΓ* τοῦ Ε. Κριαρά, λ. *κατάλεγμα*, ἐκλαμβάνεται ἀπό τούς ἐρευνητές ὡς «στιχοῦργημα μέ ἐρωτικόν περιεχόμενον», μέ ἄλλα λόγια καί τό *κατάλεγμα* σημαίνει γενικά ὅ,τι καί τό *καταλόγιν*, τό ὅποιο, ὅπως σημειώνει ὁ Στ. Κυριακίδης (*Αἱ ἱστορικαί ἀρχαί τῆς δημῶδους νεοελληνικῆς ποιήσεως*, σ. 8–9 = *Τό δημοτικό τραγούδι*, σ. 338 σημ. 85) «εἶναι <λέξις> τελείως ἰσοδύναμος πρὸς τήν λέξιν τραγοῦδι». Μέ τήν ἴδια ἔννοια (ὁ.π. σ. 338–339) ἐπισημαίνονται στίχοι ἀπό τό μυθιστόρημα *Λίβιστρος καί Ροδάμνη*, ὅπως ἐπίσης καί ἡ μουσική ἀπαγγελία πού ὑποδηλώνεται στήν ἔννοια τοῦ ρήματος «καταλέγειν» (ὁ.π., σ. 340 σημ. 87). Ἐνῶ ἡ γενίκευση τοῦ ὅρου *καταλόγιν* [βλ. Ε. Κριαρά, *Λεξικόν ΜΕΔΓ*, λ. *καταλόγι(ν)*] φαίνεται νά ἐπιβάλλει τήν ἔννοια τοῦ *τραγουδιοῦ*, ἀξίζει νά σημειωθεῖ ἡ παρατήρηση τοῦ Π.Π. Καλονάρου σέ σχόλιο τοῦ στίχου 1190 («Ἡ δ' ἀρχή τοῦ καταλέγματος ἦτον ὁ λόγος οὗτος») τοῦ *Διγενῆ Ἀκρίτη* ὅτι «ἡ λέξις *κατάλεγμα* <καί καταλόγιασμα> ἐπέζησαν μέχρι σήμερον, δηλοῦνται δέ δι' αὐτῶν ἐνιαχοῦ τά δίστιχα, αἰνίγματα, μοιρολόγια καί θρησκευτικοί ὕμνοι». Ἡ παρατήρηση αὕτη εἶναι χρήσιμη γιά ὅσα πραγματευόμαστε στή συνέχεια.

39. Πρβλ. Σπ. Ἀναγνώστου, *Λεσβικά*, Ἀθήναι 1903, σ. 213–216, δειγματικό ὕλικό στό ὅποιο ἀναφέρεται ὁ Κανονάρος (ὁ.π.), χωρίς νά προσδώσει τή διάσταση στήν ἔννοια (καί τή λειτουργία) πού προτείνεται ἐδῶ.

λειτουργία τοῦ κοινωνικοῦ λόγου, ἡ ὁποία διαμορφώνει τό βυζαντινό δί-
στιχο ὡς τό καταστάλαγμα τοῦ τραγουδιοῦ, ἀπαράλλαχτα ὅπως παρατη-
ροῦμε νά ἐκδηλώνεται στή λειτουργία τοῦ ἀντιφώνου – ἐφϋμνίου στήν
ὑμνογραφική παράδοση τοῦ Βυζαντίου. Ὁ ὅρος «ἐφϋμνιον» σύμφωνα μέ
τίς κατασταλαγμένες ἀπόψεις τῶν ἐρευνητῶν «ἐνίστε ... ἐσήμενεν τήν τε-
λευταίαν στροφήν τοῦ κοντακίου, τὸν ἐπίλογόν του, ἀλλά συνήθως ἐσήμε-
νε τήν ἐπωδὸν παντός ὕμνου»⁴⁰. Ἡ λειτουργία τοῦ ἐφϋμνίου ὡς ἐπωδοῦ
ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τήν μαρτυρία τοῦ Μ. Βασιλείου «ἐπιτρέψαντες ἐνὶ κα-
τάρχειν τοῦ μέλους, οἱ λοιποὶ ὑπηχοῦσιν»⁴¹ καί τή διαπίστωση ὅτι «ὁ μέν
ψάλτης ἀπηγγείλεν ἐμμελῶς τὰς στροφάς, τό δέ σύνολον – τὸ ἐκκλησίασμα
ἡ ὁ χορός – ἔψαλλε τό ἐφϋμνιον»⁴². Ἄς μὴν τό ξεχνοῦμε: ἡ ὑμνογραφία
τῶν Βυζαντινῶν λειτούργησε στοὺς πρώτους αἰῶνες τῆς διαμόρφωσής της
ὡς δημῶδης λειτουργική – θρησκευτική μουσικοποιητική δημιουργία, πα-
ράλληλη δηλ. ἐξέλιξη μέ τό δημοτικὸ τραγούδι. Τί ἄλλο ἀντιπροσώπευαν
τά αὐτοσχέδια ῥήματα τῶν πρώτων χριστιανικῶν κοινοτήτων ἀπὸ τοῦ νά
ἀποτελοῦν συλλογικὲς ἐκφράσεις μιᾶς νέας κοινωνίας πού ἀγκάλιαζε τότε
τά εὐρύτερα στρώματα τοῦ λαοῦ;

Ἡ παράλληλη λειτουργία τοῦ ἐφϋμνίου (ἐπωδοῦ)⁴³ καί καταλέγμα-
τος (ἐπωδοῦ) στήν κοσμική καί τή θρησκευτική ἐκφραση τοῦ δημοτικοῦ
τραγουδιοῦ διαπιστώνεται καί ἀπὸ τό γεγονός ὅτι τό ἐφϋμνιον (ὅπως καί
τό κατάλεγμα) κάποτε προτάσσονται τοῦ ὕμνου⁴⁴, ὅπως μποροῦμε νά
παρατηρήσουμε καί στή διαδικασία ἐξέλιξης τῆς στροφικῆς ποίησης τοῦ
κοντακίου καί κατὰ τήν περίοδο τῆς ὁλοκλήρωσής του, στήν ἐποχὴ τοῦ
Ρωμανοῦ τοῦ Μελωδοῦ: (βλέπε σελίδα δεξιὰ)

40. Βλ. Π. Κ. Χρήστου, «Ἡ Γένεσις τοῦ Κοντακίου», *Κληρονομία* 6 (1994) = *Θεολογικά Μελετήματα* 4. Ὑμνογραφικά, Θεσσαλονίκη 1981, σ. 157.

41. Βλ. PG. 32, στ. 372 (Ἐπιστολή 107). Γιά τό θέμα βλ. καί Καρ. Μητσάκη, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, τόμ. Α', σ. 238· πρβλ. Π. Κ. Χρήστου, ὁ.π., σ. 158.

42. Βλ. Π. Κ. Χρήστου, ὁ.π. Γιά τήν ἔννοια καί τή λειτουργία τοῦ ἐφϋμνίου βλ. καί Καρ. Μητσάκη, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, τόμ. Α', σ. 230–238 καί Grosdidier de Matons, *Romanos le Mélode et les origines de la poésie religieuse à Byzance*, Paris 1977, σ. 45–47. Πρβλ. καί De Matons, *Romanos le Mélode, Hymnes*, I, σ. 357.

43. Πρβλ. Καρ. Μητσάκη, *Βυζαντινὴ Ὑμνογραφία*, τόμ. Α', σ. 52, 157 καί κυρίως σ. 253.

44. Γιά τήν πρόταξη τοῦ ἐφϋμνίου βλ. Π. Κ. Χρήστου, ὁ.π., σ. 158.

Μεθόδιος Ὁλύμπου
(ἀρχές 4ου αἰ. μ.Χ.)

Ὑποκοή Ἀγνεῖω σοι καὶ λαμπάδας φασφόρους
κρατοῦσα, νυμφίε, ὑπαντάνω σοι.
Ψαλμός Ἄνωθεν, παρθένοι, βοῆς
ἐγεροσίνεκρος ἦχος ἦλθε νυμφίῳ λέγων
πασσιν ὑπαντάνειν λευκαῖσιν ἐν στολαῖς
καὶ λαμπάσι πρὸς ἀντολὰς· ἐγρεσθε πρὶν φθάσῃ
μολεῖν εἰσω θυρῶν ἄναξ
Ἀγνεῖω σοι καὶ λαμπάδας φασφόρους
κρατοῦσα, νυμφίε, ὑπαντάνω σοι.

Βροτῶν πολυστένακτον ὄλβον ἐκφυγοῦσα καὶ
βίου τρυφὴν ἀδόντας τ' ἔρτα σὰς ὑπ' ἀγκάλαις
ζωηφόροις ποθῶν σκέπτεσθαι καὶ βλέπειν τὸ
σὸν κάλλος διηνεκῶς, μάκαρ.

Ἀγνεῖω σοι καὶ λαμπάδας φασφόρους
κρατοῦσα, νυμφίε, ὑπαντάνω σοι.
κτλ.

Ρωμανὸς ὁ Μελωδός
(6ος αἰ. μ.Χ.)

α' Τάχυνον, ὁ οἰκτίρων, καὶ σπεῦσον, ὁ ἐλεῆμων,
εἰς τὴν βοήθειαν ἡμῶν, ὅτι δύνασαι βουλόμενος·
ἐκτεινὸν σου τὴν χεῖρα, ἥς πάλοι ἐλαβον πείραν
Αἰγύπτιοι πολεμοῦντες καὶ Ἑβραῖοι πολεμούμενοι·
μὴ καταλείψῃς ἡμᾶς καὶ καταπίῃ ἡμᾶς
Θάνατος ὁ δικῶν ἡμᾶς καὶ Σατάν ὁ μισῶν ἡμᾶς·
ἀλλ' ἔγμισον ἡμῖν καὶ φείσαι τῶν ψυχῶν ἡμῶν,
ὥς ἐφείσω τῶν παιδῶν σου ποτὲ
τῶν ἐν Βαβυλῶνι ἀπαύστως δοξαζόντων σε
καὶ βληθέντων ὑπὲρ σου εἰς τὴν κάμνον
καὶ ἐκ ταύτης κραζόντων σοι
"Τάχυνον, ὁ οἰκτίρων, καὶ σπεῦσον ὡς ἐλεῆμων
εἰς τὴν βοήθειαν ἡμῶν, ὅτι δύνασαι βουλόμενος"
β' Ὅτε ἐν Βαβυλῶνι τὸ τῆς εἰκόνος ἐπράχθη,
καὶ ἄκων πᾶς προσεκύνει τὴν μὴ ζῶσαν ὡς ἐμπνέουσαν,
τότε τρεῖς νεανίαι, ὥς ἡ γραφὴ ἐκδιδάσκει,
εἰς νοῦν λαβόντες τὸ θεῖον τὴν εὐθεῖαν οὐ κατέλιπον·
τῶν γὰρ πολλῶν τὴν λύσαν ὡς ἀτραπὸν πλανῶσαν
οἱ ἀκλινεῖς ἐνόμισαν· ὅθεν ταύτην οὐχ ᾤδευσαν,
ἀλλ' ὀρθοποδοῦντες αἰεὶ πρὸς τὴν ἀλήθειαν
τὴν ἀπάτην ἐγέλων τῶν Περσῶν·
μᾶλλον δὲ ἐθρήνουν καὶ ἔκλαιον οἱ ἅγιοι·
οὐ γὰρ χαίρει ἀπωλεῖα ὁ δίκαιος, ἀλλὰ στένων προσεύχεται
"Τάχυνον, ὁ οἰκτίρων, καὶ σπεῦσον ὡς ἐλεῆμων
εἰς τὴν βοήθειαν ἡμῶν, ὅτι δύνασαι βουλόμενος."
κτλ.

Νικόλαος Εἰρηνικός
(α' μισό 13ου αἰ.)

- Εἰς εὐφυὴ κυπάριττον κιττός συνανατρέχει,
ἡ βασιλεὺς κυπάριττος, κιττός ὁ βασιλεὺς μου,
ὁ παραδείσου κοσμικοῦ μέσον ὥραιος θάλλων
καὶ πάντα θέων καὶ κυκλῶν ἐν εὐλογίστοις δρόμοις
- 5 καὶ συλλαμβάνων εὐφυὸς καὶ στρέφων καὶ συμπλέκων
ἔθνος καὶ χώρας καὶ φυλάς καὶ πόλεις ὡς (περ) δένδρον
εἰς εὐφυὴ κυπάριττον κιττός συνανατρέχει,
ἡ βασιλεὺς κυπάριττος, κιττός ὁ βασιλεὺς μου.
Ὅμοιοι.
- 10 Εἰς εὐφυὴ κυπάριττον κιττός συνανατρέχει,
ἡ βασιλεὺς κυπάριττος, κιττός ὁ βασιλεὺς μου.
ἤρξατο πλέκειν τοὺς δεσμούς σήμερον εἰς τὸ δένδρον,
αὔριον δελεῖ φανεράν πᾶσαν αὐτοῦ τὴν χάριν
καὶ περιλάβῃ νυμφικῶς καὶ συγκαταδεσμήσει
- 15 καὶ καταστέψει κορυφὴν καὶ τὸ πλοκάμων ἄνθος.
εἰς εὐφυὴ κυπάριττον κιττός συνανατρέχει,
ἡ βασιλεὺς κυπάριττος, κιττός ὁ βασιλεὺς μου.
Ὅμοιοι
- Φιλεῖ μαγνήτιν σίδηρος, τὴν νύμφην ὁ νυμφίος,
ὁ κραταῖος τὴν εὐγενή, τὴν ἐκλεκτὴν ὁ Δούκας,
- 30 ὁ πρὸς πολλέμους ἀτειρὴς τὴν ἀπαλὴν νεάνιν.
τὸν σιδηροῦν καὶ τὸν στρεπτόν ἀπέθετο χιτῶνα
καὶ νυμφικὴν στολίζεται καὶ χρυσανθὴ πορφύραν,
καιρὸς καὶ γὰρ φιλότιτος, οὐ μάχης, οὐ πολέμου
φιλεῖ μαγνήτιν σίδηρος, τὴν νύμφην ὁ νυμφίος,
- 35 ὁ κραταῖος τὴν εὐγενή, τὴν ἐκλεκτὴν ὁ Δούκας.

Ἄν, συνεπῶς, τό *κατάλεγμα* ἀντιπροσωπεύει ἓνα *ἐφύμνιο* στή συγκρότηση τοῦ στροφικοῦ ἔργου μέ ὅλες τίς ιδιότητες καί τή λειτουργία τοῦ ὅρου ὡς *ἐπῶδου*, τότε στά σκόρπια δείγματα τῶν στίχων ἀπό τό δημοτικό τραγούδι πού ἐμφανίζονται στά τεχνικά καί μεγάλα ποιήματα ἢ ἔργα τῆς δημώδους λογοτεχνίας⁴⁵ μπορεῖ νά ἀνιχνεύσει κανεῖς τήν ἐπιμονή τῶν δημιουργῶν στά δημοφιλή ρεφραῖν (δηλ. τά *καταλέγματα*) τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν, τά *ἀπο-τελέσματα* τῶν *καταλογιῶν*. Αὐτά τά *ἀποτελέσματα* (ἀποτελειώματα, καταλήξεις > καταλέγματα) δέν εἶναι παρὰ τά μητρικά κύτταρα τῆς δημιουργίας τοῦ βυζαντινοῦ διστίχου ὡς ὁλοκληρωμένου *καταλέγματος* – *ἐπῶδου* καί τοῦτο, μέ τή νομοτελειακή θεωρία τῆς διόγκωσής του – ὅπως ἀκριβῶς παράλληλα φαίνεται νά συμβαίνει καί στή λειτουργική διόγκωση τοῦ *ἐφυμνίου* – *ἀντιφώνου* σέ τροπάριο καί στή συνέχεια στό στροφικό σύστημα τοῦ *κοντακίου* καί τοῦ *κανόνα* – δημιουργήσε ἢ συνετέλεσε στό νά δημιουργηθεῖ τό δημοτικό τραγούδι. Ἡ λειτουργία τῆς ποιητικῆς δημιουργίας τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἀπό τό «μητρικό κύτταρο» τοῦ *ἀντιφώνου* – *ἐφυμνίου* παρακολουθεῖ τήν ἀντίστοιχη γένεση καί ἐξέλιξη τοῦ κυρίαρχου δημοτικοῦ στίχου, τοῦ δεκαπεντασύλλαβου στίχου, τή σύνδεσή του δηλ. μέ τίς γνωστές *ἀναφωνήσεις* πού ἀπό τούς ρωμαίους στρατιῶτες πέρασαν στίς συνήθειες τοῦ λαοῦ στόν ἱππόδρομο, καί πού καθιέρωναν ἓναν ἀπόβλητο ἀπό τή λογοτεχνική ἀριστοκρατία στίχο ὡς μέσο ἔκφρασης ὑψηλῆς ποιητικῆς τέχνης⁴⁶. Πολύ ἔνωρίς ὅμως ὁ δεκαπεντασύλλαβος στίχος ἔμελλε νά γνωρίσει τήν ἀποδοχή καί τήν ἀναγνώριση στούς λογοτεχνικούς κύκλους τῆς αὐλῆς κατά τήν ἐποχή τῶν Μακεδόνων αὐτοκρατόρων⁴⁷ καί μέ αὐτόν τόν τρόπο οἱ λόγιοι τοῦ περιβάλλοντος τῆς αὐτοκρατορικῆς αὐλῆς ἀναδείκνυαν τίς δημι-

45. Ὅπως π.χ. στό μυθιστόρημα *Λίβιστρος καί Ροδάμνη*, ὅπου διαπιστώνεται συνειδητή τάση γιά ὁλοκλήρωση τῶν «καταλοιπῶν» δημοτικῶν τραγουδιῶν σέ ἀπηρτισμένα δίστιχα (βλ. Π.Α. Ἀγαπητοῦ, Ἀφήγησις Λιβίστρου καί Ροδάμνης. Κριτική ἔκδοσις τῆς διασκευῆς α, Λευκωσία 2000, σ. 49). Πρβλ. Franc. Javier Ortola Salas, *La canción popular*, σ. 64–73. Ἀριστ. Στεργέλλη, *Τό δημοτικό τραγούδι εἰς τό Ἱπποτικόν μυθιστόρημα Φλώριος καί Πλάτζια Φλώρα, Παρνασσός* τόμ. Θ', ἀρ. 3 (Ἰούλ. Σεπτ. 1967) 419–422.

46. Βλ. Λίνου Πολίτη, «Νεώτερες ἀπόψεις γιά τή γέννηση καί τή δομή τοῦ δεκαπεντασύλλαβου», σ. 222.

47. Ὡ.π., σ. 21 ἀρ. 216

ουργικές δυνατότητες τῆς ἀνέλιξης ὄχι μόνο τοῦ μέτρου, ἀλλά καί τοῦ κόσμου πού αὐτός ὁ στίχος ἀντιπροσώπευε, τοῦ κόσμου τῆς λαϊκῆς λογοτεχνικῆς δύναμης. Τέτοιες δραστηριότητες παρατηροῦνται καί στήν αὐτοκρατορική αὐλή τῆς Νίκαιας στόν 13^ο αἰώνα⁴⁸, ὅπου οἱ ἐνασχολήσεις τῶν λογίων δέν ἀποστρέφονται τή δύναμη τῆς δημῳδους λογοτεχνίας, θά 'λεγε κανεῖς ἀπεναντίας ὅτι φροντίζουν νά διατηροῦν ζωντανές τίς παραδόσεις καί νά ἐνισχύουν τούς δεσμούς τους μέ αὐτόν τόν πηγαῖο πλοῦτο τῆς συλλογικῆς δημιουργικῆς πνοῆς. Δέν εἶναι τυχαῖο ὅτι ἀπό τό περιβάλλον τῆς Νίκαιας προέρχονται οἱ δραστηριότητες ἀντιγραφῆς καί διάδοσης τῶν κειμένων τῆς δημῳδους λογοτεχνίας⁴⁹ καί ἀπό αὐτό ἀπορρέει ἕνα ἰδιόμορφο στυλ εἰκονογραφημένων χειρογράφων, τό παλαιότερα λεγόμενο «στυλ τῆς ὁμάδας τῆς Νικαίας»⁵⁰, μέ τό λαϊκότεροπο ὕφος καί τά ἐξπρεσσιονιστικά χρώματα. Ἡ ἀνάδειξη τοῦ λαϊκοῦ στό ἐπίπεδο τοῦ ἔντεχνου λόγου πιστοποιεῖται καί ἀπό τό ἐγγεῖρημα τοῦ Νικολάου Εἰρηνικοῦ, ὁ ὁποῖος συνδέει τό δημοτικό τραγούδι μέ τήν ἔντεχνη ποίησή του, ἀναδεικνύοντας περισσότερο τά προβλήματα πού κρύβονται πίσω ἀπό αὐτές τίς μορφές καί λιγότερο *τις προσωπικές ἀρετές* του.

Συνοψίζοντας τά δεδομένα καί τά πορίσματα αὐτῆς τῆς σύντομης μελέτης μποροῦμε νά διατυπώσουμε τά ἑξῆς συμπεράσματα:

1) Ὑπάρχει συγκροτημένο δίστιχο στά βυζαντινά χρόνια, ὅπως ὑποπευόταν, χωρίς νά μπορεῖ νά ἀποδείξει, ὁ G. Soyter καί παρὰ τίς ἀντίθετες ἀπόψεις τῶν S. Baud - Bony καί Στ. Π. Κυριακίδη.

2) Τά δίστιχα πού προτάσσονται καί ἔπονται τῶν τετραστίχων τοῦ Νικολάου Εἰρηνικοῦ (α' μισό 13^{ου} αἰ.) δέν εἶναι παρὰ ἀνακλώμενα (ρεφραίν) δημοτικῶν τραγουδιῶν τῆς ἐποχῆς, τά λεγόμενα *καταλέγματα*.

3) Ἡ πρόταξη καί ἐπίταξη τῶν *καταλεγμάτων* παραπέμπει στή γνωστή λειτουργία τῶν διστίχων *ἐφθυμνίων* στούς ὕμνους τῆς ἀρχαϊκῆς ἐκκλησίας ἀλλά καί στή διαχρονική λειτουργία τῶν *ἐφθυμνίων* τῆς ὕμνογραφίας,

48. Βλ. Π.Α. Ἀγαπητοῦ, *Ἀφήγησις Λιβίστρου καί Ροδάμνης*, σ. 41-42, 50.

49. Ὁ.π.

50. Βλ. γενικά Annemarie Weyl Carr, *The Rockefeller McCormick New Testament: Studies Toward the Reattribution of Chicago, University Library, Ms. 965*, Ann Arbor, Michigan 1973, σ. 11 κ.έ.

μιᾶς παράλληλης δημώδους θρησκευτικῆς δημιουργικῆς λογοτεχνίας πού ἐξέφραζε σύνολα τοῦ θρησκευόμενου λαοῦ. Δείγματα αὐτῆς τῆς ἐσωτερικῆς γενεσιουργίας διστίχων καταλεγμάτων μέ θρησκευτικό περιεχόμενο διατηρήθηκαν ὡς σήμερα.

4) Ὅπως τό ἀντίφωνο – ἐφύμνιο λειτούργησε ὡς δημιουργικό «μητρικό κύτταρο» ἀπό τό ὁποῖο προῆλθαν τά σύνθετα στροφικά συστήματα τῆς λειτουργικῆς ὑμνογραφίας, ἔτσι καί τό βυζαντινό δίστιχο – κατάλεγμα λειτούργησε ὡς «μητρικό κύτταρο» δημιουργίας καί ἐξέλιξης τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ.

5) Τά αὐτικά περιβάλλοντα μέσα στά ὁποῖα κινήθηκαν οἱ λόγιοι δημιουργοί δέχτηκαν τελικά τήν ἐπίδραση τῆς δημώδους λογοτεχνίας, ἡ ὁποία κατέλαβε ἰσόρροπη θέση ἔναντι τῆς λόγιας λογοτεχνικῆς παραγωγῆς. Χαρακτηριστικό παράδειγμα ἀποτελεῖ τό πνευματικό περιβάλλον τῆς Νίκαιας στό α' μισό τοῦ 13^{ου} αἰώνα, πού φαίνεται νά ἐπιβεβαιώνει τήν ἰσχὺ τοῦ τελευταίου συμπεράσματος.

Ὁ ρόλος τῆς Νίκαιας στή δημιουργία ἑνός ἰδιαίτερου πνευματικοῦ κλίματος παραμένει ὡς σήμερα ἓνα desideratum τῆς ἔρευνας. Τά χαρακτηριστικά στοιχεῖα πού συνθέτουν αὐτό τό πνευματικό περιβάλλον πρέπει νά συναχθοῦν γιά νά καταστεῖ ἐφικτή ἡ προσπάθεια γιά ἓνα μελλοντικό συνθετικό ἔργο.

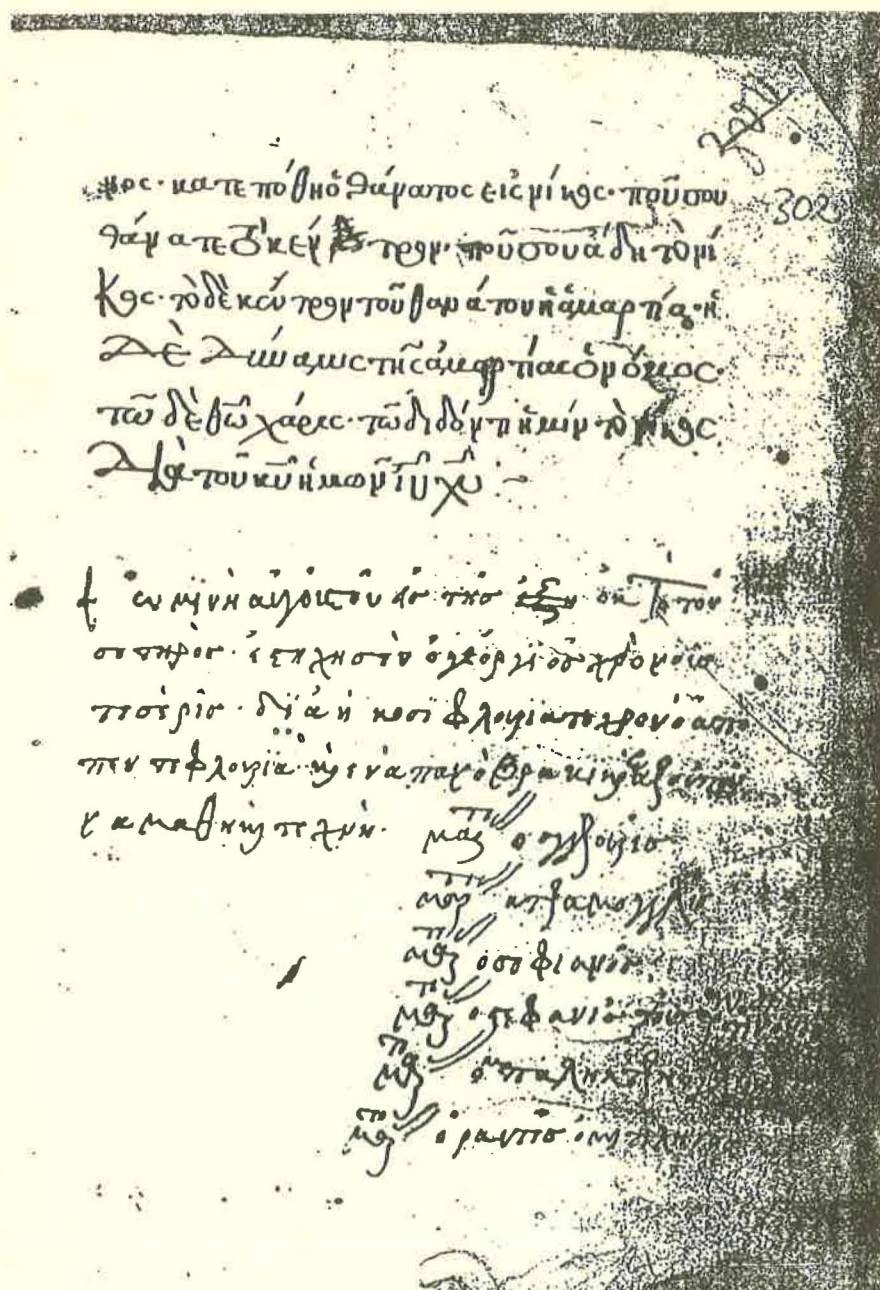
Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ογοτεχνίας πού
ύτης τῆς ἐσωτε-
ρικό περιεχόμενο

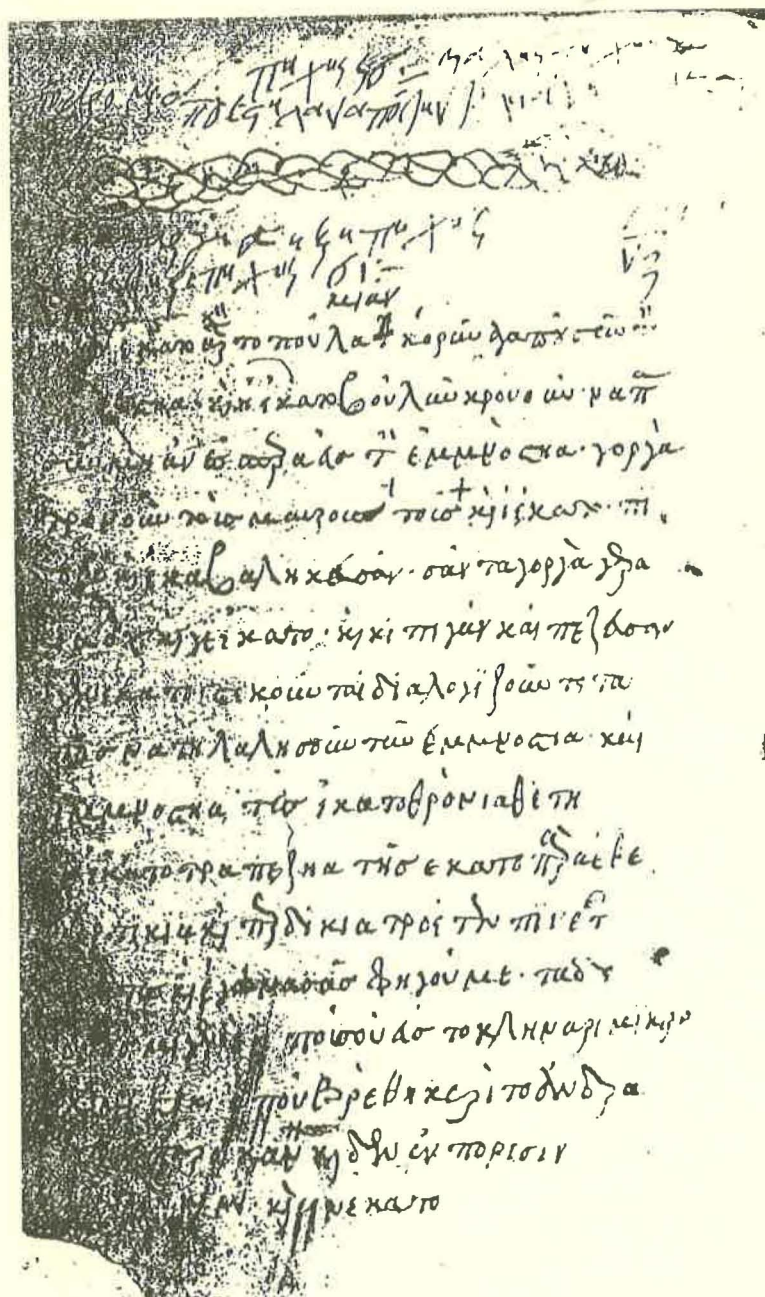
ουργικό «μητρι-
ρικά συστήματα
τιχο – κατάλεγ-
ξέλιξης τοῦ δη-

οί λόγιοι δημι-
τεχνίας, ἡ ὁποία
παραγωγῆς. Χα-
λλον τῆς Νίκαι-
αιώνει τήν ἰσχύ

ου πνευματικοῦ
ας. Τά χαρακτη-
ριζάλλον πρέπει
ένα μελλοντικό



Πίνακας 1. χφ. αρ. 263 του Κέντρου «Ivan Dujčev» της Σόφιας φ.300r.



Πίνακας 2. χφ. αρ. 263 του Κέντρου «Ivan Dujčev» της Σόφιας φ.300^v.