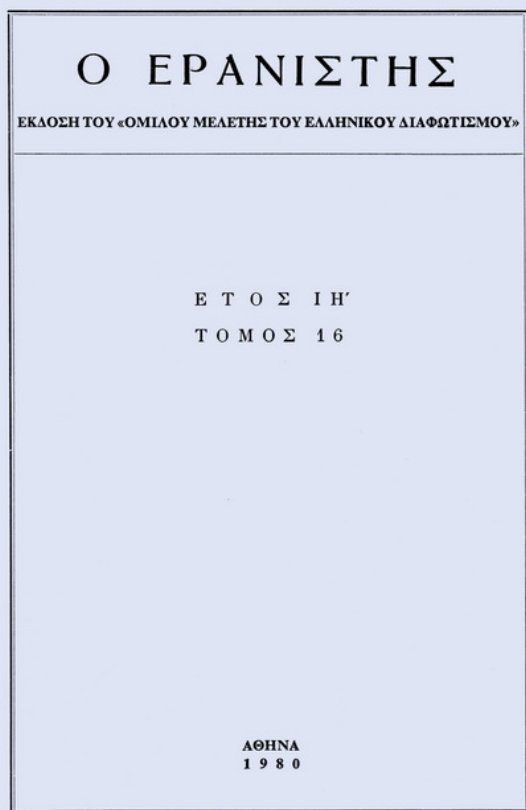


The Gleaner

Vol 16 (1980)



Άγνωστες μεταφράσεις Μεταστάσιου και πρωτότυπα στιχουργήματα. Ένα χειρόγραφο του 1785

Δημήτρης Σπάθης

doi: [10.12681/er.338](https://doi.org/10.12681/er.338)

To cite this article:

Σπάθης Δ. (1980). Άγνωστες μεταφράσεις Μεταστάσιου και πρωτότυπα στιχουργήματα. Ένα χειρόγραφο του 1785. *The Gleaner*, 16, 239–284. <https://doi.org/10.12681/er.338>

**ΑΓΝΩΣΤΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΜΕΤΑΣΤΑΣΙΟΥ
ΚΑΙ ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ ΣΤΙΧΟΥΡΓΗΜΑΤΑ**

Ένα χειρόγραφο τοῦ 1785

Στὴ Βιβλιοθήκη τοῦ Μουσείου Μπενάκη φυλάγεται χειρόγραφος κώδικας¹, χρονολογημένος τὸ 1785, ποὺ περιέχει μεταφρασμένα θεατρικὰ καὶ ποιητικὰ ἔργα μαζί με πρωτότυπα στιχουργήματα. Ἀπ' ὅσο γνωρίζω, δὲν ἔχει γίνει μνεία πουθενὰ γιὰ τὸ περιεχόμενό του, γιὰ τὰ σημαντικὰ τεκμήρια ποὺ προσκομίζει σχετικὰ με τὶς πνευματικὲς δραστηριότητες στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα καὶ με τὸ ἀναπτυσσόμενο ἐνδιαφέρον γύρω ἀπὸ τὸ θέατρο τὴν ἴδια περίοδο.

Τὸ πρόσωπο ποὺ κυριαρχεῖ στὰ κείμενα τοῦ κώδικα εἶναι ὁ Μεταστάσιος. Ὁ Ἰταλὸς ποιητὴς εἶναι «ἀφανὴς ἥρωας», μιὰ καὶ τὸ ὄνομά του δὲν ἀναφέρεται πουθενὰ. Ὡστόσο καὶ τὰ τρία θεατρικὰ καθὼς καὶ ὁρισμένα ἀπὸ τὰ στιχουργήματα ἀποτελοῦν μετάφραση δικῶν του ἔργων. Συναντᾶμε καὶ στίχους ποὺ φαίνονται νὰ εἶναι διασκευὲς ἀπὸ ποιήματά του. Ἔχουμε συνεπῶς μιὰ πρόσθετη ἐπιβεβαίωση γιὰ τὴ διάδοση τοῦ θεάτρου του, ἀλλὰ καὶ νέα στοιχεῖα γιὰ τὴν ἀπήχηση τοῦ λυρικοῦ του ἔργου στὸν νεοελληνικὸ χῶρο. Δυστυχῶς δὲν ὑπάρχει καμιὰ ἔνδειξη γιὰ τὸ πρόσωπο ποὺ ἔκανε τὶς μεταφράσεις καὶ γιὰ τὸ (ἴδιο πιθανόν) πρόσωπο ποὺ ἔχει καταγράψει στὸ μέρος αὐτὸ καὶ δικὰ του ἴσως πρωτότυπα στιχουργήματα ἢ στίχους τρίτων. Ἀπὸ μιὰ ἄλλη σκοπιὰ ἔχουν ἐνδιαφέρον καὶ ὁρισμένα πρωτότυπα ἔμμετρα πού, ἀντιγραμμένα ἀπὸ ἄλλο χέρι, εἶναι συγκεντρωμένα σὲ χωριστὴ ἐνότητα στὶς τελευταῖες σελίδες τοῦ χειρογράφου.

Ὁ κώδικας, δεμένος με χαρτονένιο-δερμάτινο ἐξώφυλλο, ἀποτελεῖται ἀπὸ 135 φύλλα (0.15 × 0.22), ποὺ εἶναι ἀριθμημένα τὰ πρῶτα δέκα με μολύβι καὶ λατινικοὺς ἀριθμοὺς I-X καὶ στὴ συνέχεια ἔχουν σελιδαρίθμηση 1-250. Ἡ σελιδαρίθμηση, με μελάνι καὶ μεγάλα καλλιγραφικὰ ψηφία, εἶναι σύγχρονη τοῦ κειμένου ἢ γιὰ τὴν ἀκρίβεια τοῦ κυρίως κειμένου ποὺ καλύπτει τὶς σελ. 1-189.

1. Στὸν πρόχειρο κατάλογο τῆς Βιβλιοθήκης ἔχει τὸν ἀριθμὸ 50. Συστηματικὸν κατάλογο τῶν χειρογράφων τοῦ 16ου-18ου αἰώνα, ποὺ φυλάγονται στὸ Μουσεῖο, ἐτὶμαζε ἡ Εὐγενία Χατζηδάκη.

Τοῦτο τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κώδικα περιλαμβάνει τὶς μεταφράσεις ἀπὸ τὰ δραματικά καὶ τὰ λυρικά τοῦ Μεταστάσιου καθὼς καὶ ἄλλα διασκευασμένα ἢ μᾶλλον πρωτότυπα στιχουργήματα. Εἶναι γραμμένο ἀπὸ ἓνα χέρι (χ¹) μὲ ἐπιμελημένη γραφή, ἰδιαίτερα τὰ θεατρικά, μὲ διακοσμημένα τὰ κεφαλαῖα στὸν κατάλογο τῶν προσώπων, τὰ πρωτογράμματα κάθε σκηνῆς κλπ.

Τὸ ἴδιο χέρι ἔχει κάνει τὴ σελιδαρίθμηση, ἔχει γράψει, λιγότερο καλλιγραφικά, τὸν πίνακα περιεχομένων στὴν ἀρχὴ τοῦ κώδικα (ἀφορᾷ τὰ ὡς τὴ σελ. 189 κείμενα) καὶ τὴ σελίδα τοῦ τίτλου γιὰ τὸ δράμα «Θεμιστοκλῆς» ποὺ φέρει τὴ χρονολογία ἀψπε'. "Ὅλο αὐτὸ τὸ κομμάτι δὲν παρουσιάζει χάσματα καὶ φαίνεται νὰ γράφτηκε χωρὶς διακοπές. Ἔχουν γίνεи, πιθανότατα ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι, λίγες φραστικές διορθώσεις καὶ προστεθεῖ ἐνδείξεις γιὰ τὸ χωρισμὸ τῶν σκηνῶν, σκηνικὲς ὁδηγίες κλπ.

Ἐνα πολὺ μικρότερο μέρος (σελ. 233-249) τοῦ κώδικα εἶναι γραμμένο ἀπὸ ἄλλο χέρι (χ²). Ἡ γραφή εἶναι πάλι τοῦ 18ου αἰ., ἀλλὰ πολὺ λιγότερο ἐπιμελημένη καὶ ἰδιαίτερα δυσανάγνωστη στὰ σημεῖα ὅπου τὸ μελάνι ἔχει ξεθωριάσει ἢ ἔχουν ὑποστεῖ φθορὰ οἱ σελίδες. Τὸ μέρος αὐτὸ περιέχει πρωτότυπα στιχουργήματα, ἄλλα γνωστὰ καὶ ἄλλα ἄγνωστα. Γεγονὸς κάπως σπάνιο γιὰ πρώιμες ποιητικὲς ἀνθολογίες, βρίσκουμε ἐδῶ ἐνδείξεις γιὰ τοὺς συγγραφεῖς. Τὰ τέσσερα πρῶτα — ἠθικοδιδασκικά μὲ σατιρικὲς αἰχμές — καταγράφονται ὡς ἔργα τοῦ Γεωργάκη Τερτζιμανζαδέ. Τὰ ἄλλα ὀκτὼ — ἀνήκουν ὅλα στὸ εἶδος τῶν φαναριώτικων τραγουδιῶν — ὡς ἔργα κάποιου Ἀλέκου. Ἀπὸ τὰ τελευταῖα αὐτά, τρία εἶναι στιχουργήματα ποὺ τὰ βρίσκουμε στὸ «Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν». Μὲ κάποιες ἐπιφυλάξεις, μποροῦμε νὰ διατυπώσουμε τὴν ὑπόθεση πὼς καὶ τὸ μέρος αὐτὸ τοῦ κώδικα, μὲ τὴν πρωτότυπη μικρὴ ἀνθολογία ποὺ διασώζει, πιθανὸν νὰ γράφτηκε γύρω στὰ 1785 μὲ 1790.

Τὸ κενὸ ποὺ ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὸ πρῶτο καὶ στὸ δεύτερο μέρος, στὶς σελ. 195-217, τὸ χρησιμοποίησε κάποιος μεταγενέστερος κτήτορας τοῦ χειρογράφου γιὰ νὰ ἀντιγράψει μὲ στρογγυλὰ καλλιγραφικά γράμματα τὴν κρητικὴ «Βοσκοπούλα» ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ Λεγκράν². Τὸ παρέμβλητο αὐτὸ — ὁμολογημένη ἀντιγραφή ἀπὸ τυπωμένο βιβλίο — δὲν ἔχει βέβαια οὐσιαστικὴ σχέση μὲ τὰ ἄλλα δυὸ μέρη τοῦ χειρογράφου.

2. Χρησιμοποιήθηκε ἡ δεύτερη ἔκδοση: Emile Legrand, *La belle bergère, poème en dialecte crétois...*, Paris, 1900.

Μιά και τοῦτο τὸ κομμάτι δὲν θὰ μᾶς ἀπασχολήσει παρακάτω, σημειώνω ἐδῶ μιὰ ἐνδειξη ποὺ πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας. Ἐκεῖ ποὺ ἀρχίζει ἡ ἀντιγραφὴ τῆς «Βοσκοπούλας», στὸ πάνω μέρος τῆς σελ. 195, διαβάζουμε: «Bucarest, le 11 nov. 1922». Μιὰ μαρτυρία, λοιπόν, γιὰ τὸν τόπο προέλευσης τοῦ χειρογράφου. Φυσικὰ καὶ ἀπὸ μόνα τὰ περιεχόμενά του, θὰ μπορούσαμε νὰ πιστοποιήσουμε πὼς πρόκειται γιὰ προϊόντα τῆς μεταφραστικῆς - λογοτεχνικῆς παραγωγῆς ποὺ ἀναπτύσσεται στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὶς παραδουνάβειες ἡγεμονίες στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰώνα.

Τὰ κείμενα ἐμφανίζονται στὸν κώδικα μὲ τὴν ἐξῆς σειρὰ³:

φ. Ir-IV πῖναξ: [παραθέτει τοὺς τίτλους, μὲ τὸν ἀριθμὸ τῆς σελίδας ἀντίκρυ, γιὰ τὰ περιεχόμενα ὡς τῇ σελ. 189]

φφ. II-IX [λευκὰ]

φ. Xr αψηε' / **Θεμιστοκλῆς** / δράμα / Μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἰταλικῆς / εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς ἀπλὴν διάλεκτον / παρὰ τοῦ.../τόμος δεύτερος⁴.

φ. Xv [λευκὸ]

σ. 1 Θεμιστοκλῆς / Δράμμα / μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἰταλικῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς ἀπλὴν διάλεκτον

σ. 1-3 Ὑπόθεσις, σ. 3 Τὰ πρόσωπα, σ. 4-66 [τὸ κείμενο]

σ. 67 Ἀντίγονος / δράμα / Μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἰταλικῆς εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς ἀπλὴν διάλεκτον, παρὰ τοῦ...

σ. 67-68 Ὑπόθεσις, σ. 68 Τὰ πρόσωπα, σ. 68-118 [τὸ κείμενο]

σ. 119-120 [λευκὴς]

σ. 121 Ὁ Ἔρωις αἰχμάλωτος: Τὰ τῆς σκηνῆς πρόσωπα

σ. 121-139 [τὸ κείμενο]

σ. 140-189 [Στιχορρήματα]

σ. 140 Ἐλευθερία τῆς καρδίας: Ἀρχ. Εὐχαριστῶ ποὺ τέλος πιά ἡσύχασα κομᾶτι. Τελ. δὲν σὲ πονῶ εἰμ' ἡσυχος μὲ ἄνεσιν μεγάλην.

σ. 140-141 Παλινωδία ἤτοι ἀντίφασις: Ἀρχ. Ἡ τόση ἀγανάκτησις, ἃς παύση πιά κομᾶτι. Τελ. συγχίζομαι καρδιοκτυπῶ μὲ ταραχὴν μεγάλην.

[Στὶς σ. 140-141 ὁ μεταφραστὴς ἔχει καταχωρήσει τὰ δύο πρῶτα οἰκτάστιχα ἀπὸ τὴν «Ἐλευθερία τῆς καρδίας» καὶ ἄλλα δύο ἀπὸ τὴν «Παλινωδία». Στὶς ἐπόμενες σελίδες ἐπαναλαμβάνει μὲ κάποιες διορθώσεις τοὺς στίχους τῶν σ. 140-141 γιὰ νὰ καταγράψῃ στὴ συνέχεια ὁλόκληρα τὰ δύο στιχορρήματα ἀντικριστά: ἀριστερὰ ἢ «Ἐλευθερία» καὶ δεξιὰ ἢ «Παλινωδία»].

3. Τηρεῖται ἡ ὀρθογραφία τοῦ χειρογράφου. Μέσα σὲ ὀρθογώνιες ἀγκύλες οἱ δικές μου σημειώσεις καὶ οἱ συντομεύσεις [...]

4. Δίπλα στὸ αψηε', κάποιον ἄλλο χέρι σημείωσε λάθος τὴν ἀπόδοση τῆς χρονολογίας μὲ ἀραβικοὺς ἀριθμούς: 1685 καὶ μετὰ διόρθωσε τὸ 6 σὲ 7. Ἀδηλοτὶ σημαίνει τὸ «τόμος δεύτερος». Ἴσως ὁ μεταφραστὴς μεταφέρει μηχανικὰ τὴν ἐνδειξη ἀπὸ τὸν τόμο τῆς ἰταλικῆς ἐκδόσεως ποὺ χρησιμοποίησε.

σ. 142, 144, 146, 148, 150, 152. 'Η Ἐλευθερία τῆς Καρδίας σον. 'Αρχ. *Εὐχαριστῶ πού τέλος πιά ἡσύχασα κομάτι Τελ. μίαν ψεύστραν μίαν ἀστατον ὥσαν ἐσένα πάλιν:*

σ. 143, 145, 147, 149, 151, 153. *Παλινφδία, ἦτοι ἀντίφασις βον* 'Αρχ. *'Η τόση ἀγανάκτησις ἀς παύση πιά κομάτι Τελ. τοῦτο δὲν εἶναι δυνατόν, εἰς ἐποχὴν πιά ἄλλην:*

σ. 154-157 'Ο δειλὸς ἔρω. 'Αρχ. *Εἶπε καρδιά μου τί ζητᾷς τί θέλεις ἀπ' ἐμένα Τελ. νὰ μὴ πῆς ποῖος νὰ τρέχης, σέ καμε τόσον πολλὰ:*

σ. 157-166 Φονεὺς ὁ ἀκούσιος. 'Αρχ. *"ὦχ! φίλε πιστὲ Ἔργαστε, ματαίως με φωνάζεις, Τελ. καὶ εἰς τὸν τάφον τάχιστα νὰ τὴν ἀκολουθήσω.*

σ. 166-168 'Ο χωρισμός. 'Αρχ. *'Ιδὸν ἔφθασεν ἐκείνη ἡ στιγμή ἡ φοβερὴ Τελ. ἐσὺ ἄχ ποῖος ἰξεύρει ἐὰν μὲ ἐνθυμηθῇς.*

σ. 168-170 ἡ δικαιολογία. 'Αρχ. *Αὐτὸν τὸν ἄδικον θυμὸν ποὺ δὲν μπορῶ νὰ Τελ. μισοῦν νὰ μὲ ἐκδικηθεῖς / εὐθὺς κι' ἐν συντομία.*

σ. 170-172 ἡ ἀνοιξίς. 'Αρχ. *Νά πού ἔφθασεν ἡ πρώτη τῆς ἀνοίξεως μορφή Τελ. εἰν' σ' ἐμένα τυραννία, βάσανος πολλὰ σωστή.*

σ. 172-189 [ἄτιτλα στιχορρήματα]

σ. 172-174 'Αρχ. *Τρέξατ' ἔρωτες ἐλάτε / πάρτε βέλη καὶ φωτιές Τελ. γιὰ νὰ λέγη νὰ κανχᾶται / πῶς δὲν πόνεσαι κανεῖς.*

σ. 174 'Αρχ. *Πέμ' ὥς πότε πεισματῶνεις; καὶ τὸ πείσμα τί δηλοῖ; Τελ. Παρὰ μόν' πῶς ζημιῶνεις καὶ τοὺς δύο μας ἀρκετά!*

σ. 174-175 'Αρχ. *Κάθε μιὰ ματιά σου εἶναι ἓνα βέλος χωριστὸν Τελ. πλὴν κι' αὐτὸ τὸ ὑποφέρω, διὰ μιὰν σου μόν' ματιά*

σ. 175-176 'Αρχ. *"Αν ποτὲ χαθοῦν τὰ πάθη / ὅποιος θέλει νὰ τὰ μάθῃ Τελ. οἱ φωτιές πολλὰ μεγάλην κι' ὑπερβολικὴν ὀρμὴν*

σ. 176-177 'Αρχ. *'Αφ' οὗ γνῶρῖσα στὸν κόσμον ἡ σοφία τί ἐστί, Τελ. ὅτι μόνον δι' ἐκείνην, εἰς τὸν κόσμον ζῶ ἐγώ:*

σ. 177-178 'Αρχ. *Μαυροφόρησαι τὸ πᾶν, πλέον γιὰ τὸν χωρισμὸν σου Τελ. ξεύρουσα πῶς τόσα ἄχ βέβαια μαζί σου πέρνεις.*

σ. 178 'Αρχ. *"Ἐγινε σχεδὸν σωστή, καὶ ἀπόφασις τελεία Τελ. ἔχετε ὕγειαν πιά, ὥς νὰ μὲ ξαναἰδῆτε:*

σ. 178-180 'Αρχ. *Νά πού προσφέρω καθαρά / πιά τὴν καρδιά μου μὲ χαρὰ Τελ. ὅτι σέ εἶδε μιὰ φορὰν / κι' ἀπόθανε κοντά σου:*

σ. 180 'Αρχ. *"Αχ ὥς πότε πιά σκληρότης; πέμ' ὥς πότε δὲν πονεῖς; Τελ. μὲ χαρὰν νὰ σ' ἀπολαύσω κἂν ἢ νὰ θυσιασθῶ:*

σ. 180-181 'Αρχ. *'Ὡς πότε πλέον ἔρωτα, ὥς πότε μὲ παιδεύεις; Τελ. κι' ἀπηλπισμένος κι' εὐελπὶς εἰς τὸ ἐξῆς νὰ ζήσω.*

σ. 181-182 'Αρχ. *"Αν ἡ καρδιά μου νὰ σέ λατρεύῃ, συνηθισμένη παντοτεινὰ Τελ. τὰ ἐδικὰ σου ἀπειρα κάλλη, καὶ κάλλη μόνα πολυειδῆ*

σ. 182 'Αρχ. *Στὸ πρόσωπόν σου βλέπω πῶς λάμπει καθαρά Τελ. πού σταῖς καρδιές μ' ἐσένα γίνετ' αὐτὸς γνωστός:*

σ. 183 'Αρχ. *"Ἦλιε πέ με πῶς ἀντέχεις; καὶ ὑπομονὴν πῶς ἔχεις; Τελ. βέλος τῶν ματιῶν ἐκείνης νὰ μὴν τὴν διαπερνᾷ:*

σ. 183-184 'Αρχ. *"Αχ ἐφάνη μιὰ ὥραϊα, πού ὁ ἥλιος ἂν χαθῇ Τελ. διὰ νὰ τὴν περιγράφουν, μὲ αὐτὰς οἱ ποιηταί.*

σ. 184 'Αρχ. 'Ελπίδες πλέον φύγετε, ἐλπίδες μου χαθῆτε Τελ. πῶς καὶ ἡ πιά μικρὰ χαρὰ λύπην πικρὰν κοστίζει:

σ. 185-186 'Αρχ. "Αχ ἔλατε νὰ ἰδῆτε / μιὰν καρδίαν ἐρασταὶ Τελ. καὶ ἂν ζήσω πῶς ν' ἀφήσω / νὰ μὲ κλαίῃ φοβερά;

σ. 186-187 'Αρχ. Παρευθὺς ποῦ στὴν σελήνη, τύχη σύγνεφον ἐμπρός, Τελ. ὁποῦ ὅταν ἀκουμβίσεις νὰ μὴ σβύσουν οἱ φωτιές.

σ. 187 'Αρχ. Μ' ἐπιμέλειαν μεγάλην καὶ μὲ ζῆλον καὶ μὲ πόνον Τελ. στὴν ὁποῖαν καὶ ἀρχίζει κάθε κάλλος καὶ τελειώνει

σ. 187-188 'Αρχ. Κάθε φορὰν ὁποῦ χαρὰν ἀξιωθῶ κομμάτι Τελ. τὰς δύο ἄκρας ἄμποτε, νὰ φέρ' εἰς ἓνα μέρος.

σ. 188 'Αρχ. 'Απ' ἐκεῖ πού μὲ ἀέρα ἐναντίον καὶ σφοδρὸν Τελ. καὶ νὰ διῆς τῆς εὐτυχίας τὸν λιμένα νὰ φανῇ:

σ. 189 'Αρχ. Τὸ μελοδικὸ πουλὶ νύθοντας πῶς σ' ὕστερήθη Τελ. καὶ νὰ λάμπει κι' εἰς ἡμᾶς μιὰ γλυκειὰ καλὴ ἡμέρα.

[Τὸ «μελοδικὸ πουλὶ» εἶναι ὁ τελευταῖος τίτλος πού ἀναγράφεται στὸν πίνακα περιεχομένων τοῦ κώδικα. 'Εδῶ τελειώνει τὸ κύριο μέρος πού εἶναι γραμμένο μὲ χ¹. Στὴ σ. 190 ἡ γραφὴ ἀλλάζει. Πρόκειται γιὰ τὸν ἀντιγραφέα (χ²) πού ἐδῶ, στίς σ. 190 καὶ 193 παραθέτει μᾶλλον ἡμιτελὴ ἔμμετρα, ἀσύνδετα ἐξάστιχα καὶ τετράστιχα. Τὸ γεγονός ὅτι οἱ σ. 191-192 ἔχουν ἐκπέσει ἐπιτείνει τὴν ἀσάφεια τοῦ μέρους αὐτοῦ. Τὸ ἴδιο χέρι θὰ ἀντιγράψει κανονικὰ τὰ στιχογραφήματα στίς σ. 233-249].

σ. 190 (χ²) 'Αρχ. "Αχ ὅταν εἶδα ἐξαφνα ἐκείνην π' ἀγαποῦσα Τελ. θέλει λοιπὸν ἀπόκρισιν εἰς τὴν ἀκροστιχίδα. [ἀπὸ τὴν «ἀπόκριση» σώζεται ἓνα δίστιχο]

σ. 191-192 [ἔχουν ἐκπέσει]

σ. 193 'Αρχ. Ταπεινοπροσκυνῶ τὴν ἐκλαμπρον κερὰν μου Τελ. ὁποῦ μὲ ἓνα νεῦμα, νοεῖ τὸ τί φρονῶ. 'Αρχ. Στὴν δικήν σου εὐτυχίαν Τελ. κι' εὐθὺς γίνεται θυσία.

σ. 194 [λευκὴ]

σ. 195-217 [χ³ 'Η Βοσκοπούλα]

σ. 195 *Bucarest — 11 nov. 1922. / La Belle Bergère / Poème en dialecte crétois / par Nicolas Drymitinos / publié par E. Legrand / (Edition de Venise 1627).*

σ. 196 [ὁ ἐλληνικὸς τίτλος] 'Η Βοσκοπούλα ἡ εὔμορφη, σ. 197-217 [τὸ κείμενο].

σ. 218-232 [λευκὲς]

σ. 233 [χ²] Τοῦ γεωργάκη Τερτζιμανζαδὲ 'Αρχ. Θέλεις νὰ σὲ εὐφημοῦν, ὡς τῶν ταλαιπώρων πόρον Τελ. ἐσὺ πάσχε νὰ φανεῖς καὶ ἐκ τῶν προκρίτων κρείττων.

σ. 234 ἕτεροι τοῦ αὐτοῦ. 'Αρχ. "Όταν βλέπεις στερεὰς εἰς τὰς περιστάσεις στάσεις Τελ. ἐπειδὴ ἀπαλλαγὴ καὶ χωρὶς ἐλπίδα εἶδα.

σ. 235 ἕτεροι τοῦ αὐτοῦ. 'Αρχ. Κατεδαφίζουν πλειόνας οἱ οἰνοπώλεις πόλεις Τελ. μυρίων ψόγων κατὰ σοῦ θενὰ καλύψεις λήψεις.

σ. 236 ἕτεροι τοῦ ἰδίου 'Αρχ. "Όστις θέλει καὶ ζητεῖ, ὅστις πάντοτε γυρεύει Τελ. τῷ παραδοξοποιῶ, τῷ ὑψίστω καὶ τῷ θείῳ

σ. 237-242 [λευκὲς]

σ. 243 τοῦ ἀλέκου 'Αρχ. Τάχα ξέρεις πῶς πεθένω, ἢ θαρρεῖς πῶς σὲ γιελῶ Τελ. ὅτι ὅλα αὐτὰ πού λέγω πῶς μου κι' ἔτσι τὰ φρονῶ.

σ. 243-244 'Αρχ. *Εἰν' εὐμορφιά μεγάλη πού δὲν τὴν ἔχει ἄλλη Τελ. κι' αὐτὸ δὲν τὸν ἀφήνει στιγμὴν νὰ ἀνασάνει*

σ. 244 'Αρχ. *Τύχη μου πέ με τί θαρρεῖς καὶ τί σκοπὸν πιά ἔχεις Τελ. κι' ἄρχισε νὰ μὲ λυπηθῇς πρὶ νάμπο εἰς τὸ μνημα.*

σ. 245 'Αρχ. *Ψυχὴ μου τί ἀδημονεῖς ὅταν σὲ πῶ πῶς δὲν πονεῖς Τελ. καὶ πάντα ἀναστενάζω καὶ νιώθω πῶς ετκιάζω [;]*

σ. 245-246 'Αρχ. *Τὸ ν' ἀγαπῶ μιὰν εὐμορφη ἂν εἴν' σφάλμα μεγάλο Τελ. δὲν ἔχεις ποσῶς δίκαιον νὰ καίεις τὴν καρδιά μου.*

σ. 246 'Αρχ. *Πῶς σὲ ἀγαπᾷ εἰς ἄκρον ἢ ψυχὴ μου ἂν εἶδῃς [;] Τελ. καὶ στοχάσου πῶς γιὰ σένα θε νὰ καταντήσω γῆ.*

σ. 247 'Αρχ. *Ἐγὼ πῶς εἶμαι δοῦλος δικός σου / θαρρῶ πῶς πλέον νὰ τὸ ἱεεύρεις Τελ. τοῦ πιστοτάτου καὶ αἰδίου / μεμισημένου δούλου φονιά.*

σ. 248-249 'Αρχ. *Μέσα σταις τόσαις ὁμορφιῆς ὅλου αὐτοῦ τοῦ κόζμου Τελ. καὶ γὼ στὸν τάφον νὰ ἐμβῶ μόνον διὰ ἐσένα.*

σ. 250 [δύο δίστιχα στὰ καραμανλίδικα]

Μποροῦμε συνοπτικὰ νὰ ἐξετάσουμε τὰ περιεχόμενα τοῦ κώδικα χωρισμένα σὲ τρεῖς ἐνότητες: τὰ δραματικὰ ἔργα πρῶτα, ὕστερα τὰ λυρικά τοῦ Μεταστάσιου μαζὶ μὲ τὰ πρωτότυπα στιχουργήματα πού ἔχουν καταχωρηθεῖ ὡς τῇ σ. 189 καὶ τέλος τὰ στιχουργήματα πού εἶναι συγκεντρωμένα στίς σ. 233-249.

Ι. Τὰ δραματικὰ ἔργα

Ἀπὸ τὰ θεατρικὰ κείμενα πού περιέχει τὸ χειρόγραφο τὰ δύο πρῶτα εἶναι τρίπρακτα δράματα. Εἶναι φυσικά, ὅπως καὶ ὅλα τὰ ἄλλα τοῦ Μεταστάσιου, ἔργα γραμμένα γιὰ τὸ λυρικὸ θέατρο. Ὁ «Temistocle» πρωτοπαίχτηκε στὴ Βιέννη, τὸ 1736, μὲ μουσικὴ τοῦ A. Caldara καὶ ὁ «Antigono» στὴ Δρέσδη, τὸ 1744, μὲ μουσικὴ τοῦ J. Hasse. Ἡ ἐλληνικὴ μετάφραση εἶναι σὲ πεζό, ἀλλὰ οἱ μονωδίες (ἄριες) καὶ τὸ χορικὸ στὸ τέλος τοῦ ἔργου ἀποδίδονται ἔμμετρα. Τὸ τρίτο εἶναι μονόπρακτο ἔμμετρο, ἀποτελεῖ διασκευὴ τοῦ «Amor prigioniero» (Βιέννη 1741, μουσικὴ G. Reutter) καὶ ἀνήκει στὸ εἶδος τῶν «διασκεδαστικῶν» ἔργων πού ἔγραφε ὁ Μεταστάσιος, κυρίως κατὰ τὴ διάρκεια τῆς ὑπηρεσίας του στὴν αὐλὴ τῆς Βιέννης, γιὰ νὰ παίζονται στίς διάφορες αὐτοκρατορικὲς γιορτὲς καὶ τελετὲς καὶ τὰ χαρακτηρίζε «*fiesta teatrale*» ἢ «*azione teatrale*». Ἀπὸ τὰ παραπάνω τρία κείμενα, ὁ «Ἀντίγονος» καὶ τὸ μονόπρακτο «Ὁ Ἑρως αἰχμάλωτος» ἀκόμα καὶ σὰν τίτλοι ἦταν ὡς τώρα ἄγνωστα στὴν ἐλληνικὴ βιβλιογραφία.

Ἀντίθετα ὁ «Θεμιστοκλῆς» εἶναι πολὺ γνωστός, ἐπανέρχεται πολ-

λές φορές, τὸ ἔργο καὶ οἱ παραστάσεις του σημαδεύουν ἔντονα τὴν προεπαναστατικὴ θεατρικὴ κίνηση στὶς ἑλληνικὲς παροικίες⁵: πρωτοκυκλοφόρησε τὸ 1796 στὴ Βιέννη (σὲ πεζό, ἄγνωστου μεταφραστῆ) ἀπὸ τὸν ἐκδότῃ Πολυζῶη Λαμπανιτζιώτῃ. Πολὺ ἀργότερα (Βιέννη, 1838) θὰ τυπωθεῖ ἡ ἔμμετρη ἀπόδοση τοῦ Γ. Ρουσιάδῃ μὲ τὸν τίτλο «Ὁ Θεμιστοκλῆς ἐν Πέρσαις». Ἴσως ἐτοῦτο τὸ κείμενο εἶχε χρησιμοποιηθεῖ στὸ μεταξὺ γιὰ τὴν παράσταση τοῦ δράματος στὸ Βουκουρέστι, τὸ Μάρτιο τοῦ 1819.

Μιὰ τρίτῃ ἑλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ δράματος εἶναι ἐκείνῃ πού παίχτηκε ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς Ὁδησσοῦ⁶. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ Κωνσταντίνου Κούμα ἡ μετάφραση εἶχε γίνεи ἀπὸ φιλοθεάτρων ὁμογενῶν μας⁷. Ἐννοεῖ, πιθανόν, κάποιους ὁδησσινοὺς λόγιους.

Συνεπῶς τὸ κείμενο πὺ περιέχεται στὸν κώδικα τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μουσείου Μπενάκη εἶναι ἡ τέταρτῃ τὸν ἀριθμὸ ἀλλὰ χρονολογικὰ ἡ πρώτη μετάφραση τοῦ περίφημου δράματος τοῦ Μεταστάσιου, πὺ καὶ ὁ ἴδιος ὁ ποιητῆς καὶ οἱ κριτικοὶ του τὸ ξεχώριζαν σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ καλλίτερά του. Ἰδιαίτερα περίφημου ὅμως στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, γιὰ τὸ ρόλο πὺ ἔπαιξε. Διαπιστώνουμε τῶρα πῶς τὸ ἔργο ἄρχισε τὴ σταδιοδρομία του στὸ δραματολόγιο τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸ 1785, ἔντεκα χρόνια πρὶν κυκλοφορήσει ἡ ἐκδοση τοῦ Πολυζῶη Λαμπανιτζιώτῃ στὴ Βιέννη.

Τέσσερις μεταφράσεις γιὰ τὸ ἴδιο ἔργο συνιστοῦν φαινόμενο σπάνιο, ἀλλὰ πὺ στὴν προκειμένη περίπτωση εἶναι καὶ δικαιολογημένο

5. Βλ. Ν. Λάσκαρη, *Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου* τ. Α', Ἀθ. 1938, 95-97, 150-151, 230-233 καὶ passim· Μ. Valsa, *Le théâtre grec moderne*, Berlin, 1960, 183-198, καὶ Γ. Σιδέρη, «Τὸ Εἰκοσιένα καὶ τὸ θέατρο», *Νέα Ἑστία*, Χριστούγεννα 1970, 151-191. Εἰδικότερα γιὰ τίς μεταφράσεις ἔργων τοῦ Μεταστάσιου, κατὰ τὴν περίοδο πὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ, βλ. Φ. Ἡλιού, *Προσθήκες στὴν Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία*, Ἀθ. 1973, 205-206, Κ. Θ. Δημαρᾶ, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμός*, Ἀθ. 1977, 245-262, καὶ περίληψη δικῆς μου ἐργασίας «Οἱ μεταφράσεις θεατρικῶν ἔργων στὸ 18ο αἰῶνα», *Δελτίο τῆς Ἑταιρείας Σπουδῶν Νεοελληνικοῦ Πολιτισμοῦ καὶ Γενικῆς Παιδείας*, τ. 2, Ἀθ. 1978, 49-55.

6. Ὅπως διαπιστώθηκε πρόσφατα, τὸ ἔργο πρωτοπαίχτηκε τὸ 1814. Βλ. Ἀννας Ταμπάκη, «Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο στὴν Ὁδησσὸ (1814-1818)», *Ἀθυσούριστα στοιχεῖα*, Ὁ Ἑρανιστής, τ. 16 (1980) 299 κ.ἐξ. Γιὰ τὴν ἀπῆχηση πὺ εἶχαν οἱ παραστάσεις ἐκεῖνες βλ. ἐπίσης: Δ. Σπάθης, «Ὁ "Φιλοκτήτης" τοῦ Σοφοκλῆ διασκευασμένος ἀπὸ τὸν Νικόλαο Πίτσκολο», *Ὁ Ἑρανιστής*, τ. 15 (1978-1979) 272-278.

7. *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος*, 1817, 606-607.

ἀνθ' ἐ 1685.

δεκισομένης

δρᾶμα

Μεταφράσθαι αὐτὸς ἡγεῖται ὁ
 β' κατ' ἡμέραν αὐτὸς δρᾶμα
 παρὰ β'

ὅπως δαίμων.

Ἡ σελίδα τίτλου τοῦ «Θεμιστοκλῆ στὸν κώδικα τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

Ἐγὼ γὰρ ἡγήμην αὐτὸν ἐν καρδίᾳ σου ἀγαπᾶ
 ἢ ἐν τῇ ἀγαπᾶσθαι ἔχεις ὅτι σε ὁδῶ.
 δέδοκα γὰρ ἡ βλάβη σου, δέδοκα καὶ μετὰ τὴν
 ζήτησίν σου ὡς ἔσται, ποῖος ὁρῶς μὲν γὰρ.
 Ἥρα, οὐ βρῶσθαι ἡγεῖται, ποῖα γὰρ δεύσας
 αὐτὸς δὲ ἐν τῇ ἀγαπᾶσθαι καὶ αὐτὸν ἐν τῇ
 ἀγαπᾶσθαι ὡς ἔσται, ὅπως ἐρῶσθαι καὶ
 καὶ αὐτὸς ποῖος νὰ βρῶσθαι, τὰ καμῶσσι ποῖα.

«Ὁ δειλὸς ἔρω» τοῦ Μεταστάσιου. Τὰ δύο τελευταῖα τετράστιχα.

και χαρακτηριστικό.⁸ Δεν πρέπει να ξεχνάμε πώς τουτο το ήρωικό δράμα του Μεταστάσιου είναι το «έλληνικότερο», όχι μόνο ανάμεσα στα άλλα έργα του ιταλού ποιητή, μα ακόμα και σε όλκληρο το ευρωπαϊκό ρεπερτόριο εκείνης της εποχής. «Έλληνικό» το εκανε ή υπόθεση και ο πρωταγωνιστής του έργου, αλλά κυρίως το ειδικότερο δραματικό θέμα, που ανταποκρινόταν πληρέστερα στα διδακτικά και ιδεολογικά αίτήματα του νεοελληνικού Διαφωτισμού.

Ο Μεταστάσιος δραματοποιεί το έπεισόδιο στη ζωή του αθηναίου ηγέτη, όταν ο τελευταίος έχει καταφύγει στην Περσία εξόριστος. Ο Ξέρξης⁹ τον δέχτηκε με τιμές και του έδωσε αξιώματα, στη συνέχεια όμως πρότεινε στον Θεμιστοκλή να τεθεί επικεφαλής νέας εκστρατείας κατά των Έλλήνων. Ο αθηναίος στρατηγός, παρόλο που έχει κάθε λόγο να είναι χολωμένος με τους συμπατριώτες του, αρνείται να γίνει όργανο των έχθρών. Μπροστά στην έπιμονή του πέρση μονάρχη, είναι έτοιμος να πεθάνει παρά να προδώσει την πατρίδα του.

Έκτός, λοιπόν, από τις αναφορές στο ένδοξο ιστορικό παρελθόν, η ενσάρκωση της αρετής και του πατριωτικού χρέους στο πρόσωπο του Θεμιστοκλή εκανε το δράμα όλο και πιο επίκαιρο. Επίκαιρο και ιδιαίτερα αξιοποιήσιμο απ' τη θεατρική πράξη, στη φάση που το κίνημα του ελληνικού Διαφωτισμού συντονιζόταν όλο και περισσότερο με την επιδίωξη των εθνικών στόχων και έμπαινε στην εύθelia της πραγματοποίησής τους.

Η χειρόγραφη απόδοση του 1785 ποιοτικά, και κυρίως από γλωσσική άποψη, δεν διαφέρει πολύ από την εκδοση του 1796, ούτε από τις άλλες θεατρικές μεταφράσεις εκείνης της περιόδου. Η ίδια εκφραστική καμψία, ισοπέδωση των αποχρώσεων, αδεξιότητες, αδυναμίες στη συγκρότηση του θεατρικού λόγου κ.λ.π. Ωστόσο, σε σύγκριση με την εκδοση του 1796, το χειρόγραφο παρουσιάζει όρισμένες αρετές. Κάπου-κάπου συναντάμε ακριβέστερη και πιο γλαφυρή απόδοση, γενικά διαπιστώνουμε αυστηρότερη προσήλωση στο πρωτότυπο και σωστότερη κατανόησή του. Ένα παράδειγμα: λέει ο Θεμιστοκλής (Πράξη Α', σκηνή α') στο γιό του Νεοκλή, κατά τον Μεταστάσιο: Ah! figlio/Nel

8. Και από άλλα έργα του Μεταστάσιου έχουμε διπλές - τριπλές μεταφράσεις, τυπωμένες ή χειρόγραφες (Δημοφών, Όλύμπια). Όμως κανένα δεν είχε την απήχηση και τη διάδοση του «Θεμιστοκλή».

9. Το πραγματικό πρόσωπο στην ιστορία αυτή ήταν ο Άρταξέρξης. Για την οικονομία του μέτρου ο Μεταστάσιος έκοψε δύο συλλαβές.

cammin della vita / Sei nuovo pellegrin (...). Στο χειρόγραφο διαβάζουμε: «Ὁχ, υἱέ μου, νέος ὁδοιπόρος εἶσαι ἀκόμη τοῦ δρόμου τῆς ζωῆς». Στὴν ἔκδοση τοῦ 1796: «Ἰὲ μου! ἀκόμη εἶσαι ἄπειρος τῶν τοῦ κόσμου».

Κυρίως ὁ μεταφραστής μας ἀποφεύγει τοὺς πλατεϊασμούς, τὴν ἐπεξηγηματικὴ ἀπόδοση καὶ τὰ παραγεμίσματα. Ἔτσι στὴν α' σκηνὴ τῆς Γ' πράξης, ὁ μονόλογος τοῦ Θεμιστοκλῆ «Oh patria, oh Atene», ποὺ στὸ πρωτότυπο ἀποτελεῖται ἀπὸ 15 στίχους, στὸ χειρόγραφο ἀποδίδεται σὲ 13 μόνο σειρές, ἐνῶ στὴν ἔκδοση τοῦ 1796 ἀναλύεται σὲ 46 ἀράδες (σ. 65-66).

Οἱ προσθῆκες ποὺ βρίσκουμε στὸ βιβλίο δὲν εἶναι τυχαῖες, οὔτε εἶναι ὅλες ἀθῶες. Οἱ περισσότερες ἔχουν στόχο νὰ ἐξάρουν τὴ φυσιογνωμία τοῦ ἀρχαίου ἥρωα καὶ τὰ κατορθώματά του, νὰ πολλαπλασιάσουν τὶς ἀναφορὲς στὸ ἐνδοξο ἐθνικὸ παρελθόν, νὰ τονίσουν τὸ πατριωτικὸ κήρυγμα. Θὰ παραθέσω ἓνα μόνο παράδειγμα ἀπὸ τὸ φινάλε τοῦ ἔργου. Ἡ αὐτοθυσία τοῦ ἥρωα προκαλεῖ μεταστροφή καὶ στίς διαθέσεις τοῦ ἴδιου τοῦ Ξέρξη. Ἐμποδίζει τὸν Θεμιστοκλῆ νὰ πιεῖ τὸ δηλητήριο, τοῦ ὑπόσχεται ἀγάπη καὶ, λίγο παρακάτω, ὀρκίζεται αἰώνια εἰρήνη μὲ τοὺς Ἕλληνες.

Νὰ πῶς ἀποδίδονται τὰ λόγια τοῦ Ξέρξη στὸ χειρόγραφο, καὶ ἀντίστοιχα στὸ βιβλίο:

Ἑξέρξης: Ἀχ ναὶ ζῆσαι· μεγίστη τιμὴ τοῦ αἵωνος μας, ἀγάπα, τὸ στέργω, ἀγάπα τὴν πατρίδα σου, εἶναι ἀξία τῆς ἀγάπης σου· ἐγὼ ὁ ἴδιος ἀρχίζω νὰ τὴν ἀγαπῶ· καὶ ποῖος εἶναι ἐκεῖνος ὅπου ἤθελεν ἡμπορέσῃ νὰ μισήσῃ μίαν γῆν ὅπου ἐγέννησεν ἕναν ἥρωα ὥσάν ἐσένα!»

Ἑκδοση τοῦ 1796 (σ. 88):

ἙΕΡ. Ἀχ! ζῆσαι· μεγάλη ἀνθρώπε, τιμὴ τοῦ αἵωνος τούτου (...) σοῦ ὑπόσχομαι ἀγάπην, ὁμοίως καὶ τῆς πατρίδος σου, ἐπεὶ καὶ εἶναι ἀξία ἀγάπης· καὶ ἀρχίζω τῷ ὄντι νὰ τὴν ἀγαπῶ· καὶ ποῖος ἔχωντας ὀλίγην σύνεσιν ἡμπορεῖ νὰ μισήσῃ μίαν πόλιν ὅπου ἐγέννησε τόσους ἥρωας; καὶ μάλιστα ἕνα τοιοῦτον, ὅλος εἶσαι ἐσύ; ὦ εὐτυχεστάτη πόλις ὅπου ἐγέννησας τόσους ἀνδρας ἀξίους, προκομένους καὶ εἰς ἀρετὰς καὶ ἐπιστήμας, καὶ ἐστόλισας τὸν κόσμον.»

Στὴν ἐπιστολὴ του στὸ «Λόγιο Ἑρμῆ» γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς Ὁδησοῦ, ὁ Κων. Κούμας ἀπὸ τὴν παραπάνω σκηνὴ διασώζει μὴ μόνο φράση τοῦ Ξέρξη πρὸς Θεμιστοκλῆ: «Ζῆθι καύχημα τῶν αἰώνων»¹⁰. Ἡ φράση αὕτῃ μὲ τὸν ὑψηλὸ τῆς τόνο, μαρτυρεῖ πῶς πρόκειται γιὰ

10. Ἑρμῆς ὁ Λόγιος, 1817, 606-607.

διαφορετική μετάφραση· όμως τὸ δείγμα γραφῆς εἶναι τόσο ανεπαρκές πού δὲν ἐπιτρέπει περισσότερες ἐκτιμήσεις.

Ὅσο γιὰ τὴν ἔμμετρη καὶ σὲ ἀρχαΐζουσα γλῶσσα ἀπόδοση τοῦ Ρουσιάδη, εἶναι περιττὸ νὰ ψάξει κανεὶς τὸ ἀντίστοιχο ἀπόσπασμα, γιατί ἐκεῖ τὸ φινάλε τοῦ ἔργου ἔχει ἀλλάξει ἐντελῶς. Ὁ Θεμιστοκλῆς, ἀφοῦ ἀπαγγεῖλει ἓναν μακροσκελὴ καὶ στομφώδη μονόλογο, «πιὼν τὸ κώνειον», πεθαίνει πάνω στή σκηνή. Ἔτσι ὁ Ρουσιάδης καὶ τὴ δραματική ἰσορροπία τοῦ ἔργου παραβιάζει, ἀλλὰ καὶ τὴν ἰδεολογία τοῦ συγγραφέα διαστρεβλώνει. Γιατί, σύμφωνα μὲ τὴν πρόθεση τοῦ Μεταστάσιου, ὁ Ξέρξης, πού σὲ κάποια σημεῖα μὲ τὴ συμπεριφορά του δίνει μιὰ ἀχνὴ εἰκόνα τοῦ ἀσιατικοῦ δεσποτισμοῦ, ἀνήκει ὥστόσο στὴ σειρά τῶν ἡγεμόνων πού ἡ φρόνηση τοὺς ὁδηγεῖ τελικὰ στὸ νὰ μετριάξουν τὰ πάθη τους καὶ νὰ δείχνονται μεγαλόψυχοι.

Δὲν μπορούμε νὰ ἐπεκταθοῦμε ἐδῶ στὶς πολλές καὶ ποικίλες ἀλλαγές πού ἔχει κάνει ὁ κοζανίτης λόγιος στὴ μετάφρασή του, ἀλλαγές μὲ σαφὴ ἰδεολογικὸ στόχο. Πάντως ἂν ἐτοῦτο τὸ κείμενο χρησιμοποιοῦντο γιὰ τὴν παράσταση τοῦ 1819 στὸ Βουκουρέστι σ' αὐτὴ τοῦ τὴ μορφῇ¹¹, τότε μπορούμε νὰ θεωρήσουμε τὸν Γ. Ρουσιάδη μακρινὸ θεατρικὸ πρόδρομο τῆς προγονοκαπηλείας.

Τὰ παραπάνω δὲν καλύπτουν βέβαια ὅλα τὰ θέματα πού σχετίζονται μὲ τὶς διαδοχικὲς παραλλαγές τοῦ «Θεμιστοκλῆ» καὶ τὶς περιπέτειές του στὸν νεοελληνικὸ χῶρο. Ὡστόσο εἶναι ἐπαρκὴ γιὰ νὰ ἀναδειχτεῖ τὸ βασικὸ γνῶρισμα τῆς χειρόγραφης ἀπόδοσης πού εἶναι ἡ προσήλωση στὸ πρωτότυπο. Ἐπαρκὴ ἐπίσης, μαζί μὲ τὶς ἀδυναμίες πού ἐπισημάνσαμε, γιὰ νὰ τοποθετήσουμε τὸ κείμενο τοῦ 1785 σὲ μιὰ ὀρισμένη φάση τῆς μεταφραστικῆς προσπάθειας, πού ἀποτελεῖ φάση ἀνίχνευσης, ἀναγνώρισης τοῦ ἐξωτερικοῦ χώρου. Δὲν διακρίνεται ἀκόμα ἡ τάση ἢ ὁ πειρασμός, ἀλλὰ οὔτε ὑπάρχει καὶ ἡ ἄνεση γιὰ τὴν προσαρμογὴ εἰς τὰ καθ' ἡμᾶς, ἢ ἀπλῶς δὲν ἔχουν ὀριμάσει οἱ προϋποθέσεις καὶ οἱ ἀνάγκες μιᾶς τέτοιας ἐπεξεργασίας.

11. Βλ. Καλλιόπη, Α' (1819), 136. Ἡ ἀνταπόκριση γιὰ τὴν παράσταση στὸ Βουκουρέστι δὲν ἀναφέρει ὄνομα μεταφραστῆ. Μιλᾷ, ὥστόσο, γιὰ τὴ συγκίνηση καὶ τὸν ἐνθουσιασμὸ τῶν θεατῶν ὅταν «ὁ Θεμιστοκλῆς ἐπροτίμησε τὴν αἰώνιον φυλακὴν καὶ αὐτὸν τὸν θάνατον, παρὰ τὴν προδοσίαν τῆς πατρίδος του». Ὁ Ν. Λάσκαρης (δ.π., 231-233) θεωρεῖ ὡς δεδομένο πὼς παίχτηκε τὸ κείμενο πού τυπώθηκε στὴ Βιέννη τὸ 1838 καὶ παραθέτει ἐκτενὲς ἀπόσπασμα. Βάσιμες ἐπιφυλάξεις διατυπώνει σχετικὰ ἡ Ariadna Camariano στὴ μελέτη της «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIXe siècle», *Balkanica* VI, 1943, 381-416.

Τις ίδιες, όπως και στο «Θεμιστοκλή», γλωσσικές αδυναμίες και αδεξιότητες μαζί με την άρετή της προσήλωσης στο πρωτότυπο συναντάμε και στον «Αντίγονο». Η απόδοση είναι σε πεζό και έμμετρες οι μονωδίες. Μόνο το πολύπλοκο πολυφωνικό φινάλε έχει κάπως άπλοποιηθεῖ, ὁ μεταφραστής μοίρασε τούς στίχους στα τρία κύρια πρόσωπα τοῦ δράματος.

Η υπόθεση έχει κάποια μακρινή σχέση με την ελληνική ιστορία, μιὰ και ἥρωας είναι ὁ Ἀντίγονος ὁ Γονατᾶς και οἱ περιπέτειες τοῦ ἔργου ἀφοροῦν τὸν πόλεμο τοῦ μακεδὸνα βασιλιᾶ με τὸ βασιλιᾶ τῆς Ἡπείρου Ἀλέξανδρο. Ὡστόσο τὸ ἱστορικὸ πλαίσιο εἶναι ἀκόμα πὺλ χαλαρὸ και συμβατικὸ ἀπ' ὅσο εἶναι συνήθως στὰ δράματα τοῦ Μεταστάσιου, οἱ αἰσθηματικὲς συγκρούσεις, οἱ καταστάσεις, οἱ χαρακτήρες, οἱ συμπεριφορὲς εἶναι ξεθυμασμένες ἐπαναλήψεις ἢ παραλλαγές πάνω σὲ γνωστὰ μοτίβα προηγούμενων ἔργων του.

Δράμα με ἔκδηλα τὰ σημάδια τῆς κάμψης στὴν παραγωγή τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ, δὲν σημαίνει μολαταῦτα πὼς δὲν εἶχε ἐπιτυχία και διάδοση στὴν ἐποχὴ του. Στὰ «Ἀπαντα» τοῦ Μεταστάσιου¹² καταγράφονται πάνω ἀπὸ 40 ἀνεβάσματα τοῦ ἔργου στὰ κυριότερα θεατρικὰ κέντρα τῆς Ἰταλίας και σὲ ἄλλες εὐρωπαϊκὲς πόλεις, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Δρέσδη ὅπου πρωτοπαρουσιάστηκε (Πράγα, Μόναχο, Λονδίνο κ.ά.)¹³.

12. *Tutte le opere di Pietro Metastasio*, ἐκδ. Mondadori, [1953], τ. I, 1508.

13. Στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη ὑπάρχει ἀντίτυπο μιᾶς διγλώσσης ἐκδοσης τοῦ «Ἀντίγονου» (τὸ πρωτότυπο με τὴ γαλλικὴ μετάφραση δίπλα). Τὸ βιβλίο τυπώθηκε στὴν Πετρούπολη τὸ 1770 με ἀφορμὴ μιὰ παράσταση στὴν ἐπέτειο τῆς ἐνθρόνισης τῆς Αἰκατερίνης τὴν ἴδια χρονιά. Τὸ κείμενο δὲν ἔχει σχέση με τὴν ἐλληνικὴ ἀπόδοση πὺλ ἐξετάζουμε ἐδῶ. Εἶναι διασκευασμένο γιὰ τὶς ἀνάγκες τῆς αὐλικῆς παράστασης: χωρισμένο σὲ δύο μέρη, με μουσικοχορευτικὸ ἰντερμέδιο ἀνάμεσα, και ἔχει γιὰ συμπλήρωμα ἓνα μπαλέτο με ὑπόθεση παρμένη ἀπὸ τὸ μονόπρακτο τοῦ Μεταστάσιου *L'asilo d'Amore*. Θεώρησα σκόπιμο νὰ καταγράψω ἐδῶ αὐτὴ τὴν πληροφορία: πρῶτο, γιὰτὶ δὲν τὴν ἀναφέρουν οἱ κοινόχρηστες ἐργογραφίες του· δεύτερο, γιὰτὶ μιᾶς ἐνδιαφέρουν ὅλα τὰ στοιχεῖα πὺλ ἀφοροῦν τὴν πανευρωπαϊκὴ αἴγλη τοῦ Μεταστάσιου, στὸ μέτρο πὺλ δικαιολογοῦν και τὴ διάδοσή του στὸν νεοελληνικὸ χῶρο· τρίτο, γιὰτὶ ἡ Ρωσία τῆς Αἰκατερίνης εἶναι μιὰ περιοχή ὅπου φτάνει ἔντονη ἢ ἀκτινοβολία τοῦ ἰταλοῦ συγγραφέα και συνάμα, ἰδιαίτερα ἐτοῦτα τὰ χρόνια, ἀνοίγουν διάφοροι δρόμοι ἐπικοινωνίας αὐτῆς τῆς χώρας με τὸν ἐλληνισμό· τέταρτο, στὴν ἐκδοση τῆς Πετρούπολης ἔχουμε ἓνα δείγμα γιὰ τὶς παρεμβάσεις, τροποποιήσεις στὰ κείμενα τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ πὺλ θὰ τὸ συναντήσουμε παρακάτω, ὅπως και δείγμα συνδυασμοῦ πολὺπρακτοῦ δράματος με «διασκευαστικὸ» μονόπρακτο.

Πολλά δράματα τοῦ Μεταστάσιου πού σήμερα θεωροῦμε λιγότερο σημαντικά, γνώρισαν στήν ἐποχή τους μεγαλύτερη ἐπιτυχία, ἀκριβῶς γιατί ἀνταποκρίνονταν πληρέστερα στίς προδιαγραφές τοῦ μουσικοῦ θεάτρου, στίς «μελοδραματικές» ἀπαιτήσεις, θά λέγαμε. Τίς ἰδιαιτερότητες τοῦ μουσικοῦ δράματος, πού ἡ γεωγραφία τῆς διάδοσής του στήν Ἰταλία, Βιέννη καί τήν ὑπόλοιπη κεντρική Εὐρώπη διαμορφώνει ἕναν ἀσφυκτικό κλοιό γύρω ἀπό τά ἑλληνικά κέντρα, δέν πρέπει νά τίς ἀγνοοῦμε, ὅταν προσεγγίζουμε τίς μεταφραστικές προσπάθειες καί ἐπιλογές αὐτῇ τῇ περιόδῳ.

Ἔτσι καί στόν «Ἀντίγονο» κυριαρχοῦν ἡ αἰσθηματολογική φόρτιση καί οἱ μελοδραματικές καταστάσεις. Οἱ περιπέτειες τοῦ πολέμου ἀνάμεσα στόν μακεδόνα βασιλιά καί τὸ βασιλιά τῆς Ἡπείρου εἶναι τὸ φόντο πάνω στὸ ὁποῖο ἐξελίσσονται μιὰ αἰσθηματικὴ ἱστορία καί ἕνα δράμα ζηλοτυπίας. Ὁ Ἀντίγονος ζηλεύει καί καταδιώκει τὸ γιό του Δημήτριο πού εἶναι κρυφά ἐρωτευμένος μὲ τὴν ἀρραβωνιαστικιά τοῦ πατέρα του, πριντζιπέσσα τῆς Αἰγύπτου, Βερενίκη.

Πιστὸς καί ἀφοσιωμένος γιός, ὁ Δημήτριος ὑπομένει καρτερικά τίς δοκιμασίες καί τελικά θά σώσει αὐτὸς τὸν πατέρα του ἀπὸ τὰ χέρια τοῦ Ἀλέξανδρου. Ἡ ἀφοσίωση καί ἡ αὐτοθυσία τοῦ γιοῦ θά κάνουν τὸν Ἀντίγονο νά μετανοιώσει γιὰ τὴ στάση του καί νά δώσει στόν Δημήτριο τὴ Βερενίκη, πού ἐπίσης κρατοῦσε κρυφὸ τὸ αἶσθημά της γιὰ τὸν νέο καί μόνο μιὰ κρίσιμη στιγμή τῆς πολεμικῆς περιπέτειας τὴν ὑποχρέωσε νά τὸ ἐκδηλώσει. Ἔτσι ἡ ἀφοσίωση, ἡ μεγαλοψυχία καί ἡ ἀρετή, μαζί μὲ τὸν ἀγνὸ ἔρωτα, θά θριαμβεύσουν σὲ ὅλες τίς γραμμές.

Ὁμολογώντας τὸ αἶσθημά της στὸ τέλος τῆς β' πράξης, ἡ Βερενίκη κατέληγε:

«Τί ἀνήκουστος παιδεΐα! Τί ποινή, τί δυστυχία.

Δυστυχεῖς κι' ἐν εὐτυχία — πάντα εἶν' οἱ ἐρασταί».

Χαιρετίζοντας τὸ αἴσιο τέλος τῆς ἱστορίας, ὁ Δημήτριος κλείνει τὴν γ' πράξη μὲ τοὺς στίχους:

«Εὐχαριστεῖται κάθε καρδιά

ὅταν ἰξεύρη πῶς στήν παιδεΐα

ἡ ἀμοιβή της εἶναι αὐτή».

Ὁ «Ἀντίγονος», μὲ τὸ αἰσθηματικό του περιεχόμενο, εἶναι κατὰ κάποιον τρόπο ἕνας ἐνδιάμεσος σταθμός, ἡ γέφυρα γιὰ νά ὀδηγηθοῦμε στὸ ἀμιγὲς ἐρωτικό θέμα τοῦ τρίτου ἔργου.

Στὸ μονόπρακτο «Ὁ Ἔρωσ αἰχμάλωτος» — δλόκληρο σὲ ἑμμετρὴ ἀπόδοση — θὰ παρακολουθήσουμε τοὺς δύο πρωταγωνιστές, τὴν Ἀρτεμὴ καὶ τὸν Ἔρωτα, σὲ ἓνα παιχνίδι, ποὺ μέσα ἀπὸ τὴ συμβατικότητα τοῦ αὐλικοῦ θεάματος, καταλήγει σὲ ἀπολογία καὶ πανηγυρικὴ δικαίωση τῆς παντοκρατορίας τοῦ αἰσθηματος.

Ἡ Ἀρτεμὴ, στὴν ἀ' σκηνή, τραγουδᾷ τὶς ὁμορφιὲς τῆς φυσικῆς ζωῆς στοὺς γνωστοὺς εἰδυλλιακοὺς τόνους, ἐνῶ «στήνει πλεμάτια» γιὰ τὸ κυνήγι της. Σὲ λίγο θὰ διαπιστώσει πὼς τὸ θήραμα ποὺ μπερδεύτηκε καὶ πιάστηκε στὰ δίχτυα της εἶναι ὁ φτερωτὸς γιὸς τῆς Ἀφροδίτης. Φωνάζει σὲ βοήθεια τὶς νύμφες νὰ ἀφοπλίσουν καὶ νὰ ἐξουδετερώσουν τὸν σκληρόκαρδο ταραχοποιὸ ποὺ ἀναστατώνει μὲ τὰ καμώματά του τὴν εἰρηνικὴ τους ζωὴ.

Ὁ Ἔρωτας προσπαθεῖ πρώτα νὰ ἐξευμενίσει τὴ θεὰ καὶ τὴν ἀκολουθία της (ὑπόσχεται στὶς νύμφες «ἐραστὴν μὲ σταθερὰν καρδίαν»), ὕστερα ἀρχίζει μιὰ κανονικὴ αὐτοὑπεράσπιση — μὲ τὴ μορφή ἀριστοφανικοῦ «ἀγώνα» — γιὰ τὸν εὐεργετικὸ τοῦ ρόλο καὶ τὸ ἀπαραίτητο τῆς παρουσίας του στὸν κόσμο. Χωρὶς αὐτὸν ἡ ζωὴ θὰ ἦταν ἄχαρη, δὲν θὰ ὑπῆρχε τίποτε νὰ τὴν εὐφραίνει. Παρακάτω θὰ προσθέσει κι' ἄλλα ἐπιχειρήματα. «Ὅλοι, νέοι, γέροι, ἀκόμα καὶ τὰ θηρία καὶ τὰ ἄψυχα ἀγαποῦν. Ἄν ὁ ἔρωτας θεωρηθεῖ σφάλμα ἢ ἔγκλημα, τότε δὲν θὰ ἔμεινε κανεὶς ἀθῶος.

Τέλος, ἐπειδὴ ἡ Ἀρτεμὴ ἐπιμένει νὰ τοῦ κόψει τὰ φτερά, περνᾷ στὴν ἀντεπίθεση καὶ ἀπειλεῖ νὰ ἀποκαλύψει τὶς ἐρωτοτροπίες της μὲ τὸν Ἐνδυμίωνα. Ἡ παρθένος θεὰ τῶν δασῶν καὶ τοῦ κυνηγιοῦ ἔντρομη ὑποχωρεῖ στὸν ἐκβιασμό καὶ προτείνει εἰρήνη. Πρόκειται, ὅπως βλέπουμε παρακάτω, γιὰ ὑποταγὴ ἄνευ ὄρων:

«στὴν δικήν σου βασιλείαν
καὶ γλυκειάν σου ἐξουσίαν[...]
εἰς τὸ ἐξῆς ποθῶ
μὲ ζέσιν νὰ δεθῶ».

Ἡ ἀπαίτηση ποὺ διατυπώνει ὁ μικρὸς θεὸς εἶναι ἀπλή. Ζητᾷ μόνο ὑπακοή. Αἴτημα ποὺ ἐξηγεῖ ἡ Ἀρτεμὴ στὴν ἀκολουθία της:

«νύμφες μου ἂν ποθῆτε
νὰ παρηγορηθῆτε
πρέπει νὰ διδασθῆτε
πὼς νὰ ὑποταχθῆτε
στὸν ἔρωτα αὐτόν.

Ἵπακοὴν γυρεύει
καὶ τότε δὲν παιδεύει
δὲν καίει δὲν φλογίζει
ἀλλ' ἄνεσιν χαρίζει
καὶ ἔραστὴν πιστόν».

Κλείνει τὸ μονόπρακτο μὲ τὸ ἐπιμύθιο, τὰ ἴδια λόγια ποὺ ἐπαναλαμβάνει ὁ Ἑρώς:

αὐπήκοαι ἂν εἴσθε
κι' ἂν δὲν ἐναντιεῖσθε
ποτὲ δὲν σᾶς πειράζει
ἀλλ' οὔτε σᾶς ζεχνᾷ».

Τελικὰ ὁ αἰχμάλωτος βγαίνει ἀπὸ τὴν περιπέτεια αὐτὴ θριαμβευ-
τῆς.

Παραβάλλοντες τὸ ἑλληνικὸ κείμενο μὲ τὸ ἰταλικὸ πρωτότυπο — ἔτσι ὅπως δημοσιεύεται σὲ ὅλες τὶς ἐκδόσεις τῶν «Ἀπάντων» τοῦ Μεταστάσιου—, διαπιστώνουμε πὼς πρόκειται γιὰ διασκευή. Στὴν ἑλληνικὴ ἀπόδοση ἔχουν προσθεθεῖ σκηνές (ὁ μονόλογος τῆς Ἄρτεμης στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου), πρόσωπα (οἱ Νύμφες καὶ οἱ Χάριτες), ἔχουν γίνει ἀλλαγές, μετατοπίσεις καὶ προσθήκες στὸ κείμενο. Στὸ πρωτότυπο πρόκειται γιὰ ἓναν δραματοποιημένο διάλογο ἀνάμεσα στὴν Ἄρτεμη καὶ τὸν Ἑρώτα, ποὺ ἀπειθύνονται ἐναλλάξ στὶς νύμφες, οἱ τελευταῖες ὅμως ἢ δὲν παρυσιάζονται καθόλου ἢ παραμένουν βουβὰ πρόσωπα.

Στὴν ἑλληνικὴ ἀπόδοση τὸ ἔργο ἐμφανίζεται μὲ θεατρικότερη μορφή. Οἱ νύμφες καὶ οἱ χάριτες παίζουν βοηθητικὸ ἢ ἔστω διακοσμητικὸ ρόλο, ὅμως συμμετέχουν κατὰ κάποιον τρόπο στὴ δράση. Τὸ κείμενο ποὺ ἀπαγγέλλουν τὸ ἔχει δανειστεῖ ὁ διασκευαστὴς κυρίως ἀπὸ τὸ μέρος τῆς Ἄρτεμης, μὲ διάφορες προσθήκες, παραλλαγές καὶ ἐπαναλήψεις, κατέχει ὥστόσο σημαντικό χῶρο στὸ ἔργο. Μὲ τὶς ἀλλαγές αὐτὲς ἡ ἑλληνικὴ ἀπόδοση ἐκτείνεται σὲ 450 περίπου στίχους (κυρίως ἐπτασύλλαβους) ἔναντι τῶν 150 τοῦ ἰταλικοῦ πρωτότυπου, ὅπου ἀνάμεσα στὰ ποικίλα μέτρα κυριαρχεῖ ὁ δωδεκασύλλαβος.

Ἡ ἐπεξεργασία τοῦ μονόπρακτου, στὴ μορφή ποὺ διασώζει τὸ ἑλληνικὸ χειρόγραφο, πρέπει νὰ ἔχει γίνει ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸ χέρι κάποιου ἐμπειροῦ διασκευαστῆ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ πρωτοβουλία τοῦ ἑλλήνα μεταφραστῆ. Ὁ τελευταῖος θὰ χρησιμοποίησε κάποια παραλλαγή τοῦ μονόπρακτου ποὺ κυκλοφόρησε ἰταλικά. Ἡ ὑπόθεσή μας στηρίζεται στὸ γεγονός ὅτι ἐκεῖνα τὰ χρόνια, ἰδιαίτερα στὶς ἰταλικές πό-

λεις, απ' αφορμή ένα καινούριο ανέβασμα με άλλη μουσική σύνθεση, οί αυθαίρετες αλλαγές και επεμβάσεις στα κείμενα του Μεταστάσιου δεν ήταν σπάνιο φαινόμενο. Και έξω από την Ιταλία σημειώνονταν ανάλογα κρούσματα, όπως είδαμε στην περίπτωση της παράστασης του «Αντίγονου» στην Πετρούπολη.

Όπως και νάχει το πράγμα, τα καθοριστικά στοιχεία του μονόπρακτου δεν έχουν υποστεί αλλαγές. Έτσι «Ο Έρωτας αϊχμάλωτος» μεταφέρει στον ελληνικό χώρο, σε εμπλουτισμένη μάλιστα μορφή, κάποιο δείγμα από ένα άγνωστο ως τότε κεφάλαιο της παραγωγής του Μεταστάσιου. Για την ακρίβεια πρέπει να πούμε σχεδόν άγνωστο, μια και σχετικά πρόσφατα εντοπίστηκαν δύο χειρόγραφες μεταφράσεις ενός άλλου μονόπρακτου του Ιταλού ποιητή: «Η Ακατοίκητος νήσος» (L' Isola disabitata) βρίσκεται μεταφρασμένη στο χειρόγραφο 'Ηλιάσκου¹⁴, και με τον τίτλο «Νήσος ή έρημος» μεταφράστηκε από τον Ιωάννη Ν. Καρατζά¹⁵. Μόνο που το μονόπρακτο αυτό κατέχει ξεχωριστή θέση στην κατηγορία των μικρών έργων του Μεταστάσιου με την πρόωμη ρομαντική του ατμόσφαιρα, τα αληθινά πρόσωπα και τις πρωτότυπες αισθηματικές πτυχές που αναδείχνει.

«Ο Έρωτας αϊχμάλωτος» είναι γνήσια αντιπροσωπευτικό κείμενο από το είδος των διασκεδαστικών έργων: μυθολογικά πρόσωπα, άρκαδικά - ειδυλλιακά στοιχεία, παιχνιδιάρικος τόνος, άκροβασίες και καμώματα στα όρια του σοβαρού και του κωμικού, με μια λέξη ένσάρκωση του «χαριτωμένου» όπως το αντιλαμβανόταν ή αισθητική του 18ου αιώνα. Όμως, παρόλη τη συγκάλυψη που του προσφέρει η αμφίεση σε στυλ ροκοκό, ή συμβατικότητα και το άριστοκρατικό επίχρυσμα, το έρωτικό κήρυγμα αναπτύσσεται με προκλητική ενάργεια. Για τα ελληνικά μέτρα της εποχής, πρέπει να αναγνωρίσουμε πως το διάβημα του άγνωστου μεταφραστή μας ήταν πολύ τολμηρό.

Οι μεταφράσεις δραματικών έργων αυτής της περιόδου ύπηρετούν γενικά μια διδακτική αποστολή, έχουν άμεσο στόχο τη γνωριμία, την έπαφή με την ευρωπαϊκή θεατρική κίνηση, ενώ παράλληλα προωθούν την ιδέα του ελληνικού θεάτρου και μακροπρόθεσμα έχουν προορισμό

14. Βλ. Παν. Μουλλά, «Μεταφράσεις και πρωτότυπα κείμενα από τον 18ο αιώνα (Περιγραφή ενός κώδικα)», *Ο Έρμηνεύτης*, 3, 1965, 215-217 και Δημ. Σπάθης, «Τόμυρις, βασίλισσα της Σκυνθίας» Μια θεατρική μετάφραση του 18ου αι., *Αθ. 1977*, 238-240 [ανάτυπο από τον *Έρμηνεύτη*, τ. ΙΑ']

15. Βλ. Λίνου Πολίτη, «Παλαιογραφικά από την Ήπειρο», *Επιστημ. Έπετηρίς Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπ. Θεσ/νίκης*, τ. 12, Θεσ. 1973, 368-370.

τῇ σκηνῇ. Τὸ εἶδος, ὅμως, στὸ ὁποῖο ἀνήκει τὸ μονόπρακτο ποὺ εἶδαμε, δὲν ξεπέρασε ποτὲ τὰ σύνορα τῶν αὐλικῶν ἐορτασμῶν. Εἶναι πολὺ ἀμφίβολο νὰ εἶχε κάτι τέτοιο στὸ νοῦ του ὁ μεταφραστής. Φυσιολογικὰ τὸ μονόπρακτο συγγενεῖ περισσότερο μὲ τὰ αἰσθηματικὰ-λυρικὰ κείμενα ποὺ θὰ συναντήσουμε παρακάτω. Μεμονωμένο στὴ μορφικὴ του ἰδιοτυπία, δὲν θὰ ἔχει καμιὰ συνέχεια στὰ ἑλληνικὰ θεατρικὰ πράγματα.

Εἶναι ὅμως, παρόλα αὐτά, δείκτης καὶ προάγγελος τῶν ἐπικείμενων ἀλλαγῶν. Τὶς προεκτάσεις του θὰ τὶς δοῦμε, ὅχι στὸ θέατρο, ἀλλὰ σὲ ἔργα ὅπως τὸ «Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν» καὶ τὸ «Ἐρωτος ἀποτελέσματα» καὶ κυρίως θὰ τὶς ἀναγνωρίσουμε μέσα ἀπὸ τὰ ἀκαδηρικὰ καὶ ἀνακρεόντεια μοτίβα τῆς λυρικῆς ποίησης στὰ προσολωμικὰ χρόνια.

Συνοψίζοντας, πρέπει νὰ ποῦμε πὼς μὲ τὰ τρία θεατρικὰ ποὺ διασώζει τὸ χειρόγραφο τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μουσείου Μπενάκη αὐξάνεται σημαντικὰ ὁ ἀριθμὸς τῶν μεταφράσεων στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰῶνα, ἐνῶ παράλληλα γίνεται πιὸ ἐντονη ἡ παρουσία τοῦ Μεταστάσιου, ἡ σχεδὸν μονοκρατορία του θὰ λέγαμε, στὴν περιοχὴ τῆς θεατρικῆς παιδείας τὰ χρόνια αὐτά. Πλαί στὰ ἑντεκα δράματα¹⁶ τοῦ Ἰταλοῦ ποιητῆ ποὺ τυπώθηκαν ὡς τὸ 1797, πρέπει νὰ ὑπολογίζουμε καὶ τὰ ἑννέα χειρόγραφα ποὺ προέρχονται ἀπὸ τὴ φαναριώτικη παράδοση, χῶρια τὰ πέντε τουλάχιστον κείμενά του, ποὺ κυκλοφόρησαν στὰ Ἑπτάνησα¹⁷. Σὲ μιὰ κατὰ προσέγγιση χρονολογικὴ σειρὰ τὰ ἑννέα χειρόγραφα εἶναι: «Ὁ ἀναγνωρισμὸς τῆς Σεμιράμιδος» ἀπὸ τὸν Ἀναστ. Σουγδουρῆ (1758), τὰ τρία ἔργα ποὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ (1785), «Ἡ Ἀκατοίκητος νῆσος» καὶ ὁ «Μεγακλῆς» (= «Ὁ Οὐλύμπια») ἀπὸ τὸ χειρόγραφο Ἡλιάσκου (γύρω στὰ 1785-1790), καὶ τὰ τρία ἔργα ποὺ ἔχει μεταφράσει ὁ Ἰω. Ν. Καρα-

16. Ἡ ἔκδοση τῆς «Ζηνοβίας» (Βενετία, γύρω στὰ 1755). Ἡ δίτομη ἔκδοση μὲ ἕξι δράματα: «Ἀρταξέρξης», «Ἀδριανὸς ἐν Συρία», «Δημήτριος», «Ἡ εὐσπλαγχνία τοῦ Τίτου», «Σιρόης» καὶ «Κάτων ἐν Ἰτύκη» (Βενετία, 1779). Ὁ «Δημοφόντης» καὶ ὁ «Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρω» (Βιέννη, 1794). Ὁ «Θεμιστοκλῆς» (Βιέννη, 1796). Καὶ τὰ «Ὁλύμπια» στὸν «Ἡθικὸ Τρίποδα» τοῦ Ρήγα (Βιέννη, 1797). Βλ. καὶ ὑποσ. 5.

17. Ἔχουν σωθεῖ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὶς μεταφράσεις τοῦ Ἰω. Λαζαρόπουλου («Ζηνοβία») καὶ τοῦ Ἰω. Καντῶνη («Δημοφῶν», «Ἀρταξέρξης», «Τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ»). Βλ. Γλ. Πρωτοπαπᾶ - Μπουμπουλίδου *Τὸ θέατρον ἐν Ζακύνθῳ...*, Ἀθ. 1958, 46-53. «Ἀρταξέρξης» ἔχει μεταφράσει καὶ ὁ Ἀνδρέας Σιγοῦρος. Βλ. Φ. Μπουμπουλίδη, *Προσολωμικοί* Ἀθ. 1966, 39-40.

τζᾶς¹⁸: «Δημοφῶν», «Ἵπερμνήστρα» καὶ «Νῆσος ἡ ἔρημος» (πιθανὸν στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1790).

Τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ διαθέτουμε μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διαπιστώσουμε πὼς ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά εἶναι εὐρύτερη ἡ κλίμακα τῆς ἐπιλογῆς ἀπὸ τὰ διάφορα εἶδη τῆς παραγωγῆς τοῦ Μεταστάσιου (μὲ ἔργα ὅπως ὁ «Ἀντίγονος» καὶ ἡ «Ἵπερμνήστρα» καὶ μὲ τὰ μονόπρακτά του), ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἐπιβεβαιώνουν τὸν μονότροπο προσανατολισμὸ τῶν ἀναζητήσεων μὲ ἐπίκεντρο ἓναν μόνον συγγραφέα καὶ ἓνα συγκεκριμένο δραματικὸ πρότυπο, γεγονὸς ποὺ δὲν θὰ μείνει χωρὶς συνέπειες στὴ διαμόρφωση τῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴ δραματοργία καὶ τὸ θέατρο στὰ προεπαναστατικὰ χρόνια. Φυσικὰ ἡ διάδοση τοῦ ἔργου τοῦ Ἰταλοῦ συγγραφέα εὐνοήθηκε ἀπὸ μιὰ σειρά παράγοντες. Ἀνάμεσά τους, καθοριστικὴ σημασία ἔχει ἡ δεκτικότητα τοῦ ἑλληνικοῦ χώρου, τὰ αἰτήματα, ἰδεολογικὰ καὶ αἰσθητικὰ, ποὺ ἡ δραματοργία τοῦ Μεταστάσιου κλήθηκε νὰ ἱκανοποιήσει. Καὶ τώρα διαθέτουμε περισσότερο ὕλικὸ γιὰ νὰ ἐξακριβώσουμε τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τίς σταθερὲς τῶν μεταφρασζόμενων ἔργων του, νὰ ἐντοπίσουμε τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀνταποκρίνονται πληρέστερα στὰ αἰτήματα αὐτά. Ἐχομε τώρα περισσότερες δυνατότητες νὰ παρακολουθήσουμε πὼς λειτουργοῦν στὸν νεοελληνικὸ χῶρο καὶ σὲ ποιὲς τάσεις τοῦ νεοελληνικοῦ διαφωτισμοῦ ἀντιστοιχοῦν τὰ ἀρκαδικὰ - εἰδυλιακὰ ἢ τὰ νεοκλασικὰ μοτίβα τῶν ἔργων του, τὰ θέματα καὶ οἱ διάχυτες διαθέσεις τοῦ αἵωνα τῶν φώτων ποὺ ὁ Μεταστάσιος σὲ ἀπλουστευμένη μορφή ἐκφράζει, ἡ ἰδεολογία τῆς φωτισμένης δεσποτείας ποὺ μιὰ πολὺ μετριοπαθὴ ἐκδοχὴ τῆς βλέπουμε νὰ ἀντανάκλᾳ στὸ ἔργο του.

Στὶς δύο πρῶτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἵωνα τὸ τοπίο ἀλλάζει. Δράματα τοῦ Μεταστάσιου ἐπανεκδίδονται, γίνονται λίγες καινούριες μεταφράσεις, ἀλλὰ τὸ κέντρο βάρους μετατοπίζεται, οἱ ἐπιλογὲς διαφοροποιοῦνται ἐντονα, πολλὰ καινούρια ὀνόματα ἐμφανίζονται. Ἀποφασιστικὴ σημασία γιὰ τὴν ἀλλαγὴ ἔχουν τὰ πρωτότυπα νεοελληνικὰ δράματα, ποὺ φυσικὰ ἀνοίγουν καινούριο κεφάλαιο στὴν ἱστορία. Οἱ μεταφράσεις, ἰδιαίτερα ὅσες εἶχαν ἐπιτυχία στὴ σκηνὴ τίς παραμονὲς τοῦ Εἰκοσιένα, κοινὸ χαρακτηριστικὸ ἔχουν τὴν ἀντιαυταρχικὴ, ἀντιτυραννικὴ αἰχμὴ (Βολταῖρος, Ἀλφιέρι). Γιὰ τὰ νεοελληνικὰ δράματα, πρόσθετο κοινὸ χαρακτηριστικὸ (Πίγκολος, Λασσάνης, Ζαμπέλιος) εἶναι ὁ παλμὸς τῆς ἐπερχόμενης σύγκρουσης.

Μέσα στὴ διαδικασία αὐτῶν τῶν ἐξελίξεων, τὰ μεταφρασμένα δρά-

18. Βλ. Λίνου Πολίτη, *Παλαιογραφικὰ ἀπὸ τὴν Ἡπειρο*, ὁ.π., 368-370.

ματα του Ιταλού συγγραφέα υφίστανται τις συνέπειες μιᾶς φυσικῆς ἐπιλογῆς. Ἀπ' ὅλη τὴν πλούσια συγκομιδὴ πού ἀναφέραμε, κυρίως δύο ἔργα¹⁹ θὰ ἐπιβιώσουν καὶ θὰ ἀξιοποιηθοῦν θεατρικά: ὁ «Θεμιστοκλῆς», στίς συνθῆκες καὶ γιὰ τοὺς λόγους πού εἶδαμε παραπάνω, καὶ τὰ «Ὀλύμπια» (Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες), «ἐλληνικὸν» βέβαια κι' αὐτό, ἀλλὰ πού χρωστᾷ περισσότερο τὴν διάδοσή του (ἐπανεκδόσεις καὶ παράσταση στὴν Ἀθήνα τὸ 1836) στὴ σφραγίδα πού ἐναπόθεσε ὁ Ρήγας²⁰. Ὁμως ὁλόκληρη ἡ πλούσια σειρὰ ἀπὸ τὰ μεταφρασμένα δράματα τοῦ Μεταστάσιου εἶχε στὸ μεταξὺ ἐπιτελέσει σημαντικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς νεοελληνικῆς θεατρικῆς παιδείας.

II. Λυρικά τοῦ Μεταστάσιου καὶ ἄλλα στιχουργήματα

Ἀμέσως μετὰ τὰ θεατρικά, στίς σελ. 140-189 τοῦ χειρογράφου, γραμμένα ἀπὸ τὸ ἴδιο χέρι (χ¹), συγκροτημένα σὲ ἐνιαῖο κεφάλαιο, χωρὶς χάσματα ἢ διακοπές, ἔχουν καταχωρηθεῖ συνολικὰ 28 στιχουργήματα.

Δὲν ὑπάρχει πουθενὰ ἐνδειξη, ὅπως στὴν περίπτωσή τοῦ «Θεμιστοκλῆ» καὶ τοῦ «Ἀντίγονου», ἀν πρόκειται γιὰ μετάφραση «ἐκ τοῦ ἰταλικοῦ» ἢ ἀπὸ ἄλλη γλώσσα. Ὡστόσο ἔξι στιχουργήματα, ἀρκετὰ ἐκτενῆ ὥστε νὰ καλύπτουν σχεδὸν τὶς μισὲς σελίδες τοῦ κεφαλαίου αὐτοῦ, εἶναι καντάτες ἢ καντσονέτες τοῦ Μεταστάσιου. Μερικὰ ἄλλα εἶναι ἀμφίβολης πατρότητας. Χάρη σὲ κάποια θέματα καὶ μοτίβα πού ἐπαναλαμβάνονται «θυμίζουν» κι' αὐτὰ Μεταστάσιο. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ πολὺ ἐλεύθερες διασκευές ποιημάτων του. Μιὰ ξεχωριστὴ περίπτωση ἀποτελεῖ τὸ «Φονεὺς ὁ ἀκούσιος», πού εἶναι ἀσφαλῶς μεταφρασμένο ἔργο, ἀλλὰ δὲν ἔχει σχέση μὲ τὸν ἰταλὸ συγγραφέα, καὶ ἡ προέλευσή του πρέπει νὰ ἀναζητηθεῖ σὲ πιὸ μακρινές πηγές. Τέλος, μιὰ σειρὰ στιχουργήματα ὀφείλουμε νὰ τὰ θεωρήσουμε πρωτότυπα ἢ συγγενειὰ τους μὲ τὰ «φαναριώτικα» τραγούδια εἶναι προφανές.

Ὅπως καὶ στὸ προηγούμενο κεφάλαιο, θὰ περιοριστῶ κι' ἐδῶ νὰ σημειώσω πολὺ συνοπτικὰ ὀρισμένα μόνο στοιχεῖα, ὅσα εἶναι ἀπαραίτητα γιὰ νὰ προσδιορίσουμε τὸ στίγμα τῆς χειρόγραφης αὐτῆς ποιητι-

19. Μεμονωμένη, περιθωριακὴ περίπτωσή πρέπει νὰ θεωρήσουμε τὴν παράσταση τοῦ «Δημοφώντα» πού ὀργάνωσε ὁ Ἀριστίας μὲ ἐρασιτεχνικὸ θίασο στὴν Κέρκυρα τὸ 1825. Βλ. Ν. Λάσκαρη, *Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ θεάτρου*, τ. Β', Ἀθ. 1939, 60.

20. Βλ. Α. Βρανούση, *Ρήγας*, [Βασικὴ Βιβλιοθήκη τ. 10], Ἀθ. 1957, 291-299.

κῆς συλλογῆς μέσα στὸ πλαίσιο τῆς πνευματικῆς παραγωγῆς στὸ τέλος τοῦ 18ου αἰώνα.

Εἶναι ἀπαραίτητο νὰ θυμηθοῦμε πὼς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ποὺ μεσουρανοῦσε τὸ θεατρικὸ ἄστρο τοῦ Μεταστάσιου, τὰ ποιήματά του εἶχαν τὴν ἴδια, ἂν ὄχι εὐρύτερη, πανευρωπαϊκὴ διάδοση καὶ κράτησαν μάλιστα τὴν αἶγλη τους γιὰ μεγαλύτερη διάρκεια. Πολλοὶ σύγχρονοι τοῦ ποιητῆ συνθέτες ἀλλὰ καὶ κατοπινότεροι, ὅπως ὁ Μπετόβεν, τὰ μελοποίησαν. Ἀπὸ μιὰ ἀποψη, ἂν τὰ θεατρικά του, μὲ τὴ μελοδραματικὴ ἀρχιτεκτονικὴ τους, τοὺς εἰδυλλιακοὺς τόνους καὶ τίς πολὺ μετριοπαθεῖς ἰδεολογικὲς τάσεις, τὰ ἔβαλε σὲ σκληρὴ δοκιμασία ἡ θύελλα τοῦ 1789, τὰ ποιήματά του ἀντέξαν περισσότερο στὸ χρόνο, παρέμεναν δημοφιλὴ καὶ στὶς δύο πρώτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰ., τόσο στὴν Ἰταλία ὅσο κ' ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορά της. Καὶ μόνο ἡ ἰσχυρὴ πίεση τοῦ ρομαντισμοῦ μετὰ τὸ 1820, ἔκανε νὰ δείχνει ξεπερασμένη ἡ ἀπρόσωπη συμβατικὴ αἰσθηματολογία τους.

Στὴν ἑλληνικὴ μεταφραστικὴ παραγωγὴ, στὶς δύο τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰώνα, ἡ κατανομὴ ἦταν ἄνιση. Πληθώρα δραματικῶν ἔργων σὲ μετάφραση, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ ἐλάχιστες μόνο ἀποσπασματικὲς ἢ ἔμμεσες ἐνδείξεις γιὰ τὴν κυκλοφορία κάποιων στίχων του. Τελικὰ, οἱ μόνες βεβαιωμένες, μεταφράσεις εἶναι μεταγενέστερες (Σολωμός, Μάτσης κ.ἄ.).

Στὴν ἀπορία ποὺ μποροῦσε νὰ προκαλέσει, γιὰ τὴν περίοδο ποὺ μᾶς ἀφορᾷ, ἡ ἀπουσία τοῦ λυρικοῦ Μεταστάσιου ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μεταφραστικὴ δραστηριότητα, ἔρχεται νὰ δόσει κάποια ἱκανοποίηση ἡ μικρὴ ἀνθολογία στίχων του, ποὺ βρίσκουμε τώρα στὸν κώδικα τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μουσείου Μπενάκη. Ἀπ' αὐτὴ τὴ σκοπιὰ, πρόκειται ἀσφαλῶς γιὰ τὸ πιὸ ἐντυπωσιακὸ καινούριο στοιχεῖο ποὺ μᾶς προσκομίζει τὸ ποιητικὸ κεφάλαιο τοῦ χειρογράφου.

Τὰ ἑξι λυρικά ἔργα ποὺ περιέχει καλύπτουν τίς διάφορες φάσεις τῆς ποιητικῆς παραγωγῆς τοῦ Μεταστάσιου ἀπὸ τὸ 1719 ὡς τὸ 1750 περίπου, εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ καὶ δημοφιλὴ καὶ ἀνήκουν ὅλα στὴ σειρά τῶν ποιημάτων του ποὺ εἶχαν νωρίτερα μεταφραστεῖ στὶς κυριότερες εὐρωπαϊκὲς γλῶσσες²¹.

21. Βλ. J. G. Fucilla, «The European and American vogue of Metastasio's shorter poems», *Italica*, XXIX, 1952, 13-33. Βλ. ἐπίσης. R. Ortiz, *Per la storia della cultura italiana in Rumania* (2η ἐκδ.) Ρώμη, 1943, 241-323. Οἱ μεταφράσεις τοῦ λυρικοῦ Μεταστάσιου στὰ ρουμάνικα εἶναι μεταγενέστερες ἀπ' αὐτὲς ποὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ.

Διαπιστώνουμε πώς τὰ λυρικά κείμενα τοῦ Μεταστάσιου, μὲ τὴ σειρά πού οἱ μεταφράσεις τους βρίσκονται καταχωρημένες στὸ χειρόγραφο, εἶναι τὰ παρακάτω:

1. Ἡ καντσονέτα «La Libertà» («Ἡ Ἐλευθερία τῆς καρδίας», σ. 142-152).

2. Ἡ καντσονέτα «Palinodia» («Παλινωδία, ἤτοι ἀντίφασις», γραμμένο ἀντικρουστὰ μὲ τὸ παραπάνω στὶς σ. 143-153).

3. Ἡ καντάτα «Amor timido» («Ὁ δειλὸς ἔρω», σ. 154-157).

4. Ἡ καντσονέτα «La Partenza» («Ὁ χωρισμός», σ. 166-168).

5. Ἡ καντάτα «La Scusa» («Ἡ δικαιολογία», σ. 168-170).

6. Ἡ καντσονέτα «La Primavera» («Ἡ ἀνοιξίς», σ. 170-172).

Πολλὲς ὁμοιότητες στὸ λεξιλόγιο, σὲ μεταφραστικούς τρόπους καὶ στὸ ὕφος γενικὰ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ ὑποθέσουμε πὼς τὰ δραματικά καὶ τὰ λυρικά κείμενα τὰ ἔχει μεταφράσει τὸ ἴδιο πρόσωπο· χωρὶς νὰ ἀποκλείεται, ἰδιαιτέρα στὰ παρακάτω διασκευασμένα ἢ πρωτότυπα στιχορρήματα, νὰ ἔχει ἐνσωματώσει ἐδῶ κι' ἐκεῖ καὶ στίχους τρίτων. Χαρακτηριστικὸ κοινὸ στοιχεῖο εἶναι ἡ χρῆση ἐλάχιστων ξενικῶν ἢ τουρκικῶν λέξεων πού συνήθως βρίθουν στὶς χειρόγραφες ποιητικὲς ἀνθολογίες.

Ταυτόχρονα, ὁ μεταφραστὴς αἰσθάνεται τὴν ἴδια ἀδυναμία νὰ ἀποδώσει τὴ μελωδία τοῦ ἰταλικοῦ στίχου, τίς ἀποχρώσεις κλπ. Παρόλα αὐτά, πρέπει νὰ παραδεχτοῦμε πὼς ὀρισμένα κομμάτια εἶναι σαφῶς ἀνώτερα ποιητικὰ ἀπὸ τὰ ἔμμετρα πού συναντήσαμε στὰ δραματικά ἔργα. Σὰν νὰ νιώθει ἀνακούφιση ὁ μεταφραστὴς πού ξέφυγε ἀπὸ τὸν ὀλιγόστιχο καὶ βραχυσύλλαβο κλοιὸ τῆς ἄριας, αἰσθάνεται μεγαλύτερη ἄπλα στὸν κάπως ἀφηγηματικὸ βηματισμὸ τοῦ στίχου, καὶ ἄνεση ἴσως, γιατί ἔχει στὸ μεταξὺ ἀκονίσει περισσότερο τὴν πέννα του. Θὰ παραθέσω παρακάτω ἓνα-δύο δείγματα γραφῆς.

Γενικὰ ἐπικρατεῖ ἡ τάση πρὸς τὴν ἀπλοποίηση στὴ μορφή καὶ στὰ νοήματα. Στὰ δύο πρῶτα —στὴν «Ἐλευθερία» καὶ στὴν «Παλινωδία»— διαπιστώνουμε πιστὴ ἀνάπτυξη τοῦ λυρικοῦ θέματος, ὅπως τὸ ἴδιο πιστὰ ἀντιστοιχοῦν οἱ 13 ὀκτάστιχες στροφές τῆς ἑλληνικῆς ἀπόδοσης στὶς ἰσάριθμες ἰταλικές. Ὅμως ὁ ἐπτασύλλαβος τῆς καντσονέτας ἀποδίδεται μὲ ζευγαρωτοὺς φαναριώτικους δεκαπεντασύλλαβους²², γεγο-

22. Ὁ Διονύσιος Σολωμός, πού «εἰς τὰ πρῶτα ἀπλοελληνικά γυμνάσματα του» θὰ μεταφράσει μεγάλα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὴν «Ἀνοιξή» καὶ ἄλλα λυρικά, τὰ ἀποδίδει μὲ ὀκτασύλλαβους, χωρίζει τὴν ὀκτάστιχη στροφή σὲ δύο τετράστιχα καὶ σέβεται τὴν ὁμοιοκαταληξία τῆς καντσονέτας ἀββγδεγ.

νός που οδηγεί αναγκαστικά σε πλατειασμούς, σε παραγεμίσματα με ἄχρηστα ἐπίθετα, λέξεις-πράσιτα κλπ.

Μεγαλύτερη μετρική ποικιλία ἐμφανίζουν «Ὁ Χωρισμός» καὶ οἱ καντάτες «Ὁ δειλὸς ἔρω» καὶ «Ἡ δικαιολογία», ἐνῶ στίς δύο τελευταῖες περιπτώσεις διαπιστώνουμε κάποιες ἀλλαγές καὶ προσθήκες. Τέλος στὸ «Ἡ Ἀνοιξίς» ἡ φόρμα τῆς καντσονέτας μεταφέρεται σὲ ἐξάστιχες στροφές αὐτῇ τῇ φορᾷ, πάλι ὅμως μὲ μονότονους ζευγαρωτοὺς δεκαπεντασύλλαβους. Ἐδῶ μόνο τὸ πρῶτο ἐξάστιχο εἶναι πιστὴ ἀπόδοση τοῦ πρωτότυπου, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες ἑπτὰ στροφές παρουσιάζουν σημαντικές ἀλλαγές.

Ὅλα τὰ στιχουργήματα ἔχουν περιεχόμενο αἰσθηματικό: ἐρωτικές ἀπογοητεύσεις, ἐξομολογήσεις, διεκδικήσεις ἀνταπόκρισης, παράπονα πού, στίς περισσότερες περιπτώσεις, διατυπώνονται πρὸς φανταστικά πρόσωπα ἀπὸ τὸ πάνθεο τῆς εἰδυλλιακῆς Ἀρκαδίας (Φύλλη, Χλῶρη κλπ.). Τὸ πρῶτο, ἡ περίφημη «La Libertà», καὶ τὸ δεύτερο («Palinodia») ἀπευθύνονται σὲ κάποια Νίκη ἢ Νίκαια, πού τὸ ὄνομά της ὑπάρχει σὰν ὑπότιτλος (A Nice) τῶν ἰταλικῶν στίχων, στὰ ἑλληνικά ὅμως ἔχει ἀπαλειφθεῖ. Στῇ μὲν «Ἐλευθερία», ὁ λυρικός ἥρωας ἐκφράζει τὴν ἀνακούφισή του πού ἐλευθερώθηκε ἀπὸ τὰ δεσμά, γλύτωσε ἀπὸ τὰ βάσανα τοῦ ἔρωτα μὲ τὴν ἄπονη ἀγαπημένη του²³. καὶ βέβαια στὴν «Παλινωδία», ἀναιρεῖ ὅλα ὅσα τῆς καταμαρτυροῦσε στὸ προηγούμενο, δηλώνει μεταμέλεια καὶ διατυπώνει νέα ὁμολογία πίστεως στὸ ἵνδαλμά του²⁴.

Μὲ ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὴν «Ἐλευθερία», συνδέεται, ὅσο γνωρίζω, ἡ πιὸ παλιὰ μαρτυρία γιὰ μετάφραση στίχων τοῦ Μεταστάσιου στὰ

23. Φρόνιμα συνεπῶς, ὁ Ἕλληνας μεταφραστὴς βάζει τίτλο «Ἡ Ἐλευθερία τῆς καρδίας», πού ἀνταποκρίνεται στὸ περιεχόμενο τοῦ ποιήματος, ἀλλὰ καὶ τὸν καλύπτει ἀπὸ πιθανὰς παρεξηγήσεις. Γιὰ τὴν ἱστορία σημειῶνὰ πὼς στὰ γεγονότα τῆς Νεάπολης τὸ 1820 —ὁ Μεταστάσιος εἶχε πεθάνει πρὸ πολλοῦ— ὁ λαὸς ἐπέβαλε, πρόσθεσε σὰν ἐπωδὸ, σὲ ἐπαναστατικὸ ὕμνο πού τραγουδήθηκε τότε, ἓνα δίστιχο ἀπὸ τὴν Libertà: «Non sogno questa volta, / Non sogno, libertà». Στὴν ἑλληνικὴ ἀπόδοση τοῦτοι οἱ στίχοι ἔχουν ἰδιαίτερα κακοποιηθεῖ:

Καὶ τώρα δὲν εἶν' ὄνειρον μόν' εἶν' τῇ ἀληθείᾳ
δὲν ὄνειρεύομαι ποσῶς, πλέον ἐλευθερία.

24. Οἱ «παλινωδίες» γίνονται συνηθισμένο στιχουργικὸ παιχνίδι τὸ 18ο αἰ., καὶ γιὰ τὴ διάδοσή τους κάποια εὐθὺνη ἔχει τὸ σχετικὸ ποίημα τοῦ Μεταστάσιου. Ἡ μόδα θὰ περάσει καὶ στὴ νεοελληνικὴ ποίηση (π.χ. Ἰωάννης Βηλαρᾶς, ὅπως ἐπίσης κάτω ἀνάλογο στὸ «Βόσπορος ἐν Βορυσθένει» τοῦ Ἀλεξ. Ἰω. Μαυροκορδάτου).

έλληνικά. Μιλώντας στο βιβλίο του για τους Έλληνες τής Πόλης και για τις λογοτεχνικές τους επιδόσεις ο Dallaway²⁵ παραθέτει «as a specimen of their poetic compositions, original and translated», ένα πρωτότυπο ποίημα («Εἰς τραγωδίαν») και, ως δείγμα τῆς μεταφραστικῆς παραγωγῆς, τὸ τελευταῖο οκτάστιχο ἀπὸ τὴν «Ἐλευθερία» τοῦ Μεταστάσιου, πού, ὅπως ἀποδεικνύεται, ἡ μετάφρασή του δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ αὐτὴ πού παρουσιάζουμε τώρα ἐδῶ.

Τὸ κείμενο πὺ ἔχει καταγράψει ὁ Dallaway ἔχει λάθη πὺ ὀφείλονται εἴτε στὸ τυπογραφεῖο εἴτε στὰ ἀνεπαρκῆ ἑλληνικά του. Παραβάλλοντας μὲ τὸ δικό μας χειρόγραφο, διαπιστώνουμε κάποιες διαφορὲς ἡ μετατοπίσεις σὲ λέξεις καὶ στίχους, ὥστόσο ἡ δομὴ τῆς ἀπόδοσης εἶναι ταυτοσημῆ καὶ δὲν μένει ἀμφιβολία πὺς πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια μεταφραστικὴ ἐργασία.

Ἀντιγράφω γιὰ σύγκριση καὶ ἐπιβεβαίωση τὸ τελευταῖο οκτάστιχο ἀπὸ τὴ μετάφραση τῆς «Ἐλευθερίας» ἔτσι ὅπως καταγράφεται στὸ δικό μας χειρόγραφο:

«ἐγὼ ἀφίνω τὸ λοιπὸν μίαν ἄστατον τελείαν
 ἐσὺ δὲ χάνεις μιά πιστὴν καὶ καθαρὰν καρδίαν
 πλὴν δὲν ἱξεύρω παντελῶς, ποιὸς πρῶτα μ' εὐκολίαν
 θὰ εὔρη τώρα εἰς αὐτὸ πλεόν παρηγορίαν
 ἱξεύρω ὅμως πὺς ἐσὺ πιστὸν ὡσὰν ἐμένα
 δὲν ἱμπορεῖς νὰ εὔρης πιά ποτ' ἐραστὴν κανένα.
 Ἐγὼ πλὴν εἶναι εὐκόλον μπορῶ νὰ εὔρω κι' ἄλλην
 μίαν ψεύτραν μίαν ἄστατον ὡσὰν ἐσένα πάλιν».

Ἐξάλλου ἔχουμε ἀπὸ ἄλλη πηγὴ τὴν ἐπιβεβαίωση πὺς ἡ «Ἐλευθερία» τοῦ Μεταστάσιου κυκλοφοροῦσε, ὅχι μόνο σὲ ἀποσπάσματα, ἀλλὰ ὀλόκληρη. Ἀνάμεσα στὰ ποικίλα περιεχόμενα τοῦ κώδικα Ἡλιάσκου²⁶, θεατρικά, λυρικά, μεταφρασμένα καὶ πρωτότυπα, βρίσκουμε καὶ τὸ πλῆρες κείμενο τῆς «Ἐλευθερίας» μὲ τῖς 13 οκτάστιχες στροφές. Πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ἀπόδοση μ' αὐτὴν πὺ διασώζει τὸ χειρόγραφο τοῦ Μουσείου, μὲ ἐλάχιστες λεκτικὲς διαφορές. Γιὰ τὸ σύνολο

25. Βλ. J. Dallaway, *Constantinople Ancient and Modern*, London, 1797, 404-407. Ὁ συγγραφέας βρισκόταν στὴν Πόλη γύρω στὰ 1794. Βλ. Κυρ. Σιμόπουλου, *Ξένοι ταξιδιώτες στὴν Ἑλλάδα*, τ. Β', Ἀθ. 1973, 625-628.

26. Βλ. τὴν ὑποσημείωση 14. Τὴν ταύτιση τοῦ στιχουργήματος, πὺ ἀπὸ τὸν Ἡλιάσκο ἔχει ἀντιγραφεῖ ἀτιτλο καὶ ἀνώνυμο, τὴν ὀφείλουμε στὸν Κ. Θ. Δημαρᾶ.

τῶν κειμένων που ἔχει ἀντιγράψει στὴ συλλογὴ τοῦ ὁ Ἡλιάσκος, τὸ *terminus ante quem*, μὲ μεγάλα περιθώρια ἀσφαλείας, εἶναι τὸ 1797. Ἐπομένως οἱ ἐνδείξεις διασταυρώνονται γιὰ νὰ μᾶς πείσουν πῶς ὁλόκληρο τὸ ποίημα εἶχε κυκλοφορήσει σὲ σχετικὰ εὐρὺ κύκλο στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1790.

Ἐνα ἄλλο ἀπόσπασμα ἀπὸ τὰ λυρικά κείμενα, ποὺ περιέχονται στὶς ἀμέσως ἐπόμενες σελίδες τοῦ χειρογράφου μας, φαίνεται πῶς εἶχε εὐρεία διάδοση καὶ ἐπιτυχία τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ. Μόνο ποὺ κυκλοφοροῦσε σὰν αὐτοτελὲς ποίημα, ἀνώνυμο καὶ χωρὶς καμιά ἀναφορὰ στὸν Μεταστάσιο. Ἀντιγράφω τὸ κομμάτι ὁλόκληρο γιατί εἶναι καὶ χαρακτηριστικὸ τῶν ἐπιδόσεων τοῦ μεταφραστῆ μας:

«Ζέφυρε γλυκὲ ἂν εὖρης, τὴν καρδιά ποὺ ἀγαπῶ
 ἢ ἐὰν τὴν ἀπαντήσης εἰπὲ ὅ,τι σὲ εἰπῶ.
 πέτο ναί, μὴ τὸ ξεχάσης, πέτο μὴ μὲ ἐντραπῆς
 στεναγμὸς εἰπὲ πῶς εἶσαι, ποίου ὅμως μὴν εἰπῆς.
 Καὶ σὺ βρῦσις γλυκυτάτη, ποταμάκι δροσερόν
 ἂν ποτὲ τὴν ὑπαντήσης καὶ ἂν εὖρης τὸν καιρὸν
 εἰπὲ δάκρυον πῶς εἶσαι, ὅμως πρόσεξαι καλὰ
 νὰ μὴ πῆς ποῖος νὰ τρέχης, σέ καμε τόσο πολλὰ».

Στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ τὴν τελευταία στροφὴ ἀπὸ τὸ ποίημα «Ὁ δειλὸς ἔρω»²⁷. Εἶχε διαδοθεῖ στὴν ἀπόδοση ποὺ διασώζει τὸ χειρόγραφο τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

Τὸ ποιηματάκι περιέχεται σὲ χειρόγραφες ἀνθολογίες²⁸, ἀλλὰ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει ἐδῶ ἡ μορφή μὲ τὴν ὁποία δημοσιεύεται στὴ συλλογὴ

27. Ἡ τελευταία στροφὴ ἀπὸ τὴν καντάτα «Amor timido» τοῦ Μεταστάσιου, στὸ πρωτότυπο ἔχει ὥς ἐξῆς:

«Placido zefiretto,
 Se trovi il caro oggetto,
 Digli che sei sospiro;
 Ma non gli dir di chi.
 Limpido ruscelletto,
 Se mai t'incontri in lei,
 Dille che pianto sei;
 Ma non le dir qual ciglio
 Crescer ti fe' cosi».

28. Βλ. Ariadna Camariano, *Influenta poesiei lirice neogrecesti asupra celei românești*, Βουκουρέστι, 1935, 33. καὶ I. Bianu, *Catalogul Manuscriselor Românești*, τ. Β', Βουκουρέστι 1913, ἀρ. 332.

τοῦ Marcellus²⁹. Κάποιες ἀλλαγές ποὺ διαπιστώνουμε ἐκεῖ, καὶ τὸ συνοδευτικὸ σχόλιο τοῦ γάλλου διπλωμάτη παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον. Οἱ μικροδιαφορὲς εἶναι συνηθισμένες καὶ ἀσήμαντες («πές το» ἀντὶ «πέτο», «μὴ μετατραπείς» ἀντὶ τοῦ «μὴ μὲ ἐντραπής» κ.ο.κ.) ἐκτὸς ἀπὸ μία. Στὸν τελευταῖο στίχο, στὸ βιβλίο διαβάζουμε «νὰ αὐξήσης» ἀντὶ τοῦ «νὰ τρέχης». Φανερὸ πὼς ὁ «διορθωτὴς» θέλησε νὰ ἀποδώσει σωστότερα, ὅπως νόμιζε, τὸ ἰταλικὸ *crescere*, ἄρα γινώριζε μὲ κάποιον τρόπο τὸ πρωτότυπο.

Δὲν τὸ γινώριζε ὅμως αὐτὸς ποὺ ἔδωσε τὰ στοιχεῖα στὸν Marcellus, ἂν κρίνουμε ἀπὸ τὸ σχόλιο τοῦ τελευταίου. Ἐχοντας καταχωρήσει στὶς προηγούμενες σελίδες τοῦ βιβλίου του ἕναν ἄλλο «Ζέφυρο», ὁ Marcellus γράφει γιὰ τοὺς στίχους ποὺ εἶδαμε ἐδῶ: «Cette seconde invocation au Zéphyre, bien supérieure à la première, rappelle les plus tendres élégies de Parny, et les dépasse peut-être dans son tour élégant et mélancolique. On la chante encore sur les bords de la Propontide qui la vit naître; car on prétend que le prince Jean Caradzea, ancien drogman de la Sublime-Porte, en est l'auteur».

Ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ στὸν Parny θὰ κρατήσουμε τὸ ὑψηλὸ μέτρο σύγκρισης, τὸ πιὸ ὑψηλὸ ἴσως γιὰ ἕναν γάλλο φιλόμουσο στὸ πλαίσιο τῆς ἐπικαιρότητας τῆς στιγμῆς ἐκείνης. Μαζί μὲ ὅλο τὸν τόνο τοῦ σημειώματος, εἶναι κι' αὐτὸ μιὰ ἐνδειξη πὼς τὸ ποίημα διατηροῦσε ὅλη του τὴν αἴγλη ἀκόμα στὴ δεύτερη δεκαετία τοῦ 19ου αἰώνα, ὅταν ὁ γάλλος διπλωμάτης συγκέντρωνε τὸ ὕλικὸ ποὺ θὰ ἐντάξει πολὺ ἀργότερα στὸ βιβλίο του.

Τούτη ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν περίοδο ποὺ συγκεντρώνονται οἱ πληροφορίες (ὁ Marcellus φεύγει ἀπὸ τὴν Πόλη τὸ 1820) καὶ τὰ χρόνια ποὺ γράφτηκε τὸ βιβλίο του (ἐκδόση 1851), πρέπει νὰ μᾶς κάνει προσεκτικούς ὡς πρὸς τὴν ἀκρίβεια τῶν ὑπόλοιπων στοιχείων, εἰδικὰ ὡς πρὸς τὴν ἀναφορὰ τοῦ πιθανοῦ συγγραφέα τοῦ ποιήματος ποὺ συνοδεύεται ἐξάλλου μὲ τὴν ἐπιφύλαξη «λένε πῶς». Φυσικὰ τώρα ξέρουμε πὼς οἱ στίχοι εἶναι τοῦ Μεταστάσιου. Ὁ Ἰωάννης Καρατζᾶς τοῦ Νικολάου (1770-1808) δὲν ἀποκλείεται νὰ εἶναι ὁ μεταφραστὴς τους. Τὸ ὄνομά του θὰ τὸ συναντήσουμε παρακάτω πάλι, γιὰτὶ συνδέεται καὶ μὲ ἕνα ἄλλο τραγουδάκι τῆς συλλογῆς. Ἐκεῖ θὰ δοῦμε τί ἐρωτηματικὰ θέτει ἡ περίπτωσή του.

29. Marcellus, *Chants du peuple en Grèce*, τ. II, Παρίσι 1851, 104-106.

Ὁ ἄλλος «Ζέφυρος», ποὺ ἀπόσπασμά του δημοσιεύει ὁ Marcellus μερικὲς σελίδες πιὸ μπροστὰ (σ. 100), εἶναι ἐξίσου γνωστὸς ἀπὸ χειρόγραφα καὶ ἀπὸ τὸν «Νέο Ἑρωτόκριτο» ὅπου δημοσιεύεται ὡς «ξένον»:

«Ζέφυρε, ὅταν τὸ στῆθος, τῆς θεᾶς μου τὸ ἰδῆς,
μὴ δροσιστικὰ φυσήσης, ἀλλὰ ὡς πυροειδής»³⁰.

Ἄλλη τόση διάδοση εἶχαν οἱ στίχοι:

«ὦ Ζέφυρε γλυκύτατε ἐὰν στὸ ριζικόν μου
εὖρης τὸ ὑποκείμενον τὸ ἀξιέραστόν μου»³¹.

Καὶ στὶς δύο παραλλαγὲς ἐπανέρχονται οἱ εἰκόνες - κλειδιά: ζέφυρος=στεναγμός, καὶ βρύση, ποταμάκι=δάκρυ, εἰκόνες ποὺ ἀποκαλύπτουν ποιά εἶναι ἡ πηγὴ τῆς ἐμπνευσης γιὰ τὰ τραγουδάκια αὐτά. Εἶναι φανερό πὼς ἡ μήτρα βρίσκεται στοὺς τελευταίους στίχους τῆς καντάτας τοῦ Μεταστάσιου «Ὁ δειλὸς ἔρως».

Κρίνω χρήσιμο, τέλος, ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν λυρικῶν τοῦ Μεταστάσιου, νὰ ἀναφερθῶ στὴν καντσονέτα «Ἡ Ἀνοιξίς». Θὰ ἔχουμε ἔτσι ἄλλο ἓνα δείγμα γραφῆς, καθὼς καὶ τὴ δυνατότητα γιὰ σύγκριση μὲ τὴν ἀντίστοιχη ἀπόδοση τοῦ Σολωμοῦ.

Ἡ ὀκτάστιχη στροφὴ τῆς καντσονέτας ἐδῶ μεταφέρεται σὲ ἐξάστιχα, μὲ δεκαπεντασύλλαβους πάντα:

«νὰ ποὺ ἔφθασεν ἡ πρώτη τῆς ἀνοιξέως μορφὴ
νὰ στολίσῃ μὲ τὰ ἄνθη τῶν βουνῶν τὴν κορυφή.
νὰ ποὺ γύρισε στὰ δάση ἡ προτέρα τους στολὴ
νὰ τὰ πράσινα τὰ φύλλα, κι' εὐωδία ἡ πολλή.
Κι' εἰς τὴν ἰδικήν μου μόνην τὴν ἀθλίαν τὴν καρδιάν
δὲν γυρίζ' ἡ ἡσυχία ὅπου εἶχεν ἡ παλιά».

Ἐνῶ ὅμως ἡ πρώτη στροφὴ ἀποδίδει λίγο - πολὺ πιστὰ τὸ ἰταλικὸ κείμενο, παρακάτω ὁ μεταφραστὴς προχωρεῖ σὲ ριζικὲς ἀλλαγές. Τὴν ἀντίθεση (εὐφορία τῆς φύσης — θλίψη τοῦ ἐρωτευμένου) ποὺ ὁ Μετα-

30. Βλ. Διον. Φωτεινοῦ, *Νέος Ἑρωτόκριτος*, Βιέννη, τ. Α', 1818, 34. Πολὺ παραλλαγμένο καὶ μὲ ἀκροστιχίδα δημοσιεύεται στοῦ Ζήση Δαούτη, *Διάφορα ἠθικά καὶ ἀστεία στιχογραφήματα*, Βιέννη, 1818, 106-107. Παραλλαγμένο μεταφέρθηκε καὶ στὰ ρουμάνικα ἀπὸ τὸν Γιάγκο Βακαρέσκο, βλ. Ariadna Camariano, *δ.π.*, 30-33.

31. Βλ. Διον. Φωτεινοῦ, *δ.π.* τ. Β', 137 καὶ Ζήση Δαούτη, *δ.π.*, 113. Ἐπίσης Λ. Βρανούση, *Οἱ Πρόδρομοι*, [Βασικὴ Βιβλιοθήκη τ. 11], Ἀθ. 1955, 77.

στάσιος χρησιμοποιεί μόνο στην πρώτη στροφή, ο δικός μας μεταφραστής τή μετατρέπει σε βασικό μοτίβο που επανέρχεται σε κάθε στροφή. Έτσι το τελευταίο δίστιχο τής κάθε στροφής επαναλαμβάνει το ίδιο παράπονο: δεν μπορεί να σταματήσει «τῶν δακρύων μου ἢ βρύσις», δεν μπορεί να διαλυθεῖ «τὸ νέφος τῶν μυρίων μου δεινῶν» κ.ο.κ. Ἡ ἐλαφριά καὶ ἀνώδυνη μελαγχολία τοῦ ἰταλικοῦ κειμένου παροξύνεται καὶ μετατρέπεται σε μονότονη θρηνηδία φαναριώτικου τραγουδιῦ.

Ἡ τελευταία στροφή δὲν ἔχει καμιά σχέση με τὴν κατάληξη τῆς καντσονέτας τοῦ Μεταστάσιου:

«Δι' αὐτὸ βουνὰ καὶ δάση πρασινάδες καὶ νερά
 ὅλα εἶναι τυραννία εἰς ἐμένα φοβερά.
 Τῶν ζεφύρων τὰ ὠραῖα καὶ φυσίματα τερπνὰ
 εἰς ἐμένα εἶναι φλόγες, εἶν' ἀφόρητα δεινὰ.
 Τέλος πάντων κάθε πράγμα ὅπου δὲν εἶναι αὐτὴ
 εἶν' ὁ ἐμένα τυραννία, βάσανος πολλὰ σωστή».

Τοῦτο τὸ τελευταῖο κομμάτι θυμίζει στίχους ἀπὸ μιὰ ἄλλη «Ἄνοιξη» τοῦ Μεταστάσιου, τὴν ὁμώνυμη καντάτα του³².

Ἐχουμε συνεπῶς μιὰ περίπτωση ὅπου ἡ μετάφραση μετατρέπεται σε διασκευή, με προσθήκες, συγκολλήσεις, επαναλήψεις, ὅπου κυρίως ἡ ἀνεπαίσθητη μὲν ἀλλὰ συστηματικὴ μετατόπιση στοὺς τονισμοὺς διαμορφώνει διαφορετικὸ ποιητικὸ ὅφος, ἐκφράζει μιὰν ἄλλη αἰσθητικὴ ἀντίληψη.

Ἐπίσης ἡ περίπτωση αὐτὴ μᾶς βοηθεῖ νὰ προσεγγίσουμε ἢ νὰ ἐρμηνεύσουμε μερικὰ στιχουργήματα τῆς συλλογῆς, ὅπου χρησιμοποιοῦνται μὲν μοτίβα ἀπὸ τὸν Μεταστάσιο, ὅμως ἡ μεταλλαγή ἢ ἡ παραποίησή τους εἶναι τόσο ἔντονες, ὥστε ἡ ἀναγνώριση ἢ ἡ ταύτιση νὰ γίνεται ἔργο πολὺ δύσκολο.

Σε ἕνα μόνον ἀπ' αὐτὰ τὰ στιχουργήματα, τὰ ἀδηλῆς πατρότητας, θὰ ἀναφερθῶ, ὅχι τόσο ἐπειδὴ διακρίνονται ἔκτυπα σ' αὐτὸ τὰ χαρακτηριστικὰ τῆς ἀμφίβολης προέλευσης, ὅσο γιὰ τὰ ἐνδιαφέροντα στοιχεῖα

32. Νομίζω πὼς ὑπάρχει ἀντιστοιχία με τοὺς παρακάτω στίχους ἀπὸ τὴν καντάτα «La primavera»:

«Ogni fior che si colori,
 ogni zefiro che spiri,
 Quanti, oh Dio, quanti sospiri
 Al mio cor ha da costar!»

πού προκύπτουν, ἂν παρακολουθήσει κανεὶς τὶς διαδοχικὲς μεταμφιέσεις του. Ἀποσπάσματα καὶ ποικίλες παραλλαγές του ἔχουν περάσει σὲ πολλὲς χειρόγραφες ἀνθολογίες καὶ ἐκδόσεις. Στὴ συλλογὴ τοῦ παρουσιάζουμε εἶναι καταχωρημένο ὁλόκληρο — ἐννέα πεντάστιχες στροφές. Ἡ συνοχὴ καὶ ἡ συνέπεια στὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος τείνουν νὰ μᾶς πείσουν πὼς ἔχουμε ἐδῶ τὴν αὐθεντικὴ μορφή τοῦ στιχουργήματος, πρὶν αὐτὸ ὑποστῇ ἀλλοιώσεις καὶ μετατροπές. Παραθέτω τὸ μεγάλυτερο μέρος:

[1]

«Τρέξατ' ἔρωτες ἑλᾶτε
 πάρτε θέλη καὶ φωτίες
 Καὶ ἀνίσως ἀγαπᾶτε
 νὰ τὸ στῆθος μου κτυπᾶτε,
 μ' ἀναμμένες σαῖτιές

[4]

Κι ὅταν ζέφυροι φυσοῦναι
 εἰς αὐτὴν μόν' καῦσις εἶναι
 γιὰτι ὅλα ἀγαποῦναι
 τὰ στοιχεῖα νὰ ὀρμουναί
 κατ' αὐτῆς μ' ἄκραν ὀρμήν.

[2]

μιὰ καρδιά ἀπηλπισμένη
 ἄχ τί θέλει πιά νὰ ζῇ;
 Ζῶσα ἄλλο τί κερδαίνει;
 παρὰ θέατρον νὰ γένῃ,
 τῶν παθῶν ὅλων μαζύ;

[6]

Εἰς λιμένα ναυαγίζει
 καὶ διψᾷ στοὺς ποταμούς
 πανταχοῦ στὸ πᾶν γογγύζει
 ἀπειλεῖ καὶ μουρμουρίζει
 μὲ σκληροὺς φοβερισμούς.

[3]

Ὅταν ἥλιοι ἀνατέλουν
 πανταχοῦ θερμοὶ λαμπροὶ
 εἰς ἐκείνην μόν' δὲν θέλουν
 τὴν ἀκτίνα τῶν νὰ στέλλουν
 κι ἂν τὴν στέλλουν εἶν' ψυχρή.

[7]

Στὴν ξηρὰν βρίσκει πελάγη
 κι εἰς τὸ πέλαγος ξηρές,
 Καὶ εἰς τὲς πηγὰς ἂν πάγῃ
 οὔτε κόμπον δὲν συνάγει,
 γιὰτι γίνονται ξηρές »

[9]

φθάνει πιά φθάνει ἑλᾶτε,
 ἔρωτες τερπνοὶ φονεῖς,
 μὴ πονεῖτε μόν' κτυπᾶτε
 γιὰ νὰ λέγῃ νὰ καυχᾶται
 πῶς δὲν πόνεσαι κανεὶς.»

Τὸ μέτρο καὶ ὁ ρυθμὸς θυμίζουν ὀρισμένα ἔμμετρα κομμάτια ἀπὸ τὶς προηγούμενες σελίδες τῆς συλλογῆς, ἰδιαιτέρως ἀπὸ τὸ «Ὁ Ἔρω»

αίχμαλωτος» («Νύμφες τρέξατε ἑλᾶτε/πλέον μὴν καρδιοκτυπᾶτε») μόνο πού ἐδῶ ἡ πεντάστιχη στροφή ἔχει μεγαλύτερη ποιικιλία στῆ ρίμα. Ἡ εἰκονοπλασία ἐπίσης ἀφήνει νὰ διαφανεῖ κάποια συγγένεια με τὸν Μεταστάσιο. Ὅμως ἡ ὑπερβολὴ στὴν παραστατικὴ ἀπεικόνιση τῶν ἀντιθέσεων εἶναι τέτοια πού μᾶς ὁδηγεῖ κατευθεῖαν στὰ πιὸ αὐθεντικά γνωρίσματα τῆς φαναριώτικης στιχουργίας. Δὲν ξέρω ἂν εἶναι τυχαῖες, πάντως εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὲς οἱ ὁμοιότητες σὲ μερικὰ σημεῖα με τὸ ποίημα τοῦ Ἀλέξανδρου Κάλφογλου «Ὡ τί κουριόζα συμφορὰ» («εἰς τὸν λιμένα ναυαγῶ» ἢ «ζητῶ στὸν ποταμὸν νερόν / τὸν βρίσκω παρευθὺς ξερὸν»· πρβλ. με τὸ παραπάνω, 6η καὶ 7η στροφή). Μόνο πού στοὺς στίχους τοῦ Κάλφογλου δὲν ἀναφέρεται ὁ ἔρωτας ὡς αἰτία τῆς «συμφορᾶς».

Τὸ «Τρέξατ' ἔρωτες» τὸ ἔχει χρησιμοποιήσει ὁ Διον. Φωτεινὸς στὸν «Νέο Ἑρωτόκριτο»³³ με πολὺ ἀλλαγμένες τὶς τελευταῖες στροφές. Στὴ συλλογὴ τοῦ Marcellus, πάλι, βρίσκουμε τὸ δεύτερο πεντάστιχο («μὴ καρδιὰ ἀπληγισμένη») ἐνσωματωμένο στὸ ποίημα «Ἡ Ἀγαπητικὴ»³⁴.

Ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴ διάδοση τῶν στίχων εἶναι ἡ παρουσία τους μέσα σὲ δύο χειρόγραφες μουσικο-ποιητικὲς ἀνθολογίες, με διαφορετικὴ μορφή. Στὸ χειρόγραφο «Συλλογὴ ποιημάτων... ὑπὸ Ν. Λογᾶδη»³⁵, τὸ πρῶτο πεντάστιχο εἶναι πανομοιότυπο μ' ἐκεῖνο πού ἐξετάζουμε ἐδῶ, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες στροφές εἶναι ἄσχετες. Στὸ χειρόγραφο Ραιδεστηνοῦ³⁶ εἶναι καταχωρημένο, σὰν αὐτοτελὲς τραγουδάκι, μόνο τὸ πρῶτο πεντάστιχο. Ἐδῶ ὅμως ἔχουμε μὴ πολὺτιμη μαρτυρία γιὰ τὸ στιχουργὸ καὶ τὸ συνθέτη: «Σύνταξις γραμμάτων Μπεῖζαδὲ Γιάγκου Καρατζᾶ, μέλους δὲ Ἰακώβου Πρωτοψάλτου»³⁷.

Ὁ μπεῖζαδὲς Γιάγκος Καρατζᾶς, στὸν ὅποιο, κατὰ τὸ χειρόγραφο Ραιδεστηνοῦ, προσγράφεται τὸ ποίημα «Τρέξατ' ἔρωτες ἑλᾶτε», εἶναι πρόσωπο πού τὸ συναντήσαμε ἤδη σὲ προηγούμενες σελίδες τούτης τῆς ἐργασίας. Τὸν Ἰωάννη Καρατζᾶ, γιὸ τοῦ ἡγεμόνα Νικολάου Καρατζᾶ, τὸν ἀναφέραμε παραπάνω γιατί ἔχει μεταφράσει δράματα τοῦ

33. Διον. Φωτεινοῦ, ὁ.π., τ. Α', 30-31

34. Marcellus, ὁ.π., 94-96.

35. Στὴ Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, χφ. ἀρ. 231, φφ 17-18.

36. Μουσικὸν Λαογραφικὸν Ἀρχεῖον Μέλπως Μερλιέ. Χειρόγραφον Ραιδεστηνοῦ «Κοσμικὰ τραγούδια 18ου-19ου αἰῶνος», ἀρ. 6 (σ. 3).

37. Βλ. Μάρκου Δραγούμη, «Δημοτικὴ καὶ λόγια μουσικὴ στὴν προεπαναστατικὴ Ἑλλάδα», περ. Τζάζ, ἀρ. 7-9 (1979-1980), 242.

Μεταστάσιου («Δημοφῶν» κ.ά.) καὶ γιατί σύμφωνα μὲ τίς πληροφορίες τοῦ Marcellus, φερόταν ὡς ὁ ποιητὴς τοῦ «Ζέφυρε γλυκέ...». Εἶναι καιρὸς νὰ κοιτάξουμε σύντομα ἐδῶ τὰ ἐρωτηματικὰ ποὺ γεννᾶ ἡ πιθανὴ ὑποψηφιότητά του ὡς μεταφραστῆ ἢ ὡς συγγραφέα γιὰ ἓνα μικρὸ ἢ μεγάλο μέρος τῶν ἔργων ποὺ ἐξετάσαμε παραπάνω.

Ὁ Ἰωάννης Καρατζᾶς γεννήθηκε τὸ 1770 καὶ μεγάλωσε σὲ ἓνα ἐξαιρετικὰ εὐνοϊκὸ γιὰ τὴ μόρφωσή του οἰκογενειακὸ περιβάλλον. Ὁ πατέρας του Νικόλαος, μέγας διερμηνέας στὰ 1777-1782 καὶ ἡγεμόνας Βλαχίας στὰ 1782-1783, ἦταν γιὰ τὴν ἐποχὴ του «εἷς τῶν μᾶλλον εὐπαιδεύτων νεωτέρων Ἑλλήνων»³⁸, μεταφραστὴς τοῦ Βολταίρου, συγγραφέας μὲ πολὺπλευρα ἐνδιαφέροντα καὶ πλούσια παραγωγή, ποὺ κυκλοφόρησε ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον χειρόγραφη³⁹.

Ὁ Ἰωάννης, ὁ πῦρ προικισμένος ἀπὸ τὰ ἑννέα παιδιά, νεώτατος ἀναδείχθηκε σὲ θέσεις περιωπῆς⁴⁰. Ἐγινε δραγουμάνος τοῦ στόλου (1799-1800) καὶ μέγας διερμηνέας τὸ 1808. Στὴ θέση αὐτὴ τὸν βρῆκε πρόωρα ὁ θάνατος. Ἡ φήμη γιὰ τίς λογοτεχνικὲς του ἀσχολίες ὀφειλόταν σὲ κάποιες, ὄχι συγκεκριμένες, μαρτυρίες τῶν συγχρόνων του καὶ στὴν προφορικὴ παράδοση. Χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἔξαρση καὶ τὴν ἀσάφειά της εἶναι ἡ μαρτυρία τοῦ Παναγιώτη Κοδρικᾶ, ὁ ὅποιος ἔχοντας ὑπογραμμίσει τὴν πνευματικὴ συμβολὴ τοῦ αὐθέντου Νικολάου Καρατζᾶ, ξεχωρίζει στὴ σειρὰ τῶν λογίων ποὺ διαπρέψανε στὰ γράμματα τὸ γιό του, «τὸν εἰς τὴν καθαρότητα τῆς γλώσσης πατρώζοντα Ἰωάννην τὸν Καρατζᾶν, τὸν ἐκλαμπρον τῆς Αὐθεντικῆς αὐτῆς γενεᾶς βλαστόν, ὃς τῷ τῆς μεγάλης Δραγομανίας ἀξιώματι ἐν αὐτῇ τῇ νεαρᾷ του ἡλικίᾳ εὐκλεῶς διαπρέπων, ἁώρως τὸν βίον μετέλλαξεν»⁴¹. Μὲ βάση τὰ συμφραζόμενα, ὁ Κοδρικᾶς ὡς «καθαρότητα τῆς γλώσσης» ἐδῶ ἐννοεῖ κυρίως τὴν ἀπαλλαγὴ της ἀπὸ ξενισμούς, βαρβαρισμούς κλπ. Τὴν ἴδια φροντίδα τὴν ἀναγνώρισαμε καὶ στὰ κείμενα τοῦ δικοῦ μας μεταφραστῆ, κανεὶς ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ διεκδικήσῃ στὸν τομέα αὐτὸν κάποια ἀποκλειστικότητα.

38. Βλ. Ἐπ. Σταματιάδου, *Βιογραφίαι τῶν Ἑλλήνων Μεγάλων Διερμηνέων τοῦ Ὁθωμανικοῦ Κράτους*, Ἀθ. 1865, 143-144.

39. Βλ. Κ. Θ. Δημητρά, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμός*, Ἀθ. 1977, 151, καὶ Ariadna Camariano — Cioran, «Nicolas Caragea, prince de Valachie, traducteur de la langue française», *Ἀθηρὰ* τ. 73-74, 1972-1973, 245-266.

40. Βλ. Ἐπ. Σταματιάδου, *ὁ.π.*, 158-160 καὶ Βασ. Σφυρόερα, *Οἱ Δραγουμάνοι τοῦ Στόλου*, Ἀθ. 1965, 139-143.

41. Βλ. Παν. Κοδρικᾶ, *Μελέτη τῆς Κοινῆς Ἑλληνικῆς Διαλέκτου*, τ. Α', Παρίσι 1818, 173.

Ἄν θεωρήσουμε πὼς οἱ ἡμερομηνίες καὶ οἱ ἡλικίες (μαζί καὶ ἡ ἡλικία τοῦ χειρογράφου ποὺ παρουσιάζουμε ἐδῶ) εἶναι σωστές, τότε ἀντιμετωπίζουμε τὸ ἐρώτημα: Μποροῦσε ἄραγε, προικισμένος πιθανὸν μὲ πρῶμο ταλέντο καὶ μεγαλωμένος σὲ ἐξαιρετικὰ προνομιοῦχο περιβάλλον, ὁ Ἰωάννης Καρατζᾶς σὲ ἡλικία 15 ἐτῶν νὰ εἶχε, ἔστω ἀρχίσει, μιὰ τόσο σημαντικὴ μεταφραστικὴ ἐργασία; Καὶ ἐπὶ πλέον μιὰ ἐργασία ποὺ δείχνει καὶ γνώση τοῦ ἀντικειμένου καὶ κάποια δυνατότητα ἢ τουλάχιστον πρόθεση ἐπιλογῆς ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Μεταστάσιου;

Ἐνα ἄλλο στοιχεῖο ποὺ πρέπει νὰ ἐντάξουμε στὴ συλλογιστικὴ μας εἶναι οἱ βεβαιωμένες τώρα μεταφράσεις τοῦ Ἰω. Καρατζᾶ ποὺ σώθηκαν. Οἱ μαρτυρίες ποὺ εἶχε συγκεντρώσει ὁ Σταματιάδης⁴² ἐπιβεβαιώθηκαν σὲ ἓνα μεγάλο ποσοστὸ χάρις στὸ χειρόγραφο τῆς Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης ποὺ ἐντόπισε καὶ περιέγραψε πρὶν μερικὰ χρόνια ὁ Λίνος Πολίτης⁴³. Τὰ δράματα, ὑπενθυμίζω, εἶναι τρία: ὁ «Δημοφῶν», ἡ «Ὑπερμνήστρα» καὶ «Νῆσος ἡ ἔρημος» σὲ ἑμμετρὴ πολὺ προσεγμένη μετάφραση. Παραβάλλοντας τὶς πεζὲς μεταφράσεις ποὺ παρουσιάσαμε ἐδῶ μὲ τὶς ἑμμετρες τοῦ χειρογράφου τῆς Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης, διαπιστώνουμε πὼς ἡ γραφὴ εἶναι διαφορετικὴ καὶ διακρίνουμε ἐπίσης στὶς τελευταῖες μιὰ μεγαλύτερη μεταφραστικὴ ἄνεση. Ὅμως ἡ σύγκριση δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει κανένα ἀκαταμάχητο τεκμήριο. Ἐπειτα τὸ χειρόγραφο τῆς Ζωσιμαίας δὲν ἔχει ἀκριβὴ χρονολόγηση ποὺ πιθανὸν νὰ διευκόλυνε κάποιες ὑποθέσεις. Ἐτσι τὸ ἐρώτημα ποὺ θέσαμε παραπάνω πρέπει νὰ τὸ συμπληρώσουμε καὶ νὰ τὸ διατυπώσουμε ὡς ἐξῆς: μποροῦσε ὁ Ἰω. Καρατζᾶς νὰ εἶναι μεταφραστὴς καὶ γιὰ τὰ ἔξη δραματικὰ καὶ γιὰ τὰ λυρικὰ ἔργα τοῦ Μεταστάσιου;

Σημειῶνω μὲ τὴν εὐκαιρία πὼς ἡ ἔκδοση τοῦ «Δημοφόντη» ἀπὸ τὸν Πολυζῶη Λαμπανιτζιώτη στὴ Βιέννη τὸ 1794 (ἀπόδοση σὲ πεζὸ μετὰ στιχοιργίας), δὲν ἔχει σχέση μὲ τὴ μετάφραση τοῦ ὁμώνυμου ἔργου ἀπὸ τὸν Ἰω. Καρατζᾶ. Χρήσιμο εἶναι νὰ θυμηθοῦμε ὅτι στὸν πρόλογο τῆς ἔκδοσης ὁ Λαμπανιτζιώτης εἶχε ἀναγγεῖλει πὼς σύντομα θὰ τυπώσῃ καὶ ἄλλα δράματα τοῦ «περιφήμου Μεταστασίου». Ἀνάμεσά τους ἦταν καὶ ἡ «Ἀκατοίχης νῆσος»⁴⁴. Ἡ ἐξαγγελία ἐκείνη δὲν πραγματοποιήθηκε.

42. Ἐπ. Σταματιάδου, ὁ.π., 159-160. Ἀπόγονοι τῆς οἰκογένειας Καρατζᾶ τοῦ εἶχαν δώσει τὶς σχετικὲς πληροφορίες

43. Λίνος Πολίτης, *Παλαιογραφικὰ ἀπὸ τὴν Ἡπειρο*, ὁ.π., 368-370.

44. Ὁ ἐκδότης πιθανότατα γνώριζε τὸ κείμενο τῆς μετάφρασης ποὺ σώζεται στὸ χειρόγραφο Ἡλιάσκου. Βλ. Δ. Σπάθη, *Τόμους, βασίλισσα τῆς Σκυθίας*, ... ὁ.π., 259.

Πρόβλημα, συνεπώς, με πολλούς αγνώστους, που για να φωτιστεί χρειάζεται να διασταυρωθούν τα υπάρχοντα στοιχεία με συμπληρωματικές πιδ συγκεκριμένες πληροφορίες. Τα έλαστικά θρια που είχε την έποχή εκείνη ή έννοια τής πνευματικής ιδιοκτησίας, ή άνωθυμία, οί ιδιομορφίες τής χειρόγραφης κυκλοφορίας δέν μās υπόσχονται πώς ή λύση θα είναι εύκολη. Για την ώρα το πεδίο είναι άνοιχτό για ποικίλες υπόθέσεις (διορθώσεις στις χρονολογίες, άμφισβήτηση τής άποψης πώς όλα τα κείμενα του χειρογράφου μας άνήκουν στο ίδιο πρόσωπο κλπ. κλπ.).

Και για να ξαναθυρίσουμε ή να περιοριστούμε στα στιχουργήματα, μιá και το όνομα του 'Ιω. Καρατζά σ' αυτόν ειδικά το χώρο το συναντήσαμε, δέν πρέπει να άγνοήσουμε μιá υπόθεση που ίσως είναι και ή πιό βάσιμη. "Αν ό 'Ιω. Ν. Καρατζάς είχε άντιγράψει κάποιους στίχους (είτε γνωστού του μεταφραστή-συγγραφέα είτε ποιήματα άδέσποτα) στο δικό του καταστιχάκι, που πέρασε έπειτα σε πολλά χέρια, αυτό ήταν άρκετό για να συνδεθεί το όνομά του με τα κείμενα αυτά και να μείνει ό Καρατζάς στη μνήμη τών συγχρόνων του ως ό δημιουργός τους.

Μιá πολύτιμη έφεδρεία για να άντλήσουμε περισσότερες πληροφορίες είναι και τα υπόλοιπα στιχουργήματα από το κεφάλαιο του χειρόγραφου που εξετάζουμε, στα όποια όμως για τη φάση αυτή ή έρευνα δέν μπορούσε να επεκταθεί. "Αν και πολλά από τα πρωτότυπα έμμετρα που βρίσκουμε έδω δέν άντιπροσωπεύουν σημαντικά έπιτεύγματα σε σύγκριση με τα γνωστά άντιπροσωπευτικά δείγματα από το είδος τών φαναριώτικων τραγουδιών, έν τούτοις ή άντιπαράβολή και οί συσχετίσεις με άνάλογα κείμενα από τις χειρόγραφες συλλογές μπορεί να άποδειχθεί χρήσιμη.

"Αφησα τελευταίο ένα έκτενές έμμετρο, γιατί άντιπροσωπεύει ξεχωριστό ποιητικό είδος και γιατί δέν άνήκει μέν στον Μεταστάσιο, ούτε όμως φαίνεται να είναι πρωτότυπο. Το «Φονεύς ό άκούσιος» (σ. 157-166), σε μορφή έμμετρης έπιστολής, διαπιστώνουμε ότι άναφέρεται στο τελευταίο έπεισόδιο από την ιστορία του Κέφαλου και τής Πρόκρης, με βάση το μύθο, όπως παραδόθηκε από τον 'Οβίδιο στις «Μεταμορφώσεις». Το άφηγείται, χωρίς να όνομάζεται, ό Κέφαλος στον φίλο του "Εργαστο, σε ζευγαρωτους δεκαπεντασύλλαβους (ή σε όκτασύλλαβους στα καθαρά λυρικά μέρη, όπως είναι το «τραγούδι» του Κέφαλου: «Έλα αύρα γλυκυτάτη / και δροσιά ώραιοτάτη...»). Περιγράφει στη άρχή την εύτυχισμένη ζωή που περνούσε στα δάση και τον άνέφελο έρωτά του με την Πρόκρη (που ό άγνωστος μεταφραστής γράφει Πρόκνη, μπερδεύοντας έδω μιá άλλη δύστυχη ήρωίδα του 'Οβίδιου). Κάποιοι όμως

έβαλαν σέ ύποψίες τή ζηλότυπη έρωμένη του, πού πήγε μιὰ μέρα κρυφὰ νὰ τὸν παραμονέψει στὸ δάσος. Ὁ Κέφαλος, νομίζοντας πὼς πίσω ἀπὸ τοὺς θάμνους βρίσκεται κρυμμένο ἐλάφι, τὴ σκοτώνει μὲ τὸ τόξο του.

Ἡ ἔμμετρη ἐπιστολὴ ἀνακατεῦει στοιχεῖα ἀπὸ τὰ ποιμενικὰ εἰδύλλια μὲ μοτίβα γνωστὰ ἀπὸ τὶς ἰδιαιτέρως δημοφιλεῖς τὸν 18ο αἰῶνα ἱστορίες τῶν «δυστυχησμένων ἐραστῶν». Ὁ ἴδιος μύθος εἶχε ἐμπνεύσει πολλοὺς συγγραφεῖς ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀναγέννησης. Τὸν 18ο αἰῶνα, στὸ πλαίσιο τῶρα τῆς αἰσθηματολογίας, σημειώνεται ἀνανεωμένο ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τοῦτον τὸ μύθο, ὅπως καὶ γιὰ ἄλλα θέματα παρμένα ἀπὸ τὸν Ὀβίδιο. Ἔτσι, ἡ ἄμεση πηγὴ, ἀπὸ τὴν ὁποία μπορεῖ νὰ ἀντλήσει ὁ Ἕλληνας διασκευαστὴς εἶναι δύσκολο νὰ ἐντοπιστεῖ. Δύσκολο νὰ προσδιορίσουμε ἂν θρίσκεται ἀνάμεσα στὰ ἔργα κάποιου ἰταλοῦ ἀρκαδικοῦ ποιητῆ ἢ, πιὸ μακριά, στὰ γραφτὰ ἐνὸς ἀπὸ τοὺς γάλλους συγγραφεῖς, πού ἐκεῖνα τὰ χρόνια εἶχαν χρησιμοποιήσει τὸ ἴδιο θέμα.

Ἀπαιτεῖται βέβαια μεθοδικότερη ἔρευνα τόσο γιὰ τὸ παραπάνω ἔργο, ὅσο καὶ γιὰ ἄλλους στίχους πού προδίδουν μίμηση, ἐπιρροὴ ἢ διασκευή ἀπὸ ἄγνωστα μέχρι στιγμῆς πρότυπα.

Τὸ σύνολο τῆς παραγωγῆς πού βρίσκεται συγκεντρωμένη στὸ λυρικό κεφάλαιο τοῦ χειρογράφου μας — μαζὶ μὲ ὅσα νεώτερα στοιχεῖα ἔφεραν σὲ φῶς ἄλλες ἀντίστοιχες ἔρευνες τὰ τελευταῖα χρόνια — δείχνει πὼς οἱ δυνάμεις πού χρειάστηκε νὰ κινητοποιηθοῦν γιὰ νὰ προετοιμάσουν τὴν ἀναγέννηση τοῦ ἑλληνικοῦ ποιητικοῦ λόγου ἦταν πολὺ σημαντικότερες, ἀπ' ὅσο ἄφηναν νὰ φανεῖ οἱ ὡς τώρα γνωστὲς πηγές.

Γιὰ τὴ διαδρομὴ πού πραγματοποιεῖ ἡ νεοελληνικὴ ποίηση ἀπὸ τὸν Δαπόντε ὡς τὸν Χριστόπουλο καὶ τὸν Βηλαρᾶ, πρέπει νὰ δοῦμε μὴπως ἡ παρέμβαση καὶ ἡ συμμετοχὴ τοῦ Μεταστάσιου, διακριτικὴ καὶ ἔμμεση ἴσως, ὑπῆρξε σημαντικότερη ἀπ' ὅσο νομίζαμε. Τὸ κεφάλαιο πού κλείνουμε τώρα προσφέρει ἀξιόλογο ὕλικὸ γιὰ κάποιες ἐπανεκτιμήσεις.

III. Στιχουργήματα τοῦ Γεωργάκη καὶ τοῦ Ἀλέκου

Ξεχωρίσαμε σὰν τρίτῃ ἐνότητα τὰ στιχουργήματα τὰ καταχωρημένα στίς σελ. 233-249 τοῦ κώδικα, ὅχι μόνο γιατί εἶναι γραμμένα ἀπὸ ἄλλο χέρι, ἀλλὰ γιατί πράγματι διαφέρουν οὐσιαστικά ἀπὸ τὰ λυρικά κείμενα τοῦ προηγούμενου κεφαλαίου. Εἶναι σαφῶς πρωτότυπα, ξεχωρίζουν, εἰδικὰ τὰ τέσσερα πρῶτα, ὡς πρὸς τὸ περιεχόμενό τους, ξεφεύγουν ἀπὸ τὴν ἀνωνυμία τῶν προηγούμενων καὶ γενικὰ μᾶς φέρνουν ἄλλου τύπου πληροφορίες.

Μέσα στὰ πλαίσια αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου διακρίνονται καθαρά δύο διαφορετικά ποιητικά εἶδη. Ἀπὸ τὰ δώδεκα στιχουργήματα τὰ τέσσερα πρῶτα εἶναι ἡθικοδιδασκτικά μὲ κάποια δηκτικὴ διάθεση, ἐνῶ τὰ ἄλλα ὀκτὼ εἶναι ἐρωτικά φαναριώτικα τραγούδια.

Κάθε μία ἀπὸ τὶς δύο ομάδες ποιημάτων ἔχει τὸν δικό της στιχουργό. Ὁ ἀνθολόγος-ἀντιγραφέας εἶχε τὴ φωτεινὴ ἔμπνευση νὰ καταγράψει τὰ ὀνόματά τους, πράγμα πὺ συμβαίνει σπάνια στὶς πρώιμες ποιητικὲς ἀνθολογίες. Βέβαια τὰ ὀνόματα αὐτὰ θέλουν ἀποκρυπτογράφηση, ὥστόσο οἱ πληροφορίες εἶναι πολὺτιμες καὶ μποροῦμε σὲ κάποιο ποσοστὸ νὰ τὶς ἀξιοποιήσουμε.

Τὰ τέσσερα ἔμμετρα διδασκτικά πὺ ἔχουν καταγραφεῖ στὶς σελ. 233-236 ἀποδίδονται στὸν Γεωργάκη Τερτζιμανζαδέ. Καὶ πράγματι ἔχουν ἐνότητα ὅρους, ἐνότητα θεματικὴ, φέρνουν τὴ σφραγίδα μιᾶς συγγραφικῆς προσωπικότητος μὲ ξεκάθαρη ἡθικὴ στάση καὶ σαφῆ ἀντίληψη γιὰ τὰ ἐγκόσμια.

Ἰδιαιτέρα στὰ τρία πρῶτα καὶ ἡ στιχουργικὴ τεχνοτροπία εἶναι πανομοιότυπη. Τὸ κάθε δίστιχο — ζευγαρωτοὶ δεκαπεντασύλλαβοι μὲ ἐσωτερικὴ ρίμα — εἶναι κάτι σὰν γνωμικὸ πὺ περικλείνει ἢ τείνει νὰ διατυπώσει ἓνα ἡθικὸ δίδαγμα:

«θέλεις νὰ σὲ εὐφημοῦν, ὡς τῶν ταλαιπώρων πόρον
 δίδε πάντα εἰς πτωχοὺς, βάλλε εἰς τὸν κόρον ὄρον».

ἢ

«προκριτότερος πτωχὸς ἢ ὅσον ὁ κροῖσος ἴσος
 ἐπειδὴ τοιοῦτος ὢν διεγείρεις μῖσος ἴσως».

Τὸ στόχο τῆς ἐπιγραμματικῆς διατύπωσης τοῦ διδάγματος θέλει νὰ ἐξυπηρετήσῃ καὶ ἡ ἡχηρὴ ὁμοιοκαταληξία. Ἡ τελευταία λέξη τοῦ κάθε δεκαπεντασύλλαβου, σὰν ἡχώ ἢ ἀντίλαλος ἐπαναλαμβάνει τὴν προηγούμενη ἢ τὶς δύο τελευταῖες συλλαβὲς τῆς προηγούμενης λέξης. Ἐκεῖνα τὰ χρόνια τὴν «ἡχώ» καὶ τὴν «ἡχολογία» τὴ χρησιμοποιοῦσαν πολὺ σὲ αἰσθηματικὰ τραγουδάκια. Ὡστόσο δὲν εἶναι σίγουρο ἀπὸ ποιά πρότυπα, ἑλληνικὰ ἢ ξένα, παλαιὰ ἢ πρόσφατα, ἔχει δανειστεῖ ὁ στιχουργὸς τὴ μανιέρα αὐτή.

Εἶναι ὅμως γεγονὸς πὺς γιὰ νὰ πετύχει τὸ στόχο του καταφεύγει σὲ λεκτικὲς καὶ συντακτικὲς ἀκροβασίες, μὲ ἀμφίβολης ποιότητος ἀποτελέσματα, πὺ, γιὰ τὸν σημερινὸ ἀναγνώστη, κάπου ἀγγίζουν τὸ ὄριο τοῦ κωμικοῦ:

«βλέπεις μὲν καὶ εὐπρεπεῖς εἰς τοὺς ἐγκατοίκους οἴκους
πλὴν εὐρίσκεις πανταχοῦ εἰς τοὺς ὁμηλικούς λύκους»

[...]

«εἰς ἐνάρετον ψυχὴν δὲν χωρεῖ οὐδόλως δόλος
ἄδολος καὶ τολμηρὸς γένου ἄσυστόλως ὅλως
μὴ κινεῖσαι ἐχθρωδιῶς κατὰ τῶν ἀφίλων φίλων
τίμα ὅμως τὸν πιστὸν ὡς τριανταφύλλων φύλλον».

Σκόπιμα διάλεξα τὰ παραπάνω δίστιχα ἀπὸ τὸ πρῶτο ποίημα (σ. 233),
γιατὶ μεταξύ ἄλλων, μερικὰ παρηχητικά τους παραπέμπουν σὲ ἓνα ἄλλο
ἔμμετρο σατιρικό, ποὺ κυκλοφόρησε πολὺ, χειρόγραφο καὶ τυπωμένο:
«Τί ἄσυστόλως / ὁ κόσμος ὅλος / ἔφθασε νά 'ναι / ψευτιά καὶ δόλος».
Καὶ παρακάτω στὸ ἴδιο: «Συνομηλικούς / τοὺς βρίσκεις λύκους / κι'
εἰς τὴν φιλίαν / τόσον ἀδίκους»⁴⁵. Τὸ ἔμμετρο αὐτὸ εἶναι πιὸ εὐστοχο
καὶ καλοδοουλεμένο, ἀλλὰ δὲν ἀποκλείεται ὁ στιχουργὸς τοῦ νὰ χρωστᾷ
κάτι, ὡς πρὸς τὸ θέμα καὶ τὴν τεχνοτροπία, στὸν δικὸ μας Γεωργάκη.

Τὸ ἰδεολογικὸ νῆμα ποὺ διαπερνᾷ τὰ τέσσερα στιχουργήματα, τὰ
συνδέει μὲ τὰ διδακτικὰ τοῦ Καισάριου Δαπόντε, μὲ τὸν Ἀλέξανδρο
Κάλφογλου τῆς «Ἠθικῆς Στιχουργίας» καί, ἀπὸ μιὰ ἄποψη, ἐπίσης μὲ
τὸν Πολυζῶη Κοντὸ καθὼς καὶ ἄλλους μεταγενέστερους ἠθικολόγους-
στιχοπλόκους. Ἡ διαφθορά, «αἱ κακαὶ ὀρέξεις-ἔξεις», ἡ μανία τοῦ
πλούτου, ποὺ ὑπονομεύει τίς ἠθικὲς ἀξίες, ἐλέγχονται ἀπὸ θέσεις τῆς
παραδοσιακῆς ἠθικῆς καὶ τῆς χριστιανικῆς ἀσκητικῆς.

Τὸ πρῶτο ποίημα, ποὺ ἓνα δίστιχό του («θέλεις νὰ σὲ εὐφημοῦν...»)
παράθεσα πιὸ πάνω, συνεχίζει:

«ἡ ἀνάγκη τοῦ χρυσοῦ εἶναι μιὰ ἀχρεία χρεία
ἡ λιτότης καθ' αὐτὸ εἶν' τῇ ἀληθείᾳ θείᾳ
ἀποκτῶνται τὰ καλὰ, πλὴν μὲ πολυτρόπους τρόπους
πολυχρόνιον καιρὸν καὶ ἀδιακόπους κόπους»

καὶ τελειώνει :

«ὅστις ἔζησεν αἰσchrῶς ἐκ τῶν ἀνοήτων ἦτον
εἰς πάσχε νὰ φανεῖς καὶ ἐκ τῶν προκρίτων κρείττων».

Τὸ δεύτερο, ποὺ ἀποτελεῖται ἐπίσης ἀπὸ 12 δίστιχα, καὶ τὸ τρίτο
(7 δίστιχα) εἶναι κορεσμένα ἀπὸ ἠθικὲς προσταγές, τοῦ τύπου «προ-

45. Ζ. Δαούτη, *δ.π.*, 88-90 καὶ Α. Βρανούση, *Οἱ Πρόδρομοι*, *δ.π.*, 73-75.

κριτότερον πτωχός», καὶ ποικίλες πραινέσεις κάπως ἀσυνάρτητες στὴ διατύπωσή τους ὅπως, π.χ.,

«πρόσεχε μὴ κρημνισθεῖς εἰς τὸν τῶν κολάκων λάκκον
γιατὶ γίνεσαι σκοπὸς τότε χαιρεκάκων ἄκων».

Ἀλλὰ ὑπάρχουν καὶ στιγμὲς ἑξάρσης:

«ἔχει τῆς πατρώας γῆς ἡ τερπνὴ ἀγκάλη κάλλη
καὶ ὁ ἀπομακρυσμὸς εἶναι παραζάλη ἄλλη».

Τὸ τρίτο («κατεδαφίζουν πλείοναις οἱ οἰνοπώλεις πόλεις») ἀναφέρεται εἰδικότερα στὴν κοραιπύλη καὶ σὲ καταχρήσεις πάσης φύσεως.

Ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον ἔχει τὸ τελευταῖο ἔμμετρο αὐτῆς τῆς σειρᾶς (σ. 236) καὶ γιὰ τὴ στιχουργικὴ του ἰδιορρυθμία καὶ ἐπειδὴ ξαναπιάνει καὶ ἀναπτύσσει τὸ θέμα τῆς χρυσοθηρίας, ἀπαριθμεῖ τὰ κακὰ ποὺ φέρνει τοῦ πλοῦτου ἡ ἀχορταγιά, ὅπως θᾶλεγε ἓνας παλαιότερος ποιητής.

Παραθέτω τὸ μεγαλύτερο μέρος καὶ ἀντιγράφω τοὺς στίχους μὲ τὴ μορφή ποὺ ἔχουν στὸ χειρόγραφο. Τὰ ἡμιστίχια ὁμοιοκαταληκτοῦν καὶ τὸ ποίημα διαβάζεται ὀριζοντίως καὶ καθέτως:

«ὅστις θέλει καὶ ζητεῖ,
ἀκορέστως νὰ πλουτεῖ,
ὡς ἀνόητος θαρρεῖ,
πῶς μεγάλως εὐμοιρεῖ,
χαίρει τέρπεται σκιρτᾷ,
καὶ νομίζει πῶς πετᾷ,
ὡς παρὰ φρων καὶ τρελλός,
δὲν βαθύνει παντελῶς,
πῶς καθ' ὅσον εὐτυχεῖ,
ἄλλο τόσον δυστυχεῖ,
ἡ τοῦ πλοῦτου συλλογή,
γίνεται κακῶν πηγὴ,
ἀμαυρεῖ τὸ εὐκρινές,
φθείρει τὸ εἰλικρινές,
φέρει θλίψεις γογγυσμούς,
διεγείρει πειρασμούς,
τὴν ἀγάπην ἀφαιρεῖ,
πάθη ἀναζωπυροῖ
τὸ κακὸν χειραγωγεῖ

ὅστις πάντοτε γυρεύει
θησαυροὺς νὰ ταμиеύει
ἀστοχάστως ἐκλαμβάνει
πῶς τὸ πᾶν ἀπολαμβάνει
εὐθυμεῖ πηδᾷ χορεύει
καὶ θαρρεῖ πῶς βασιλεύει
ὅμοιος σχεδὸν μὲ κτῆνη [;]
οὔτε ἡμπορεῖ νὰ κρίνει
πῶς ἐνῶ ἐπισωρεύει
καὶ ἐνῶ πλουτεῖ πτωχεύει
ἡ πολλὴ χρυσολογία
εἶναι μία τυραννία
ὕστερεῖ τὴν ἡσυχίαν
καὶ γεννᾷ καὶ ὑποψίαν
τὸν ἐγκέφαλον ταράττει
καὶ τὰ πάντα μεταπλάττει
τὴν διάνοιαν συγχίζει
τοῦ νοῦς τὸ φῶς σκοτίζει
καὶ τὸ μῖσος εὐκολύνει

εἰς ἐνέδρας ὑπουργεῖ [;]	καὶ τὸν συμπαθῆ σκληρύνει
δαιρέσεις προξενεῖ,	διεγείρει πάθη φθόνον
εἰς ἐπιβουλὰς κινεῖ,	καὶ συνεπιφέρει φόνον».

Ὁ ποιητὴς ἀφοῦ διακηρύξει πὼς ὁ ἴδιος εἶναι ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τῇ δίψᾳ τοῦ χρήματος («πλοῦτε πλούσιε κακίας... μόν' ἐγὼ δὲν σὲ κρατῶ, μόν' ἐγὼ δὲν σὲ λατρεύω»), καταλήγει:

«δόξα ἄρα τῷ θεῷ,	δόξα ἄρα τῷ κυρίῳ
τῷ παραδοξοποιῷ,	τῷ ὑψίστῳ καὶ τῷ θείῳ».

Τὸ δοξαστικὸ αὐτὸ κλείνει τὸ κεφάλαιο μὲ τὰ τέσσερα ποιητικὰ πονήματα τοῦ Γεωργάκη.

Ἀνάμεσα στοὺς λόγιους τῆς περιόδου στὴν ὁποία ἐντάσσεται τὸ χειρόγραφό μας, ἐκεῖνος ποὺ ἔχει ὅλα τὰ νόμιμα προσόντα καὶ μπορεῖ νὰ διεκδικήσει τὴν πατρότητα τῶν παραπάνω στιχουργημάτων εἶναι ὁ Γεώργιος Σοῦτσος, υἱὸς τοῦ Νικολάου Σούτσου, «ποτὲ μεγάλου Διερμηνευτοῦ τῆς κραταιᾶς τῶν Ὀθωμανῶν βασιλείας», ὅπως ἐμφανίζεται ὁ Γεωργάκης στοὺς τίτλους καὶ τῶν δύο βιβλίων ποὺ τύπωσε: στὴ μετὰφραση τοῦ «Πιστοῦ βοσκοῦ» τοῦ Γκουαρίνι (1804), καὶ στὰ ἰδιόρρυθμα δικά του θεατρόμορφα «Πονήματα τινὰ δραματικὰ» (1805)⁴⁶.

Ἐξάλλου τὸ παρωνύμιο Τερτζιμανζαδὲ (=γιὸς τοῦ Δραγουμάνου, γιὸς τοῦ Μεγάλου Διερμηνέα τῆς Πύλης) ἀντιστοιχεῖ προφανῶς στὸ «Δραγουμανάκης», μὲ τὸ ὁποῖο συνοδεύουν τὸ ὄνομα τοῦ Γεωργίου Σούτσου ὅσοι διασώσανε κάποιες μαρτυρίες γι' αὐτόν⁴⁷.

46. Βλ. Ν. Λάσκωρη, *Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ Θεάτρου*, τ. Α', Ἀθ. 1938, 120-126, ὅπου δίνεται περιλήψη τῶν ἔργων· ὥστόσο ἡ ἐρμηνεία τους ἀπὸ τὸν ἱστορικὸ εἶναι ἀμφισβητήσιμη καὶ ἡ ἐξομίωση, εἰδικά, τῶν «πονημάτων» μὲ τίς μεσαιωνικὲς ἠθολογίες ἀβάσιμη. Ἐμμετρα κείμενα καὶ βιογραφικὰ στοιχεῖα τοῦ συγγραφέα εἶναι συγκεντρωμένα στοῦ Α. Βρανούση, *Οἱ Πρόδρομοι*, ὁ.π. 42-43. Γιὰ τὸν «Πιστὸ Βοσκό», βλ. Ε. Κριαρᾶ, «Ἡ μετάφραση τοῦ "Pastor Fido" ἀπὸ τὸν Ζακυνθινὸ Μιχαὴλ Σουμμάκη», *Νέα Ἑστία*, Χριστούγεννα 1964, 273-297. Τέλος στὸν Γ. Ν. Σοῦτσο προσγράφονται οἱ μεταφράσεις τῶν ἑξὶ δραμάτων τοῦ Μεταστάσιου στὴν ἐκδοσὴ Βενετίας τοῦ 1779. Βλ. Γ. Ζαβίρα, *Νέα Ἑλλάς...*, Ἀθ. 1872, 241, ἀπὸ τὸν ὁποῖο δανείζονται τὴν πληροφορίαν ὅλοι οἱ μεταγενέστεροι μελετητές. Ἡ ταυτότητα ὁμῶς τῶν μεταφραστῶν γι' αὐτὴν καθὼς καὶ γιὰ τίς περισσότερες θεατρικὲς ἐκδόσεις τοῦ 18ου αἰ., παραμένει θέμα σκοτεινόν.

47. Βλ. Σοφ. Κ. Οικονόμου, *Προλεγόμενα καὶ σημειώσεις στὴν ἐκδοσὴ Νικολάου Ἀλεξ. Μαυροκορδάτου Ψόγος Νικοτιανῆς*, Βενετία 1876, 31 καὶ 72-73. Γράφει ὁ Σοφοκλῆς Οικονόμου: «Σημειωτέον ὅτι Γεώργιος ὁ Σοῦτσος, ὁ καὶ Δραγουμανάκης ὑπὸ τῶν ἐν Φαναρίῳ ἐπωνομαζόμενος, διότι ἐπὶ μικρὸν ἐγένετο ἐπὶ

Τὰ στιχουργήματα τοῦ Γεωργάκη ποὺ διασώζει τὸ χειρόγραφο τοῦ Μουσείου Μπενάκη, καὶ στὸ ὕφος καὶ στὸ περιεχόμενο ταιριάζουν ἀρμονικότερα μὲ τὰ μορφικὰ στοιχεῖα καὶ τὴν ἰδεολογία ποὺ χαρακτηρίζουν τὰ ὡς τὰ τώρα γνωστὰ καὶ βεβαιωμένα ἔργα τοῦ Γεωργίου Ν. Σούτσου. Δὲν ξέρω ἂν ἀνταποκρίνονται στὴ φήμη ποὺ εἶχε ἀποκτήσει ὁ συγγραφέας τους στὰ χρόνια του ὡς «ἀγχινοῦστατος ἀσματικός»⁴⁸, ἀλλὰ τὸ κατηχητικὸ τροπάριο ποὺ ἐπαναλαμβάνουν θὰ τὸ ξαναβροῦμε καὶ θὰ τὸ ξανακούσουμε σὲ διάφορους τόνους στὰ «Πονήματα τινὰ δραματικά», κυρίως στὰ τρία πρῶτα κομμάτια: «Τὸ ἄσυλον τοῦ φθόνου», «Αὐλικὸς ὁ πεφωτισμένος» καὶ «Ἡ Πατρίς τῶν τρελῶν».

Θὰ ἦταν παράλειψη νὰ μὴ σημειώναμε ἐδῶ πὼς τὸ ἴδιο ἠθικὸ «πιστεύω» μπορούμε νὰ τὸ ἀναγνωρίσουμε καὶ στὶς σελίδες τοῦ «Ἀλεξάνδροβόδα», ποὺ εἶναι τὸ πρῶτο δραματικὸ πόνημα τοῦ Γεωργίου Ν. Σούτσου καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα σατιρικὰ κείμενα στὴν ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου — ἔργο τοῦ 1785, ὅπως βεβαιώνουν ὅλα τὰ χειρόγραφα ἀντίτυπά του⁴⁹. Γιατὶ ἐκεῖ τὸ «ἀσελγές» τοῦ σατιριζόμενου κεντρικοῦ προσώπου (τοῦ Ἀλέξανδρου Μαυροκορδάτου-Φιραρῆ), ἀλλὰ καὶ ἡ διαφθορὰ τῶν ἀνθρώπων ποὺ ἀνήκουν στὸ περιβάλλον του, καταγγέλλονται μὲ βάση τὶς αὐστηρὲς ἠθικὲς ἀρχὲς ποὺ εἶδαμε πιὸ πάνω. Ἐπιπλέον ἡ πώρωση τοῦ Ἀλέξανδρου ἐξηγεῖται ὡς συνέπεια τῆς ἐπιρροῆς τῶν νέων ἰδεῶν (= τοῦ Διαφωτισμοῦ), τῆς ἀθεΐας κλπ. Θυμίζω πὼς τὸ τέταρτο ἀπὸ τὰ «Πονήματα δραματικά» («Ὁ κατηχούμενος ἢ τὸ κοσμογονικὸν θέατρον») εἶναι κανονικὴ, μὲ μορφὴ διαλόγου, φιλοσοφικὴ διατριβὴ κατὰ τῶν ἰδεῶν τοῦ Διαφωτισμοῦ.

Ἔμμετρα κείμενα τοῦ Δραγουμανάκη γνωρίζαμε ὡς τώρα μόνο

τροπος τοῦ αὐταδέλφου αὐτοῦ Ἀλεξάνδρου μεγάλου Διερμηνέως (τῷ 1799-1802)...» Ἡ ἐξήγηση αὐτὴ τώρα χρειάζεται διόρθωση. Ὁ Οἰκονόμος καταγράφει τὰ ἐλάχιστα βιογραφικὰ τοῦ Γ. Ν. Σούτσου εἴτε ἀπὸ μνήμης, εἴτε ἀπὸ προφορικὲς πληροφορίες τρίτων.

48. Βλ. Παν. Κοδρικᾶ, ὁ.π., 173.

49. Τὴν κωμωδία πρωτοπαρουσίασε ὁ Τάσος Βουρνᾶς (ἐφ. *Καθημερινή*, 26.4.1940) μὲ βάση τὸ ἡμιτελὲς χειρόγραφο ποὺ φυλάγεται στὴν Ἑθνικὴ Βιβλιοθήκη. Πλῆρες τὸ κείμενο τῆς σάτιρας σώζεται στὸν κώδικα Ἡλιάσκου (βλ. ὕποσ. 14). Δύο ἀντίγραφα, ἓνα πλῆρες καὶ ἓνα ἡμιτελὲς βρίσκονται τώρα στὴ Βιβλιοθήκη τῆς Ρουμάνικης Ἀκαδημίας. Γιά περισσότερες πληροφορίες βλ. Cornelia Papacostea-Danielopolu «La satire sociale-politique dans la littérature dramatique en langue grecque des principautés (1774-1830)», *Revue des Etudes Sud-Est Européennes*, τ. XV (1977), 75-92, ὅπου τὸ κείμενο ἐξετάζεται στὸ πλαίσιο τῆς κρίσης τοῦ φαναριώτικου συστήματος στὶς ἡγεμονίες.

ελάχιστα, όσα παρεμβάλλονται στα βιβλία του («Η πατρίς τών τρελών» κ.ά.). Τώρα επιβεβαιώνεται πώς στίχοι του σατιρικοί βρίσκονταν διάσπαρτοι σε άνθολογίες τής έποχής. Έτσι τά στιχουργήματα από τó χειρόγραφο τού Μουσείου συμπληρώνουν και ολοκληρώνουν τó λογοτεχνικό πορτραίτο τού Γεωργίου Ν. Σούτσου, προσφέρουν έναν συνδετικό κρίκο ανάμεσα στις διαφορετικές φάσεις και τις αντιφατικές συνιστώσες τού έργου του.

Η συνύπαρξη στηλιτευτικής κοινωνικής διάθεσης με συντηρητικές ιδέες σ' έναν συγγραφέα δέν είναι ούτε καινούριο ούτε σπάνιο φαινόμενο. Στην περίπτωση τού Γ.Ν. Σούτσου, όπως και στην κάθε περίπτωση, ή εξήγησή του άπαιτεί συγκεκριμένη ανάλυση και τού συνολικού έργου και τών συνθηκών πού αυτό άντανakλᾶ, κάτι πού ξεφεύγει από τά όρια αὐτῆς τῆς παρουσίας.

Αντίθετα θά ήταν παράλειψη νά μὴν ἐπισημάνουμε τῇ συνύπαρξη πού πραγματοποιεῖται στα πλαίσια τού χειρογράφου πού μᾶς ἀφορᾷ. Τό γεγονός δηλαδή ὅτι ἀνακαλύπτουμε κείμενα πού μαρτυροῦν μία μετριοπαθῆ ἔστω τάση ἀνανέωσης, ἰδιαίτερα τὴν τάση χειραφέτησης στὸν αἰσθηματικό χῶρο, καὶ παρακάτω συναντᾶμε κείμενα μὲ ἐκδηλᾶ τά ἀτανakλαστικά τῆς ἀναδίπλωσης στὴν παραδοσιακὴ ἠθική.

Τό φαινόμενο φυσικά ἀπορρέει πρῶτα ἀπὸ τὴν ἰδιοτυπία τού χειρογράφου έργου, ἰδιαίτερα τού εἶδους τῆς χειρόγραφης συλλογῆς ποικίλων κειμένων ὅπως αὐτὴ πού ἐξετάζουμε, μέσα στις συγκεκριμένες συνθήκες τῆς ἐποχῆς καὶ τού χώρου. Ἰδιοτυπία πού ταυτόχρονα προσδίνει στὸ εἶδος αὐτὸ μία ἰδιαίτερη ἀξία, τὸ κάνει ἀναντικατάστατη πηγὴ πληροφορήσης. Γιατὶ ἐδῶ καταγράφονται οἱ ἀντιφατικές τάσεις τῆς πνευματικῆς ζωῆς, πολλὲς φορές χωρὶς διακρίσεις, πρὶν μεσολαβήσουν οἱ ἐπιλογές καὶ οἱ διαλογές, οἱ ὑπολογισμοί, οἱ καταναγκασμοὶ καὶ οἱ περιορισμοί, πού συνδέονται μὲ τὴν παραγωγή καὶ τὴν κυκλοφορία τού ἐντύπου.

Χάρη σ' αὐτὴ τὴν ἰδιοτυπία ἔχουμε μιὰ εἰκόνα σὲ σμίκρυνση ἢ τὴ λεπτομέρεια μιᾶς εἰκόνας ἢ ἔστω μιὰ μικρὴ δειγματοληψία ἀπὸ τις πνευματικές ζυμώσεις καὶ τις ἀντιφάσεις ἑνὸς χώρου, πού διέρχεται μιὰ κρίσιμη μεταβατικὴ περίοδο, καὶ πού ἕνα ἀπὸ τά ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά του εἶναι ὅτι οἱ τάσεις ἀναγέννησης καὶ οἱ δυνάμεις τῆς ἀντιμεταρρύθμισης ἐμφανίζονται ἱκοντᾶ-κοντᾶ σὲ βαθμὸ πού εἶναι δύσκολο νά προσδιορίσει κανεὶς ποῖος ποιοῦ προηγεῖται.

Η χειρόγραφη παραγωγή μπορεῖ νά προσφέρει πολλὰ στοιχεῖα γιὰ νά φωτιστοῦν οἱ λαθάνουσες συγκρούσεις ἀνάμεσα στις ἐκδηλώσεις

χειραφέτησης και τις συντηρητικές τάσεις, στη γένεση και στην ανάπτυξή τους, και να φωτίσει ταυτόχρονα κάποιες ιδιομορφίες του πνευματικού κινήματος σε ένα από τα κέντρα του έλληνισμού που θα επηρεάσει σημαντικά τις επερχόμενες εξελίξεις. Μια από τις ιδιομορφίες αυτές είναι έκδηλη στην ιστορική φάση που μάς απασχολεί (δεκαετίες 1780, 1790). Το τμήμα της διανόησης που αντιπροσωπεύει το φαναριώτικο άρχοντολόι, και παίζει αποφασιστικό ρόλο στις αναζητήσεις, ενσαρκώνει ταυτόχρονα και τα αίτήματα που εκφράζουν τον αναπτυσσόμενο αστικό χώρο του ελληνισμού των παροικιών αλλά και τις αδυναμίες και ταλαντεύσεις του, μέσα στον ασφυκτικό κλοιό που συγκροτούν οι ιδεολογικοί μηχανισμοί και οι άπροσπέλαστες δομές της εξουσίας.

Πρέπει όμως να περάσουμε στο τελευταίο κομμάτι του χειρογράφου, όπου όκτώ έρωτικά τραγούδια καταγράφονται μετά τα ήθικοδιδακτικά του Γ.Ν. Σούτσου.

Τα όκτώ ποιήματα, που περιλαμβάνονται στις σελ. 243-249 του κώδικα, μάς είναι γνώριμα σαν είδος, ανήκουν στην κατηγορία των φαναριώτικων τραγουδιών που αφθονούν σε άνθολογίες και τυπωμένες συλλογές. Μια ακόμα επιβεβαίωση για τη διάδοση του είδους, και μερικοί αρχικοί στίχοι που πρέπει να συμπληρωθούν στους υπάρχοντες καταλόγους. Πέρ' απ' αυτό δεν θα είχε να προσθέσει κανείς τίποτε το ιδιαίτερο, αν δεν έντοπιζονταν έδω δύο στοιχεία που στη διασταύρωσή τους αποκτούν σημαντικό βάρος.

Τρία από τα άτιτλα στιχουργήματα της σειράς αυτής — το πρώτο («Τάχα ξεύρεις πώς πεθένω», σ. 243), το δεύτερο («Είν' εύμορφιά μεγάλη», σ. 243-244) και το έβδομο («Εγώ πώς είμαι δοϋλος δικός σου», σ. 247) — ταυτίζονται με ισάριθμα έμβόλιμα έμμετρα από το «Σχολείον των ντελικάτων έραστών» (1790) του Ρήγα Βελεστινλή⁵⁰.

Το δεύτερο σημαντικό στοιχείο είναι ή αναγραφή του όνόματος του στιχουργού. Τα ποιήματα είναι «του 'Αλέκου», ανήκουν έπομένως σε κάποιον, μισοεπώνυμο έστω ή μισοανώνυμο, συγγραφέα. Το όνομά του αναγράφεται στο πάνω μέρος της σ. 243, και είναι φανερό πώς καλύπτει και τα όκτώ στιχουργήματα αυτής της σειράς, που έχουν καταχωρηθεί κολλητά το ένα μετά το άλλο, χωρίς χάσματα ή διακοπές, σαν ένα έναίιο κεφάλαιο.

50. Για την αντιπαράβολή χρησιμοποίησα την έκδοση: Ρήγας, *Σχολείον των ντελικάτων έραστών*, 'Επιμέλεια Παν. Πίστας, 'Αθ., 'Ερμής, 1971. Βλ. τις σ. 189, 197 και 179-181.

Ἐχομε συνεπῶς μιὰ ἀκόμη ἐπιβεβαίωση πὼς ὁ Ρήγας δανείστηκε καὶ χρησιμοποίησε στὸ βιβλίο του στίχους ἀπὸ χειρόγραφες ποιητικές συλλογές τῆς ἐποχῆς του. Τὸ θέμα ἔχει ἀπασχολήσει ἀρκετὰ τοὺς ἱστορικοὺς καὶ τοὺς μελετητὲς τοῦ ἔργου του⁵¹, μιὰ καὶ συνδέεται μὲ τὴν προσωπικότητα τοῦ Βελεστινλῆ καὶ μὲ ἓνα βιβλίο φορτισμένο ἀπὸ τὰ προμηνύματα τῶν ἀλλαγῶν στὸν νεοελληνικὸ ἐντεχνο λόγο. Εἶναι ἀπαράιτητο νὰ προσθέσουμε μερικές λεπτομέρειες γιὰ τοὺς στίχους τοῦ χειρογράφου ποὺ ἀφοροῦν τὸ θέμα αὐτό.

Ἀπὸ τὰ τρία στιχουργήματα, τὸ δεύτερο («Εἶν' εὐμορφιά μεγάλη») ἐμφανίζεται σχεδὸν πανομοιότυπο μὲ τὸ κείμενο τοῦ «Σχολείου». Μόνο ἡ ὀρθογραφία καὶ στίξη ἔχουν ἀλλαγές καὶ μιὰ λέξη ἐπίσης ἔχει ἀλλάξει στὸν 3ο στίχο: «Μὰ εἶσαι λανθασμένη» στὸ χειρόγραφο, «Καὶ εἶσαι λανθασμένη» στὸ βιβλίο. Τὰ ἄλλα δύο παρουσιάζουν διαφορές, λίγες φυσικά, ἀλλὰ ἀρκετὲς γιὰ νὰ μᾶς πείσουν πὼς ὁ Ἀλέκος καὶ ὁ ἀνθολόγος του δὲν ἀντιγράψανε ἀπὸ τὸ τυπωμένο βιβλίο.

Στὸ χειρόγραφο, τοῦ «Τάχα ξεύρεις πὼς πεθάνω» ὁ 5ος στίχος διαβάζεται («δὲν εἶν' πλέον λακιρδιά» (ἀντὶ τοῦ «δὲν εἶν' μόνον λακιρδιά» ποὺ ἔχει τὸ βιβλίο), ὁ 10ος στίχος «καὶ πάλι, γιὰ νὰ πέσω νὰ πνιγῶ» (στὴ θέση τοῦ «κερά μου, νὰ πηγαίνω νὰ χαθῶ»), ὁ 12ος «πάντα εἶμαι εὐτυχῆς» («πάλιν εἶμαι εὐτυχῆς») καὶ ὁ τελευταῖος «ὅτι ὅλα αὐτὰ ποὺ λέγω φῶς μου κι' ἔτ'ζι τὰ φρονῶ» («ὅτι ὅλ' αὐτὰ ποὺ εἶπα, ἔτσι, φῶς μου, τὰ θαρρῶ»).

Τὸ ἄλλο ἔμμετρο τὸ παραθέτω ὁλόκληρο, μὲ τὸ κείμενο τοῦ «Σχολείου», δίπλα, γιὰ ἀντιπαραβολή.

[Χειρόγραφο]

«Ἐγὼ πὼς εἶμαι δοῦλος δικός σου
θαρρῶ πὼς πλέον νὰ τὸ ἱεῖς
πρὸς τούτοις ξεύρω πὼς δὲν θὰ εἶδης
ἄλλον κανένα τόσο πιστὸ
ὅπου γιὰ σένα καὶ τὴ ζωὴ του

[Σχολεῖο]

«Ἐγὼ πὼς εἶμαι δοῦλος δικός σου,
θαρρῶ πὼς πλέον νὰ τὸ ἡξεύρης
καὶ δὲν ἐλπίζω ποτὲ νὰ εἶδης
ἄλλον κανένα τόσο πιστόν,
ὅπου γιὰ σένα καὶ τὴν ζωὴν του

51. Βλ. Α. Βρανούση, *Ρήγας*, Ἀθ. 1953, 201-208 καὶ 212-213, ὅπου συνοψίζονται οἱ διυστάμενες ἀπόψεις καὶ δίνεται ἡ σχετικὴ βιβλιογραφία. Διεξοδικότερη πραγμάτευση τοῦ προβλήματος στὴ μελέτῃ τοῦ Παν. Πίστα «Ἡ πατρότητα τῶν στιχουργημάτων τοῦ "Σχολείου" τῶν ντελικάτων ἐραστῶν», *Ἑλληνικά*, τ. 20 (1967), 393-412. Ὁ Παν. Πίστας ἐντόπισε δύο ποιήματα τοῦ «Σχολείου» σὲ ἀνθολογία τοῦ 1776 (χειρόγραφο Γραμματικοῦ) καὶ μὲ τὰ συμπεράσματά του ἔκανε νὰ γείρει ἀποφασιστικά ἡ πλάστιγγα ὑπὲρ τῆς ἁποψῆς πὼς οἱ στίχοι τοῦ βιβλίου εἶναι σὲ μεγάλο ποσοστὸ ἐρασιμμένοι ἀπὸ χειρόγραφες ἀνθολογίες τῆς ἐποχῆς.

νά θυσιάζῃ καὶ τὴν ψυχὴν του
καὶ νὰ λατρεύῃ τὸ πρόσωπό σου
μὲ τέτοιον τρόπο ξεχωριστό.

Ἄχ τὸ ὁμνῶ πῶς ἀλυσίδα
νὰ μὴν ἀλλάξω ἐνδὼς ζήσω
μήτε ποτέ μου πιά νὰ γυρίσω
ἄλλην καμμία νὰ στοχασθῶ
κι ὁ οὐρανός μου ἄς μὲ παιδεύσῃ
μὲ κεραυνόν του ἄς μὲ φονεύσῃ
ἂν καὶ ἡμπόρεσ' ἀφοῦ σὲ εἶδα
κάν τὸ τοιοῦτον νὰ φαντασθῶ

Ἐξ ἐναντίας πάλιν γνωρίζω
ὅτι δὲν πρέπει κανὲν νὰ τολμήσω
τὴν εὐσπλαγχνίαν σου νὰ ζητήσω
καὶ νιώθω φῶς μου νὰ ἀνελῶ
μήτε κοιμοῦμαι μόν' συλλογοῦμαι
πάντοτε κλαίω κι ὅλο λυποῦμαι
μισῶ εἰς ἄκρον νὰ ἐγλεντίζω
ξέχασα πλέον καὶ νὰ γιελῶ

ἀποστατοῦσιν οἱ στεναγμοὶ μου
καὶ πλημμυρίζουν τὰ δάκρυά μου
καὶ δὲν μένει παρηγοριά μου
παρὰ ἡ μόνη σου ζωγραφιά
ὅπου φυλάτω εἰς τὴν καρδιά μου
κι ὅπου αὐξάνει τὸν ἔρωτά μου
καὶ χρησιμεύει διὰ τροφὴν μου
μόνον ἡ ἄκρα σου εὐμορφιά

σεσένα κρίμεται ἡ ζωὴ μου
κι ἂν ἀποθάνω τὴν ἁμαρτία
τὴν ἔχεις μόνη γιατί εἰς αἰτία
μ' αὐτὴ τὴν ἄκρα σου ἀπονιά
κι ὁ κόζμος ὅλος θὰ σὲ φωνάζει
καὶ μὲ τὸ δίκιον του θὰ σὲ κράζῃ
τοῦ πιστοτάτου καὶ αἰδίου
μεμισημένου δούλου φονιά.»

νά θυσιάζῃ καὶ τὴν ψυχὴν του
καὶ νὰ λατρεύῃ τὸ πρόσωπόν σου
μὲ τέτοιον τρόπον ξεχωριστόν.

Ἐξ ἐναντίας πάλιν γνωρίζω
ὅτι δὲν πρέπει κανὲν νὰ τολμήσω
τὴν εὐσπλαγχνίαν σου νὰ ἐλπίσω
καὶ νιώθω φῶς μου, νὰ ἀνελῶ.
Μήτε κοιμοῦμαι, μόν' συλλογοῦμαι,
πάντοτε κλαίω κι ὅλο λυποῦμαι,
μισῶ εἰς ἄκρον τὸ νὰ γλεντίζω
ξέχασα πλέον καὶ νὰ γελῶ.

Ἄχ, σὲ ὁμνῶ πῶς ἀλυσίδα
νὰ μὴν ἀλλάξω, ἐν ὅσῃ ζήσω,
μήτε ποτέ μου πιά νὰ γυρίσω
ἄλλην καμμίαν νὰ στοχασθῶ
κι ὁ οὐρανός μου ἄς μὲ παιδεύσῃ,
μὲ κεραυνόν του ἄς μὲ φονεύσῃ,
ἂν καὶ ἡμπόρεσ' ἀφοῦ σὲ εἶδα,
κάν τὸ τοιοῦτον νὰ φαντασθῶ.

Ἀποστατοῦσιν οἱ στεναγμοὶ μου
καὶ πλημμυρίζουν τὰ δάκρυά μου,
μήτε μὲ μένει παρηγοριά μου,
παρὰ ἡ μόνη σου ζωγραφιά,
ὅπου φυλάττω εἰς τὴν καρδιά μου
κι ὅπου αὐξάνει τὸν ἔρωτά μου
καὶ χρησιμεύει διὰ τροφὴν μου
μόνη ἡ ἄκρα σου εὐμορφιά.

Σὲ σένα κρίμεται ἡ ζωὴ μου
κι ἂν ἀποθάνω, τὴν ἁμαρτία
ὅλ' ἔχεις μόνη, γιατί' εἰς αἰτία
μ' αὐτὴν τὴν ἄκραν σου ἀπονιά.
Κι ὁ κόσμος ὅλος θὰ σὲ φωνάζῃ
κι ἀδυσλόγηθ' ἔθ' νὰ σὲ κράζῃ
τοῦ πιστοτάτου καὶ αἰδίου,
μὰ μισημένου, δούλου φονιά.»

Μὲ ἐξαίρεση τὴ μετατόπιση στὴ σειρὰ τῶν στροφῶν, οἱ ἀλλαγές
σὲ λέξεις, ὅπως καὶ στὰ ἄλλα δύο ποιήματα, εἶναι λίγες ἀλλὰ χαρακτη-
ριστικές. Εἶναι δύσκολο νὰ ὑποστηρίξει κανεὶς ὅτι ὀφείλονται ἀποκλει-
στικὰ στὴ «φθορὰ» ποὺ ὑφίστανται τὰ τέτοιου εἶδους κείμενα κατὰ τὴν
προφορικὴ ἢ γραπτὴ μετάδοσή τους. Τὸ πιθανότερο εἶναι πῶς πρόκειται

για διορθώσεις, για βελτιωτικές επεμβάσεις που έγιναν με κριτήριο όχι πάντα ασφαλτο. Γιατί σε μερικές περιπτώσεις το νόημα, τουλάχιστον, φαίνεται να εξυπηρετείται καλλίτερα από την έκδοχή που διασώζει το χειρόγραφο. Φυσικά τις επεμβάσεις μπορεί να μην τις έκανε ο συγγραφέας του «Σχολείου», αλλά να είχαν ήδη γίνει στο αντίγραφο των στίχων που αυτός χρησιμοποίησε.

Οι επιφυλάξεις και οι αμφιβολίες μας θα ήταν λιγότερες, αν εξασφαλίζαμε μια πιό σίγουρη χρονολόγηση ολόκληρου του δεύτερου μέρους (σ. 233-249). Όπως σημείωσα ήδη στην περιγραφή των περιεχομένων του κώδικα, το δεύτερο χέρι είχε αρχίσει να αντιγράφει στη σελ. 190 αμέσως μετά το κυρίως σώμα (σ. 1-189), που υποθέτουμε πως καλύπτεται από τη χρονία 1785. Φαίνεται σαν να ήθελε να συμπληρώσει το έργο του προηγούμενου. Όστόσο, για το πόσο διάστημα μεσολάβησε, αν ήταν τρία ή πέντε χρόνια, ούτε η γραφή ούτε άλλα στοιχεία είναι σε θέση να μᾶς φωτίσουν.

Και για μὲν τὸν Γεώργιο Ν. Σοῦτσο υποθέτουμε πώς, αφού κυκλοφόρησε ένα θεατρικό έργο το 1785, θα μπορούσε κάλλιστα να είχε γράψει και στίχους λίγο νωρίτερα ή λίγο αργότερα. Ο 'Αλέκος όμως ποιός είναι;

Φυσικά είναι δύσκολο να εξετάσουμε εδώ όλα τα επιχειρήματα που συνηγορούν για τὸν ἕναν ὑποψήφιο καὶ ἀποκλείουν τὸν ἄλλον. Ἐξάλλου θὰ εἴμασταν ὑποχρεωμένοι νὰ καταφύγουμε σὲ εἰκασίες ἢ νὰ χρησιμοποιοῦμε κριτήρια ὄχι ἀσφαλτο, ὅπως π.χ. γιὰ τὸν Ἀλέξανδρο Κάλφογλου θὰ λέγαμε πὼς δὲν τοῦ ταιριάζει τὸ θέμα, τὸ ὕφος κλπ. ἢ κάτι ἀνάλογο τῆς ἴδιας τάξης γιὰ κάποιον ἄλλον.

Στὰ ὀνόματα ἐκείνων πὺ τούτῃ τὴν περίοδο, σύμφωνα μὲ ποικίλες μαρτυρίες, ἔγραφαν στίχους, πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ μερικά περιθωριακά. Δὲν πρέπει νὰ ξεχάσουμε, π.χ., τὸν Ἀλέξανδρο Ν. Σοῦτσο, ἀδελφὸ τοῦ Δραγουμανάκη, πὺ, κατὰ μία ἐκδοχή⁵², ἐκεῖνος εἶχε μεταφράσει τὸν «Πιστὸ Βοσκὸ» τοῦ Γκουαρίνι.

Ἄλλος ἕνας ὑποψήφιος, μὲ ἐξαιρετικὰ προσόντα καὶ πολλὰ ἐρωτηματικὰ εἶναι ὁ Ἀλέξανδρος Μαυροκορδάτος τοῦ Ἰωάννου (Φιραρῆς), ὁ «μπεῖζαδὲς» Μαυροκορδάτος Ἀλέκος ὅπως σημειώνεται, μαζί μὲ ἄλλα

52. Βλ. Σοφ. Κ. Οἰκονόμου, ὁ.π., 73. Ἡ ἀκρίβεια τῆς πληροφορίας, πὺ τὴν εὐθύνη τῆς ἔχει ὁ Σκαρλάτος Βυζάντιος, φαίνεται κατὰ περισσότερο ἀπὸ ἀμφίβολη. Ὅμως, πότε-πότε, οἱ διαδόσεις ἔχουν μία βάση καὶ δὲν ἀποκλείεται στὴν προκειμένη περίπτωση, νὰ ἔδωσαν ἀφορμὴ κάποιες παράπλευρες στιχουργικὲς ἀπασχολήσεις τοῦ Ἀλέξανδρου Σούτσου.

ονόματα, στη χειρόγραφη ποιητική ανθολογία που μνημονεύει ο Λεγκράν⁵³. 'Η συμμετοχή του στη χαμένη εκείνη ποιητική συλλογή είναι έργο των νεανικών του χρόνων, πριν γίνει ηγεμόνας Μολδαβίας (άρχες 1785) και πριν δραπετεύσει στη Ρωσία το Δεκέμβρη του 1786. Για την ίδια περίοδο, ή σχέση του με τα γράμματα και με το έκδοτικό έργο είναι βεβαιωμένη από πολλές πηγές⁵⁴.

Θα προσθέσω, με πολλές επιφυλάξεις, άλλο ένα στοιχείο από το βιβλίο του «Βόσπορος εν Βορυσθένεια», που εκδόθηκε ανώνυμα στη Μόσχα το 1810. Στο κεφάλαιο «Παίγνια τινά λυρικά» δημοσιεύονται και στίχοι, που κάτω από τον τίτλο έχουν την ένδειξη «εν Κων....». Γράφτηκαν συνεπώς τα χρόνια που ο μπειζαδές 'Αλέκος έμενε στις άκτες του Βοσπόρου, από το 1780 περίπου (ή λίγο νωρίτερα)⁵⁵ και ως το τέλος του 1784. Στο μέρος αυτό του βιβλίου που μάς ενδιαφέρει, δημοσιεύονται και καθαυτό «παίγνια» (αίνιγματα κλπ.) αλλά και στιχουργικά παιχνίδια διάφορα, από εκείνα που θα ήταν της μόδας στα νεανικά χρόνια του συγγραφέα: μιὰ «ήχώ», στίχοι χωρισμένοι σε «γνώμη» και «άντιρρηση» (ένα είδος «παλινωδίας») και άλλα παρόμοια. Όλα αυτά δείχνουν άνθρωπο ενημερωμένο και με άμεση ανάμιξη στην ποιητική κίνηση της εποχής.

Με τη διαφορά πώς όσα από τα αυτά ποιήματα έχουν αναφορές στον αίσθηματικό κόσμο, αν και είναι λιγότερο άνιαρά και σχολαστικά από το υπόλοιπο βιβλίο, ωστόσο εμφανίζονται και αυτά με αξιώσεις φιλοσοφικού στοχασμού, είναι λογότερα από τα όμοειδη αντίστοιχά τους που γέμιζαν τις ανθολογίες του καιρού εκείνου.

Μια σκέψη είναι πώς ο 'Αλέξανδρος μπορεί να έχει αποκλείσει από το βιβλίο του 1810 κάποια τολμηρότερα, ως πούμε, έρωτικά τρα-

53. E. Legrand, *Bibliothèque grecque vulgaire*, τ. 3, Παρίσι 1881, XVII.

54. Βλ. E. Legrand, *δ.π.*, VIII-XIX. 'Επίσης Κ.Θ. Δημαρά, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, 1975, σ. 176-178 και Α. Βρανούση, *Οί Πρόδρομοι*, *δ.π.*, 44-45.

55. 'Ο 'Αλέξανδρος 'Ιω. Μαυροκορδάτος (1754-1819), μαζί με τον ηγεμόνα Βλαχίας Γρηγ. Γκίκα είχε βρεθεί μιὰ πρώτη φορά στην Πετρούπολη, όπου έμεινε αρκετά χρόνια «αίχμάλωτος» των Ρώσων, στη διάρκεια του πολέμου 1769-1774. Δεν είναι γνωστό πότε ακριβώς γύρισε στις ηγεμονίες και ύστερότερα στην Κωνσταντινούπολη. Για τις μετέπειτα περιπέτειές του, το γάμο του με την κόρη του Νικολάου Καρατζά, τη Ζαφείρα, και για το οικογενειακό σκάνδαλο που έδωσε αφορμή στον έχθρό του Γεωργ. Ν. Σούτσο να γράψει τον «'Αλεξάνδροβόδα» βλ. 'Αθ. Κομνηνού - 'Υψηλάντου, «'Εκλογαί», στού Hurmuzaki, *Documente...*, τ. XIII, Βουκουρέστι 1909, 166-167.

γούδια, θέλοντας να τα ξεχάσει ή μάλλον να κάνει να ξεχαστούν μαζί με τα υπόλοιπα νεανικά του αμαρτήματα.

Θα μείνουμε, συνεπώς, με τα έρωτηματικά και τις άμφιβολίες μας ως προς την ταυτότητα του στιχουργού. Πάντως, όποιος κι' αν είναι ο 'Αλέκος, τρία από τα στιχουργήματα του «Σχολείου των ντελικάτων έραστών» είναι δικά του. Άλλα δύο ανήκουν στον άνωνυμο, που τραγούδια του διάσωσε το χειρόγραφο Γραμματικού. Συνολικά λοιπόν για τα πέντε έμμετρα κομμάτια, από τα δεκατρία που παρεμβάλλονται στο βιβλίο του, ο Ρήγας έχει μόνο την εϋθύνη της επιλογής.

Έμμεσα επίσης επιβεβαιώνεται πώς, ανεξάρτητα έστω, από το πότε καταχωρήθηκαν στο χειρόγραφό μας, τόσο τα στιχουργήματα του 'Αλέκου στο σύνολό τους, όσο και εκείνα του Γεωργάκη είναι προϊόντα της προ του 1790 λογοτεχνικής παραγωγής.

Μαζί με τα υπόλοιπα κείμενα που μάς αποκαλύπτει το χειρόγραφο της Βιβλιοθήκης του Μουσείου Μπενάκη, αποτελούν και αυτά ένα μικρό αλλά πολύτιμο συμπλήρωμα στις γνώσεις μας για την περίοδο εκείνη.

Βέβαια ή έρευνα γύρω από τα κείμενα της χειρόγραφης συλλογής δεν μπορεί να θεωρείται ολοκληρωμένη⁵⁶. Έλυσε μερικά στοιχειώδη προβλήματα, αλλά γέννησε περισσότερα έρωτηματικά. Πιστεύω πώς θα αποτελέσουν δημιουργικό κίνητρο για άλλες γονιμότερες προσεγγίσεις.

Δ. Σπάθης

56, Οι έλλειψεις αυτής της παρουσίασης θα ήταν πολύ περισσότερες αν δεν είχαν προσφέρει τη συνδρομή τους ο 'Αλέξης Πολίτης και ο Τριαντάφυλλος Σκλαβενίτης που με βοήθησαν σε διάφορες φάσεις της εργασίας μου, ή Φωτεινή Τασίου για την ανάγνωση του χειρογράφου και ή Νία Περιβολαροπούλου με τα στοιχεία που μου εξασφάλισε από τη Bibliothèque Nationale (Παρίσι). Ίδιαίτερα θέλω να ευχαριστήσω την Καλλιόπη Τσάκωνα, υπεύθυνη της Βιβλιοθήκης του Μουσείου Μπενάκη, για την πρόθυμη εξυπηρέτηση και συμπαράστασή της σ' όλη τη διάρκεια της δουλειάς μου.