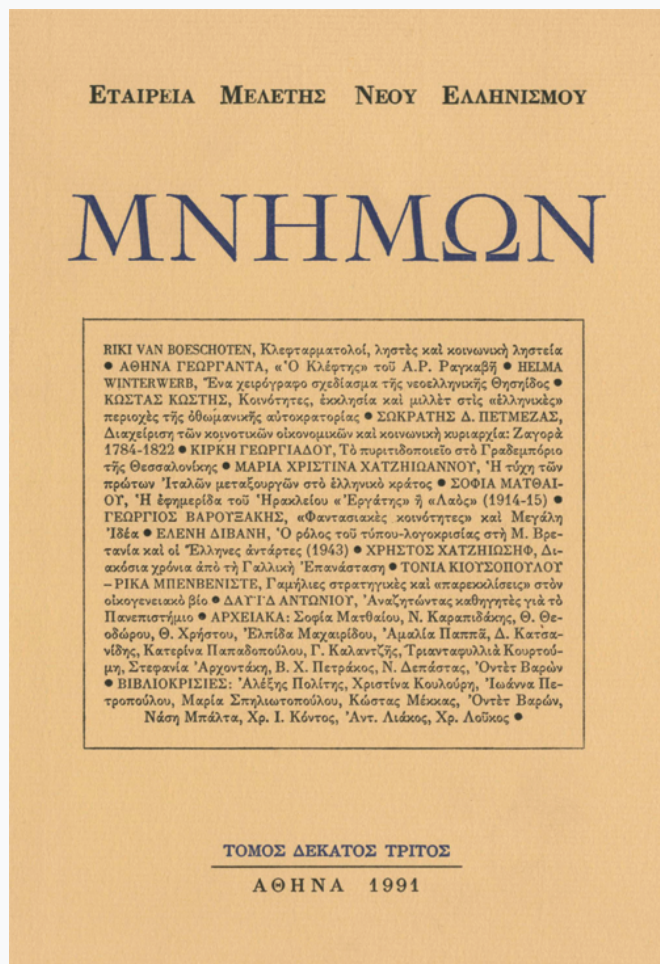


Μνήμων

Τόμ. 13 (1991)



«Ο ΚΛΕΦΤΗΣ» ΤΟΥ Α. Ρ. ΡΑΓΚΑΒΗ. ΕΝΑΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ ΗΡΩΑΣ ΚΑΙ ΕΝΑ ΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ

ΑΘΗΝΑ ΓΕΩΡΓΑΝΤΑ

doi: [10.12681/mnimon.236](https://doi.org/10.12681/mnimon.236)

Βιβλιογραφική αναφορά:

ΓΕΩΡΓΑΝΤΑ Α. (1991). «Ο ΚΛΕΦΤΗΣ» ΤΟΥ Α. Ρ. ΡΑΓΚΑΒΗ. ΕΝΑΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ ΗΡΩΑΣ ΚΑΙ ΕΝΑ ΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ. *Μνήμων*, 13, 25-48. <https://doi.org/10.12681/mnimon.236>

ΑΘΗΝΑ ΓΕΩΡΓΑΝΤΑ

«Ο ΚΛΕΦΤΗΣ» ΤΟΥ Α. Ρ. ΡΑΓΚΑΒΗ
ΕΝΑΣ ΕΠΑΝΑΣΤΑΤΗΣ ΗΡΩΑΣ ΚΑΙ ΕΝΑ
ΠΟΛΕΜΙΚΟ ΕΜΒΑΤΗΡΙΟ

1. Εισαγωγικά: τὸ ποίημα καὶ τὸ ἐμβατήριον

Γιὰ πολλὲς δεκαετίες ὁ θούριος «Μαῦρ' εἶν' ἡ νύκτα στὰ βουνά» ἀποτελέσσε ἓνα ἀπὸ τὰ γνωστότερα ἐλληνικὰ ἐμβατήρια, χωρὶς ὥστόσο νὰ εἶναι γνωστὸ σὲ πολλοὺς ὅτι τὸ ἐμβατήριον δημιουργήθηκε πάνω σ' ἓνα ποίημα τοῦ 'Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ (1809-1892). Πρόκειται γιὰ τὸ ποίημα «'Ο Κλέφτης», ἓνα ἀπὸ τὰ πρωιμότερα ποιήματα τοῦ Ραγκαβῆ καὶ ἓνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ ἐλληνικοῦ ρομαντισμοῦ¹:

Ο ΚΛΕΦΤΗΣ

Σκοπὸς τῶν Ληστών, τοῦ Σχιλλέρου, Α, ἀρ. 30

Μαῦρ' εἶν' ἡ νύκτα 'ς τὰ βουνά,
'ς τοὺς βράχους πέφτει χιόνι.
Μέσ' 'ς τ' ἄγρια 'ς τὰ σκοτεινά,
'ς ταῖς τραχαῖς πέτραις, 'ς τὰ στενά,
ὁ κλέφτης ξεσπαθώνει.

Πήγαινε, φίλει τὴν ποδιὰ
'ποῦ δοῦλοι προσκυνοῦνε.
'Εδῶ 'ς τὰ πράσινα κλαδιὰ
μόν' τὸ σπαθί τους τὰ παιδιὰ
καὶ τὸν Σταυρὸν φιλοῦνε.

1. «'Ο Κλέφτης» παρατίθεται σὲ ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν ἔκδοση τῶν 'Απάντων (τ. Α', 1874, σσ. 76-78), ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται ἀπὸ πρὶν περὶ τεχνὴ τυπογραφικὴ μορφὴ σὲ σχέση μὲ τὴν ἀρχικὴ ἔκδοση τοῦ 1837, τὴν πρώτην δηλαδὴ ἔκδοση τοῦ ποιήματος σὲ συγκεντρωτικὸ τόμο τοῦ συγγραφέα (Διάφορα ποιήματα τοῦ 'Αλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβῆ, ἐκδ. Α. Κορομηλά, 'Αθήνα, τ. Α', 1837). Κατὰ τὰ λοιπά, ἡ ἔκδοση τῶν 'Απάντων παρουσιάζει ἐλάχιστες, κυρίως ὀρθογραφικὰς, διαφορὰς ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ 1837. Στὸ πλαίσιο τῆς μεταγενέστερης ἐξαρχαϊστικῆς του προσπάθειας, ὁ Ραγκαβῆς δίνει, ὅπου μπορεῖ, μιὰ πρὶν καθαρεύουσα μορφὴ καὶ ὀρθογραφία στὴν δημώδη γλῶσσα τοῦ 1837, φροντίζοντας ὅμως ὥστε ἡ γλωσσικὴ ἐπεξεργασία νὰ μὴν ἐπιφέρει οὐσιαστικὰς ἀλλαγὰς στὸ ποίημα. Ἔτσι, ἡ ἔκδοση τοῦ 1874 ἐμφανίζει τὶς ἀκόλουθες ὀρθογραφικὰς τροποποιήσεις: στρ. α' - «'ς ταῖς τραχαῖς πέτρες» (1837: «'ς τὰς τραχὲς πέτρες»), στρ. γ' - «τὸ μαῦρό του μαχαίρι» (1837: «τὸ μαῦρο του μαχαίρι»), «'ξέρει» (1837: «ξέρει»), στρ. ε' - «'σάν» (1837:

Ἵς τὸ δεξιὸν χεῖρ τὸ γυμνὸν
 βαστᾷ ἀστροπελέκι.
 Παλάτι ἔχει τὸ βουνό,
 καὶ σκέπασμα τὸν οὐρανό,
 κ' ἐλπὶδα τὸ τουφέκι.

Φεύγουν οἱ τύραννοι χλωμοὶ
 τὸ μαῦρό του μαχαίρι·
 μ' ἰδρωτὰ βρέχει τὸ ψωμί·
 ἔξερει νὰ ζήσῃ μὲ τιμὴ,
 καὶ νὰ πεθάνῃ ξέρεϊ.

Τὸν κόσμ' ὁ δόλος διοικεῖ
 κ' ἡ ἄδικ' εἰμαρμένῃ.
 Τὰ πλούτη ἔχουν οἱ κακοί,
 κ' ἐδῶ 'ς τοὺς βράχους κατοικεῖ
 ἡ ἀρετὴ κρυμμένῃ.

Μεγάλοι ἔμποροι πωλοῦν
 τὰ ἔθνη 'σάν κοπάδια.
 Τὴν γῆν προδίδουν καὶ γελοῦν.
 Ἐδ' ὅμως ἄρματα λαλοῦν.
 'ς τ' ἀπάτητα λαγκάδια.

Μητέρα, κλαῖς. Ἀναχωρῶ.
 Νὰ μ' εὐχρηθῇς γυρεῦω.
 Ἐνα παιδί σου σὲ 'στερῶ,
 ὅμως νὰ ζήσω δὲν ἔμπορῶ
 ἂν ζῶ γιὰ νὰ δουλεύω.

Μὴν κλαῖτε, μάτια γαλανά,
 φωστῆρες ποῦ ἀρέσω.
 Τὸ δάκρυό σας μὲ πλανᾷ.
 Ἐλεύθερος ζῶ 'ς τὰ βουνά,
 κ' ἐλεύθερος θὰ πέσω.

Βαρειά, βαρειά βοῖζ' ἡ γῆ.
 Ἐνα τουφέκι πέφτει.
 Παντοῦ τρομάρα καὶ σφαγὴ·
 ἐδῶ φυγὴ, ἐκεῖ πληγὴ.
 Τὸν σκότωσαν τὸν κλέφτη.

Σύντροφοι ἄσκειοι, πεζοὶ
 τὸν φέρνουν λυπημένοι,
 καὶ τραγουδοῦν ὅλοι μαζῇ·
 «Ἐλεύθερος ὁ κλέφτης ζῇ,
 κ' ἐλεύθερος πεθαίνει.»

Ἐκτός ὅμως ἀπὸ τὴ μελοποίηση μὲ τὴν ὁποία διατηρεῖται τὸ ποίημα ὡς
 τίς μέρες μας, ὁ ἴδιος ὁ Ραγκαβῆς εἶχε προτείνει ἀρχικὰ μὴ διαφορετικὴ
 μουσικὴ ἐπένδυση γιὰ τὸ ἐμβατήριό του. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ὁ ποιητὴς διευκρινί-
 ζει σὲ πολλὲς περιστάσεις ὅτι συνέθεσε τὸν «Κλέφτη» πάνω σὲ συγκεκριμένη
 μελωδία καὶ ὅτι σὲ αὐτὴ τὴ μουσικὴ ἐκδοχὴ τὸ ποίημα ἔγινε γνωστὸ καὶ δημο-
 φιλὲς στὴν ἐλληνικὴ κοινωνία. Πότε καὶ πῶς μεταλλάχθηκε ἡ πρωτογενὴς
 μελωδία τοῦ «Κλέφτη» στὴ γνωστὴ μουσικὴ τοῦ σημερινοῦ ἐμβατηρίου, παρα-
 μένει ἓνα ἐρώτημα στὸ ὁποῖο δὲν μπορῶ νὰ δώσω ὀλοκληρωμένη ἀπάντηση.
 Ὅπως δὲ ὅμως ἡ σημερινὴ μουσικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ἐμβατηρίου εἶχε καθιερω-
 θεῖ ὡς τὸ 1880, δεδομένου ὅτι δημοσιεύεται αὐτὴ τὴ χρονιά, ὡς ἀποκλειστικὴ
 μελωδία τοῦ «Κλέφτη», σὲ μία ἀνθολογία ἐθνικῶν τραγουδιῶν ποὺ κυκλοφορεῖ

«σάν»), στρ. στ' - «'ποῦ» (1837: «ποῦ»), στρ. θ' - «βαρειά, βαρειά» (1837: «βαριά, βαριά»).

Ἐπίσης, στὴν ἐκδοχὴ τῶν Ἀπάντων ἔχει γίνεи «φίλει» ὁ δημωδέστερος τύπος τῆς προστακτι-
 κῆς «φίλα» τοῦ 1837 (στρ. στ') καὶ ἔχει τροποποιηθεῖ ἐλαφρῶς ἡ στίξις.

Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ λόγους γλωσσικοῦς, ἡ ἐκδοχὴ τῶν Ἀπάντων παρουσιάζει καὶ τρεῖς
 ἀκόμη ἀλλαγὲς ποὺ ὀφείλονται σὲ νέα ποιητικὴ βούληση τοῦ Ραγκαβῆ. Πρόκειται γιὰ τοὺς ἀκό-
 λουθους στίχους, ποὺ καταγράφουν τὴν τελικὴ ἐπεξεργασία τοῦ ποιήματος καὶ ποὺ μὲ ὠθησαν,
 μαζὶ μὲ τὴν ἐπιμελημένη τυπογραφικὴ μορφή, στὴν ἐπιλογὴ τῆς ἐκδοχῆς τῶν Ἀπάντων: στρ. α',
 στ. 3: 1874 - «Μέσ' 'ς τ' ἄγρια 'ς τὰ σκοτεινά» (ἀντὶ τοῦ «Ἵς τὰ ἄγρια, 'ς τὰ σκοτεινά»: 1837)
 στρ. ζ', στ. 3: 1874 - «Ἐνα παιδί σου σὲ 'στερῶ» (ἀντὶ τοῦ «Ἐνα παιδί σὲ ὑστερῶ»: 1837) στρ.
 θ', στ. 5: 1874 - «Τὸν σκότωσαν τὸν κλέφτη» (ἀντὶ τοῦ «Ἐσκότωσαν τὸν κλέφτη»: 1837).

στην Ἀθήνα². Για τὴ νεότερη αὐτὴ μελοποίηση ἐντοπίζονται κάποιες ἀόριστες πληροφορίες πού ἀναφέρουν ὅτι πρόκειται εἴτε γιὰ βαυαρικὸ θούριο εἴτε γιὰ λαϊκὴ βαυαρέζικη μουσική, χωρὶς ὥστόσο νὰ μνημονεύουν τὸ ζήτημα τῆς μουσικῆς μεταλλαγῆς τοῦ ἐμβατηρίου³. Καὶ ὅπως θὰ δοῦμε ἀναλυτικότερα στὴ συνέχεια, καὶ ἡ ἀρχικὴ μελοποίηση τοῦ «Κλέφτη», ἡ μουσικὴ δηλαδὴ πάνω στὴν ὁποία συνέθεσε ὁ Ραγκαβῆς τὸ ποίημά του, ἔχει καὶ αὐτὴ γερμανικὴ καταγωγή.

Παρὰ τὴ μακρόχρονη καὶ ἐνδοξὴ σταδιοδρομία του, ὁ ποιητικὸς θούριος τοῦ Ραγκαβῆ δὲν συγκέντρωσε ποτὲ τὸ ἐνδιαφέρον τῶν νεοελληνικῶν σπουδῶν. Ὡστόσο, ἡ σύνθεση τοῦ ποιήματος, καθὼς καὶ ὁ ἐναρκτήριος μουσικὸς σκελετός του, ἀντιπροσωπεύουν μιὰ πολὺ σημαντικὴ στιγμὴ συνάντησης τοῦ ἀρχομένου ἐλληνικοῦ ρομαντισμοῦ, πού προσκομίζει τὴν ἐμπειρία τῆς ἐθνικῆς δημοτικῆς ποίησης, μὲ τὸ μεγάλο καὶ πολυεθνικὸ ρεῦμα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρομαντικοῦ κινήματος. «Ὁ Κλέφτης» δηλαδὴ ἀποτελεῖ μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐνδιαφέρουσα περίπτωση ποιήματος πού θέλει νὰ μοιάζει «δημοτικὸ» καὶ πού εἶναι συνάμα ἐναρμονισμένο μὲ ἓνα μεῖζον θέμα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρομαντισμοῦ — τὸ θέμα τῆς κοινωνικῆς ἐξέγερσης ἐναντίον τῆς παγκόσμιας τυραννικῆς ἐξουσίας. Ὁ ἥρωας τοῦ Ραγκαβῆ, ἡ ποιητικὴ ἔμπνευση, ἀκόμη καὶ ἡ μουσικὴ πρόταση τοῦ «Κλέφτη», παραπέμπουν ἄμεσα σ' αὐτὴ τὴ ριζοσπαστικότερη φλέβα τῆς ρομαντικῆς λογοτεχνίας. Συγκεκριμένα, ἡ προσεκτικὴ ἀνάγνωση τοῦ ποιήματος ἀποκαλύπτει τὴν ἔντεχνα ἀφομοιωμένη μορφή τοῦ ἀντάρτη ἥρωα τοῦ ρομαντισμοῦ, τοῦ ἥρωα πού εἰσηγοῦνται *Οἱ Ληστές* τοῦ Schiller — μὲ τὴν ὀργισμένη νεανικὴ ὁρμὴ τοῦ «Sturm und Drang», καὶ πού ἀποτυπώνουν μνημειακὰ οἱ προμηθεϊκὲς μορφὲς τοῦ Byron.

Ἄς δοῦμε ὅμως τὰ πράγματα ἀπὸ τὴν ἀρχή, ξεκινώντας ἀπὸ τὴ ρομαντικὴ Γερμανία τῶν ἐτῶν 1825-1829. Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ ὁ νεαρὸς Ραγκαβῆς σπουδάζει στὴ Στρατιωτικὴ Ἀκαδημία τοῦ Μονάχου, ὑπότροφος τοῦ βασιλιᾶ τῆς Βαυαρίας Λουδοβίκου Α' (τοῦ πατέρα τοῦ μετέπειτα πρώτου βασιλιᾶ τῆς Ἑλλάδας). Εἶναι ἀκριβῶς τὰ χρόνια πού προηγούνται τῆς δημιουργίας τοῦ ἐλληνικοῦ κράτους καὶ ὁ Ραγκαβῆς, μέσα στὴν ἐνθουσιώδη ρομαντικὴ του νεότητα, συνθέτει διάφορα πατριωτικὰ τραγούδια τονισμένα σὲ μελωδίες γερμανικῆς. Ἀνάμεσα σ' αὐτὰ τὰ τραγούδια ἀνήκει καὶ «Ὁ Κλέφτης», πού ἐπρόκειτο νὰ γνωρίσει ἀναπάντεχη δημοτικότητα. Ἡ προσωπικὴ μαρτυρία τῶν Ἀπομνημονευμάτων διασαφηνίζει τὴν ἔμπνευση καὶ τὸ ὄραμα τοῦ ποιητῆ, καὶ

2. Βλ. Α. Ν. Σιγάλας, *Συλλογὴ ἐθνικῶν ἀσμάτων*, Ἀθήνα 1880, σσ. 48-9. Εὐχαριστῶ τὸν διευθυντὴ τοῦ Μουσικοῦ Ἀρχείου Μάρκο Δραγούμη γιὰ τὴν ἐπισήμανση αὐτῆς τῆς δημοσίευσης στὴ συγκεκριμένη ἀνθολογία.

3. Βλ. σχετικὰ Θ. Ν. Συναδινός, *Ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς μουσικῆς (1824-1919)*, Ἀθήνα 1919, σ. 336 καὶ Δ. Σ. Σοῦτζος, «Ἐμβατήρια τῆς ὀθωνικῆς ἐποχῆς», *Δελτίον τῆς Ἱστορικῆς καὶ Ἐθνολογικῆς Ἑταιρίας τῆς Ἑλλάδος*, τ. 19 (1967-1970) 394.

χρονολογεί τὴ σύνθεση τοῦ «Κλέφτη» στὴν ἐποχὴ τῆς φοιτητικῆς τοῦ ζωῆς στὸ Μόναχο: «Τότε καὶ διάφορα ἄσματα ἐποίουν κατ' ἤχους Γερμανικούς, οὓς εἶχον ἐναύλους, στοχαζόμενος πάντοτε τῆς Ἑλλάδος, καὶ ἐλπίζων ὅτι θὰ ἐψάλλοντο ποτὲ ὑπὸ τῆς μαχίμου Ἑλληνικῆς νεολαίας, ἐξάπτοντα αὐτὴν εἰς ἔργα ἀνδρείας. Ἐκ τούτων εἰσὶ τὰ μετὰ ταῦτα ἐκδοθέντα «Ὁ Κλέφτης», «Ἡ Σάλπιγξ» καὶ ἄλλα»⁴.

Σύμφωνα μὲ τὰ βιβλιογραφικὰ δεδομένα ποὺ μοῦ εἶναι γνωστά, «Ὁ Κλέφτης», παρὰ τὴν πρῶιμη σύνθεσή του, παραμένει γιὰ ἀρκετὸ διάστημα ἀνέκδοτος. Θὰ συμπεριληφθεῖ στὸν πρῶτο συγκεντρωτικὸ τόμο τοῦ ἔργου του ποὺ ἐκδίδει ὁ Ραγκαβῆς τὸ 1837 (στὴ μικτὴ συλλογὴ *Διάφορα ποιήματα*, τ. Α' καὶ στὴν ἐνότητα «Δημοτικὰ»⁵), ἐνῶ ἔχει προηγηθεῖ τουλάχιστον μία ἀκόμη δημοσίευσή του σὲ ποιητικὴ ἀνθολογία τοῦ 1834⁶. Δὲν ἀποκλείεται ἀσφαλῶς νὰ λανθάνουν καὶ ἄλλες δημοσιεύσεις σὲ συλλογὲς καὶ ἐντυπα τῆς ἐποχῆς. Ὅταν πάντως ἐκδίδεται τὸ ποίημα στὸν τόμο τοῦ 1837, ἡ διευκρινιστικὴ σημείωση κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο του εἶναι σαφὴς καὶ προσανατολίζει ἀπευθείας στὴν καρδιὰ τοῦ ζητήματος: «Σκοπὸς τῶν *Ληστῶν* τοῦ Σχιλλέρου»⁷. Ὁ ἴδιος ὁ Ραγκαβῆς δηλαδὴ ὑποδεικνύει, ἥδη ἀπὸ τὸν τίτλο, μιὰ σχέση συγγένειας τοῦ ποιήματος του μὲ τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Schiller. Στὴν ἐπ'ἀνέκδοση τῶν *Ἀπάντων* (τ. Α', 1874) διατηρεῖται ἡ ἴδια ἀναφορὰ πρὸς τὴ μουσικὴ ἐπένδυση τοῦ «Κλέφτη», μὲ μία πρόσθετη βιβλιογραφικὴ ἐνδειξη: «Σκοπὸς τῶν *Ληστῶν* τοῦ Σχιλλέρου, Α, ἀρ. 30»⁸. Ἡ νέα ἐνδειξη παραπέμπει σὲ ἓνα ἄλλο ἔργο τοῦ Ραγκαβῆ, στὴ *Μουσικὴ ἀνθοδέσμη*, γιὰ τὸ ὁποῖο εἶναι ἐνημερωμένος ὁ ἀναγνώστης ἀπὸ τὴν ἀκόλουθη προλογικὴ ἐξήγηση στὸν Α' τόμο τῶν *Ἀπάντων*: «Πολλὰ τῶν ἐν τῷ τόμῳ τούτῳ ἁσμάτων ἐτονίσθησαν ἐπὶ ἐγκρίτων ξένων μελωδιῶν, ἢ ἐγράφησαν δι' αὐτάς, τὰς μὲν δημοσιευθεῖσας εἰς πρῶτον τεῦχος κληθὲν *Μουσικὴ ἀνθοδέσμη*, τὰς δὲ μελλούσας νὰ δημοσιευθῶσιν εἰς δεύτερον τεῦχος τῆς αὐτῆς συλλογῆς. Εἰς τὰ δύο ταῦτα τεύχη παραπέμπουσιν αἱ πολλῶν τῶν στιχουργημάτων προταχθεῖσαι σημειώσεις ὑπὸ τὰ γράμματα Α καὶ Β»⁹.

2. Ἡ μουσικὴ ἐπένδυση τοῦ ἐμβατηρίου

Ἡ *Μουσικὴ ἀνθοδέσμη*¹⁰ συγκεντρώνει σὲ δύο τόμους τὰ ποιήματα τοῦ Ραγκαβῆ ποὺ συντέθηκαν ἢ τονίσθηκαν πάνω σὲ μελωδίες διάσχημων, στὴν πλειονό-

4. Α. Ρ. Ραγκαβῆς, *Ἀπομνημονεύματα*, τ. Α', ἐκδ. Γ. Κασδόνης, Ἀθήνα 1894, σ. 174.

5. Βλ. καὶ σημ. 1.

6. *Στίχοι ἥρωικοὶ καὶ ἐρωτικοὶ ὑπὸ Η. Χριστοφίδου*, Αἴγινα 1834, σσ. 39-41. Εὐχαριστῶ τὸν Ἀλέξη Πολίτη ποὺ μοῦ ὑπέδειξε τὴν ὑπαρξὴ τῆς συλλογῆς Χριστοφίδου.

7. Βλ. Α. Ρ. Ραγκαβῆς, *Διάφορα ποιήματα*, ὁ.π., τ. Α', σσ. 291-293.

8. Βλ. σημ. 1.

9. Α. Ρ. Ραγκαβῆς, *Ἀπαντα*, τ. Α', (1874), σ. η'.

10. *Μουσικὴ ἀνθοδέσμη*. Συλλογὴ μελωδιῶν ἐφηρμοσμένων εἰς ἄσματα τοῦ Α. Ρ. Ραγκαβῆ, τ.

τητά τους, Εὐρωπαϊῶν συνθετῶν (Schubert, Schumann, Beethoven, Donizetti, Bellini, Weber, Haydn, Rossini, Wagner, Mendelssohn, Mozart κ.ά.). Στους δύο τόμους της περιέχονται συνολικὰ 79 μελοποιημένα ποιήματα τοῦ Ἀλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ καὶ 3 ἀκόμη ποὺ ἀνήκουν στὸν γιό του Κλέωνα. Τὸ κείμενο καὶ ἡ μουσικὴ παρτιτούρα τοῦ «Κλέφτη» δημοσιεύονται στὸν Α΄ τόμο (ἀρ. 30) τῆς *Μουσικῆς ἀνθοδέσμης*, ἀπ' ὅπου ἡ ἀκόλουθη ἀνατύπωση¹¹:

Ο ΚΛΕΦΤΗΣ.

30

Moderato con brio.

CANTO

1. Μαύρ εἶν' ἡ νύ - κτα ἴτα βου - να, ἴτους
2. Στὸ δε - ξὶ χέ - ρι τὸ γυ - μνὸ εα -

Moderato con brio.

PIANO.

f

Α΄, Παρίσι, Maison G. Flaxland — τ. Β΄, Λευψία, τύποις K. F. POEDER. Οἱ δύο τόμοι τῆς *Μουσικῆς ἀνθοδέσμης* δὲν ἀναφέρουν χρονολογία ἐκδόσεως, γίνεται ὅμως φανερό, ἀπὸ τὴν προλογικὴ διευκρίνιση τοῦ Ραγκαβῆ στὸν Α΄ τόμο τῶν Ἀπάντων, ὅτι ὁ πρῶτος τόμος της ἔχει ἤδη ἐκδοθεῖ ὡς τὸ 1874 (καὶ μετὰ τὸ 1863, κατὰ πάσα πιθανότητα, ἐφόσον δὲν ἀναγράφεται στὴ Βιβλιογραφία Γκίνη-Μέζα), ἐνῶ ὁ δεύτερος δὲν πρέπει νὰ καθυστέρησε νὰ κυκλοφορήσει.

11. αὐτ., τ. Α΄, σσ. 106-107. Ἡ παρτιτούρα τοῦ «Κλέφτη» παρατίθεται σὲ σμίκρυνση.

Ἡ μορφή μετὰ τὴν ὁποία δημοσιεύεται τὸ ποίημα στὴ *Μουσικὴ ἀνθοδέσμη*, ἀντιπροσωπεύει ἓνα ἐνδιάμεσο στάδιο ἐπεξεργασίας μεταξὺ τῶν δύο ἐκδόσεων τοῦ 1837 καὶ τοῦ 1874. Σὲ ὁρισμένα δηλαδὴ σημεῖα διατηροῦνται οἱ τύποι καὶ ἡ ὀρθογραφία τῆς ἐκδόσεως τοῦ 1837, ἐνῶ σὲ ἄλλα ἔχουν ἤδη ἐπέλθει οἱ ἀλλαγές τῆς ἐκδόσεως τῶν Ἀπάντων. Ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ «Κλέφτη» ἔχουν ἐξἄλλου παραλειφθεῖ, στὴ δημοσίευσή τῆς *Μουσικῆς ἀνθοδέσμης*, δύο στροφές (δ' καὶ ε'), ἔτσι ὥστε τὸ ποίημα περιορίζεται σὲ ὀκτὼ στροφές. Ἐχει τέλος ἐνδιαφέρον νὰ σημειωθεῖ ὅτι ὁ ποιητὴς προσθέτει δίπλα στὸν τελευταῖο στίχο κάθε στροφῆς τὴν ἐνδειξη «δὶς», ποὺ καθορίζει τὶς ὠδικές προδιαγραφές τοῦ ποιήματος (τὰ ρεφρὲν δηλαδὴ τῆς κάθε στροφῆς).

εῤάχους πέ - φτει χιό - νι· Ὑτά ᾠ - γρι - α Ὑτά
- στα ᾠ - στρο - πε - λέ - κι. Πα - λά - τι ἔ - χει

σκοτει - νᾶ, Ὑταῖς τραχαῖς πέτραις Ὑτά στενὰ ὁ κλέφτης
τὸ δου - νὸ, καὶ σκέ - πασμα τὸν οὐ - ρα - νὸ, κ' ἐλπίδα

ξε - σπα - θῶ - νει, ὁ κλέφτης ξε σπα - θῶ - νει.
τὸ του - φέ - κι, κ' ἐλπί - ὀα τὸ του - φέ - κι.

Καθὼς ὅμως ὁ Ραγκαβῆς δὲν μνημονεύει ὄνομα συνθέτη γιὰ τὴ μελωδία τοῦ «Κλέφτη», παρουσιάζεται ἓνα δύσκολο πρόβλημα σχετικὰ μὲ τὴν πατρότητα τῆς μουσικῆς ἢ ὁποία ἐνέπνευσε τὴ σύνθεση τοῦ ἐλληνικοῦ ποιήματος. Χρειαζοῦνται μάλιστα νὰ προσεχτεῖ ὅτι στὸ σύνολο τῶν 36 τραγουδιῶν τοῦ Α' τόμου τῆς Μουσικῆς ἀνθοδέσμης, μόνο σὲ 3 παραλείπεται τὸ ὄνομα τοῦ συνθέτη καὶ στὴ θέση του σημειώνονται τρεῖς ἀστερίσκοι. Προφανῶς οἱ ἀστερίσκοι ὑποδεικνύουν μελωδίες ἀνώνυμων συνθετῶν εἴτε μελωδίες τῶν ὁποίων ὁ Ραγκαβῆς ἀγνοεῖ τοὺς συνθέτες.

Όρισμένα συμπληρωματικά στοιχεία για τὸ πρόβλημα αὐτὸ προσφέρει ἕνα ἄλλο αὐτοσχόλιο τῶν Ἀπομνημονευμάτων. Μιλώντας για τὴν ἐποχὴ τῆς πρώτης τοῦ ἐγκατάστασης στὴν Ἑλλάδα, ὁ Ραγκαβῆς ἀναφέρεται στὸν «Κλέφτη» καὶ στὴ μουσικὴ του. Ἀπὸ τὴν ἀναφορὰ αὐτὴ γίνεται φανερό ὅτι θυμόταν προφορικὰ μόνο τὴ μελωδίᾳ πάνω στὴν ὁποία εἶχε συνθέσει τὸ ποίημά του καὶ ὅτι ἦταν ἀπλῶς σὲ θέση νὰ τὴν τραγουδήσει «ἀτελῶς καὶ ἀμούσως». Ἐτσι λοιπόν, διηγεῖται ὁ ἴδιος, διορισμένος ἀνθυπολοχαγὸς τοῦ πυροβολικοῦ στὸ Ναύπλιο τὸ 1830, προσέφυγε σὲ κάποιον Ἑπτανήσιο συνάδελφό του ποὺ ἦταν καὶ μουσικός, προκειμένου νὰ ἐπεξεργαστεῖ καλλιτεχνικότερα τὴ μουσικὴ ἐπένδυση τοῦ «Κλέφτη» καὶ ἄλλων του τραγουδιῶν: «Μεταξὺ τῶν ἄλλων συναδέλφων ἐν τῷ ὅπλοστασίῳ εἶχον [...] καὶ τὸν (ἐπίσης, νομίζω, ὑπολοχαγὸν τότε, εἶτα δὲ προβάντα εἰς συνταγματάρχην) Φοντάναν, ὅστις, καθ' ὃ ἐπτανήσιος, ἦν μουσικός, καὶ ἐν στιγμαῖς ἀνέσεως, πρὸς τέρψιν ἡμῶν ἐκιθάριζε καὶ ἔψαλλεν. Ἐγὼ δέ, τὰ προτερήματά του ἐκμεταλλευόμενος καθ' ὅσον ἐδυνάμην ἀτελῶς καὶ ἀμούσως ἐτονθόρουζον καὶ τῷ ὑπεδείκνυνον τὰς μελωδίας τινῶν ᾠσμάτων ἃ εἶχον γράψει, οἷον τοῦ «Κλέπτου», κατὰ τοὺς *Räuber* τοῦ Σχιλλέρου, τοῦ «Ἰππέως», κατὰ τὸν *Κυνηγόν* τοῦ Κοιρνέρου, καὶ ἐκεῖνος ἀντιλαμβάνόμενος κατὰ τὸ μᾶλλον ἢ ἥττον τῶν σκοπῶν, τοὺς ἐτόνιζε καὶ τοὺς ἔψαλλε· χάρις δ' εἰς τὴν καλλιφωνίαν του, κατέστησε μετ' οὐ πολὺ αὐτοὺς γνωστοὺς εἰς τὴν κοινωσίαν, καὶ βαθμηδὸν καὶ δημοτικούς»¹².

Συνεπῶς, σύμφωνα μὲ τὴν παραπάνω ἐγγραφὴ τῶν Ἀπομνημονευμάτων, ἡ μελοποίησις τοῦ «Κλέφτη» ὀφείλεται καὶ στὴ μεσολάβησις αὐτοῦ τοῦ ἄσχημου Ἑπτανήσιου ὑπολοχαγοῦ. Ἐξακολουθεῖ ὅμως νὰ παραμένει δυσεπίλυτο τὸ ἀρχικὸ ἐρώτημα: ποίος εἶναι ὁ συνθέτης τῆς πρωτότυπης μελωδίας ποὺ ἐνέπνευσε τὸν Ραγκαβῆ καὶ σὲ ποιοῦ μουσικοῦ ἔργο χρειάζεται νὰ τὴν ἀναζητήσουμε; Ἡ ἔρευνά μου πρὸς τὴν κατεύθυνση αὐτὴ ἀκολούθησε μιὰ μακρὰ πορεία ἀβέβαιων ἀναζητήσεων καὶ περιπλανήσεων στὸν μουσικὸ κόσμον τοῦ Schiller¹³.

12. Α. Ρ. Ραγκαβῆς, Ἀπομνημονεύματα, τ. Α', ὁ.π., σ. 243.

13. Ὅλες οἱ πληροφορίες μου σχετικὰ μὲ τὰ μουσικὰ ἔργα ποὺ ἐνέπνευσαν οἱ *Ληστές*, προέρχονται ἀπὸ τὸ βιβλίον τοῦ Albert Schaefer, *Historisches und systematisches Verzeichnis sämtlicher Tonwerke zu den Dramen Schillers, Goethes, Shakespeares, Kleists und Körners*, Λειψία 1866. Συμβουλευτήκα ἐπίσης, χωρὶς ὅμως νὰ βρῶ πληρέστερα στοιχεῖα, τὰ ἀκόλουθα ἄρθρα ποὺ δημοσιεύτηκαν ὅλα τὸ 1905, γιὰ τὴν ἐκατονταετηρίδα ἀπὸ τὸ θάνατον τοῦ Schiller: M. Friedlaender, «Kompositionen zu Schillers Werken», *Deutsche Rundschau*, τ. 123 (1905) 261-271· H. Riemann, «Schiller in der Musik», *Bühne und Welt*, τ. 7 (1905) 651-656· A. Schütz, «Die Musik zu Schillers Dramen», *Der Kunstwart*, τ. 18 (1905) 134-135.

Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἐπιθυμῶ νὰ εὐχαριστήσω ἰδιαίτερα τὸν W. Benning καὶ τὴ βιβλιοθήκη τοῦ Goethe Institut τῆς Ἀθήνας γιὰ τὴν πρόθυμη καὶ ἀποτελεσματικὴ συμπαράστασή τους στὶς μουσικολογικὰς μου ἀναζητήσεις. Ἀνάλογες εὐχαριστίες ὀφείλω στὸν Κ. Βάρφη γιὰ τὶς εἰδικὰς γνώσεις καὶ τὸ συνολικὸ ἐνδιαφέρον του γύρω ἀπὸ τὸ θέμα μου. Πρέπει ἐπίσης νὰ σημειώσω ὅτι ἡ μουσικὴ παιδεία τοῦ Γ. Π. Σαββίδη καὶ ἡ γερμανικὴ παιδεία τοῦ Μιχάλη Κοπιδάκη μοῦ πρόσφεραν, στὴν

Ὡστόσο, ἡ πορεία αὐτή, πού προσδιορίστηκε ἀναγκαστικά ἀπὸ τὶς μεθοδολογικὲς ἐπιλογὲς ἐνὸς φιλολόγου, κατέληξε —κατὰ τρόπον διαισθητικὸν καὶ περίπου ἀναπάντεχα— σὲ θετικὰ συμπεράσματα. Ἐχει λοιπὸν ἐνδιαφέρον νὰ παρουσιαστεῖ σύντομα ἡ διαδρομὴ αὐτῆς τῆς ἀναζήτησης.

Καταρχήν, ἀπὸ τὶς μείζονες συνθέσεις ἀποκλείστηκαν, γιὰ λόγους χρονολογικῆς ἀναντιστοιχίας, ἡ μουσικὴ γιὰ τοὺς Ληστὲς τοῦ Joseph Adolph Leibrock (ἡ ὁποία παρουσιάστηκε τμηματικὰ στὸ κοινὸ μεταξὺ τῶν ἐτῶν 1834 καὶ 1846) καὶ οἱ αὐτοτελεῖς ὅπερες τῶν David Uhrmacher (1835), Saverio Mercadante (1836) καὶ Giuseppe Verdi (1847). Μία ἀκόμη κωμικὴ ὅπερα (vaudeville) τῶν Sauvage καὶ Dupin, πού παρουσιάστηκε στὸ Παρίσι τὸ 1828, δὲν διέθετε ἰσχυρὲς πιθανότητες ἐξαιτίας τοῦ διαφορετικοῦ γεωγραφικοῦ/πολιτισμικοῦ χώρου καὶ τοῦ παρωδιακοῦ χαρακτήρα τοῦ λιμπρέτου της. Ἀπέμεναν ἔτσι οἱ πολλὲς μουσικὲς συνθέσεις πού δημιουργήθηκαν κατὰ καιροὺς πάνω στὰ ποιητικὰ τραγούδια πού εἶχε παρεμβάλει ὁ Schiller στὸ ἔργο του. Πρόκειται γιὰ τὰ δύο λυρικά τραγούδια τῆς Ἀμαλίας (*Hektors Abschied*: «Willst dich, Hektor, ewig mir entreissen», II/2 καὶ IV/4· *Das Lied der Amalie*: «Schön wie Engel», III/1), γιὰ τὸ τραγούδι τοῦ Karl Moor (*Brutus und Cäsar*, IV/5) καὶ γιὰ τὸ τραγούδι τῶν Ληστῶν (*Das Räuberlied*, IV/5).

Ἀπὸ τὰ τραγούδια αὐτὰ τὸ πρῶτο τραγούδι τῆς Ἀμαλίας (*Hektors Abschied*) γνῶρισε τὶς περισσότερες μελοποιήσεις ὡς τὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα, καὶ μάλιστα ἀπὸ γνωστοὺς καὶ ἐπώνυμους συνθέτες (ὅπως ὁ F. Schubert, ὁ προσωπικὸς φίλος τοῦ Schiller T. Körner, ὁ J. R. Zumsteeg κ.ἄ.). Λιγότερο δημοφιλὴ στάθηκαν τὸ δεύτερο τραγούδι τῆς Ἀμαλίας καὶ τὸ τραγούδι τοῦ Karl Moor¹⁴. Τὴν προσοχὴ μου ὥστόσο συγκέντρωσε ὁ χορωδιακὸς ὕμνος πού τραγουδᾷ ἡ συμμορία τῶν Ληστῶν στὴν ἀρχὴ τῆς 5ης σκηνῆς τῆς IV. Πράξης (*Das Räuberlied*: «Ein freies Leben führen wir»). Πρόκειται γιὰ μιὰ ἀπλὴ βιβλιογραφικὴ ἀναφορὰ πού προσέφερε ὥστόσο καίριες καθοδηγητικὲς πληροφορίες: ὅτι τὸ Τραγούδι τῶν Ληστῶν, σὲ τρεῖς ὁμοιόμορφες στροφές, συντέθηκε πάνω στὴ μελωδίᾳ τοῦ μεσαιωνικοῦ γερμανικοῦ ἐμβατηρίου «Gaudeamus igitur» γιὰ τὶς ἀνάγκες θεατρικῆς παράστασης τῶν Ληστῶν¹⁵. Καθὼς εἶναι τὸ μοναδικὸ τραγούδι ἀνώνυμου συνθέτη στὴ μουσικὴ βιβλιογραφία τῶν Ληστῶν, καὶ μὲ τὸ δεδομένο ὅτι ὁ ἴδιος ὁ Ραγκαβῆς δείχνει νὰ ἀγνοεῖ τὸν δημιουργὸ τῆς μουσικῆς

περίπτωση αὐτή, ἐξίσου πολύτιμη βοήθεια ὅσο καὶ ἡ πάντοτε ἐγρήγορη φιλολογικὴ παρουσία τους. Στὸ τέλος αὐτῆς τῆς περιπλάνησης, ἡ συμβολὴ τῆς Χριστίνας Ἀγγελίδου, πού θὰ ἔχω τὴν εὐκαιρίαν νὰ τὴν εὐχαριστήσω καὶ στὴ συνέχεια, καὶ οἱ μουσικὲς γνώσεις τοῦ Φοίβου Παπαγεωργίου ἔδωσαν ὀριστικὴ λύση στὸ πρόβλημα.

14. Σχετικὰ μὲ τὶς διαφορὰς μελοποιήσεις τῶν τεσσάρων τραγουδιῶν τῶν Ληστῶν, βλ. A. Schaefer, *ὁ.π.*, σσ. 18-19.

15. *αὐτ.*, σ. 19.

ποῦ οἰκειοποιήθηκε γιὰ τὸν «Κλέφτη» του, προσανατολίστηκε τελικὰ πρὸς τὴ διερεύνηση αὐτῆς τῆς ὑπόθεσης.

Ἄλλωστε τὸ θέμα καὶ ὀρισμένοι στίχοι τοῦ Τραγουδιοῦ τῶν Ληστῶν συμφωνοῦν ἀπόλυτα μὲ τὸ θέμα τῆς ἐλευθερίας, τὶς ποιητικὲς εἰκόνες καὶ τὴν ἥρωικὴ διάθεση τοῦ «Κλέφτη», ἐνῶ ὁ ἐναρκτήριος ὀκτασύλλαβος στίχος του («Ein freies Leben führen wir») εἶναι στιχουργικὰ συμβατὸς μὲ τὸν ἐναρκτήριο ὀκτασύλλαβο στίχο τοῦ «Κλέφτη». Ἐπιπλέον, ὁ ἐπικὸς χαρακτήρας τοῦ γερμανικοῦ τραγουδιοῦ προδιαθέτει γιὰ μουσικὴ ἀντίστοιχα ἐπική, μουσικὴ δηλαδή κατάλληλη γιὰ πολεμικὸ ἐμβατήριο καὶ ποὺ νὰ μπορεῖ νὰ παρακινεῖ «εἰς ἔργα ἀνδρείας». Δυστυχῶς δὲν στάθηκε δυνατό νὰ βρῶ τὴ μουσικὴ παρτιτούρα τῆς ἐπίμαχης μελωδίας τοῦ Τραγουδιοῦ τῶν Ληστῶν, τὴ λύση ὅμως στὸ ὅλο πρόβλημα τὴν προσέφερε πράγματι ἡ παρτιτούρα τοῦ «Gaudeamus igitur»¹⁶. Μὲ τὴ συγκριτικὴ μελέτη τῶν δύο μελωδιῶν, γίνεται σαφὲς ὅτι τὸ ἐλληνικὸ ἐμβατήριο ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴ μελωδικὴ γραμμὴ τοῦ μεσαιωνικοῦ γερμανικοῦ φοιτητικοῦ τραγουδιοῦ:

Gaudeamus igitur



16. Ἡ παρτιτούρα τοῦ «Gaudeamus igitur» ἀναδημοσιεύεται ἀπὸ τὸ βιβλίο *Deutsche Lieder*, ἐπιλογὴ καὶ πρόλογος E. Klusen, Insel Verlag, Φρανκφούρτη, τ. II (1981), σ. 598.

Μεταξὺ τῶν δύο τραγουδιῶν ὥστόσο, διαπιστώνεται ἔντονη ἀκουστικὴ διαφορά. Ὅμως χάρις στὶς μουσικὲς γνώσεις τῆς Χριστίνας Ἀγγελίδη, ποὺ ἀνέλαβε ὅλη τὴ σχετικὴ μελέτη γιὰ τὶς μουσικὲς διαφορὲς τῶν δύο ἐμβατηρίων, εἴμαστε πιά σὲ θέση νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν κρυμμένη παρουσία τοῦ «Gaudemus igitur» πίσω ἀπὸ τὴ μελωδία τοῦ ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ τοῦ Ραγκαβῆ. Ἡ ἀκουστικὴ δηλαδὴ διαφορά ὀφείλεται στὶς λύσεις μὲ τὶς ὁποῖες ἀντιμετωπίστηκαν οἱ τέσσερις πλεονάζουσες συλλαβὲς κάθε στροφικῆς ἐνότητας τοῦ «Κλέφτη».

Ἔτσι, γιὰ νὰ τηρηθεῖ τὸ μουσικὸ μέτρο τῶν 3/4 (πρόσφορο γιὰ χορωδιακὰ καὶ ἐμβατήρια), ἡ πρώτη συλλαβὴ τοῦ πρώτου στίχου τοῦ ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ (καὶ τοῦ Τραγουδιοῦ τῶν Ληστῶν ἀντίστοιχα) ὀρίζεται ὡς ἄρση καὶ στὴ μελωδικὴ ἐκφορὰ προστίθενται στὴν πρώτη καὶ δεύτερη φράση (μέτρα 1-3 καὶ 4-5 τοῦ «Κλέφτη») δύο φθόγγοι ἀντίστοιχοι μὲ τὶς ἐπιπλέον συλλαβὲς τοῦ πρώτου καὶ δευτέρου στίχου (τριπλασιασμός τοῦ sol στὸ 2ο μέτρο, προσθήκη τοῦ do στὸ τέλος τοῦ 3ου μέτρου). Στὴν ἐπένδυση τῶν ὑπόλοιπων στίχων τοῦ «Κλέφτη», ἡ μελωδικὴ γραμμὴ παρουσιάζει μεγαλύτερη ποικιλία. Ἐδῶ οἱ πλεονάζουσες συλλαβὲς κατανέμονται ὡς ἑξῆς: μία ἄρση 1/8 καλύπτει τὴν ἐκφορὰ τῆς πρώτης συλλαβῆς τοῦ τρίτου στίχου καὶ στὸ 12ο μέτρο ἡ προσθήκη ἑνὸς do 1/8 ἐξυπηρετεῖ τὴν πλεονάζουσα συλλαβὴ τοῦ ἐπαναλαμβανόμενου πέμπτου στίχου (τῆς ἐπωδοῦ) τοῦ «Κλέφτη». Στὴν ἐπένδυση τέλος τοῦ τέταρτου στίχου διακρίνουμε ἀκόμη μιὰ τάση ἐμπλουτισμοῦ τῆς μελωδίας τοῦ προτύπου. Ἔτσι, ἡ ἐπανάληψη διπλῶν re ἀξίας τετάρτου σὰ συνεχόμενα 5ο, 6ο, 7ο καὶ 8ο μέτρα τοῦ «Gaudemus igitur» ἀμβλύνεται ὡς ἑξῆς σὲ δύο ἀσυνεχὴ μέτρα τοῦ «Κλέφτη»: Στὸ 8ο μέτρο, τὰ δύο re 1/4 καλύπτονται ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ ἑνὸς re ἀξίας 3/8 καὶ ἑνὸς do 1/8. Στὸ 10ο μέτρο, ἀπαλείφεται τὸ δεύτερο re καὶ διατηρεῖται ἡ μελωδικὴ γραμμὴ (μὲ ἀλλαγὴ στὶς ἀξίες τῶν φθόγγων).

Αὕτῃ εἶναι λοιπὸν ἡ διαδικασίᾳ μὲ τὴν ὁποία τὸ παραδοσιακὸ τραγούδι τῶν Γερμανῶν φοιτητῶν μετασχηματίστηκε καὶ μεταμφιέστηκε στὸ ἑλληνικὸ τραγούδι τοῦ Ραγκαβῆ. Στὴ διαδρομὴ αὐτή, τὸν πρῶτο σταθμὸ ἀποτελεῖ τὸ Τραγούδι τῶν Ληστῶν τοῦ Schiller, γιὰ τὸ ὁποῖο ὁ ἀνώνυμος μουσικός του δημιούργησε τὴ συγκεκριμένη μουσικὴ παραλλαγὴ τοῦ «Gaudemus igitur». Στὴν παραλλαγὴ αὐτή, ποὺ ὁ Ραγκαβῆς ἐτονθόρυζε «ἀτελῶς καὶ ἀμούσως», ὁ Ἐπτανήσιος ὑπόλοχαγὸς καὶ συνάδελφός του στὸ Ναύπλιο, ἐπέφερε ἐνδεχομένως ὀρισμένες ἀλλαγές, καὶ μέσα ἀπὸ αὐτὲς τὶς διαδοχικὲς καὶ πολυπρόσωπες ἐπεμβάσεις «Ὁ Κλέφτης» ἀπέκτησε τὴν πρώτη μουσικὴ του ἐπένδυση. Εἶναι μάλιστα πολὺ πιθανὸ ὅτι ὁ Ραγκαβῆς ἀπέφυγε σκόπιμα νὰ ἀναφέρει τὴ μουσικὴ συγγένεια τοῦ «Κλέφτη» μὲ τὸ τραγούδι τῶν Γερμανῶν φοιτητῶν, ἔτσι ὥστε νὰ συγκεντρωθεῖ ἀποκλειστικὰ τὸ ἐνδιαφέρον στὴν ἀτμόσφαιρα καὶ στὸν ἀρχετυπικὸ ἥρωα τῶν Ληστῶν. Ὁλοκληρώνοντας λοιπὸν στὸ σημεῖο αὐτὸ τὴ συζήτηση γιὰ τὴ μουσικὴ ἔμπνευση τοῦ «Κλέφτη» καὶ γιὰ τὴν πρώτη μουσικὴ

έκδοχή του έμβατηρίου στην πρόταση του Ραγκαβή, χρειάζεται πια νά ἐπιστρέψουμε στο ίδιο τὸ ποίημα.

3. Ἡ μετρικὴ κατασκευὴ τοῦ ποιήματος

Ἐνα θέμα ποὺ ἔχει ἐνδιαφέρον νὰ σημειωθεῖ στὴ σύνθεση τοῦ «Κλέφτης» εἶναι ἡ ιδιότυπη μετρικὴ του κατασκευή. Ἡ στιχουργικὴ βάση τοῦ ποιήματος εἶναι ὁ ἱαμβικὸς δεκαπεντασύλλαβος, τὸ ἀγαπημένο μέτρο τοῦ Ραγκαβή¹⁷, ὁ κατεξοχὴν στίχος τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ τοῦ *Ἑρωτόκριτου*. Συγκεκριμένα, κάθε μία ἀπὸ τὶς 10 πεντάστιχες στροφές τοῦ «Κλέφτης» ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο σπασμένους 15σύλλαβους, ποὺ διαιροῦνται σὲ ἕναν ὀξύτονο 8σύλλαβο στίχο καὶ σὲ ἕναν παροξύτονο 7σύλλαβο, μὲ ἕναν ἐνδιάμεσο ὀξύτονο 8σύλλαβο ποὺ συγκροτεῖ τὸν τρίτο στίχο κάθε στροφῆς. Οἱ δύο 15σύλλαβοι ὁμοιοκαταληκτοῦν στὴν τομή (= ὀξύτονοι 8σύλλαβοι) καὶ στὸ τέλος τους (= παροξύτονοι 7σύλλαβοι), ἐνῶ ὁ μεσαῖος 8σύλλαβος ὁμοιοκαταληκτεῖ ἐπίσης μὲ τοὺς δύο ἄλλους (1ο καὶ 4ο) ὀξύτονους 8σύλλαβους στίχους. Ἡ ὁμοιοκαταληξία εἶναι ΑΒΑΑΒ, ὁμοιοκαταληκτοῦν δηλαδὴ στὴ λήγουσα οἱ τρεῖς 8σύλλαβοι καὶ στὴν παραλήγουσα οἱ δύο 7σύλλαβοι στίχοι, σχηματίζοντας μιὰ ἐντυπωσιακὴ ποικιλία διαφορετικῶν ὁμοιοκαταληξιῶν. Καὶ ἀξίζει νὰ προσεχτεῖ ὅτι «Ὁ Κλέφτης» καθιερώνει τὸ μετρικὸ σχῆμα ποὺ θὰ ἀποτυπώσει μνημειακά¹⁸ τὸ πολὺ μεταγενέστερο νεοκλασικὸ ποίημα τοῦ Ραγκαβή «Διονύσου πλοῦς» (1864). Καὶ ἀκριβῶς ὅπως στὸ «Διονύσου πλοῦς», ἔτσι καὶ στὸν «Κλέφτης» οἱ ὀξύτονες ὁμοιοκαταληξίες «παίρνουν πάντα μαζί τους καὶ τὸ σύμφωνο ποὺ προηγεῖται»¹⁹.

Ἀσφαλῶς «Ὁ Κλέφτης» δὲν ὑψώνεται στὰ ὅρια τῆς μετρικῆς δεξιότητάς ποὺ ἀντιπροσωπεύει τὸ «Διονύσου πλοῦς». Ἀποδεικνύει ὡστόσο ὅτι ἡ σύνθετη καὶ περίτεχνη ἐπεξεργασία τοῦ νεοκλασικοῦ ποιήματος, δὲν ἀποτελεῖ ἀποκλειστικὴ ἐκδήλωση καὶ ἐπίτευγμα τῶν ὀψιμῶν κλασικιστικῶν προσανατολισμῶν τοῦ Ραγκαβή. Φανερῶνει ἀντίθετα τὴν ἐπίμονη προσήλωσή του, ἥδη ἀπὸ τὰ νεανικὰ ρομαντικὰ του ποιήματα, στὴν τελειότητα τῆς στιχουργικῆς μορφῆς, ἐπιβεβαιώνει τὴν παράδοση τῆς φαναριώτικης καλλιτέλειας καὶ παρουσιάζει τὶς πρῶτες ἀνιχνευτικὲς του προσπάθειες στὸ χῶρο τῆς δημοτικῆς στιχουργίας.

17. Βλ. σχετικὰ Ἠλίας Ἀναγνωστάκης - Ἀθηνᾶ Γεωργαντᾶ, «Τὰ "δημοτικά" ρομαντικὰ ποιήματα τοῦ Α. Ρ. Ραγκαβή, Α'». "Ἡ ταξιδεύτρια" καὶ ἡ γενεαλογία τῆς, *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 1 (1989) 68.

18. Βλ. σχετικὰ τὴν ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητη καὶ ὁλοκληρωμένη μετρικὴ ἀνάλυση τοῦ ποιήματος στὸ ἄρθρο τοῦ D. B. Ricks, «A. R. Rangavis *The Voyage of Dionysus*», *Ἑλληνικά*, τ. 38 (1987) 94-95. Ἡ μελέτη τοῦ D. B. Ricks μοῦ πρόσφερε τὸ βασικὸ σχῆμα γιὰ τὴν ἐξέταση τῆς μετρικῆς κατασκευῆς τοῦ «Κλέφτης».

19. Τὴν ἀριστοτεχνικὴν ἰδιαιτερότητα τῶν ὀξύτων ὁμοιοκαταληξιῶν στὸ «Διονύσου πλοῦς» ἐπισημαίνει ὁ Λ. Πολίτης στὴ μελέτη του «Ἑλληνικὸς ρομαντισμὸς» (στὸ *Θέματα τῆς λογοτεχνίας μας. Δεύτερη σειρά*, Θεσσαλονίκη, ἐκδ. Κωνσταντίνου, 1976, σ. 121.

3. Ἡ μορφή τοῦ ἥρωα καὶ τὰ εὐρωπαϊκὰ συμφραζόμενα τοῦ ποιήματος

Ὅπως ἤδη ἀναφέρθηκε, ὁ Ραγκαβῆς ὀφείλει στοὺς *Ληστές*, ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μουσικὴ τοῦ τραγουδιοῦ, τὴν ὅλη ἔμπνευση τοῦ ποιήματος καὶ τὴ μορφή τοῦ ἥρωά του. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, τὸ θεατρικὸ ἔργο τοῦ Schiller τοῦ δίνει τὴ δυνατότητα νὰ συνθέσει ἓνα ποίημα ποὺ νὰ πραγματοποιοῖ τὴν ἐπίμονη ποιητικὴ του ιδέα αὐτῆς τῆς ἐποχῆς — τὴ δημιουργικὴ διασταύρωση τῆς εὐρωπαϊκῆς παιδείας μὲ τὴν ἐθνικὴ ποιητικὴ μας παράδοση καὶ μὲ τὸν κόσμον τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ²⁰. «Ὁ Κλέφτης» ἀποτελεῖ ἓνα ἀπὸ τὰ κορυφαῖα δείγματα αὐτῆς τῆς προσπάθειας, ποὺ ἀποτελεῖ, σὲ μεγάλο βαθμό, προσπάθεια συλλογικῆ τῶν Ἑλλήνων ρομαντικῶν στὴ δεκαετία τοῦ 1830. Ἡ ἀνάγνωση λοιπὸν τοῦ ποιήματος μέσα στὰ συμφραζόμενα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρομαντισμοῦ μπορεῖ, νομίζω, νὰ προτείνει μιὰ ἐνδιαφέρουσα αἰσθητικὴ καὶ ιδεολογικὴ ἐρμηνεία²¹.

Ὁ ἴδιος ὁ τίτλος τοῦ ποιήματος, πρῶτ' ἀπ' ὅλα, ἂν ἀπομονωθεῖ ἀπὸ τὸ συγκεκριμένο σημασιολογικὸ του περιεχόμενο τοῦ ἥρωα τῶν κλέφτικων δημοτικῶν τραγουδιῶν, μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ ὡς ἀπλὴ παραλλαγή τοῦ τίτλου τῶν *Ληστῶν* (*Die Räuber*, ἀγγλ. μτφρ. *The Robbers*, γαλλ. μτφρ. *Les Brigands*). Ἐνας ἥρωας δηλαδὴ ἐκτὸς κοινωνικῶν νόμων, ἀντίστοιχος μὲ τὸν περίφημο παράνομο ἥρωα τοῦ Schiller, τὸν ὑπέροχο ἐγκληματία καὶ τὸν ἀμαρτωλὸ ἐπαναστάτη Karl Moor, ποὺ ἡ κοινωνικὴ ἀδικία τὸν ὀδήγησε στὴν ἐξέγερση καὶ στὴ βίαιη ἀντίσταση.

Οἱ *Ληστές* (1781) εἶναι τὸ πρῶτο θεατρικὸ ἔργο τοῦ Schiller, ἓνα νεανικὸ ἔργο καταγγελίας τῆς πολιτικῆς καὶ ἠθικῆς διαφθορᾶς, ἐκδήλωση ἐξέγερσης τοῦ νεαροῦ ποιητῆ ἐνάντια στὴν τυραννία τῶν ἰσχυρῶν καὶ στὴν κοινωνικὴ ἀδικία²². Ὁ ἥρωας Karl Moor, διωγμένος ἀπὸ τὸν πατέρα του μετὰ τίς φθονε-

20. Μία πρώτη διερευνητικὴ ἐργασία γύρω ἀπὸ τὸ θέμα αὐτὸ παρουσιάζει ἡ μελέτη τῆς «Ταξιδεύτριας», ἐνὸς ἀφηγηματικοῦ ποιήματος τοῦ Ραγκαβῆ ποὺ δημοσιεύεται μαζί μὲ τὸν «Κλέφτη» στὸν τόμον τῶν *Διαφόρων ποιημάτων* τοῦ 1837· βλ. Ἡλίας Ἀναγνωστάκης - Ἀθηνᾶ Γεωργαντᾶ, ὁ.π., 56-77.

21. Ἐχει ἐνδιαφέρον νὰ σημειωθεῖ ὅτι στὸν Α' τόμον τῶν *Ἀπομνημονευμάτων* του, ὁ Ραγκαβῆς ἀναφέρεται ἀρκετὰ συχνὰ στοὺς *Ληστές* καὶ σὲ ἄλλα θεατρικὰ ἔργα τοῦ Schiller, καθὼς καὶ σὲ θεατρικὲς παραστάσεις ποὺ παρακολουθοῦσε στὸ Μόναχο. Ἦδη ἀπὸ τὴν παιδικὴ διαμονὴ του στὸ Βουκουρέστι συντηρεῖται ἡ ἀνάμνηση θεατρικῆς παράστασης τῶν *Ληστῶν* (*Ἀπομνημονεύματα*, τ. Α', ὁ.π., σ. 80), ἐνῶ στὸ Μόναχο παρακολουθεῖ συστηματικὰ παραστάσεις τῶν θεατρικῶν «ἀριστουργημάτων» τῶν Γερμανῶν (αὐτ., σσ. 168, 182) καὶ συμμετέχει σὲ παράσταση τοῦ *Wallenstein* τοῦ Schiller (αὐτ., σ. 169). Στὴ διάρκεια τέλους νυκτερικοῦ ταξιδιοῦ κατὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὸ Μόναχο στὴν Ἑλλάδα, ὁ Ραγκαβῆς διηγεῖται ὅτι «εὐρέθη ἐντὸς δάσους πυκνοῦ», ὅπου ἡ ὑπερένταση καὶ ἡ φορτισμένη λογοτεχνικὰ φαντασία του τὸν ὀδήγησαν νὰ νομίσει ὅτι βλέπει μπροστά του «τοὺς *Ληστές* τοῦ Σχιλλέρου» (αὐτ., σσ. 197-8). Τὸ πλῆγμα αὐτῶν τῶν ἀναφορῶν, μαζί μὲ τὴ μετάφραση τοῦ Γουλιέλμου Τέλλου (*Ἀπαντα*, τ. Θ', 1880), ὀρίζουν τὴν περιρρέουσα σιλλερικὴ ἀτμόσφαιρα καὶ καταγράφουν τὴ σχέση ποὺ ἀναπτύσσει ὁ Ραγκαβῆς μὲ τὸν Γερμανὸ συγγραφέα.

22. Οἱ *Ληστές* παρουσιάστηκαν γιὰ πρώτη φορὰ στὴν Ἑλλάδα ἀπὸ τὸ Ἐθνικὸ Θέατρο κατὰ τὴ

ρès συκοφαντίες του νεότερου αδερφοῦ του Franz, ὀργανώνει μία συμμορία ληστῶν καὶ προσπαθεῖ μὲ τὴ βοήθειά τους νὰ ἐπανορθώσει τὰ ἀδικήματα τῆς κοινωνίας πρὸς τοὺς φτωχοὺς καὶ τοὺς ἀδύναμους. Ὁ πόλεμος ὥστόσο κατὰ τῶν τυράννων καταλήγει ὄχι στὴν ἀνακούφιση καὶ δικαίωση, ἀλλὰ σὲ ἄλλεπάλληλες ἀγριότητες καὶ ἁμαρτίες. Ὁ ἴδιος ὁ ἀρχηγὸς τῶν ληστῶν ὀδηγεῖται σὲ ἐγκλήματα βαρύτερα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ θέλει νὰ πολεμήσει. Ὅταν ἡ γυναίκα ποὺ τὸν ἀγαπᾷ ρίχνεται στὴν ἀγκαλιά του, τὸν ἀποκαλεῖ «Κακοῦργο! Δαίμονα καὶ ἄγγελον» (V/2)²³, ὑποβάλλοντας ἔτσι τὴ σύνδεσή του μὲ τὴ μορφή τοῦ ἀντάρτη δαίμονα τῆς χριστιανικῆς παράδοσης, τοῦ ἀγγέλου δηλαδὴ ποὺ χάνει τὴ θέση του στὸν Παράδεισο ἐπειδὴ ἐπαναστάτησε ἐνάντια στὴν τυραννικὴ ἐξουσία τοῦ πανίσχυρου Θεοῦ.

Στὸ ρομαντικὸ πάνθεο, ὁ δαίμονας τῆς χριστιανικῆς πίστεως ἔχει ὅλα τὰ ἥρωικὰ χαρακτηριστικὰ καὶ ὅλο τὸ μεγαλεῖο ἐνὸς κοινωνικοῦ ἐπαναστάτη ποὺ τόλμησε νὰ ἀντισταθεῖ στὴ θεϊκὴ παντοδυναμία. Αὐτὸς ὁ ἀποστάτης ἄγγελος γίνεται ἓνα σύμβολο ἐλευθερίας καὶ ἐπαναστατικῆς δράσης ποὺ θὰ ἀπορροφή-σει τὴν ἐπαναστατικὴ ἐνέργεια τοῦ ρομαντισμοῦ, διεκδικώντας ἴσα δικαιώματα στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης: «Τὸ "πάνθεον" καὶ τὸ "πανδαιμόνιον"» θὰ πεῖ ὁ Ροῦθης τὸ 1877, στὴ διαμάχη του μὲ τὸν Ἀγγελο Βλάχο, «εἶναι ἐξ ἴσου ποιητικὰ καὶ ἰσομήκη τοῦ "Ἀρχαγγέλου" καὶ τοῦ "ἀντάρτου δαίμονος" τὰ περὰ»²⁴. Αὐτὴ ἡ μορφή τοῦ ἀντάρτη δαίμονα διασταυρῶνεται καὶ συμφύρεται μὲ τὴ μυθολογικὴ μορφή τοῦ Προμηθέα, τοῦ Τιτάνα ποὺ τόλμησε νὰ παραβιάσει τὴ θεϊκὴ βούληση καὶ ποὺ ἔγινε γιὰ τὴν ἥρωική του αὐτὴ πράξη ἓνα ἀπὸ τὰ μεγάλα λατρευτικὰ εἰδῶλα τοῦ ρομαντισμοῦ. Καὶ εἶναι αὐτὴ ἡ μορφή τοῦ ἀντάρτη δαίμονα ποὺ ἀναγνωρίζει ὁ Ἰταλὸς συγκριτολόγος Mario Praz στὸν κεντρικὸ ἥρωα τῶν *Ληστῶν* τοῦ Schiller, θεωρώντας ὅτι γιὰ τὴ διαμόρφωσή του στάθηκε καθοριστικὴ ἡ εἰκόνα τοῦ Σατανᾶ στὸ ἔργο *Paradise Lost* (1667) τοῦ John Milton²⁵.

Τὰ χαρακτηριστικὰ τοῦ μιλιτώνειου Σατανᾶ ποὺ γοητεύουν τοὺς ρομαντι-

θεατρικὴ περίοδος 1983-84. Ἡ παράσταση αὐτή, σὲ μετάφραση Παναγιώτῃ Σκούφῃ καὶ σκηνοθεσία Χάιντς-Ούβε Χάους, ἦταν ἀφιερωμένη στὰ δέκα χρόνια ἀπὸ τὴν ἐξέγερση τοῦ Πολυτεχνείου. Ἀξίζει νὰ μνημονευτοῦν μὲ τὴν εὐκαιρία αὐτὴ οἱ ἀβασάνιστες, τὸ λιγότερο, κρίσεις ποὺ διατύπωσαν γιὰ τοὺς *Ληστές* κάποιοι θεατρικοὶ κριτικοὶ μας: «Τὸ Ἐθνικὸ λάθος [...] ἔργο ὑπερβολικὰ ξεπερασμένο ὡς θέατρο»: Β. Παγκουρέλης, *Ἐλεύθερος Τύπος* (21.11.1983)· «ἔργο ἀνοικονόμητο καὶ ἀρκετὰ παρωχημένο [...] τὸ καλὰ, καλότερα ξεχασμένο αὐτὸ ἔργο τοῦ Σίλλερ»: Μ. Χρηστίδης, *Ἐθνος* (21.11.1983).

23. Βλ. Friedrich Schiller, *Die Räuber*, στὸ *Sämtliche Werke*, Carl Hanser, Μόναχο, τ. I (1958), σ. 614: «AMALIA (fällt ihm in die Arme): Mörder! Teufel! Ich kann dich Engel nicht lassen.».

24. Ἐμμανουὴλ Ροῦθης, «Περὶ συγχρόνου ἐν Ἑλλάδι κριτικῆς», *Ἀπαντα*, ἐπιμ. Α. Ἀγγέλου, Ἑρμῆς 1978, τ. Β', σ. 271.

25. Βλ. Μ. Praz, *The Romantic Agony*, ἀγγλ. μτφρ. Α. Davidson, Oxford U/Press 1978, σσ. 56-60 καὶ γενικὰ ὅλο τὸ κεφ. II: «The Metamorphoses of Satan».

κούς καὶ διοχετεύονται στὸ ἔργο τους, εἶναι αὐτὸ ἀκριβῶς τὸ μεγαλεῖο τῆς προμηθεϊκῆς ἐξέγερσης καὶ αὐτὴ ἡ ἥρωικὴ διάσταση ἐνὸς ἐπαναστάτη πού γνωρίζει ὅτι θὰ πληρώσει μὲ τὴν προσωπικὴ του καταστροφή τὸ τίμημα τῆς ἐξέγερσης. Γιὰ πρώτη φορὰ δηλαδὴ, ἡ ἰδέα τοῦ Κακοῦ, ὁ δαίμονας τῆς χριστιανικῆς παράδοσης, ἀπέκτησε μὲ τὸν Μίλτωνα μιὰ πλευρὰ ὁμορφιάς καὶ ἥρωικῆς γοητείας, γιὰ νὰ μετασχηματιστεῖ στὴ συνέχεια ἀπὸ τὸν ρομαντισμὸ σὲ σύμβολο κοινωνικῆς ἀνταρσίας²⁶. Αὐτὸ εἶναι λοιπὸν τὸ σύμβολο πού ἀποτυπώνεται στὸν ἀρχηγὸ τῶν Ληστῶν, τὸν Karl Moor, τὸν ὁποῖο ὁ ἴδιος ὁ δημιουργὸς του θὰ τὸν ἀποκαλέσει «κρυμμένο διάβολο»²⁷ καὶ θὰ τὸν συγκρίνει μὲ «ἐκείνον τὸν πρῶτο κακοῦτὴ ἀρχισυνωμότη πού ἐξώθησε χιλιάδες ἀθώους ἀγγέλους στὴ φωτιά τῆς ἀνταρσίας καὶ τοὺς παρέσυρε μαζί του στὴ βαθιὰ ἄβυσσο τῆς καταδίκης»²⁸.

Αὐτὸν τὸν τύπο τοῦ γοητευτικοῦ καὶ καταραμένου ἐπαναστάτη θὰ τὸν τελειοποιήσει ὁ Byron, πού θὰ προσφέρει στὴν πινακοθήκη τοῦ ρομαντισμοῦ μιὰ σειρὰ κυρίαρχων ἀνδρικῶν ἡρώων πλασμένων πάνω στὸ μοντέλο τῆς προ-

26. Πβ. Στέφανος Ροζάνης, «Θεώρηση τῆς κοινῆς οὐσίας τῶν ρομαντισμῶν», *Νέα Ἑστία* (Χριστοῦγεννα 1981 - ἀφιέρωμα: Τὰ ἑκατὸν πενήντα χρόνια τοῦ ἐλληνικοῦ ρομαντισμοῦ) 209: «Ὁ Σατανᾶς ἀπηχεῖ ὄχι μόνον τὴν τρομακτικὴ μορφή τῆς Κολάσεως, ἀλλὰ κυρίως τὸ θάρρος τῆς ὑπαρξῆς πού ἀναλαμβάνει τὴν εὐθύνη τῆς ἐκπτώσεώς της, πού ἀποδέχεται τὸ ἐκπεσμένο της ἐγὼ ὡς ὑπέρτερη κατηγορία ἐνυπάρχουσα μέσα στὸ Θεῖο [...] Εἶναι αὐτὸ τὸ θάρρος, πάνω ἀπὸ κάθε τι ἄλλο πού ἡ ρομαντικὴ γλώσσα υἱοθετεῖ μέσα ἀπὸ τὴν ἔκφραση τοῦ Shelley: "Ὁ Δαίμονας τοῦ Milton ὡς ἠθικὴ ὄντοτητα εἶναι κατὰ πολὺ ἀνώτερος ἀπὸ τὸν Θεὸ του" (*A Defense of Poetry*, 1821)». Τὸ θέμα τοῦ σατανισμοῦ, πού ὀρίζει μιὰ τεράστια περιοχὴ στὸ χῶρο τῆς νεότερης τέχνης, δὲν ἔχει ἀκόμη μελετηθεῖ ἐπαρκῶς στὰ δεδομένα τοῦ ἐλληνικοῦ ρομαντισμοῦ, ὅπου συνιστᾷ ἐξίσου καίρια καὶ ζωτικὴ ἀρτηρία — μέσα ἀπὸ τὴν πανταχοῦ καὶ πάντοτε πανίσχυρη παρουσία τοῦ Byron. Μετὰ τὸ πρωτογενὲς ἄρθρο τοῦ Κ. Παλαμᾶ «Βυρωνολατρεία» (1924), ἡ μοναδικὴ σχετικὴ μελέτη πού ἔχει δημοσιευτεῖ, ὅσο τουλάχιστον γνωρίζω, εἶναι τοῦ Στέφανου Ροζάνη, *Τὸ δαιμονιακό ὕψιστο. Δοκίμιο γιὰ τὸν Δ. Σολωμό*, Προοπτικὲς / Οἱ ἐκδόσεις τῶν φίλων 1976. Πάντως, ἡ αἰσθητικὴ τοῦ σατανισμοῦ ἀποτελεῖ ἔγκαιρη συνείδηση τῶν ἐλληνικῶν γραμμάτων τοῦ 19ου αἰῶνα. Ἀκόμη καὶ λόγοι πού δὲν βίωσαν βαθιὰ ἢ πού δὲν τοὺς ἀφοροῦν προσωπικὰ τὰ συναισθήματα τῆς ρομαντικῆς περιπέτειας, εἶναι σὲ θέση νὰ κατανοήσουν ὅτι οἱ καλλιτέχνες καὶ οἱ ἥρωες τοῦ ρομαντισμοῦ, «αἱ ψυχὰ ἐκεῖναι αἱ ὑπὸ τῆς ἀμφιβολίας βασανιζόμεναι, ὑπὸ τῆς ἀνησυχίας καταβιβρωσκόμεναι, αἱ δυσανασχετοῦσαι πρὸς τὴν κοινωνικὴν καχεξίαν [εἶναι] οἱ πεπτωκότες ἐκεῖνοι ἄγγελοι, οἱ ζητοῦντες νὰ χαράξωσι τῇ ἀνθρωπότητι ὁδὸν διὰ τῶν ὑπὸ τῶν ἐπαναστάσεων σωρευθέντων ἐρειπίων, [...] οἱ παραδιδόντες εἰς βορὰν τῷ ἀνθρωπίνῳ γένει τὴν μεγάλην αὐτῶν ψυχὴν, εἰς τὴν ἀντήχουν πᾶσαι αἱ ἠθικαὶ θλίψεις ἀλγούσης γενεᾶς»: Α. Ζανετᾶκης - Στεφανόπουλος [= Α. Στεφανόπουλος], «Περὶ τοῦ γαλλικοῦ μυθιστορήματος καὶ τῆς ἐπιρροῆς αὐτοῦ ἐπὶ τὰ ἐν Ἑλλάδι ᾗθη», *Πανδώρα*, τ. 20 (1869-70) 83.

27. «ein schleichernder Teufel»: F. Schiller, *Die Räuber*, «Selbstbesprechung» (1782), *Sämtliche Werke*, 5. π., σ. 622.

28. «jenem ersten abscheulichen Rädelsführer, der tausend Legionen schuldloser Engel in rebellisches Feuer fachte, und mit sich hinab in den Tiefen Pfuhl der Verdammnis zog»: *Die Räuber* (II/3), αὐτ., σ. 550.

μηθεικῆς ἐξέγερσης καὶ τῆς δαιμονιακῆς ἀνταρσίας. Ὁ Giaour, λ.χ., εἶναι ἡ ἐνσάρκωση τοῦ Σατανᾶ:

*If ever evil angel bore
The form of mortal, such he wore;*

ἀλλὰ πίσω ἀπὸ τῆ σκληρῆ μάσκα, κρύβει στοιχεῖα μεγαλείου καὶ εὐγενικῆς γενιᾶς· εἶναι ἕνας ἐκπρωτος ἄγγελος ποὺ διατηρεῖ τὰ σημάδια τῆς οὐράνιας καταγωγῆς του:

*The close observer can espy
A noble soul, and lineage high
The Giaour, στ. 912-3 καὶ 868-9*

Ὁ Manfred, ὁ φαουστικὸς ἥρωας ποὺ συνεργάζεται μὲ τὰ πνεύματα τοῦ κάτω κόσμου, ταυτίζεται μὲ τὸν Προμηθέα καὶ βαδίζει πάνω στὰ χνάρια τῆς δικῆς του ἐξέγερσης:

*The Mind - the Spirit - the Promethean spark
[...] My Mother Earth!
[...]
I see the peril - yet do not recede;*

Manfred, I/1 στ. 154 καὶ I/2, στ. 7, 21²⁹

Οἱ παράνομοι καὶ ἁμαρτωλοὶ ἥρωες τοῦ Byron, ὁ Giaour, ὁ Lara, ὁ Conrad, ποὺ ἔχουν ἐγκληματήσει γιὰ κάποιον ἱερὸ σκοπὸ, ὅπως ὁ Karl Moor τοῦ Schiller, συγκεντρώνουν αὐτὸ τὸ δυναμικὸ τοῦ ἀντάρτη ποῦ, μολονότι γνωρίζει ἐκ τῶν προτέρων τὴ ματαιότητά τοῦ ἀγώνα του, ἐναντιώνεται στὴ θεϊκὴ τυραννία γιὰτὶ ἐκπληρώνει μιὰ ὑψηλὴ ἀποστολή³⁰. Μέσα ἀπὸ τὴν πορεία αὕτη διαμορ-

29. Πρὶν ἀπὸ τὸ δημοσίευση τοῦ *Manfred* (1817) ἡ ὥδὴ τοῦ Byron «Prometheus» (σύνθ: 1816) ὑμνοῦσε στὸν καταληκτικὸ στίχο τὸν Τιτάνα ποὺ κατόρθωσε νὰ ἐξισώσει τὸ θάνατο μὲ νίκη (*And making death a Victory*: στ. 60). Ἡ μορφή τοῦ Προμηθέα συμβολίζει γιὰ τὸν Byron τὴ μεμονωμένη ἀνθρώπινη θέληση ποὺ συγκρούεται μὲ τὴν παγκόσμια τυραννικὴ ἐξουσία καὶ ἀσχετὸ τόσο ἰσχυρὴ ἐπιβολὴ στὸ ἔργο του ὥστε ὁ ἴδιος ἐξομολογεῖται: «the Prometheus [...] has always been so much in my head, that I can easily conceive its influence over all or anything that I have written» (*The Works of Lord Byron. Letters and Journals*, ἔκδ. R. E. Prothero, Λονδίνο 1898-1901, τ. IV, σσ. 174-5). Ἀπὸ τὸν Manfred καὶ μετὰ, καὶ μὲ μοναδικὴ ἐξάιρεση τὸν Don Juan, ἡ μορφή τοῦ Προμηθέα φτιάχνει τὸ σκελετὸ ὅλων τῶν ἥρώων του, μὲ τὴν ἐπικουρικὴ συμβολὴ τῆς μορφῆς τοῦ Σατανᾶ· βλ. σχετικὰ James R. Thompson, «Byron's Plays and *Don Juan*», στὸ *Byron's Poetry*, ἐπιμ. Frank D. McConnell, Norton Critical Edition, Νέα Ὑόρκη 1978, σσ. 406-7.

30. Πβ. M. Praz, ὁ.π., σσ. 63-68.

Ἔχει νομίζω ἐνδιαφέρον νὰ παρατεθοῦν ἐδῶ δύο στροφές ἀπὸ τὸ προλογικὸ ποίημα τοῦ ἄρθρου τοῦ Κ. Παλαμᾶ «Βυρωνολατρεία» (1924), καθὼς καὶ κάποιες ἀκόμη σχετικὲς διατυπώσεις του:

*Ἐνα ὄνειρο τὴν ἔκανε μὲ μιᾶς
ἐκστατικὴ τῇ ζωούλᾳ σου γιορτή.
Ἀγαπᾷς τὸν ἀθάνατο ποιητὴ
τῆς ἀνταρσίας ὦ! καὶ τῆς τρικυμιᾶς
[...]*

φώθηκε τὸ ρομαντικὸ πρότυπο τῆς καταδικασμένης ἐξέγερσης γιὰ τὴν ἐλευθερία, τῆς ἐξέγερσης ἐνάντια σὲ κάθε εἶδους κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ καταπίεση ποὺ γίνεται παρὰ τὴ βέβαιη γνώση τῆς ἀναπόφευκτης ἡττας καὶ καταστροφῆς τοῦ ἐπαναστάτη. Καὶ εἶναι νομίζω αὐτὸ τὸ πρότυπο ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ Ραγκάβης, ὁ ὁποῖος θὰ ἐκδηλωθεῖ ὡς βυρωνιστὴς τὸ 1831 μὲ τὴν ἐκδοση τοῦ *Δῆμος καὶ Ἑλένη*, γιὰ νὰ συνθέσει τὸ δικό του ποίημα καὶ τὸν δικό του ἀντάρτη ἥρωα, ἐμβολιάζοντας ἔτσι τὸν ἥρωα τῶν κλέφτικων δημοτικῶν τραγουδιῶν, τὸν ἥρωα δηλαδὴ μιᾶς περιορισμένης ἐθνικῆς παράδοσης, μὲ τὴν κοινωνικὴ ἐμβέλεια καὶ τὴν εὐρωπαϊκὴ συνείδηση ποὺ ἀποκρυσταλλώνουν οἱ μεγάλοι παράνομοι ἥρωες τοῦ Schiller καὶ τοῦ Byron. Μέσα λοιπὸν ἀπὸ μιὰ σύνθετη πολιτισμικὴ διασταύρωση, ὁ Κλέφτης συνενώνει καὶ ἀπορροφᾷ τὴ δυναμικὴ δύο ἄξονικῶν ἀρχετυπικῶν μορφῶν τῆς εὐρωπαϊκῆς παράδοσης — τοῦ Προμηθέα τῆς ἐλληνικῆς μυθολογίας καὶ τοῦ ἀντάρτη δαίμονα τοῦ χριστιανισμοῦ.

5. Διαβάζοντας τὸν «Κλέφτη»

Τὸ ποίημα ἀνοίγει μὲ τὴν ἐπιγραμματικὴ περιγραφή τοῦ φυσικοῦ τοπίου ποὺ φιλοξενεῖ τὸν παράνομο ἥρωα. Μὲ ἀλλεπάλληλες συσσωρεύσεις ἡ φύση παρουσιάζεται σὲ ὅλη τὴν ἄγρια ρομαντικὴ τῆς μεγαλοπρέπειας: μαῦρη νύκτα, μαῦρα βουνά, χιονισμένοι βράχοι, τραχειὲς πέτρες, ἄγρια καὶ σκοτεινὰ στενά. Εἶναι τὸ οἰκεῖο περιβάλλον καὶ τὸ βασίλειο τοῦ Κλέφτη, ὁ ὁποῖος ἐμφανίζεται θεαματικὰ μόλις στὸν 5ο στίχο καὶ μὲ μοναδικὸ παρουσιαστικὸ προσδιορισμὸ τὴν ἐνέργεια ἐνὸς ρήματος:

ὁ κλέφτης ξεσπαθώνει

Ἀκολουθεῖ στὴ β' στροφή ἡ προσωπογραφία τοῦ ἥρωα ἡ ὁποία ὀργανώνεται γύρω ἀπὸ τέσσερα οὐσιαστικά: ἀστροπελέκι, παλάτι, οὐρανός, τουφέκι. Τὸ «ἀστροπελέκι» (σύμβολο θεϊκῆς δύνამης < ὁ κεραύνιος Δίας) καὶ τὸ «παλάτι» ἀποτελοῦν σημάδια τῆς θεϊκῆς καὶ βασιλικῆς καταγωγῆς τοῦ ἄγνωστου ἥρωα, ἐνῶ ἡ σχέση μὲ τὸν οὐρανὸ ἐπιβεβαιώνεται στὸν ἐπόμενο στίχο, μέσα ἀπὸ τὴ ρομαντικὴ ταύτιση καὶ ἔνωση τοῦ ἀνθρώπου μὲ τὸ φυσικὸ τοπίο. Τέλος, τὸ «τουφέκι» ποὺ σφραγίζει τὴ β' στροφή, ἐπαναλαμβάνει τὴν ἰδέα τῆς καταστροφικῆς δύνামης (σπαθί, ἀστροπελέκι, τουφέκι), ἡ ὁποία κορυφώνεται στὸ

*Τῆς ἀπολλώνειας ὁμορφιάς πνοή,
ψυχογυῖος τοῦ Μιλτώνειου Σατανᾶ,
στὸ πέρασμά του ἀνοίγονται ναοί,
τὸν καταριέται ἡ γῆ ποὺ τὸν γεννᾷ.*

Στὸ ἴδιο ἄρθρο γιὰ τὴν ἐκατονταετηρίδα ἀπὸ τὸ θάνατο τοῦ ποιητῆ, ὁ Παλαμᾶς ἀποκαλεῖ τὸν Byron «Μιλτώνειο ἀποστάτη» (Ἄπαντα, τ. 10, σ. 217), ἐνῶ σὲ ἓνα ἄλλο ἄρθρο τῆς ἴδιας χρονιᾶς, ὁ Byron ὑμνεῖται ὡς «ὁ παγκόσμιος φήμης ψάλτης τῆς ἐωσφορικῆς ἀκαταδεξιᾶς» (Byron, *Ronsard, Βαλαωρίτης*), Ἄπαντα, τ. 8, σ. 167.

«μαῦρο μαχαίρι» και στο πρώτο δίστιχο της επόμενης στροφής:

Φεύγουν οί τύραννοι χλωμοί
τὸ μαῦρό του μαχαίρι

Στὸ δίστιχο αὐτὸ καταλήγει ἡ συσσωρευμένη ἐνέργεια τῶν δύο πρώτων στροφῶν — δεκατέσσερα διαφορετικὰ οὐσιαστικά, ἔξι ἐπίθετα καὶ πέντε ρήματα συμπλέκονται μὲ ἐπιγραμματικὴ σαφήνεια γιὰ νὰ ὁδηγήσουν στὴ διαπίστωση ὅτι οἱ «τύραννοι» φοβοῦνται τὸν παράνομο ἥρωα καὶ προσπαθοῦν νὰ γλυτώσουν ἀπὸ τὴ φονικὴ του ἐκδίκηση.

Στὸν ἐπόμενο στίχο ὑπογραμμίζεται ἡ δυσκολία τῆς ζωῆς τοῦ Κλέφτη (μ' ἰδρῶτα βρέχει τὸ ψωμί: στ. 13) μὲ μία εἰκόνα ποὺ παραπέμπει χαρακτηριστικὰ στὸ μῦθο τῆς πτώσης τοῦ ἀνθρώπου καὶ στὴν καταδίκη του ἀπὸ τὸν δυνάστη Θεό: «ἐν ἰδρῶτι τοῦ προσώπου σου φάγη τὸν ἄρτον σου ἕως τοῦ ἀποστρέψαι σε εἰς τὴν γῆν, ἐξ ἧς ἐλήφθης» (Γένεσις, 3, 19). Ἡ ἐντολὴ αὐτή, στὴν ὁποία θεμελιώνεται ἡ σταθερὴ διαμαρτυρία τῶν ρομαντικῶν γιὰ τὸ σχέδιο τῆς θεϊκῆς δημιουργίας, συνοψίζει καὶ τὴ βασικὴ αἰτία τῆς ἀνταρσίας τοῦ Κάιν καὶ τῆς συμμαχίας του μὲ τὸν Ἐωσφόρο στὸ πιὸ βλάσφημο ἔργο τοῦ Byron: *I have toil'd, and till'd, and sweat in the sun, / according to the curse [...] For what must I be grateful? / For being dust, and grovelling in the dust, / Till I return to dust?* (Cain: A Mystery, III, 109-115· πβ. ἐπίσης I, 123 καὶ 179-182).

Ἀμέσως μετὰ τὴν εἰκόνα τοῦ ἐπίγειου μόχθου ἀκολουθεῖ, στὸν δεύτερο δεκαπεντασύλλαβο τῆς γ' στροφῆς, ἡ πρώτη ἐξαγγελία γιὰ τὸν βέβαιο θάνατο τοῦ Κλέφτη, ποὺ θὰ ἔρθει ὡς ἀναπόφευκτη συνέπεια τῆς ἡρωικῆς του ζωῆς καὶ δράσης:

Ἕξει νὰ ζήσῃ μὲ τιμὴ,
καὶ νὰ πεθάνῃ Ἕξει.

Ὅπως ὁ Προμηθεὺς καὶ ὁ ἀντάρτης δαίμων, ἔτσι καὶ ὁ Κλέφτης γνωρίζει ὅτι θὰ πληρώσει μὲ τὴν προσωπικὴ του καταστροφὴ τὸ τίμημα τῆς ἀνεξαρτησίας καὶ τῆς ἀνταρσίας του.

Οἱ ἐπόμενες δύο στροφές (δ' καὶ ε') εἰσάγουν τὰ κοινωνικὰ συμφραζόμενα τοῦ ποιήματος, δίνοντας ἀναδρομικὰ συγκεκριμένο περιεχόμενο στὴ λέξη «τύραννοι» τῆς γ' στροφῆς. Ἐδῶ ἀποδυναμώνεται ἡ λέξη, καὶ συνακόλουθα ὅλο τὸ ποίημα, ἀπὸ τὶς αὐτονόητες καὶ ἀποκλειστικὲς ὡς τώρα συσχετίσεις πρὸς τὸ κλέφτικο δημοτικὸ τραγούδι, καὶ προβάλλει ἡ ἄδικη κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ ὀργάνωση ὡς μοναδικὴ αἰτία τῆς ἐξέγερσης τοῦ ἥρωα, ὅπως δηλαδὴ καὶ τῆς ἐξέγερσης τοῦ Karl Moor. Οἱ πλούσιοι κακοί, οἱ μεγάλοι ἔμποροι καὶ οἱ προδότες ἐκμεταλλεύονται καὶ πουλοῦν ἀδίστακτα τοὺς ἀδύναμους. Μόνο στὰ ἀπάτητα λημέρια τοῦ Κλέφτη, ὅπως καὶ στὸ δάσος τῶν Ληστῶν, ἀκούγονται τὰ ἄρματα τῆς ἀντίστασης στοὺς ἰσχυροὺς καὶ ἐξακολουθεῖ νὰ ζεῖ ἡ ἀρετὴ. Ἀντίστοιχα καὶ στοὺς Ληστές, ὅπου ἡ κοινωνία παρουσιάζεται κτισμένη πάνω στὸ ψέμα, στὴν ὑποκρισία καὶ στὴ διαφθορά, ἡ βία ἀντιπροσωπεύει τὴν προσπάθεια τῆς ἀρετῆς νὰ βρεῖ τρόπο νὰ ἀμυνθεῖ.

Στὶς τρεῖς στροφές ποὺ ἀκολουθοῦν (στ' , ζ' καὶ η') ὁ λόγος γίνεται ἀμεσότερος καὶ ἀπευθύνεται πιά σὲ συγκεκριμένους ἀποδέκτες, ποὺ ὀρίζουν καὶ τὸ πλέγμα τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων τοῦ ἥρωα, καθὼς καὶ τίς ἐνδεχόμενες συναισθηματικές του ἐμπλοκές. Οἱ τρεῖς αὐτὲς στροφικὲς ἐνότητες σὲ εὐθὺ λόγῳ, προωθοῦν μὲ τρεῖς διαδοχικὲς ἀποστροφές τὴν ἐξέλιξη τῆς δράσης, ποὺ κατὰ τὰ λοιπὰ ἐξιστορεῖται σὲ πλάγιό λόγο.

Συγκεκριμένα, ἡ ἀποστροφή τῆς στ' στροφῆς γίνεται πρὸς κάποιον λιγότερο ἀνδρεῖο σύντροφο, ποὺ δὲν ἔχει τὸ θάρρος νὰ μοιραστεῖ τὴ σκληρὴ ζωὴ τοῦ ἥρωα. Στὸ σημεῖο αὐτὸ ἔχουμε τὴ μοναδικὴ ἀναφορὰ ὅλου τοῦ ποιήματος σχετικὰ μὲ τὸν ἀγῶνα τοῦ ἥρωα πρὸς ἓναν ἀλλόθρησκο κατακτητὴ. Πρόκειται οὐσιαστικὰ γιὰ τὴ μοναδικὴ φορὰ ποὺ ἡ ἀνταρσία ἀποκτᾷ τίς εἰδικὲς ἐθνικὲς καὶ θρησκευτικὲς διαστάσεις τοῦ κλέφτικου δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, γιὰ νὰ συμπληρωθεῖ ἔτσι, στὸ πλαίσιο τῆς ὑβριδικῆς ἐμπνεύσης τοῦ ποιήματος, ἡ κοινωνικὴ διάσταση τῆς ρομαντικῆς ἀνταρσίας. Εἶναι πάντως δύσκολο νὰ ἀποφασίσουμε ἂν μιᾶ καὶ ἐδῶ τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο, ποὺ εἶχε ὡς τώρα τὸ λόγο, ἢ ἂν ἀκούγεται ἡ φωνὴ τοῦ ἴδιου τοῦ ἥρωα, ὡς φυσικὴ προέκταση τῆς φωνῆς τῶν ἀρμάτων ἀπὸ τὸ τελευταῖο δίστιχο τῆς ε' στροφῆς. Ὅπως δὲ ποτε ὅμως στὶς ἀμέσως παρακάτω στροφές (ζ' καὶ η') ὁ λόγος ἐκφέρεται ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο τῆς δράσης. Στὶς δύο αὐτὲς ἀποστροφές, μὲ τίς παραινέσεις πρὸς τίς ἀγαπημένες γυναῖκες μορφές ποὺ ἀποχαιρετᾷ, ὁ Κλέφτης ἐπιβεβαιώνει δύο φορὲς μὲ τὴν προσωπικὴ του ἐπίγνωση τὴν προηγούμενη πρόβλεψη γιὰ τὴν ἀναπόφευκτη λύση τοῦ δράματος. Ὁ ἀντάρτης ἥρωας γνωρίζει τὴ βέβαιη πτώση του, ἀλλὰ δὲν μπορεῖ παρὰ νὰ ἀκολουθήσει τὸν ὑψηλὸ σκοπὸ τῆς ὑπαρξῆς του, ὅπως δηλώνεται καὶ στὶς δύο σκηνὲς ἀποχαιρετισμοῦ πρὸς τὴ μητέρα (*Ἐνα παιδί σου σὲ ἴστερῶ, / ὅμως νὰ ζήσω δὲν ἴπορῶ / ἂν ζῶ γιὰ νὰ δουλεύω*: στρ. ζ') καὶ πρὸς τὴν ἀγαπημένη γυναῖκα (*Ἐλεύθερος ζῶ 'ς τὰ βουνά, / κ' ἐλεύθερος θὰ πέσω*: στρ. η').

Στὸν ὑψηλὸ αὐτὸ σκοπὸ, στὸ ἰδανικὸ τῆς ἐλευθερίας, ποὺ ἐμπνέει τὸ κλέφτικο δημοτικὸ τραγούδι καὶ ποὺ ἀποτελεῖ κινητῆριο θέμα καὶ αἶτημα τοῦ ρομαντισμοῦ, καταλήγουν ἀρμονικὰ συνταιριασμένες οἱ δύο μεγάλες ποιητικὲς καὶ συνειδησιακὲς παραδόσεις τοῦ «Κλέφτη». Ὁ ὕμνος καὶ τὸ ἐγκώμιο τῆς ἐλευθερίας σφραγίζουν τίς τρεῖς ἐπίμαχες συνομιλίες τοῦ ποιήματος, προσδιορίζονται σταθερὰ ἀπὸ τὴν ἐπίγνωση τῆς προκαθορισμένης ἥττας καὶ προετοιμάζουν γιὰ τὸ τελικὸ ἐπεισόδιο, τὴ μάχη καὶ τὸ θάνατο τοῦ ἥρωα. Σ' αὐτὴ τὴν προτελευταία στροφή (θ'), ὁ ποιητὴς παρουσιάζει καὶ πάλι μὲ ἀλλεπάλληλες συσσωρεύσεις οὐσιαστικῶν, ρημάτων καὶ ἐπιρρημάτων, ὅπως στὴν ἀρχικὴ στροφή, τὸ δραματικὸ σκηνικὸ στὸ ὁποῖο θὰ ἐμφανιστεῖ, μόλις στὸν 5ο στίχο, ὁ ἥρωας, νεκρὸς αὐτὴ τὴ φορὰ — ὄχι πιά ὡς ρηματικὸ ὑποκείμενο (στρ. α', στ. 5: *ὁ κλέφτης ξεσπαθώνει*), ἀλλὰ ὡς θῦμα τῆς δικῆς του ἡρωικῆς δράσης:

τὸν σκότωσαν τὸν κλέφτη

Στὴν ἔξοδο τοῦ ποιήματος (στρ. ι'), οἱ παράνομοι σύντροφοι (οἱ χιλιάδες ἐκ-

πτωτοι ἄγγελοι πὺν ἀναφέρει ὁ Schiller) συνοδεύουν τὸν ἡττημένο ἀρχηγό τους, τραγουδώντας τὸν ἴδιο ὕμνο στὴν ἐλευθερία πὺν στάθηκε ἡ αἰτία τῆς πτώσης καὶ τῆς καταστροφῆς του:

Ἐλεύθερος ὁ κλέφτης ζῇ,
κ' ἐλεύθερος πεθαίνει.

Καὶ μὲ αὐτὸ τὸ leitmotif, ἐπιστρέφουμε πίσω στὸ Τραγούδι τῶν Ληστῶν, πὺν στάθηκε τὸ ἀρχικὸ ἔναυσμα καὶ τὸ μουσικὸ ἐρέθισμα τοῦ Παγκαβῆ:

*Ein freies Leben Führen wir,
Ein Leben voller Wonne*³¹.

Εἶναι πράγματι ἀριστοτεχνικὸς ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Παγκαβῆς ἐντάσσει τοὺς ἥρωες, τὴ θεματικὴ καὶ τὸν συναισθηματικὸ κόσμο τοῦ δημοτικῶν τραγουδιοῦ στὸ μεγάλο ρεῦμα τῆς ρομαντικῆς λογοτεχνίας. Ἄς συγκρατήσουμε ἀκόμη ὅτι μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴ διαδικασία συναισθηματικῶν ἀνταποκρίσεων, τὸ δημοτικὸ ἡμιστίχιο *Μαῦρ' εἶν' ἡ νύχτα στὰ βουνά (μαῦρη καὶ στὰ λαγκάδια)* ἔγινε, μὲ τὴν ποιητικὴ μεσολάβηση τοῦ Φαναριώτη λογίου, παροιμιακὴ φράση τοῦ νεότερου ἐλληνισμοῦ καὶ φράση ἐκτόνωσης ἐνὸς συλλογικοῦ θυμικοῦ. Ἔχει τέλος ἐνδιαφέρον νὰ σημειωθεῖ ὅτι αὐτὴ ἡ διασταύρωση τοῦ ἥρωα τῶν κλέφτικων δημοτικῶν τραγουδιῶν μὲ τοὺς ἥρωες τοῦ ριζοσπαστικοῦ ρομαντισμοῦ, πὺν συντελέστηκε πρῶτα μὲ τὸν «Κλέφτη», στάθηκε πολλαπλὰ γόνιμη γιὰ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Παγκαβῆ μέσα στὴ δεκαετία 1830-40: ἐνοποίησε τὸν κόσμον τῶν «δημοτικῶν» ρομαντικῶν ποιημάτων του καὶ φιλοτέχνησε σὲ πολλὲς διαφορετικὲς παραλλαγὰς τὸ πορτραῖτο ἐνὸς ἰδανικοῦ ρομαντικοῦ ἥρωα.

6. Οἱ Κλέφτες τοῦ Παγκαβῆ καὶ τοῦ ἀθηναϊκοῦ ρομαντισμοῦ

Αὐτὸς ὁ ἰδανικὸς ρομαντικὸς ἥρωας, ἡ σύνθετη δηλαδὴ μορφή τοῦ Κλέφτη ὅπως τὴν ἔπλασε τὸ φερεπώνυμο ποίημα, εἶναι ἡ πρώτη, καὶ ἡ ἐπικρατέστερη, ἐλληνικὴ ἐκδοχὴ τοῦ μεγάλου παράνομου ἥρωα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρομαντισμοῦ. Μὲ τὴ συνδρομὴ τῆς ἐθνικῆς ἱστορίας καὶ ποίησης, ὁ Παγκαβῆς μετουσίωσε τὸν ὑπέροχο ἀμαρτωλὸ ἐγκληματία τοῦ Schiller καὶ τοῦ Byron στὴ μορφή τοῦ Κλέφτη τοῦ ἀρχόμενου ἐλληνικοῦ ρομαντισμοῦ. Καὶ στὴ συνέχεια, αὐτὸς ὁ ρομαντικὸς Κλέφτης θὰ πρωταγωνιστήσῃ σὲ πολλὰ κείμενα τοῦ Παγκαβῆ τῶν ἐτῶν 1830-40, δημιουργώντας ἔτσι στὸ ποιητικὸ ἔργο του μιὰ μορφὴ ἐπανερχόμενῃ καὶ ἕναν σταθερὸ ἄξονα ὀργάνωσης. Ἀπὸ τοὺς κλέφτες Δῆμος καὶ Λιάκος τοῦ 1831 (*Δῆμος καὶ Ἐλένη*), περνώντας μέσα ἀπὸ τὰ «Δημοτικά» τοῦ 1837 («Ἰππεύς», «Κλέφτης», «Ταξιδεύτρια») καὶ φτάνοντας ὡς τὸν βυρωνικὸ *Λαοπλάνο* τοῦ 1840, ὁ ἀντάρτης ἥρωας τοῦ Παγκαβῆ διαγράφει μιὰ σταθερὴ πορεία δέκα ἐτῶν, ἐναρμονίζοντας τὴν ἐθνικὴ μὲ τὴ ρομαντικὴ συνείδηση καὶ

31. *Die Räuber* (IV/5), ὁ.π., σ. 585.

προτείνοντας μία μείζονα ἀνδρική μορφή τοῦ ἑλληνικοῦ ρομαντισμοῦ.

Στὸν Λαοπλάνο, ποὺ σημαδεύει τὸ τέλος τῆς πρώτης κρίσιμης δεκαετίας τοῦ ἑλληνικοῦ ρομαντισμοῦ, ὁ Ραγκαβῆς θὰ ἐνσωματώσει ἕναν ἀκόμη «κλέφτικο» Θούριο, μὲ τὸ ἴδιο leitmotif, τὸν ὕμνο στὴν ἐλευθερία τοῦ Κλέφτη:

*Εἰς τὰ αἰθριαῦψη κ' εἰς δρυμόνων σιγὴν
 'Ο ἐλεύθερος κλέπτης προσμένει'
 Κ' ἐκεῖ κάτω οἱ δοῦλοι μὲ τὴν χάυνην των γῆν
 Εἰς ὁμίχλην κοιμῶνται θαμμένοι.
 [...]
 Ὡς ὁ πίπτων μὲ κρότον καὶ τρυγμόν κεραυνὸς
 Καὶ κτυπῶν, πυρπολῶν, καταστρέφων,
 Καὶ ὁ κλέπτης προβαίνει καὶ ὁρμᾷ σκοτεινὸς
 Ἀπὸ σπλάγχχν' ἀστραπῶν καὶ συννέφων.
 Ἡ πυρίνη του σφαῖρα προτιμᾷ κορυφάς
 Καὶ σκοπεύ' εἰς τυράννων τιάρας'
 [...]
 Εἰς σαπρὰν κοινωनीαν παρακμάζ' ἡ ζωή,
 Καὶ οἱ νόμοι παράγουν τοὺς νάνους'
 Ἀλλὰ γίγαντας τρέφει τῶν βουνῶν ἡ πνοή
 Ποῦ φουσσᾷ εἰς αἰώνων πλατάνους.
 'Ο Λαοπλάνος, ᾄσμα Γ', στ. 1-4, 10-15 καὶ 19-23³²*

Ἐδῶ ἡ γλώσσα εἶναι καθαρεύουσα καὶ ἀναπαιστικό τὸ μέτρο, μακριὰ δηλαδή ἀπὸ τὴ δημώδη γλώσσα καὶ τὸν σπασμένο ἱαμβικὸ δεκαπεντασύλλαβο τοῦ «Κλέφτη». Ὡστόσο, οἱ ρομαντικοὶ ἀντάρτες ἥρωες τοῦ Ραγκαβῆ, οἱ Κλέφτες ποὺ ἔχουν ἀπολέσει τοὺς οὐσιαστικούς τους δεσμοὺς μὲ τὴ δημοτικὴ ποίηση, διατηροῦν ἀκέραιη τὴν κοινωνικὴ τους δυναμική.

Ἀπὸ τὴ λογοτεχνικὴ οἰκογένεια τοῦ «Κλέφτη» φαίνεται ὅτι γεννήθηκαν ἐντυπωσιακὲς ομάδες παράνομων ἡρώων τοῦ ἀθηναϊκοῦ ρομαντισμοῦ. Σ' αὐτὸ τουλάχιστον τὸ συμπέρασμα ὁδηγεῖ ἡ μελέτη τριῶν ποιημάτων ποὺ βραβεύονται σὲ τρία συνεχόμενα ἔτη τοῦ Ράλλειου διαγωνισμοῦ, στὸ διάστημα ἀκριβῶς τοῦ κριμαϊκοῦ πολέμου καὶ τῆς ἀγγλογαλλικῆς κατοχῆς τοῦ Πειραιᾶ, ὅταν ἡ ρομαντικὴ δυσαρέσκεια ἀποτυπώνεται μὲ τὸν τρόπο καὶ τὰ μοντέλα τῆς βυρωνικῆς ποίησης³³. Πρόκειται γιὰ τὰ ποιήματα *Ὁ Ἀπατρις* (1854) καὶ *Ἄννα καὶ Φλώρος ἢ Ὁ πύργος τῆς Πέτρας* (1855) τοῦ Θ. Ὁρφανίδου καὶ *Εἰκασία* (1856) τοῦ Δ. Βερναρδάκη. Ἀσφαλῶς δὲν ἀποτελεῖ ἀπλὴ σύμπτωση τὸ γεγονός ὅτι οἱ ποιητὲς ποὺ βραβεύονται εἶναι μαθητὲς καὶ εὐνοούμενοι τοῦ Ραγκα-

32. Βλ. Α. Ραγκαβῆς, *Διὰφορα ποιήματα*, Ἀθήνα, τ. Β' (1840), σσ. 267-8.

33. Γιὰ τὴ σχέση ἀμεσης ἀντανάκλασης τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς δυσαρέσκειας στὴν ποίηση τοῦ ἑλληνικοῦ βυρωνισμοῦ βλ. Panayotis Moullas, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes (1851-1877)*, Ἱστορικὸ Ἀρχεῖο Ἑλληνικῆς Νεολαίας, Ἀθήνα 1989, σσ. 106-7, 163 κ. πολ.

βῆ, τοῦ ἀδιαφιλονίκητου πρωταγωνιστῆ τοῦ Ράλλειου διαγωνισμοῦ³⁴. Ἀκόμη ὁμως καὶ ἂν θεωρηθεῖ φόρος τιμῆς πρὸς τὸν ἰσχυρὸ προστάτη τους, δὲν χάνει τὸ βάρος της ἢ παράδοση ποῦ δείχνει νὰ ἔχει καθιερώσει ὁ ρομαντικὸς ἀντάρτης ἥρωάς του, ὁ ὁποῖος κάνει μιὰ θεαματικὴ ἐπανεμφάνιση στὰ συγκεκριμένα ποιήματα. Εἴτε ὡς κλέφτης στὰ βουνὰ τῆς τουρκοκρατούμενης Ἑλλάδας:

*Δὲν ἤμην ὅ,τι φαίνομαι... δὲν φαίνομ' ὅ,τι εἶμαι...
Ἐάν ὑπὸ τὸ ράσον μου καθὼς 'ς τὸν τάφον κεῖμαι.*

*Νικῶν καλλιστεφάνων
Παιᾶνας ἄλλοτ' ἤκουσα, καὶ ὑπὸ τὸν Τζαβέλλαν
Ἐβαψα τὴν πολύπτυχον λευκὴν μου φουστανέλλαν
Εἰς αἵματα τυράνων.*

Ὁ Ἀπατρις, XXIII, στ. 115-120³⁵

*Πλὴν μὲ τοὺς λύκους αὐτοὺς ἠναγκάζετ' ὁ Ἕλλην νὰ ζήσει.
Κι' ὅτε τυράνων σκληρῶν τὸν ἀπώθει τὸ ἄγριον ἦθος,
Ὅτε ὁ Τούρκος τῷ ἤρπαζε πλούτον, γυναικάς, ἢ τέκνα,
Ὅτε οἱ γόοι του μάτην ἀντήχουν εἰς πρόθυρ' ἀρχόντων,
Τὴν κοινωνίαν πικρῶς κατηρᾶτο, καὶ δρᾶττων τὰ ὅπλα
Ὡμνεε θάνατον, μῖσος καὶ αἶμα, καὶ ἔζη ὡς κλέπτης·
Τῆς ἀδικίας ἐχθρός, τὸν πλησίον οὐδέποτε ἠδίκει,
Ἐνδοξον ἔπιπτε θῦμα ἐνίοτε, πρὶν δὲ νὰ πέσῃ
Μὲ τὴν ρωμαίαν δικάζων, τὸ δίκαιον εὗρισκε μόνος.*

Ἄννα καὶ Φλωρός, Γ', στ. 352-360³⁶

Εἴτε ὡς ληστής τῶν βουνῶν (καὶ στὴ συνέχεια πειρατῆς — τριπλὴ διασταύρωση τῶν *Ληστῶν* τοῦ Schiller, τοῦ βυρωνικοῦ *Κουρσάρου* καὶ τοῦ «Κλέφτη» τοῦ Ραγκαβῆ) στὴν ἐποχὴ τοῦ βυζαντινοῦ αὐτοκράτορα Θεόφιλου:

*Ἐκτοτε τὴν κοινωνικὴν διέρρηξα συνθήκην,
Ἐσχίσας τὸ πρὸς τοὺς κοινούς συμβόλαιον ἀνθρώπους,
Καὶ ἄστυον ἐζήτησα εἰς τοὺς ἀγρίους τόπους,
Εἰς τῶν ἐρήμων τὴν σιγὴν καὶ τῶν βουνῶν τὴν φρίκην.*

34. Βλ. αὐτ., σ. 163: «Rangabé, la figure la plus marquante de cette décennie [= 1850-1860]» κ. πολ. Βλ. ἐπίσης αὐτ., σσ. 92-93, 100-102, 113-114 γιὰ τὰ τρία ποιήματα ποῦ βραβεύονται στοὺς διαγωνισμοὺς τῶν ἐτῶν 1854, 1855 καὶ 1856.

Ἐχει ἐνδιαιρέσει νὰ σημειωθεῖ ἐδῶ ὅτι καὶ οἱ δύο ὑποψήφιοι φροντίζουν νὰ ὑπογραμμίσουν τὴ σχέση τῶν ἔργων τους μὲ τὸ ποιητικὸ ἔργο τοῦ προστάτη τους. Ὁ Ὀρφανίδης συνθέτει τὸ *Ἄννα καὶ Φλωρός* στοὺς ἐξαμέτρους ποῦ ἐπιχειρήσει πρῶτος νὰ ἐπαναφέρει σὲ χρῆσιν ὁ Ραγκαβῆς καὶ τοῦ πλέκει τὸ ἀπαραίτητο ἐγκώμιο γιὰ τὴ στιχουργικὴ του πρωτοβουλία στὸν πρόλογο τοῦ ποιήματός του, τὸ ὁποῖο ἐκδίδεται σὲ τόμο τὴν ἴδια χρονιά (Βλ. σχετικὰ στὴν τρίτη ἐκδοση: Θ. Ὀρφανίδης, *Ποιήσεις*, Ἀθῆνα 1859, σσ. 289-91). Ὁ Βερναρδάκης ἐξάλλου ἐπισημαίνει ὅτι ἕνας στίχος τῆς *Εἰκασίας* του «ἔτυχεν ὅμοιος πρὸς τινὰ ἐν τῷ *Λαοπλάνῳ* τοῦ κ. Α. Ρ. Ραγκαβῆ» (Βλ. Δ. Βερναρδάκης, *Εἰκασία*, Ἀθῆνα 1856, σ. 72).

35. Βλ. Θ. Ὀρφανίδης, *Τὰ Ἀπαντα*, ἐκδ. Γ. Φέξης, Ἀθῆνα 1916, σ. 260.

36. Βλ. Θ. Ὀρφανίδης, *Ποιήσεις*, δ.π., σ. 306.

Ἐκεῖ φυγῶν τὴν πνιγρὰν τῶν νόμων ἀτμοσφαῖραν,
 Ἐν ἧ ὁ χυδὴν ἄνθρωπος δυσκόλως ἀναπνέων
 Καθὼς ὑπὸ πνευματικὴν μαραίνεται ἀντλίαν,
 Ἐζήτησ' αὖραν ἄδουλον νὰ πνεύσω κ' ἐλευθέραν,
 Καὶ εἰς τὰς ράχεις ὠρμησα ἀσμένως τῶν ὀρέων,
 Ὅπου ζωὴν διάγει τις ἀνθρώπου ἐπαξίαν,
 Καὶ ὅπου δὲν εὐρίσκονται οὐδέποτε ἀλύσεις,
 Δεσπότηι, δούλων συρφετοί, καὶ νόμοι καὶ θρησκείαι,
 Προλήψεις, πολιτεύματα, θεσμοὶ καὶ φλυαρίαι,
 Ἄλλ' ὅπου ἄρχει, κυβερνᾷ καὶ βασιλεύ' ἡ Φύσις.

Εἰκασία, ἄσμα Α', στ. 456-469³⁷

Ἐπιπλέον, στὸ ποίημα τοῦ Βερναρδάκη ἔχει ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον τὸ Τραγούδι τῶν Πειρατῶν στὴν ἀρχὴ τοῦ Β' ἄσματος. Σ' αὐτὲς τὶς ἐφτὰ 12 στίχους στροφὲς τραγουδοῦν οἱ ἴδιοι οἱ πειρατές, ἀνυμνώντας τὴν ἐλευθέρη ζωὴ τους στὸ πρότυπο τοῦ Τραγουδιοῦ τῶν Ληστῶν τοῦ Schiller καὶ τοῦ Τραγουδιοῦ τῶν Πειρατῶν τοῦ Byron (*The Corsair*, I, 1), ἐνῶ δὲν λείπουν οἱ ἀναφορὲς στοὺς ὄρους ζωῆς τῶν κλεφτῶν τοῦ Ραγκαβῆ. Χρειάζεται δηλαδὴ νὰ θυμηθοῦμε τὸν δικό του Κλέφτης, ποῦ

Παλάτι ἔχει τὸ βουνό
 καὶ σκέπασμα τὸν οὐρανό

γιὰ νὰ ἐρμηνευτεῖ τὸ σκηνικὸ τῶν ἀπάτητων βουνῶν ὡς τοῦ χώρου ὅπου σκηνοθετεῖται ἡ ζωὴ καὶ ἡ δράση τῶν πειρατῶν τοῦ Βερναρδάκη, καθὼς καὶ ἡ εἰκόνα τοῦ οὐράνιου σκεπάσματος:

Ἐλεύθερ' ἡμεῖς εἰς αὐτὰ τὰ βουνά,
 Ἐλεύθεροι τρέχομεν ὡς τὰ πτηνὰ
 [...]
 Στρωμνὴ εἰς ἡμᾶς ἡ στρωμνὴ τοῦ βουνοῦ,
 Καὶ στέγ' ἡ σινδὼν ἡ γλαυκὴ τ' οὐρανοῦ
Εἰκασία, ἄσμα Β', στ. 19-20 καὶ 31-32³⁸

Ἄλλωστε, τὸ Τραγούδι τῶν Πειρατῶν τοῦ Βερναρδάκη παρουσιάζει, νομίζω, ἔντονες ἀναλογίες μὲ τὸν Θούριο τοῦ Λαοπλάνου. Καὶ τὰ δύο τραγούδια ὁργανώνονται γύρω ἀπὸ τὴν ἀντιπαράθεση τῶν ἀνυπότακτων κλεφτῶν καὶ πειρατῶν, ποῦ ζοῦν ἐλεύθεροι στὰ βουνά, πρὸς τοὺς «δούλους», τοὺς «νάνους» καὶ τὰ «τέκνα σκωλήκων» ἢ τὴν «ποιμνὴν προβάτων» τῆς ὑπόλοιπης ἀνθρώπινης κοινωνίας, ὅπου «ἄρχει ὁ τύραννος καὶ κυβερνᾷ». Καὶ ὅπως οἱ κλέφτες τοῦ Λαοπλάνου, ἔτσι καὶ οἱ πειρατές τῆς *Εἰκασίας* σκορποῦν τρόπον τοῦτον τοὺς τυράννους καὶ περνοῦν τὴ ζωὴ τους μέσα στὶς μάχες, ἕως ὅτου ἔρθει «ὁ θάνατος ὁ πεπρωμένος»³⁹.

37. Βλ. Δ. Βερναρδάκης, *Εἰκασία*, ὁ.π., σ. 18.

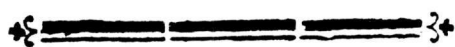
38. αὐτ., σ. 30.

39. Βλ. χαρακτηριστικὰ τοὺς στίχους 13-22, 41-48, 66-72 τοῦ Β' ἄσματος τῆς *Εἰκασίας* σὲ σχέση μὲ τὸν Θούριο τοῦ Λαοπλάνου. Πβ. ἐπίσης σημ. 34.

Τὰ ἐπαναστατικὰ ρομαντικὰ χαρακτηριστικά ποὺ διατηροῦν οἱ παράνομοι πρωταγωνιστὲς καὶ τῆς *Εἰκασίας* καὶ τῶν δύο ποιημάτων τοῦ Ὀρφανίδη εἶναι ἡ ἀντίσταση στὴν πολιτικὴ ἢ κοινωνικὴ τυραννία καὶ ἀδικία, ἡ ἐπίγνωση τοῦ ἀναπόφευκτου θανάτου καὶ ἡ σύνδεσή τους μὲ τὴ μορφή τοῦ ἀποστάτη ἀγγέλου («Καὶ πρὸς τὴν μόνην στρέφονται οὐράνιον πατρίδα / Οἱ τῆς ψυχῆς του πόθοι»: Ὁ Ἀπατρις, ΧΧ, στ. 29-30· «Μὲ τὴν ρομφαίαν δικάζων»: Ἄννα καὶ Φλῶρος, Γ', στ. 360· «καὶ τῶν ἀγγέλων σῶμα / Φοροῦν οἱ ἀλιτῆριοι τοῦ ἄδου ἐωσφόροι!» *Εἰκασία*, Α', στ. 154-5).

Ἐκτὸς ὅμως ἀπὸ τὴν εὐκολὰ ἀνιχνεύσιμη συγγένεια μὲ τὸν ἀρχετυπικὸ ἀντάρτη ἥρωα τῶν ρομαντικῶν, εἶναι νομίζω ἀναμφίβολο ὅτι γιὰ τὸ μοντέλο τοῦ Ἑλλήνα ἀντάρτη ἥρωα στάθηκε καθοριστικὸ τὸ πρότυπο τοῦ «Κλέφτη», ὅπως τὸ συνέθεσε καὶ σὲ ὅσα ποιήματα τὸ χρησιμοποίησε ὁ Ραγκαβῆς. Σύμφωνα ἀλλοτρίως μὲ τὸν ἐνδεικτικὸ αὐτὸ πυρήνα ἀπογόνων ποὺ ἐντοπίστηκε, τὸ ἐπαναστατικὸ πρότυπο τοῦ «Κλέφτη», τὸ ὁποῖο εἶχε ἀφομοιώσει τὸν ριζοσπαστισμὸ τοῦ βυρωνισμοῦ καὶ τῶν *Ληστῶν*, διατήρησε γιὰ μεγάλο διάστημα τὴν ποιητικὴ του ἐμβέλεια καὶ γονιμότητα. Φαίνεται συνεπῶς βέβαιος ὁ συλλογισμὸς ὅτι ἡ συστηματικότερη διερεύνηση τοῦ θέματος στὴν ποίηση τοῦ ἀθηναϊκοῦ ρομαντισμοῦ, θὰ ἔχει νὰ παρουσιάσει πολλοὺς ἀκόμη κλέφτες καὶ ἀντάρτες στὴν παράδοση τοῦ «Κλέφτη» τοῦ Ραγκαβῆ.

Die
Räuber.



Ein Schauspiel
von fünf Akten,
herausgegeben
von
Friderich Schiller.



Dritte verbesserte Auflage.

Frankfurt und Leipzig.
bei Tobias Löffler.

1782.