

ΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΡΗΓΑ

«Ἦν τοίνυν Ρήγας ὁ Φεραῖος δραστήριος μὲν τῶντι ὡς εἴτις ἄλλος ἄνθρωπος καὶ πράγματα ἐπινοῆσαι ὀξὺς καὶ ἄλλους πείσαι δεινός, ὡς εὐγλωττίς μάλιστα διαφέρων καὶ παιδείας οὐκ ἄγευστος. Τὰ δ' ἄλλα πάντα φαῦλος τις καὶ ἐκδεδιγημένος καὶ εἰς ἡδονὰς ἐπιρροεπής καὶ ὅλως πάσης αἰσχροουργίας ἀνάπλεως, ὥς καὶ πάντες ἂν ὁμολογήσειαν, οἷς δὴ καὶ μικρὸν ὅσον τὸν ἄνδρα γινῶναι ξυμβέβηκε· καὶ δῆλον ἂν εἴη, ἀφ' ὧν αὐτὸς ἀπὸ τῆς γαλλικῆς διαλέκτου ἐπὶ τὴν κοινὴν δὴ ταύτην καθομιλουμένην ἐλλάδα φωνὴν ἐκμετοχετεύσας, τύποις φέρων παρέδωκεν. Οὐδὲν γὰρ ἐν αὐτοῖς σεμνόν τε καὶ τίμιον ἐπαγγέλλεται ἀλλ' ὅ,τι γ' ἐς ἀκολασίαν οἰστρηλατεῖ τοὺς πολλοὺς καὶ διαφθείρειν πειραῖται τὸ ἦθος τῶν ἀπλουστέρων, Ἐφροδίσια ὅλως ἔργα καὶ ἐρωτικῆς παιδιᾶς ὑπεκκαύματα».

Οἱ κρίσεις αὐτές τοῦ Μιχαὴλ Περδικάρη¹ εἶναι χαρακτηριστικὲς γιὰ τὴν διαλεκτικὴ μέσα στὴν ὁποία ἐντάσσεται τὸ τμήμα ἐκεῖνο τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργου τοῦ Ρήγα ποῦ θεωρήθηκε ἀσυμβίβαστο μετὰ τὴν πατριωτικὴ του δράση.

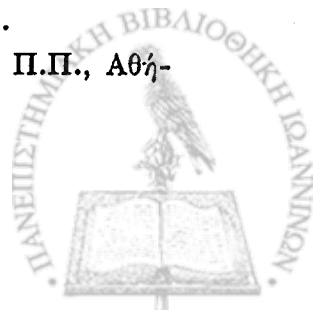
Μιλοῦμε γιὰ τὸ «Σχολεῖο τῶν ντελικάτων ἐραστῶν», συλλογὴ ἀπὸ ἐξι γαλλικὰ («ρομάντζα»)², μεταφρασμένα ἀπὸ τὸ Ρήγα, με ἀρκετὴ ἐλευθερία, καὶ ἐκδεδομένα στὴ Βιέννη τὸ 1790.

Πρόκειται γιὰ τὸ πρῶτο τοῦ λογοτεχνικοῦ ἔργο —καὶ ταυτόχρονα τὸ πρῶτο δείγμα νεοελληνικῆς ἀφηγηματικῆς πεζογραφίας— ποῦ χαρακτηρίστηκε ἀπὸ τοὺς παλιότερους μελετητὲς «νεανικὸν ἀμάρτημα», χαρακτηρισμὸς ποῦ υπονοεῖ ὅτι υπήρξε καρπὸς νεανικῆς ἐπιπολαιότητος, προτοῦ ὁ συγγραφέας πάρει συνείδηση τῆς διαφωτιστικῆς καὶ ἐθνεγερτικῆς ἀποστολῆς του³.

1. Μ. Περδικάρης, «Ρήγας ἢ Κατὰ ψευδοφιλελλήνων»: Λ.Ι. Βρανούσης, *Οἱ Πρόδρομοι*, Ἀθήνα, Β.Β. 11, 1955: 189-200 (ἰδιαιτέρα: 198).

2. Restif de la Bretonne, «*Les Contemporaines mêlées*» 1780-85.

3. Βλ. Παν. Πίστας, *Ρήγας, Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν*, ἐπιμ. Π.Π., Ἀθήνα, Ἑρμῆς/ΝΕΦ, 1988: λθ' - μα'.



Ωστόσο, το κείμενο του Περδικάρη, γραμμένο στα 1811, είναι αποκαλυπτικό μέσα στην επιθετικότητά του. Οι αποτιμήσεις που περιέχει: «οὐδὲν ἐν αὐτοῖς σεμνόν τε καὶ τίμιον ἐπαγγέλλεται, ἀλλ' ὅ,τι γ' ἐς ἀκολασίαν οἰστροηλατεῖ τοὺς πολλοὺς καὶ διαφθείρειν πειρᾶται τὸ ἦθος τῶν ἀπλουστέρων...» δεν ἔχουν καμιά ανταπόκριση στα περιεχόμενα των διηγημάτων. «Αθωότατα ερωτικά διηγήματα» τα χαρακτηρίζει ο Λ. Βρανούσης. Ἐτσι οι αποτιμήσεις του Περδικάρη παραμένουν τεκμήρια μιας ἀτεγκτης κοινωνικῆς ἠθικῆς, ἡ οποία ὄχι μόνο δεν ἀνέχεται καμιά ελευθεριότητα στην ερωτικὴ συμπεριφορά των ἀνθρώπων, ἀλλὰ θεωρεῖ το ερωτικὸ ἓνα θέμα — ταμπού, που ἡ ἀναφορά του καὶ μόνο συνιστᾷ πράξη διαφθοράς. Ἡ ἀπόλυτη ἠθικὴ ἀπογόρευση, που υπονοεῖται στο λόγο του επικριτῆ, ἀποκαλύπτει ἓναν καταπιεστικὸ ἠθικὸ κώδικα σ' αὐτό το πεδίο, ἔκφραση ἐνός ἀκραίου συντηρητισμοῦ, που ἀντιδρά μαχητικὰ στην ἀπειλὴ που ἀντιπροσωπεύει ἡ συγγραφικὴ πρωτοβουλία του Ρήγα. Ἄρα, σημασιοδοτεῖ τὴν ἐπιλογή του Ρήγα ὡς μια πράξη που στρέφεται ἐναντὶα στους καθιερωμένους ἠθικοὺς κώδικες, δηλ. ὡς μια πράξη κοινωνικὰ ἀνατρεπτικῆ. Ἐτσι τὴν ἐντάσσει σε μια διαλεκτικὴ συντήρησης-προόδου, ἡ οποία τεκμηριώνει, με μια μαρτυρία τῆς ἐποχῆς, το διαφωτιστικὸ χαρακτῆρα του ἔργου.

Οι νεώτεροι μελετητές (Ι.Α. Θωμόπουλος: 1950, Λ.Ι. Βρανούσης: 1953, 1968, Κ.Θ. Δημαράς: 1948, 1968, Α.Ι. Manassis: 1962, Π.Σ. Πίστας: 1971, Π.Μ. Κιτρομηλίδης: (1978) 1996)¹ ἀνιχνεύουν καὶ ἐκθέτουν πολλαπλά ἐσωτερικὰ τεκμήρια που ἐπαληθεύουν το διαφωτιστικὸ χαρακτῆρα του Σχολείου των ντελικάτων ἐραστῶν:

- α) τὴν ἀρχὴ τῆς ἰσότητος μεταξύ των ἀνθρώπων, που πραγματώνεται με τὴν υπέρβαση των κοινωνικῶν διαφορῶν ἀνάμεσα στους δύο —διαφορετικῆς ταξικῆς προέλευσης— ἐρωτευμένους καὶ ἐπισφραγίζεται με τον «διαταξικὸ γάμο»·
- β) τὴν ἀμφισβήτηση τῆς κληρονομικῆς ευγένειας, με τον ψόγο του «υπερηφάνου ευγενούς» καὶ τον ἔπαινο «του τιμημένου πραγματευτοῦ» (του ἀστοῦ ἐμπόρου)·
- γ) τὴν ἀξία του ὀρθοῦ λόγου καὶ τῆς ἀγωγῆς γιὰ το φωτισμὸ του νοῦ καὶ τὴ χειραφέτηση του ἀνθρώπου·
- δ) το ἀμοιβαίον χρέος των πολιτῶν, τὴν καταξίωση τῆς ἰδέας τῆς ἐργασίας, τὴν κοινωνικὴ χρησιμότητα (ευεργεσία), τὴν «ἀδελφότητα»·

1. Βλ. συγκεντρωτικὰ στο: Π. Πίστας, 1988: μα' - νδ'.



ε) τον (ηθικό και κοινωνικό) φιλελευθερισμό, που κηρύσσει την απελευθέρωση από τις προλήψεις και τις δεισιδαιμονίες, και κατακυρώνει τα φυσικά δίκαια του ανθρώπου: το δικαίωμα της ελευθερίας, της ασφάλειας, της ατομικής ευδαιμονίας, αξίες που υπαγορεύονται από το πρότυπο της μητέρας-φύσης.

Ένα από τα πρώτιστα «φυσικά δίκαια», πηγή ευτυχίας και ολοκλήρωσης του ανθρώπου, είναι ο έρωτας. Έτσι η ερωτική θεματογραφία του «Σχολείου» αυτή καθαυτή, στο μέτρο που αντιπαρατίθεται σε καταπιεστικούς του φυσικού δικαίου κοινωνικούς και ηθικούς κώδικες, λειτουργεί απελευθερωτικά, δηλ. αποτελεί στοιχείο της γενικότερης διαφωτιστικής δράσης του συγγραφέα.

Βέβαια, θα ήταν παρανόηση να θεωρήσουμε ότι η ερωτική θεματογραφία είναι προϊόν ενός λόγιου κινήματος όπως ο Διαφωτισμός και ότι δεν συναντιέται στη λογοτεχνία της βυζαντινής και μεταβυζαντινής περιόδου. Ο έρωτας είναι καταρχήν θέμα παγκόσμιο και διαχρονικό και φυσικά, κοινό στη βυζαντινή και νεοελληνική πολιτισμική φάση. Υπάρχει ωστόσο μια ποιοτική διαφορά, που έγκειται στον τρόπο που συλλαμβάνεται και εκτίθεται το θέμα.

Ο έρωτας ως μια κατεξοχήν διονυσιακή εκδήλωση, εμπεριέχει την «έκσταση», την υπέρβαση των ορίων της ατομικότητας, τη διάχυση του εγώ μέσα σ' ένα ευρύτερο πόλο έλξης. Και απ' αυτή την άποψη, ταιριάζει καλά στο ιδιαίτερο «στίγμα» της μεσαιωνικής κουλτούρας.

Και πράγματι, η χαρακτηριστικά βυζαντινή έκφανση του έρωτα είναι παθητική. Ο ήρωας υφίσταται τον προκαθορισμό της μοίρας ή τα βέλη του πόθου και η τυπική του αντίδραση είναι η «λιγωμάρα», η λιποθυμιά, ένα είδος κατάργησης του εγώ. Ιδού ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα από τα βυζαντινά ιπποτικά μυθιστορήματα (13ος-15ος αιώνας):

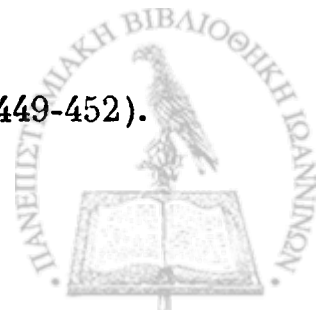
*Ως γουν εστράφηκαν οι δύο, και είδοσαν αλλήλους,
εις αναισθησίαν έπεσον αμφότερα τα μέρη
και έκειντο τα σώματα μισοαποθαμένα
και διέβη ώρα περισσή τον νουν των να συμφέρουν.*

(Βέλθανδρος και Χρυσάντζα, στίχ: 848-851).

Η ενεργητική βίωση είναι, αντίθετα, η χαρακτηριστικά νεοελληνική έκφανση του έρωτα: ως ζωϊκού ενστίκτου που ζητά τη σαρκική του πλήρωση:

*Και με το ναι και τ' όχι της, με τ' άσπρον της τραχήλι
εδάκασα και εφίλησα τα νόστιμά της χείλη
και το γλωσσάκι έπασχα να γλυκοπιπιλίζω
και τούτη μου τριζίνευγε, για να τη συργουλίζω.*

(Ιστορία και Όνειρο, 16ος αι., στίχ. 449-452).



Ο μετασχηματισμός από την πρώτη στη δεύτερη αντίληψη, προχωρεί αργά, σταδιακά, σε διάρκεια αιώνων, από το 15ο αιώνα περίπου ως τον 18ο αιώνα. Και πραγματοποιείται με την οικειοποίηση, από μέρους των λαϊκότροπων μεταβυζαντινών συγγραφέων, του γλωσσικού (αλλά, σε διάφορους βαθμούς, και του πολιτισμικού) κώδικα της λαϊκής ποίησης.

Στο δημοτικό τραγούδι, η πρώτη σημαντική στροφή σ' αυτό το πεδίο ορίζεται από την άνθηση των ερωτικών τραγουδιών, το 15ο και 16ο αιώνα, στα νησιά του Αιγαίου, την Κρήτη και την Κύπρο, όπου διαπιστώνεται μια αισθησιακή βίωση και αντίληψη του έρωτα.

Για να επιστρέψουμε στο θέμα μας, στο Σχολείο των ντελικάτων εραστών, μολανότι είναι εμφανής η τάση να προβληθεί ο εξευγενισμός του ήρωα από το ερωτικό αίσθημα, ο έρωτας παραμένει φυσική αξία, έχει σημείο αναφοράς τη φύση και τα δίκαιά της, κατά την αντίληψη του Διαφωτισμού.

Είναι ωστόσο ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι η αντίληψη της φύσης ως πηγής υγιών ζωϊκών αξιών, καθώς και η συναφής αρχή της ισοτιμίας φυσικών και κοινωνικών αξιών, είναι επίσης μια χαρακτηριστικά νεοελληνική αντίληψη, ευανάγνωστη τόσο στο λαϊκό μας προφορικό πολιτισμό όσο και στην προσωπική ποίηση του 19ου και 20ού αιώνα, που συνδέεται με την παράδοση του Σολωμού.

Θα μπορούσε κανείς να υποθέσει ότι ο ζωϊκός πληθωρισμός και η ερωτική ιδιοσυγκρασία του Ρήγα— έτσι όπως μας τα περιγράφουν οι βιογράφοι του— δεν είναι άσχετα με την αγροτική του καταγωγή και τις καταβολές του λαϊκού αγροτοκτηνοτροφικού πολιτισμού. Ώστε θα ήταν θεμιτό να πούμε ότι η επιλογή της ερωτικής θεματογραφίας για την πρώτη λογοτεχνική του δοκιμή, αποτελούσε συνάρτηση της διαφωτιστικής του συνείδησης από τη μια και ενός υγιούς ζωϊκού ενστίκτου από την άλλη. Η επανάσταση στα κοινωνικά ήθη, δεν προκύπτει αποκλειστικά από μια νοητική σύλληψη.

Το αντίστοιχο ισχύει, σχεδόν αυτονόητα, και για την εθνεγερτική του δράση. Στα δύο γνωστά πατριωτικά του ποιήματα, τον *Θούριο* και τον *Ύμνο Πατριωτικό της Ελλάδος και όλης της Γραικίας*, κοντά στις ευδιάκριτες ιδέες του Διαφωτισμού, υπάρχει βέβαια ο βιωματικός πυρήνας απ' όπου πηγάζει η «ορμή» και η συγκίνηση, που διασώζουν τα κείμενα από τη φλύαρη πεζολογία. Υπάρχει όμως και κάτι άλλο, που συνδέει αυτά τα κείμενα με την παράδοση του κλέφτικου τραγουδιού. Μιλούμε για μια ορισμένη αντίληψη των αξιών, η οποία αποκαλύπτει τους εσωτερικούς αρμούς που δένουν τη σύλληψη του Ρήγα με τη λαϊκή πολιτισμική παράδοση. Θα περιοριστούμε να σχολιάσουμε ένα παράθεμα από τον *Θούριο*:



*Κάλλιό 'ναι μίας ώρας ελεύθερη ζωή
παρά σαράντα χρόνια σκλαβιά και φυλακή.*

Σημειώνουμε προκαρκτικά ότι η αναφορά στα «σαράντα χρόνια» δεν είναι ένας συμβατικός αριθμός, σαν κι αυτούς που έχει καθιερώσει η λαϊκή ποιητική παράδοση (λ.χ. «σαράντα οργιές του ψήλου», «πάει σαράντα μίλια»). Είναι η μέση διάρκεια της ζωής του ανθρώπου εκείνη την εποχή. Επομένως η αντιπαράθεση είναι ανάμεσα σε μίας ώρας ελεύθερη ζωή και σε μία ολόκληρη ζωή σκλαβιάς.

«Μίας ώρας ελεύθερη ζωή» υπονοεί ότι η εξέγερση και η κατάκτηση της ελευθερίας, κάτω από τις συγκεκριμένες ιστορικές συνθήκες, συνεπάγεται πιθανότατα το θάνατο, εφόσον η Σύμβαση που ορίζει τη σχέση αφέντη - σκλάβου δεν μπορεί να είναι άλλη από την κατάσταση της υποταγής (ζωή = υποταγή vs άρνηση υποταγής = θάνατος).

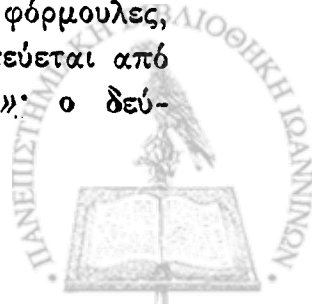
Ο Ρήγας προτρέπει στην ανατροπή αυτής της σχέσης αξιών. «Μίας ώρας ελευθερία» επισύρει το θάνατο, αλλά σε κατάσταση ανεξαρτησίας, ανεξαρτησίας που αντισταθμίζει μια ολόκληρη ζωή σκλαβιάς. Αυτό υπονοεί ότι η ζωή σε κατάσταση σκλαβιάς είναι χειρότερη απ' το θάνατο. Άρα η αξία ζωή ταυτίζεται με την αξία της ανεξαρτησίας και αποσυνδέεται απόλυτως από την κατάσταση της σκλαβιάς. Η αξιακή αυτή σχέση που οδηγεί στον τιμημένο θάνατο, δεν μπορεί βεβαίως να θεμελιώσει μια αντίληψη συλλογικής πολιτικής ελευθερίας. Συνδέεται — και μόνον έτσι έχει νόημα — με την ατομική ανεξαρτησία και αξιοπρέπεια. Επισημάνθηκε και από άλλους μελετητές ότι η αντίληψη της ατομικής ελευθερίας στο Ρήγα δεν αντιστοιχεί σε μια αντίληψη πολιτικής ελευθερίας ενός λαού.

Από πού άραγε πηγάζει αυτή η αντίληψη ατομικής ελευθερίας; Ο Θούριος αρχίζει με τα λόγια:

*Ως πότε, παλικάρια, να ζούμε στα στενά
μονάχοι σα λιοντάρια στις ράχες, στα βουνά,
σπηλιές να κατοικούμε να βλέπουμε κλαδιά,
να φεύγομε απ' τον κόσμο για την πικρή σκλαβιά.*

Η αναφορά γίνεται —όπως είναι πασιδηλο— στους κλέφτες, που ζώντας έξω από το κοινωνικό σώμα, στα ορεινά λημέρια τους, πραγματώνουν μια κατάσταση ατομικής —όχι συλλογικής— ελευθερίας. Ειδικότερα πρόκειται για μια ευθεία διακειμενική αναφορά στους ήρωες του κλέφτικου τραγουδιού και στην αξιοκρατία τους.

Υπάρχουν στο κλέφτικο τραγούδι δύο θεματικοί κύκλοι από τους πιο πολυάριθμους και αντιπροσωπευτικούς, από τους οποίους ο καθένας αντιστοιχεί σε έναν αφηγηματικό τύπο και σε ορισμένες στερεότυπες φόρμουλες, ταυτόσημες ή ισότιμες. Ο πρώτος θα μπορούσε να αντιπροσωπεύεται από τη φόρμουλα «Όσο είν' ο [τάδε] ζωντανός πασά δεν προσκυνάει»: ο δεύ-



τερος από τη φόρμουλα «πάρτε μου το κεφάλι / να μην το πάρει η Τουρκιά»¹. Τόσο ο πρώτος όσο και ο δεύτερος ορίζονται από το σχήμα της Δοκιμασίας: (στενή) Πολιορκία vs Αντίσταση, Αντίμαχος (:πλήθος) vs 'Ηρωας (:ένας). Το σχήμα αυτό αντιστοιχεί σε μια κατάσταση αδιεξόδου για τον ήρωα (αδυναμία διαφυγής), κατά την οποία ο κλέφτης αντιμετωπίζει το δίλημμα της υποταγής η του θανάτου. Το τραγούδι επικεντρώνεται σ' ένα διάλογο, μέσα από τον οποίο αναδειχνεται η υπετροφική ατομικότητα και το ήθος του ήρωα.

Το μοντέλο δράσης ορίζεται από τη βούληση του ήρωα, ξακουστού καπετάνιου των κλεφτών, να υπερασπίσει την ατομική του ακεραιότητα και ανεξαρτησία, την οποία κατέκτησε στο πείσμα της κατεστημένης τάξης και από την αντίπαλη βούληση του συλλογικού αντιμάχου (στρατιωτικού σώματος, που εκπροσωπεί την εξουσία) να επιβάλει ή να αποκαταστήσει την κοινωνική σύμβαση που ο ήρωας έχει παραβιάσει. Σ' αυτή την αντιθετική συνάρτηση, η πρωτοβουλία επιθετικής δράσης ανήκει στον αντίμαχο. Η χαρακτηριστική στάση του ήρωα είναι αυτή της αντίστασης και δεν υπαγορεύεται από κανέναν εξωτερικό πομπό, παρά από την σταθερή συνείδηση του ίδιου του ήρωα ότι υπερασπίζεται ένα αυτονόητο φυσικό δικαίωμα. Μια συνείδηση που ο ήρωας αποκαλεί «Εγώ» και που στο μοντέλο δράσης παίζει το ρόλο του Πομπού. Έτσι έχουμε μια ταύτιση Πομπού - Δέκτη στο πρόσωπο του ήρωα, γεγονός που σε δομικό επίπεδο σημασιοδοτεί, κατά την ερμηνεία του Α. J. Greimas², την κατεξοχήν εκδήλωση της ελεύθερης βούλησης.

Σύμφωνα με τα παραπάνω, το κοινό στις δύο ομάδες μοντέλο δράσης κωδικοποιείται ως εξής:

Υποκείμενο:	Κλέφτης (εξεγερμένος σκλάβος)
Αντικείμενο:	ατομική ανεξαρτησία / αξιοπρέπεια
Πομπός:	«Εγώ» (συνείδηση ατομικής ακεραιότητας)
Δέκτης:	'Ηρωας (κλέφτης)
Βοηθός:	έμφυχη φύση / σύντροφοι (παράνομοι)
Αντίμαχος:	Εξουσία / (δυνάμεις καταστολής)

Ένα σημαδιακό στοιχείο, κοινό σε όλα τα τραγούδια, είναι η συντριπτική υπεροχή του Αντίμαχου, που σε συνδυασμό με τις συνθήκες πολιορκίας (ή ενέδρας), καθιστά εντελώς αδιανόητη κάθε δυνατότητα διαφυγής. Άρα, ο ήρωας δεν έχει άλλη λύση από το να παραδοθεί ή να πεθάνει, όπως εξάλλου εκτίθεται ρητά σε αρκετές παραλλαγές της πρώτης ομάδας:

1. Βλ. αναλυτικά στο βιβλίο μας *Δημοτικό Τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Πατάκης, 1996: 190-206 και 300-312. Το σύμβολο vs που χρησιμοποιούμε στη συνέχεια δηλώνει αντιθετική σχέση.

2. *Sémanitique structurale*, Paris, Larousse, 1966: 210.



Κόρη για ρίξε τ' άρματα, γλίτωσε τη ζωή σου.

Η πρόταση του Αντίμαχου, κάτω από τις συγκεκριμένες συνθήκες, έχει μια ακαταμάχητη πειστικότητα, γιατί ενώ περιλαμβάνει τους θετικούς όρους μιας σύμβασης, υπονοεί ωστόσο και τους αρνητικούς όρους της. Οι πρώτοι προσφέρουν μια διέξοδο στον αποκλεισμένο ήρωα· οι δεύτεροι συνιστούν μια καθαρά εκβιαστική απειλή. Θα μπορούσαμε να τους αναλύσουμε ως εξής:

Διαταγή (= πρόταση σύμβασης)

υποταγή = ζωή

άρνηση υποταγής = θάνατος

Απέναντι σ' αυτό τον εκβιασμό ο ήρωας αντιδρά με μια αντιστροφή των όρων: αντί ν' απαντήσει για τη συγκεκριμένη περίπτωση, απαντά με μια διακήρυξη γενικών αρχών, όπου αναδειχνεται το ασυμβίβαστο ανάμεσα στους όρους της προτεινόμενης σύμβασης:

ζωή (ως ατομική ύπαρξη)

vs υποταγή

όνομα (φήμη)

vs εξευτελισμός,

ασυμβίβαστο που αναδειχνει την απόλυτη αντίθεση του 'Ηρωα στην πρόταση του Αντίμαχου.

Οι αναγκαστικές σχέσεις αμοιβαίας συνάρτησης ανάμεσα στους τέσσερις όρους, καθιερώνουν ένα πλήρες σύστημα σημασίας, που είναι ευθέως αντίστροφο προς αυτό της πρόκλησης του αντίμαχου:

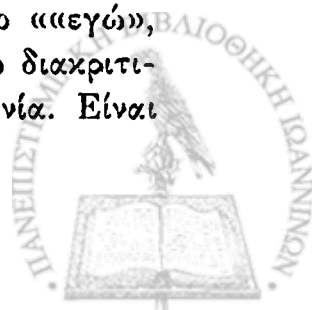
Απάντηση (= απόρριψη σύμβασης)

ζωή = άρνηση υποταγής

υποταγή = θάνατος

Έχουμε λοιπόν εδώ ένα σύστημα αξιών, που συντίθεται από μια σειρά απόλυτες ταυτότητες και αντιθέσεις, οι οποίες ανατρέπουν τον εκβιασμό της βίας. Ο λαϊκός ήρωας αντιμετωπίζοντας το δίλημμα: υποταγή (δηλ. σκλαβιά) και ζωή ή άρνηση υποταγής και θάνατος, απορρίπτει χωρίς κανένα δισταγμό την πρόκληση σε υποταγή και προκρίνει το θάνατο (που είναι και η τελική έκβαση στα περισσότερα τραγούδια είτε ρητή είτε υπονοούμενη). Θυσιάζει τη ζωή του αρνούμενος να διαχωρήσει την ατομική του ύπαρξη από την ανεξαρτησία και την ακεραιότητα του Εγώ. Που σημαίνει πως αυτές οι αξίες αποτελούν τα μόνιμα και «διακριτικά» στοιχεία της έννοιας της ζωής και άρα είναι αζεχώριστα απ' αυτήν. Γιατί, χωρίς αυτά η ζωή δεν είναι πια ζωή αλλά ένας ουσιαστικός θάνατος κι επομένως ανάξια να τη ζει κανείς.

Σ' αυτό το σύστημα, που συνθέτει μια ολοκληρωμένη όραση του κόσμου, η αξιοκρατία του ήρωα εκφράζεται πάντοτε μέσα από μια αυθεντία που ονομάζεται «Εγώ» και που, στα τραγούδια της ομάδας που εξετάζουμε, εναλλάσσεται ή συνυπάρχει με το όνομα του ήρωα. Αυτό το «εγώ», όπως εξάλλου και το ξακουστό «όνομα» του ήρωα, δεν είναι μόνο διακριτικά της συγκεκριμένης ατομικότητας σε αντίθεση με την κοινωνία. Είναι



επίσης σημεία αναγνώρισής του στα πλαίσια της κοινότητας, δηλ. αντιπροσωπεύουν τη φήμη του, το κοινωνικό του κύρος, που οφείλεται στη στάση του απέναντι στην εξουσία και στους μηχανισμούς επιβολής και καταστολής: φήμη και κύρος που ορίζονται σε αναφορά προς την κοινότητα, η οποία αναγνωρίζει στη στάση του ήρωα την ενσάρκωση ενός κοινού ιδεώδους. Αντιπροσωπεύουν λοιπόν την κοινωνική διάσταση της ατομικότητας του ήρωα. Υπερασπίζοντας αυτές τις αξίες (το «Εγώ» του, το όνομά του) ο ήρωας θυσιάζει την ίδια του τη ζωή, ανακηρύσσοντάς τις έτσι σε αξίες ανώτερες από την ατομική του ύπαρξη. Στάση που φανερώνει ότι ο ήρωας έχει υπερβεί κι αυτό το ένστικτο της αυτοσυντήρησης, που ορίζει τα πλαίσια της ατομικής αντίληψης του Εγώ.

Άρα, η αντίληψη αυτή δεν έχει καμιά σχέση με τον ατομισμό, που εξορισμού εξαντλείται μέσα στα όρια της ατομικής επιβίωσης. Ο ήρωας υπερασπίζοντας τις ατομικές του αξίες υπερασπίζεται ταυτόχρονα ένα ιδεώδες της κοινότητας. Γεγονός που μας επιτρέπει να καταλήξουμε ότι το σημασιακό περιεχόμενο αυτής της αξιοκρατίας αποτελεί μια σύνθεση του ατομικού ενστίκτου (αξιών καθαρά ζωϊκών) με ορισμένες ουσιώδεις εκδοχές της ιδέας του ανθρώπου: την ανεξαρτησία, την ακεραιότητα του προσώπου, την ανθρώπινη αξιοπρέπεια. Η συνείδηση του Εγώ διευρύνεται, κατά κάποιο τρόπο, για να περιλάβει την αξία «άνθρωπος», βιωμένη ως αξία ζωϊκή, φυσική. Πρόκειται εδώ για μια ώριμη αντίληψη, που συνδυάζει την αντίληψη του ατόμου με την αντίληψη του ανθρώπου, τη φύση με τον πολιτισμό και η οποία αποτελεί μια κορυφαία κατάκτηση του λαϊκού μας αγροτοκτηνοτροφικού πολιτισμού, με την οποία σημαδεύεται, κατά την άποψή μας, η ολοκλήρωση του μετασχηματισμού από τη βυζαντινή στη νεοελληνική πολιτισμική φάση.

Την αντίληψη αυτή, που ταυτίζεται με το ανθρώπινο ιδανικό της ομάδας, ονομάσαμε «συνείδηση του προσώπου»¹, όρο που επιτρέπει το συσχετισμό ανάμεσα στο αξιακό σύστημα του λαϊκού προφορικού πολιτισμού και σε αντίστοιχες κατακτήσεις του λόγιου αστικού πολιτισμού.

Ο Ρήγας επιλέγοντας να ενσωματώσει το συγκεκριμένο κώδικα του κλέφτικου τραγουδιού στο Θούριό του, πραγματοποιεί μια σύνθεση ανάμεσα σε δύο ομόλογα συστήματα αξιών: το μοντέλο του Διαφωτισμού, που αντιπροσωπεύει μια επανασύνδεση των κοινωνικών αξιών με τις φυσικές αξίες, και το μοντέλο του ελληνικού αγροτοκτηνοτροφικού πολιτισμού, που αντιπροσωπεύει μια κοινωνικοποίηση των φυσικών αξιών.

1. Ε.Γ. Καψωμένος, *Δημοτικό Τραγούδι. Μια διαφορετική προσέγγιση*, Αθήνα, Πατάκης, 1996: 195-197, 205-206 και 309-311.



Αλλά ταυτόχρονα πραγματοποιεί και κάτι άλλο, πολύ σημαντικό ιστορικά: ενσωματώνει, πρώτος αυτός, στο κήρυγμα της εθνικής επανάστασης, τη λαϊκή αντάρτικη ιδεολογία της ατομικής ανεξαρτησίας.

Αν αναλογισθούμε ότι μ' αυτό τον κώδικα αρχίζει ο Θούριος (στ. 1-8), μπορούμε να κατανοήσουμε την ευρύτατη απήχηση που είχε το μήνυμά του τόσο στους αγροτοκτηνοτροφικούς, όσο και στους αστικούς πληθυσμούς.

Το γεγονός ότι η ιδεολογία του κλέφτικου τραγουδιού έγινε σύνθημα στα μπαϊράκια της Επανάστασης («Λευτεριά ή Θάνατος») αποτελεί την πιο πανηγυρική δικαίωση της πρώιμης σύνθεσης του Ρήγα.

