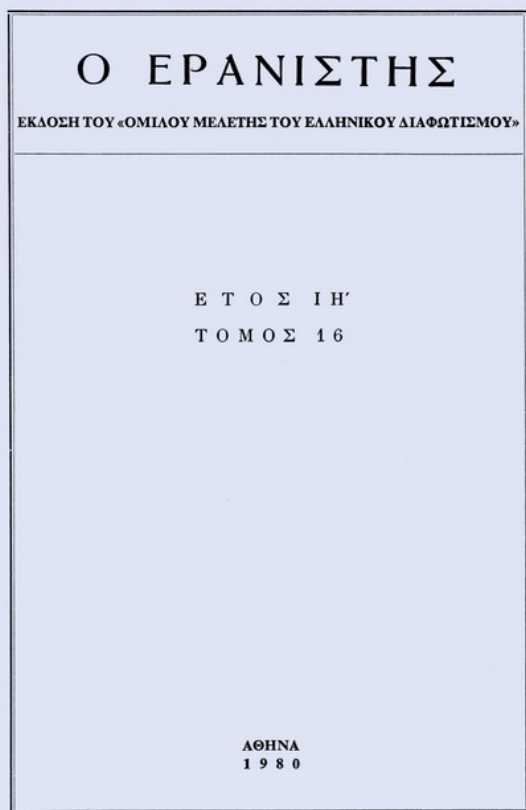


The Gleaner

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 αψπé. «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 σημεία ὅπου τὸ μελάνι ἔχει ξεθωιάσει ἢ ἔχουν ὑποστεῖ φθορὰ οἱ σελίδες. Τὸ μέρος αὐτὸ περιέχει πρωτότυπα στιχουργήματα, ἄλλα γνωστὰ καὶ ἄλλα ἄγνωστα. Γεγονὸς κάπως σπάνιο γιὰ πρῶτες 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, στίς 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 μόνον 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 ἀψπé / **Θεμιστοκλῆς** / *δράμα* / *Μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἰταλικῆς* / *εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς ἀπλὴν διάλεκτον* / *παρὰ τοῦ.../τόμος δεύτερος*⁴.

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 [λευκὲς]

σ. 121 **Ὁ Ἑρως αἰχμάλωτος**: *Τὰ τῆς σκηνῆς πρόσωπα*

σ. 121-139 [τὸ κείμενο]

σ. 140-189 [**Στιχουργήματα**]

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

σ. 140-141 *Παλινωδία* ἤτοι *ἀντίφασις*: Ἀρχ. *Ἡ τόση ἀγανάκτησις, ἃς παύση πιά κομᾶτι*. Τελ. *συνγίζομαι 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 στιχουργήματα 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 ἀψπé, 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 ἔκδοσης ποὺ χρησιμοποίησε.

σ. 142, 144, 146, 148, 150, 152. 'Η 'Ελευθερία 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 ἄς παύσῃ 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 τρέχῃς, σέ καμε τόσον πολλὰ:*

σ. 157-166 Φονεὺς ὁ ἀκούσιος. 'Αρχ. *"ὦχ! φίλε πιστὲ 'Εργαστε, ματαίως μὲ 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. μπερδεύω 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 στιχουργήματα]

σ. 172-174 'Αρχ. *Τρέξατ' ἔρωτες ἐλάτε / πάρτε βέλη καὶ φωτιές Τελ. γιὰ νὰ λέγῃ 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 γνόρισα 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 σὲ 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 σὲ 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 ποῦ 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 κ' εἰς ἡμᾶς μιὰ γλυκεῖα καλὴ ἡμέρα.

[Τὸ «μελοδικὸ πουλὶ» εἶναι ὁ τελευταῖος τίτλος ποῦ ἀναγράφεται στὸν πίνακα περιεχομένων τοῦ κώδικα. 'Εδῶ τελειώνει τὸ κύριο μέρος ποῦ εἶναι γραμμένο μὲ χ¹. Στὴ σ. 190 ἡ γραφὴ ἀλλάζει. Πρόκειται γιὰ τὸν ἀντιγραφέα (χ²) ποῦ 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 στιχοιργήματα 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 ἑλληνικὸς 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. ἐσὼ 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 ξεύρεις πῶς πεθένω, ἢ θαρρεῖς πῶς σὲ γιελῶ Τελ. ὅτι ὅλα αὐτὰ ποῦ 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 μνήμα.*

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

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 εἰδῇς [;] Τελ. καὶ στοχάσου πῶς γιὰ σένα θεὸ νὰ καταντήσω γῆ.*

σ. 247 'Αρχ. *Ἐγὼ πῶς εἰμαι δοῦλος δικός σου / θαρρῶ πῶς πλέον νὰ τὸ ἱερεύεις Τελ. τοῦ πιστοτάτου καὶ αἰδύμον / μεμισημένον δοῦλου φονιά.*

σ. 248-249 'Αρχ. *Μέσα σταις τόσαις ὁμορφιῆς ὅλου αὐτοῦ τοῦ κόζμου Τελ. καὶ γὰρ 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 ἔγραψε 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 ἐλληνικὲς παροικίες⁵: πρωτοκυκλοφόρησε τὸ 1796 στὴ Βιέννη (σὲ πεζό, ἄγνωστου μεταφραστῆ) ἀπὸ τὸν ἐκδότῃ Πολυζῶη Λαμπανιτζίωτῃ. 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 ἐλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ δράματος εἶναι ἐκείνῃ ποὺ παίχτηκε ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς Ὁδησσοῦ⁶. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ Κωνσταντίνου Κούμα ἡ μετάφραση εἶχε γίνεи ἀπὸ φιλοθεάτρων ὁμογενῶν μας⁷. Ἐννοεῖ, πιθανόν, κάποιους ὁδησινούς λόγιους.

Συνεπῶς τὸ κείμενο ποὺ περιέχεται στὸν κώδικα τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μουσείου Μπενάκη εἶναι ἡ τέταρτῃ τὸν ἀριθμὸ ἀλλὰ χρονολογικὰ ἡ πρώτη μετάφραση τοῦ περίφημου δράματος τοῦ Μεταστάσιου, ποὺ καὶ ὁ ἴδιος ὁ ποιητὴς καὶ οἱ κριτικοὶ του τὸ ξεχώριζαν σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ καλλίτερά του. Ἰδιαίτερα περίφημου ὅμως στὸν ἐλληνικὸ χῶρο, γιὰ τὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξε. Διαπιστώνουμε τώρα πῶς τὸ ἔργο ἄρχισε τὴ σταδιοδρομίαν του στὸ δραματολόγιο τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸ 1785, ἔντεκα χρόνια πρὶν κυκλοφορήσῃ ἡ ἐκδοσις τοῦ Πολυζῶη Λαμπανιτζίωτῃ στὴ Βιέννη.

Τέσσερις μεταφράσεις γιὰ τὸ ἴδιο ἔργο συνιστοῦν φαινόμενο σπάνιο, ἀλλὰ ποὺ στὴν προκειμένη περίπτωσι 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 τὶς μεταφράσεις ἔργων τοῦ Μεταστάσιου, κατὰ τὴν περίοδο ποὺ 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 ἐλληνικὸ θέατρο στὴν Ὁδησσὸ (1814-1818)». Ἀθῆναύριστα στοιχεῖα», *Ὁ Ἑρμιστὴς*, τ. 16 (1980) 299 κ.ἐξ. Γιὰ τὴν ἀπῆχρησιν ποὺ εἶχαν οἱ παραστάσεις ἐκεῖνες βλ. ἐπίσης: Δ. Σπάθης, «Ὁ "Φιλοκτήτης" τοῦ Σοφοκλῆ διασκευασμένος ἀπὸ τὸν Νικόλαο Πίτσκολο», *Ὁ Ἑρμιστὴς*, τ. 15 (1978-1979) 272-278.

7. *Ἑρμῆς ὁ Λόγιος*, 1817, 606-607.

ἀνθ' ἐ 1685.

δεκισομένης

δράμα

Μεταφρασθὲν ἀπὸ β. Ἀρχιμ. ὁ
β. κατ' ἡμέτ. ἀπὸ δὲ δέξεντο
παρὰ β.

ὅπως δὲ ἐρῶ.

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

Ἐγὼ γὰρ ἰσχυρὴ αἰὶν ὄρνῃ· ἵνα κερθῇ σοὶ ἀγαθὸν
ἢ ἵαυ' ἐν ἀγαθῇ ἵπῃ· οἷον σὲ ὁδῶ.
δεῖν γὰρ με βόλῃ καὶ· δεῖν καὶ με εὐκαρῶς
ζῆναι· καὶ ὡς εἶπες· ποῖς ὁρῶς μὲν γὰρ.
Ἥα οὐ βρῶσ' ἡμεῖς· ποῖα γὰρ δεύουσιν
αἰὶν σοὶ ἐν ὑδατῇ· καὶ αἰὶν ὄρνῃ· ἵνα κερθῇ
ἀπὸ δάκρυον· ὡς εἶπες· ποῖς ὁρῶς μὲν γὰρ.
ναὶ αἰὶν ὄρνῃ· ποῖς γὰρ ὄρνῃ· ὡς εἶπες· ποῖς ὁρῶς μὲν γὰρ.

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

και χαρακτηριστικό.⁸ Δεν πρέπει να ξεχνάμε πώς τοῦτο τὸ ἥρωικό δράμα τοῦ Μεταστάσιου εἶναι τὸ «ἐλληνικότερο», ὅχι μόνο ἀνάμεσα στὰ ἄλλα ἔργα τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ, μὰ ἀκόμα καὶ σὲ ὁλόκληρο τὸ εὐρωπαϊκὸ ρεπερτόριο ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. «Ἑλληνικό» τὸ ἔκανε ἡ ὑπόθεση καὶ ὁ πρωταγωνιστὴς τοῦ ἔργου, ἀλλὰ κυρίως τὸ εἰδικότερο δραματικὸ θέμα, ποὺ ἀνταποκρινόταν πληρέστερα στὰ διδακτικὰ καὶ ἰδεολογικὰ αἰτήματα τοῦ νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ.

Ὁ Μεταστάσιος δραματοποιεῖ τὸ ἐπεισόδιο στὴ ζωὴ τοῦ ἀθηναίου ἡγέτη, ὅταν ὁ τελευταῖος ἔχει καταφύγει στὴν Περσία ἐξόριστος. Ὁ Ξέρξης⁹ τὸν δέχτηκε μὲ τιμὲς καὶ τοῦ ἔδωσε ἀξιώματα, στὴ συνέχεια ὅμως πρότεινε στὸν Θεμιστοκλῆ νὰ τεθεῖ ἐπικεφαλῆς νέας ἐκστρατείας κατὰ τῶν Ἑλλήνων. Ὁ ἀθηναῖος στρατηγός, παρόλο ποὺ ἔχει κάθε λόγο νὰ εἶναι χολωμένος μὲ τοὺς συμπατριῶτες του, ἀρνεῖται νὰ γίνεῖ ὄργανο τῶν ἐχθρῶν. Μπροστὰ στὴν ἐπιμονὴ τοῦ πέρση μονάρχη, εἶναι ἔτοιμος νὰ πεθάνει παρὰ νὰ προδώσει τὴν πατρίδα του.

Ἐκτός, λοιπόν, ἀπὸ τίς ἀναφορὲς στὸ ἔνδοξο ἱστορικὸ παρελθόν, ἡ ἐνσάρκωση τῆς ἀρετῆς καὶ τοῦ πατριωτικοῦ χρέους στὸ πρόσωπο τοῦ Θεμιστοκλῆ ἔκανε τὸ δράμα ὅλο καὶ πιὸ ἐπίκαιρο. Ἐπίκαιρο καὶ ἰδιαίτερα ἀξιοποιήσιμο ἀπ' τὴ θεατρικὴ πράξη, στὴ φάση ποὺ τὸ κίνημα τοῦ ἐλληνικοῦ Διαφωτισμοῦ συντονιζόταν ὅλο καὶ περισσότερο μὲ τὴν ἐπιδίωξη τῶν ἐθνικῶν στόχων καὶ ἔμπαινε στὴν εὐθεία τῆς πραγματοποίησης τους.

Ἡ χειρόγραφη ἀπόδοση τοῦ 1785 ποιητικά, καὶ κυρίως ἀπὸ γλωσσικὴ ἀποψη, δὲν διαφέρει πολὺ ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ 1796, οὔτε ἀπὸ τίς ἄλλες θεατρικὲς μεταφράσεις ἐκείνης τῆς περιόδου. Ἡ ἴδια ἐκφραστικὴ καμψία, ἰσοπέδωση τῶν ἀποχρώσεων, ἀδεξιότητες, ἀδυναμίες στὴ συγκρότηση τοῦ θεατρικοῦ λόγου κ.λ.π. Ὡστόσο, σὲ σύγκριση μὲ τὴν ἔκδοση τοῦ 1796, τὸ χειρόγραφο παρουσιάζει ὁρισμένες ἀρετές. Κάπου-κάπου συναντᾶμε ἀκριβέστερη καὶ πιὸ γλαφυρὴ ἀπόδοση, γενικὰ διαπιστώνουμε αὐστηρότερη προσήλωση στὸ πρωτότυπο καὶ σωστότερη κατανόησή του. Ἐνα παράδειγμα: λέει ὁ Θεμιστοκλῆς (Πράξη Α', σκηνὴ α') στὸ γιό του Νεοκλῆ, κατὰ τὸν Μεταστάσιος: Ah! figlio/Nel

8. Καὶ ἀπὸ ἄλλα ἔργα τοῦ Μεταστάσιου ἔχουμε διπλὲς - τριπλὲς μεταφράσεις, τυπωμένες ἢ χειρόγραφες (Δημοφῶν, Ὀλύμπια). Ὅμως κανένα δὲν εἶχε τὴν ἀπήχηση καὶ τὴ διάδοση τοῦ «Θεμιστοκλῆ».

9. Τὸ πραγματικὸ πρόσωπο στὴν ἱστορία αὐτὴ ἦταν ὁ Ἀρταξέρξης. Γιὰ τὴν οἰκονομία τοῦ μέτρου ὁ Μεταστάσιος ἔκοψε 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 πλατειασμούς, 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 ἀνθρωπε, τιμὴ τοῦ αἵωνος τούτου (...) σοὺ 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 αὕτὴ 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, μαζὶ 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 πῶς 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 ἀνεβάζσματα 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 ποὺ 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, γιατί δὲν τὴν ἀναφέρουν οἱ κοινόχρηστες ἐργογραφίες του· δεύτερο, γιατί μιᾶς ἐνδιαφέρουν διὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀφοροῦν τὴν πανευρωπαϊκὴ αἴγλη τοῦ Μεταστάσιου, στὸ μέτρο ποὺ δικαιολογοῦν και τὴ διάδοσή του στὸν νεοελληνικὸ ὥρο· τρίτο, γιατί ἡ Ρωσία τῆς Αἰκατερίνης εἶναι μιὰ περιοχὴ ὅπου φτάνει ἔντονη ἡ 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 ποὺ θὰ τὸ συναντήσουμε παρακάτω, ὅπως και δείγμα συνδυασμοῦ πολύπρακτου 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 ἑμμετρῇ ἀπόδοσι — 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 «στῆνει 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 πρῶτα 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 ρόλου καὶ τὸ ἀπαραίτητο τῆς παρουσίας του στὸν κόσμον. 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 ἔμενε κανεὶς ἀθῶος.

Τέλος, ἐπειδὴ ἡ Ἀρτεμὴ ἐπιμένει νὰ τοῦ κόψει τὰ φτερά, περνᾷ στὴν ἀντεπίθεσι 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 ἀπαίτησι 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.

125

ΕΡΩΣ ΑΙΧΜΑΛΩΤΩ

Agencia de la Sanación

71
6 p 443 :

Χρήση διαρκείας 25 ετών

Ningon o'zaro 72 nig'monlar

Τὸ θέλον ἐκείνου ἔα δέσφω, ὡς μαρ δε
διὰ αὐτοφύνη. -----

Scanned with

Ἀρχὴν ἔχει τὴν ἀρχαίαν δεινότητα καὶ δαδύον·
 ὡς ἐν τῇ ἐκκλησίᾳ τῶν ἀνθρώπων, καὶ παρὰ
 ὅσους ἐδὲν ὁρῶντες ἐδὲν ἡμεῖς καὶ ἡμεῖς ἐκκλησίαν
 ὁρῶντες καὶ δαδύον δεινότητα καὶ ἐκκλησίαν
 καὶ ἐκκλησίαν ἐκκλησίαν καὶ ἐκκλησίαν καὶ ἐκκλησίαν.

Τῶν αἰδίων ἀποδία

των χρωμάτων ποικιλία

დავ. გიგ. მარტენი.

Die Nation

ἡ ὁδοὺς ἐπὶ τὰ πόδας ὁδοῦ.

Bior In Edvinov.

Τῶν θυρίων ὁ κορυφῆς

Εἰς ἐκείνον ἀνέβη ἀποκρίσας

Հիւ Ժեմու Իծորդ.

Kadapa's prajayazai.

2. Kiy

Ἡ πρώτη σελίδα τοῦ μονόπρακτου «Ὁ Ἑρως αἰχμάλωτος».

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 ξεχνᾷ».

Τελικὰ ὁ αἰχμάλωτος βγαίνει ἀπὸ τὴν περιπέτεια αὐτῇ θριαμβευ-
τή.

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 προστεθεῖ σκηνές (ὁ μονόλογος τῆς Ἄρτεμης στὴν ἀρχὴ τοῦ ἔργου), πρόσωπα (οἱ Νύμφες καὶ οἱ Χάριτες), ἔχουν γίνεи 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 παρ-
ρουσιάζονται 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 αὐτές 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 γίνεи 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' άφορμή ένα καινούριο άνέβασμα με άλλη μουσική σύνθεση, οί αυθαίρετες άλλαγές και έπεμβάσεις στα κείμενα του Μεταστάσιου δέν ήταν σπάνιο φαινόμενο. Καί έξω από την Ίταλία σημειώνονταν ανάλογα κρούσματα, όπως είδαμε στην περίπτωση τής παράστασης του «Αντίγονου» στην Πετρούπολη.

Όπως και νάχει τó πράγμα, τά καθοριστικά στοιχεία του μονόπρακτου δέν έχουν υποστεί άλλαγές. Έτσι «Ο Έρωσ αίχμάλωτος» μεταφέρει στον έλληνικό χώρο, σέ έμπλουτισμένη μάλιστα μορφή, κάποιο δείγμα από ένα άγνωστο ως τότε κεφάλαιο τής παραγωγής του Μεταστάσιου. Για την ακρίβεια πρέπει νά πούμε σχεδόν άγνωστο, μιá και σχετικά πρόσφατα έντοπίστηκαν δύο χειρόγραφες μεταφράσεις ενός άλλου μονόπρακτου του Ιταλού ποιητή: «Η Άκατοίκητος νήσος» (L' Isola disabitata) βρίσκεται μεταφρασμένη στο χειρόγραφο 'Ηλιάσκου¹⁴, και με τόν τίτλο «Νήσος ή έρημος» μεταφράστηκε από τόν 'Ιωάννη Ν. Καρατζά¹⁵. Μόνο πού τó μονόπρακτο τούτο κατέχει ξεχωριστή θέση στην κατηγορία τών μικρών έργων του Μεταστάσιου με την πρώτη ρομαντική του άτμόσφαιρα, τά άληθινά πρόσωπα και τίς πρωτότυπες αίσθηματικές πτυχές πού αναδείχνει.

«Ο Έρωσ αίχμάλωτος» είναι γνήσια αντιπροσωπευτικό κείμενο από τó είδος τών διασκεδαστικών έργων: μυθολογικά πρόσωπα, άρκαδικά - είδυλλιακά στοιχεία, παιχιδιάρικος τόνος, άκροβασίες και καμώματα στα όρια του σοβαρού και του κωμικού, με μιá λέξη ένσάρκωση του «χαριτωμένου» όπως τó αντιλαμβάνóταν ή αίσθητική του 18ου αιώνα. Όμως, παρόλη τή συγκάλυψη πού του προσφέρει ή άμφιση σε στυλ ροκοκό, ή συμβατικότητα και τó άριστοκρατικό επίχρυσμα, τó έρωτικό κήρυγμα αναπτύσσεται με προκλητική ένάργεια. Για τά έλληνικά μέτρα τής έποχής, πρέπει νά αναγνωρίσουμε πώς τó διάβημα του άγνωστου μεταφραστή μας ήταν πολύ τολμηρό.

Οί μεταφράσεις δραματικών έργων αúτης τής περιόδου ύπηρετούν γενικά μιá διδακτική άποστολή, έχουν άμεσο στόχο τή γνωριμία, την έπαφή με την εύρωπαϊκή θεατρική κίνηση, ένω παράλληλα προωθούν την ιδέα του έλληνικού θεάτρου και μακροπρόθεσμα έχουν προορισμό

14. Βλ. Παν. Μουλλά, «Μεταφράσεις και πρωτότυπα κείμενα από τόν 18ο αιώνα (Περιγραφή ενός κώδικα)», *Ο Έρμηνεύς*, 3, 1965, 215-217 και Δημ. Σπάθης, «Τόμυρις, βασίλισσα τής Σκνθίας» Μιά θεατρική μετάφραση του 18ου αϊ., *Αθ. 1977*, 238-240 [άνάτυπο από τόν Έρμηνεύ, τ. ΙΑ']

15. Βλ. Λίνου Πολίτη, «Παλαιογραφικά από την Ήπειρο», *Έπιστημ. 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 συγγενεὺι 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 ἀκαδικὰ 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 ἱταλοῦ 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 ἑξὶ δράματα: «Ἀρταξέρξης», «Ἀδριανὸς ἐν Συρία», «Δημήτριος», «Ἡ εὐσπλαγχνία τοῦ Τίτου», «Σιρόης» καὶ «Κάτων ἐν Ἰτύκῃ» (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 μόνο 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 πῶς 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 ἀντανανκλᾷ 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 αἵχμη (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 ύφίστανται τις συνέπειες μιᾶς φυσικῆς ἐπιλογῆς. Ἀπ' ὅλη τὴν πλούσια συγκομιδὴ πού ἀναφέραμε, κυρίως δύο ἔργα¹⁹ θὰ ἐπιβιώσουν καὶ θὰ ἀξιοποιηθοῦν θεατρικά: ὁ «Θεμιστοκλῆς», στὶς συνθῆκες καὶ γιὰ τοὺς λόγους πού εἶδαμε παραπάνω, καὶ τὰ «Ὀλύμπια» (Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες), «ἐλληνικὸ» βέβαια κι' αὐτό, ἀλλὰ πού χρωστᾷ περισσότερο τὴ διάδοσή του (ἐπανεκδόσεις καὶ παράσταση στὴν Ἀθήνα τὸ 1836) στὴ σφραγίδα πού ἐναπόθεσε ὁ Ρήγας²⁰. Ὅμως 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, στὶς 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 ἢ 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 ἑξὶ λυρικά ἔργα ποὺ περιέχει καλύπτουν τίς διάφορες φάσεις τῆς ποιητικῆς παραγωγῆς τοῦ Μεταστάσιου ἀπὸ τὸ 1719 ὥς τὸ 1750 περίπου, εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ καὶ δημοφιλὴ καὶ ἀνήκουν ὅλα στὴ σειρὰ 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, τὶς 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 ὁκτάστιχες στροφές τῆς ἑλληνικῆς ἀπόδοσης στὶς ἰσάριθμες ἰταλικές. Ὅμως ὁ ἑπτάσύλλαβος 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 ὁκτασύλλαβους, χωρίζει τὴν ὁκτάστιχη στροφή σὲ δύο τετράστιχα καὶ σέβεται τὴν ὁμοιοκαταληξία τῆς καντσονέτας ἀββγδεγ.

νός που οδηγεί αναγκαστικά σε πλατειασμούς, σε παραγεμίσματα με άχρηστα επίθετα, λέξεις-πράσιτα κλπ.

Μεγαλύτερη μετρική ποικιλία εμφανίζουν «Ο Χωρισμός» και οι καντάτες «Ο δειλός έρως» και «Η δικαιολογία», ενώ στις δύο τελευταίες περιπτώσεις διαπιστώνουμε κάποιες αλλαγές και προσθήκες. Τέλος στο «Η Άνοιξις» ή φόρμα της καντσονέτας μεταφέρεται σε εξάστιχες στροφές αυτή τη φορά, πάλι όμως με μονότονους ζευγαρωτούς δεκαπεντασύλλαβους. Έδω μόνο το πρώτο εξάστιχο είναι πιστή απόδοση του πρωτότυπου, ενώ οι υπόλοιπες επτά στροφές παρουσιάζουν σημαντικές αλλαγές.

Όλα τα στιχουργήματα έχουν περιεχόμενο αισθηματικό: έρωτικές απογοητεύσεις, εξομολογήσεις, διεκδικήσεις ανταπόκρισης, παράπονα πού, στις περισσότερες περιπτώσεις, διατυπώνονται προς φανταστικά πρόσωπα από το πάνθεο της ειδυλλιακής Άρκαδίας (Φύλλη, Χλώρη κλπ.). Το πρώτο, η περίφημη «La Libertà», και το δεύτερο («Palinodia») απευθύνονται σε κάποια Νίκη ή Νίκαια, πού το όνομά της υπάρχει σαν υπότιτλος (A Nice) των ιταλικών στίχων, στα ελληνικά όμως έχει απαλειφθεί. Στη μέν «Έλευθερία», ο λυρικός ήρωας εκφράζει την ανακούφισή του πού έλευθερώθηκε από τα δεσμά, γλύτωσε από τα βάσανα του έρωτα με την άπονη άγαπημένη του²³. και βέβαια στην «Παλινωδία», άναιρεί όλα όσα της καταμαρτυρούσε στο προηγούμενο, δηλώνει μεταμέλεια και διατυπώνει νέα όμολογία πίστης στο Ίνδαλμά του²⁴.

Με ένα απόσπασμα από την «Έλευθερία», συνδέεται, όσο γνωρίζω, η πιό παλιά μαρτυρία για μετάφραση στίχων του Μεταστάσιου στα

23. Φρόνιμα συνεπώς, ο Έλληνας μεταφραστής βάζει τίτλο «Η Έλευθερία της καρδιάς», πού ανταποκρίνεται στο περιεχόμενο του ποιήματος, αλλά και τόν καλύπτει από πιθανές παρεξηγήσεις. Για την Ιστορία σημειώνω πώς στα γεγονότα της Νεάπολης το 1820 —ο Μεταστάσιος είχε πεθάνει πρό πολλού— ο λαός επέβαλε, πρόσθεσε σαν έπωδό, σε επαναστατικό ύμνο πού τραγουδήθηκε τότε, ένα δίστιχο από την Libertà: «Non sogno questa volta, /Non sogno, libertà». Στην ελληνική απόδοση τούτοι οι στίχοι έχουν ιδιαίτερα κακοποιηθεί:

Και τώρα δέν είν' όνειρον μον' είν' τή άληθεία
δέν όνειρεύομαι ποσώς, πλέον έλευθερία.

24. Οι «παλινωδίες» γίνονται συνηθισμένο στιχουργικό παιχνίδι το 18ο αί., και για τή διάδοσή τους κάποια εύθνη έχει το σχετικό ποίημα του Μεταστάσιου. Η μόδα θά περάσει και στη νεοελληνική ποίηση (π.χ. Ίωάννης Βηλαράς, όπως επίσης κάτι ανάλογο στο «Βόσπορος έν Βορυσθένει» του Άλεξ. Ίω. 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 τῶρα 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 διαφορὲς. 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 ἀντιγραφῆ ἄτιτλο καὶ ἀνώνυμο, τὴν ὀφείλουμε στὸν Κ. Θ. Δημαρᾶ.

τῶν κειμένων πού ἔχει ἀντιγράψει στή συλλογή του ὁ Ἡλιάσκος, τὸ *terminus ante quem*, μὲ μεγάλη 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, πού περιέχονται στὶς ἀμέσως ἐπόμενες σελίδες τοῦ χειρογράφου μας, φαίνεται πῶς εἶχε εὐρεία διάδοση καὶ ἐπιτυχία τὴν ἴδια περίπου ἐποχὴ. Μόνο πού κυκλοφοροῦσε σὰν αὐτοτελὲς ποίημα, ἀνώνυμο καὶ χωρὶς καμιά ἀναφορὰ στὸν Μεταστάσιο. Ἀντιγράφω τὸ κομμάτι ὁλόκληρο γιὰτὶ εἶναι καὶ χαρακτηριστικὸ τῶν ἐπιδόσεων τοῦ μεταφραστῆ μας:

«Ζέφυρε γλυκὲ ἂν εὖρης, τὴν καρδιά πού 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 στροφή ἀπὸ τὸ ποίημα «Ὁ δειλὸς ἔρω»²⁷. Εἶχε διαδοθεῖ στὴν ἀπόδοση πού διασώζει τὸ χειρόγραφο τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

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

27. Ἡ τελευταία στροφή 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 ἐντραπῆς» 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 Ἄνοιξις»). 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 ἀνοίξεως 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 στιχοιργήματα*, 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 ὕφος, 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 φωτιές
 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 καρδιὰ 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») μόνου πού ἐδῶ ἡ πεντάστιχη στροφή ἔχει μεγαλύτερη ποιικιλία στὴ ρίμα. Ἡ εἰκονοπλασία ἐπίσης ἀφήνει νὰ διαφανεῖ κάποια συγγένεια μετὰ τὸν Μεταστάσιο. Ὅμως ἡ ὑπερβολὴ στὴν παραστατικὴ ἀπεικόνιση τῶν ἀντιθέσεων εἶναι τέτοια πού μᾶς ὁδηγεῖ κατευθεῖαν στὰ πιὸ αὐθεντικὰ γνωρίσματα τῆς φαναριώτικης στιχουργίας. Δὲν ξέρω ἂν εἶναι τυχαῖες, πάντως εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὲς οἱ ὁμοιότητες σὲ μερικὰ σημεῖα μετὰ τὸ ποίημα τοῦ Ἀλέξανδρου Κάλφογλου «Ὡ τί κουριόζα συμφορὰ» («εἰς τὸν λιμένα ναυαγῶ» ἢ «ζητῶ στὸν ποταμὸν νερὸν / τὸν βρίσκω παρευθὺς ξερὸν»· πρβλ. μετὰ τὸ παραπάνω, 6η καὶ 7η στροφή). Μόνου 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 μετὰ πολὺ ἀλλαγμένες τίς τελευταῖες στροφές. Στὴ συλλογὴ τοῦ Marcellus, πάλι, βρίσκουμε τὸ δεύτερο πεντάστιχο («μὴ καρδιὰ ἀπληπισμένη») ἐνσωματωμένο στὸ ποίημα «Ἡ Ἀγαπητικὴ»³⁴.

Ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴ διάδοση τῶν στίχων εἶναι ἡ παρουσία τους μέσα σὲ δύο χειρόγραφες μουσικο-ποιητικὲς ἀνθολογίες, μετὰ διαφορετικὴ μορφή. Στὸ χειρόγραφο «Συλλογὴ ποιημάτων... ὑπὸ Ν. Λογάδη»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, μόνου 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 γιὰτὶ 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 ποιητῆς τοῦ «Ζέφυρε γλυκέ...». Εἶναι καιρὸς νὰ κοιτάξουμε σύντομα ἐδῶ τὰ ἐρωτηματικά 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, μεταφραστῆς 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 πῶς 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 ἔμμετρη πολὺ προσεγμένη μετάφραση. Παραβάλλοντας τὶς πεζὲς μεταφράσεις ποὺ παρουσιάσαμε ἐδῶ μὲ τὶς ἔμμετρες τοῦ χειρογράφου τῆς Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης, διαπιστώνουμε πῶς 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 ὥς ἐξῆς: μποροῦσε ὁ Ἰω. Καρατζᾶς νὰ εἶναι μεταφραστὴς καὶ γιὰ τὰ ἔξη δραματικὰ καὶ γιὰ τὰ λυρικὰ ἔργα τοῦ Μεταστάσιου;

Σημειῶνω μὲ τὴν εὐκαιρία πῶς 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 πῶς σύντομα θὰ τυπώσῃ καὶ ἄλλα δράματα τοῦ «περιφήμου Μεταστάσιου». 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 άνωυμία, οι ιδιομορφίες τής χειρόγραφης κυκλοφορίας δέν μās υπόσχονται πώς ή λύση θα είναι εύκολη. Για την ώρα τó 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 ξαναγυρίσουμε ή να περιοριστούμε στα στιχουργήματα, μιá και τó όνομα του 'Ιω. Καρατζά σ' αυτόν ειδικά τó χώρο τó 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 άδésποτα) στο δικό του καταστιχάκι, που πέρασε έπειτα σε πολλά χέρια, αυτό ήταν άρκετό για να συνδεθεί τó 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 τó κεφάλαιο του χειρόγραφου που εξετάζουμε, στα όποια όμως για τή φάση αυτή ή έρευνα δέν μπορούσε να έπεκταθεί. "Αν και πολλά από τα πρωτότυπα έμμετρα που βρίσκουμε έδω δέν άντιπροσωπεύουν σημαντικά έπιτεύγματα σε σύγκριση με τα γνωστά άντιπροσωπευτικά δείγματα από τó είδος τών φαναριώτικων τραγουδιών, έν τούτοις ή άντιπαράβολή και οι 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. Τό «Φονεύς ό άκούσιος» (σ. 157-166), σε μορφή έμμετρης έπιστολής, διαπιστώνουμε ότι αναφέρεται στο τελευταίο έπεισόδιο από την ιστορία του Κέφαλου και τής Πρόκρης, με βάση τó μύθο, όπως παραδόθηκε από τόν 'Οβίδιο στις «Μεταμορφώσεις». Τό άφηγείται, χωρίς να όνομάζεται, ό Κέφαλος στον φίλο του "Εργαστο, σε ζευγαρωτούς δεκαπεντασύλλαβους (ή σε όκτασύλλαβους στα καθαρά λυρικά μέρη, όπως είναι τó «τραγούδι» του Κέφαλου: «"Ελα αύρα γλυκυτάτη / και δροσιά ώραιοτάτη...»). Περιγράφει στη άρχή την εύτυχισμένη ζωή που περνούσε στα δάση και τόν 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 ποιμενικά εἰδύλλια μὲ μοτίβα γνωστὰ ἀπὸ τὶς ἰδιαιτέρως δημοφιλεῖς τὸν 18ο αἰῶνα ἱστορίες τῶν «δυστυχισμένων 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 μῦθο, ὅπως καὶ γιὰ ἄλλα θέματα παρμένα ἀπὸ τὸν Ὀβίδιο. Ἐτσι, 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 τρίτη 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
εἶς 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 οἶνοπώλεις πόλεις») ἀναφέρεται εἰδικότερα στὴν κοραιπλίη 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 κτήνη [;]
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
διαίρεσεις 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 χειρόγραφο 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 περίληψη τῶν ἔργων· ὥστόσο ἡ ἐρμηνεία τους ἀπὸ τὸν ἱστορικὸ εἶναι ἀμφισβητήσιμη καὶ ἡ ἐξομίωση, εἰδικά, τῶν «πληνμάτων» μὲ τὴν μεσαιωνικὴς ἠθολογίας 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 πληροφορία ὅλοι οἱ μεταγενέστεροι μελετητές. Ἡ ταυτότητα ὁμῶς τῶν μεταφραστῶν γι' αὐτὴν καθὼς καὶ γιὰ τὴν περισσότερες θεατρικὲς ἐκδόσεις τοῦ 18ου αἰ., παραμένει θέμα σκοτεινόν.

47. Βλ. Σοφ. Κ. Οἰκονόμου, *Προλεγόμενα καὶ σημειώσεις στὴν ἐκδοσὴ Νικολάου Ἀλεξ. Μαυροκορδάτου Ψόγος Νικοτιανῆς*, Βενετία 1876, 31 καὶ 72-73. Γράφει ὁ Σοφοκλῆς Οἰκονόμου: «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 πῶς 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 τίς αὐστηρὲς ἠθικὲς ἀρχές ποὺ εἶδαμε πιὸ πάνω. Ἐπιπλέον ἡ πώρωση τοῦ Ἀλέξανδρου ἐξηγεῖται ὡς συνέπεια τῆς ἐπιρροῆς τῶν νέων ἰδεῶν (= τοῦ Διαφωτισμοῦ), τῆς ἀθεΐας κλπ. Θυμίζω πῶς τὸ τέταρτο ἀπὸ τὰ «Πονήματα δραματικά» («Ὁ κατηχούμενος ἢ τὸ κοσμογονικὸν θέατρον») εἶναι κανονικὴ, μὲ μορφὴ διαλόγου, φιλοσοφικὴ διατριβὴ κατὰ τῶν ἰδεῶν τοῦ Διαφωτισμοῦ.

Ἐμμετρα 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. Γιὰ 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 τῶν τρελῶν» κ.ά.). Τώρα επιβεβαιώνεται πῶς στίχοι του σατιρικοί βρίσκονταν διάσπαρτοι σέ ἀνθολογίες τῆς ἐποχῆς. Ἔτσι τὰ στιχουργήματα ἀπό τὸ χειρόγραφο τοῦ Μουσείου συμπληρώνουν καὶ ὁλοκληρώνουν τὸ λογοτεχνικὸ πορτραῖτο τοῦ Γεωργίου Ν. Σούτσου, προσφέρουν ἓναν συνδετικὸ κρίκο ἀνάμεσα στὶς διαφορετικὲς φάσεις καὶ τὶς ἀντιφατικὲς συνιστώσες τοῦ ἔργου του.

Ἡ συνύπαρξη στηλιτευτικῆς κοινωνικῆς διάθεσης μὲ συντηρητικὲς ἰδέες σ' ἓναν συγγραφέα δὲν εἶναι οὔτε καινούριο οὔτε σπάνιο φαινόμενο. Στὴν περίπτωση τοῦ Γ.Ν. Σούτσου, ὅπως καὶ στὴν κάθε περίπτωση, ἡ ἐξήγησή του ἀπαιτεῖ συγκεκριμένη ἀνάλυση καὶ τοῦ συνολικοῦ ἔργου καὶ τῶν συνθηκῶν ποὺ αὐτὸ ἀντανάκλᾳ, κάτι ποὺ ξεφεύγει ἀπὸ τὰ ὅρια αὐτῆς τῆς παρουσίας.

Ἀντίθετα θὰ ἦταν παράλειψη νὰ μὴν ἐπισημάνουμε τὴ συνύπαρξη ποὺ πραγματοποιεῖται στὰ πλαίσια τοῦ χειρογράφου ποὺ μᾶς ἀφορᾷ. Τὸ γεγονός δηλαδὴ ὅτι ἀνακαλύπτουμε κείμενα ποὺ μαρτυροῦν μία μετριοπαθὴ ἔστω τάση ἀνανέωσης, ἰδιαίτερα τὴν τάση χειραφέτησης στὸν αἰσθηματικὸ χῶρο, καὶ παρακάτω συναντᾶμε κείμενα μὲ ἐκδηλὰ τὰ ἀντανάκλαστικά τῆς ἀναδίπλωσης στὴν παραδοσιακὴ ἠθικὴ.

Τὸ φαινόμενο φυσικὰ ἀπορρέει πρῶτα ἀπὸ τὴν ἰδιοτυπία τοῦ χειρογράφου ἔργου, ἰδιαίτερα τοῦ εἶδους τῆς χειρόγραφης συλλογῆς ποιικίλων κειμένων ὅπως αὐτὴ ποὺ ἐξετάζουμε, μέσα στὶς συγκεκριμένες συνθηκὲς τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ χώρου. Ἰδιοτυπία ποὺ ταυτόχρονα προσδίνει στὸ εἶδος αὐτὸ μία ἰδιαίτερη ἀξία, τὸ κάνει ἀναντικατάστατη πηγὴ πληροφόρησης. Γιατὶ ἐδῶ καταγράφονται οἱ ἀντιφατικὲς τάσεις τῆς πνευματικῆς ζωῆς, πολλὲς φορές χωρὶς διακρίσεις, πρὶν μεσολαβήσουν οἱ ἐπιλογές καὶ οἱ διαλογές, οἱ ὑπολογισμοί, οἱ καταναγκασμοὶ καὶ οἱ περιορισμοί, ποὺ συνδέονται μὲ τὴν παραγωγή καὶ τὴν κυκλοφορία τοῦ ἐντύπου.

Χάρη σ' αὐτὴ τὴν ἰδιοτυπία ἔχουμε μιὰ εἰκόνα σὲ σμίκρυνση ἢ τὴ λεπτομέρεια μιᾶς εἰκόνας ἢ ἔστω μιὰ μικρὴ δειγματοληψία ἀπὸ τὶς πνευματικὲς ζυμώσεις καὶ τὶς ἀντιφάσεις ἑνὸς χώρου, ποὺ διέρχεται μιὰ κρίσιμη μεταβατικὴ περίοδο, καὶ ποὺ ἓνα ἀπὸ τὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικά του εἶναι ὅτι οἱ τάσεις ἀναγέννησης καὶ οἱ δυνάμεις τῆς ἀντιμεταρρύθμισης ἐμφανίζονται ἱκοντὰ-κοντὰ σὲ βαθμὸ ποὺ εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορίσει κανεὶς ποῖος ποιοῦ προηγεῖται.

Ἡ χειρόγραφη παραγωγή μπορεῖ νὰ προσφέρει πολλὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ φωτιστοῦν οἱ λαθάνουσες συγκρούσεις ἀνάμεσα στὶς 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 ξέρεις 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 η άναγραφή του όνόματος του στιχουργού. Τα ποιήματα είναι «του 'Αλέκου», ανήκουν έπομένως σε κάποιον, μισοεπώνυμο έστω ή μισοανώνυμο, συγγραφέα. Το όνομά του άναγράφεται 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 άντιπαράβολή 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 μερικὲς 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 ξεῦρεις 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 ξεῖρω 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 ἀποφασιστικὰ ἡ πλάστιγγα ὑπὲρ τῆς ἁποψῆς πὼς οἱ στίχοι τοῦ βιβλίου εἶναι σὲ μεγάλο ποσοστὸ ἐρασιμμένοι ἀπὸ χειρόγραφες ἀνθολογίες τῆς ἐποχῆς.

νὰ 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
ἔέχασα 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 κόσμος ὅλος θὰ σὲ φωνάζει
καὶ μὲ τὸ δίκιον του θὰ σὲ κρᾶζῃ
τοῦ πιστοτάτου καὶ αἰδίου
μεμισημένου δούλου φονιά.»

νὰ 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
ἔέχασα 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
ὅς ἔχῃς μόνη, γιατί εἰς αἰτία
μ' αὐτὴν τὴν ἄκραν σου ἀπονιά.
Κι ὁ κόσμος ὅλος θὰ σὲ φωνάζῃ
κι ἀδυσλόγηθαι θὰ νὰ σὲ κρᾶζῃ
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 πῶς, ἀφοῦ κυκλοφόρησε ἓνα θεατρικὸ ἔργο τὸ 1785, θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ εἶχε γράψει καὶ στίχους λίγο νωρίτερα ἢ λίγο ἀργότερα. Ὁ Ἀλέκος ὅμως ποῖος εἶναι;

Φυσικὰ εἶναι δύσκολο νὰ ἐξετάσουμε ἐδῶ ὅλα τὰ ἐπιχειρήματα πού συνηγοροῦν γιὰ τὸν ἕναν ὑποψήφιο καὶ ἀποκλείουν τὸν ἄλλον. Ἐξάλλου θὰ εἴμασταν ὑποχρεωμένοι νὰ καταφύγουμε σὲ εἰκασίες ἢ νὰ χρησιμοποιοῦσαμε κριτήρια ὅχι ἀσφαλτο, ὅπως π.χ. γιὰ τὸν Ἀλέξανδρο Κάλφογλου θὰ λέγαμε πῶς δὲν τοῦ ταιριάζει τὸ θέμα, τὸ ὕφος κλπ. ἢ κάτι ἀνάλογο τῆς ἴδιας τάξης γιὰ κάποιον ἄλλον.

Στὰ ὀνόματα ἐκείνων πού τούτη 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, πού, κατὰ μία ἐκδοχή⁵², ἐκεῖνος εἶχε μεταφράσει τὸν «Πιστὸ Βοσκό» τοῦ Γκουαρίνι.

Ἄλλος ἓνας 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, πού 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 ήγεμόνας 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 έμεινε 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 ήγεμόνα 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 ήγεμονίες 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.