

## 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 κώδικας<sup>1</sup>, χρονολογημένος τὸ 1785, ποὺ περιέχει μεταφρασμένα θεατρικὰ καὶ ποιητικὰ ἔργα μαζί με πρωτότυπα στιχουργήματα. Ἀπ' ὅσο γνωρίζω, δὲν ἔχει γίνει μνεῖα πουθενὰ γιὰ τὸ περιεχόμενό του, γιὰ τὰ σημαντικὰ τεκμήρια ποὺ προσκομίζει σχετικά 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 ὀρισμένα 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 ὀρισμένα πρωτότυπα ἔμμετρα πού, ἀντιγραμμένα ἀπὸ ἄλλο χέρι, εἶναι συγκεντρωμένα σὲ χωριστὴ ἐνότητα σὲ τὶς 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, ἐτοιμάζε ἡ Εὐγενία Χατζηδάκη.

Τοῦτο τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κώδικα περιλαμβάνει τις μεταφράσεις ἀπὸ τὰ δραματικά καὶ τὰ λυρικά τοῦ Μεταστάσιου καθὼς καὶ ἄλλα διασκευασμένα ἢ μᾶλλον πρωτότυπα στιχουργήματα. Εἶναι γραμμένο ἀπὸ ἓνα χέρι (χ<sup>1</sup>) 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» ποῦ φέρει τὴ χρονολογία ἀσπεί. "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 ἑνδείξεις γιὰ τὸ χωρισμὸ τῶν σκηνῶν, σκηνικὲς ὁδηγίες κλπ.

Ἐνα πολὺ μικρότερο μέρος (σελ. 233-249) τοῦ κώδικα εἶναι γραμμένο ἀπὸ ἄλλο χέρι (χ<sup>2</sup>). Ἡ γραφή εἶναι πάλι τοῦ 18ου αἰ., ἀλλὰ πολὺ λιγότερο ἐπιμελημένη καὶ ἰδιαίτερα δυσανάγνωστη στὰ σημεία ὅπου τὸ μελάνι ἔχει ξεθωριάσει ἢ ἔχουν ὑποστειῖ φθορὰ οἱ σελίδες. Τὸ μέρος αὐτὸ περιέχει πρωτότυπα στιχουργήματα, ἄλλα γνωστὰ καὶ ἄλλα ἄγνωστα. Γεγονὸς κάπως σπάνιο γιὰ πρώιμες ποιητικὲς ἀνθολογίες, βρίσκουμε ἐδῶ ἑνδείξεις γιὰ τοὺς συγγραφεῖς. Τὰ τέσσερα πρῶτα — ἠθικοδιδασκτικά μὲ σατιρικὲς αἰχμὲς — 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 ποῦ τὰ βρίσκουμε στὸ «Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἑραστῶν». Μὲ κάποιες ἐπιφυλάξεις, μπορούμε νὰ διατυπώσουμε τὴν ὑπόθεση πὼς καὶ τὸ μέρος αὐτὸ τοῦ κώδικα, μὲ τὴν πρωτότυπη μικρὴ ἀνθολογία ποῦ διασώζει, πιθανὸν νὰ γράφτηκε γύρω στὰ 1785 μὲ 1790.

Τὸ κενὸ ποῦ ὑπῆρχε ἀνάμεσα στὸ πρῶτο καὶ στὸ δεύτερο μέρος, στὶς σελ. 195-217, τὸ χρησιμοποίησε κάποιος μεταγενέστερος κτήτορας τοῦ χειρογράφου γιὰ νὰ ἀντιγράψει μὲ στρογγυλὰ καλλιγραφικά γράμματα τὴν κρητικὴ «Βοσκοπούλα» ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ Λεγκράν<sup>2</sup>. 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 ἐνδειξή πού πρέπει νὰ λάβουμε ὑπόψη μας. Ἐκεῖ πού ἀρχίζει ἡ ἀντιγραφή 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 πού ἀναπτύσσεται στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὶς παραδουναβείες ἡγεμονίες στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰώνα.

Τὰ κείμενα ἐμφανίζονται στὸν κώδικα μὲ τὴν ἐξῆς σειρά<sup>3</sup>:

φ. Ir-IV *πίναξ*: [παραθέτει τοὺς τίτλους, μὲ τὸν ἀριθμὸ τῆς σελίδας ἀντίκρου, γιὰ τὰ περιεχόμενα ὡς τῆ σελ. 189]

φφ. II-IX [λευκὰ]

φ. Xr *αψητέ* / **Θεμιστοκλῆς** / *δράμα* / *Μεταφρασθὲν ἐκ τῆς ἰταλικῆς* / *εἰς τὴν καθ' ἡμᾶς ἀπλὴν διάλεκτον* / *παρὰ τοῦ.../τόμος δευτέρος<sup>4</sup>.*

φ. Xv [λευκὸ]

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

σ. 1-3 *Ἐπόθεσις*, 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 *Ἐπόθεσις*, σ. 68 *Τὰ πρόσωπα*, σ. 68-118 [τὸ κείμενο]

σ. 119-120 [λευκές]

σ. 121 **Ὁ Ἔρωσ ἀιχμάλωτος**: *Τὰ τῆς σκηνῆς πρόσωπα*

σ. 121-139 [τὸ κείμενο]

σ. 140-189 [**Στιχουργήματα**]

σ. 140 *Ἐλευθερία τῆς καρδίας*: Ἀρχ. *Εὐχαριστῶ πού τέλος πιά ἠσύχασα κομάτι*. Τελ. *δὲν σὲ πονῶ εἰμ' ἤσυχος μὲ ἄνεσιν μεγάλην*.

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

[Στὶς σ. 140-141 ὁ μεταφραστὴς ἔχει καταχωρήσει τὰ δύο πρῶτα ὀκτάστιχα 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 ὀλόκληρα τὰ δύο στιχουργήματα ἀντικριστὰ: 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 *αψητέ*, κάποιον ἄλλο χέρι σημείωσε λάθος τὴν ἀπόδοση τῆς χρονολογίας μὲ ἀραβικοὺς ἀριθμοὺς: 1685 καὶ μετὰ διόρθωσε τὸ 6 σὲ 7. Ἄδηλο τί σημαίνει τὸ «τόμος δευτέρος». Ἴσως ὁ μεταφραστὴς μεταφέρει μηχανικὰ τὴν ἐνδειξή ἀπὸ τὸν τόμο τῆς ἰταλικῆς ἔκδοσης πού χρησιμοποίησε.



σ. 142, 144, 146, 148, 150, 152. 'Η Ἐλευθερία τῆς Καρδίας σον. 'Αρχ. *Ἐύχαριστῶ πού τέλος πιά ἠσύχασα κομάτι Τελ. μίαν ψεύστραν μίαν ἄστατον ὡσαν ἔσένα πάλιν:*

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

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

σ. 157-166 Φονεὺς ὁ ἀκούσιος. 'Αρχ. *"Ὀχ! φιλε πιστὲ 'Εργαστε, ματαιῶς με φωνάζεις, Τελ. καὶ εἰς τὸν τάφον τάχιστα νὰ τὴν ἀκολουθήσω.*

σ. 166-168 'Ο χωρισμὸς. 'Αρχ. *'Ἰδοῦ ἔφθασεν ἐκείνη ἡ στιγμή ἢ φοβερὴ Τελ. ἐσὺ ἄχ ποῖος ἰξεύρει ἐὰν μὲ ἐνθυμηθῆς.*

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

σ. 170-172 ἡ ἀνοιξις. 'Αρχ. *Νά πού ἔφθασεν ἡ πρώτη τῆς ἀνοίξεως μορφὴ Τελ. εἶν' σ' ἐμένα τυραννία, βάσανος πολλὰ σωστή.*

σ. 172-189 [ἄτιτλα στιχορρηγήματα]

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

σ. 174 'Αρχ. *Πέμ' ὡς πότε πεισματόνευς; καὶ τὸ πείσμα τί δηλοῖ; Τελ. Παρὰ μόν' πῶς ζημιώνεις καὶ τοὺς δύο μας ἀρκετά!*

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

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

σ. 176-177 'Αρχ. *'Ἀφ' οὗ γνῶρισα στὸν κόσμον ἢ 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, ὡς νὰ μὲ ξαναἰδῆτε:*

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

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

σ. 180-181 'Αρχ. *'Ὡς πότε πλέον ἔρωτα, ὡς πότε μὲ παιδεύεις; Τελ. κ' ἀπηλιτισμένος κ' εὐελπις εἰς τὸ ἐξῆς νὰ ζήσω.*

σ. 181-182 'Αρχ. *"Ἄν ἡ καρδιά μου νὰ σὲ λατρεύῃ, σνηθησιμένη παντοτεινὰ Τελ. τὰ ἐδικὰ σου ἄπειρα κάλλη, καὶ κάλλη μόνᾳ πολυειδῆ*

σ. 182 'Αρχ. *Στὸ πρόσωπόν σου βλέπω πῶς λάμπει καθαρὰ Τελ. πού σταῖς καρδιές μ' ἔσένα 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. *"Ἀχ ἐφάνη μιὰ ὠραῖα, πού ὁ ἥλιος ἂν χαθῆ Τελ. διὰ νὰ τὴν περιγράψουν, μὲ αὐτὰς οἱ ποιηταί.*

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

σ. 185-186 Ἀρχ. Ἄχ ἐλάτε νὰ ἰδῆτε / μιὰν καρδίαν ἐρασταί Τελ. καὶ ἂν ζήσω πῶς ν' ἀφήσω / νὰ μὲ κλαίῃ φοβερά;

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

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

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

σ. 188 Ἀρχ. Ἀπ' ἐκεῖ ποῦ μὲ ἀέρα ἐναντίον καὶ σφοδρὸν Τελ. καὶ νὰ διῆς τῆς εὐτυχίας τὸν λιμένα νὰ φανῆ:

σ. 189 Ἀρχ. Τὸ μελοδικὸ πουλὶ νύθοντας πῶς σ' ὕστερήθη Τελ. καὶ νὰ λάμπει κ' εἰς ἡμᾶς μὰ γλυκεῖα καλὴ ἡμέρα.

[Τὸ «μελοδικὸ πουλὶ» εἶναι ὁ τελευταῖος τίτλος ποῦ ἀναγράφεται στὸν πίνακα περιεχομένων τοῦ κώδικα. Ἐδῶ τελειώνει τὸ κύριο μέρος ποῦ εἶναι γραμμένο μὲ χ<sup>1</sup>. Στὴ σ. 190 ἡ γραφὴ ἀλλάζει. Πρόκειται γιὰ τὸν ἀντιγραφέα (χ<sup>2</sup>) ποῦ ἐδῶ, στὶς σ. 190 καὶ 193 παραθέτει μᾶλλον ἡμιτελῆ ἔμμετρα, ἀσύνδετα ἐξάστιχα καὶ τετράστιχα. Τὸ γεγονός ὅτι οἱ σ. 191-192 ἔχουν ἐκπέσει ἐπιτείνει τὴν ἀσάφεια τοῦ μέρους αὐτοῦ. Τὸ ἴδιο χέρι θὰ ἀντιγράψει κανονικὰ τὰ στιχογραφήματα στὶς σ. 233-249].

σ. 190 (χ<sup>2</sup>) Ἀρχ. Ἄχ ὅταν εἶδα ἐξαφνα ἐκείνην π' ἀγαποῦσα Τελ. θέλει λοιπὸν ἀπόκρισιν εἰς τὴν ἀκροστιχίδα. [ἀπὸ τὴν «ἀπόκριση» σώζεται ἓνα διστιχο]

σ. 191-192 [ἔχουν ἐκπέσει]

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

σ. 194 [λευκὴ]

σ. 195-217 [χ<sup>3</sup> Ἡ 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] Ἡ Βοσκοπούλα ἡ εὐμορφη, σ. 197-217 [τὸ κείμενο].

σ. 218-232 [λευκὲς]

σ. 233 [χ<sup>2</sup>] Τοῦ γεωργάκη Τερτζιμανζαδὲ Ἀρχ. Θέλεις νὰ σὲ εὐφημοῦν, ὡς τῶν ταλαιπώρων πόρον Τελ. ἐσὸν πάσχε νὰ φανεῖς καὶ ἐκ τῶν προκοίτων κρείττων.

σ. 234 ἕτεροι τοῦ αὐτοῦ. Ἀρχ. Ὅταν βλέπεις στερεὰς εἰς τὰς περιστάσεις στάσεις Τελ. ἐπειδὴ ἀπαλλαγὴ καὶ χωρὶς ἐλπίδα εἶδα.

σ. 235 ἕτεροι τοῦ αὐτοῦ. Ἀρχ. Κατεδαφίζουν πλειοναὶς οἱ οἰνοπόλεις πόλεις Τελ. μυρίων φύγων κατὰ σοῦ θενὰ καλύψεις λήψεις.

σ. 236 ἕτεροι τοῦ ἰδίου Ἀρχ. Ὅστις θέλει καὶ ζητεῖ, ὅστις πάντοτε γυρεύει Τελ. τῷ παραδοξοποιῶ, τῷ ὑπίστω καὶ τῷ θείω

σ. 237-242 [λευκὲς]

σ. 243 τοῦ ἀλέκου Ἀρχ. Τάχα ξεύρεις πῶς πεθένω, ἢ θαρρεῖς πῶς σὲ γιελῶ Τελ. ὅτι ὄλα αὐτὰ ποῦ λέγω πῶς μου κ' ἔτσι τὰ φρονῶ.

σ. 243-244 'Αρχ. *Εἴν' εὐμορφιά μεγάλη πού δέν τήν ἔχει ἄλλη* Τελ. *κι' αὐτό δέν τόν ἀφήνει στιγμὴν νὰ ἀνασάνει*

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

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

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

σ. 246 'Αρχ. *Πῶς σέ ἀγαπᾶ εἰς ἄκρον ἢ ψυχὴ μου ἂν εἶδῆς [;]* Τελ. *καὶ στοχάσου πῶς γὰ σένα θε νὰ καταντήσω γῆ.*

σ. 247 'Αρχ. *Ἐγὼ πῶς εἶμαι δοῦλος δικός σου / θαρρῶ πῶς πλέον νὰ τὸ ἰξεύρεις* Τελ. *τοῦ πιστοτάτου καὶ αἰδύμον / μεμνημένου δούλου φονιά.*

σ. 248-249 'Αρχ. *Μέσα σταις τόσαις ὁμορφιῆς ὄλον αὐτοῦ τοῦ κόσμου* Τελ. *καὶ γὰ 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 μαζί μὲ τὰ πρωτότυπα στιχουργήματα πού ἔχουν καταχωρηθεῖ ὡς τῆ σ. 189 καὶ τέλος τὰ στιχουργήματα πού εἶναι συγκεντρωμένα στίς σ. 233-249.

### I. Τὰ δραματικὰ ἔργα

Ἐκτὸς 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 λυρικό 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 ἑλληνικὴ μετάφραση εἶναι σὲ πεζο, ἀλλὰ οἱ μονωδίες (ἄριες) καὶ τὸ χορικό 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 «διασκευαστικῶν» 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 «*festa teatrale*» ἢ «*azione teatrale*». Ἐκτὸς τὰ παραπάνω τρία κείμενα, ὁ «Ἀντίγονος» καὶ τὸ μονόπρακτο «Ὁ Ἔρωσ αἰχμάλωτος» ἀκόμα καὶ σὰν τίτλοι ἦταν ὡς τώρα ἄγνωστα στὴν ἑλληνικὴ βιβλιογραφία.

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

λές φορές, τὸ ἔργο καὶ οἱ παραστάσεις του σημαδεύουν ἔντονα τὴν προεπαναστατικὴ θεατρικὴ κίνηση στὶς ἑλληνικὲς παροικίες<sup>5</sup>: πρωτοκυκλοφόρησε τὸ 1796 στὴ Βιέννη (σὲ πεζό, ἄγνωστου μεταφραστῆ) ἀπὸ τὸν ἐκδότῃ Πολυζώη Λαμπανιτζιώτῃ. Πολὺ ἀργότερα (Βιέννη, 1838) θὰ τυπωθεῖ ἡ ἔμμετρη ἀπόδοση τοῦ Γ. Ρουσιάδῃ μὲ τὸν τίτλο «Ὁ Θεμιστοκλῆς ἐν Πέρσiais». Ἴσως ἐτοῦτο τὸ κείμενο εἶχε χρησιμοποιηθεῖ στὸ μεταξὺ γιὰ τὴν παράσταση τοῦ δράματος στὸ Βουκουρέστι, τὸ Μάρτιο τοῦ 1819.

Μιὰ τρίτῃ ἑλληνικὴ ἀπόδοση τοῦ δράματος εἶναι ἐκείνη ποὺ παίχτηκε ἀπὸ τὸ θέατρο τῆς Ὁδησοῦ<sup>6</sup>. Σύμφωνα μὲ τὴ μαρτυρία τοῦ Κωνσταντίνου Κούμα ἡ μετάφραση εἶχε γίνεи «ὑπὸ φιλοθεάτρων ὁμογενῶν μας»<sup>7</sup>. Ἐννοεῖ, πιθανόν, κάποιους ὀδησινούς 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 ποιητῆς καὶ οἱ κριτικοὶ του τὸ ξεχώριζαν σὰν ἓνα ἀπὸ τὰ καλλίτερά του. Ἰδιαίτερα περίφημο ἦμως στὸν ἑλληνικὸ χῶρο, γιὰ τὸ ρόλο ποὺ ἔπαιξε. Διαπιστώνουμε τώρα πὼς τὸ ἔργο ἄρχισε τὴ σταδιοδρομίαν του στὸ δραματολόγιο τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου ἀπὸ τὸ 1785, ἔντεκα χρόνια πρὶν κυκλοφορήσει ἡ ἔκδοσις τοῦ Πολυζώη Λαμπανιτζιώτῃ στὴ Βιέννη.

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

5. Βλ. Ν. Λάσκαρη, *Ἱστορία τοῦ νεοελληνικοῦ θεάτρου* τ. Α', Ἀθ. 1938, 95-97, 150-151, 230-233 καὶ passim· Μ. Valsa, *Le théâtre grec moderne*, Berlin, 1960, 183-198, καὶ Γ. Σιδέρη, «Τὸ Εἰκοσιένα καὶ τὸ θέατρο», *Νέα Ἑστία*, Χριστούγεννα 1970, 151-191. Εἰδικότερα γιὰ τίς μεταφράσεις ἔργων τοῦ Μεταστάσιου, κατὰ τὴν περίοδο ποὺ ἐξετάζουμε ἐδῶ, βλ. Φ. Ἡλιού, *Προσθήκες στὴν Ἑλληνικὴ βιβλιογραφία*, Ἀθ. 1973, 205-206, Κ. Θ. Δημαρᾶ, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς*, 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. Ἄννας Ταμπάκη, «Τὸ ἑλληνικὸ θέατρο στὴν Ὁδησοῦ (1814-1818)», Ἀθῆναύριστα στοιχεῖα», *Ὁ Ἐραριστῆς*, τ. 16 (1980) 299 κ.ἐξ. Γιὰ τὴν ἀπήχηση ποὺ εἶχαν οἱ παραστάσεις ἐκεῖνες βλ. ἐπίσης: Δ. Σπάθης, «Ὁ "Φιλοκτήτης" τοῦ Σοφοκλῆ διασκευασμένος ἀπὸ τὸν Νικόλαο Πίγκολο», *Ὁ Ἐραριστῆς*, τ. 15 (1978-1979) 272-278.

7. *Ἐρμῆς ὁ Λόγιος*, 1817, 606-607.

1685

Δεκιοκτής

δράμα

Μελεγεσθαι αὐ βί, Μεχικωσ' οἷς  
βί κατ' ἡμέτ' αἰσ' δέξεντο  
θαρά β' .....

ὄρε δούρεθ'.

\*Η σελίδα τίτλου τοῦ «Θεμιστοκλή στὸν κώδικα τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

λέγουρε ἡμεῖς αὐ ὄρεθ' ἰὺν κερθα σοὶ ἀγαθῷ  
ἢ ἰαὺ ἢ ἀγαθὸν ἴπε οἷσ' οἷσ' αἷ.  
δὲθ' να γὰρ βόλασθ'· δὲθ' κα με εἰλασθ'·  
ζήνα· ποὺ γὰρ εἰς ἴσα· ποῖς ὄρεθ' μὴ γαῖθ'·  
θα, οὐ βρύσθ' ἡμεῖς· ποῖσθ' δεσσερον  
αὐ δὲθ' ἢ ἰαὺ ἢ ὄρεθ' να αὐ ὄρεθ' ἰὺν κερθα  
ἴσα δάκευοι εἰς ἴσα· ἰὺν κερθα κα  
να αὐ δὲθ' ποῖς νάρεθ'· ἴσα κερθα σοὶ ἀγαθῷ.

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

και χαρακτηριστικό.<sup>8</sup> Δεν πρέπει να ξεχνάμε πώς τοῦτο τὸ ἥρωικό δράμα τοῦ Μεταστάσιου εἶναι τὸ «ἐλληνικότερο», ὄχι μόνο ἀνάμεσα στὰ ἄλλα ἔργα τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ, μὰ ἀκόμα και σὲ δλόκληρο τὸ εὐρωπαϊκὸ ρεπερτόριο ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. «Ἐλληνικό» τὸ ἔκανε ἡ ὑπόθεση και ὁ πρωταγωνιστῆς τοῦ ἔργου, ἀλλὰ κυρίως τὸ εἰδικότερο δραματικό θέμα, ποῦ ἀνταποκρινόταν πληρέστερα στὰ διδασκτικά και ἰδεολογικά αἰτήματα τοῦ νεοελληνικοῦ Διαφωτισμοῦ.

Ὁ Μεταστάσιος δραματοποιεῖ τὸ ἐπεισόδιο στῆ ζωῆ τοῦ ἀθηναίου ἠγέτη, ὅταν ὁ τελευταῖος ἔχει καταφύγει στὴν Περσία ἐξόριστος. Ὁ Ξέρξης<sup>9</sup> τὸν δέχτηκε μὲ τιμὲς και τοῦ ἔδωσε ἀξιώματα, στῆ συνέχεια ὁμως πρότεινε στὸν Θεμιστοκλῆ νὰ τεθεῖ ἐπικεφαλῆς νέας ἐκστρατείας κατὰ τῶν Ἑλλήνων. Ὁ ἀθηναῖος στρατηγός, παρόλο ποῦ 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 ἱστορικό παρελθόν, ἡ ἐνσάρκωση τῆς ἀρετῆς και τοῦ πατριωτικοῦ χρέους στὸ πρόσωπο τοῦ Θεμιστοκλῆ ἔκανε τὸ δράμα ὄλο και πιὸ ἐπίκαιρο. Ἐπίκαιρο και ἰδιαίτερα ἀξιοποιήσιμο ἀπ' τὴ θεατρικὴ πράξη, στῆ φάση ποῦ τὸ κίνημα τοῦ ἐλληνικοῦ Διαφωτισμοῦ συντονιζόταν ὄλο και περισσότερο μὲ τὴν ἐπιδίωξη τῶν ἐθνικῶν στόχων και ἔμπαινε στὴν εὐθεία τῆς πραγματοποίησης τους.

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

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

9. Τὸ πραγματικό πρόσωπο στὴν ἱστορία αὐτὴ ἦταν ὁ Ἄρταξέρξης. Γιὰ τὴν οἰκονομία τοῦ μέτρου ὁ Μεταστάσιος ἔκοψε δύο συλλαβές.

cammin della vita / Sei nuono pellegrin (...). Στο χειρόγραφο διαβάζουμε: «Ὦχ, υἱέ μου, νέος ὁδοιπόρος εἶσαι ἀκόμη τοῦ δρόμου τῆς ζωῆς». Στὴν ἔκδοση τοῦ 1796: «Ἰῆ 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 ἔνδοξο ἔθνικὸ παρελθόν, νὰ τονίσουν τὸ πατριωτικὸ κήρυγμα. Θὰ παραθέσω ἓνα μόνο παράδειγμα ἀπὸ τὸ φινάλε τοῦ ἔργου. Ἡ αὐτοθυσία τοῦ ἥρωα προκαλεῖ μεταστροφή καὶ στὶς 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:

Ἐξέρξης: Ἄχ ναι 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 ὁποῦ ἤθελεν ἡμπορέση νὰ μισήσῃ μίαν γῆν ὁποῦ ἐγέννησεν ἕναν ἥρωα ὡσάν ἐσένα!»

Ἐκδοση τοῦ 1796 (σ. 88):

ἘΕΡ. Ἄχ! ζῆσαι· μεγάλη ἀνθρωπε, τιμὴ τοῦ αἵωνος τούτου (...) σοῦ ὑπόσχομαι ἀγάπην, ὁμοίως καὶ τῆς πατρίδος σου, ἐπειδὴ καὶ εἶναι ἀξία ἀγάπης· καὶ ἀρχίζω τῷ ὄντι νὰ τὴν ἀγαπῶ· καὶ ποῖος ἔχωντας ὀλίγην σύνεσιν ἡμπορεῖ νὰ μισήσῃ μίαν πόλιν ὁποῦ ἐγέννησε τόσοσ ἥρωας; καὶ μάλιστα ἓνα τοιοῦτον, ὅλος εἶσαι ἐσύ; ὡ εὐτυχεστάτη πόλις ὁποῦ ἐγέννησας τόσοσ ἀνδρας ἀξιους, προκομένους καὶ εἰς ἀρετὰς καὶ ἐπιστήμας, καὶ ἐστόλισας τὸν κόσμον.»

Στὴν ἐπιστολὴ του στὸ «Λόγιο Ἐρμῆ» γιὰ τὶς παραστάσεις τῆς Ὀδησοῦ, ὁ Κων. Κούμας ἀπὸ τὴν παραπάνω σκηνὴ διασώζει μὴ μόνο φράση τοῦ Ξέρξη πρὸς Θεμιστοκλῆ: «Ζῆθι καύχημα τῶν αἰώνων»<sup>10</sup>. Ἡ φράση αὐτὴ μὲ τὸν ὑψηλό της τόνο, μαρτυρεῖ πῶς πρόκειται γιὰ

10. Ἐρμῆς ὁ Λόγιος, 1817, 606-607.

διαφορετική μετάφραση· όμως το δείγμα γραφής είναι τόσο ανεπαρκές που δεν επιτρέπει περισσότερες εκτιμήσεις.

Όσο για την έμμετρη και σε αρχαίζουσα γλώσσα απόδοση του Ρουσιάδη, είναι περιττό να ψάξει κανείς το αντίστοιχο απόσπασμα, γιατί εκεί το φινάλε του έργου έχει αλλάξει έντελως. Ο Θεμιστοκλής, αφού απαγγείλει έναν μακροσκελή και στομφώδη μονόλογο, «πιών το κώνειον», πεθαίνει πάνω στη σκηνή. Έτσι ο Ρουσιάδης και τη δραματική ισορροπία του έργου παραβιάζει, αλλά και την ιδεολογία του συγγραφέα διαστρεβλώνει. Γιατί, σύμφωνα με την πρόθεση του Μεταστάσιου, ο Ξέρξης, που σε κάποια σημεία με τη συμπεριφορά του δίνει μια άγνη εικόνα του άσιατικού δεσποτισμού, ανήκει ωστόσο στη σειρά των ήγεμόνων που η φρόνηση τους οδηγεί τελικά στο να μετριάσουν τα πάθη τους και να δείχνονται μεγαλόψυχοι.

Δεν μπορούμε να επεκταθούμε εδώ στις πολλές και ποικίλες αλλαγές που έχει κάνει ο κοζανίτης λόγιος στη μετάφρασή του, αλλαγές με σαφή ιδεολογικό στόχο. Πάντως αν έτοῦτο το κείμενο χρησιμοποιήθηκε για την παράσταση του 1819 στο Βουκουρέστι σ' αυτή του τη μορφή<sup>11</sup>, τότε μπορούμε να θεωρήσουμε τον Γ. Ρουσιάδη μακρινό θεατρικό πρόδρομο τῆς προγονοκαπηλείας.

Τὰ παραπάνω δεν καλύπτουν βέβαια όλα τὰ θέματα που σχετίζονται με τις διαδοχικές παραλλαγές του «Θεμιστοκλή» και τις περιπέτειές του στον νεοελληνικό χώρο. Ωστόσο είναι έπαρκή για να αναδειχτεί το βασικό γνώρισμα τῆς χειρόγραφης απόδοσης που είναι ἡ προσήλωση στο πρωτότυπο. Έπαρκή επίσης, μαζί με τις αδυναμίες που έπισημάναμε, για να τοποθετήσουμε το κείμενο του 1785 σε μιὰ όρισμένη φάση τῆς μεταφραστικῆς προσπάθειας, που αποτελεί φάση αντίχνευσης, άναγνώρισης του έξωτερικού χώρου. Δεν διακρίνεται ακόμα ἡ τάση ἢ ὁ πειρασμός, αλλά ούτε υπάρχει και ἡ άνεση για τὴν προσαρμογή εἰς τὰ καθ' ἡμᾶς, ἢ άπλῶς δὲν ἔχουν ώριμάσει οἱ προϋποθέσεις και οἱ άνάγκες μιᾶς τέτοιας έπεξεργασίας.

11. Βλ. *Καλλιόπη*, Α' (1819), 136. Ἡ άναπόκριση για τὴν παράσταση στο Βουκουρέστι δὲν άναφέρει όνομα μεταφραστῆ. Μιλᾷει, ωστόσο, για τὴ συγκίνηση και τὸν ένθουσιασμό τῶν θεατῶν όταν «ὁ Θεμιστοκλής έπροτίμησε τὴν αἰώνιον φυλακὴν και αὐτὸν τὸν θάνατον, παρά τὴν προδοσίαν τῆς πατρίδος του». Ο Ν. Λάσκαρης (δ.π., 231-233) θεωρεῖ ὡς δεδομένο πὼς παίχτηκε τὸ κείμενο που τυπώθηκε στή Βιέννη τὸ 1838 και παραθέτει έντενές απόσπασμα. Βάσιμες έπιφυλάξεις διατυπώνει σχετικά ἡ Ariadna Camariano στή μελέτη τῆς «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 έμμετρος οι μονωδίες. Μόνο το πολύπλοκο πολυφωνικό φινάλε έχει κάπως άπλοποιηθεί, ό μεταφραστής μοίρασε τούς στίχους στα τρία κύρια πρόσωπα του δράματος.

Η υπόθεση έχει κάποια μακρινή σχέση με την ελληνική ιστορία, μιά και ήρωας είναι ό 'Αντίγονος ό Γονατάς και οι περιπέτειες του έργου άφορούν τόν πόλεμο του μακεδόνα βασιλιά με τó βασιλιά της 'Ηπειρου 'Αλέξανδρο. Όστόσο τó ιστορικό πλαίσιο είναι ακόμα πιο χαλαρό και συμβατικό άπ' όσο είναι συνήθως στα δράματα του Μεταστάσιου, οι αισθηματικές συγκρούσεις, οι καταστάσεις, οι χαρακτήρες, οι συμπεριφορές είναι ξεθυμασμένες έπαναλήψεις ή παραλλαγές πάνω σε γνωστά μοτίβα προηγούμενων έργων του.

Δράμα με έκδηλα τά σημάδια της κάμψης στην παραγωγή του ιταλού ποιητή, δέν σημαίνει μολαταύτα πώς δέν είχε έπιτυχία και διάδοση στην έποχή του. Στα «'Απαντα» του Μεταστάσιου<sup>12</sup> καταγράφονται πάνω άπό 40 άνεβάσματα του έργου στα κυριότερα θεατρικά κέντρα της 'Ιταλίας και σε άλλες ευρωπαϊκές πόλεις, έκτός άπό τη Δρέσδη όπου πρωτοπαρουσιάστηκε (Πράγα, Μόναχο, Λονδίνο κ.ά.)<sup>13</sup>.

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

13. Στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη υπάρχει αντίτυπο μιάς διγλωσσης έκδοσης του «'Αντίγονου» (τό πρωτότυπο με τη γαλλική μετάφραση δίπλα). Τό βιβλίο τυπώθηκε στην Πετρούπολη τό 1770 με άφορμή μιά παράσταση στην έπέτειο της ένθρόνωσης της Αικατερίνης την ίδια χρονιά. Τό κείμενο δέν έχει σχέση με την ελληνική απόδοση που εξετάζουμε εδώ. Είναι διασκευασμένο για τις ανάγκες της αυλικής παράστασης: χωρισμένο σε δύο μέρη, με μουσικοχορευτικό έντερμέδιο άνάμεσα, και έχει για συμπλήρωμα ένα μπαλέτο με υπόθεση παρμένη άπό τό μονόπρακτο του Μεταστάσιου *L'asilo d'Amore*. Θεώρησα σκόπιμο νά καταγράψω εδώ αυτή την πληροφορία: πρώτο, γιατί δέν την αναφέρουν οι κοινόχρηστες εργογραφίες του· δεύτερο, γιατί μās ενδιαφέρουν δια τα στοιχεία που άφορούν την πανευρωπαϊκή αίγλη του Μεταστάσιου, στο μέτρο που δικαιολογούν και τη διάδοσή του στον νεοελληνικό χώρο· τρίτο, γιατί ή Ρωσία της Αικατερίνης είναι μιά περιοχή όπου φτάνει έντονη ή άκτινοβολία του ιταλού συγγραφέα και συνάμα, ιδιαίτερα έτούτα τά χρόνια, άνοίγουν διάφοροι δρόμοι έπικοινωνίας αυτής της χώρας με τόν ελληνισμό· τέταρτο, στην έκδοση της Πετρούπολης έχουμε ένα δείγμα για τις παρεμβάσεις, τροποποιήσεις στα κείμενα του ιταλού ποιητή που θά τό συναντήσουμε παρακάτω, όπως και δείγμα συνδυασμού πολύπρακτου δράματος με «διασκευαστικό» μονόπρακτο.

Πολλά δράματα του Μεταστάσιου που σήμερα θεωρούμε λιγότερο σημαντικά, γνώρισαν στην εποχή τους μεγαλύτερη επιτυχία, ακριβώς γιατί ανταποκρίνονταν πληρέστερα στις προδιαγραφές του μουσικού θεάτρου, στις «μελοδραματικές» απαιτήσεις, θα λέγαμε. Τις ιδιαιτερότητες του μουσικού δράματος, που η γεωγραφία της διάδοσής του στην Ίταλία, Βιέννη και την υπόλοιπη κεντρική Ευρώπη διαμορφώνει έναν ασφυκτικό κλοιό γύρω από τα ελληνικά κέντρα, δεν πρέπει να τις αγνοούμε, όταν προσεγγίζουμε τις μεταφραστικές προσπάθειες και επιλογές αυτή την περίοδο.

Έτσι και στον «Αντίγονο» κυριαρχούν η αίσθηματολογική φόρτιση και οι μελοδραματικές καταστάσεις. Οι περιπέτειες του πολέμου ανάμεσα στον μακεδόνα βασιλιά και το βασιλιά της Ήπειρου είναι το φόντο πάνω στο οποίο εξελίσσονται μια αίσθηματική ιστορία και ένα δράμα ζηλοτυπίας. Ο Αντίγονος ζηλεύει και καταδιώκει το γιό του Δημήτριο που είναι κρυφά έρωτευμένος με την άρραβωνιαστικά του πατέρα του, πριντζιπέσσα της Αιγύπτου, Βερενίκη.

Πιστός και άφοσιωμένος γιός, ο Δημήτριος υπομένει καρτερικά τις δοκιμασίες και τελικά θα σώσει αυτός τον πατέρα του από τα χέρια του Άλέξανδρου. Η άφοσίωση και η αυτοθυσία του γιού θα κάνουν τον Αντίγονο να μετανοιώσει για τη στάση του και να δώσει στον Δημήτριο τη Βερενίκη, που επίσης κρατούσε κρυφό το αίσθημά της για τον νέο και μόνο μια κρίσιμη στιγμή της πολεμικής περιπέτειας την υποχρέωσε να το έκδηλώσει. Έτσι η άφοσίωση, η μεγαλοψυχία και η αρετή, μαζί με τον άγνο έρωτα, θα θριαμβεύσουν σε όλες τις γραμμές.

Όμολογώντας το αίσθημά της στο τέλος της β' πράξης, η Βερενίκη κατέληγε:

«Τί ανήκουστος παιδεία! Τί ποινή, τί δυστυχία.

Δυστυχείς κι' έν ευτυχία — πάντα είν' οι έρασταί!».

Χαιρετίζοντας το αίσιο τέλος της ιστορίας, ο Δημήτριος κλείνει την γ' πράξη με τους στίχους:

«Εύχαριστεϊται κάθε καρδία

δταν ιξεύρη πώς στην παιδεία

ή άμοιβή της είναι αυτή».

Ο «Αντίγονος», με το αίσθηματικό του περιεχόμενο, είναι κατά κάποιον τρόπο ένας ένδιάμεσος σταθμός, ή γέφυρα για να όδηγηθούμε στο άμιγές έρωτικό θέμα του τρίτου έργου.

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

Ἡ Ἄρτεμη, στὴν ἀ' σκηνή, τραγουδᾷ τὶς ὁμορφιὲς τῆς φυσικῆς ζωῆς στοὺς γνωστοὺς εἰδυλιακοὺς τόνους, ἐνῶ «στῆνει πλεμάτια» γιὰ τὸ κυνήγι της. Σὲ λίγο θὰ διαπιστώσει πὼς τὸ θήραμα πού μπερδεύτηκε καὶ πιάστηκε στὰ δίχτυα της εἶναι ὁ φτερωτὸς γιὸς τῆς Ἀφροδίτης. Φωνάζει σὲ βοήθεια τὶς νύμφες νὰ ἀποπλίσουν καὶ νὰ ἐξουδετερώσουν τὸν σκληρόκαρδο ταραχοποιὸ πού 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 του ρόλο καὶ τὸ ἀπαραίτητο τῆς παρουσίας του στὸν κόσμο. Χωρὶς αὐτὸν ἡ ζωὴ θὰ ἦταν ἄχαρη, δὲν θὰ ὑπῆρχε τίποτε νὰ τὴν εὐφραίνει. Παρακάτω θὰ προσθέσει κι' ἄλλα ἐπιχειρήματα. «Ὅλοι, νέοι, γέροι, ἀκόμα καὶ τὰ θηρία καὶ τὰ ἄψυχα ἀγαποῦν. Ἄν ὁ ἔρωτας θεωρηθεῖ σφάλμα ἢ ἔγκλημα, τότε δὲν θὰ ἔμνε κανεὶς ἀθῶος.

Τέλος, ἐπειδὴ ἡ Ἄρτεμη ἐπιμένει νὰ τοῦ κόψει τὰ φτερά, περᾶ στὴν ἀντεπίθεση καὶ ἀπειλεῖ νὰ ἀποκαλύψει τὶς ἐρωτοτροπιὲς 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 δικὴν σου βασιλείαν  
καὶ γλυκειάν σου ἐξουσίαν[...]  
εἰς τὸ ἐξῆς ποθῶ  
μὲ ζέσιν νὰ δεθῶ».

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

«νύμφες μου ἂν ποθῆτε  
νὰ παρηγορηθῆτε  
πρέπει νὰ διδαχθῆτε  
πῶς νὰ ὑποταχθῆτε  
στὸν ἔρωτα αὐτόν.

125

Ο ΕΡΩΣ ΑΙΧΜΑΛΩΤΟΣ

Αἴθερος δια δῶν δαίων.

Ἔρω:

Χέρεις ὀσσοὶ δὲ ἰσθμοί.

Νύμφαι ὀσσοὶ ἔξ ἄγριμος

Τὸ δάκρον εὐκατακινῶ ἕνα δάκρον, ἡ μάταια δε  
διὰ ἀνιθροφίην.

Ἐσσηνὴ α:

Ἀδελφὸς γόνυ γῆνι ἀχμαῖα ἑσπέρω δὲ δὲ δάση.  
Ἐρωδ' ἰδὼν ἰσθμὸν δῶν δαίων, καὶ καταρά  
Ἰσθμὸς ἐδὲ γόνυ, ἡ γῆνι δὲ δὲ γῆνι, ἡ δὲ δάση  
Ἰσθμὸς δὲ δὲ δάση γῆνι, καὶ ἡ δὲ δάση Ἰσθμὸς δὲ  
Χαερὸν σάϊα ἔξ ἰσθμὸν καὶ δαίων ἡ δὲ δάση.

Τῶν αἰθέρων αἰσθητὰ  
δῶν χρωμάτων ποιητὰ  
δῶν γῆνι, ἡ δὲ δάση.  
δὲ δὲ δάση ἡ δὲ δάση  
κίθονοι ἡ δὲ δάση ἡ δὲ δάση.  
Βίον δὲ ἡ δὲ δάση.  
Τῶν θῆριον ἡ δὲ δάση  
ἡ δὲ δάση ἡ δὲ δάση  
ἡ δὲ δάση ἡ δὲ δάση.  
Καθαρὰ ἡ δὲ δάση.

ἡ δὲ δάση

\*Ἡ πρώτη σελίδα τοῦ μονόπρακτου «Ὁ Ἔρως 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 πού ἐπα-  
ναλαμβάνει ὁ Ἔρωσ:

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

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

Παραβάλλοντας τὸ ἑλληνικὸ κείμενο μὲ τὸ ἰταλικὸ πρωτότυπο — ἔτσι ὅπως δημοσιεύεται σὲ ὅλες τὶς ἐκδόσεις τῶν «Ἀπάντων» τοῦ Μετα-  
στάσιου—, διαπιστώνουμε πὼς πρόκειται γιὰ διασκευή. Στὴν ἑλληνικὴ  
ἀπόδοση ἔχουν προσθεθεῖ σκηνές (ὁ μονόλογος τῆς Ἄρτεμης στὴν ἀρχὴ  
τοῦ ἔργου), πρόσωπα (οἱ Νύμφες καὶ οἱ Χάριτες), ἔχουν γίνε ἀλλαγές,  
μετατοπίσεις καὶ προσθήκες στὸ κείμενο. Στὸ πρωτότυπο πρόκειται γιὰ  
ἓναν δραματοποιημένο διάλογο ἀνάμεσα στὴν Ἄρτεμη καὶ τὸν Ἔρωτα,  
πού ἀπευθύνονται ἐναλλάξ στὶς νύμφες, οἱ τελευταῖες ὅμως ἢ δὲν πα-  
ρουσιάζονται καθόλου ἢ παραμένουν βουβὰ πρόσωπα.

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

Ἡ ἐπεξεργασία τοῦ μονόπρακτου, στὴ μορφή πού διασώζει τὸ  
ἑλληνικὸ χειρόγραφο, πρέπει νὰ ἔχει γίνε ἀσφαλῶς ἀπὸ τὸ χέρι κάποιου  
ἐμπειροῦ διασκευαστῆ καὶ δὲν μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ πρωτοβουλία  
τοῦ ἑλληνα μεταφραστῆ. Ὁ τελευταῖος θὰ χρησιμοποίησε κάποια παραλ-  
λαγὴ τοῦ μονόπρακτου πού κυκλοφόρησε ἰταλικά. Ἡ ὑπόθεσή μας στη-  
ρίζεται στὸ γεγονός ὅτι ἐκεῖνα τὰ χρόνια, ἰδιαίτερα στὶς ἰταλικὲς πό-

λεις, απ' άφορμή ένα καινούριο άνέβασμα με άλλη μουσική σύνθεση, οι 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 τὸ πράγμα, τὰ καθοριστικά στοιχεία του μονόπρακτου δέν έχουν υποστεί άλλαγές. Έτσι «Ο Έρωσ αίχμάλωτος» μεταφέρει στον έλληνικό χῶρο, σέ έμπλουτισμένη μάλιστα μορφή, κάποιιο δείγμα από ένα άγνωστο ως τότε κεφάλαιο τής παραγωγής του Μεταστάσιου. Για την άκρίβεια πρέπει νά πούμε σχεδόν άγνωστο, μιὰ και σχετικά πρόσφατα έντοπίστηκαν δύο χειρόγραφες μεταφράσεις ενός άλλου μονόπρακτου του Ιταλού ποιητή: «Η Άκατοίκητος νήσος» (L' Isola disabitata) βρίσκεται μεταφρασμένη στο χειρόγραφο 'Ηλιάσκου<sup>14</sup>, και με τον τίτλο «Νήσος ή έρημος» μεταφράστηκε από τον Ίωάννη Ν. Καρατζά<sup>15</sup>. Μόνο πού τὸ μονόπρακτο τουτο κατέχει ξεχωριστή θέση στην κατηγορία τών μικρών έργων του Μεταστάσιου με την πρώιμη ρομαντική του άτμόσφαιρα, τὰ άληθινά πρόσωπα και τις πρωτότυπες αισθηματικές πτυχές πού αναδείχνει.

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

Οί μεταφράσεις δραματικών έργων αὐτῆς τής περιόδου ύπηρετοῦν γενικά μιὰ διδακτική άποστολή, έχουν άμεσο στόχο τή γνωριμία, τήν έπαφή με την εύρωπαϊκή θεατρική κίνηση, ένῶ παράλληλα προωθοῦν τήν ιδέα του έλληνικού θεάτρου και μακροπρόθεσμα έχουν προορισμό

14. Βλ. Παν. Μουλλά, «Μεταφράσεις και πρωτότυπα κείμενα από τον 18ο αιώνα (Περιγραφή ενός κώδικα)», *Ο Έρμηνιστής*, 3, 1965, 215-217 και Δημ. Σπάθης, «Τόμυρις, βασίλισσα τής Σκηνθίας» Μιά θεατρική μετάφραση του 18ου αι., *Άθ. 1977*, 238-240 [άνάτυπο από τον Έρμηνιστή, τ. ΙΑ']

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

τή σκηνή. Τò είδος, όμως, στο όποιο ανήκει τò μονόπρακτο πού είδαμε, δέν ξεπέρασε ποτέ τὰ σύνορα τῶν αὐλικῶν έορτασμῶν. Είται πολὺ ἀμφίβολο νὰ εἶχε κάτι τέτοιο στο νού του ó μεταφραστής. Φυσιολογικά τò μονόπρακτο συγγενεύει περισσότερο με τὰ αἰσθηματικά-λυρικά κείμενα πού θὰ συναντήσουμε παρακάτω. Μεμονωμένο στή μορφική του ιδιοτυπία, δέν θὰ ἔχει καμιά συνέχεια στα ἑλληνικά θεατρικά πράγματα.

Είται όμως, παρόλα αυτά, δείκτης καὶ προάγγελος τῶν ἐπικείμενων ἀλλαγῶν. Τίς προεκτάσεις του θὰ τίς δοῦμε, ὄχι στο θέατρο, ἀλλὰ σέ ἔργα ὅπως τò «Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἑραστῶν» καὶ τò «Ἐρωτος ἀποτελέσματα» καὶ κυρίως θὰ τίς ἀναγνωρίσουμε μέσα ἀπὸ τὰ ἀραδικὰ καὶ ἀνακρέοντεια μοτίβα τῆς λυρικῆς ποίησης στα προσολωμικά χρόνια.

Συνοψίζοντας, πρέπει νὰ ποῦμε πὼς με τὰ τρία θεατρικά πού διασώζει τò χειρόγραφο τῆς Βιβλιοθήκης τοῦ Μουσείου Μπενάκη αὐξάνεται σημαντικά ὁ ἀριθμὸς τῶν μεταφράσεων στο τέλος τοῦ 18ου αἰῶνα, ἐνῶ παράλληλα γίνεται πὺ ἐντονη ἡ παρουσία τοῦ Μεταστάσιου, ἡ σχεδὸν μονοκρατορία του θὰ λέγαμε, στήν περιοχὴ τῆς θεατρικῆς παιδείας τὰ χρόνια αὐτά. Πλάι στα ἔντεκα δράματα<sup>16</sup> τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ πού τυπώθηκαν ὡς τὸ 1797, πρέπει νὰ ὑπολογίζουμε καὶ τὰ ἑννέα χειρόγραφα πού προέρχονται ἀπὸ τὴ φαναριώτικη παράδοση, χῶρια τὰ πέντε τουλάχιστον κείμενά του, πού κυκλοφόρησαν στα Ἐπτάνησα<sup>17</sup>. Σέ μιὰ κατὰ προσέγγιση χρονολογικὴ σειρά τὰ ἑννέα χειρόγραφα εἶναι: «Ὁ ἀναγνωρισμὸς τῆς Σεμιράμιδος» ἀπὸ τὸν Ἄναστ. Σουγδουρῆ (1758), τὰ τρία ἔργα πού παρουσιάζουμε ἐδῶ (1785), «Ἡ Ἀκατοίκητος νῆσος» καὶ ὁ «Μεγακλῆς» (= «Ὁλύμπια») ἀπὸ τὸ χειρόγραφο Ἡλιάσκου (γύρω στα 1785-1790), καὶ τὰ τρία ἔργα πού ἔχει μεταφράσει ὁ Ἰω. Ν. Καρα-

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

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

τζᾶς<sup>18</sup>: «Δημοφῶν», «Ἵπερμνήστρα» καὶ «Νῆσος ἢ ἔρημος» (πιθανὸν στὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 1790).

Τὰ νέα στοιχεῖα ποὺ διαθέτουμε μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ διαπιστώσουμε πῶς ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά εἶναι εὐρύτερη ἢ κλίμακα τῆς ἐπιλογῆς ἀπὸ τὰ διάφορα εἶδη τῆς παραγωγῆς τοῦ Μεταστάσιου (μὲ ἔργα ὅπως ὁ «Ἀντίγονος» καὶ ἡ «Ἵπερμνήστρα» καὶ μὲ τὰ μονόπρακτά του), ἐνῶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἐπιβεβαιώνουν τὸν μονότροπο προσανατολισμὸ τῶν ἀναζητήσεων μὲ ἐπίκεντρο ἓναν μόνον συγγραφέα καὶ ἓνα συγκεκριμένο δραματικὸ πρότυπο, γεγονὸς ποὺ δὲν θὰ μείνει χωρὶς συνέπειες στὴ διαμόρφωση τῶν ἀντιλήψεων γιὰ τὴ δραματολογία 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 δραματολογία τοῦ Μεταστάσιου κλήθηκε νὰ ἱκανοποιήσει. Καὶ τώρα διαθέτουμε περισσότερο ὕλικὸ γιὰ νὰ ἐξακριβώσουμε τὰ χαρακτηριστικὰ καὶ τίς σταθερὲς τῶν μεταφραζόμενων ἔργων του, νὰ ἐντοπίσουμε τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀνταποκρίνονται πληρέστερα στὰ αἰτήματα αὐτά. Ἔχουμε τώρα περισσότερες δυνατότητες νὰ παρακολουθήσουμε πῶς λειτουργοῦν στὸν νεοελληνικὸν χῶρον καὶ σὲ ποιὲς τάσεις τοῦ νεοελληνικοῦ διαφωτισμοῦ ἀντιστοιχοῦν τὰ ἀρκαδικὰ - εἰδυλλιακὰ ἢ τὰ νεοκλασικὰ μοτίβα τῶν ἔργων του, τὰ θέματα καὶ οἱ διάχυτες διαθέσεις τοῦ αἰῶνα τῶν φώτων ποὺ ὁ Μεταστάσιος σὲ ἀπλουστευμένη μορφή ἐκφράζει, ἡ ἰδεολογία τῆς φωτισμένης δεσποτείας ποὺ μιὰ πολὺ μετριοπαθὴ ἐκδοχὴ τῆς βλέπουμε νὰ ἀντανაკλᾷ στὸ ἔργο του.

Στὶς δύο πρῶτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰῶνα τὸ τοπίο ἀλλάζει. Δράματα τοῦ Μεταστάσιου ἐπανεκδίδονται, γίνονται λίγες καινούριες μεταφράσεις, ἀλλὰ τὸ κέντρο βάρους μετατοπίζεται, οἱ ἐπιλογὲς διαφοροποιοῦνται ἔντονα, πολλὰ καινούρια ὀνόματα ἐμφανίζονται. Ἀποφασιστικὴ σημασία γιὰ τὴν ἀλλαγὴ ἔχουν τὰ πρωτότυπα νεοελληνικὰ δράματα, ποὺ φυσικὰ ἀνοίγουν καινούριο κεφάλαιο στὴν ἱστορία. Οἱ μεταφράσεις, ἰδιαιτέρως ὅσες εἶχαν ἐπιτυχία στὴ σκηνὴ τίς παραμονὲς τοῦ Εἰκοσιένα, κοινὸ χαρακτηριστικὸ ἔχουν τὴν ἀντιαυταρχικὴ, ἀντιτυραννικὴ αἰχμὴ (Βολταῖρος, Ἀλφιέρι). Γιὰ τὰ νεοελληνικὰ δράματα, πρόσθετο κοινὸ χαρακτηριστικὸ (Πίκολος, 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*, δ.π., 368-370.



ματα του Ιταλού συγγραφέα ύφιστανται τις συνέπειες μιᾶς φυσικῆς ἐπιλογῆς. Ἐπὶ ὅλην τὴν πλούσια συγκομιδὴν ποὺ ἀναφέραμε, κυρίως δύο ἔργα<sup>19</sup> θὰ ἐπιβιώσουν καὶ θὰ ἀξιοποιηθοῦν θεατρικά: ὁ «Θεμιστοκλῆς», στὶς συνθήκες καὶ γιὰ τοὺς λόγους ποὺ εἶδαμε παραπάνω, καὶ τὰ «Ὀλύμπια» (Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες), «ἐλληνικὸ» βέβαια κι' αὐτό, ἀλλὰ ποὺ χρωστᾷ περισσότερο τὴν διάδοσή του (ἐπανεκδόσεις καὶ παράσταση στὴν Ἀθήνα τὸ 1836) στὴ σφραγίδα ποὺ ἐναπόθεσε ὁ Ρήγας<sup>20</sup>. Ὁμως ὀλόκληρη 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 (χ<sup>1</sup>), συγκροτημένα σὲ ἐνιαῖο κεφάλαιο, χωρὶς χάσματα ἢ διακοπές, ἔχουν καταχωρηθεῖ συνολικὰ 28 στιχουργήματα.

Δὲν ὑπάρχει πουθενὰ ἐνδειξη, ὅπως στὴν περίπτωση 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 ποὺ ἐπαναλαμβάνονται «θυμίζουν» κι' αὐτὰ Μεταστάσιο. Πρόκειται μᾶλλον γιὰ πολὺ ἐλεύθερες διασκευές ποιημάτων του. Μιὰ ξεχωριστὴ περίπτωση ἀποτελεῖ τὸ «Φονεὺς ὁ ἀκούσιος», ποὺ 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 συγγενεῖά τους μὲ τὰ «φαναριώτικα» τραγούδια εἶναι προφανῆς.

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 περίπτωση πρέπει νὰ θεωρήσουμε τὴν παράσταση τοῦ «Δημοφώντα» ποὺ ὀργάνωσε ὁ Ἄριστιος μὲ ἐρασιτεχνικὸ θίασο στὴν Κέρκυρα τὸ 1825. Βλ. Ν. Λάσκαρη, *Ἱστορία τοῦ Νεοελληνικοῦ θεάτρου*, τ. Β', Ἄθ. 1939, 60.

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

κῆς συλλογῆς μέσα στο πλαίσιο τῆς πνευματικῆς παραγωγῆς στο 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 αἴγλη τους γιὰ μεγαλύτερη διάρκεια. Πολλοὶ σύγχρονοι τοῦ ποιητῆ συνθέτες ἀλλὰ καὶ κατοπινότεροι, ὅπως ὁ Μπετόβεν, τὰ μελοποίησαν. Ἀπὸ μιὰ ἀποψη, ἂν τὰ θεατρικὰ 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 ἀντέζαν περισσότερο στοὺς χρόνους, παρέμεναν δημοφιλῆ καὶ στὶς δύο πρώτες δεκαετίες τοῦ 19ου αἰ., τόσο στὴν Ἰταλία ὅσο κι' ἔξω ἀπὸ τὰ σύνορά της. Καὶ μόνο ἡ ἰσχυρὴ πίεση τοῦ ρομαντισμοῦ μετὰ τὸ 1820, ἔκανε νὰ δείχνει ξεπερασμένη ἢ 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, Μάτεσης 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 δώσει κάποια ἱκανοποίηση ἡ μικρὴ ἀνθολογία στίχων του, ποὺ βρίσκουμε τὴν 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 ἔξι λυρικά ἔργα ποὺ περιέχει καλύπτουν τίς διάφορες φάσεις τῆς ποιητικῆς παραγωγῆς τοῦ Μεταστάσιου ἀπὸ τὸ 1719 ὠς τὸ 1750 περίπου, εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὰ καὶ δημοφιλῆ καὶ ἀνήκουν ὅλα στὴ σειρὰ τῶν ποιημάτων του ποὺ εἶχαν νωρίτερα μεταφραστεῖ στὶς κυριότερες εὐρωπαϊκὲς γλώσσες<sup>21</sup>.

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 ἔκδ.) 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 καρδιάς», 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 ἔρωσ», σ. 154-157).
4. Ἡ καντσονέτα «La Partenza» («Ὁ χωρισμὸς», 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, ἰδιαιτέρως στὰ παρακάτω διασκευασμένα ἢ πρωτότυπα στιχογραφήματα, 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 ζέφυγε 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 ἕνα-δύο δείγματα γραφῆς.

Γενικὰ ἐπικρατεῖ ἡ τάση πρὸς τὴν ἀπλοποίηση στὴ μορφή καὶ στὰ νοήματα. Στὰ δύο πρῶτα —στὴν «Ἐλευθερία» καὶ στὴν «Παλινωδία»— διαπιστώνουμε πιστὴ ἀνάπτυξη τοῦ λυρικοῦ θέματος, ὅπως τὸ ἴδιο πιστὰ ἀντιστοιχοῦν οἱ 13 ὀκτάστιχες στροφές τῆς ἑλληνικῆς ἀπόδοσης στὶς ἰσάριθμες ἰταλικές. Ὅμως ὁ ἑπτάσύλλαβος τῆς καντσονέτας ἀποδίδεται μὲ ζευγαρωτοὺς φαναριώτικους δεκαπεντασύλλαβους<sup>22</sup>, γεγο-

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

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

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

Ἄλλα τὰ στιχογραφήματα ἔχουν περιεχόμενο αἰσθηματικό: ἐρωτικές ἀπογοητεύσεις, ἐξομολογήσεις, διεκδικήσεις ἀνταπόκρισης, παράπονα πού, στίς περισσότερες περιπτώσεις, διατυπώνονται πρὸς φανταστικά πρόσωπα ἀπὸ τὸ πάνθεο τῆς εἰδυλλιακῆς Ἀρκαδίας (Φύλλη, Χλῶρη κλπ.). Τὸ πρῶτο, ἡ περίφημη «La Libertà», και τὸ δεύτερο («Palinodia») ἀπευθύνονται σὲ κάποια Νίκη ἢ Νίκαια, πού τὸ ὄνομά της ὑπάρχει σὰν ὑπότιτλος (A Nice) τῶν ἰταλικῶν στίχων, στὰ ἑλληνικά ὅμως ἔχει ἀπαλειφθεῖ. Στὴ μὲν «Ἐλευθερία», ὁ λυρικός ἥρωας ἐκφράζει τὴν ἀνακούφισή του πού ἐλευθερώθηκε ἀπὸ τὰ δεσμά, γλύτωσε ἀπὸ τὰ βάσανα τοῦ ἔρωτα μὲ τὴν ἄπονη ἀγαπημένη του<sup>23</sup> και βέβαια στὴν «Παλινωδία», ἀναιρεῖ ὅλα ὅσα τῆς καταμαρτυροῦσε στὸ προηγούμενο, δηλώνει μεταμέλεια και διατυπώνει νέα ὁμολογία πίστες στὸ ἴνδαλμά του<sup>24</sup>.

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

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

Και τώρα δὲν εἶν' ὄνειρον μόν' εἶν' τῆ ἀληθεία  
δὲν ὄνειρεύομαι ποσῶς, πλέον ἐλευθερία.

24. Οἱ «παλινωδίες» γίνονται συνηθισμένο στιχογραφικὸ παιχνίδι τὸ 18ο αἰ., και γιὰ τὴ διάδοσή τους κάποια εὐθὴνη ἔχει τὸ σχετικὸ ποίημα τοῦ Μεταστάσιου. Ἡ μόδα θὰ περάσει και στὴ νεοελληνικὴ ποίηση (π.χ. Ἰωάννης Βηλαράς, ὅπως ἐπίσης κατὰ ἀνάλογο στὸ «Βόσπορος ἐν Βορυσθένει» τοῦ Ἄλεξ. Ἰω. Μαυροκορδάτου).

έλληνικά. Μιλώντας στο βιβλίο του για τους Έλληνες τῆς Πόλης και για τις λογοτεχνικές τους επιδόσεις ὁ Dallaway<sup>25</sup> παραθέτει (as a specimen of their poetic compositions, original and translated), ἕνα πρωτότυπο ποίημα («Εἰς τραγωδίαν») καί, ὡς δεῖγμα τῆς μεταφραστικῆς παραγωγῆς, τὸ τελευταῖο ὀκτάστιχο ἀπὸ τὴν «Ἐλευθερία» τοῦ Μεταστάσιου, πού, ὅπως ἀποδεικνύεται, ἡ μετάφρασή του δὲν εἶναι ἄλλη ἀπὸ αὐτὴ πού παρουσιάζουμε τώρα ἐδῶ.

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

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

«ἐγὼ ἀφίνω τὸ λοιπὸν μίαν ἄστατον τελείαν  
 ἐσὺ δὲ χάνεις μιὰ πιστὴν καὶ καθαρὰν καρδίαν  
 πλὴν δὲν ἱξεύρω παντελῶς, ποιὸς πρῶτα μ' εὐκόλιαν  
 θὰ εὕρη τῶρα εἰς αὐτὸ πλεόν παρηγορίαν  
 ἱξεύρω ὅμως πὼς ἐσὺ πιστὸν ὡσὰν ἐμένα  
 δὲν ἴμπορεῖς νὰ εὕρης πιά ποτ' ἐραστὴν κανένα.  
 Ἐγὼ πλὴν εἶναι εὐκόλον μπορῶ νὰ εὕρω κι' ἄλλην  
 μίαν ψεύτραν μίαν ἄστατον ὡσὰν ἐσένα πάλιν».

Ἐξάλλου ἔχουμε ἀπὸ ἄλλη πηγὴ τὴν ἐπιβεβαίωση πὼς ἡ «Ἐλευθερία» τοῦ Μεταστάσιου κυκλοφοροῦσε, ὄχι μόνον σὲ ἀποσπάσματα, ἀλλὰ ὀλόκληρη. Ἀνάμεσα στὰ ποικίλα περιεχόμενα τοῦ κώδικα Ἡλιάσκου<sup>26</sup>, θεατρικά, λυρικά, μεταφρασμένα καὶ πρωτότυπα, βρίσκουμε καὶ τὸ πλῆρες κείμενο τῆς «Ἐλευθερίας» μετὰ τις 13 ὀκτάστιχες στροφές. Πρόκειται γιὰ τὴν ἴδια ἀπόδοση μ' αὐτὴν πού διασώζει τὸ χειρόγραφο τοῦ Μουσείου, μετὰ 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 στιχοιουργήματος, πού ἀπὸ τὸν Ἡλιάσκο ἔχει ἀντιγραφεῖ ἀτιτλο 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 ὀλόκληρο τὸ ποίημα εἶχε κυκλοφορήσει σὲ σχετικὰ εὐρὸ 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 ὀλόκληρο γιὰτὶ εἶναι καὶ χαρακτηριστικὸ τῶν ἐπιδόσεων τοῦ μεταφραστῆ μας:

«Ζέφυρε γλυκὲ ἂν εὐρῆς, τὴν καρδιά πού ἀγαπῶ  
 ἦ ἐὰν τὴν ἀπαντήσης εἰπέ ὅ,τι σὲ εἰπῶ.  
 πέτο ναί, μὴ τὸ ξεχάσης, πέτο μὴ μὲ ἐντραπῆς  
 στεναγμὸς εἰπέ πῶς εἶσαι, ποίου ὅμως μὴν εἰπῆς.  
 Καὶ σὺ βρῦσις γλυκυτάτη, ποταμάκι δροσερὸν  
 ἂν ποτὲ τὴν ὑπαντήσης καὶ ἂν εὐρῆς τὸν καιρὸν  
 εἰπέ δάκρυον πῶς εἶσαι, ὅμως πρόσεξαι καλὰ  
 νὰ μὴ πῆς ποῖος νὰ τρέχῃς, σὲ καμε τόσον πολλὰ».

Στὴν πραγματικότητα πρόκειται γιὰ τὴν τελευταία στροφή ἀπὸ τὸ ποίημα «Ὁ δειλὸς ἔρω»<sup>27</sup>. Εἶχε διαδοθεῖ στὴν ἀπόδοση πού διασώζει τὸ χειρόγραφο τοῦ Μουσείου Μπενάκη.

Τὸ ποιηματάκι περιέχεται σὲ χειρόγραφες ἀνθολογίες<sup>28</sup>, ἀλλὰ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ ἐδῶ ἡ μορφή μὲ τὴν ὁποία δημοσιεύεται στὴ συλλογή

27. Ἡ τελευταία στροφή ἀπὸ τὴν καντάτα «Amor timido» τοῦ Μεταστάσιου, στὸ πρωτότυπο ἔχει ὡς 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 Manuscrizilor Românești*, τ. Β', Βουκουρέστι 1913, ἀρ. 332.

τοῦ Marcellus<sup>29</sup>. Κάποιες ἀλλαγές ποῦ διαπιστώνουμε ἐκεῖ, καί τὸ συνοδευτικὸ σχόλιο τοῦ γάλλου διπλωμάτη παρουσιάζουν ἐνδιαφέρον. Οἱ μικροδιαφορές εἶναι συνηθισμένες καὶ ἀσήμαντες («πές το» ἀντὶ «πέτο», «μὴ μετατραπεῖς» ἀντὶ τοῦ «μὴ μὲ ἐντραπής» κ.ο.κ.) ἐκτὸς ἀπὸ μία. Στὸν τελευταῖο στίχο, στὸ βιβλίο διαβάζουμε «νὰ αὐξήσης» ἀντὶ τοῦ «νὰ τρέχης». Φανερὸ πὼς ὁ «διορθωτής» θέλησε νὰ ἀποδώσει σωστότερα, ὅπως νόμιζε, τὸ ἰταλικὸ *crescere*, ἄρα γινώριζε μὲ κάποιον τρόπο τὸ πρωτότυπο.

Δὲν τὸ γινώριζε ὅμως αὐτὸς ποῦ 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 ποῦ 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.*».

Ἐκτὸς 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. Μαζὶ 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 ποῦ θὰ ἐντάξει πολὺ ἀργότερα στὸ βιβλίο του.

Τούτη ἡ ἀπόσταση ἀνάμεσα στὴν περίοδο ποῦ συγκεντρώνονται οἱ πληροφορίες (ὁ Marcellus φεύγει ἀπὸ τὴν Πόλη τὸ 1820) καὶ τὰ χρόνια ποῦ γράφτηκε τὸ βιβλίο του (ἔκδοση 1851), πρέπει νὰ μᾶς κάνει προσεκτικούς ὡς πρὸς τὴν ἀκρίβεια τῶν ὑπόλοιπων στοιχείων, εἰδικὰ ὡς πρὸς τὴν ἀναφορὰ τοῦ πιθανοῦ συγγραφέα τοῦ ποιήματος ποῦ συνοδεύεται ἐξἄλλου μὲ τὴν ἐπιφύλαξη «λένε πὼς». 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», πού ἀπόσπασμά του δημοσιεύει ὁ Marcellus μερικὲς σελίδες πρὸ μπροστὰ (σ. 100), εἶναι ἐξίσου γνωστὸς ἀπὸ χειρόγραφα καὶ ἀπὸ τὸν «Νέο Ἐρωτόκριτο» ὅπου δημοσιεύεται ὡς «ξένον»:

«Ζέφυρε, ὅταν τὸ στῆθος, τῆς θεᾶς μου τὸ ἰδῆς,  
μὴ δροσιστικὰ φουσήσης, ἀλλὰ ὡς πυροειδῆς»<sup>30</sup>.

Ἄλλη τόση διάδοση εἶχαν οἱ στίχοι:

«ὦ Ζέφυρε γλυκύτατε ἐὰν στὸ ριζικόν μου  
εὔρης τὸ ὑποκείμενον τὸ ἀξιέραστόν μου»<sup>31</sup>.

Καὶ στίς δύο παραλλαγές ἐπανερχονται οἱ εἰκόνες - κλειδιά: ζέφυρος=στεναγμός, καὶ βρύση, ποταμάκι=δάκρυ, εἰκόνες πού ἀποκαλύπτουν ποιὰ εἶναι ἡ πηγὴ τῆς ἔμπνευσης γιὰ τὰ τραγουδάκια αὐτά. Εἶναι φανερό πὼς ἡ μήτρα βρίσκεται στοὺς τελευταίους στίχους τῆς καντάτας τοῦ Μεταστάσιου («Ὁ δειλὸς ἔρω»).  
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 στροφή τῆς καντσονέτας ἐδῶ μεταφέρεται σὲ ἐξάστιχα, μὲ δεκαπεντασύλλαβους πάντα:

«νά πού ἔφθασεν ἡ πρώτη τῆς ἀνοίξεως μορφῇ  
νά στολίση μὲ τὰ ἄνθη τῶν βουνῶν τὴν κορυφή.  
νά πού γύρισε στὰ δάση ἡ προτέρα τους στολὴ  
νά τὰ πράσινα τὰ φύλλα, κι' εὐωδία ἡ πολλή.  
Κι' εἰς τὴν ἰδικὴν μου μόνην τὴν ἀθλίαν τὴν καρδιάν  
δὲν γυρίζ' ἡ ἡσυχία ὅπου εἶχεν ἡ παλιά».

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

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

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



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

Ἡ τελευταία στροφή δέν ἔχει καμιὰ σχέση μετὰ τὴν κατάληξη τῆς καντσονέτας τοῦ Μεταστάσιου:

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

Τοῦτο τὸ τελευταῖο κομμάτι θυμίζει στίχους ἀπὸ μιὰ ἄλλη «Ἄνοιξη» τοῦ Μεταστάσιου, τὴν ὁμώνυμη καντάτα του<sup>32</sup>.

Ἐχομε συνεπῶς μιὰ περίπτωση ὅπου ἡ μετάφραση μετατρέπεται σὲ διασκευή, μετὰ προσθήκες, συγκολλήσεις, ἐπαναλήψεις, 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 νά προσεγγίσουμε ἢ νά 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 νά γίνεται ἔργο πολὺ δύσκολο.

Σὲ ἓνα 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 μετὰ τοὺς παρακάτω στίχους ἀπὸ τὴν καντάτα «La primavera»:

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

πού προκύπτουν, ἂν παρακολουθήσει κανείς τις διαδοχικές μεταμειώσεις του. Ἀποσπάσματα καὶ ποικίλες παραλλαγές του ἔχουν περάσει σὲ πολλές χειρόγραφες ἀνθολογίες καὶ ἐκδόσεις. Στὴ συλλογὴ ποὺ παρουσιάζουμε εἶναι καταχωρημένο ὁλόκληρο — ἑννέα πεντάστιχες στροφές. Ἡ συνοχὴ καὶ ἡ συνέπεια στὴν ἀνάπτυξη τοῦ θέματος τείνουν νὰ μᾶς πείσουν πὼς ἔχουμε ἐδῶ τὴν ἀύθεντικὴ μορφή τοῦ στιχορρήματος, πρὶν αὐτὸ ὑποστῆ ἀλλοιώσεις καὶ μετατροπές. Παραθέτω τὸ μεγαλύτερο μέρος:

[1]

«Τρέξατ' ἔρωτες ἔλατε  
 πάρτε θέλη καὶ φωτιές  
 Καὶ ἀνίσως ἀγαπάτε  
 νὰ τὸ στῆθος μου κτυπάτε,  
 μὲ ἀναμμένες σαΐτιές

[2]

μιά καρδιά ἀπηλιπισμένη  
 ἄχ τί θέλει πιά νὰ ζῆ;  
 Ζῶσα ἄλλο τί κερδαίνει;  
 παρὰ θέατρον νὰ γένη,  
 τῶν παθῶν ὄλων μαζύ;

[3]

Ἦταν ἥλιοι ἀνατέλουν  
 πανταχοῦ θερμοὶ λαμπροὶ  
 εἰς ἐκείνην μόν' δὲν θέλουν  
 τὴν ἀκτίνα των νὰ στέλλουν  
 καὶ ἂν τὴν στέλλουν εἶν' ψυχρή.

[9]

φθάνει πιά φθάνει ἔλατε,  
 ἔρωτες τερπνοὶ φονεῖς,  
 μὴ πονεῖτε μόν' κτυπάτε  
 γιὰ νὰ λέγη νὰ καυχᾶται  
 πὼς δὲν πόνεσαι κανεῖς.»

[4]

Κι ὅταν ζέφυροι φυσοῦναι  
 εἰς αὐτὴν μόν' καθύς εἶναι  
 γιὰτι ὅλα ἀγαποῦναι  
 τὰ στοιχεῖα νὰ ὀρμιοῦναι  
 κατ' αὐτῆς μὲ ἄκραν ὀρμήν.

[6]

Εἰς λιμένα ναυαγίζει  
 καὶ διψᾷ στοὺς ποταμοὺς  
 πανταχοῦ στὸ πᾶν γογγύζει  
 ἀπειλεῖ καὶ μουρμουρίζει  
 μὲ σκληροὺς φοβερισμοὺς.

[7]

Στὴν ξηρὰν βρῖσκει πελάγη  
 καὶ εἰς τὸ πέλαγος ξηρές,  
 Καὶ εἰς τὲς πηγὰς ἂν πάγη  
 οὔτε κόμπον δὲν συνάγει,  
 γιὰτι γίνονται ξηρές »

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

αίχμαλώτος» («Νύμφες τρέξατε ἐλάτε/πλέον μὴν καρδιοκτυπάτε») μόνου πού ἐδῶ ἡ πεντάστιχη στροφή ἔχει μεγαλύτερη ποιικιλία στὴ ρίμα. Ἡ εἰκονοπλασία ἐπίσης ἀφήνει νὰ διαφανεῖ κάποια συγγένεια μετὸν Μεταστάσιο. Ὅμως ἡ ὑπερβολὴ στὴν παραστατικὴ ἀπεικόνιση τῶν ἀντιθέσεων εἶναι τέτοια πού μᾶς ὀδηγεῖ κατευθεῖαν στὰ πιὸ ἀύθεντικά γνωρίσματα τῆς φαναριώτικης στιχουργίας. Δὲν ξέρω ἂν εἶναι τυχαῖες, πάντως εἶναι πολὺ χαρακτηριστικὲς οἱ ὁμοιότητες σὲ μερικὰ σημεῖα μετὸ τοῖ ποίημα τοῦ Ἀλέξανδρου Κάλφογλου «Ὡ τί κουριόζα συμφορὰ» («εἰς τὸν λιμένα ναυαγῶ» ἢ «ζητῶ στὸν ποταμὸν νερόν / τὸν βρισκω παρευθὺς ξερὸν»· πρβλ. μετὸ 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 Ἐρωτόκριτο»<sup>33</sup> μετὸν πολλὰ ἀλλαγμένους τίς τελευταῖες στροφές. Στὴ συλλογὴ τοῦ Marcellus, πάλι, βρισκουμε τὸ δεύτερο πεντάστιχο («μὴ καρδιὰ ἀπληπισμένη») ἐνσωματωμένο στὸ ποίημα «Ἡ Ἀγαπητικὴ»<sup>34</sup>.

Ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴ διάδοση τῶν στίχων εἶναι ἡ παρουσία τους μέσα σὲ δύο χειρόγραφες μουσικο-ποιητικὲς ἀνθολογίες, μετὸ διαφορετικὴ μορφή. Στὸ χειρόγραφο «Συλλογὴ ποιημάτων... ὑπὸ Ν. Λογάδη»<sup>35</sup>, τὸ πρῶτο πεντάστιχο εἶναι πανομοιότυπο μ' ἐκεῖνο πού ἐξετάζουμε ἐδῶ, ἐνῶ οἱ ὑπόλοιπες στροφές εἶναι ἄσχετες. Στὸ χειρόγραφο Ραιδεστηνοῦ<sup>36</sup> εἶναι καταχωρημένο, σὰν αὐτοτελὲς τραγουδάκι, μόνου τὸ πρῶτο πεντάστιχο. Ἐδῶ ὅμως ἔχουμε μὴ πολὺτιμη μαρτυρία γιὰ τὸ στιχουργὸ καὶ τὸ συνθέτη: «Σύνταξις γραμμάτων Μπεϊζαδὲ Γιάγκου Καρατζᾶ, μέλους δὲ Ἰακώβου Πρωτοφάλτου»<sup>37</sup>.

Ὁ μπεϊζαδὲς Γιάγκος Καρατζᾶς, στὸν ὅποιο, κατὰ τὸ χειρόγραφο Ραιδεστηνοῦ, προσγράφεται τὸ ποίημα «Τρέξατ' ἔρωτες ἐλάτε», 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 δρᾶματα 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 τραγοῦδια 18ου-19ου αἰῶνος», ἀρ. 6 (σ. 3).

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

Μεταστάσιου («Δημοφῶν» κ.ά.) και γιατί σύμφωνα με τις πληροφορίες του Marcellus, φερόταν ὡς ὁ ποιητῆς τοῦ «Ζέφυρε γλυκέ...». Εἶναι καιρὸς νὰ κοιτάξουμε σύντομα ἐδῶ τὰ ἐρωτηματικά πού γεννᾶ ἡ πιθανὴ ὑποψηφιότητά του ὡς μεταφραστῆ ἢ ὡς συγγραφέα γιὰ ἓνα μικρὸ ἢ μεγάλο μέρος τῶν ἔργων πού ἐξετάσαμε παραπάνω.

Ὁ Ἰωάννης Καρατζᾶς γεννήθηκε τὸ 1770 και μεγάλωσε σὲ ἓνα ἐξαιρετικὰ εὐνοϊκὸ γιὰ τὴ μόρφωσή του οἰκογενειακὸ περιβάλλον. Ὁ πατέρας του Νικόλαος, μέγας διερμηνέας στὰ 1777-1782 και ἡγεμόνας Βλαχίας στὰ 1782-1783, ἦταν γιὰ τὴν ἐποχὴ του «εἷς τῶν μᾶλλον εὐπαιδευτῶν νεωτέρων Ἑλλήνων»<sup>38</sup>, μεταφραστῆς τοῦ Βολταίρου, συγγραφέας μὲ πολὺπλευρα ἐνδιαφέροντα και πλούσια παραγωγή, πού κυκλοφόρησε ὡς ἐπὶ τὸ πλεῖστον χειρόγραφη<sup>39</sup>.

Ὁ Ἰωάννης, ὁ πῦρ προικισμένος ἀπὸ τὰ ἐννέα παιδιά, νεώτατος ἀναδείχθηκε σὲ θέσεις περιωπῆς<sup>40</sup>. Ἐγινε δραγομάνος τοῦ στόλου (1799-1800) και μέγας διερμηνέας τὸ 1808. Στὴ θέση αὐτὴ τὸν βρῆκε πρόωρα ὁ θάνατος. Ἡ φήμη γιὰ τις λογοτεχνικὲς του ἀσχολίες ὀφειλόταν σὲ κάποιες, ὄχι συγκεκριμένες, μαρτυρίες τῶν συγχρόνων του και στὴν προφορικὴ παράδοση. Χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἔξαρση και τὴν ἀσάφειά της εἶναι ἡ μαρτυρία τοῦ Παναγιώτη Κοδρικᾶ, ὁ ὁποῖος ἔχοντας ὑπογραμμίσει τὴν πνευματικὴ συμβολὴ τοῦ αὐθέντου Νικολάου Καρατζᾶ, ξεχωρίζει στὴ σειρά τῶν λογίων πού διαπρέψανε στὰ γράμματα τὸ γιό του, «τὸν εἰς τὴν καθαρότητα τῆς γλώσσης πατρῶζοντα Ἰωάννην τὸν Καρατζᾶν, τὸν ἐκλαμπρον τῆς Αὐθεντικῆς αὐτῆς γενεᾶς βλαστόν, ὃς τῷ τῆς μεγάλης Δραγομανίας ἀξιώματι ἐν αὐτῇ τῇ νεαρᾷ του ἡλικίᾳ εὐκλεῶς διαπρέπων, ἀώρως τὸν βίον μετέλλαξεν»<sup>41</sup>. Μὲ βάση τὰ συμφραζόμενα, ὁ Κοδρικᾶς ὡς «καθαρότητα τῆς γλώσσης» ἐδῶ ἐννοεῖ κυρίως τὴν ἀπαλλαγὴ της ἀπὸ ξενισμούς, βαρβαρισμούς κλπ. Τὴν ἴδια φροντίδα τὴν ἀναγνωρίσαμε και στὰ κείμενα τοῦ δικοῦ μας μεταφραστῆ, κανεὶς ὅμως δὲν μπορεῖ νὰ διεκδικήσει στὸν τομέα αὐτὸν κάποια ἀποκλειστικότητα.

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

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

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

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

Ἄν θεωρήσουμε πὼς οἱ ἡμερομηνίες καὶ οἱ ἡλικίες (μαζὶ 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 τῶρα μεταφράσεις τοῦ Ἰω. Καρατζᾶ ποὺ σώθηκαν. Οἱ μαρτυρίες ποὺ εἶχε συγκεντρώσει ὁ Σταματιάδης<sup>42</sup> ἐπιβεβαιώθηκαν σὲ ἓνα μεγάλο ποσοστὸ χάρις στὸ χειρόγραφο τῆς Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης ποὺ ἐντόπισε καὶ περιέγραψε πρὶν μερικὰ χρόνια ὁ Λίνος Πολίτης<sup>43</sup>. Τὰ δράματα, ὑπενθυμίζω, εἶναι τρία: ὁ «Δημοφῶν», ἡ «Ὑπερμνήστρα» καὶ «Νῆσος ἢ ἔρημος» σὲ ἔμμετρη πολὺ προσεγμένη μετάφραση. Παραβάλλοντας τὶς πεζὲς μεταφράσεις ποὺ παρουσιάσαμε ἐδῶ μὲ τὶς ἔμμετρες τοῦ χειρογράφου τῆς Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης, διαπιστώνουμε πὼς ἡ γραφὴ εἶναι διαφορετικὴ καὶ διακρίνουμε ἐπίσης στὶς τελευταῖες μιὰ μεγαλύτερη μεταφραστικὴ ἄνεση. Ὅμως ἡ σύγκριση δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς δώσει κανένα ἀκαταμάχητο τεκμήριο. Ἐπειτα τὸ χειρόγραφο τῆς Ζωσιμαίας δὲν ἔχει ἀκριβῆ χρονολόγηση ποὺ πιθανὸν νὰ διευκόλυνε κάποιες ὑποθέσεις. Ἐτσι τὸ ἐρώτημα ποὺ θέσαμε παραπάνω πρέπει νὰ τὸ συμπληρώσουμε καὶ νὰ τὸ διατυπώσουμε ὡς ἐξῆς: μποροῦσε ὁ Ἰω. Καρατζᾶς νὰ εἶναι μεταφραστὴς καὶ γιὰ τὰ ἔξη δραματικὰ καὶ γιὰ τὰ λυρικὰ ἔργα τοῦ Μεταστάσιου;

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

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

43. Λίνου Πολίτη, *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, *Τόμυρις, βασίλισσα τῆς Σκυθίας*, ὁ.π., 259.

Πρόβλημα, συνεπώς, με πολλούς άγνωστους, πού για να φωτιστεί χρειάζεται να διασταυρωθούν τὰ υπάρχοντα στοιχεία με συμπληρωματικές πιό συγκεκριμένες πληροφορίες. Τὰ ελαστικά όρια πού είχε τήν εποχή εκείνη ή έννοια τής πνευματικής ιδιοκτησίας, ή άνωθυμία, οί ιδιομορφίες τής χειρόγραφης κυκλοφορίας δέν μᾶς υπόσχονται πώς ή λύση θά είναι εύκολη. Για τήν ώρα τó πεδίο είναι άνοιχτό για ποικίλες υποθέσεις (διορθώσεις στις χρονολογίες, άμφισβήτηση τής άποψης πώς όλα τὰ κείμενα τοῦ χειρογράφου μας άνήκουν στο ίδιο πρόσωπο κλπ. κλπ.).

Και για να ξαναγυρίσουμε ή να περιοριστούμε στα στιχουργήματα, μιὰ και τó όνομα τοῦ 'Ιω. Καρατζᾶ σ' αυτόν ειδικά τó χῶρο τó συναντήσαμε, δέν πρέπει να άγνοήσουμε μιὰ υπόθεση πού ίσως είναι και ή πιό βάσιμη. "Αν ό 'Ιω. Ν. Καρατζᾶς είχε άντιγράψει κάποιους στίχους (είτε γνωστοῦ του μεταφραστή-συγγραφέα είτε ποιήματα άδέσποτα) στο δικό του καταστιχάκι, πού πέρασε έπειτα σε πολλά χέρια, αυτό ήταν άρκετό για να συνδεθεῖ τó όνομά του με τὰ κείμενα αυτά και να μείνει ό Καρατζᾶς στη μνήμη τῶν συγχρόνων του ως ό δημιουργός τους.

Μιὰ πολύτιμη έφεδρεία για να άντλήσουμε περισσότερες πληροφορίες είναι και τὰ υπόλοιπα στιχουργήματα από τó κεφάλαιο τοῦ χειρόγραφου πού εξετάζουμε, στα όποια όμως για τή φάση αυτή ή έρευνα δέν μπορούσε να έπεκταθεῖ. "Αν και πολλά από τὰ πρωτότυπα έμμετρα πού βρίσκουμε έδῶ δέν άντιπροσωπεύουν σημαντικά έπιτεύγματα σε σύγκριση με τὰ γνωστά άντιπροσωπευτικά δείγματα από τó είδος τῶν φαναριώτικων τραγουδιῶν, έν τούτοις ή άντιπαράβολή και οί συσχετίσεις με άνάλογα κείμενα από τις χειρόγραφες συλλογές μπορεί να άποδειχθεῖ χρήσιμη.

"Αφησα τελευταῖο ένα έκτενές έμμετρο, γιατί άντιπροσωπεύει ξεχωριστό ποιητικό είδος και γιατί δέν άνήκει μεν στον Μεταστάσιο, ούτε όμως φαίνεται να είναι πρωτότυπο. Τό «Φονεύς ό άκούσιος» (σ. 157-166), σε μορφή έμμετρης έπιστολής, διαπιστώνουμε ότι αναφέρεται στο τελευταῖο έπεισόδιο από τήν ιστορία τοῦ Κέφαλου και τής Πρόκρης, με βάση τó μύθο, όπως παραδόθηκε από τόν 'Οβίδιο στις «Μεταμορφώσεις». Τό άφηγεῖται, χωρίς να όνομάζεται, ό Κέφαλος στον φίλο του "Εργαστο, σε ζευγαρωτούς δεκαπεντασύλλαβους (ή σε όκτασύλλαβους στα καθαρὰ λυρικά μέρη, όπως είναι τó «τραγούδι» τοῦ Κέφαλου: «"Ελα αύρα γλυκυτάτη / και δροσιὰ ώραιοτάτη...»). Περιγράφει στη άρχή τήν εύτυχησμένη ζωή πού περνούσε στα δάση και τόν άνέφελο έρωτά του με τήν Πρόκρη (πού ό άγνωστος μεταφραστής γράφει Πρόκνη, μπερδεύοντας έδῶ μιὰ άλλη δύστυχη ήρωίδα τοῦ 'Οβίδιου). Κάποιοι όμως

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

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

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

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

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

### III. Στιχουργήματα τοῦ Γεωργάκη καὶ τοῦ Ἀλέκου

Ξεχωρίσαμε σὰν 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 στα πλαίσια αὐτοῦ τοῦ κεφαλαίου διακρίνονται καθαρὰ δύο διαφορετικὰ ποιητικὰ εἶδη. Ἀπὸ τὰ δώδεκα στιχουργήματα τὰ τέσσερα πρῶτα εἶναι ἠθικοδιδασκτικὰ μὲ κάποια δηκτικὴ διάθεση, ἐνῶ τὰ ἄλλα ὀκτὼ εἶναι ἐρωτικὰ 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 πού 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 διδασκτικὰ πού ἔχουν καταγραφῆι στὶς σελ. 233-236 ἀποδίδονται στὸν Γεωργάκη Τερτζιμανζαδέ. Καὶ πράγματι ἔχουν ἐνότητα ὕφους, ἐνότητα θεματικὴ, φέρνουν τὴ σφραγίδα μιᾶς συγγραφικῆς προσωπικότητος μὲ ξεκάθαρη ἠθικὴ 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 πού περικλείνει ἢ τείνει νὰ διατυπώσει ἓνα ἠθικὸ δίδαγμα:

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

ἢ

«προκριτότερος πτωχὸς ἢ ὄσον ὁ κροῖσος ἴσος  
 ἐπειδὴ τοιοῦτος ὦν διεγείρεις μῖσος ἴσως».

Τὸ στόχο τῆς ἐπιγραμματικῆς διατύπωσης τοῦ διδάγματος θέλει νὰ ἐξυπηρετήσῃ καὶ ἡ ἠχηρὴ ὁμοιοκαταληξία. Ἡ τελευταία λέξη τοῦ κάθε δεκαπεντασύλλαβου, σὰν ἡχὼ ἢ ἀντίλαλος ἐπαναλαμβάνει τὴν προηγούμενη ἢ τὶς δύο τελευταῖες συλλαβὲς τῆς προηγούμενης λέξης. Ἐκεῖνα τὰ χρόνια τὴν «ἡχώ» καὶ τὴν «ἠχολογία» 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 γεγονός πὼς γιὰ νὰ πετύχει τὸ στόχο του καταφεύγει σὲ λεκτικὲς καὶ συντακτικὲς ἀκροβασίες, μὲ ἀμφίβολης ποιότητος ἀποτελέσματα, πού, γιὰ τὸν σημερινὸ ἀναγνώστη, κάπου ἀγγίζουν τὸ ὄριο τοῦ κωμικοῦ:



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

[...]

«εἰς ἐνάρετον ψυχὴν δὲν χωρεῖ οὐδόλως δόλος  
ἄδολος καὶ τολμηρὸς γένου ἀσυστόλως ὄλως  
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 ἀσυστόλως / ὁ κόσμος ὄλος / ἔφθασε νά 'ναι / ψευτιά καὶ δόλος».  
Καὶ παρακάτω στὸ ἴδιο: «Συνομηλικούς / τοὺς βρίσκεις λύκους / κι'  
εἰς τὴν φίλιαν / τόσον ἀδίκους»<sup>45</sup>. Τὸ ἔμμετρο αὐτὸ εἶναι πιὸ εὐστοχο  
καὶ καλοδουλεμένο, ἀλλὰ δὲν ἀποκλείεται ὁ στιχουργὸς του νὰ χρωστᾶ  
κάτι, ὡς πρὸς τὸ θέμα καὶ τὴν τεχνοτροπία, στὸν δικὸ μας Γεωργάκη.

Τὸ ἰδεολογικὸ νῆμα ποὺ διαπερνᾷ τὰ τέσσερα στιχουργήματα, τὰ  
συνδέει μὲ τὰ διδακτικά 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, «αἰ 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:

«ἢ ἀνάγκη τοῦ χρυσοῦ εἶναι μιὰ ἀχρεία χρεία  
ἢ λιτότης καθ' αὐτὸ εἶν' τῆ ἀληθεία θεία  
ἀποκτῶνται τὰ καλά, 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, ὁ.π., 88-90 καὶ Α. Βρανούση, *Οἱ Πρόδρομοι*, ὁ.π., 73-75.

κριτότερον πτωχός», και ποικίλες πλαινήσεις κάπως ασυνάρτητες στη διατύπωσή τους όπως, π.χ.,

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

Ἄλλα ὑπάρχουν και στιγμὲς ἔξαρσης:

«ἔχει τῆς πατρῶας γῆς ἢ τερπνὴ ἀγκάλῃ κάλλῃ  
και ὁ ἀπομακρυσμὸς εἶναι παραζάλλῃ ἄλλῃ».

Τὸ τρίτο (ακατεδαφίζουσι πλείοναι οἱ οἰνοπώλεις πόλεις») ἀναφέρεται εἰδικότερα στὴν κοραιπλή και σὲ καταχρήσεις πάσης φύσεως.

Ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον ἔχει τὸ τελευταῖο ἔμμετρο αὐτῆς τῆς σειρᾶς (σ. 236) και γιὰ τὴ στιχουργικὴ του ἰδιορρυθμία και ἐπειδὴ ξαναπιάνει και ἀναπτύσσει τὸ θέμα τῆς χρυσοθηρίας, ἀπαριθμεῖ τὰ κακὰ ποῦ φέρνει τοῦ πλοῦτου ἢ ἀχορταγιά, ὅπως θᾶλεγε ἕνας παλαιότερος ποιητής.

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

«ὄστις θέλει και ζητεῖ,  
ἀκορέστως νὰ πλουτεῖ,  
ὡς ἀνόητος θαρρεῖ,  
πῶς μεγάλως εὐμοιρεῖ,  
χαίρει τέρπεται σκιρτᾷ,  
και νομίζει πῶς πετᾷ,  
ὡς παράφρων και τρελλός,  
δὲν βαθύνει παντελῶς,  
πῶς καθ' ὅσον εὐτυχεῖ,  
ἄλλο τόσον δυστυχεῖ,  
ἢ τοῦ πλοῦτου συλλογή,  
γίνεται κακῶν πηγὴ,  
ἀμαυρεῖ τὸ εὐκρινές,  
φθεῖρει τὸ εἰλικρινές,  
φέρει θλίψεις γογγυσμούς,  
διεγείρει πειρασμούς,  
τὴν ἀγάπην ἀφαιρεῖ,  
πάθη ἀναζωपुरοῖ  
τὸ κακὸν χειραγωγεῖ

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

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

Ὁ ποιητὴς ἀφοῦ διακηρύξει πὼς ὁ ἴδιος εἶναι ἀπαλλαγμένος ἀπὸ τῆ δίψα 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 Σουῦτσος, 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)<sup>46</sup>.

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' αὐτόν<sup>47</sup>.

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

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

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

Θὰ ἦταν παράλειψη νὰ μὴ σημειώναμε ἐδῶ πὼς τὸ ἴδιο ἠθικὸ «πιστεύω» μποροῦμε νὰ τὸ ἀναγνωρίσουμε καὶ στὶς σελίδες τοῦ «Ἀλεξάνδροβόδα», πού 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 του<sup>49</sup>. Γιατὶ ἐκεῖ τὸ «ἀσελγές» τοῦ σατιριζόμενου κεντρικοῦ προσώπου (τοῦ Ἀλέξανδρου Μαυροκορδάτου-Φιραρῆ), ἀλλὰ καὶ ἡ διαφθορὰ τῶν ἀνθρώπων πού ἀνήκουν στὸ περιβάλλον του, καταγγέλλονται μὲ βάση τὶς αὐστηρὲς ἠθικὲς ἀρχές πού εἶδαμε πιὸ πάνω. Ἐπιπλέον ἡ πώρωση τοῦ Ἀλέξανδρου ἐξηγεῖται ὡς συνέπεια τῆς ἐπιρροῆς τῶν νέων ἰδεῶν (= τοῦ Διαφωτισμοῦ), τῆς ἀθετίας κλπ. Θυμίζω πὼς τὸ τέταρτο ἀπὸ τὰ «Πονήματα δραματικά» («Ὁ κατηχούμενος ἢ τὸ κοσμογονικὸν θέατρον») εἶναι κανονικὴ, μὲ μορφή διαλόγου, φιλοσοφικὴ διατριβὴ κατὰ τῶν ἰδεῶν τοῦ Διαφωτισμοῦ.

Ἔμμετρα κείμενα τοῦ Δραγούμανάκη γνωρίζαμε ὡς τώρα μόνο

τροπος τοῦ ἀνταδέλφου αὐτοῦ Ἀλεξάνδρου μεγάλου Διερμηγέως (τῷ 1799-1802). . .» Ἡ ἐξήγηση αὐτὴ τώρα χρειάζεται διόρθωση. Ὁ Οἰκονόμου 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 κωμῶδια πρωτοπαρουσίασε ὁ Τάσος Βουρνᾶς (ἐφ. *Καθημερινή*, 26.4.1940) μὲ βάση τὸ ἡμιτελὲς χειρόγραφο πού 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 ἐπιβεβαιώνεται 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 πού αὐτὸ ἀντανακλᾷ, κάτι πού ξεφεύγει ἀπὸ τὰ ὅρια αὐτῆς τῆς παρουσίας.

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

Τὸ φαινόμενο φυσικὰ ἀπορρέει πρῶτα ἀπὸ τὴν ἰδιοτυπία τοῦ χειρογράφου ἔργου, ἰδιαιτέρως τοῦ εἶδους τῆς χειρόγραφης συλλογῆς ποιικίλων κειμένων ὅπως αὐτὴ πού ἐξετάζουμε, μέσα στὶς συγκεκριμένους συνθήκες τῆς ἐποχῆς καὶ τοῦ χώρου. Ἰδιοτυπία πού 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, πού 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, πού διέρχεται μιὰ κρίσιμη μεταβατικὴ περίοδο, καὶ πού ἓνα ἀπὸ τὰ ἰδιαιτέρως χαρακτηριστικὰ του εἶναι ὅτι οἱ τάσεις ἀναγέννησης καὶ οἱ δυνάμεις τῆς ἀντιμεταρρύθμισης ἐμφανίζονται ἕκοντὰ-κοντὰ σὲ βαθμὸ πού εἶναι δύσκολο νὰ προσδιορίσει κανεὶς ποῖος ποιοῦ προηγεῖται.

Ἡ χειρόγραφη παραγωγή μπορεῖ νὰ προσφέρει πολλὰ στοιχεῖα γιὰ νὰ φωτιστοῦν οἱ λανθάνουσες συγκρούσεις ἀνάμεσα στὶς ἐκδηλώσεις

χειραφέτησης και τις συντηρητικές τάσεις, στη γένεση και στην ανάπτυξη τους, και να φωτίσει ταυτόχρονα κάποιες ιδιομορφίες του πνευματικού κινήματος σε ένα από τα κέντρα του έλληνισμού που θα έπηρεάσει σημαντικά τις επερχόμενες εξελίξεις. Μια από τις ιδιομορφίες αυτές είναι έκδηλη στην ιστορική φάση που μᾶς απασχολεί (δεκαετίες 1780, 1790). Το τμήμα τῆς διανόησης που αντιπροσωπεύει τὸ φαναριώτικο ἄρχοντολόι, και παίζει ἀποφασιστικό ρόλο στις ἀναζητήσεις, ἐνσαρκώνει ταυτόχρονα και τὰ αἰτήματα που ἐκφράζουν τὸν ἀναπτυσσόμενο ἀστικό χῶρο τοῦ ἔλληνισμού τῶν παροικιῶν ἀλλὰ και τις ἀδυναμίες και ταλαντεύσεις του, μέσα στὸν ἀσφυκτικό κλοιὸ που συγκροτοῦν οἱ ἰδεολογικοὶ μηχανισμοὶ και οἱ ἀπροσπέλαστες δομὲς τῆς ἐξουσίας.

Πρέπει ὅμως νὰ περάσουμε στὸ τελευταῖο κομμάτι τοῦ χειρογράφου, ὅπου ὀκτὼ ἐρωτικά τραγούδια καταγράφονται μετὰ τὰ ἠθικοδιδασκτικά τοῦ Γ.Ν. Σούτσου.

Τὰ ὀκτὼ ποιήματα, που περιλαμβάνονται στις σελ. 243-249 τοῦ κώδικα, μᾶς εἶναι γνώριμα σὰν εἶδος, ἀνήκουν στὴν κατηγορία τῶν φαναριώτικων τραγουδιῶν που ἀφθονοῦν σὲ ἀνθολογίες και τυπωμένες συλλογές. Μιὰ ἀκόμα ἐπιβεβαίωση γιὰ τὴ διάδοση τοῦ εἶδους, και μερικοὶ ἀρχικοὶ στίχοι που πρέπει νὰ συμπληρωθοῦν στοὺς ὑπάρχοντες καταλόγους. Πέρ' ἀπ' αὐτὸ δὲν θὰ εἶχε νὰ προσθέσει κανεὶς τίποτε τὸ ἰδιαιτέρο, ἂν δὲν ἐνοπιζόνταν ἐδῶ δύο στοιχεῖα που στὴ διασταύρωσή τους ἀποκτοῦν σημαντικό βᾶρος.

Τρία ἀπὸ τὰ ἄτιτλα στιχορρήματα τῆς σειρᾶς αὐτῆς — τὸ πρῶτο («Τᾶχα ξεύρεις πὼς πεθένω», σ. 243), τὸ δεύτερο («Εἶν' εὐμορφιά μεγάλη», σ. 243-244) και τὸ ἔβδομο («'Εγὼ πὼς εἶμαι δοῦλος δικός σου», σ. 247) — ταυτίζονται μὲ ἰσάριθμα ἐμβόλιμα ἔμμετρα ἀπὸ τὸ «Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν» (1790) τοῦ Ρήγα Βελεστινλή<sup>50</sup>.

Τὸ δεύτερο σημαντικό στοιχεῖο εἶναι ἡ ἀναγραφή τοῦ ὀνόματος τοῦ στιχορροῦ. Τὰ ποιήματα εἶναι «τοῦ 'Αλέκου», ἀνήκουν ἐπομένως σὲ κάποιον, μισοεπώνυμο ἔστω ἢ μισοανώνυμο, συγγραφέα. Τὸ ὄνομά του ἀναγράφεται στὸ πάνω μέρος τῆς σ. 243, και εἶναι φανερό πὼς καλύπτει και τὰ ὀκτὼ στιχορρήματα αὐτῆς τῆς σειρᾶς, που ἔχουν καταχωρηθεῖ κολλητὰ τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο, χωρὶς χάσματα ἢ διακοπές, σὰν ἓνα ἐνιαῖο κεφάλαιο.

50. Γιὰ τὴν ἀντιπαράβολὴ χρησιμοποίησα τὴν ἔκδοσιν: Ρήγας, *Σχολεῖον τῶν ντελικάτων ἐραστῶν*, Ἐπιμέλεια Παν. Πίστας, Ἄθ., Ἐρμῆς, 1971. Βλ. τίς σ. 189, 197 και 179-181.

Ἐχομε συνεπῶς μιὰ ἀκόμη ἐπιβεβαίωση πὼς ὁ Ρήγας δανείστηκε καὶ χρησιμοποίησε στὸ βιβλίο του στίχους ἀπὸ χειρόγραφες ποιητικές συλλογὲς τῆς ἐποχῆς του. Τὸ θέμα ἔχει ἀπασχολήσει ἀρκετὰ τοὺς ἱστορικούς καὶ τοὺς μελετητὲς τοῦ ἔργου του<sup>51</sup>, μιὰ καὶ συνδέεται μὲ τὴν προσωπικότητα τοῦ Βελεστινλῆ καὶ μὲ ἓνα βιβλίο φορτισμένο ἀπὸ τὰ προμηνύματα τῶν ἀλλαγῶν στὸν νεοελληνικὸ ἔντεχνο 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 στιξίη ἔχουν ἀλλαγές καὶ μιὰ λέξη ἐπίσης ἔχει ἀλλάξει στὸν 3ο στίχο: «Μὰ εἶσαι λανθασμένη» στὸ χειρόγραφο, «Καὶ εἶσαι λανθασμένη» στὸ βιβλίο. Τὰ ἄλλα δύο παρουσιάζουν διαφορές, λίγες φυσικά, ἀλλὰ ἀρκετὲς γιὰ νὰ μᾶς πείσουν πὼς ὁ Ἀλέκος καὶ ὁ ἀνθολόγος του δὲν ἀντιγράψανε ἀπὸ τὸ τυπωμένο βιβλίο.

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

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

## [Χειρόγραφο]

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

## [Σχολεῖο]

«Ἐγὼ πὼς εἶμαι δοῦλος δικός σου,  
 θαρρῶ πὼς πλέον νὰ τὸ ἠξεύρης  
 καὶ δὲν ἐλπίζω ποτὲ νὰ εβρης  
 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 μελέτη τοῦ Παν. Πίστα «Ἡ πατρότητα τῶν στιχουργημάτων τοῦ "Σχολείου τῶν ντελικάτων ἐραστῶν"», *Ἑλληνικά*, τ. 20 (1967), 393-412. Ὁ Παν. Πίστας ἐνόπισε δύο ποιήματα τοῦ «Σχολείου» σὲ ἀνθολογία τοῦ 1776 (χειρόγραφο Γραμματικῆς) καὶ μὲ τὰ συμπεράσματά του ἔκανε νὰ γείρει ἀποφασιστικὰ ἡ πλάστιγγα ὑπὲρ τῆς ἄποψης πὼς οἱ στίχοι τοῦ βιβλίου εἶναι σὲ μεγάλο ποσοστὸ ἐρασιμῆνοι ἀπὸ χειρόγραφες ἀνθολογίες τῆς ἐποχῆς.

νά θυσιάζῃ καὶ τὴν ψυχὴν του  
καὶ νὰ λατρεύει τὸ πρόσωπό σου  
μὲ τέτοιον τρόπον ξεχωριστό.

Ἄχ τὸ ὀμνύω πῶς ἀλυσίδα  
νὰ μὴν ἀλλάξω ἐνδὼς ζήσω  
μῆτε ποτέ μου πιά νὰ γυρίσω  
ἕλλην καμμία νὰ στοχασθῶ  
κι ὁ οὐρανός μου ἄς μὲ παιδεύσῃ  
μὲ κεραυνόν του ἄς μὲ φονεύσῃ  
ἂν καὶ ἠμπόρεσ' ἀφοῦ σέ 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  
μῆτε κοιμοῦμαι μόν' συλλογοῦμαι  
πάντοτε κλαίω κι ὄλο λυποῦμαι  
μισῶ εἰς ἄκρον νὰ ἐγλεντίζω  
ξέχασα πλέον καὶ νὰ γιελῶ

ἀποστατοῦσιν οἱ στεναγμοὶ μου  
καὶ πλημμυρίζουν τὰ δάκρυά μου  
καὶ δὲν μένει παρηγοριά μου  
παρὰ ἢ μόνῃ σου ζωγραφιά  
ὀποῦ φυλάτω εἰς τὴν καρδιά μου  
κι ὀποῦ ἀδξάνει τὸν ἔρωτά μου  
καὶ χρησιμεύει διὰ τροφή μου  
μόνον ἢ ἄκρα σου εὐμορφιά

σεσένα κρέμεται ἡ ζωὴ μου  
κι ἂν ἀποθάνω τὴν ἁμαρτία  
τὴν ἔχεις μόνῃ γιατί εἰς' αἰτία  
μ' αὐτὴ τὴν ἄκρα σου ἀπονιά  
κι ὁ κόσμος ὄλος θὰ σέ φωνάζει  
καὶ μὲ τὸ δίκιον του θὰ σέ κράζῃ  
τοῦ πιστοτάτου καὶ αἰδίου  
μεμισημένου δούλου φονιά.»

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

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

Ἄχ, σέ ὀμνύω πῶς ἀλυσίδα  
νὰ μὴν ἀλλάξω, ἐν ὄσφ ζήσω,  
μῆτε ποτέ μου πιά νὰ γυρίσω  
ἕλλην καμμία νὰ στοχασθῶ  
κι ὁ οὐρανός μου ἄς μὲ παιδεύσῃ,  
μὲ κεραυνόν του ἄς μὲ φονεύσῃ,  
ἂν καὶ ἠμπόρεσ' ἀφοῦ σέ εἶδα,  
κάν τὸ τοιοῦτον νὰ φαντασθῶ.

Ἀποστατοῦσιν οἱ στεναγμοὶ μου  
καὶ πλημμυρίζουν τὰ δάκρυά μου,  
μῆτε μὲ μένει παρηγοριά μου,  
παρὰ ἢ μόνῃ σου ζωγραφιά,  
ὀποῦ φυλάττω εἰς τὴν καρδιά μου  
κι ὀποῦ ἀδξάνει τὸν ἔρωτά μου  
καὶ χρησιμεύει διὰ τροφή μου  
μόνον ἢ ἄκρα σου εὐμορφιά.

Σέ σένα κρέμεται ἡ ζωὴ μου  
κι ἂν ἀποθάνω, τὴν ἁμαρτία  
ὀὐ ἔχῃς μόνῃ, γιατί εἰς' αἰτία  
μ' αὐτὴν τὴν ἄκρα σου ἀπονιά.  
Κι ὁ κόσμος ὄλος θὰ σέ φωνάζῃ  
κι ἀδ' ἀκόπως θὰ νὰ σέ κράζῃ  
τοῦ πιστοτάτου καὶ αἰιδίου,  
μὰ μισημένου, δούλου φονιά.»

Μὲ ἐξαίρεση τῆ μετατόπιση στῆ σειρά τῶν στροφῶν, οἱ ἀλλαγῆς  
σὲ λέξεις, ὅπως καὶ στὰ ἄλλα δύο ποιήματα, εἶναι λίγες ἀλλὰ χαρακτη-  
ριστικῆς. Εἶναι δύσκολο νὰ ὑποστηρίξῃ κανεὶς ὅτι ὀφείλονται ἀποκλει-  
στικὰ στῆ «φθορὰ» ποῦ 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 εξασφαλίσαμε 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 μάς φωτίσουν.

Και για μὲν τὸν Γεώργιο Ν. Σοῦτσο υποθέτουμε πώς, ἀφοῦ κυκλοφόρησε ἕνα θεατρικὸ ἔργο τὸ 1785, θὰ μπορούσε κάλλιστα νὰ εἶχε γράψει καὶ στίχους λίγο νωρίτερα ἢ λίγο ἀργότερα. Ὁ Ἀλέκος ὅμως ποιός εἶναι;

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

Στὰ ὀνόματα ἐκείνων ποὺ 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, ποὺ, κατὰ μία ἐκδοχή<sup>52</sup>, ἐκεῖνος εἶχε μεταφράσει τὸν «Πιστὸ Βοσκὸ» τοῦ Γκουαρίνι.

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

52. Βλ. Σοφ. Κ. Οἰκονόμου, ὁ.π., 73. Ἡ ἀκρίβεια τῆς πληροφορίας, ποὺ τὴν εὐθύνη τῆς ἔχει ὁ Σκαρλάτος Βυζάντιος, φαίνεται κάτι 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 Λεγκράν<sup>53</sup>. 'Η συμμετοχή του στη χαμένη εκείνη ποιητική συλλογή είναι έργο των νεανικών του χρόνων, πριν γίνει ηγεμόνας Μολδαβίας (άρχες 1785) και πριν δραπετεύσει στη Ρωσία το Δεκέμβρη του 1786. Για την ίδια περίοδο, ή σχέση του με τα γράμματα και με το έκδοτικό έργο είναι βεβαιωμένη από πολλές πηγές<sup>54</sup>.

Θα προσθέσω, με πολλές επιφυλάξεις, άλλο ένα στοιχείο από το βιβλίο του «Βόσπορος εν Βορουσθένοι», 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 μπειζαδής 'Αλέκος έμεινε στις άκτες του Βοσπόρου, από το 1780 περίπου (ή λίγο νωρίτερα)<sup>55</sup> 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 «άντηρηση» (ένα είδος «παλινωδίας») και άλλα παρόμοια. "Όλα αυτά δείχνουν άνθρωπο ενημερωμένο και με άμεση ανάμιξη στην ποιητική κίνηση της εποχής.

Με τη διαφορά πως όσα από τούτα τα ποιήματα έχουν αναφορές στον αισθηματικό 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 πως ό 'Αλέξανδρος μπορεί να έχει αποκλείσει από το βιβλίο του 1810 κάποια τολμηρότερα, ως ποῦμε, 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 Λ. Βρανούση, *Οί Πρόδρομοι*, *δ.π.*, 44-45.

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

Έμμεσα επίσης επιβεβαιώνεται πώς, ανεξάρτητα έστω, από το πότε καταχωρήθηκαν στο χειρόγραφο 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 ολοκληρωμένη<sup>56</sup>. Έλυσε μερικά στοιχειώδη προβλήματα, αλλά γέννησε περισσότερα ερωτηματικά. Πιστεύω πως 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 έξυπνηρέτηση και συμπαράστασή της σ' όλη τη διάρκεια της δουλειάς μου.