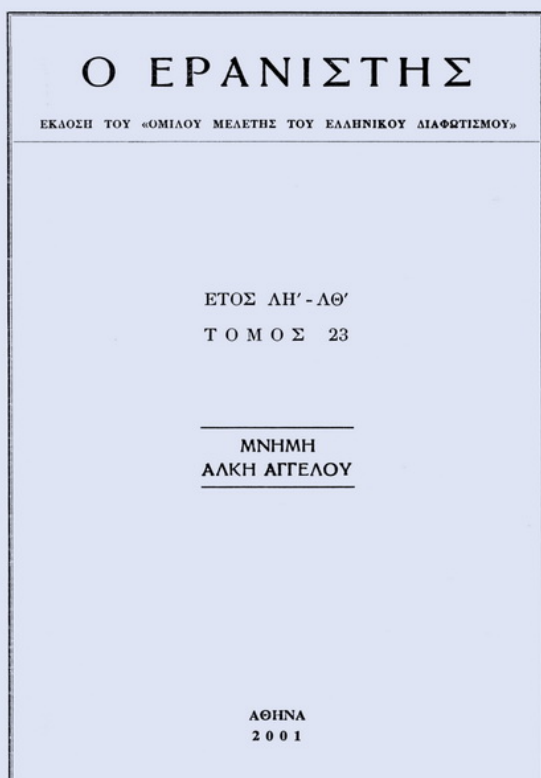


The Gleaner

Vol 23 (2001)

In Memoriam of Alkis Angelou



Το “Σχολείο των ντελικάτων εραστών” και το “Έρωτος αποτελέσματα”. Νέα στοιχεία για τα στιχουργήματά τους

Ίλια Χατζηπαναγιώτη–Sangmeister

doi: [10.12681/er.159](https://doi.org/10.12681/er.159)

To cite this article:

Χατζηπαναγιώτη–Sangmeister Ί. (2001). Το “Σχολείο των ντελικάτων εραστών” και το “Έρωτος αποτελέσματα”. Νέα στοιχεία για τα στιχουργήματά τους. *The Gleaner*, 23, 143–165. <https://doi.org/10.12681/er.159>

ΤΟ “ΣΧΟΛΕΙΟ ΤΩΝ ΝΤΕΛΙΚΑΤΩΝ ΕΡΑΣΤΩΝ” ΚΑΙ ΤΟ “ΕΡΩΤΟΣ ΑΠΟΤΕΛΕΣΜΑΤΑ”

Νέα στοιχεῖα γιὰ τὰ στιχουργήματά τους

ΑΡΓΑ ΤΟ ΜΕΣΗΜΕΡΙ, ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ στίς 30 Ἰανουαρίου 1797, Πηγαίνοντας στὸ σπίτι τῆς μαντάμ Τυανίτη στὸ Σταυροδρόμι τῆς Κωνσταντινούπολης ὁ Παναγιώτης Κοδρικὰς βρῆκε τὴ γηραιὰ κυρία μόνη καὶ «τραγωδοῦσαν τὰ Κύπριδος».¹ Λίγο μετὰ τὴν ἀφιξή του, ἡ μαντάμ Τυανίτη θὰ τοῦ διαβάσει ἓνα στιχουργήμα ποὺ εἶχε συνθεεῖ γι’ αὐτόν, καὶ δὴ γιὰ τὸν ἀτυχὲς τοῦ ἔρωτα πρὸς τὴν «ώραίαν», «πλήρη μὲν ἀπάσης σωματικῆς ὠραιότητος, γυμνὴν δὲ ἐντελῶς ἀπάσης ἡθικῆς χάριτος», «Κατήνκον».² Ὁ Κοδρικὰς σημειώνει τὸ περιστατικὸ στίς *Ἐφημερίδες* του καὶ παραθέτει τὸ σχετικὸ στιχουργήμα, ποῦ, ὡς πρὸς τὸ θέμα, τὴ γλώσσα καὶ τὴ μορφή του, εἶναι ἓνα τυπικὸ δεῖγμα τῶν φαναριώτικων τραγουδιῶν.

Τόσο τὸ περιστατικὸ αὐτὸ καθεαυτὸ, ὅσο καὶ ἡ περιγραφή του ἀπὸ τὸν Κοδρικὰς εἰκονογραφοῦν μὲ τρόπο παραστατικὸ τὴ δημοτικότητα τῶν φαναριώτικων στιχουργημάτων στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰῶνα καὶ συμπυκνώνουν σημαντικὲς πληροφορίες γι’ αὐτὰ μέσα σὲ λίγες γραμμές: πὼς πρόκειται γιὰ μιὰ ἐντεχνη μορφή ποιήσεως, ἐφόσον στὴν παραγωγή ἢ στὴ διάδοσή της μεσολαβεῖ ἡ γραφή.³ πὼς ἡ ποίηση αὐτὴ συνδέεται μὲ τὴ χρησιμοποίηση τοῦ ἐλεύθερου χρόνου, ποὺ διαθέτει ἓνα μέλος μιᾶς ἀστικῆς ομάδας (ἐδῶ ἡ μαντάμ Τυανίτη)· πὼς ὁ ἔρωτας εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ βασικὰ θέματά της· καὶ πὼς στὰ 1797 ἡ ποίηση αὐτὴ εἶχε ἤδη νὰ ἐπιδείξει

Οἱ συντομογραφίες ΣΝΕ καὶ ΕΑ δηλώνουν ἀντίστοιχα τὸ *Σχολεῖο τῶν ντελικατῶν ἐραστῶν* καὶ τὸ *Ἔρωτος Ἀποτελέσματα* (1792).

1. Παναγιώτης Κοδρικὰς, *Ἐφημερίδες*. Ἐπιμέλεια Ἀλκης Ἀγγέλου, Ἀθήνα 1991, σ. 121. Γιὰ τὴ μαντάμ Τυανίτη (Μαριώρα Ρίζου) βλ. Ἀλκης Ἀγγέλου, «Ἡ Μαντάμ Τυανίτη», *Ἑλληνικά* 44/2 (1994), 369-398.

2. Κοδρικὰς, *Ἐφημερίδες*, σ. 92.

3. Ἡ μαντάμ Τυανίτη «ἀνέγνω τὸ τραγοῦδι», ἄρα τὸ τραγοῦδι ἦταν γραμμένο. Βλ. ὥστόσο γιὰ τὶς σχέσεις τῆς χειρόγραφης παράδοσης καὶ τῆς προφορικῆς μετάδοσης τῶν τραγουδιῶν: Ἀντεία Φραντζῆ, *Μισμαγιά. Ἀποκλῆγιο φαναριώτικης ποιήσεως κατὰ τὴν ἔκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Ἀθήνα [1993], σ. 34-35.

κάποια παράδοση, έφόσον μιὰ έννεηντάχρονη κυρία, όπως ή μαντάμ Τυανίτη, μπορούσε νά άσχολεΐται μαζί της χωρίς νά προκαλεΐ την έκπληξη του νεαρού παρατηρητή της. Η άξία ώστόσο τής περιγραφής του Κοδρικᾶ δέν έγκειται τόσο στο πληροφοριακό της περιεχόμενο, όσο στο γεγονός ότι αποτελεί μία από τις ελάχιστες μαρτυρίες συγχρόνων που διασώζουν με άμεσότητα και ζωντάνια ένα στιγμιότυπο από την παρουσία και τη λειτουργία των φαναριώτικων τραγουδιών στην καθημερινή ζωή του 18ου αΐωνα.

Μακριά από τὸ νά τὰ θεωρεΐ αόρνηθοσκαλίσματα τής παιδικής ήλικίας» τής νεοελληνικής ποίησης, όπως τὰ χαρακτηρίζει στα 1869 ὁ Σκαρλάτος Βυζάντιος,⁴ ή σύγχρονη έρευνα⁵ άσχολήθηκε συχνά με τὰ φαναριώτικα στιχουργήματα και έπισήμανε τὸ ενδιαφέρον που παρουσιάζουν ως κείμενα τὰ όποια άπηχοῦν σημαντικές πολιτισμικές και ιδεολογικές αλλαγές που σημειώθηκαν στην έλληνική κοινωνία την εποχή του Διαφωτισμοῦ.⁶

4. Σκαρλάτος Βυζάντιος, *Η Κωνσταντινούπολις ή περιγραφή τοπογραφική, αρχαιολογική και ιστορική τής περιωνύμου ταύτης μεγαλοπόλεως [...]*, 3 τόμ., 'Αθήναι, Χ. Ν. Φιλαδέλφους, 1869, τ. 3, σ. 599.

5. Ίδιαίτερα έμπεριστατωμένη παρουσίαση των φαναριώτικων τραγουδιών, των μορφολογικών χαρακτηριστικών, του περιεχομένου τους, των κοινωνικών και πολιτισμικών συνθηκών παραγωγής τους στο Φραντζή, *Μισμαγιά*, σ. 11-46. Οί σημαντικότερες προγενέστερες μελέτες σέ χρονολογική σειρά: Βυζάντιος, *Η Κωνσταντινούπολις*, τ. 3, σ. 599-605. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία τής νεοελληνικής λογοτεχνίας*, 'Αθήνα 1975, σ. 169-171. Λέανδρος Βρανούσης, *Οί Προόδρομοι*, 'Αθήνα 1955 (= Βασιική Βιβλιοθήκη 11), σ. 29-77, κυρίως σ. 65-69. 'Αριάδνη Καμαριανού, «Λαϊκά τραγούδια και φαναριώτικα στιχουργήματα Έλλήνων και Ρουμάνων του 18ου και 19ου αΐωνος», *Λαογραφία* 18 (1959), σ. 94-112. Παναγιώτης Σ. Πίστας, «Η πατρότητα των στιχουργημάτων του "Σχολείου των ντελικάτων έραστών"», *Έλληνικά* 20/2 (1967), 393-412· του ίδιου, «Τὸ νεανικό έργο ενός έθνομάρτυρα. Τὸ "Σχολεῖον" του Ρήγα και τὰ προβλήματά του», στο Ρήγας, *Σχολεῖον των ντελικάτων έραστών*. Έπιμέλεια Π. Σ. Πίστας, 'Αθήνα 1994, σ. ιε'-ος'. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο γιά τὸ έλληνικό δημοτικό τραγούδι*, Ναύπλιο 1984, σ. 55-60. Νίκος Σβορώνος, «Μιά χειρόγραφη άνθολογία (μισμαγιά) με τραγούδια ελληνικά και τουρκικά και δύο έθνικά στιχουργήματα», στο *Έλληνογαλλικά*. Αφιέρωμα στον Roger Milliet γιά τὰ πενήντα χρόνια τής ελληνικής παρουσίας του, 'Αθήνα 1990, σ. 599-621. Γ. Π. Σαββίδης, «Στοιχειώδεις πίνακες γιά την μελέτη Φαναριωτών ποιητών και στιχουργών», *Μολυβδοκοנדολοπελεκητής* 3 (1991), 31-53. Μάρκος Δραγούμης, «Τὸ φαναριώτικο τραγούδι», στο Φραντζή, *Μισμαγιά*, σ. 283-298. Δημήτρης Ζ. Σοφινός, «Συλλογή φαναριώτικων στιχουργημάτων σέ κώδικα των μέσων του ΙΗ' αΐωνα», *Ο Έρασιστής* 21 (1997), 43-71.

6. Βλ. Φραντζή, *Μισμαγιά*, σ. 14-15, 32-33, 36, όπου και βιβλιογραφία.

Ἀπὸ νωρὶς ἡ ἔρευνα γιὰ τὰ φαναριώτικα τραγούδια συμπορεύτηκε μὲ τὴν ἔρευνα γιὰ τὸ *Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν* (1790) τοῦ Ρήγγα (1757-1798) καὶ γιὰ τὸ *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα* (1792) τοῦ Ἰωάννη Καρατζᾶ⁷ (1767-1798), καθὼς τὰ δύο προδρομικά αὐτὰ ἔργα τῆς νεο-

7. Ἡ ταύτιση τοῦ ἀνώνυμου συγγραφέα τοῦ *EA* μὲ τὸν Ἰωάννη Καρατζᾶ ὀφείλεται στὸν Νίκο Βέη καὶ ὄχι στὸν Hans Eideneier, ὅπως ὑποστηρίζει ὁ τελευταῖος στὸ παρακάτω ἄρθρο του· βλ. Νίκος Α. Βέης, «Ἡ συλλογὴ διηγημάτων “Ἑρωτος Ἀποτελέσματα” καὶ ὁ συγγραφεὺς αὐτῶν», *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 20 (1970), 345-366, καὶ πρβ. Hans Eideneier, «Ὁ συγγραφέας τοῦ “Ἑρωτος Ἀποτελέσματα”», *Θησαυρίσματα* 24 (1994), 282-285. Ἡ ταύτιση τοῦ Καρατζᾶ ἔγινε μὲ βάση τὴ μαρτυρία τοῦ γερμανοῦ φιλολόγου Franz Karl Alter (1749-1804), ὁ ὁποῖος ἀναφέρει σὲ κριτικὴ τοῦ *EA* δημοσιευμένη στὸ περιοδικὸ *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* (τχ. 47, 20 Ἀπριλίου 1797, στήλη 504) ὅτι γνώριζε προσωπικά τὸν συγγραφέα τοῦ ἔργου καὶ ὅτι αὐτὸς ἦταν ὁ Καρατζᾶς. Τὴν κριτικὴ αὐτὴ τὴν ἀνακάλυψε καὶ τὴν γνωστοποίησε πρῶτος ὁ Βέης, ὅπως φαίνεται καθαρὰ ἀπὸ τὸ προλογικὸ σημείωμα «Τινὰ περὶ τοῦ καταλοῖπου» (στὸ Βέης, ὁ.π., σ. 345-347) μὲ τὸ ὁποῖο ἡ Ἑνὴ Βέη-Σεφερλῆ ἐφοδίασε τὸ παραπάνω ἄρθρο τοῦ Βέη, δίνοντάς το πρὸς δημοσίευσή μετὰ τὸ θάνατο τοῦ συγγραφέα του. Ἐνῶ τὸ ἄρθρο τοῦ Βέη περιορίζεται στὰ ἀποτελέσματα τῶν ἐρευνῶν του μέχρι τὸ 1942, στὸ προλογικὸ σημείωμα παρουσιάζονται τὰ νέα στοιχεῖα (ἡ κριτικὴ τοῦ Alter) ποὺ ἀνακάλυψε ὁ Βέης γύρω στὸ 1948 καὶ τὰ ὁποῖα κοινοποίησε μὲν σὲ ὁμιλία του στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν στίς 27 Μαΐου 1948, ἀλλὰ δὲν πρόλαβε νὰ τὰ ἐνωματώσει στὸ ἤδη ἔτοιμο ἄρθρο τοῦ 1942. Ὁ Eideneier παρουσιάζει τὸν τυχαῖο, ἐκ νέου ἐντοπισμὸ τῆς κριτικῆς τοῦ Alter ἀπὸ τὸν Ulrich Moennig ὡς ἀνακάλυψη ἄγνωστων ὡς τότε στοιχείων καὶ ἀποσιωπᾷ τὴν προσφορὰ τοῦ Βέη μειώνοντας τὸ δημοσίευμα τῶν *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* στίς σελίδες 349-366 (πρβ. Eideneier, ὁ.π., σ. 282 σημ. 6), παραλείποντας δηλαδὴ τίς σελίδες 345-347, οἱ ὁποῖες περιέχουν τὸ προλογικὸ σημείωμα τῆς Βέη-Σεφερλῆ καὶ συνεπῶς τὴν ἀπόδειξη ὅτι ὁ Βέης ἀνακάλυψε πρῶτος τὴν κριτικὴ. Γιὰ τὸ ὅτι ἡ κριτικὴ τοῦ παρουσίασε ὁ Βέης τὸ 1948 καὶ ἐκείνη ποὺ ξαναεντόπισε ὁ Moennig εἶναι μία καὶ ἡ αὐτὴ δὲν χωρεῖ ἀμφιβολία. Ἄν καὶ τὸ ὄνομα τοῦ περιοδικοῦ, στὸ ὁποῖο δημοσίευσσε ὁ Alter τὴν κριτικὴ τοῦ *EA*, δὲν ἀναφέρεται στὸ σημείωμα τῆς Βέη-Σεφερλῆ, μπορούμε νὰ τὸ συμπεράνουμε ἀπὸ τὴν πληροφορία ὅτι «Στὸ ἴδιο περιοδικὸ ἐδημοσίευσεν ὁ Ἄλτερ καὶ κριτικὴ γιὰ τὸ ἔργο Περιήγησις τοῦ Νέου Ἀναχάρσιδος» (Βέης, ὁ.π., σ. 346). Αὐτὴ ἡ κριτικὴ τοῦ Νέου Ἀναχάρσιδος βρίσκεται στὸ περιοδικὸ *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* (1801) καὶ ἔχει ἀναδημοσιευτεῖ ἀπὸ τὸν Γεώργιο Λάιο —βλ. Γεώργιος Λάιος, «Οἱ χάρτες τοῦ Ρήγγα», *ΔΙΕΕ* 14 (1960), 231-312, ἐδῶ σ. 301-302· στὸ ἄρθρο αὐτὸ τοῦ Λαίου παραπέμπει ἐξάλλου καὶ ἡ Βέη-Σεφερλῆ. Συνεπῶς, ἐὰν δεχόμαστε τὴν κριτικὴ τοῦ Alter ὡς ἐπαρκὴ μαρτυρία γιὰ τὴν προσγραφὴ τοῦ *EA* στὸν Καρατζᾶ, ὀφείλουμε νὰ παραπέμψουμε στὸ ἄρθρο τοῦ Βέη καὶ ὄχι, ὅπως τείνει νὰ ἐπικρατήσῃ, σ' ἐκείνο τοῦ Eideneier. Ὡς προστεθεῖ πληροφοριακὰ ὅτι ἡ ἀνώνυμη κριτικὴ τοῦ *EA*, ποὺ δημοσιεύτηκε στίς *Göttingische Anzeigen von gelehrten Sachen* (τχ. 176, 3 Νοεμβρίου 1796, σ. 1757-1759) καὶ τὴν ὁποία παρουσίασε ἀναλυτικὰ ὁ Βέης καὶ μνημονεύει ὁ Eideneier, εἶναι γραμ-

ελληνικῆς λογοτεχνικῆς πρόζας περιέχουν, ὅπως εἶναι γνωστό, φαναριώτικα στιχουργήματα: 13 τὸ πρῶτο καὶ 133 τὸ δεύτερο.⁸ Ἡ διαπίστωση ὅτι κάποια ἀπὸ αὐτὰ τὰ στιχουργήματα ἦταν φαναριώτικα τραγούδια, ποὺ προϋπῆρχαν τῆς ἐκδόσεως τῶν δύο ἔργων,⁹ ὁδήγησε στὴν ὑπόθεση ὅτι πιθανὸν καὶ ἄλλα στιχουργήματα νὰ εἶναι παλαιότερα καὶ ἐνδεχομένως νὰ μὴ γράφτηκαν, ἀλλὰ μόνο νὰ υἱοθετήθηκαν, ἀπὸ τὸν Ρήγα καὶ τὸν Καρατζά.¹⁰ Ἡ χρονολόγηση καὶ ὁ καθορισμὸς τῆς πατρότητος τῶν τραγουδιῶν ποὺ παραδίδονται στὸ Σχολεῖο καὶ στὸ *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα* ἀποτελεῖ ἓνα πρόβλημα ποὺ τίθεται τόσο στοὺς μελετητὲς τῶν φαναριώτικων τραγουδιῶν, ὅσο καὶ στοὺς μελετητὲς τῶν παραπάνω ἔργων. Σὲ αὐτὸ θὰ ἐστιάσουμε τὴν προσοχή μας στὴ συνέχεια.

Νέα στοιχεῖα γιὰ τὰ στιχουργήματα τῶν δύο λογοτεχνικῶν ἔργων μπορούμε νὰ ἀντλήσουμε ἀπὸ δύο πηγές: ἀπὸ τὸ ἔργο *Geschichte des transalpinischen Daciens* (1781-1782) τοῦ Franz Joseph Sulzer († 1791) καὶ ἀπὸ τὸ χειρόγραφο 725 τῆς Γενναδείου Βιβλιοθήκης, ποὺ περιέχει μεταξὺ ἄλλων καὶ 166 φαναριώτικα στιχουργήματα, χρονολογούμενα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 18ου αἰώνα.

1. Ἡ μαρτυρία τοῦ Franz Joseph Sulzer

Ὁ Sulzer, γεννημένος στὸ Laufenburg τῆς σημερινῆς Ἑλβετίας, νομικὸς καὶ ἀξιωματικὸς τοῦ ἀψβουργικοῦ στρατοῦ, ἔφτασε στὸ Βουκουρέστι

μένη ἀπὸ τὸν γνωστὸ κλασικὸ φιλόλογο Christian Gottlob Heyne (1729-1812).

8. Συνολικὰ παραδίδουν 138 στιχουργήματα, καθὼς ὁκτὼ ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ *Σχολείου* ἔχουν συμπεριληφθεῖ καὶ στὸ *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα*, βλ. Σαββίδης, «Στοιχειώδεις πίνακες», ὁ.π., σ. 47-48.

9. Οἱ σχετικὲς ἐπισημάνσεις ἔχουν γίνει στὶς μελέτες: Βρανούσης, *Οἱ Πρόδρομοι*, σ. 66-67, Καμαριανοῦ, «Λαϊκὰ τραγούδια καὶ φαναριώτικα στιχουργήματα», ὁ.π., σ. 96 καὶ 109-110, Πίστας, «Ἡ πατρότητα», ὁ.π., σ. 393-412. Μὲ βάση τὰ εὑρετήρια πρώτων στίχων ποὺ παρέχουν τὰ χειρόγραφα ποὺ παρουσιάζουν ὁ Π. Μουλλάς (χειρόγραφο Ἡλιάσκου), ὁ Δ. Σπάθης (χειρόγραφο Μουσείου Μπενάκη) καὶ ἡ Ἀντεία Φραντζί (χειρόγραφο Γραμματικοῦ) μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν καὶ ἄλλα τραγούδια τοῦ ΣΝΕ καὶ τοῦ ΕΑ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκδόση τῶν ἔργων· βλ. Παναγιώτης Μουλλάς, «Μεταφράσεις καὶ πρωτότυπα κείμενα ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα: περιγραφή ἐνὸς κώδικα», *Ὁ Ἐρανιστὴς* 3 (1965), 215-217· Δημήτρης Σπάθης, «Ἀγνωστες μεταφράσεις Μεταστασίου καὶ πρωτότυπα στιχουργήματα. Ἕνα χειρόγραφο τοῦ 1785», *Ὁ Ἐρανιστὴς* 15 (1978-79), 239-284, ἐδῶ κυρίως σ. 242-244, καὶ Φραντζί, *Μισμαγιά*, σ. 256-263.

10. Βλ. κυρίως Βρανούσης, *Ρήγας*, Ἀθήνα 1954 (= Βασικὴ Βιβλιοθήκη 10), σ. 202-212.

στά πρώτα χρόνια τῆς ἡγεμονίας τοῦ Ἀλέξανδρου Ὑψηλάντη —μᾶλλον στά τέλη τοῦ 1775— προσκεκλημένος νά διδάξει ἐκεῖ φιλοσοφία καί δίκαιο.¹¹ Ἔτσι εἶχε τήν εὐκαιρία νά γνωρίσει τὸ Βουκουρέστι, ἀλλὰ καί τὸ Ἰάσιο, κατάφερε νά συγκροτήσει μιὰ εἰκόνα τῆς πνευματικῆς κίνησης στίς πόλεις αὐτές καί γνώρισε προσωπικά κάποιους ἀπὸ τοὺς Ἕλληνες λογίους τῶν Ἡγεμονιῶν. Ἡ παραμονή του ὥστόσο στὴ Μολδοβλαχία δὲν διάρκεσε πολὺ. Ἡ διαφωνία του μὲ τὸν Ἀλέξανδρο Ὑψηλάντη, σχετικὰ μὲ ἓνα νομικὸ κώδικα ποὺ ἐπρόκειτο νά συντάξει ὁ Sulzer γιὰ τὴ Βλαχία, τὸν ὁδήγησε νά ἐγκαταλείψει τὸ Βουκουρέστι, προφανῶς μερικὸς μῆνες μετὰ ἀπὸ τὴν ἐκεῖ ἄφιξή του. Δὲν ἀπομακρύνθηκε ὅμως πολὺ ἀπὸ τὶς Ἡγεμονίες. Παρόλο ποὺ οἱ σχετικὲς πληροφορίες εἶναι ἐλάχιστες, φαίνεται νά πέρασε τὰ ὑπόλοιπα χρόνια τῆς ζωῆς του στὴ γειτονικὴ Τρανσυλβανία καί μάλιστα στὸ Sibiu —ὅπου ὑπῆρχε κι ἀξιόλογη ἑλληνικὴ ἐμπορικὴ παροικία¹²— καί ξέρουμε πὼς πέθανε τὸ 1791 στὸ Pitesti τῆς Βλαχίας.

Διαπιστώνουμε λοιπὸν ὅτι καί μετὰ τὴν ἀναχώρησή του ἀπὸ τὴν αὐλὴ τοῦ Ὑψηλάντη ὁ Sulzer δὲν ἔχασε τὴν ἐπαφὴ μὲ τὸ κοινωνικοπολιτιστικὸ περιβάλλον ποὺ συγκροτοῦσαν στὴ Μολδοβλαχία ἡ αὐλὴ τῶν Ἡγεμόνων κι οἱ Ἕλληνες λόγιοι ἢ ἔμποροι, καί στὴν Τρανσυλβανία οἱ ἑλληνικὲς παροικίες. Συνεπῶς οἱ πληροφορίες ποὺ μᾶς παρέχει τὸ ἔργο του *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens*¹³ θὰ πρέπει γιὰ ἀπόλυτη ἀσφάλεια, ὅταν τὸ ἴδιο τὸ κείμενο δὲν ὑπαγορεύει κάτι διαφορετικὸ, νά χρονολογηθοῦν στὸ ἔτος τῆς

11. Σύμφωνα μὲ τοὺς βιογράφους του, ὁ Sulzer ἔλαβε τὴν πρόσκληση αὐτὴ τὸ 1773. Ὁ ἴδιος δὲν ἀναφέρει οὔτε τὸ πότε προσκλήθηκε, οὔτε τὸ χρόνο τῆς ἄφιξής του στὸ Βουκουρέστι. Ἐμμεσες πληροφορίες στὸ ἔργο του δείχνουν πὼς ἡ ἄφιξή του στὴ Βλαχία θὰ πρέπει νά τοποθετηθεῖ τὸ ἀργότερο στά τέλη τοῦ 1775.

12. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ παρουσία στὴν Τρανσυλβανία βλ. Athanasios E. Karathanassis, *L'hellénisme en Transylvanie. L'activité culturelle, nationale et religieuse des compagnies commerciales helléniques de Sibiu et de Brasov aux XVII-XIX siècles*, Θεσσαλονίκη 1989. Δέσποινα-Εἰρήνη Τσοῦρκα-Παπαστάθη, *Ἡ ἑλληνικὴ ἐμπορικὴ κομπανία τοῦ Σιμπίου Τρανσυλβανίας 1636-1848*. Ὁργάνωση καί Δίκαιο, Θεσσαλονίκη 1994.

13. Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens, das ist: der Walachey, Moldau und Bessarabiens, im Zusammenhange mit der Geschichte des übrigen Daciens als ein Versuch einer allgemeinen dacischen Geschichte mit kritischer Freyheit entworfen von Franz Joseph Sulzer, ehemaligem k.k. Hauptmann und Auditor*, 3 τόμ., Βιέννη, Rudolph Gräffer, 1781-1782. Οἱ δύο πρώτοι τόμοι ἐκδόθηκαν τὸ 1781.

έκδοσης του έργου, δηλαδή στο 1781, κι όχι στο έτος της παραμονής του Sulzer στο Βουκουρέστι.

Ἡ *Geschichte des transalpinischen Daciens* στάθηκε διπλά ἄτυχη. Ἀφενὸς γιατί δὲν πρόλαβε νὰ τυπωθεῖ ὀλόκληρη,¹⁴ ἀφετέρου γιατί δὲν προσέλκυσε τὸ ἐνδιαφέρον πού τῆς ἄξιζε ὡς μία ἀπὸ τὶς πρωιμότερες καὶ σοβαρότερες μαρτυρίες γιὰ τὴ Μολδοβλαχία.¹⁵ Στούς λίγους πού ἐκτίμησαν καὶ χρησιμοποίησαν τὸ ἔργο ἀνήκει καὶ ὁ γνωστός γιὰ τὴ φιλομάθειά του Γεώργιος Ζαβίρας.¹⁶ Ἀνάμεσα στὶς πολλὲς ἀξιόλογες πληροφορίες πού διασώζει ὁ Sulzer συγκαταλέγονται καὶ ὁκτὼ δείγματα ἑλληνικῆς μουσικῆς, καταγραμμένα μὲ δυτικὴ παρασημαντικὴ σὲ ἓνα χαρακτηριστὶκὸ στὸν δεῦτερο τόμο τοῦ έργου.¹⁷ Τὰ τρία παραδείγματα προ-

14. Οἱ τρεῖς δημοσιευμένοι τόμοι ἀποτελοῦν τὸ πρῶτο, «γεωγραφικόν», μέρος. Ὁ Sulzer δὲν κατόρθωσε νὰ δημοσιεύσει καὶ τὸ δεύτερο, «ἱστορικόν», μέρος, τὸ ὁποῖο σῶθηκε ὥστόσο ὡς χειρόγραφο. Τὸ πρωτότυπό του φυλάσσεται σύμφωνα μὲ τοὺς βιογράφους τοῦ Sulzer στὸ Εὐαγγελικὸ Γυμνάσιο τοῦ Sibiu, σύμφωνα μὲ τὸν Iorga ὅμως στὸ γυμνάσιο τοῦ Brasov. Ὁ ρουμάνος ἱστορικὸς ἀναφέρει καὶ ἓνα ἀντίγραφο τοῦ χειρογράφου τοῦ Sulzer, τὸ ὁποῖο βρίσκεται στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας, βλ. N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la Romanité Orientale*, 9 τόμ., Βουκουρέστι, 1937-1944, ἐδῶ τ. 2, σ. 383 σημ. 1.

15. Ἡ *Geschichte des transalpinischen Daciens* εἶναι τὸ τρίτο κατὰ σειρὰ ἔργο πού δημοσιεύθηκε κατὰ τὸν 18ο αἰώνα ἀπὸ εὐρωπαῖο περιηγητὴ σχετικὰ μὲ τὴ Μολδοβλαχία. Τὰ δύο προηγούμενα ἔργα εἶναι ἡ *Histoire de la Moldavie et de la Valachie* (Ἰάσιο, Société Typographique, 1777) τοῦ γάλλου διπλωμάτη Jean-Louis Carra (1743-1793) καὶ οἱ *Mémoires historiques et géographiques sur la Valachie* (Φραγκφούρτη, H. L. Broenner, 1778) τοῦ γερμανοῦ στρατιωτικοῦ Friedrich Wilhelm von Bauer (1731-1783). Τὸ ἔργο τοῦ Sulzer ἐκδόθηκε μόνο μία φορὰ. Ἀντίθετα, ἡ *Histoire* τοῦ Carra γνώρισε τρεῖς ἐκδόσεις στὸ πρωτότυπο (Παρίσι 1778, Neuchatel 1781, Neuchatel 1789) καὶ τρεῖς σὲ γερμανικὴ μετάφραση (Φραγκφούρτη/Λιψία 1789, Φραγκφούρτη/Λιψία 1790, Νυρεμβέργη 1821). Οἱ *Mémoires* τοῦ Bauer κυκλοφόρησαν αὐτοτελῶς μόνο κατὰ τὴν πρώτη τους ἔκδοση, ἀλλὰ ἐκτενὴ ἀποσπάσματά τους συμπεριλήφθηκαν σὲ ἐκδόσεις τῆς *Histoire* τοῦ Carra (Neuchatel 1781, Neuchatel 1789).

16. Γεώργιος Ζαβίρας, *Νέα Ἑλλάς ἢ Ἑλληνικὸν Θέατρον*. Ἀνατύπωσης α' ἐκδόσεως. Ἐπιμέλεια Τάσου Ἀθ. Γριτσοπούλου, Ἀθήνα 1972, σ. 415.

17. Τὸ χαρακτηριστικὸ φέρει τὸν τίτλο: «Tabula V. Griechische Tänze, Choralgesänge, und Profanlieder-Melodien». Ἐκτὸς ἀπὸ τὰ παραδείγματα αὐτὰ —τῶν ὁποίων τὴν προέλευση δὲν ἀναφέρει— ὁ Sulzer προσφέρει κι ἄλλες πληροφορίες περὶ μουσικῆς. Κάνει λόγο γιὰ τρεῖς Ἑλλήνες πού ἦταν ἰδιαιτέρα γνωστοὶ ὡς ἱκανοὶ συνθέτες, τὸν μοναχὸ Παρθένιο ἀπὸ τὴν Ἱερουσαλὴμ, «κάποιον Lambadária καὶ τὸν ἐγγονό του» (*Geschichte*, τ. 2, σ. 500). Ἰσῶς πρόκειται γιὰ τὸν Ἰακουμάκη ἢ τὸν Πέτρο Λαμπαδάρι, πού μνημονεύει ὁ Βυζάντιος (βλ. *Ἡ Κωνσταντινούπολις*, τ. 3, σ. 599, 603). Ὁ Sulzer ἀναφέρεται καὶ στὴ σχέση τῶν Ἑλλήνων μὲ τὴ δυτικὴ

έρχονται ἀπὸ τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, δύο ἀποτελοῦν τὴ μουσικὴ συνοδεία χορῶν, ἓνα χαρακτηρίζεται ἀπλᾶ ὡς «τραγούδι» καὶ τὰ ὑπόλοιπα δύο μποροῦν νὰ ἀναγνωριστοῦν μὲ βεβαιότητα ὡς φαναριώτικα τραγούδια, καθὼς ὁ Sulzer σημειώνει κάτω ἀπὸ τὴ μελωδίᾳ καὶ τοὺς ἀρχικοὺς στίχους τοὺς.

Τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ φαναριώτικα τραγούδια ἀρχίζει μὲ τοὺς στίχους «Σὲ πέλαγος ἐμπῆκα, λιμιώνα λαχταρῶ / μὰ ὅλο παραδέρνω νὰ στᾶξω δὲ μπορῶ» καὶ δὲν εἶναι γνωστὸ ἀπὸ ἄλλη πηγὴ.¹⁸ Τὸ ἄλλο ὅμως τὸ συναντοῦμε στὸ *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα* καὶ χάρη στὴ μαρτυρία τοῦ Sulzer μποροῦμε τώρα νὰ τὸ χρονολογήσουμε ὀρίζοντας τὸ 1781 ὡς terminus ante quem γιὰ τὴν ἐμφάνισή του.¹⁹ Ἡ χρονολόγηση αὐτὴ ἀποκλείει τὸν Καρατζᾶ ὡς πιθανὸ στιχουργό του, λόγῳ τῆς τότε νεαρῆς του ἡλικίας. Τὸ τραγούδι, γιὰ τὸ ὁποῖο γίνεται λόγος, ἀρχίζει μὲ τοὺς στίχους «Δὲν εἶναι τρόπος νὰ γένη κι ἄλλη / τόσον ὠραία, μὲ τόσα κάλλη» καὶ ἦταν ἰδιαίτερα δημοφιλὲς στὴ δεκαετία τοῦ 1780.

Στὸ παραπάνω συμπέρασμα μᾶς ὁδηγεῖ ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν ἀλληλογραφία τοῦ συγγραφέα Christoph Martin Wieland (1733-1813) μὲ τὸν λόγιο Friedrich David Gräter (1768-1830). Ὁ τελευταῖος, γνωρίζοντας τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ Wieland γιὰ τὴ νεοελληνικὴ γλώσσα, τοῦ παρουσιάζει διεξοδικὰ τὴν προφορὰ τῆς σὲ ἓνα γράμμα τῆς 4ης Νοεμβρίου 1797. Τὶς σχετικὲς γνώσεις του, ὅπως σημειώνει ὁ Gräter, τὶς εἶχε

μουσικῇ. Παρατηρεῖ ὅτι στὴν αὐλὴ τοῦ ἡγεμόνα ἐκτὸς ἀπὸ τουρκικὴ, ἑλληνικὴ καὶ ρομανικὴ μουσικὴ ἀκούει κανεὶς καὶ γερμανικὴ, παιγμένη ἀπὸ (μὴ ἑλληνες) μουσικοὺς. Τὸ ἑλληνικὸ ἀκροατήριό ὡστόσο δὲν εἶχε τὴν ὑπομονὴ νὰ ἀκούσει μιὰ συμφωνία μέχρι τὸ τέλος (βλ. Sulzer, *Geschichte*, τ. 3, σ. 338-339).

18. Ὁ Sulzer δίνει τὸ κείμενο μεταγγραμμένο στὸ λατινικὸ ἀλφάβητο. Ὁ στίχος «μὰ ὅλο παραδέρνω νὰ στᾶξω δὲ μπορῶ» ἐπαναλαμβάνεται μία φορὰ μὲ διαφορετικὴ μελωδίᾳ. Ἡ ἀντιπαράβολή, προκειμένου νὰ ἐξεταστεῖ ἂν τὰ στιχουργήματα εἶναι γνωστὰ ἀπὸ ἄλλες πηγές, ἔγινε μὲ βάση τὰ εὑρετήρια πρῶτων στίχων ποὺ περιέχονται στὶς ἀκόλουθες μελέτες: Μουλλάς, «Μεταφράσεις καὶ πρωτότυπα κείμενα», ὁ.π., σ. 215-217· Σπάθης, «Ἄγνωστες μεταφράσεις Μεταστασίου καὶ πρωτότυπα στιχουργήματα», ὁ.π., σ. 242-244· Σαββίδης, «Στοιχειώδεις πίνακες», ὁ.π., σ. 32-53 καὶ Φραντζή, *Μισμαγιά*, σ. 256-282. Οἱ ἱδιες μελέτες χρησιμοποιήθηκαν καὶ γιὰ ἀνάλογες ἀντιπαραβολές, τὶς ὁποῖες ἀναφέρω στὴ συνέχεια.

19. Βλ. EA 39 (EAvitti 90). Οἱ παραπομπές μὲ τὴ συντομογραφία EA ἀναφέρονται στὴν πρώτη ἔκδοσι τοῦ *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα* (Βεντότης, Βιέννη 1792), ἐνῶ ἐκεῖνες μὲ τὴ συντομογραφία EAvitti στὴν ἔκδοσι: I*** K****, *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα*. Ἐπιμέλεια Mario Vitti, Ἀθήνα 1993 — ποὺ παρὰ τὶς ἀδυναμίες τῆς ἔχει τὸ πλεονέκτημα νὰ εἶναι προσιτὴ σὲ ὅλους.

ἀποκτήσει χάρη σ' έναν "Έλληνα ἀπὸ τῆς Λάρισα, μὲ τὸν ὁποῖο εἶχε συνδεθεῖ φιλικὰ στὰ 1786-1787, ὅταν καὶ οἱ δύο σπούδαζαν στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Halle. "Αν καὶ ὁ Gräter κρύβει τὸ ὄνομα τοῦ ἑλλήνα φίλου του πίσω ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ του γράμμα (Α*****), μπορούμε νὰ τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸν Εὐστάθιο Ἀθανάσιο, φοιτητὴ τῆς ἱατρικῆς καὶ καταγόμενο ὅχι ἀπὸ τῆς Λάρισα, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν κοντινὸ της —λιγότερο γνωστὸ στοὺς Γερμανούς— Τύρναβο.²⁰

Ὁ θαυμασμὸς τοῦ Gräter γιὰ τὸν Ὅμηρο καὶ τὸν Θεόκριτο, κι ὁ ἐνθουσιασμὸς τοῦ Ἀθανάσιου γιὰ τὸν Gottfried August Bürger (1747-1794) καὶ τὸν Christian Fürchtegott Gellert (1715-1769), τοὺς ὁδήγησαν νὰ παραδίδουν ὁ ἓνας στὸν ἄλλο μαθήματα γερμανικῶν καὶ ἀντίστοιχα ἀρχαίων ἐλληνικῶν. Τὰ τελευταῖα ὅμως δὲν ἄργησαν νὰ μετατραποῦν σὲ μαθήματα νέων ἐλληνικῶν, ἐξαιτίας τῆς δυσφορίας ποὺ προκαλοῦσε στὸν Ἀθανάσιο ἡ ἐρασμιακὴ προφορά. Αὐτός, προκειμένου νὰ δώσει στὸν γερμανὸ μαθητὴ του κάποια ἰδέα τῆς νέας ἐλληνικῆς γλώσσας, τοῦ ἔλεγε κάποια ἀπὸ τὰ πολλὰ τραγούδια ποὺ γνώριζε. Ὁ Gräter συγκράτησε τοὺς ἀρχικοὺς στίχους δύο τραγουδιῶν καὶ δέκα χρόνια ἀργότερα τοὺς παραθέτει στὸ γράμμα του πρὸς τὸν Wieland, προκειμένου νὰ τοῦ δείξει ὅτι τὰ νέα ἐλληνικὰ εἶναι φτιαγμένα «γιὰ τὴ γλώσσα τῆς τρυφερότητας καὶ τῆς ἀγάπης, γιὰ τὶς θεὲς τῆς χάρης».²¹ Τὸ πρῶτο στιχούργημα, ἓνα φαναριώτικο, δὲν εἶναι γνωστὸ ἀπὸ ἄλλη πηγή.²² Τὸ δεύ-

20. Σύμφωνα μὲ τὰ μητρώα τῶν φοιτητῶν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Halle, ὁ Ἀθανάσιος (Eustathius Athanasius) γράφτηκε στὸ Πανεπιστήμιο ὡς φοιτητὴς τῆς ἱατρικῆς στὶς 26 Μαΐου 1786, καταγόταν ἀπὸ τὸν Τύρναβο καὶ ἦταν γιὸς τοῦ ἐμπόρου Ἰωάννη Ἀθανάσιου (Johannes Athanasius), βλ. UAH, Matrikel, No 452. Ἡ ταύτιση τοῦ Ἀθανάσιου μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ἀσφαλῆς, καθὼς στὰ μητρώα τοῦ πανεπιστημίου δὲν ἐμφανίζεται σὲ ὁλόκληρο τὸ δεῦτερο μισὸ τοῦ 18ου αἰῶνα κανένας ἄλλος Ἕλληνας φοιτητὴς μὲ ὄνομα ποὺ νὰ ἀρχίζει ἀπὸ ἄλφα. Τὴ διατριβὴ τοῦ Ἀθανάσιου ἀναφέρει ὁ Ζαβίρας, *Νέα Ἑλλάς*, σ. 302. Ὁ Εὐστάθιος Ἀθανάσιος πρέπει νὰ εἶναι τὸ ἴδιο πρόσωπο ποὺ ἀναφέρεται συχνὰ στὶς σελίδες τοῦ *Ερμῆ τοῦ Λόγιου*, βλ. Ἐμμ. Ν. Φραγκίσκος (ἐπιμ.), *Τὰ ἐλληνικὰ προεπαναστατικὰ περιοδικὰ. Εὐρετήρια. Β' «Ερμῆς ὁ Λόγιος» 1811-1821*, Ἀθήνα 1976, σ. 2, λῆμμα Ἀθανασίου Εὐστάθιος.

21. «[F]ür die Sprache der Zärtlichkeit und Liebe, und für die Göttinnen der Anmuth», βλ. Christoph Martin Wieland, *Briefwechsel*. Ἐπιμέλεια Siegfried Scheibe, Βερολίνο 1963 κ.έ., ἐδῶ τ. 17/1, σ. 89.

22. «Βαβαῖ! πῶς ἰνеспάει / Ἐς ὅλους τὸ κακόν! / Νὰ βλάπτουν τ' ἔχουν χάρι / καὶ ἄλλον ψυχικόν, κτλ.», βλ. Wieland, *Briefwechsel*, τ. 17/1, σ. 89 (διατηρήθηκε ἡ ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου). Γιὰ τὴ σύγκριση μὲ ἄλλες πηγές βλ. παρπάνω σημ. 18.

τερο ὅμως, τοῦ ὁποίου ὁ Gräter κατέγραψε καὶ τὴ μελωδία, εἶναι τὸ «Δὲν εἶναι τρόπος νὰ γένῃ κι ἄλλῃ»²³ πὺ μᾶς παραδίδει καὶ ὁ Sulzer. Ἡ μελωδία του ὅμως εἶναι διαφορετικὴ αὐτὴ τὴ φορά.

Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Gräter, πέρα ἀπὸ τὰ δύο στιχουργήματα πὺ περιέχει καὶ πέρα ἀπὸ τὸ χαρακτήρα της ὡς μαρτυρία τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴ νεοελληνικὴ γλώσσα στὸν γερμανόφωνο χῶρο στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰ., ἐνέχει ἕνα ἀκόμα ἐνδιαφέρον στοιχεῖο: ὑποδεικνύει ὅτι δίπλα στὰ ἀστικὰ κέντρα τῆς Ὁθωμανικῆς Αὐτοκρατορίας θὰ πρέπει νὰ προστεθοῦν ὡς χῶροι διάδοσης τῶν φαναριώτικων τραγουδιῶν κι οἱ ἐλληνικὲς παροικίες τῆς κεντρικῆς Εὐρώπης.

2. Τὸ χειρόγραφο 725 τῆς Γενναδείου Βιβλιοθήκης²⁴

Παρόλο πὺ τὰ περιηγητικὰ κείμενα καὶ ἡ ἰδιωτικὴ ἀλληλογραφία μᾶς προσφέρουν κάποτε σημαντικὲς πληροφορίες, οἱ σπουδαιότερες πηγὲς γιὰ τὰ φαναριώτικα στιχουργήματα κατὰ τὸν 18ο αἰ. δὲν παύουν νὰ εἶναι οἱ χειρόγραφες συλλογὲς τους, ὅσες ἔχουν σωθεῖ.²⁵ Μία ἀπὸ αὐτὲς εἶναι καὶ ἐκεῖνη πὺ ἐντοπίστηκε ἀπὸ τὴν Ἑντεία Φραντζῆ στὸ χειρόγραφο 725 τῆς Γενναδείου²⁶ καὶ ἡ ὁποία, παρὰ τὸ ἐνδιαφέρον περιεχόμενο της, δὲν ἀποτέλεσε μέχρι τώρα ἀντικείμενο ἐπισταμένης ἔρευνας.

Τὸ χειρόγραφο 725 ἀπαρτίζεται ἀπὸ 158 φύλλα (149 mm × 103 mm), τὰ ὁποῖα δέθηκαν ἐξαρχῆς ὅλα μαζί ὥστε νὰ ἀποτελέσουν ἕνα σημειωματάριο. Τὰ φύλλα εἶναι ἀριθμημένα μὲ μολύβι (1-158), ἐνῶ ἕνα

23. «Δὲν εἶναι τρόπος, νὰ γένῃ κι' ἄλλῃ / Τόσον ὠραῖα μὲ τόσα κάλλῃ. / Κ' ὅσοι θαρροῦσι, πῶς εἶναι κι' ἄλλῃ / Ἐνεσθῇσὺν ἔχων μεγάλη. / Χρυσὸν τὸ βλέμμα, γλυκὸν τὸ στόμα / Μέθρια ὅλα καλὰ τὸ σῶμα.», βλ. Wieland, *Briefwechsel*, τ. 17/1, σ. 91 (διατηρήθηκε ἡ ὀρθογραφία τοῦ πρωτοτύπου).

24. Λόγω τῆς διαμονῆς μου ἐκτὸς Ἀθηνῶν ἡ συγγραφή τοῦ ἄρθρου δὲν θὰ ἦταν δυνατὴ χωρὶς τὴ συνδρομὴ τῆς Γενναδείου Βιβλιοθήκης τῆς Ἀμερικανικῆς Σχολῆς Κλασικῶν Σπουδῶν, πὺ παραχώρησε τὴν ἄδεια γιὰ τὴν παραγωγὴ μικροφίλμ ἀπὸ τὸ χειρόγραφο 725. Ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ εὐχαριστῶ τὴν κυρία Χ. Καλλιγᾶ, διευθύντρια τῆς Γενναδείου, γιὰ τὴ σχετικὴ ἄδεια.

25. Ἀναλυτικὴ παρουσίασή τους γίνεται στὸ Φραντζῆ, *Μισμαγιά*, σ. 19-23. Στὶς χειρόγραφες πηγὲς φαναριώτικων στιχουργημάτων θὰ πρέπει νὰ προστεθεῖ τῶρα καὶ τὸ χειρόγραφο Πολέμη, βλ. Δημήτριος Ι. Πολέμη: «Ἐνα αἰσθηματικὸ ἀφήγημα τοῦ 1793», ὡς Παράρτημα στὸ: Νάσος Βαγενάς (ἐπιμ.), Ἐπὶ τὸν Λέανδρο στὸν Λουκὴ Λάρα. Μελέτες γιὰ τὴν πεζογραφία τῆς περιόδου 1830-1880, Ἡράκλειο 1999, σ. 313-343. Σύμφωνα μὲ τὸν Δ. Ι. Πολέμη, τὸ ἀφήγημα ἔχει ὡς πρότυπο τὸ ΕΑ καὶ περιέχει δεκαεῖς στιχουργήματα.

26. Βλ. Φραντζῆ, *Μισμαγιά*, σ. 19-20.

μέρος τους (30^r-91^r) φέρει και σεληδαρίθμηση σύγχρονη τοῦ κειμένου, με μελάνι. Τὸ σημειωματάριο δὲν ἔχει σωθεῖ ἀλώβητο· λείπουν μερικά ἀπὸ τὰ ἀρχικά του φύλλα, γιὰ τὰ ὁποῖα δὲν ὑπάρχει καμία ἐνδειξη ἐὰν ἦταν λευκὰ ἢ ὄχι. Τὰ σωζόμενα φύλλα περιέχουν συνταγές γιὰ φάρμακα καὶ γιὰ γλυκὰ (1^r-28^v, 140^v-142^r, 155^v), μεγάλο ἀριθμὸ φαναριώτικων τραγουδιῶν (30^r-110^v, 116^v-119^v, 136^v-140^r), ἓνα εὐρετήριο τῶν ἀρχικῶν στίχων μερικῶν ἀπὸ τὰ τραγούδια (152^v-155^v) καὶ λίγες σύντομες σημειώσεις (24^r, 156^r, 157^v, 158^v). Τὰ κείμενα σχηματίζουν ὁμοιογενεῖς ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενό τους ομάδες, οἱ ὁποῖες χωρίζονται μεταξὺ τους με λευκὰ φύλλα (29^r-29^v, 111^r-116^r, 120^r-136^r, 142^v-149^r, 150^r-152^r, 156^v-157^r, 158^r).

Τὸ χειρόγραφο δὲν φεῖδεται χρονολογικῶν ἐνδείξεων. Ἡ πρωιμότερη ἀνάγεται στὸ 1769 καὶ ἐμφανίζεται στὸ τελευταῖο φύλλο τοῦ χειρογράφου (158^v), ὅπου σημειώνεται: «ΑΨΞΘ μαῖου: ι: Καὶ καλὴ ἀρχή». Τὸ ἴδιο ἔτος, τὸ 1769, σημειώνεται καὶ στὸ φ. 30^r, ἀκριβῶς πρὶν ἀρχίσουν οἱ καταγραφές τραγουδιῶν. Ἡ πιὸ ὀψιμὴ χρονολογία συνοδεύει μιὰ σύντομη σημείωση (φ. 157^r) ποὺ γράφτηκε στὶς 29 Ἰουλίου τοῦ 1795. Ἡ ὑπαρξὴ ὥστόσο ἐνὸς στιχοῦργήματος με θέμα τὴ δολοφονία τοῦ Γεωργίου Μουρούζη (φ. 109^r) βεβαιώνει ἔμμεσα πὺς οἱ καταγραφές συνεχίστηκαν τουλάχιστον μέχρι τὶς ἀρχές τοῦ 1797.²⁷ Μὲ βάση τὶς χρονολογίες ποὺ ἐμφανίζονται διαπιστώνουμε ὅτι ἡ καταγραφὴ τῶν διαφόρων ὁμάδων κειμένων δὲν ἔγινε πάντα με τὴ σειρὰ με τὴν ὁποία οἱ ὁμάδες αὐτὲς παρουσιάζονται στὸ χειρόγραφο. Ἀντίθετα, στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ὁμάδων, ἡ σειρὰ με τὴν ὁποία ἐμφανίζονται τὰ μεμονωμένα κείμενα δείχνει νὰ ἀνταποκρίνεται στὴ χρονικὴ ἀκολουθία τῆς καταγραφῆς τους.

Γιὰ τὸν κτήτορα ἢ γιὰ τὸ συντάκτη τοῦ χειρογράφου δὲν ὑπάρχουν ἄμεσες πληροφορίες. Ἡ ποικιλία τῶν γραφῶν καὶ τῆς ὀρθογραφίας βεβαιώνει πάντως τὴ συμμετοχὴ περισσότερων τοῦ ἐνὸς γραφέων. Ἄν καὶ

27. Τὸ σχετικὸ στιχοῦργημα τιτλοφορεῖται: «ἐλεγεῖον εἰς τὴν ἐν κύπρῳ λάρνακα ἀδικωτάτην αἰμοβόρον σφαγὴν τοῦ μεγάλου δραγομάνου γεωργίου μουρούζη». Ὁ Γεώργιος Μουρούζης (1771-1796), Μεγάλος Διερχμηνέας κατὰ τὸ διάστημα 1792-94 καὶ 1795-96, ἐξορίστηκε τὸ 1796 στὴν Κύπρο, ὅπου δολοφονήθηκε στὰ τέλη τοῦ ἴδιου χρόνου. Ἡ εἰδησιὴ τῆς δολοφονίας του φαίνεται νὰ μαθεύτηκε στὴν Κωνσταντινούπολιν κατὰ τὴν Πρωτοχρονιά τοῦ 1797· πρβ. Κοδριχάς, *Ἐφημερίδες*, σ. 114. Τὸ ἴδιο στιχοῦργημα τὸ συναντοῦμε τυπωμένο στὴν *Ἐφημερίδα* στὶς 5 Μαΐου 1797 (φύλ. 36, σ. 424-426)· βλ. ἀνατύπωση στὸ Florin Marinescu, *Étude généalogique sur la famille Mourouzi*, Ἀθήνα 1987 (= *Τετράδια Ἑργασίας* 12), σ. 71. Ἡ παραλλαγὴ αὐτὴ παρουσιάζει κάποιες διαφορὰς σὲ σχέση με τὴν παραλλαγὴ ποὺ σώζεται στὸ χειρόγραφο 725. Ἡ τελευταία ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὸ πρωτότυπο.

ὁ ἀκριβὲς προσδιορισμὸς τοῦ ἀριθμοῦ τους εἶναι δύσκολος —γιατὶ τὸ χρονικὸ διάστημα ποὺ καλύπτουν οἱ καταγραφές εἶναι τόσο μεγάλο (ἀπὸ τὸ 1769 ἕως τουλάχιστον τὸ 1797), ποὺ οἱ διαφορές στὴ γραφὴ δὲν μποροῦν πάντα νὰ ἐρμηνευτοῦν μὲ ἀπόλυτη ἀσφάλεια ὡς ἀλλαγὴ χειροῦ καὶ ὄχι ὡς μεταβολές στὴ γραφὴ τοῦ ἴδιου ἀτόμου μὲ τὴν πάροδο τοῦ χρόνου—, τὸ πιθανότερο εἶναι πῶς ἔχουμε νὰ κάνουμε μὲ τρεῖς γραφεῖς, οἱ ὁποῖοι ὑπῆρξαν προφανῶς καὶ διαδοχικοὶ κτήτορες τοῦ σημειωματαρίου.²⁸ Οἱ δύο ἀπὸ αὐτοὺς δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσουν ἐδῶ. Οἱ γραφές τους (χ² καὶ χ³) ἐμφανίζονται ἀργά, μετὰ τὴν ἐποχὴ ποὺ μᾶς ἐνδιαφέρει, καὶ τὸ περιεχόμενον τῶν λίγων σελίδων, στίς ὁποῖες τίς συναντοῦμε, δὲν σχετίζεται μὲ τὸ ζητούμενον τῆς ἐρευνᾶς μας.²⁹

Ἰδιαίτερα σημαντικὸς εἶναι ἀντίθετα ὁ κύριος γραφέας καὶ ἀρχικὸς κάτοχος τοῦ σημειωματαρίου. Ἀπὸ τὸ χέρι του (χ¹) προέρχονται τὰ κείμενα ὅλων σχεδὸν τῶν συνταγῶν (1^r-28^v, 155^v), τὸ μεγαλύτερο μέρος τῶν στιχουργημάτων (30^r-105^v, 116^v-119^v, 136^v-137^v), ἡ σελιδαριθμηση μὲ μελάνι (30^r-91^r), τὸ εὐρετήριο πρῶτων στίχων (152^v-155^v), τρεῖς σύντομες σημειώσεις (149^v, 156^r, 157^v), ἀλλὰ καὶ οἱ μοναδικές καταγραφές ποὺ ἔχουν τὸ χαρακτὴρα μιᾶς «προσωπικῆς» μαρτυρίας (24^r, 137^v, 116^v-117^r). Αὐτὲς οἱ τελευταῖες περιέχουν τὴν πληροφορία, ὅτι ὁ ἀνώνυμος γραφέας ἦταν πρόσωπο ποὺ εἶχε διατελέσει στὴν ὑπηρεσία τοῦ ἡγεμόνα Ματθαίου Γκίκια.³⁰ Γιὰ τὸ πότε καὶ ποῦ ἔζησε δὲν ὑπάρχουν παρὰ ἐλάχιστες ἐνδείξεις: οἱ χρονολογίες στὸ σημειωματάριό του, ποὺ δείχνουν ὅτι ἄρχισε νὰ τὸ χρησιμοποιεῖ τὸν Μάιο τοῦ 1769 καὶ σταμάτησε τὸν Ἰούλιο τοῦ 1795, καὶ μία σημείωση ποὺ δείχνει ὅτι τὸν Αὐγούστο τοῦ 1788 βρισκόταν στὴν Κωνσταντινούπολη.³¹ Ἡ προσεγμένη

28. Ἀπὸ τὴ θέση αὐτὴ θὰ ἤθελα νὰ εὐχαριστήσω τὸν ἱστορικὸ Ἀντώνη Πάρδο γιὰ τὴ βοήθειά του στὸν καθορισμὸ τοῦ ἀριθμοῦ τῶν γραφῶν.

29. Ἀπὸ τὸ χ² ἔχουν γραφεῖ τὰ στιχουργήματα στὰ φφ. 106^r-110^v καὶ 138^r-140^r. Οἱ ἐγγραφές ἔχουν γίνῃ μετὰ τὸ 1795. Μὲ τὸ χ³ ἔχουν σημειωθεῖ οἱ συνταγές στὰ φφ. 140^v-142^r καὶ 157^v. Χρονολογοῦνται μετὰ τὸ 1797.

30. Ὁ Ματθαῖος Γκίκιας (1715-1761), ἡγεμόνας τῆς Βλαχίας τὸ 1752-1753 καὶ τῆς Μολδαβίας τὸ 1753-1756, ἀποκαλεῖται ἀπὸ τὸν γραφέα ὡς «ὁ αὐθέντης μου», βλ. χ. 725, φ. 24^r καὶ 137^v.

31. Στὸ φ. 116^v σημειώνει τὸν «τίτλο» «ὁποῦ ἐβῆλθον εἰς τὸ κομμένο τὸ κεφάλι τοῦ μακαρίτου μισερ δημήτρη σκαναβῆ. εἰς τὸ μπάμπι χουμαγιοῦν» στίς 5 Αὐγούστου 1788, δηλαδὴ τὴν ἴδια τὴν ἡμέρα ποὺ ὁ Σκαναβῆς ἀποκεφαλίστηκε. Δὲν θὰ μπορούσε νὰ πληροφορηθεῖ τὸ γεγονός τόσο γρήγορα, ἐὰν δὲν βρισκόταν στὴν Κωνσταντινούπολη. Τὴν ἡμερομηνία τοῦ ἀποκεφαλισμοῦ τοῦ Σκαναβῆ τὴ διασώζει καὶ ὁ Κοδρικᾶς, βλ. Ἐφημερίδες, σ. 4.

όρθογραφία τῶν χειμένων πού προέρχονται ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ καὶ τὸ γεγρονός ὅτι στιχουργοῦσε καὶ συνέθετε³² δείχνουν πὼς διέθετε μιὰ ἀξιοπρόσεκτη μόρφωση. Εἶναι ἄλλωστε πιθανὸ νὰ ἦταν γιατρός, ἐφόσον στὸ πρῶτο μέρος τοῦ σημειωματαρίου τοῦ κατέγραφε συνταγές φαρμάκων, συχνὰ μάλιστα τέτοιων πού προορίζονταν γιὰ τὴ θεραπεία σοβαρῶν ἀσθενειῶν καὶ ὅχι ἀπλῶν παθήσεων. Ἐξοικείωση μὲ τὴν ἱατρικὴ πράξη μαρτυροῦν ἐπίσης οἱ παρατηρήσεις πού συνοδεύουν κάποτε τὶς συνταγές καὶ μὲ τὶς ὁποῖες ἐπισημαίνονται οἱ ἀντενδείξεις ἢ τονίζεται ἡ ἀποτελεσματικότητα ἐνὸς φαρμάκου.³³

3. Τὰ κοινὰ στιχουργήματα

Συγκρίνοντας τὸ *Σχολεῖο τῶν ντελικάτων ἐραστῶν* καὶ τὸ *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα* μὲ τὸ χειρόγραφο 725 ἐντοπίζουμε στὸ τελευταῖο εἴκοσι τρία ἀπὸ τὰ στιχουργήματα πού συναντοῦμε στὰ δύο λογοτεχνικά ἔργα. "Ὅλα αὐτὰ τὰ στιχουργήματα εἶναι γραμμένα ἀπὸ τὸ χ^1 , δηλαδὴ ἀπὸ τὸν κύριο γραφέα καὶ ἀρχικὸ κάτοχο τοῦ σημειωματαρίου, καὶ βρίσκονται στὰ φύλλα 43^r-98^r τοῦ χειρογράφου, τὰ ὁποῖα ἀποτελοῦν μέρος μιᾶς εὐρύτερης ἐνότητας τραγουδιῶν, ἐκτεινόμενης στὰ φύλλα 30^r-110^v. Ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖο σημειώνονται τὰ στιχουργήματα, δηλαδὴ διαδεχόμενα τὸ ἓνα τὸ ἄλλο χωρὶς κενὰ ἀλλὰ μὲ μόνον διαχωριστικὸ σημάδι μιὰ ὀριζόντια γραμμὴ, μᾶς ἐπιτρέπει νὰ δεχτοῦμε ὅτι ἡ σειρὰ μὲ τὴν ὁποία παρουσιάζονται στὸ χειρόγραφο ἀντανακλᾷ καὶ τὴ χρονολογικὴ σειρὰ μὲ τὴν ὁποία καταγράφηκαν. Μὲ βάση τὶς χρονολογικὲς ἐνδείξεις πού ἐμφανίζονται στὰ φύλλα 30^r-110^v μποροῦμε νὰ προσδιορίσουμε τὴν καταγραφὴ τῶν στιχουργημάτων ὡς ἑξῆς:

- φφ. 30^r-82^r (χ^1): Μάιος 1769 - Ἰούνιος 1778
 82^v-85^r (χ^1): Ἰούνιος 1778 - Ἰανουάριος 1780
 85^r-86^r (χ^1): Ἰανουάριος 1780
 86^v-89^v (χ^1): Ἀπρίλιος 1787
 90^r-93^r (χ^1): Ἀπρίλιος 1787-1791
 93^v-99^v (χ^1): 1791
 100^r-105^v (χ^1): 1791-1795
 106^r-109^r (χ^2): μετὰ τὸ 1795
 109^v-110^v (χ^2): 1797 ἢ ἀργότερα.

Τὰ παραπάνω στοιχεῖα μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ χρονολογήσουμε τὰ εἴκοσι

32. Πρβ. χ . 725, φ. 30^r, φ. 116^v καὶ φ. 117^r.

33. Πρβ. χ . 725, φ. 21^r.

τρία τραγούδια που συναντούμε τόσο στο χειρόγραφο 725 όσο και στο Σχολείο τῶν ντελικάτων ἐραστῶν καὶ στο *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα*. Συγκεκριμένα: ἓνα στιχούργημα ἀνάγεται στὸ 1791, ἓνα στὸ διάστημα 1787-1791 καὶ εἴκοσι ἓνα στὸ διάστημα 1769-1778. Γιὰ δώδεκα μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ τὰ τελευταῖα εἴκοσι ἓνα στιχουργήματα μποροῦμε νὰ περιορίσουμε τὴ χρονολόγηση στὸ διάστημα 1769-1776, καθὼς τὰ συναντοῦμε καὶ στὸ χειρόγραφο Γραμματικοῦ, ποὺ ἔχει χρονολογηθεῖ μὲ ἀσφάλεια στὸ 1776.³ Ἔτσι προκύπτει ἡ ἀκόλουθη εἰκόνα:³⁵

Στιχουργήματα ποὺ μαρτυροῦνται ἀπὸ τὸ διάστημα 1769-1776:

Ἄχ ἄνθρωπος ἐστάθη

χ. 725, φ. 76^v-77^r / χ. Γραμματικοῦ 25 (ὡς «Τάχα ἄνθρωπος ἐστάθη») / EA 115 (EAvitti 163) (ὡς «Τάχα ἄνθρωπος ἐστάθη»)

Ἢ φλόγα ἡ ἐρωτικὴ

χ. 725, φ. 78^r / χ. Γραμματικοῦ 27 / EA 63 (EAvitti 116)

Μαῦρα πλὰ ἀποφάσις, εἰς τὸ ἐξῆς νὰ βάλλω

χ. 725, φ. 62^r-62^v / χ. Γραμματικοῦ 20 / EA 170 (EAvitti 213)

Μὲ βεβαιώνει ἀρκετὰ

χ. 725, φ. 46^v / χ. Γραμματικοῦ 7 / EA 27 (EAvitti 77)

Μὲ πάθη καὶ ἀναστεναγμοὺς

χ. 725, φ. 66^v-67^r / χ. Γραμματικοῦ 41 / EA 84 (EAvitti 137)

Μόλις καὶ γ' ἀξιώθηκα, μὲ κόπους μὲ μνητεία

χ. 725, φ. 43^r-43^v / χ. Γραμματικοῦ 26 / EA 138 (EAvitti 188)

Παντοταῖς καταδρομαῖς

χ. 725, φ. 51^v / χ. Γραμματικοῦ, φ. 93 / EA 76 (EAvitti 128)

Ποτὲ καεῖς ἄς μὴν εἰπῇ

χ. 725, φ. 76^r-76^v / χ. Γραμματικοῦ 66 / EA 26 (EAvitti 76)

Στὰ μάτια ὅπου λαχταρῶ

χ. 725, φ. 31^r / χ. Γραμματικοῦ 12 / EA 60 (EAvitti 112)

Τελεία καὶ σωστὴ χαρὰ

χ. 725, φ. 67^r-67^v / χ. Γραμματικοῦ 56 / EA 60 (EAvitti 112)

Τί μεγάλη ἀπορία

χ. 725, φ. 47^v / χ. Γραμματικοῦ 56 / EA 92 (EAvitti 144)

Τώρα πλέον ἐγνωρίσθη, τώρα εἶναι φανερόν

χ. 725, φ. 74^v (+ μελωδία σὲ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ) / χ. Γραμματικοῦ 47 / EA 132 (EAvitti 181)

34. Τὸ χειρόγραφο παρουσιάζεται ἀναλυτικὰ στὸ ἄρθρο τοῦ Πίστα, «Ἡ πατρότητα», *δ.π.*, καὶ στὸ Φραντζῆ, *Μισμαγιά*, σ. 19 (ὅπου καὶ παλαιότερη βιβλιογραφία), σ. 256-263 (εὑρετήριο πρώτων στίχων).

35. Οἱ παραπομπὲς στὸ *ΣNE* ἀναφέρονται στὴν ἔκδοση: *Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν*. Ἐπιμέλεια Π. Σ. Πίστας, Ἀθήνα 21994. Γιὰ τὶς παραπομπὲς στὸ *EA* ἰσχύει ὅτι ἀναφέρθηκε παραπάνω στὴ σελ. 19.

Στιχουργήματα που μαρτυρούνται από το διάστημα 1769-1778:

Δὲν εἶναι τρόπος ὅταν θέλῃ

χ. 725, φ. 64^r-64^v / EA 18 (EAvitti 68)

Κρατῶντας τῆς ἀγάπης μου τὸν θησανρόν μαζί μου

χ. 725, φ. 77^v / EA 143 (EAvitti 191)

Μὲ δυστυχίες πολέμῳ

χ. 725, φ. 65^v / EA 154 (EAvitti —)

Μετὰ τὴν στέρησίν σου

χ. 725, φ. 81^v / SNE 173 (τὸ τετράστιχο τοῦ SNE προέρχεται ἀπὸ τὸ ἔκτε-
νέστερο στιχουργήμα «Μετὰ τὴν στέρησίν σου») / EA 78 (EAvitti 130)

Ποιὰ νὰ εἶναι τάχα πάλιν ἡ αἰτία τῆς ὀργῆς

χ. 725, φ. 73^r (+ μελωδία σὲ βυζαντινὴ παρασημαντικὴ) / EA 141 (EAvitti 190)

Πολλοὶ ἐχθροὶ ἐπάσχισαν, φῶς μου νὰ μᾶς χωρίσουν

χ. 725, φ. 57^r / EA 176 (EAvitti 218)

Ποτὲ δὲν ἐδοκίμασα τοῦ ἔρωτος τὰ πάθη

χ. 725, φ. 43^v-44^r / EA 125 (EAvitti 173)

Πῶς βαστᾷς καρδιά μ' θανμάζω

χ. 725, φ. 51^r-51^v / SNE 13-14 / EA 48 (EAvitti 99)

Σ' ἔνα λ[ε]μώνα ἀρετῶν, τέλειον καὶ ὠραῖον

χ. 725, φ. 79^v / EA 158 (EAvitti 199)

Στιχουργήματα που μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ διάστημα 1787-1791:

Φίλοι μου ἡλικιωτά

χ. 725, φ. 91^r-91^v / EA 149 (EAvitti 198)

Στιχουργήματα που μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ 1791:

Μιὰ ὑπόμνησιν σὰν φθάσῃ, εἰς τὸν ἄκρον τῆς βαθμῆς

χ. 725, φ. 98^r / EA 70 (EAvitti 121)

“Ὅσον ἀφορᾷ τὴν πατρότητα τῶν παραπάνω στιχουργημάτων τὸ χειρό-
γραφο 725 προσφέρει σημαντικὰ στοιχεῖα. Πρῶτα ἀπ’ ὅλα ἡ χρονολό-
γησὴ εἴκοσι ἐνὸς στιχουργημάτων στὸ διάστημα 1769-1778 ἀποκλείει
τὸν Ἰωάννη Καρατζᾶ ὡς πιθανὸ στιχουργό τους λόγω τῆς τότε νεαρῆς
ἡλικίας του. Ἡ πὶν ἐνδιαφέρουσα ὥστόσο πληροφορία εἶναι ἡ μαρτυρία
τοῦ κύριου γραφέα καὶ ἀρχικοῦ κατόχου ὅτι αὐτὸς ὁ ἴδιος ἦταν ὁ στιχουρ-
γὸς καὶ ὁ συνθέτης τῶν τραγουδιῶν ποὺ κατέγραφε. Ἡ σχετικὴ δῆλωση
γίνεται ἑμμετρα, στὸ πρῶτο κατὰ σειρὰ στιχουργήματα τοῦ χειρογράφου:³⁶

τραγουδία ἐρῶτικά, τὰ πλεότερα χορευτικά,
καὶ εἶναι συνθεμένα, ὅλα ἀπὸ ἐμένα.

36. Πρβ. χ. 725, φ. 30^r.

στίχους τραγούδια ῥώοτικά, ἔχω ἐδὼ γραμμένα,
ὁ ἔῤῥωτας μὲ δίδαξε, καὶ τάχω συνθεμένα.
γὰ τὴν καρδιάμ τὰ σύνθεσα, καὶ τῆς τ' ἀφιερώνω,
μὰ τὴν καρδιάν μου ἂν ῥωτᾷς, δὲ σὲ τὴν φανερώνω.
τ' ὄνομα τῆς καρδίτζας μου, τότε καταλαμβάνεις,
ὅταν εἰς τὰ μματάκια μου, ἔλθῃς καὶ χῶμα βάνεις.
καὶ τὸ γλυκότης ὄνομα, ἂν τύχῃ καὶ τὸ εὖρης,
τὸ ἐδικόν μου ὄνομα, βέβαια δὲν τὸ ξεῖρεις.
μὰ πρὶν νὰ μάθῃς τ' ὄνομα, ἴδε νὰ μάθῃς πρῶτα,
τὸ πῶς μὲ λέγουν μὴ ρωτᾷς, γιατί τὰ γράφω ῥώτα. [...]

Τὴ μαρτυρία αὐτὴ δὲν μποροῦμε νὰ τὴ δεχτοῦμε ἐντελῶς ἀνεπιφύλακτα. Ὁ ἀνώνυμος γραφέας ἔχει σημειώσει δίπλα στὰ δικά του καὶ πολλὰ ξένα στιχουργήματα ἀναφέροντας συχνὰ τὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ τους: «τοῦ δραγουμανάκη», «τοῦ ἄρχοντα κουπάρη» κτλ. Ἐτσι πληροφοροῦμαστε ὅτι τὸ στιχουργήμα «Μιὰ ὑπομονὴ σὰν φθάσῃ, εἰς τὸν ἄκρον τῆς βαθμόν», ἓνα ἀπὸ τὰ κοινὰ τραγούδια τοῦ χειρογράφου καὶ τοῦ *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα*, πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ σὲ κάποιον Ματαίη Κάρα. Ὁ ποιητὴς δὲν κατονομάζεται ὥστόσο πάντα. Ἡδὴ τὸ τρίτο κατὰ σειρὰ τραγούδι τῆς συλλογῆς εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία ξένο δημιούργημα τὸ ὁποῖο κατέγραψε ὁ ἀνώνυμος γραφέας ἀπὸ μνήμης καὶ χωρὶς καμία ἐνδειξὴ ὅτι δὲν προέρχεται ἀπὸ τὸν ἴδιο.³⁷ Ἐπιπλέον, σὲ δύο στιχουργήματα ὁ γραφέας ἐπαναλαμβάνει ὅτι εἶναι δικά του, σὰν νὰ μὴν ἴσχυε ἡ ἀρχικὴ δήλωσις ὅτι ἐκεῖνος εἶναι ὁ ποιητὴς τῶν στιχουργημάτων ποὺ ἀκολουθοῦν.³⁸ Πῶς θὰ πρέπει νὰ ἐρμηνευτεῖ λοιπὸν ἡ ἀρχικὴ του δήλωσις, τὸ στιχουργήμα ποὺ παρατέθηκε παραπάνω, μετὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς διαπιστώσεις;

Ἡδὴ ἡ θέσις τοῦ στιχουργήματος αὐτοῦ στὴν ἀρχὴ τῶν τραγουδιῶν καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν περιλαμβάνεται στὸ εὐρετήριο πρῶτων στίχων, ποὺ ἔχει συντάξει ὁ ἀνώνυμος γραφέας-ποιητὴς, ὁδηγεῖ στὴν ὑπόθεσις ὅτι τὸ στιχουργήμα δὲν προοριζόταν τόσο νὰ δηλώσει τὴν πατρότητα, ὥσο νὰ «προλογίσει» τὴ συλλογὴ ποὺ ἀκολουθεῖ, νὰ παρουσιάσει τὸ περιεχόμενο καὶ τὸ σκοπὸ τῆς. Ἐξάλλου ὁ ἴδιος ὁ γραφέας-ποιητὴς φαίνεται νὰ θεωρεῖ τὸ θέμα τῆς πατρότητας δευτερεῦον. Ἀποδέχεται τὴν τότε κυρίαρχη

37. Πρόκειται γὰρ τὸ «Στὰ μάτια ὅπου λαχταρῶ». Τὸ στιχουργήμα ὑπάρχει καὶ στὸ *ΕΑ*. Ἡ παραλλαγὴ ποὺ διασώζεται στὸ χειρόγραφο χ. 725 ἔχει λιγότερους στίχους ἀπὸ τὴν παραλλαγὴ τοῦ *ΕΑ* καὶ παρουσιάζει σημαντικὰ νοηματικὰ χάνσματα.

38. Πρβ. χ. 725, φ. 116^v καὶ φ. 117^r.

συνήθεια τῆς ἀνωνυμίας³⁹ καὶ ἀναγνωρίζει σαφῶς τὴν προτεραιότητα τοῦ δημιουργήματος ἀπέναντι στὸ δημιουργό, ἥ, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ δική του ἐπιτυχημένη διατύπωση: «τὸ πῶς με λέγουν μὴ ρωτᾷς, γιατί τὰ γράφω βῶτα». Ἀκριβῶς αὕτῃ ἡ ἐπιλογή τῆς ἀνωνυμίας, ἡ παραίτηση ἀπὸ τὴν ἀτομικότητα κι ἡ ἔνταξη στὸ συλλογικὸ σῶμα, στερεῖ τὴ δῆλωση τῆς πατρότητας ἀπὸ τὸ οὐσιαστικὸ της νόημα, δηλαδὴ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ ποιητῆ, καὶ τὴ μεταβάλλει ἐν μέρει σ' ἓναν λογοτεχνικὸ κοινὸ τόπο. Ἐρμηνεύοντας τὸ ἀρχικὸ στιχοῦργημα κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο ἡ παρουσία ξένων δημιουργημάτων δίπλα σ' ἐκεῖνα τοῦ γραφέα-ποιητῆ δὲν εἶναι ἀντιφατική.

Ὁ ἐντοπισμὸς τῶν στιχοῦργημάτων ποὺ ἔχουν συντεθεῖ ἀπὸ τὸν ἀνώνυμο γραφέα-ποιητῆ θὰ ἦταν συνεπῶς ἓνα ἀπὸ τὰ ζητούμενα ποὺ τίθενται σὲ μιὰ μελλοντικὴ κριτικὴ ἐκδοσὴ τοῦ χειρογράφου 725. Ἐδῶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει μόνον σχετικὰ μὲ τὰ στιχοῦργήματα ἐκεῖνα ποὺ τὰ συναντοῦμε τόσο στὸ χειρόγραφο, ὅσο καὶ στὰ ἔργα τοῦ Ρήγα καὶ τοῦ Καρατζᾶ.

Ἐνα ἀπὸ τὰ εἴκοσι τρία κοινὰ στιχοῦργήματα ἀποδίδεται, ὅπως εἴδαμε, στὸν Ματαίη Κάρα. Γιὰ τὰ ὑπόλοιπα εἴκοσι δύο δὲν ὑπάρχει κάποια ἐξωτερικὴ ἔνδειξη ποὺ νὰ μᾶς ἐμποδίζει νὰ τὰ ἀποδώσουμε στὸν ἀνώνυμο γραφέα-ποιητῆ. Ἐσωτερικὰ κριτήρια ὥστόσο —οἱ ἀποκλίσεις ποὺ παρουσιάζουν τὰ κείμενα, ἂν ἀντιπαραβάσουμε τὸ χειρόγραφο μὲ τίς δύο ἔντυπες πηγές— ὀδηγοῦν σὲ μιὰ πιὸ διαφοροποιημένη εἰκόνα:

Πέντε στιχοῦργήματα ἔχουν στὴ χειρόγραφη παραλλαγή τους περισσότερους στίχους ἀπ' ὅ,τι στὴν ἔντυπη καὶ ἡ ἐκδοχὴ τοῦ χειρογράφου εἶναι τόσο ὡς πρὸς τὸν λογικὸ εἰρμό, ὅσο καὶ ὡς πρὸς τὴν ἐπιλογή τῶν λέξεων ἢ πιὸ ὀλοκληρωμένη καὶ ἐπιτυχημένη.⁴⁰ Ἔτσι μπορούμε νὰ υποθέσουμε ὅτι ἡ ἐκδοχὴ τοῦ χειρογράφου εἶναι ἡ παλαιότερη καὶ νὰ ἀποδώσουμε τὰ πέντε αὐτὰ στιχοῦργήματα στὸν ἀνώνυμο γραφέα-ποιητῆ. Ἀντιθέτως, τρία στιχοῦργήματα ποὺ ἐμφανίζονται στὸ χειρόγραφο μὲ νοηματικὰ χάσματα, ὀφειλόμενα ἐμφανῶς στὴν παράλειψη στίχων, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς ξένα δημιουργήματα καταγραμμένα στὸ σημειωματάριο ἀπὸ μνήμης.⁴¹ Στὰ ὑπόλοιπα δεκατέσσερα τραγούδια οἱ ἀποκλίσεις τῆς χειρόγραφης καὶ τῆς ἔντυπης παραλλαγῆς εἶναι μικρές, ἀφοροῦν

39. Γιὰ τὸ θέμα τῆς ἀνωνυμίας βλ. Φραντζῆ, *Μισμαγιά*, σ. 33-37.

40. «Δὲν εἶναι τρόπος ὅταν θέλῃ», «Κρατῶντας τῆς ἀγάπης μου τὸν θησαυρὸ μαζύ μου», «Μιὰ ὑπομονὴ σὰν φθᾶσῃ, εἰς τὸν ἄκρον τῆς βαθμόν», «Μόλις καὶ 'γ' ἀξιῶθηκα, μὲ κόπους μὲ μὴνέτια», «Φίλοι μου ἡλικιωῶται».

41. «Μετὰ τὴν στέρησίν σου», «Στὰ μάτια ὑποῦ ληχταρῶ», «Παντοτιναῖς καταδρομαῖς».

στη γλωσσική διατύπωση ἢ στη θέση τῶν στίχων, χωρίς νά ἔχουν ἐπιπτώσεις στο νόημα, στήν ἔκταση ἢ στήν ποιότητα τοῦ στιχουργήματος. Καί αὐτά μποροῦν νά ἀποδοθοῦν στόν ἀνώνυμο γραφέα-ποιητή.

Ἄς προστεθεῖ τέλος ὅτι σέ δύο στιχουργήματα⁴² ἡ παραλλαγή ποῦ παραδίδει τὸ χειρόγραφο 725 ἀποκλίνει ἀπὸ τὴν παραλλαγή ποῦ βρίσκειται στοῦ *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα* μόνο στήν πρώτη ἔκδοση τοῦ ἔργου. Στὴ δεύτερη ἔκδοση (1809) καί στίς ἀνατυπώσεις της (1816, 1836), ἡ χειρόγραφη παραλλαγή ταυτίζεται μὲ τὴν ἔντυπη, δηλαδή μὲ τίς ἀλλαγές-βελτιώσεις ποῦ ἐπέφερε ὁ ἐπιμελητής Κωνσταντῖνος Κουσκουρούλης.⁴³ Τοῦτο βεβαιώνει ὅτι ὁ Κουσκουρούλης γνώριζε τουλάχιστον ἓνα μέρος τῶν τραγουδιῶν, εἴτε ἀπὸ τὴν προφορική, εἴτε ἀπὸ τὴ χειρόγραφη του παράδοση, κι ὅτι ἡ γνώση του αὐτὴ ἀποτέλεσε ἓνα ἀπὸ τὰ κριτήρια γιὰ τίς ἀλλαγές ποῦ ἐπέφερε.

Τὸ χειρόγραφο τῆς Γενναδείου ἐπιβεβαιώνει λοιπὸν γιὰ εἴκοσι τρία ἀκόμα στιχουργήματα τοῦ *Σχολείου* καί τοῦ *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα* τὴν ὑπόθεση ὅτι ὁ Ρήγας καί ὁ Καρατζᾶς εἶχαν υἱοθετήσει γνωστὰ φαναριώτικα τραγούδια, μᾶς προσφέρει ἀπὸ τὸ χέρι τοῦ ἴδιου τοῦ δημιουργοῦ τους τὰ πρωτότυπα μερικῶν ἀπὸ αὐτά, καί βέβαια διασώζει τραγούδια τοῦ ἀνώνυμου, κάθε ἄλλο παρὰ ἀτάλαντου, φαναριώτη στιχουργοῦ ποῦ ὑπῆρξε ἀρχικὸς κἀτοχος καί κύριος συντάκτης του.

4. Πρόζα καὶ ποίηση

Ἐνα θέμα ποῦ ἔχει ἀπασχολήσει τοὺς μελετητὲς τοῦ *Σχολείου* καί τοῦ *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα* εἶναι ἡ συνύπαρξη τῆς πρόζας καί τῆς ποίησης στὰ δύο ἔργα. Ὁ Λέανδρος Βρανούσης, ὁ Παναγιώτης Πίστας καί ὁ Mario Vitti γιὰ νά περιοριστοῦμε σέ ὅσους ἔχουν ἀσχοληθεῖ διεξοδικότερα μὲ τὸ θέμα, ἐρμηνεύουν τὴ συνύπαρξη αὐτὴ τονίζοντας τὴ δημοτικότητα τῶν τραγουδιῶν ὡς μέσο προσέλευσης τοῦ ἀναγνωστικοῦ/ἀγοραστικοῦ κοινοῦ.⁴⁴ Ἐπιπλέον, ὁ Π. Πίστας ἐπισημαίνει σχετικὰ μὲ τὸ ἔργο τοῦ Ρήγα ὅτι καί τὸ πρωτότυπο τοῦ *Restif de la Bretonne* περιέχει κά-

42. Πρόκειται γιὰ τὰ: «Πολλοὶ ἔχθροὶ ἐπάσχισαν» καί «Τώρα πλέον ἐγνωρίσθη».

43. Ἀναλυτικὰ γιὰ τίς ἐκδόσεις καί τίς ἀνατυπώσεις τοῦ *ΕΑ* βλ. Βρανούσης, *Ρήγας*, σ. 216-217, καί Mario Vitti, «Εἰσαγωγή», στοῦ Ι*** Κ****, *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα*, σ. 19, 32-33 καί 40-41.

44. Βρανούσης, *Ρήγας*, σ. 202. Πίστας, «Τὸ νεανικὸ ἔργο ἐνὸς ἐθνομάρτυρα», ὁ.π., σ. ξξ'. Mario Vitti, «Εἰσαγωγή», στοῦ Ι* Κ*, *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα*, σ. 22.

ποια τραγούδια, ενώ ο M. Vitti διακρίνει στη σύζευξη πεζοῦ καὶ ποιητικοῦ λόγου στο ἔργο τοῦ Καρατζᾶ μιὰ «ἀνανέωση τῆς παλαιᾶς ἀφηγηματικῆς παράδοσης» τῶν βυζαντινῶν μυθιστορημάτων.

Τόσο τὰ κίνητρα ποὺ ὁδήγησαν τὸν Ρήγα καὶ τὸν Καρατζᾶ στο νὰ ἐνσωματώσουν τὰ φαναριώτικα τραγούδια στὰ διηγήματά τους, ὅσο καὶ οἱ λόγοι γιὰ τὴν ὁμαλότητα ποὺ παρατηρεῖται κατὰ τὴ μετάβαση ἀπὸ τὸν πεζὸ στὸν ποιητικὸ λόγο, ἰδιαίτερα στο *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα*, θὰ πρέπει, πιστεύω, νὰ ἀναζητηθοῦν ξεκινώντας ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τῶν τραγουδιῶν.

Ἄν ἐξετάσουμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο εἰσάγονται τὰ στιχουργήματα στο κείμενο, διαπιστώνουμε ὅτι πολλὰ ἀπὸ αὐτὰ παρουσιάζονται ὡς τραγούδια ποὺ λέγονται ἀπὸ τὰ πρόσωπα τῶν ἔργων, εἴτε ὅταν εἶναι μόνα τους ἢ βρίσκονται σὲ ἀναμονή, εἴτε καθὼς γλεντοῦν ὡς συνδαιτυμόνες μετὰ ἀπὸ ἕνα γεῦμα ἢ δεῖπνο.⁴⁵ Αὐτὸς ὁ τρόπος εἰσαγωγῆς δὲν εἶναι ἕνα εὑρημα τῆς φαντασίας τῶν συγγραφέων, ἀλλὰ μιὰ ρεαλιστικὴ ἀπεικόνιση συγκεκριμένων συνηθειῶν τοῦ καθημερινοῦ βίου τῆς ἐποχῆς, σχετικῶν μὲ τὴ διαμόρφωση τοῦ «ἐλεύθερου χρόνου».

Παρόλο ποὺ ἡ ἀνάγκη γιὰ ἀνάπαυση ἢ γιὰ ψυχαγωγία καὶ ἡ ἱκανοποίησή της εἶναι κατὰ πολὺ παλαιότερες, ὁ ἐλεύθερος χρόνος γνώρισε κατὰ τὸν 18ο αἰ. κάποιες, κοινωνικὰ ἐξαρτημένες, ποσοτικὲς καὶ ποιοτικὲς μεταβολές. Ἰδιαίτερα στο δεῦτερο μιστὸ τοῦ αἰῶνα, ἔχουν διαμορφωθεῖ ἀστικὲς κοινωνικὲς ὁμάδες (Φαναριῶτες, λόγιοι, μεγαλέμποροι), τῶν ὁποίων ὁ ἐλεύθερος χρόνος —ἀντίθετα μὲ ὅ,τι συμβαίνει μὲ τὸν ἀγροτικὸ πληθυσμὸ ἢ μὲ τὰ οἰκονομικὰ λιγότερο εὐρωστὰ πληθυσμικὰ στρώματα τῶν πόλεων— δὲν περιορίζεται στίς ἐπίσημες ἀργίες ἐνὸς θρησκευτικοῦ ἐορτολογίου, ἀλλὰ περιλαμβάνει μὲ μιὰ μᾶλλον αὐξημένη κανονικότητα καὶ κάποιες ὥρες κατὰ τὴ διάρκεια τῶν ἐργασιμῶν ἡμερῶν. Ὁ χρόνος ποὺ ἀποδεδιμεύεται ἀπὸ τίς βιοποριστικὲς ἀσχολίες ἐπενδύεται ἀπὸ τὰ μέλη τῶν ἀνώτερων ἀστικῶν στρωμάτων σὲ δραστηριότητες ποὺ ἀποβλέπουν στὴν ψυχαγωγία ἢ, σύμφωνα μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ Διαφωτισμοῦ, στὴν καλλιέργεια τῆς σκέψης καὶ τῆς παιδείας τοῦ ἀτόμου. Οἱ *Ἐφημερίδες* τοῦ Κοδριᾶ μαρτυροῦν εὐγλωττα τὴν ἀνακάλυψη τῆς πλήξης,⁴⁶ καὶ κατ' ἐπέκταση παρέχουν γενναιόδωρα πληροφορίες γιὰ τίς δραστηριό-

45. Ὡς τραγούδια εἰσάγονται 102 στιχουργήματα, βλ. Σαββίδης, «Στοιχειώδεις πίνακες», ὁ.π., σ. 47.

46. Βλ. καὶ Ἀλκης Ἀγγέλου, «Ὁ καλὸς Φαναριώτης καὶ τὸ ἀρσενικὸν γραΐδιον, ἕνα προλογικὸ σημείωμα ποὺ κανονικὰ θὰ ἔπρεπε νὰ λείπει», στο Κοδριᾶς, *Ἐφημερίδες*, σ. 15*-65*, ἐδῶ σ. 43*-44*.

τητες με τις οποίες ο Κοδριακάς, άτομο σε μεγάλο βαθμό αντιπροσωπευτικό για τη φαναριώτικη κοινωνία, προσπαθεί να διαμορφώσει τον ελεύθερο χρόνο που διαθέτει, όχι μόνο στις άργιες, αλλά και σχεδόν καθημερινά μετά το γεύμα ή το δείπνο. Σημαντική θέση κατέχουν εδώ η συνήθεια του περιπάτου, ή καλλιέργεια της κοινωνικής συναναστροφής (έπισκέψεις, κοινά γεύματα και δείπνα, γλέντια), ή καλλιέργεια της συζήτησης («πνευματικοῦ» ή ψυχαγωγικοῦ χαρακτήρα), ή ανάγνωση, ή συγγραφή, και τα παίγνια, κυρίως τα χαρτιά, που γνωρίζουν την εποχή αυτή μια εξαιρετική δημοτικότητα σε ολόκληρη την Εύρώπη και στο δεύτερο μισό του 18ου αί. κατακτούν τα Βαλκάνια.⁴⁷ Αλλά και ο χορός, ή μουσική και το τραγούδι διεκδικούν εδώ μια θέση, είτε ως αυτόνομες δραστηριότητες, είτε ως συμπληρώματα της κοινωνικής συναναστροφής. Από το καθημερινό τραπέζι των Ἑγεμόνων φαίνονται μάλιστα να είναι τόσο αναπόσπαστα, όσο και τα μαχαιροπέρουνα.⁴⁸ Ειδικά για τα φαναριώτικα τραγούδια, το παράδειγμα της κυρίας Τυανίτη παραπέμπει στην κατ'ιδίαν ένασχόληση με αυτά, ενώ άλλες μαρτυρίες υποδεικνύουν το ρόλο τους κατά τη διάρκεια κοινών διασκέδαστων.⁴⁹ Μέσα λοιπόν στο πλαίσιο της ανάγκης να καλυφθεί ο ελεύθερος χρόνος με δημιουργική ή διασκεδαστική απασχόληση έντοπίζεται και μία από τις κοινωνικές λειτουργίες που επιτελούν ή παραγωγή και ή διάδοση/κατανάλωση των φαναριώτικων τραγουδιών.

47. Κοδριακάς, *Ἐφημερίδες*, σ. 50-59, 77, 114, 122 (περίπατοι)· σ. 123, 124 (έπισκέψεις)· σ. 117, 122, 125 (φιλικό γεύμα/γλέντι)· σ. 51, 52, 109, 126, 128 (διασκεδαστικές και ἀφροdisιακές συζητήσεις)· σ. 133, 148 (συζήτηση «περί χρονολογίας και κοσμοποιίας», «περί ὀνείρων» και «περί θεάτρων»)· σ. 59, 111, 133 (ανάγνωση, συγγραφή)· σ. 55, 58, 98, 127 (παίγνια: «τριών», «σατράντζι») [= ζατρίκις], «γυναικίον γκιρδούμ»)· σ. 73, 85, 94, 114, 119, 122, 123, 128 (χαρτοπαίγνια: «βήσκ», «ὄμβρα»). Τὸ «βήσκ» (whist < whisk), ἀγγλικὸ παιχνίδι χαρτιῶν με τέσσερις παίχτες, μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸν 16ο αἰ. Ἡ «ὄμβρα» (< hombre, ἰσπανικά: ἄνδρας), παιχνίδι χαρτιῶν με τρεῖς παίχτες, ξεκίνησε τὸν 16ο αἰ. ἀπὸ τὴν Ἰσπανία καὶ κατὰ τὸν 18ο αἰ. διαδόθηκε μέσω τῆς Γαλλίας καὶ τῆς Ἀγγλίας σὲ ολόκληρη τὴν Εὐρώπη. Βλ. Sven Pieper/Bärbel Schmidt, *Kartenspiele*, Στουτγάρδη 1994, σ. 151 καὶ 271. Τόσο τὸ «βήσκ» ὥς καὶ ἡ «ὄμβρα» ἐξακολούθησαν νὰ εἶναι προσφιλὴ στὴν Κωνσταντινούπολη τουλάχιστον μέχρι τὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 19ου αἰ., βλ. Βυζάντιος, *Ἡ Κωνσταντινούπολις*, τ. 3, σ. 465.

48. Sulzer, *Geschichte*, τ. 3, σ. 338-339 (μουσική), 336 (μαχαιροπέρουνα).

49. Π.χ. τὸ τραγούδι «Ἐμαθα πὼς ἐκίθησαν, νὰ βγάλουνε τραγούδια» (χ. 725, 83v), ὅπως καὶ τὰ δύο τραγούδια ποὺ προηγούνται αὐτοῦ στὸ χειρόγραφο 725 (82v-83v), ἀναφέρεται με σαφήνεια σὲ συγκεκριμένες, κοινὲς διασκεδάσεις μὲς ὁμάδας φίλων, καὶ προφανῶς ἔχει στιχουργηθεῖ κατὰ τὴ διάρκεια τους.

Ὁ Ρήγας καὶ ἀκόμα περισσότερο ὁ Καρατζᾶς, ποὺ συγγράφει ἓνα πρωτότυπο ἔργο, ἐκμεταλλεύονται ἀκριβῶς αὕτῃ τῇ λειτουργίᾳ γιὰ νὰ ἐντάξουν μὲ ρεαλισμὸ τὰ τραγοῦδια στὰ κείμενά τους. Ἡ ἀληθοφάνεια ποὺ παράγει ὁ ρεαλισμὸς τους καθιστᾷ τὴν παρουσία τοῦ ποιητικοῦ μέσα στὸν πεζὸ λόγο φυσικὴ γιὰ τὸν ἀναγνώστη καὶ δημιουργεῖ ἔτσι τὴ βασικὴ προϋπόθεση γιὰ τὴν ὁμαλότητά στὴν ἀλληλοδιαδοχὴ τους.

Ἡ εἰσαγωγὴ τῶν στιχουργημάτων στὰ δύο κείμενα γίνεται μὲ ἓναν ἀκόμα τρόπο. Αὐτὸς συνδέεται μὲ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τῶν φαντασιωτικῶν τραγουδιῶν ὡς μέσου ἔκφρασης τῆς αἰσθαντικότητας καὶ συνίσταται στὸ ἀκόλουθο σχῆμα: ἓνα πρόσωπο ποὺ βιώνει μιὰ ἰδιαίτερα ἐντονὴ ψυχολογικὴ κατάσταση (καὶ δὴ ἐρωτικὴ χαρὰ ἢ λύπη), κινούμενο ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ ἐξωτερικεύσει τὸ κυρίαρχο ἀπὸ τὰ συναισθήματά του, συνθέτει ἓνα τραγούδι ποὺ τὸ στέλνει ὡς «ραβάνι», «ἐπιστολίτσα», στὸ ἄτομο ποὺ τοῦ προκάλεσε τὰ συναισθήματα.⁵⁰ Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει κατ' ἀρχὴν ἐνδιαφέρον δὲν εἶναι ὁ λόγος, ποιητικὸς ἢ πεζός, ποὺ χρησιμοποιοῦται γιὰ τὴν κοινοποίηση τῶν συναισθημάτων, ἀλλὰ τὸ μέσο, δηλαδὴ τὸ γράμμα.

Ὁ εὐρωπαϊκὸς 18ος αἰώνας εἶναι μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἀρέσκεται νὰ γράφει καὶ νὰ διαβάζει γράμματα, καὶ μάλιστα ὅχι μόνο ἐκεῖνα ποὺ στέλνονται πραγματικά. Τὰ πλεονεκτήματα τῆς ἐπιστολῆς, ὡς μέσου ἰδιαίτερα πρόσφορου γιὰ ἐξομολογήσεις καὶ κατὰ συνέπεια ὡς μορφὴ λόγου ποὺ παράγει μεγάλῃ οἰκειότητα ἀνάμεσα στὸν ἀποστολέα (ἢ πομπὸ) καὶ τὸν παραλήπτη (ἢ δέκτη), δὲν ἄργησαν νὰ ἐκτιμηθοῦν ἀπὸ τὴ λογοτεχνία. Ἰδιαίτερα στὸ δεύτερο μισὸ τοῦ 18ου αἰώνα μὲ τὴν ἀνακάλυψη τῆς αἰσθαντικότητας, τὸ μέσο ἐπιστολῆς ἀπόκτησε μεγάλῃ λογοτεχνικὴ ἀξία. Ὅλοι σχεδὸν οἱ δημοφιλεῖς συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς ἔχουν γράψει ἓνα τουλάχιστον μυθιστόρημα ποὺ ἀποτελεῖται ἐξ ὁλοκλήρου ἢ ἐν μέρει ἀπὸ γράμματα. Ἡ ἀγγλόφωνη, ἡ γαλλόφωνη καὶ ἡ γερμανόφωνη λογοτεχνία βρῆθον ἀπὸ ἐπιστολιμαῖα μυθιστορήματα, πολλὰ ἀπὸ τὰ ὁποῖα ἀνήκουν στὰ διασημότερα δείγματα τοῦ μυθιστορήματος τοῦ 18ου αἰ., ὅπως: ἡ *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) καὶ ἡ *Clarissa* (1747/8) τοῦ Samuel Richardson, *Das Leben der schwedischen Gräfinn von G...* (1747/8) τοῦ Christian Fürchtegott Gellert (ἀγαπημένου συγγραφέα τοῦ Εὐστάθιου Ἀθανάσιου), ἡ *Nouvelle Héloïse* (1759) τοῦ Rousseau, ἡ *Ge-*

50. Ὡς ραβάνια εἰσάγονται 26 στιχουργήματα, βλ. Σαββίδης, «Στοιχειώδεις πίνακες», ὁ.π., σ. 47. Ἀνάλογος φαίνεται νὰ εἶναι ὁ τρόπος εἰσαγωγῆς τῶν στιχουργημάτων (ὡς τραγοῦδια καὶ ὡς ραβάνια) καὶ στὸ χειρόγραφο Πολέμη, βλ. Πολέμη, «Ἐνα αἰσθηματικὸ ἀφήγημα», ὁ.π., σ. 316-317, 320, 322.

schichte des Fräuleins von Sternheim (1771) τῆς Sophie von la Roche, ὁ *Werther* (1774) τοῦ Goethe, οἱ γνωστὲς *Contemporaines* (1780-1786) τοῦ Restif de la Bretonne, οἱ *Liaisons dangereuses* (1782) τοῦ Choderlos de Laclos ἢ τὰ πολυάριθμα μυθιστορήματα τοῦ γερμανοῦ August Lafontaine ποὺ ἔγιναν bestseller σ' ὀλόκληρη τὴν Εὐρώπη.⁵¹

Ἐὰν ξαναγυρίσουμε στὰ ἑλληνικὰ πράγματα, διαπιστώνουμε πολλὲς ἀντιστοιχίες. Πρῶτα ἀπ' ὅλα ὅτι στὴν ἑλληνικὴ ἀστική κοινωνία τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 18ου αἰώνα ἡ ἐπιστολογραφία ἀρχίζει νὰ κατέχει ἰδιαίτερη θέση.⁵² Βλέπουμε ἀκόμα ὅτι μέσα στὸ πλαίσιο τῆς ἐπιστολογραφίας τὰ ραβάνια μὲ ποιητικὸ ἐρωτικὸ περιεχόμενο, δηλαδή ἐπιστολὲς ποὺ περιέχουν φαναριώτικα τραγούδια, εἶναι μιὰ καθόλα συνήθης μορφή ἐπικοινωνίας.⁵³ Διαπιστώνουμε τέλος ὅτι τὰ φαναριώτικα τραγούδια ἀποτελοῦν γιὰ τὴν ἐποχὴ αὐτὴ τὸ κατ' ἐξοχὴν μέσο ἔκφρασης τῆς αἰσθαντικότητας τῆς ἑλληνικῆς ἀστικῆς κοινωνίας.⁵⁴ Ὑπάρχουν, μὲ δύο λόγια, οἱ προϋποθέσεις γιὰ νὰ παρουσιαστεῖ καὶ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία τὸ ἐπιστολιμαῖο μυθιστόρημα.

Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεύθυνση προχωρεῖ ὁ Πήγας, διασκευάζοντας τὶς *Contemporaines* τοῦ Restif de la Bretonne στὸ *Σχολεῖο τῶν ντελικάτων ἐραστῶν καὶ τὸν ἀκολουθεῖ ὁ Καρατζᾶς γράφοντας τὸ "Ἐρωτος Ἀποτελέσματα".* Ἔτσι οἱ δύο συγγραφεῖς δὲν ἀνοίγουν στὴν ἑλληνικὴ λογοτεχνία ἀπλῶς τὸ δρόμο γιὰ τὴ λογοτεχνικὴ πρόζα, ἀλλὰ προτείνουν καὶ ἓνα συγκεκριμένο πρότυπο, τὸ τότε τόσο ἐπικρατοῦ ἐπιστολιμαῖο μυθιστόρημα.

Ὁ Καρατζᾶς, ποὺ ἔγραψε ἓνα πρωτότυπο ἔργο, ἐκμεταλλεύτηκε ἀφενὸς τὰ φαναριώτικα στιχορρηγήματα γιὰ νὰ ἐκφράσει (μὲ ἐπιτυχία) τὸν συναισθηματικὸ κόσμο τῶν ἡρώων του, ἀφετέρου τὸν σημειολογικὸ κώδικα ποὺ συνοδεύει τὸ ἐπικοινωνιακὸ μέσο («ἐπιστολή»), γιὰ νὰ προωθήσει

51. Dirk Sangmeister, *August Lafontaine oder Die Vergänglichkeit des Erfolges*, Τυβίγγη 1998 σ. 505-510, ὅπου ἀναλύεται διεξοδικὰ ἡ συμβολὴ τῆς μορφῆς (ἐπιστολιμαῖο μυθιστόρημα) στὴν αὔξηση τῆς δημοτικότητας τῶν μυθιστορημάτων καὶ παρατίθεται περαιτέρω βιβλιογραφία γιὰ τὸ εἶδος τῶν ἐπιστολιμαίων μυθιστορημάτων.

52. Κωνσταντῖνος Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμός*, Ἀθήνα 1983, σ. 38-39.

53. Βρυνούσης, *Πήγας*, σ. 202. Ἐνδείξεις βρίσκουμε καὶ στὸ κείμενο τῶν ἰδίων τῶν τραγουδιῶν, π.χ.: «παρακαλῶ ἀγάπη μου, νὰ μὲ πληροφορήσης / μὲ δύο στίχους γράμμα σου, νὰ μὲ παρηγορήσης» (χ. 725, 89^η).

54. Κ. Θ. Δημαράς, *Ἑλληνικὸς Ρομαντισμός*, Ἀθήνα 1994, σ. 8-10.

Nro. 6. Ein griechisches Lied aus dem weissen H.



Nro. 7. Θρήνη. Ein anderes.



τὴν πλοκή. Ἡ ἐπανάληψη τοῦ σχήματος ἀποστολῆ-λήψη ἑνὸς γράμματος ἀποτελεῖ βασικὸ μηχανισμό ἐξέλιξης τῆς πλοκῆς. Μὲ τὴν ἀποστολὴ ἐκφράζονται τὰ συναισθήματα καὶ γνωστοποιοῦνται οἱ προθέσεις τοῦ ἀποστολέα, ἐνῶ μὲ τὴ λήψη τοῦ γράμματος προκαλεῖται ἡ ἀντίδραση τοῦ παραλήπτη, ἡ ὁποία ἐκδηλώνεται ἤδη κατὰ τὴν παραλαβὴ τῆς ἐπιστολῆς μὲ σημάδια ποὺ προλέγουν τὴν ἐξέλιξη⁵⁵ καὶ καταλήγει στὴν ἀνοιχτὴ ἐκφραση τῶν δικῶν του συναισθημάτων καὶ προθέσεων, δηλαδὴ στὴ συγγραφή ἑνὸς νέου γράμματος. Ὁ ἴδιος μηχανισμὸς συμβάλλει παράλληλα καὶ στὴν ὁμαλὴ διαδοχὴ πρόζας καὶ ποιήσης, καθὼς γιὰ τὸν ἀναγνώστη τῆς ἐποχῆς ἡ ποιητικὴ μορφή τῶν ἐπιστολῶν εἶναι ἐκ τῶν προτέρων ἀναμενόμενη. Τὸ Ἔρωτος Ἀποτελέσματα μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ, ἀκριβῶς λόγῳ τῆς παρουσίας τῶν φαναριώτικων στιχουργημάτων, ὡς τὸ πρῶτο καὶ μάλιστα ἐπιτυχημένο ἐπιστολῶν μαῖο λογοτεχνικὸ ἔργο τῆς νεοελληνικῆς γραμματείας.

Χάρη στὴν κοινωνικὴ λειτουργία τους ὡς μέσο ἐκφρασης τῆς αἰσθαντικότητας καὶ στὴ ρεαλιστικὴ παρουσιάσῃ τους ὡς ἐπιστολὲς ἢ ὡς μέσο ψυχαγωγίας, τὰ φαναριώτικα στιχουργήματα ἔγιναν, μὲ τὴ συμβολὴ τοῦ προτύπου τοῦ ἐπιστολῶν μαῖο μυθιστορήματος, ἡ γέφυρα ποὺ διευκόλυνε

55. Κατὰ τὴν παραλαβὴ τοῦ γράμματος, τὸ κρύψιμό του στὸν κόρφο (δηλ. κοντὰ στὴν καρδιά) σηματοδοτεῖ τὸ ἐνδιαφέρον τοῦ παραλήπτη γιὰ τὸ περιεχόμενό του καὶ συνεπῶς γιὰ τὸν ἀποστολέα. Τὸ ἴδιο δηλώνουν ἡ ἀνάγνωσις τοῦ γράμματος μακριὰ ἀπὸ τρίτους, σὲ χῶρο στενὰ ἰδιωτικὸ (ὄντας), καὶ ἡ κατ' ἐπανάληψη ἀνάγνωσί του. Στὶς παραπάνω περιπτώσεις προαγγέλλεται μιὰ θετικὴ ἀπάντηση ἐκ μέρους τοῦ παραλήπτη. Ἀντίθετα, ἡ ἀνάγνωσις τῆς ἐπιστολῆς κατὰ τὴν παρουσία τοῦ κοιμιστῆ σημαίνει ἀδιαφορία καὶ προδηλώνει ἀρνητικὴ ἀπάντηση. Πρβ. I*** K****, Ἔρωτος Ἀποτελέσματα. Ἐπιμέλεια Mario Vitti, σ. 58-59, 64-65, 90, 172.

τῇ διείσδυση τοῦ πεζοῦ λόγου στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Τὸ πόσο γερά κτισμένη ἦταν ἡ γέφυρα αὐτὴ φαίνεται ἀπὸ μιὰ ἀφήγηση τοῦ Jacob Ludwig Salomon Bartholdy. Μιλώντας γιὰ τὰ φαναριώτικα τραγούδια, ὁ γερμανὸς ταξιδιώτης παραθέτει ὡς παράδειγμα ἓνα στιχούργημα, ἰδιαίτερα δημοφιλὲς γύρω στὰ 1803-1804, μαζὶ μὲ τὴν ἐπεξηγηματικὴ ἀφήγηση ποὺ τὸ συνόδευε ὡς εἰσαγωγή. Τὸ τραγούδι ποὺ εἶχε ἀκούσει ὁ Bartholdy εἶναι ὁ διάλογος τῆς Ψυχῆς μὲ τὴν Καρδιά ἀπὸ τὸ δεύτερο ἀφήγημα τοῦ *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα* καὶ ἡ εἰσαγωγικὴ ἀφήγηση εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ τσελεμπῆ Γεωργάκη καὶ τῆς κοκονίτσας Ἑλενίτσας, τὸ πρῶτο δηλαδὴ ἀφήγημα τοῦ ἔργου.⁵⁶ Ἐντεκα χρόνια λοιπὸν μετὰ τὴν πρώτη ἐκδοση τοῦ *Ἑρωτος Ἀποτελέσματα* καὶ τρία πρὶν ἀπὸ τὴ δεύτερη, τὸ πεζὸ κείμενο καὶ τὰ στιχουργήματα φαίνονται νὰ ἔχουν αὐτονομηθεῖ ἀπὸ τὴν ἔντυπη μορφή τους καὶ νὰ ἔχουν περάσει μαζὶ στὴν προφορικὴ παράδοση. Ἡ λόγια προέλευση τοῦ πεζοῦ κειμένου δὲν ἀναφέρεται πούθενά, δείχνει νὰ ἔχει ξεχαστεῖ.

ILIA XATZHIPANAGIOTI-SANGMEISTER

56. J. L. Salomon Bartholdy: *Bruchstücke zur nähern Kenntniß des heutigen Griechenlands gesammelt auf einer Reise von J. L. S. Bartholdy. Im Jahre 1803-1804*, Μέρος Α', Βερολίνο, Realschulbuchhandlung, 1805, σ. 417-427. Ὁ διάλογος τῆς Ψυχῆς μὲ τὴν Καρδιά παρατίθεται μόνο σὲ γερμανικὴ μετάφραση. Ὡς ἀπάντηση τῆς Ἑλενίτσας στὸ τραγούδι τοῦ Γεωργάκη παρουσιάζεται τὸ «Τώρα πλέον ἐγνωρίσθη, τώρα εἶναι φανερό», ἀπὸ τὸ τρίτο ἀφήγημα τοῦ ΕΑ. Ὁ Bartholdy παραθέτει αὐτὸ τὸ στιχούργημα σὲ μετάφραση καὶ στὸ πρωτότυπο. Ἡ παραλλαγή ποὺ ἔχει καταγράψει διαφέρει ἀπὸ τὴν παραλλαγή ποὺ βρίσκουμε στὸ ΕΑ, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν παραλλαγή ποὺ ὑπάρχει στὸ χ. 725. Βρίσκεται πάντως πολὺ κοντὰ στὴν τελευταία.