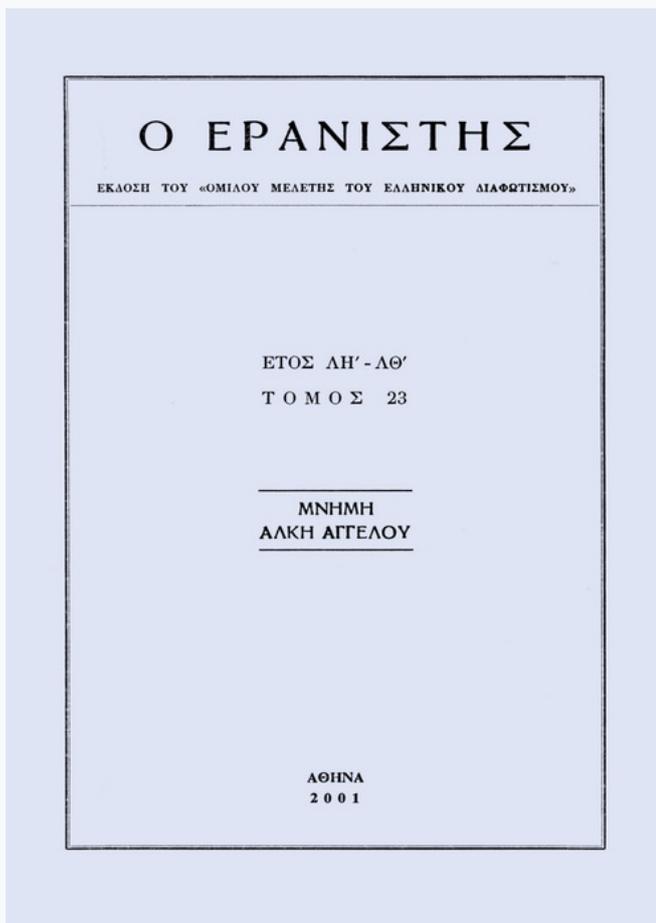


The Gleaner

Vol 23 (2001)

In Memoriam of Alkis Angelou



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

Για Χατζηπαναγιώτη–Sangmeister

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

To cite this article:

Χατζηπαναγιώτη–Sangmeister Γ. (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 στοιχεία για τὰ στιχουργήματά τους

ΑΡΓΑ ΤΟ ΜΕΣΗΜΕΡΙ, ΤΗΝ ΠΑΡΑΣΚΕΥΗ στις 30 Ίανουαρίου 1797, Απηγαίνοντας στο σπίτι τῆς μαντάμ Τυανίτη στο 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 πού εἶχε συνθεθεῖ γι' αὐτόν, καὶ δὴ γιὰ τὸν ἀτυχὴ του ἔρωτα πρὸς τὴν «ώραίαν», (πλήρη μὲν ἀπάσης σωματικῆς ωραιότητος, γυμνὴν δὲ ἐντελῶς ἀπάσης ἡθικῆς χάριτος), «Κατήκον». ² Ὁ Κοδρικὰς σημειώνει τὸ περιστατικὸ στὶς Ἐφημερίδες του καὶ παραθέτει τὸ σχετικὸ στιχουργήμα, πού, 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 Κοδρικὰ 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 ἔντεχνη μορφή ποιήσεως, ἐφόσον στὴν παραγωγή ἢ στὴ διάδοσή της μεσολαβεῖ ἡ γραφή. ³ πὼς ἡ ποίηση αὐτὴ συνδέεται μὲ τὴ χρησιμοποίησή τοῦ ἐλεύθερου χρόνου, πού 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», *Ἐλληνικά* 44/2 (1994), 369-398.

2. Κοδρικὰς, *Ἐφημερίδες*, σ. 92.

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

κάποια παράδοση, έφόσον μιὰ έννεηντάχρονη κυρία, όπως ή μαντάμ Τυανίτη, μπορούσε νά άσχολεϊται μαζί της χωρίς νά προκαλεϊ τήν έκπληξη του νεαροῦ παρατηρητῆ της. 'Η άξία ώστόσο τῆς περιγραφῆς τοῦ Κοδρικᾶ δέν έγκριεται 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 τήν παρουσία και τή λειτουργία τῶν φαναριώτικων τραγουδιῶν στην καθημερινή ζωή τοῦ 18ου αἰώνα.

Μακριά από τὸ νά τὰ θεωρεϊ αόρνηθοσκαλίσματα τῆς παιδικῆς ηλικίας) τῆς νεοελληνικῆς ποίησης, όπως τὰ χαρακτηρίζε στα 1869 ὁ Σιαρλάτος Βυζάντιος,⁴ ή σύγχρονη έρευνα⁵ άσχολήθηκε συχνά με τὰ φαναριώτικα στιχουργήματα και έπισήμανε τὸ ενδιαφέρον που παρουσιάζουν ως κείμενα τὰ ὁποία άπηχοῦν σημαντικὲς πολιτισμικὲς και ιδεολογικὲς ἀλλαγὲς που σημειώθηκαν στην έλληνική κοινωνία τήν εποχή τοῦ Διαφωτισμοῦ.⁶

4. Σιαρλάτος Βυζάντιος, *Ἡ Κωνσταντινούπολις ἡ περιγραφή τοπογραφική, ἀρχαιολογική και ιστορική τῆς περιωνύμου ταύτης μεγαλοπόλεως [...]*, 3 τόμ., Ἄθηναι, Χ. Ν. Φιλαδελφεύς, 1869, τ. 3, σ. 599.

5. Ἰδιίτερα έμπεριστατωμένη παρουσίαση τῶν φαναριώτικων τραγουδιῶν, τῶν μορφολογικῶν χαρακτηριστικῶν, τοῦ περιεχομένου τους, τῶν κοινωνικῶν και πολιτισμικῶν συνθηκῶν παραγωγῆς τους στο Φραντζῆ, *Μισμαγιά*, σ. 11-46. Οἱ σημαντικότερες προγενέστερες μελέτες σὲ χρονολογική σειρά: Βυζάντιος, *Ἡ Κωνσταντινούπολις*, τ. 3, σ. 599-605. Κ. Θ. Δημαράς, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας*, Ἄθηναι 1975, σ. 169-171. Λέανδρος Βρανούσης, *Οἱ Προδρόμοι*, Ἄθηναι 1955 (= Βασιική Βιβλιοθήκη 11), σ. 29-77, κυρίως σ. 65-69. Ἀριάδνη Κκαμαριανοῦ, «Λαϊκά τραγούδια και φαναριώτικα στιχουργήματα Ἑλλήνων και Ρουμάνων τοῦ 18ου και 19ου αἰῶνος», *Λαογραφία* 18 (1959), σ. 94-112. Παναγιώτης Σ. Πίστας, «Ἡ πατρότητα τῶν στιχουργημάτων τοῦ "Σχολείου τῶν ντελικάτων έραστῶν"», *Ἑλληνικά* 20/2 (1967), 393-412· τοῦ ιδίου, «Τὸ νεανικό έργο ενός έθνομάρτυρα. Τὸ "Σχολεῖον" τοῦ Ρήγα και τὰ προβλήματά του», στο Ρήγας, *Σχολεῖον τῶν ντελικάτων έραστῶν*. Ἐπιμέλεια Π. Σ. Πίστας, Ἄθηναι 1994, σ. ιε'-ος'. Samuel Baud-Bovy, *Δοκίμιο γιὰ τὸ έλληνικό δημοτικό τραγούδι*, Ναύπλιο 1984, σ. 55-60. Νίκος Σβορώνος, «Μιά χειρόγραφη ἀνθολογία (μισμαγιά) με τραγούδια έλληνικά και τουρκικά και δύο έθνικά στιχουργήματα», στο *Ἑλληνογαλλικά. Ἀφιέρωμα στον Roger Milliet γιὰ τὰ πενήντα χρόνια τῆς ελληνικῆς παρουσίας του*, Ἄθηναι 1990, σ. 599-621. Γ. Π. Σαββίδης, «Στοιχειώδεις πίνακες γιὰ τήν μελέτη Φαναριωτῶν ποιητῶν και στιχουργῶν», *Μολυβδοκοנדυλοπελεκητής* 3 (1991), 31-53. Μάριος Δραγούμης, «Τὸ φαναριώτικο τραγούδι», στο Φραντζῆ, *Μισμαγιά*, σ. 283-298. Δημήτρης Ζ. Σοφιανός, «Συλλογή φαναριώτικων στιχουργημάτων σὲ κώδικα τῶν μέσων τοῦ ΙΗ' αἰῶνα», *Ὁ Ἐραμιστής* 21 (1997), 43-71.

6. Βλ. Φραντζῆ, *Μισμαγιά*, σ. 14-15, 32-33, 36, ἔπου και βιβλιογραφία.

Ἀπὸ νωρὴς ἡ ἔρευνα γιὰ τὰ φαναριώτικα τραγούδια συμπορεύτηκε μὲ τὴν ἔρευνα γιὰ τὸ *Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν* (1790) τοῦ Ρήγγα (1757-1798) καὶ γιὰ τὸ *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα* (1792) τοῦ Ἰωάννη Καρατζᾶ⁷ (1767-1798), καθὼς τὰ δύο προδρομικὰ 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 “Ἐρωτος Ἀποτελέσματα” καὶ ὁ συγγραφεὺς αὐτῶν», *Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher* 20 (1970), 345-366, καὶ πρβ. Hans Eideneier, «ἌΟ συγγραφέας τοῦ “Ἐρωτος 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 προσωπικὰ 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 σημεῖωμα «Τινὰ περὶ τοῦ καταλοῖπου» (στὸ Βέης, ὁ.π., σ. 345-347) μὲ τὸ ὁποῖο ἡ Ἐννὴ Βέη-Σεφερλῆ ἐφοδίασε τὸ παραπάνω ἄρθρο τοῦ Βέη, δίνοντάς το πρὸς δημοσίευση μετὰ τὸ θάνατο τοῦ συγγραφέα του. Ἐνῶ τὸ ἄρθρο τοῦ Βέη περιορίζεται στὰ ἀποτελέσματα τῶν ἔρευνῶν του μέχρι τὸ 1942, στὸ προλογικὸ σημεῖωμα παρουσιάζονται τὰ νέα στοιχεῖα (ἡ κριτικὴ τοῦ Alter) ποὺ ἀνακάλυψε ὁ Βέης γύρω στὸ 1948 καὶ τὰ ὁποῖα κοινοποίησε μὲν σὲ ὀμίλια του στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν στίς 27 Μαΐου 1948, ἀλλὰ δὲν πρόλαβε νὰ τὰ ἐνσωματώσει 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 προσφορά τοῦ Βέη μειώνοντας τὸ δημοσίωμα 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 σημεῖωμα 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 δημοσίευσε ὁ Alter τὴν κριτικὴ τοῦ *EA*, δὲν ἀναφέρεται στὸ σημεῖωμα 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, ἐάν δεχόμεστε τὴν κριτικὴ τοῦ Alter ὡς ἐπαρκὴ μαρτυρία γιὰ τὴν προσγραφή τοῦ *EA* στὸν Καρατζᾶ, ὀφείλουμε νὰ παραπέμψουμε στὸ ἄρθρο τοῦ Βέη καὶ ὄχι, ὅπως τείνει νὰ ἐπικρατήσῃ, σ' ἐκεῖνο τοῦ Eideneier. Ἄς προστεθεῖ πληροφορικὰ 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 μνημονεῖ ὁ Eideneier, εἶναι γραμ-

ελληνικής λογοτεχνικής πρόζας περιέχουν, όπως είναι γνωστό, φαναριώτικα στιχουργήματα: 13 τὸ πρῶτο καὶ 133 τὸ δεύτερο.⁸ Ἡ διαπίστωση ὅτι κάποια ἀπὸ αὐτὰ τὰ στιχουργήματα ἦταν φαναριώτικα τραγούδια, πού προϋπήρχαν τῆς ἐκδοσης τῶν δύο ἔργων,⁹ ὀδήγησε 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 πατρότητας τῶν τραγουδιῶν πού παραδίδονται στὸ *Σχολεῖο* καὶ στὸ *Ἔρωτος Ἀποτελέσματα* ἀποτελεῖ ἓνα πρόβλημα πού 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 Γενναδεῖου Βιβλιοθήκης, πού περιέχει μεταξὺ ἄλλων καὶ 166 φαναριώτικα στιχουργήματα, χρονολογημένα 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

μὲν 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 *Ἔρωτος Ἀποτελέσματα*, βλ. Σαββίδης, «Στοιχειώδεις πίνακες», ὁ.π., σ. 47-48.

9. Οἱ σχετικὲς ἐπισημάνσεις ἔχουν γίνει στὶς μελέτες: Βρανούσης, *Οἱ Ἠρόδρομοι*, 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 πού παρέχουν τὰ χειρόγραφα πού παρουσιάζουν ὁ Π. Μουλλάς (χειρόγραφο Ἡλιάσκου), ὁ Δ. Σπάθης (χειρόγραφο Μουσείου Μπενάκη) καὶ ἡ Ἄντεια Φραντζῆ (χειρόγραφο Γραμματικοῦ) μποροῦν νὰ χρονολογηθοῦν καὶ ἄλλα τραγούδια τοῦ *ΣΝΕ* καὶ τοῦ *ΕΑ* πρὶν ἀπὸ τὴν ἐκδοσὴ τῶν ἔργων· βλ. Παναγιώτης Μουλλάς, «Μεταφράσεις καὶ πρωτότυπα κείμενα ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα: περιγραφὴ ἐνὸς κώδικα», *Ὁ Ἐραμιστὴς* 3 (1965), 215-217· Δημήτρης Σπάθης, «Ἀγνωστες μεταφράσεις Μεταστασιῶν καὶ πρωτότυπα στιχουργήματα. Ἐνα χειρόγραφο τοῦ 1785», *Ὁ Ἐραμιστὴς* 15 (1978-79), 239-284, ἐδῶ κυρίως σ. 242-244, καὶ Φραντζῆ· *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 στή Μολδοβλαχία δὲν διάρκεσε πολὺ. Ἡ διαφωνία του μὲ τὸν Ἀλέξανδρο Ὑψηλάντη, σχετικὰ μὲ ἓνα νομικὸ κώδικα πού ἐπρόκειτο νά συντάξει ὁ Sulzer γιὰ τὴ Βλαχία, τὸν ὀδήγησε νά ἐγκαταλείψει τὸ Βουκουρέστι, προφανῶς μερικὸς μῆνες μετὰ ἀπὸ τὴν ἐκεῖ ἀφιξή του. Δὲν ἀπομακρύνθηκε ὅμως πολὺ ἀπὸ τίς Ἡγεμονίες. Παρόλο πὺ οἱ σχετικὲς πληροφορίες εἶναι ἐλάχιστες, φαίνεται νά πέρασε τὰ ὑπόλοιπα χρόνια τῆς ζωῆς του στή γειτονικὴ Τρανσυλβανία καί μάλιστα στὸ Sibiu — ὅπου ὑπῆρχε κι ἀξιόλογη ἑλληνικὴ ἐμπορικὴ παροικία¹²— καί ξέρομε πὺς 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 ἐπαφή μὲ τὸ κοινωνικοπολιτιστικὸ περιβάλλον πὺ συγκροτοῦσαν στή Μολδοβλαχία ἡ αὐλὴ τῶν Ἡγεμόνων κι οἱ Ἕλληνες λόγιοι ἢ ἔμποροι, καί στήν Τρανσυλβανία οἱ ἑλληνικὲς παροικίες. Συνεπὺς οἱ πληροφορίες πὺ 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 ἀφιξῆς του στὸ Βουκουρέστι. Ἐμμεσες πληροφορίες στὸ ἔργο του δείχνουν πὺς ἡ ἀφιξή του στή Βλαχία θὰ πρέπει νά τοποθετηθεῖ τὸ ἀργότερο στά τέλη τοῦ 1775.

12. Γιὰ τὴν ἑλληνικὴ παρουσία στήν 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 άτυχη. Ἄφενός γιατί δέν πρόλαβε νά τυπωθεῖ όλόκληρη,¹⁴ άφετέρου γιατί δέν προσέλκυσε τό ενδιαφέρον πού τῆς άξιζε ως μία άπό τίς πρωιμότερες καί σοβαρότερες μαρτυρίες γιά τή Μολδοβλαχία.¹⁵ Στούς λίγους πού εκτίμησαν καί χρησιμοποίησαν τό έργο άνήκει καί ό γνωστός γιά τή φιλομάθειά του Γεώργιος Ζαβίρας.¹⁶ Ἀνάμεσα στίς πολλές άξιόλογες πληροφορίες πού διασώζει ό Sulzer συγκαταλέγονται καί όκτώ δείγματα ελληνικής μουσικῆς, καταγραμμένα μέ δυτική παρασημαντική σέ ένα χαρακτηριστικό στόν δεύτερο τόμο του έργου.¹⁷ Τά τρία παραδείγματα προ-

14. Οί τρεῖς δημοσιευμένοι τόμοι άποτελοῦν τό πρώτο, «γεωγραφικό», μέρος. Ὁ Sulzer δέν κατόρθωσε νά δημοσιεύσει καί τό δεύτερο, «ιστορικό», μέρος, τό όποιο σώθηκε ώστόσο ως χειρόγραφο. Τό πρωτότυπό του φυλάσσεται σύμφωνα μέ τούς βιογράφους του Sulzer στό Εὐαγγελικό Γυμνάσιο του Sibiu, σύμφωνα μέ τόν Iorga ζῆμως στό γυμνάσιο του Brasov. Ὁ ρουμάνος ιστορικός άναφέρει καί ένα αντίγραφο του χειρογράφου του Sulzer, τό όποιο βρίσκεται στή Βιβλιοθήκη τῆς Ρουμανικῆς Ἀκαδημίας, βλ. N. Iorga, *Histoire des Roumains et de la Romanité Orientale*, 9 τόμ., Βουκουρέστι, 1937-1944, έδω τ. 2, σ. 383 σμ. 1.

15. Ἡ *Geschichte des transalpinischen Daciens* εἶναι τό τρίτο κατά σειρά έργο πού δημοσιεύτηκε κατά τόν 18ο αἰώνα άπό ευρωπαϊό περιηγητή σχετικά μέ τή Μολδοβλαχία. Τά δύο προηγούμενα έργα εἶναι ἡ *Histoire de la Moldavie et de la Valachie* (Ἰάσιο, Société Typographique, 1777) του γάλλου διπλωμάτη Jean-Louis Carra (1743-1793) καί οἱ *Mémoires historiques et géographiques sur la Valachie* (Φραγκφούρτη, H. L. Broenner, 1778) του γερμανοῦ στρατιωτικοῦ Friedrich Wilhelm von Bauer (1731-1783). Τό έργο του Sulzer εκδόθηκε μόνο μία φορά. Ἀντίθετα, ἡ *Histoire* του Carra γνώρισε τρεῖς εκδόσεις στό πρωτότυπο (Παρίσι 1778, Neuchatel 1781, Neuchatel 1789) καί τρεῖς σέ γερμανική μετάφραση (Φραγκφούρτη/Λιψία 1789, Φραγκφούρτη/Λιψία 1790, Νυρεμβέργη 1821). Οἱ *Mémoires* του Bauer κυκλοφόρησαν άυτοτελῶς μόνο κατά τήν πρώτη τους έκδοση, αλλά εκτενή άποσπάσματά τους συμπεριλήφθηκαν σέ εκδόσεις τῆς *Histoire* του Carra (Neuchatel 1781, Neuchatel 1789).

16. Γεώργιος Ζαβίρας, *Νέα Ἑλλάς ἢ Ἑλληνικόν Θέατρον*. Ἀνατύπωσις α' εκδόσεως. Ἐπιμέλεια Τάσου Ἀθ. Γριτσοπούλου, Ἀθήνα 1972, σ. 415.

17. Τό χαρακτηριστικό φέρει τόν τίτλο: «Tabula V. Griechische Tänze, Choralgesänge, und Profanlieder-Melodien». Ἐκτός άπό τά παραδείγματα αυτά —των οποίων τήν προέλευση δέν άναφέρει— ό Sulzer προσφέρει κι άλλες πληροφορίες περί μουσικῆς. Κάνει λόγο γιά τρεῖς Ἑλληνες πού ἤταν ιδιαίτερα γνωστοί ως ίκανοί συνθέτες, τόν μοναχό Παρθένιο άπό τήν Ἱερουσαλήμ, «κάποιον Lambadária καί τόν έγγονό του» (*Geschichte*, τ. 2, σ. 500). Ἴσως πρόκειται γιά τόν Ἰακουμάκη ἢ τόν Πέτρο Λαμπαδάριο, πού μνημονεύει ό Βυζάντιος (βλ. *Ἡ Κωνσταντινούπολις*, τ. 3, σ. 599, 603). Ὁ Sulzer άναφέρεται καί στή σχέση των Ἑλλήνων μέ τή δυτική

έρχονται από τὴν ἐκκλησιαστικὴ μουσικὴ, δύο ἀποτελοῦν τὴ μουσικὴ συνοδεία χορῶν, ἓνα χαρακτηρίζεται ἀπλὰ ὡς «τραγοῦδι» καὶ τὰ ὑπόλοιπα δύο μποροῦν νὰ ἀναγνωριστοῦν μὲ βεβαιότητα ὡς φαναριώτικα τραγοῦδια, καθὼς ὁ Sulzer σημειώνει κάτω ἀπὸ τὴ μελωδία καὶ τοὺς ἀρχικούς στίχους τους.

Τὸ ἓνα ἀπὸ τὰ φαναριώτικα τραγοῦδια ἀρχίζει μὲ τοὺς στίχους «Σὲ πέλαγος ἐμπῆκα, λιμιώνα λαχταρῶ / μὰ ὄλο παραδέρνω νὰ στᾶξω δὲ μπορῶ» καὶ δὲν εἶναι γνωστὸ ἀπὸ ἄλλη πηγὴ.¹⁸ Τὸ ἄλλο ὅμως τὸ συναντοῦμε στὸ *Ἔρωτος 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 χρονολόγησις αὐτὴ ἀποκλείει τὸν Καρατζᾶ ὡς πιθανὸ στιχουργό του, λόγω τῆς τότε νεαρῆς του ἡλικίας. Τὸ τραγοῦδι, 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 ὀδηγεῖ 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 γλῶσσα, τοῦ παρουσιάζει διεξοδικὰ τὴν προφορὰ τῆς σὲ ἓνα γράμμα τῆς 4ης Νοεμβρίου 1797. Τὶς σχετικὲς γνώσεις του, ὅπως σημειώνει ὁ Gräter, τὶς εἶχε

μουσικὴ. Παρατηρεῖ ὅτι στὴν αὐτὴ τοῦ ἡγεμόνα ἐκτὸς ἀπὸ τουρκικὴ, ἑλληνικὴ καὶ ρουμανικὴ μουσικὴ ἀκούει κανεὶς καὶ γερμανικὴ, παιγμένη ἀπὸ (μὴ ἑλληνες) μουσικούς. Τὸ ἑλληνικὸ ἀκροατήριον ὥστόσο 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 μεταγραμμένο στὸ λατινικὸ ἀλφάβητο. Ὁ στίχος «μὰ ὄλο παραδέρνω νὰ στᾶξω δὲ μπορῶ» ἐπαναλαμβάνεται μία φορὰ μὲ διαφορετικὴ μελωδία. Ἡ ἀντιπαραβολή, προκειμένου νὰ ἐξεταστεῖ ἂν τὰ στιχουργήματα εἶναι γνωστὰ ἀπὸ ἄλλες πηγές, ἔγινε μὲ βάση τὰ εὑρετήρια πρώτων στίχων πού 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 Φραντζῆ, *Μισμαγιά*, σ. 256-282. Οἱ ἴδιες μελέτες χρησιμοποήθηκαν καὶ γιὰ ἀνάλογες ἀντιπαραβολές, τὶς ὁποῖες ἀναφέρω στὴ συνέχεια.

19. Βλ. *EA* 39 (*EAovitti* 90). Οἱ παραπομπές μὲ τὴ συντομογραφία *EA* ἀναφέρονται στὴν πρώτη ἔκδοσις τοῦ *Ἔρωτος Ἀποτελέσματα* (Βεντότης, Βιέννη 1792), ἐνῶ ἐκεῖνες μὲ τὴ συντομογραφία *EAovitti* στὴν ἔκδοσις: I*** K****, *Ἔρωτος Ἀποτελέσματα*. Ἐπιμέλεια Mario Vitti, Ἀθήνα 20193 — πού παρὰ τὶς ἀδυναμίες τῆς ἔχει τὸ πλεονέκτημα νὰ εἶναι προσιτὴ σὲ ὅλους.

ἀποκτήσει χάρη σ' έναν Έλληνα ἀπὸ τὴ Λάρισα, μὲ τὸν ὁποῖο εἶχε συνδεθεῖ φιλικὰ στὰ 1786-1787, ὅταν καὶ οἱ δύο σπούδαζαν στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Halle. Ἄν καὶ ὁ Gräter κρύβει τὸ ὄνομα τοῦ Ἑλληνα φίλου του πίσω ἀπὸ τὸ ἀρχικὸ του γράμμα (A*****), μποροῦμε νὰ τὸν ταυτίσουμε μὲ τὸν Εὐστάθιο Ἀθανάσιο, φοιτητὴ τῆς ἰατρικῆς καὶ καταγόμενο ὄχι ἀπὸ τὴ Λάρισα, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν κοντινὸ τῆς —λιγότερο γνωστὸ στοὺς Γερμανοὺς— 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 ὀδήγησαν νὰ παραδίδουν ὁ ἓνας στὸν ἄλλο μαθήματα γερμανικῶν καὶ ἀντίστοιχα ἀρχαίων ἑλληνικῶν. Τὰ τελευταῖα ὅμως δὲν ἄργησαν νὰ μετατραποῦν σὲ μαθήματα νέων ἑλληνικῶν, ἐξαιτίας τῆς δυσφορίας ποὺ προκαλοῦσε στὸν Ἀθανάσιο ἡ ἐρασμακὴ προφορά. Αὐτὸς, προκειμένου νὰ δώσει στὸν γερμανὸ μαθητὴ του κάποια ἰδέα τῆς νέας ἑλληνικῆς 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 ἑλληνικὰ εἶναι φτιαγμένα «γιὰ τὴ γλώσσα τῆς τρυφερότητας καὶ τῆς ἀγάπης, γιὰ τὴς θεὸς τῆς χάρης».²¹ Τὸ πρῶτο σιχούργημα, ἓνα φαναριώτικο, δὲν εἶναι γνωστὸ ἀπὸ ἄλλη πηγὴ.²² Τὸ δεύ-

20. Σύμφωνα μὲ τὰ μητῶα τῶν φοιτητῶν τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Halle, ὁ Ἀθανάσιος (Eustathius Athanasius) γράφτηκε στὸ Πανεπιστήμιο ὡς φοιτητὴς τῆς ἰατρικῆς 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 μητῶα τοῦ πανεπιστημίου δὲν ἐμφανίζεται σὲ ὀλόκληρο 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 *Ἐρμῆ τοῦ Λόγιου*, βλ. Ἐμμ. Ν. Φραγκίσκος (ἐπιμ.), *Τὰ ἑλληνικὰ προεπαραστατικὰ περιοδικὰ. Εὐρετήρια. Β' «Ἐρμῆς ὁ Λόγιος» 1811-1821*, Ἀθήνα 1976, σ. 2, λήμμα Ἀθανάσιου Εὐστάθιου.

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 ἰνεσπάρει / Ἐς ὄλους 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 γένη κι ἄλλη»²³ πὺ μᾶς παραδίδει καὶ ὁ Sulzer. Ἡ μελωδία του ὅμως εἶναι διαφορετικὴ αὐτῆ τῆ φορά.

Ἡ ἐπιστολὴ τοῦ Gräter, πέρα ἀπὸ τὰ δύο στιχορρογῆματα πὺ περιέχει καὶ πέρα ἀπὸ τὸ χαρακτῆρα της ὡς μαρτυρία τοῦ ἐνδιαφέροντος γιὰ τὴ νεοελληνικὴ γλῶσσα στὸν γερμανόφωνο χῶρο στὰ τέλη τοῦ 18ου αἰ., ἐνέχει ἓνα ἀκόμα ἐνδιαφέρον στοιχεῖο: ὑποδεικνύει ὅτι δίπλα στὰ ἀστικά 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 πηγές γιὰ τὰ φαναριώτικα στιχορρογῆματα κατὰ τὸν 18ο αἰ. δὲν παύουν νὰ εἶναι οἱ χειρόγραφες συλλογές τους, ὅσες ἔχουν σωθεῖ.²⁵ Μία ἀπὸ αὐτὲς εἶναι καὶ ἐκεῖνη πὺ ἐντοπίστηκε ἀπὸ τὴν Ἄντεια 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 ὁποία δέθηκαν ἐξαρχῆς ὅλα μαζί ὥστε νὰ ἀποτελέσουν ἓνα σημειωματάριο. Τὰ φύλλα εἶναι ἀριθμημένα μὲ μολύβι (1-158), ἐνῶ ἓνα

23. «Δὲν εἶναι τρόπος, νὰ γένη κ' ἄλλη / Τόσον ὠραῖα μὲ τόσα κάλλη. / Κ' ὅσοι θαρροῦσι, πῶς εἶναι κ' ἄλλη / Ἄνεσθησ'α 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 πηγές φαναριώτικων στιχορρογημάτων θὰ πρέπει νὰ προστεθεῖ τώρα καὶ τὸ χειρόγραφο Πολέμη, βλ. Δημήτριος Ι. Πολέμη: «Ἐνα αἰσθηματικὸ ἀφήγημα τοῦ 1793», ὡς Παράρτημα στὸ: Νάσος Βαγενάς (ἐπιμ.), Ἄπο τὸν Λέανδρο στὸν Λουκῆ 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 δεκαῆξι στιχορρογῆματα.

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

μέρος τους (30^r-91^r) φέρει και σελιδαρίθμηση σύγχρονη τοῦ κειμένου, με μελάνι. Τὸ σημειωματάριο δὲν ἔχει σωθεῖ ἀλώβητο· λείπουν μερικὰ 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 μεταξύ 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 ὄψιμη χρονολογία συνοδεύει μιὰ σύντομη σημείωση (φ. 157^r) ποὺ γράφτηκε στὶς 29 Ἰουλίου τοῦ 1795. Ἡ ὑπαρξη ὠστόσο ἐνὸς στιχοῦργήματος με θέμα τὴ δολοφονία τοῦ Γεωργίου Μουρούζη (φ. 109^r) βεβαιώνει ἔμμεσα πὼς οἱ καταγραφές συνεχίστηκαν τουλάχιστον μέχρι τὶς ἀρχές τοῦ 1797.²⁷ Μὲ βάση τὶς χρονολογίες ποὺ ἐμφανίζονται διαπιστώνουμε ὅτι ἡ καταγραφή τῶν διαφόρων ὁμάδων κειμένων δὲν ἔγινε πάντα με τὴ σειρά με τὴν ὁποία οἱ ὁμάδες αὐτὲς παρουσιάζονται στὸ χειρόγραφο. Ἀντίθετα, στὸ ἐσωτερικὸ τῶν ὁμάδων, ἡ σειρά 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. "Αν 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 Διεργητής κατὰ τὸ διάστημα 1792-94 καὶ 1795-96, ἐξορίστηκε τὸ 1796 στὴν Κύπρο, ὅπου δολοφονήθηκε στὰ τέλη τοῦ ἴδιου χρόνου. Ἡ εἶδηση τῆς δολοφονίας του φαίνεται νὰ μαθεύτηκε στὴν Κωνσταντινούπολη κατὰ τὴν Πρωτοχρονιά τοῦ 1797· πρβ. Κοδριτσῆς, *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 Ἐργασίας* 12), σ. 71. Ἡ παραλλαγή αὐτὴ παρουσιάζει κάποιες διαφορὲς σὲ σχέση με τὴν παραλλαγή ποὺ σώζεται στὸ χειρόγραφο 725. Ἡ τελευταία ἔχει ἀπομακρυνθεῖ ἀπὸ τὸ πρωτότυπο.

ὁ ἀκριβής προσδιορισμός τοῦ ἀριθμοῦ τους εἶναι δύσκολος —γιατί τὸ χρονικὸ διάστημα ποὺ καλύπτουν οἱ καταγραφές εἶναι τόσο μεγάλο (ἀπὸ τὸ 1769 ἕως τουλάχιστον τὸ 1797), ποὺ οἱ διαφορές στὴ γραφή δὲν μποροῦν πάντα νὰ ἐρμηνευτοῦν μὲ ἀπόλυτη ἀσφάλεια ὡς ἀλλαγὴ χειροῦ καὶ ὄχι ὡς μεταβολές στὴ γραφή 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 αὐτούς 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, στὶς ὁποῖες τίς συναντοῦμε, δὲν σχετίζεται μὲ τὸ ζητούμενο τῆς ἔρευνάς 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 εὔρετήριο πρώτων στίχων (152^v-155^v), τρεῖς σύντομες σημειώσεις (149^v, 156^r, 157^v), ἀλλὰ καὶ οἱ μοναδικές καταγραφές ποὺ ἔχουν τὸ χαρακτῆρα 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 Γκίλια.³⁰ Γιὰ τὸ πότε καὶ ποῦ ἔζησε δὲν ὑπάρχουν παρὰ ἐλάχιστες ἐνδείξεις: οἱ χρονολογίες στὸ σημειωματάριό του, ποὺ δείχνουν ὅτι ἄρχισε νὰ τὸ χρησιμοποιοῦ 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 Γκίλιας (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 ἐβάλθη εἰς τὸ κομμένο τὸ κεφάλι τοῦ μακαρίτου μισερ δημήτρη σκαναβῆ. εἰς τὸ μπάμπι χουμαγιοῦν» στὶς 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 Κοδρικῆς, βλ. Ἐφημερίδες, σ. 4.

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

3. Τὰ κοινὰ στιχογραήματα

Συγκρίνοντας τὸ *Σχολεῖο τῶν ντελικάτων ἐραστῶν* καὶ τὸ *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα* μὲ τὸ χειρόγραφο 725 ἐντοπίζουμε στὸ τελευταῖο εἴκοσι τρία ἀπὸ τὰ στιχογραήματα πού συναντοῦμε στὰ δύο λογοτεχνικὰ ἔργα. Ὅλα αὐτὰ τὰ στιχογραήματα εἶναι γραμμένα ἀπὸ τὸ χ¹, 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 στιχογραήματα, 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 ὁποῖα παρουσιάζονται στὸ χειρόγραφο ἀντανακλᾷ καὶ τὴ χρονολογικὴ σειρὰ μὲ τὴν ὁποῖα καταγράφηκαν. Μὲ βάση τὶς χρονολογικὲς ἐνδείξεις πού ἐμφανίζονται στὰ φύλλα 30^r-110^v μποροῦμε νὰ προσδιορίσουμε τὴν καταγραφή τῶν στιχογραημάτων ὡς ἐξῆς:

- φφ. 30^r-82^r (χ¹): Μάιος 1769 - Ἰούνιος 1778
 82^v-85^r (χ¹): Ἰούνιος 1778 - Ἰανουάριος 1780
 85^r-86^r (χ¹): Ἰανουάριος 1780
 86^v-89^v (χ¹): Ἀπρίλιος 1787
 90^r-93^r (χ¹): Ἀπρίλιος 1787-1791
 93^v-99^v (χ¹): 1791
 100^r-105^v (χ¹): 1791-1795
 106^r-109^r (χ²): μετὰ τὸ 1795
 109^v-110^v (χ²): 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 πού συναντούμε τόσο στο χειρόγραφο 725 όσο και στο *Σχολεῖο τῶν ντελικάτων ἐραστῶν καὶ* στο *Ἔρωτος Ἀποτελέσματα*. Συγκεκριμένα: ἓνα στιχοúrρημα ἀνάγεται στὸ 1791, ἓνα στὸ διάστημα 1787-1791 καὶ εἴκοσι ἓνα στὸ διάστημα 1769-1778. Γιὰ δώδεκα μάλιστα ἀπὸ αὐτὰ τὰ τελευταῖα εἴκοσι ἓνα στιχοουργήματα μποροῦμε νὰ περιορίσουμε τὴ χρονολόγηση στὸ διάστημα 1769-1776, καθὼς τὰ συναντοῦμε καὶ στὸ χειρόγραφο Γραμματικοῦ, πού ἔχει χρονολογηθεῖ μὲ ἀσφάλεια στὸ 1776.³ Ἔτσι προκύπτει ἡ ἀκόλουθη εἰκόνα:³⁵

Στιχοουρήματα πού 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 (EAiviti 163) (ὡς «Τάχα ἄνθρωπος ἐστάθη»)

Ἢ φλόγα ἢ ἐρωτικὴ

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

Μαῦρα πλιὰ ἀποφάσισα, εἰς τὸ ἐξῆς νὰ βάλω

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

Μὲ βεβαιώνει ἀρκετὰ

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

Μὲ πάθη κι ἀναστεναγμοὺς

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

Μόλις καὶ ᾿γ᾿ ἀξιώθηκα, μὲ κόπους μὲ μνητεία

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

Παντοιναιῖς καταδρομαῖς

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

Ποτὲ κανεῖς ἄς μὴν εἰπῆ

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

Στὰ μάτια ὅπου λαχταρῶ

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

Τελεία καὶ σωστὴ χαρὰ

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

Τί μεγάλη ἀπορία

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

Τώρα πλέον ἐγνωρίσθη, τώρα εἶναι φανερόν

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

34. Τὸ χειρόγραφο παρουσιάζεται ἀναλυτικὰ στὸ ἄρθρο τοῦ Πίστα, «Ἢ παρὸττητα», ὁ.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 σημ. 19.

Στιχουργήματα που μαρτυρούνται από το διάστημα 1769-1778:

Δὲν εἶναι τρόπος ὅταν θέλῃ

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

Κρατῶντας τῆς ἀγάπης μου τὸν θησαυρὸν μαζί μου

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

Μὲ δυστυχίες πολεμῶ

χ. 725, φ. 65^v / EA 154 (EAivitti —)

Μετὰ τὴν στέρησίν σου

χ. 725, φ. 81^v / ΣNE 173 (τὸ τετράστιχο τοῦ ΣNE προέρχεται ἀπὸ τὸ ἐκτενέστερο στιχουργήμα «Μετὰ τὴν στέρησίν σου») / EA 78 (EAivitti 130)

Ποῦτὰ νὰ εἶναι τάχα πάλιν ἡ αἰτία τῆς ὀργῆς

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

Πολλοὶ ἐχθροὶ ἐπάσχισαν, φῶς μου νὰ μᾶς χωρίσουν

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

Ποτὲ δὲν ἐδοκίμασα τοῦ ἔρωτος τὰ πάθη

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

Πῶς βαστᾶς καρδιὰ μ' ἠθαυμάζω

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

Σ' ἕνα λ[ε]μῶνα ἀρετῶν, τέλειον καὶ ὠραῖον

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

Στιχουργήματα που μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ διάστημα 1787-1791:

Φίλοι μου ἠλικιωτὰ

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

Στιχουργήματα που μαρτυρεῖται ἀπὸ τὸ 1791:

Μιὰ ὕπομονή σὰν φθάση, εἰς τὸν ἀκρον τῆς βαθμῶν

χ. 725, φ. 98^r / EA 70 (EAivitti 121)

“Ὅσον ἀφορᾷ τὴν πατρότητα τῶν παραπάνω στιχουργημάτων τὸ χειρόγραφο 725 προσφέρει σημαντικὰ στοιχεῖα. Πρῶτα ἀπ’ ὅλα ἡ χρονολόγηση εἴκοσι ἐνὸς στιχουργημάτων στὸ διάστημα 1769-1778 ἀποκλείει τὸν Ἰωάννη Καρατζὰ ὡς πιθανὸ στιχουργὸ τους λόγω τῆς τότε νεαρῆς ἡλικίας του. Ἡ πιὸ ἐνδιαφέρουσα ὡστόσο πληροφορία εἶναι ἡ μαρτυρία τοῦ κύριου γραφέα καὶ ἀρχικοῦ κατόχου ὅτι αὐτὸς ὁ ἴδιος ἦταν ὁ στιχουργὸς καὶ ὁ συνθέτης τῶν τραγουδιῶν ποὺ κατέγραφε. Ἡ σχετικὴ δήλωση γίνεται ἔμμετρα, στὸ πρῶτο κατὰ σειρά στιχουργήματα τοῦ χειρογράφου:³⁶

*τραγουδία ἐρῶτικά, τὰ πλειότερα 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.
 γιὰ τὴν καρδιάμ τὰ σύνθεσα, καὶ τῆς τ' ἀφιερώνω,
 μὰ τὴν καρδιάν μου ἂν ῥωτᾶς, 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 τύχη καὶ τὸ εὔρης,
 τὸ ἐδικόν μου ὄνομα, βέβαια δὲν τὸ ξεῖδεις.
 μὰ πρὶν νὰ μάθῃς τ' ὄνομα, ἴδε νὰ μάθῃς πρῶτα,
 τὸ πῶς μὲ λέγουν μὴ ρωτᾶς, γιατί τὰ γράφω ῥώτα. [...]

Τῇ μαρτυρία αὐτῇ δὲν μποροῦμε νὰ τῇ δεχτοῦμε ἐντελῶς ἀνεπιφύλακτα. Ὁ ἀνώνυμος γραφέας ἔχει σημειώσει δίπλα στὰ δικά του καὶ πολλὰ ξένα στιχοῦργήματα ἀναφέροντας συχνὰ τὸ ὄνομα τοῦ ποιητῆ τους: «τοῦ δραγουμανάκη», «τοῦ ἄρχοντα κουπάρη» κτλ. Ἔτσι πληροφοροῦμαστε ὅτι τὸ στιχοῦργημα «Μιὰ ὑπομονὴ σὰν φθάση, εἰς τὸν ἄκρον τῆς βαθμόν», ἓνα ἀπὸ τὰ κοινὰ τραγούδια τοῦ χειρογράφου καὶ τοῦ Ἔρωτος Ἀποτελέσματα, πρέπει νὰ ἀποδοθεῖ σὲ κάποιον Ματαίη Κάρα. Ὁ ποιητὴς δὲν κατονομάζεται ὡστόσο πάντα. Ἦδη 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 στιχοῦργήματα ὁ γραφέας ἐπαναλαμβάνει ὅτι εἶναι δικά του, σὰν νὰ μὴν ἴσχυε ἡ ἀρχικὴ δήλωσις ὅτι ἐκεῖνος εἶναι ὁ ποιητὴς τῶν στιχοῦργημάτων ποῦ ἀκολουθοῦν.³⁸ Πῶς θὰ πρέπει νὰ ἐρμηνευτεῖ λοιπὸν ἡ ἀρχικὴ του δήλωσις, τὸ στιχοῦργημα ποῦ παρατέθηκε παραπάνω, μετὰ ἀπὸ αὐτὲς τὶς διαπιστώσεις;

Ἦδη ἡ θέσις τοῦ στιχοῦργήματος αὐτοῦ στὴν ἀρχὴ τῶν τραγουδιῶν καὶ τὸ γεγονὸς ὅτι δὲν περιλαμβάνεται στὸ εὔρετήριο πρῶτων στίχων, ποῦ ἔχει συντάξει ὁ ἀνώνυμος γραφέας-ποιητὴς, ὁδηγεῖ στὴν ὑπόθεσις ὅτι τὸ στιχοῦργημα δὲν προοριζόταν τόσο νὰ δηλώσει τὴν πατρότητα, ὅσο νὰ «προλογίσει» τὴ συλλογὴ ποῦ 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 γιὰ τὸ «Στὰ μάτια ὅπου λαχταρῶ». Τὸ στιχοῦργημα ὑπάρχει καὶ στὸ EA. Ἡ παραλλαγὴ ποῦ διασώζεται στὸ χειρόγραφο χ. 725 ἔχει λιγότερους στίχους ἀπὸ τὴν παραλλαγὴ τοῦ EA καὶ παρουσιάζει σημαντικὰ νοηματικὰ χῆσματα.

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

συνήθεια τῆς ἀνωνυμίας³⁹ καὶ ἀναγνωρίζει σαφῶς τὴν προτεραιότητα τοῦ δημιουργήματος ἀπέναντι στοῦ δημιουργό, ἢ, γιὰ νὰ χρησιμοποιήσουμε τὴ δική του ἐπιτυχημένη διατύπωση: «τὸ πῶς μὲ λέγουν μὴ ρωτᾶς, γιατί τὰ γράφω βῶτα». Ἀκριβῶς αὕτῃ ἡ ἐπιλογή τῆς ἀνωνυμίας, ἡ παραίτηση ἀπὸ τὴν ἀτομικότητα κι ἡ ἔνταξη στοῦ συλλογικοῦ σῶμα, στερεῖ τὴ δῆλωση τῆς πατρότητας ἀπὸ τὸ οὐσιαστικό της νόημα, δηλαδὴ τὴν ἀποκάλυψη τοῦ ποιητῆ, καὶ τὴ μεταβάλλει ἐν μέρει σ' ἕναν λογοτεχνικό 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 ἕνα ἀπὸ τὰ ζητούμενα ποὺ τίθενται σὲ μιὰ μελλοντικὴ κριτικὴ ἔκδοση τοῦ χειρογράφου 725. Ἐδῶ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει μόνο σχετικὰ μὲ τὰ στιχοῦργήματα ἐκεῖνα ποὺ τὰ συναντοῦμε τόσο στοῦ χειρόγραφο, ὅσο καὶ στὰ ἔργα τοῦ Ρήγα καὶ τοῦ Καρατζᾶ.

Ἐνα ἀπὸ τὰ εἴκοσι τρία κοινὰ στιχοῦργήματα ἀποδίδεται, ὅπως εἶδαμε, 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 ὡστόσο —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 ἔκδοχὴ 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 ἔκδοχὴ τοῦ χειρογράφου εἶναι ἡ παλαιότερη καὶ νὰ ἀποδώσουμε τὰ πέντε αὐτὰ στιχοῦργήματα στὸν ἀνώνυμο γραφέα-ποιητῆ. Ἀντιθέτως, τρία στιχοῦργήματα ποὺ ἐμφανίζονται στοῦ χειρόγραφο μὲ νοηματικὰ χάσματα, ὀφειλόμενα ἐμφανῶς στὴν παράλειψη στίχων, θὰ πρέπει νὰ θεωρηθοῦν ὡς ξένα δημιουργήματα καταγραμμένα στοῦ 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 μάζυ μου», «Μιὰ ὑπομονὴ σὰν φθάση, εἰς τὸν ἄκρον της βαθμόν», «Μόλις καὶ 'γ' ἀξιώθηκα, μὲ κόπους μὲ μὴνέτια», «Φίλοι μου ἠλικιωῶται».

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

στή γλωσσική διατύπωση ἢ στή θέση τῶν στίχων, χωρίς νά ἔχουν ἐπιπτώσεις στό 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 πού παραδίδει τὸ χειρόγραφο 725 ἀποκλίνει ἀπὸ τὴν παραλλαγή πού βρίσκεται στό *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα* μόνο στήν πρώτη ἔκδοση τοῦ ἔργου. Στὴ δεύτερη ἔκδοση (1809) καί στίς ἀνατυπώσεις τῆς (1816, 1836), ἡ χειρόγραφη παραλλαγή ταυτίζεται μὲ τὴν ἔντυπη, δηλαδή μὲ τίς ἀλλαγές-βελτιώσεις πού ἐπέφερε ὁ ἐπιμελητής Κωνσταντῖνος Κουσκουρούλης.⁴³ Τοῦτο βεβαιώνει ὅτι ὁ Κουσκουρούλης γνώριζε τουλάχιστον ἓνα μέρος τῶν τραγουδιῶν, εἴτε ἀπὸ τὴν προφορική, εἴτε ἀπὸ τὴ χειρόγραφὴ του παράδοση, κι ὅτι ἡ γνώση του αὐτὴ ἀποτέλεσε ἓνα ἀπὸ τὰ κριτήρια γιὰ τίς ἀλλαγές πού ἐπέφερε.

Τὸ χειρόγραφο τῆς Γενναδείου ἐπιβεβαιώνει λοιπὸν γιὰ εἴκοσι τρία ἀκόμα στιχουργήματα τοῦ *Σχολείου* καί τοῦ *Ἐρωτος 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 πού ὑπῆρξε ἀρχικὸς κάτοχος καί κύριος συντάκτης του.

4. Πρόζα καὶ ποίηση

Ἐνα θέμα πού ἔχει ἀπασχολήσει τοὺς μελετητὲς τοῦ *Σχολείου* καί τοῦ *Ἐρωτος 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 *EA* βλ. Βρανούσης, *Ρήγας*, σ. 216-217, καί Mario Vitti, «Εἰσαγωγή», στὸ I*** K****, *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα*, σ. 19, 32-33 καί 40-41.

44. Βρανούσης, *Ρήγας*, σ. 202. Πίστας, «Τὸ νεανικὸ ἔργο ἐνὸς ἐθνομάρτυρα», ὁ.π., σ. ξς'. Mario Vitti, «Εἰσαγωγή», στὸ I* K*, *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα*, σ. 22.

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

Τόσο τὰ κίνητρα ποὺ ὀδήγησαν τὸν Ρήγγα καὶ τὸν Καρατζᾶ στὸ 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 στὸ *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα*, θὰ πρέπει, πιστεύω, νὰ ἀναζητηθοῦν ξεκινώντας ἀπὸ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τῶν τραγουδιῶν.

Ἄν ἐξετάσουμε τὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο εἰσάγονται τὰ στιχουργήματα στὸ 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 καθῶς γλενοῦν ὡς συνδαιτυμόνες μετὰ ἀπὸ ἕνα γεῦμα ἢ δεῖπνο.⁴⁵ Αὐτὸς ὁ τρόπος εἰσαγωγῆς δὲν εἶναι ἕνα εὔρημα 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 στὸ 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 οικονομικὰ λιγότερο εὐρωστα πληθυσμιακὰ στρώματα τῶν πόλεων— δὲν περιορίζεται στίς ἐπίσημες ἀργίες ἐνὸς θρησκευτικοῦ ἑορτολογίου, 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 Κοδρικᾶ μαρτυροῦν εὐγλωττα τὴν ἀνακάλυψη τῆς πλήξης,⁴⁶ καὶ κατ' ἐπέκταση παρέχουν γενναϊόδωρα πληροφορίες γιὰ τίς δραστηριό-

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

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

τητες με τις όποιες 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 ή συνήθεια του περιπάτου, ή καλλιέργεια της κοινωνικής συναναστροφής (έπισκέψεις, κοινά γεύματα και δείπνα, γλέντια), ή καλλιέργεια της συζήτησης («πνευματικού» ή ψυχαγωγικού χαρακτήρα), ή ανάγνωση, ή συγγραφή, και τα παίγνια, κυρίως τα χαρτιά, που γνωρίζουν την εποχή αυτή μια εξαιρετική δημοτικότητα σε όλοκληρη την Ευρώπη 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 μαχαιροπίρουνα.⁴⁸ Εϊδικά 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 διασκεδάσεων.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 ἀφροδισιακές) συζητήσεις)· σ. 133, 148 (συζήτηση «περί χρονολογίας και κοσμοποιίας», «περί όνειρων» και περί θεάτρων)· σ. 59, 111, 133 (ανάγνωση, συγγραφή)· σ. 55, 58, 98, 127 (παίγνια: «τριώδι», «σατράντζι» [= ζατρίκι], «γυναικίον γκιρδούμ»)· σ. 73, 85, 94, 114, 119, 122, 123, 128 (χαρτοπαίγνια: «βήσκ», «όμβρα»). Το «βήσκ» (whist < whisk), άγγλικό παιχνίδι χαρτιών με τέσσερις παίχτες, μαρτυρείται από τον 16ο αί. Ἡ «όμβρα» (< hombre, ισπανικά: άνδρας), παιχνίδι χαρτιών με τρεις παίχτες, ξεκίνησε τον 16ο αί. από την Ἰσπανία και κατά τον 18ο αί. διαδόθηκε μέσω της Γαλλίας και της Ἀγγλίας σε όλοκληρη την Ευρώπη. Βλ. Sven Pieper/Bärbel Schmidt, *Kartenspiele*, Στουτγάρδη 1994, σ. 151 και 271. Τόσο το «βήσκ» όσο και ή «όμβρα» έξακολούθησαν να είναι προσφιλή στην Κωνσταντινούπολη τουλάχιστον μέχρι το δεύτερο μισό του 19ου αί., βλ. Βυζάντιος, *Ἡ Κωνσταντινούπολις*, τ. 3, σ. 465.

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

49. Π.χ. το τραγούδι «Ἐμαθα πώς έκάθησαν, να βγάλουνε τραγούδια» (χ. 725, 83V), όπως και τα δύο τραγούδια που προηγούνται αυτού στο χειρόγραφο 725 (82V-83V), αναφέρεται με σαφήνεια σε συγκεκριμένες, κοινές διασκεδάσεις μιξς όμάδας φίλων, και προφανώς έχει στιχουργηθεί κατά τη διάρκειά τους.

Ὁ Ρήγας καὶ ἀκόμα περισσότερο ὁ Καρατζᾶς, ποὺ συγγράφει ἕνα πρωτότυπο ἔργο, ἐκμεταλλεύονται ἀκριβῶς αὐτὴ τὴ λειτουργία γιὰ νὰ ἐντάξουν μὲ ρεαλισμὸ τὰ τραγούδια 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 ὁμαλότητα στὴν ἀλληλοδιαδοχὴ τους.

Ἡ εἰσαγωγὴ τῶν στιχουργημάτων στὰ δύο κείμενα γίνεται μὲ ἕναν ἀκόμα τρόπο. Αὐτὸς συνδέεται μὲ τὴν κοινωνικὴ λειτουργία τῶν φανερῶν τραγουδιῶν ὡς μέσου ἔκφρασης τῆς αἰσθαντικότητας καὶ συνίσταται στὸ ἀκόλουθο σχῆμα: ἕνα 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 ἕνα τραγούδι ποὺ τὸ στέλνει ὡς «ραβάζι», «ἐπιστολίτσα», στὸ ἄτομο ποὺ τοῦ προκάλεσε τὰ συναισθήματα.⁵⁰ Ἐκεῖνο ποὺ ἔχει κατ' ἀρχὴν ἐνδιαφέρον δὲν εἶναι ὁ λόγος, ποιητικὸς ἢ πεζός, ποὺ χρησιμοποιεῖται γιὰ τὴν κοινοποίησι τῶν συναισθημάτων, ἀλλὰ τὸ μέσο, δηλαδὴ τὸ γράμμα.

Ὁ εὐρωπαϊκὸς 18ος αἰώνας εἶναι μιὰ ἐποχὴ ποὺ ἀρέσκειται νὰ γράφει καὶ νὰ διαβάζει γράμματα, καὶ μάλιστα ὄχι μόνο ἐκεῖνα ποὺ στέλνονται πραγματικά. Τὰ πλεονεκτήματα τῆς ἐπιστολῆς, ὡς μέσου ἰδιαίτερα πρόσφορου γιὰ ἐξομολογήσεις καὶ κατὰ συνέπεια ὡς μορφὴ λόγου ποὺ παράγει μεγάλη οικειότητα ἀνάμεσα στὸν ἀποστολέα (ἢ πομπὸ) καὶ τὸν παραλήπτη (ἢ δέκτη), δὲν ἄργησαν νὰ ἐκτιμηθοῦν ἀπὸ τὴ λογοτεχνία. Ἰδιαίτερα στὸ δεῦτερο μιστὸ τοῦ 18ου αἰώνα μὲ τὴν ἀνακάλυψη τῆς αἰσθαντικότητας, τὸ μέσο ἐπιστολῆς ἀπόκτησε μεγάλη λογοτεχνικὴ ἀξία. Ὅλοι σχεδὸν οἱ δημοφιλεῖς συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς ἔχουν γράψει ἕνα τουλάχιστον μυθιστόρημα ποὺ ἀποτελεῖται ἐξ ὀλοκλήρου ἢ ἐν μέρει ἀπὸ γράμματα. Ἡ ἀγγλόφωνη, ἡ γαλλόφωνη καὶ ἡ γερμανόφωνη λογοτεχνία βρῖθουν 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 ραβάζια εἰσάγονται 26 στιχουργήματα, βλ. Σαββίδης, «Στοιχειώδεις πίνακες», ὁ.π., σ. 47. Ἀνάλογος φαίνεται νὰ εἶναι ὁ τρόπος εἰσαγωγῆς τῶν στιχουργημάτων (ὡς τραγούδια καὶ ὡς ραβάζια) 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 πολλές 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 δυὸ λόγια, οἱ προϋποθέσεις γιὰ νὰ παρουσιαστεῖ καὶ στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία τὸ ἐπιστολιμαῖο μυθιστόρημα.

Πρὸς αὐτὴ τὴν κατεῦθυνα προχωρεῖ ὁ Ρήγας, 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 ἐπίκαιρο ἐπιστολιμαῖο μυθιστόρημα.

Ὁ Καρατζᾶς, ποὺ ἔγραψε ἓνα πρωτότυπο ἔργο, ἐκμεταλλεύτηκε ἀφενὸς τὰ φαναριώτικα στιχορρηγμάτα 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 ἀύξηση τῆς δημοτικότητας τῶν μυθιστορημάτων καὶ παρατίθεται περαιτέρω βιβλιογραφία γιὰ τὸ εἶδος τῶν ἐπιστολιμαίων μυθιστορημάτων.

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

53. Βρανούσης, *Ρήγας*, σ. 202. Ἐνδείξεις βρισκόμε 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 Ρομαντισμὸς*, Ἀθήνα 1994, σ. 8-10.

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

De ni ná tropas na je ni tíkali > tollon arca metalla folt of li ta tynná pas
i ná tí a - li a neijí fi - on eý - ou me - galí.

Nro. 7. Θεϊκό. Ein andref.

Εε Πελαγος εμβι φα λι Μινα λαδρα το μα ο το πα τα βerno nas tato bembó ro, ma úlo para*
be: no nas tato dem bo te.

την πλοκή. Ἡ ἐπανάληψη τοῦ σχήματος ἀποστολή-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 ποίησης, 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 ἐπιστολμαῖο λογοτεχνικὸ ἔργο τῆς νεοελληνικῆς γραμματείας.

Χάρη στὴν κοινωνικὴ λειτουργία τους ὡς μέσο ἐκφρασης τῆς αἰσθαντικότητας καὶ στὴ ρεαλιστικὴ παρουσιάσή τους ὡς ἐπιστολὲς ἢ ὡς μέσο ψυχαγωγίας, τὰ φαναριώτικα στιχουργήματα ἔγιναν, μὲ τὴ συμβολὴ τοῦ προτύπου τοῦ ἐπιστολμαῖου 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 ἀνάγνωση τοῦ γράμματος μακριὰ ἀπὸ τρίτους, σὲ χῶρο στενὰ ἰδιωτικὸ (ὄντας), καὶ ἡ κατ' ἐπανάληψη ἀνάγνωση του. Στὶς παραπάνω περιπτώσεις προαγγέλλεται μιὰ θετικὴ ἀπάντηση ἐκ μέρους τοῦ παραλήπτη. Ἀντίθετα, ἡ ἀνάγνωση 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.

τῆ διείσδυση τοῦ πεζοῦ λόγου στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Τὸ πόσο γερά κτισμένη ἦταν ἡ γέφυρα αὐτὴ φαίνεται ἀπὸ μιὰ ἀφήγησι τοῦ Jacob Ludwig Salomon Bartholdy. Μιλώντας γιὰ τὰ φαναριώτικα τραγούδια, ὁ γερμανὸς ταξιδιώτης παραθέτει ὡς παράδειγμα ἓνα στιχούργημα, ιδιαίτερα δημοφιλὲς γύρω στὰ 1803-1804, μαζὶ μὲ τὴν ἐπεξηγηματικὴ ἀφήγησι ποὺ τὸ συνόδευε ὡς εἰσαγωγὴ. Τὸ τραγούδι ποὺ εἶχε ἀκούσει ὁ Bartholdy εἶναι ὁ διάλογος τῆς Ψυχῆς μὲ τὴν Καρδιά ἀπὸ τὸ δεῦτερο ἀφήγημα τοῦ *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα καὶ ἡ εἰσαγωγικὴ ἀφήγησι* εἶναι ἡ ἱστορία τοῦ τσελεμπῆ Γεωργάκη καὶ τῆς κοκονίτσας Ἐλενίτσας, τὸ πρῶτο δηλαδὴ ἀφήγημα τοῦ ἔργου.⁵⁶ Ἐντεκα χρόνια λοιπὸν μετὰ τὴν πρώτη ἐκδοσι τοῦ *Ἐρωτος Ἀποτελέσματα* καὶ τρία πρὶν ἀπὸ τὴ δευτέρη, τὸ πεζὸ κείμενο καὶ τὰ στιχουργήματα φαίνονται νὰ ἔχουν αὐτονομηθεῖ ἀπὸ τὴν ἔντυπη μορφὴ τους καὶ νὰ ἔχουν περάσει μαζὶ στὴν προφορικὴ παράδοσι. Ἡ λόγια προέλευσι τοῦ πεζοῦ κειμένου δὲν ἀναφέρεται πουθενά, δείχνει νὰ ἔχει ξεχαστεῖ.

IILIA 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 μετάφρασι. Ὡς ἀπάντησι τῆς Ἐλενίτσας 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 μετάφρασι καὶ στὸ πρωτότυπο. Ἡ παραλλαγή ποὺ ἔχει καταγράψει διαφέρει ἀπὸ τὴν παραλλαγή ποὺ βρισκουμε στὸ *ΕΑ*, ἀλλὰ καὶ ἀπὸ τὴν παραλλαγή ποὺ ὑπάρχει στὸ χ. 725. Βρίσκεται πάντως πολὺ κοντὰ στὴν τελευταία.