

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>

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

1. Εισαγωγικά: τὸ ποίημα καὶ τὸ ἐμβατήριον

Γιὰ πολλές δεκαετίες ὁ θούριος «Μαύρ' εἶν' ἡ νύκτα στὰ βουνά» ἀποτέλεσε ἕνα ἀπὸ τὰ γνωστότερα ἑλληνικὰ ἐμβατήρια, χωρὶς ὡστόσο νὰ εἶναι γνωστὸ σὲ πολλοὺς ὅτι τὸ ἐμβατήριον δημιουργήθηκε πάνω σ' ἕνα ποίημα τοῦ Ἀλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβῆ (1809-1892). Πρόκειται γιὰ τὸ ποίημα «Ὁ Κλέφτης», ἕνα ἀπὸ τὰ πρωιμότερα ποιήματα τοῦ Ραγκαβῆ καὶ ἕνα ἀπὸ τὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ ἑλληνικοῦ ρομαντισμοῦ¹:

Ο ΚΛΕΦΤΗΣ

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

Μαύρ' 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.
Ἐδῶ 'ς τὰ πράσινα κλαδιὰ
μόν' τὸ σπαθὶ τους τὰ παιδιὰ
καὶ τὸν Σταυρὸν φιλοῦνε.

1. «Ὁ Κλέφτης» παρατίθεται σὲ ἀνατύπωση ἀπὸ τὴν ἔκδοση τῶν Ἀπάντων (τ. Α', 1874, σσ. 76-78), ἡ ὁποία χαρακτηρίζεται ἀπὸ πιὸ περίτεχνη τυπογραφικὴ μορφή σὲ σχέση μὲ τὴν ἀρχικὴ ἔκδοση τοῦ 1837, τὴν πρώτη δηλαδὴ ἔκδοση τοῦ ποιήματος σὲ συγκεντρωτικὸ τόμο τοῦ συγγραφέα (Διάφορα ποιήματα τοῦ Ἀλεξάνδρου Ρίζου Ραγκαβῆ, ἐκδ. Α. Κορομηλά, Ἀθήνα, τ. Α', 1837). Κατὰ τὰ λοιπὰ, ἡ ἔκδοση τῶν Ἀπάντων παρουσιάζει ἐλάχιστες, κυρίως ὀρθογραφικὲς, διαφορὲς ἀπὸ τὴν ἔκδοση τοῦ 1837. Στὸ πλαίσιο τῆς μεταγενέστερης ἐξαρχαιστικῆς του προσπάθειας, ὁ Ραγκαβῆς δίνει, ὅπου μπορεῖ, μιὰ πιὸ καθαρεύουσα μορφή καὶ ὀρθογραφία στὴ δημώδη γλώσσα τοῦ 1837, φροντίζοντας ὁμως ὥστε ἡ γλωσσικὴ ἐπεξεργασία νὰ μὴν ἐπιφέρει οὐσιαστικὲς ἀλλαγὲς στὸ ποίημα. Ἔτσι, ἡ ἔκδοση τοῦ 1874 ἐμφανίζει τὶς ἀκόλουθες ὀρθογραφικὲς τροποποιήσεις: στρ. α' - «'ς ταῖς τραχαῖς πέτρες» (1837: «'ς τὲς τραχὲς πέτρες»), στρ. γ' - «τὸ μαῦρό του μαχαίρι» (1837: «τὸ μαῦρο του μαχαίρι»), «'ξέρει» (1837: «ξέρει»), στρ. ε' - «'σάν» (1837:

Ἵ τὸ δεξιὸ χέρι τὸ γυμνὸ
 βαστᾶ ἀστροπελέκι.
 Παλάτι ἔχει τὸ βουνό,
 καὶ σκέπασμα τὸν οὐρανό,
 κ' ἐλπίδα τὸ τουφέκι.

Φεύγουν οἱ τύρανοι χλωμοὶ
 τὸ μαῦρό του μαχαίρι·
 μ' ἰδρωτὰ βρέχει τὸ ψωμί·
 ἔξερει νὰ ζήσῃ μὲ τιμῇ,
 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. Ἄναχωρῶ.
 Νὰ μ' εὐχρηθῆς γυρεύω.
 Ἐνα παιδί σου σὲ 'στερῶ,
 ὅμως νὰ ζήσω δὲν ἴπορῶ
 ἂν ζῶ γιὰ νὰ δουλεύω.

Μὴν κλαῖτε, μάτια γαλανὰ,
 φωστῆρες ποῦ ἀρέσω.
 Τὸ δάκρυό σας μὲ πλανᾶ.
 Ἐλεύθερος ζῶ 'ς τὰ βουνὰ,
 κ' ἐλεύθερος θὰ πέσω.

Βαρειά, βαρειά βοῖζ' ἡ γῆ.
 Ἐνα τουφέκι πέφτει.
 Παντοῦ τρομάρα καὶ σφαγῆ·
 ἐδῶ φυγῆ, ἐκεῖ πληγῆ.
 Τὸν σκότωσαν τὸν κλέφτη.

Σύντροφοι ἄσκειοι, πεζοὶ
 τὸν φέρνουν λυπημένοι,
 καὶ τραγουδοῦν ὄλοι μαζῆ:
 «Ἐλεύθερος ὁ κλέφτης ζῆ,
 κ' ἐλεύθερος πεθαίνει.»

Ἐκτός ὅμως ἀπὸ τὴ μελοποίηση μὲ τὴν ὁποία διατηρεῖται τὸ ποίημα ὡς τὶς μέρες μας, ὁ ἴδιος ὁ Ραγκαβῆς εἶχε προτείνει ἀρχικὰ μιὰ διαφορετικὴ μουσικὴ ἐπένδυση γιὰ τὸ ἐμβατήριό του. Γιὰ τὴν ἀκρίβεια, ὁ ποιητὴς διευκρινίζει σὲ πολλὲς περιστάσεις ὅτι συνέθεσε τὸν «Κλέφτη» πάνω σὲ συγκεκριμένη μελωδία καὶ ὅτι σὲ αὐτὴ τὴ μουσικὴ ἐκδοχὴ τὸ ποίημα ἔγινε γνωστὸ καὶ δημοφιλὲς στὴν ἑλληνικὴ κοινωνία. Πότε καὶ πῶς μεταλλάχθηκε ἡ πρωτογενὴς μελωδία τοῦ «Κλέφτη» στὴ γνωστὴ μουσικὴ τοῦ σημερινοῦ ἐμβατηρίου, παραμένει ἓνα ἐρώτημα στὸ ὁποῖο δὲν μπορῶ νὰ δώσω ὀλοκληρωμένη ἀπάντηση. Ὅπως δὲ ὅμως ἡ σημερινὴ μουσικὴ ἐκδοχὴ τοῦ ἐμβατηρίου εἶχε καθιερωθεῖ ὡς τὸ 1880, δεδομένου ὅτι δημοσιεύεται αὐτὴ τὴ χρονιά, ὡς ἀποκλειστικὴ μελωδία τοῦ «Κλέφτη», σὲ μία ἀνθολογία ἐθνικῶν τραγουδιῶν ποῦ κυκλοφορεῖ

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

Ἐπίσης, στὴν ἔκδοση τῶν Ἀπάντων ἔχει γίνεϊ «φίλει» ὁ δημοδῆστερος τύπος τῆς προστακτικῆς «φίλα» τοῦ 1837 (στρ. στ') καὶ ἔχει τροποποιηθεῖ ἐλαφρῶς ἡ στίξη.

Ἀνεξάρτητα ὅμως ἀπὸ λόγους γλωσσικοῦς, ἡ ἔκδοση τῶν Ἀπάντων παρουσιάζει καὶ τρεῖς ἀκόμη ἀλλαγὲς ποῦ ὀφείλονται σὲ νέα ποιητικὴ βούληση τοῦ Ραγκαβῆ. Πρόκειται γιὰ τοὺς ἀκόλουθους στίχους, ποῦ καταγράφουν τὴν τελικὴ ἐπεξεργασία τοῦ ποιήματος καὶ ποῦ μὲ ἄθνησαν, μαζὶ μὲ τὴν ἐπιμελημένη τυπογραφικὴ μορφή, στὴν ἐπιλογή τῆς ἔκδοσης τῶν Ἀπάντων: στρ. α', στ. 3: 1874 - «Μέσ' 'ς τ' ἄγρια 'ς τὰ σκοτεινά» (ἀντὶ τοῦ «Ἵ 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. Γιὰ τὴ νεότερη αὐτὴ μελοποίηση ἐντοπίζονται κάποιες ἀόριστες πληροφορίες πού ἀναφέρουν ὅτι πρόκειται εἴτε γιὰ βαυαρικό 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 στιγμή 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 ὀρμὴ 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 Ἐταιρίας τῆς Ἑλλάδος*, τ. 19 (1967-1970) 394.

χρονολογεί τὴ σύνθεση τοῦ «Κλέφτη» στὴν ἐποχὴ τῆς φοιτητικῆς του 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 πρώιμη σύνθεσή του, παραμένει γιὰ ἀρκετὸ διάστημα ἀνέκδοτος. Θὰ συμπεριληφθεῖ στὸν πρώτο συγκεντρωτικὸ τόμο τοῦ ἔργου του ποὺ ἐκδίδει ὁ Ραγκαβῆς τὸ 1837 (στὴ μικτὴ συλλογὴ *Διάφορα ποιήματα*, τ. Α' καὶ στὴν ἐνότητα «Δημοτικά»⁵), ἐνῶ ἔχει προηγηθεῖ τουλάχιστον μία ἀκόμη δημοσίευσή του σὲ ποιητικὴ ἀνθολογία τοῦ 1834⁶. Δὲν ἀποκλείεται ἀσφαλῶς νὰ λανθάνουν καὶ ἄλλες δημοσιεύσεις σὲ συλλογές καὶ ἔντυπα τῆς ἐποχῆς. Ὅταν πάντως ἐκδίδεται τὸ ποίημα στὸν τόμο τοῦ 1837, ἡ διευκρινιστικὴ σημείωση κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο του εἶναι σαφῆς καὶ προσανατολίζει ἀπευθείας στὴν καρδιὰ τοῦ ζητήματος: «Σκοπὸς τῶν *Ληστῶν* τοῦ *Σχιλλέρου*»⁷. Ὁ ἴδιος ὁ Ραγκαβῆς δηλαδὴ ὑποδεικνύει, ἤδη 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 στὴ μουσικὴ ἐπένδυση τοῦ «Κλέφτη», μὲ μία πρόσθετη βιβλιογραφικὴ ἔνδειξη: «Σκοπὸς τῶν *Ληστῶν* τοῦ *Σχιλλέρου*, Α, ἀρ. 30»⁸. Ἡ νέα ἔνδειξη 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 δημοσιευθείσας 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 τονίστηκαν πάνω σὲ μελωδίες διάσημων, στὴν πλειονό-

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

5. Βλ. καὶ σημ. 1.

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

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 - ξί χέ - ρι τὸ γυ - μνὸ εα -

Moderato con brio.

PIANO.

f

Α΄, Παρίσι, Maison G. Flaxland — τ. Β΄, Λειψία, τύποις Κ. Γ. ΡΟΕΔΕΡ. 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 ὀρισμένα δηλαδὴ σημεία 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 δημοσίευση 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 ἐνδειξὴ «δὶς», ποὺ καθορίζει τὶς ὠδικές προδιαγραφές τοῦ ποιήματος (τὰ ρεφρὲν δηλαδὴ τῆς κάθε στροφῆς).

Εράχους πέ-φτει χιό - νι· 'Στά ἄ - γρι - α 'στά
- στα ἄ - στρο - πε - λέ - κι. Πα - λά - τι ἔ - χει

σκοτει - νά, 'σταῖς τραχαῖς πέτραις 'στα' στενά ὁ κλέφτης
τὸ θου - νὸ, καὶ σκέ - πασμα τὸν οὐ - ρα - νὸ, κ' ἐλπίδα

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

Καθὼς ὅμως ὁ Ραγκαβῆς δὲν μνημονεῦει ὄνομα συνθέτη γιὰ τὴ μελωδία τοῦ «Κλέφτη», παρουσιάζεται ἓνα δύσκολο πρόβλημα σχετικὰ μὲ τὴν πατρότητα τῆς μουσικῆς ἢ ὁποῖα ἐνέπνευσε τὴ σύνθεση τοῦ ἑλληνικοῦ ποιήματος. Χρειαζοῦνται μάλιστα νὰ προσεχτεῖ ὅτι στὸ σύνολο τῶν 36 τραγουδιῶν τοῦ Α' τόμου τῆς *Μουσικῆς ἀνοδοῦσης*, μόνον 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 το πρόβλημα αυτό προσφέρει ένα άλλο αυτόσχολίο των *Απομνημονευμάτων*. Μιλώντας για την εποχή της πρώτης του έγκατάστασης στην Ελλάδα, ο Ραγκαβής αναφέρεται στον «Κλέφτη» και στη μουσική του. Από την αναφορά αυτή γίνεται φανερό ότι θυμόταν προφορικά μόνο τη μελωδία πάνω στην οποία είχε συνθέσει το ποίημά του και ότι ήταν απλώς σε θέση να την τραγουδήσει «άτελως και αμούσως». Έτσι λοιπόν, διηγείται ο ίδιος, διορισμένος άνθυπολοχαγός του πυροβολικού στο Ναύπλιο το 1830, προσέφυγε σε κάποιον Έπτανήσιο συνάδελφό του που ήταν και μουσικός, προκειμένου να έπεξεργαστεί καλλιτεχνικότερα τη μουσική επένδυση του «Κλέφτη» και άλλων του τραγουδιών: «Μεταξύ των άλλων συναδέλφων εν τῷ ὄπλοσασίῳ 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 ὑπεδείκνυον τὰς μελωδίας τινῶν ἀσμάτων ἃ εἶχον γράψει, οἶον τοῦ «Κλέπτου», κατὰ τοὺς *Räuber* τοῦ Σχιλλέρου, τοῦ «Ἰππέως», κατὰ τὸν *Κυνηγόν* τοῦ Κοιρνέρου, καὶ ἐκεῖνος ἀντιλαμβανόμενος κατὰ τὸ μᾶλλον ἤ 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 δημοτικοὺς»¹².

Συνεπῶς, σύμφωνα μετὰ τὴν παραπάνω ἐγγραφή τῶν *Απομνημονευμάτων*, ἡ μελοποίηση τοῦ «Κλέφτη» ὀφείλεται καὶ στὴ μεσολάβηση αὐτοῦ τοῦ ἄσημου Ἐπτανήσιου ὑπολοχαγοῦ. Ἐξακολουθεῖ ὅμως νὰ παραμένει δυσεπίλυτο τὸ ἀρχικὸ ἐρώτημα: ποίος εἶναι ὁ συνθέτης τῆς πρωτότυπης μελωδίας ποὺ ἐνέπνευσε τὸν Ραγκαβῆ καὶ σὲ ποιοῦ μουσικὸ 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, *Απομνημονεύματα*, τ. Α', ὁ.π., σ. 243.

13. Ὅλες οἱ πληροφορίες μου σχετικὰ μετὰ 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 ἑκατονταετηρίδα 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 μουσικολογικὲς μου ἀναζητήσεις. Ἀνάλογες εὐχαριστίες ὀφείλω στὸν Κ. Βάρφη γιὰ τὶς εἰδικὲς 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, πὸ προσδιορίστηκε ἀναγκαστικά ἀπὸ τὶς μεθοδολογικὲς ἐπιλογὲς ἐνὸς φιλόλογου, κατέληξε —κατὰ τρόπον διαισθητικὸν καὶ περιπλου ἀναπάντεχα— σὲ θετικὰ συμπεράσματα. Ἐχει λοιπὸν ἐνδιαφέρον νὰ παρουσιαστεῖ σύντομα ἡ διαδρομὴ αὐτῆς τῆς ἀναζήτησης.

Καταρχῆν, 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 ὄπερες τῶν David Uhrmacher (1835), Saverio Mercadante (1836) καὶ Giuseppe Verdi (1847). Μία ἀκόμη κωμικὴ ὄπερα (vaudeville) τῶν Sauvage καὶ Dupin, πὸν παρουσιάστηκε στὸ Παρίσι τὸ 1828, δὲν διέθετε ἰσχυρὲς πιθανότητες ἐξαιτίας τοῦ διαφορετικοῦ γεωγραφικοῦ/πολιτισμικοῦ χώρου καὶ τοῦ παραδιακοῦ χαρακτήρα τοῦ λιμπρέτου της. Ἀπέμεναν ἔτσι οἱ πολλὲς μουσικὲς συνθέσεις πὸν δημιουργήθηκαν κατὰ καιροὺς πάνω στὰ ποιητικὰ τραγούδια πὸν 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 γνωστούς καὶ ἐπώνυμους συνθέτες (ὅπως ὁ F. Schubert, ὁ προσωπικὸς φίλος τοῦ Schiller T. Körner, ὁ J. R. Zumsteeg κ.ἄ.). Λιγότερο δημοφιλῆ στάθηκαν τὸ δεύτερο τραγούδι τῆς Ἀμαλίας καὶ τὸ τραγούδι τοῦ Karl Moor¹⁴. Τὴν προσοχὴ μου ὡστόσο συγκέντρωσε ὁ χορωδιακὸς ὕμνος πὸν 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 πὸν προσέφερε ὡστόσο καίριες καθοδηγητικὲς πληροφορίες: ὅτι τὸ Τραγούδι τῶν Ληστῶν, σὲ τρεῖς ὁμοιόμορφες στροφές, συντέθηκε πάνω στὴ μελωδία τοῦ μεσαιωνικοῦ γερμανικοῦ ἐμβατηρίου «Gaudemus 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, πὸν θὰ ἔχω τὴν εὐκαιρία νὰ τὴν εὐχαριστήσω καὶ στὴ συνέχεια, καὶ οἱ μουσικὲς γνώσεις τοῦ Φοίβου Παπαγεωργίου ἔδωσαν ὀριστικὴ λύση στὸ πρόβλημα.

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

15. *αὐτ.*, σ. 19.

πού οικειοποιήθηκε για τὸν «Κλέφτη» του, προσανατολιστήκα τελικὰ πρὸς τὴ διερεύνηση αὐτῆς τῆς ὑπόθεσης.

Ἄλλωστε τὸ θέμα καὶ ὀρισμένοι στίχοι τοῦ Τραγουδιοῦ τῶν Ληστῶν συμφωνοῦν ἀπόλυτα μὲ τὸ θέμα τῆς ἐλευθερίας, τίς ποιητικὲς εἰκόνες καὶ τὴν ἥρωικὴ διάθεση τοῦ «Κλέφτη», ἐνῶ ὁ ἐναρκτήριο ὀκτασύλλαβος στίχος του («Ein freies Leben führen wir») εἶναι στιχουργικὰ συμβατὸς μὲ τὸν ἐναρκτήριο ὀκτασύλλαβο στίχο τοῦ «Κλέφτη». Ἐπιπλέον, ὁ ἐπικός χαρακτήρας τοῦ γερμανικοῦ τραγουδιοῦ προδιαθέτει για μουσικὴ ἀντίστοιχα ἐπική, μουσικὴ δηλαδή κατάλληλη για πολεμικὸ ἐμβατήριο καὶ πού νὰ μπορεῖ νὰ παρακινεῖ «εἰς ἔργα ἀνδρείας». Δυστυχῶς δὲν στάθηκε δυνατὸ 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 σαφές ὅτι τὸ ἐλληνικὸ ἐμβατήριο ἀκολουθεῖ πιστὰ τὴ μελωδικὴ γραμμὴ τοῦ μεσαιωνικοῦ γερμανικοῦ φοιτητικοῦ τραγουδιοῦ:

Gaudeamus igitur

Gau - de - a - mus i - gi - tur, ju - ve - nes dum
 su - mus; post jo - cun - dam ju - ven - tu - tem,
 post mo - le - stam se - nec - tu - tem nos ha - be - bit
 hu - mus, nos ha - be - bit hu - mus.

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

Μεταξὺ τῶν δύο τραγουδιῶν ὡστόσο, διαπιστώνεται ἔντονη ἀκουστικὴ διαφορὰ. Ὅμως χάρις στὶς μουσικὲς γνώσεις τῆς Χριστίνας Ἀγγελίδη, ποὺ ἀνέλαβε ὅλη τὴ σχετικὴ μελέτη γιὰ τὶς μουσικὲς διαφορὲς τῶν δύο ἔμβατηρίων, εἴμασταν πιὰ σὲ θέση νὰ ἀναγνωρίσουμε τὴν κρυμμένη παρουσία τοῦ «Gaudemus igitur» πίσω ἀπὸ τὴ μελωδία τοῦ ἑλληνικοῦ τραγουδιοῦ τοῦ Ραγκαβῆ. Ἡ ἀκουστικὴ δηλαδὴ διαφορὰ 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 ἔμβατήρια), 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 δευτέρη φράση (μέτρα 1-3 καὶ 4-5 τοῦ «Κλέφτη») δύο φθόγγοι ἀντίστοιχοι μὲ τὶς ἐπιπλέον συλλαβὲς τοῦ πρώτου καὶ δευτέρου στίχου (τριπλασιασμοὶ 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 ἐπώδου) τοῦ «Κλέφτη». Στὴν ἐπένδυση τέλος τοῦ τέταρτου στίχου διακρίνουμε ἀκόμη μιὰ τάση ἐμπλουτισμοῦ τῆς μελωδίας τοῦ προτύπου. Ἔτσι, ἡ ἐπανάληψη διπλῶν γε ἀξίας τετάρτου σὰ συνεχόμενα 5ο, 6ο, 7ο καὶ 8ο μέτρα τοῦ «Gaudemus igitur» ἀμβλύνεται ὡς ἑξῆς σὲ δύο ἀσυνεχῆ μέτρα τοῦ «Κλέφτη»: Στὸ 8ο μέτρο, τὰ δύο γε 1/4 καλύπτονται ἀπὸ τὸν συνδυασμὸ ἑνὸς γε ἀξίας 3/8 καὶ ἑνὸς do 1/8. Στὸ 10ο μέτρο, ἀπαλείφεται τὸ δεύτερο γε καὶ διατηρεῖται ἡ μελωδικὴ γραμμὴ (μὲ ἀλλαγὴ στὶς ἀξίες τῶν φθόγγων).

Αὐτὴ εἶναι λοιπὸν ἡ διαδικασίᾳ μὲ τὴν ὁποία τὸ παραδοσιακὸ τραγούδι τῶν Γερμανῶν φοιτητῶν μετασχηματίστηκε καὶ μεταμφιέστηκε στὸ ἑλληνικὸ τραγούδι τοῦ Ραγκαβῆ. Στὴ διαδρομὴ αὐτῆ, τὸν πρώτο 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 αὐτῆ, ποὺ ὁ Ραγκαβῆς ἐτονθόρυζε «ἀτελῶς καὶ ἀμούσως», ὁ Ἐπτανήσιος ὑπολοχαγὸς 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 έμβρατηρίου στην πρόταση του Ραγκαβή, χρειάζεται πια να έπιστρέψουμε στο ίδιο τὸ ποίημα.

3. Ἡ μετρικὴ κατασκευὴ τοῦ ποιήματος

Ένα θέμα πὸ ἔχει ενδιαφέρον νὰ σημειωθεῖ στὴ σύνθεση τοῦ «Κλέφτη» εἶναι ἡ ιδιότυπη μετρικὴ του κατασκευή. Ἡ στιχουργικὴ βάση τοῦ ποιήματος εἶναι ὁ ἰαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, τὸ ἀγαπημένο μέτρο τοῦ Ραγκαβή¹⁷, ὁ κατεξοχῆν στίχος τῶν δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ τοῦ *Ἐρωτόκριτου*. Συγκεκριμένα, κάθε μία ἀπὸ τὶς 10 πεντάστιχες στροφές τοῦ «Κλέφτη» ἀποτελεῖται ἀπὸ δύο σπασμένους 15σύλλαβους, πὸ διαιροῦνται σὲ ἕναν ὀξύτονο 8σύλλαβο στίχο καὶ σὲ ἕναν παροξύτονο 7σύλλαβο, μὲ ἕναν ἐνδιάμεσο ὀξύτονο 8σύλλαβο πὸ 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 πὸ θὰ ἀποτυπώσει μνημειακά¹⁸ τὸ πολὺ μεταγενέστερο νεοκλασικὸ ποίημα τοῦ Ραγκαβή «Διονύσου πλοῦς» (1864). Καὶ ἀκριβῶς ὅπως στὸ «Διονύσου πλοῦς», ἔτσι καὶ στὸν «Κλέφτη» οἱ ὀξύτονες ὁμοιοκαταληξίες «παίρνουν πάντα μαζί τους καὶ τὸ σύμφωνο πὸ προηγείται»¹⁹.

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

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

18. Βλ. σχετικὰ τὴν ἐξαιρετικὰ εὐαίσθητη καὶ ὀλοκληρωμένη 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 μὸ πρόσφερε τὸ βασικὸ σχῆμα γιὰ τὴν ἐξέταση τῆς μετρικῆς κατασκευῆς τοῦ «Κλέφτη».

19. Τὴν ἀριστοτεχνικὴν ἰδιαιτερότητα τῶν ὀξύτων ὁμοιοκαταληξιῶν στὸ «Διονύσου πλοῦς» ἐπισημαίνει ὁ Α. Πολίτης στὴ μελέτη του «Ἑλληνικὸς ρομαντισμὸς» (στὸ *Θέματα τῆς λογοτεχνίας μας. Δεύτερη σειρά, Θεσσαλονίκη*, ἐκδ. Κωνσταντινίδη, 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 βαθμὸ, προσπάθεια συλλογικῆ τῶν Ἑλλήνων ρομαντικῶν στῆ δεκαετία τοῦ 1830. Ἡ ἀνάγνωση λοιπὸν τοῦ ποιήματος μέσα στὰ συμφραζόμενα τοῦ εὐρωπαϊκοῦ ρομαντισμοῦ μπορεῖ, νομίζω, νὰ προτείνει μιὰ ἐνδιαφέρουσα αἰσθητικὴ καὶ ιδεολογικὴ ἔρμηνεῖα²¹.

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 περίφημον παράνομον ἥρωα τοῦ Schiller, τὸν ὑπέροχον 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 ἐναντία στὴν τυραννία τῶν ἰσχυρῶν καὶ στὴν κοινωνικὴ ἀδικία²². Ὁ ἥρωας Karl Moor, διωγμένος ἀπὸ τὸν πατέρα του μετὰ τὶς φθονε-

20. Μία πρώτη διερευνητικὴ ἐργασία γύρω ἀπὸ τὸ θέμα αὐτὸ παρουσιάζει ἡ μελέτη τῆς «Ταξιδεῦτριας», 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 παρακολούθησε στὸ Μόναχο. Ἦδη ἀπὸ τὴν παιδικὴ διαμονὴ του στὸ Βουκουρεστί 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 (*Ἄπαντα*, 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

ρές 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 ὡστόσο κατὰ τῶν τυράννων καταλήγει ὄχι στὴν ἀνακούφιση καὶ δικαίωση, ἀλλὰ σὲ ἀλλεπάλληλες ἀγριότητες καὶ ἀμαρτίες. Ὁ ἴδιος ὁ ἀρχηγὸς τῶν ληστῶν ὀδηγεῖται σὲ ἐγκλήματα βαρύτερα ἀπὸ αὐτὰ ποὺ θέλει νὰ πολεμήσει. Ὄταν 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 ἑνὸς κοινωνικοῦ ἐπαναστάτη ποὺ τόλμησε νὰ ἀντισταθεῖ στὴ θεϊκὴ παντοδυναμία. Αὐτὸς ὁ ἀποστάτης ἄγγελος γίνεται ἕνα σύμβολο ἐλευθερίας καὶ ἐπαναστατικῆς δράσης ποὺ θὰ ἀπορροφήσει τὴν ἐπαναστατικὴ ἐνέργεια τοῦ ρομαντισμοῦ, διεκδικώντας ἴσα δικαιώματα στὴν περιοχὴ τῆς τέχνης: «Τὸ "πάνθεον" καὶ τὸ "πανδαιμόνιον"» θὰ πεῖ ὁ Ροῦδης τὸ 1877, στὴ διαμάχη του μὲ τὸν Ἄγγελο Βλάχο, «εἶναι ἐξ ἴσου ποιητικὰ καὶ ἰσομήκη τοῦ "Ἀρχαγγέλου" καὶ τοῦ "ἀντάρτου δαίμονος" τὰ περὰ»²⁴. Αὐτὴ ἡ μορφή τοῦ ἀντάρτη δαίμονα διασταυρώνεται καὶ συμφύρεται μὲ τὴ μυθολογικὴ μορφή τοῦ Προμηθέα, τοῦ Τιτάνα ποὺ τόλμησε νὰ παραβιάσει τὴ θεϊκὴ βούληση καὶ ποὺ ἔγινε γιὰ τὴν ἥρωικὴ του αὐτὴ πράξη ἕνα 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 περίοδο 1983-84. Ἡ παράσταση αὐτὴ, σὲ μετάφραση Παναγιώτῃ Σκούφῃ καὶ σκηνοθεσία Χάιντς-Οὐβε 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, καλὸτατα ξεχασμένο αὐτὸ ἔργο τοῦ Σίλλερ»: Μ. Χρηστίδης, *Ἔθνος* (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 Ροῦδης, «Περὶ συγχρόνου ἐν Ἑλλάδι κριτικῆς», *Ἄπαντα*, ἐπιμ. Α. Ἀγγέλου, Ἐρμῆς 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 και διοχετεύονται στο έργο τους, είναι αυτό ακριβώς το μεγαλείο της προμηθειικής εξέγερσης και αυτή η ήρωική διάσταση ενός επαναστάτη που γνωρίζει ότι θα πληρώσει με την προσωπική του καταστροφή το τίμημα της εξέγερσης. Για πρώτη φορά δηλαδή, η ιδέα του Κακού, ο δαίμονας της χριστιανικής παράδοσης, απέκτησε με τον Μίλτωνα μια πλευρά όμορφιάς και ήρωικής γοητείας, για να μετασχηματιστεί στη συνέχεια από τον ρομαντισμό σε σύμβολο κοινωνικής ανταρσίας²⁶. Αυτό είναι λοιπόν το σύμβολο που αποτυπώνεται στον άρχηγό των Ληστών, τον Karl Moor, τον οποίο ο ίδιος ο δημιουργός του θα τον αποκαλέσει «κρυμμένο διάβολο»²⁷ και θα τον συγκρίνει με «εκείνον τον πρώτο κακοήθη αρχισυνωμότη που εξώθησε χιλιάδες άθώους αγγέλους στη φωτιά της ανταρσίας και τους παρέσυρε μαζί του στη βαθιά άβυσσο της καταδίκης»²⁸.

Αυτόν τον τύπο του γοητευτικού και καταραμένου επαναστάτη θα τον τελειοποιήσει ο Byron, που θα προσφέρει στην πινακοθήκη του ρομαντισμού μια σειρά κυρίαρχων ανδρικών ήρώων πλασμένων πάνω στο μοντέλο της προ-

26. Πβ. Στέφανος Ροζάνης, «Θεώρηση της κοινής ουσίας των ρομαντισμών», *Νέα Έστία* (Χριστούγεννα 1981 - αφιέρωμα: Τα εκατόν πενήντα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού) 209: α' Ο Σατανᾶς άπηχεῖ όχι μόνον την τρομακτική μορφή της Κολάσεως, αλλά κυρίως το θάρρος της ύπαρξης που αναλαμβάνει την εϋθύνη της έκπτωσής της, που αποδέχεται το έκπεσμένο της εγώ ως υπέρτερη κατηγορία ένυπάρχουσα μέσα στο Θεῖο [...] Είναι αυτό το θάρρος, πάνω από κάθε τι άλλο που η ρομαντική γλώσσα υιοθετεί μέσα από την έκφραση του Shelley: "Ο Δαίμονας του Milton ως ήθικη οντότητα είναι κατά πολύ άνώτερος από τον Θεό του" (*A Defense of Poetry*, 1821)». Το θέμα του σατανισμού, που όρίζει μια τεράστια περιοχή στο χώρο της νεότερης τέχνης, δεν έχει ακόμη μελετηθεί επαρκώς στα δεδομένα του ελληνικού ρομαντισμού, όπου συνιστᾶ έξίσου καίρια και ζωτική άρτηρία — μέσα από την πανταχοῦ και πάντοτε πανίσχυρη παρουσία του Byron. Μετά το πρωτογενές άρθρο του Κ. Παλαμᾶ «Βυρωνολατρεία» (1924), η μοναδική σχετική μελέτη που έχει δημοσιευτεί, όσο τουλάχιστον γνωρίζω, είναι του Στέφανου Ροζάνη, *Τό δαιμονιακό ὕψιστο. Δοκίμο για τόν Δ. Σολωμό*, Προοπτικές / Οί εκδόσεις τῶν φίλων 1976. Πάντως, η αισθητική του σατανισμού αποτελεί έγκαιρη συνείδηση τῶν ελληνικῶν γραμμάτων του 19ου αἰώνα. 'Ακόμη και λόγιοι που δεν βίωσαν βαθιά η που δεν τούς άφοροῦν προσωπικά τᾶ συναισθήματα της ρομαντικής περιπέτειας, είναι σε θέση να κατανοήσουν ότι οί καλλιτέχνες και οί ήρωες του ρομαντισμού, «αί ψυχαί εκείναί αἰ ὑπό της άμφιβολίας βασανιζόμεναι, ὑπό της άνησυχίας καταβιβρωσκόμεναι, αἰ δυσανασχετοῦσαι πρὸς τήν κοινωνικὴν καχεξίαν [εἶναι] οί πεπτωκότες εκείνοι άγγελοι, οί ζητοῦντες να χαράξωσι τῇ ανθρωπότητι ὁδὸν διὰ τῶν ὑπό τῶν επαναστάσεων σωρευθέντων έρειπίων, [...] οί παραδιδόντες εἰς βορᾶν τῶ ανθρωπίνω γενέει τήν μεγάλην αὐτῶν ψυχὴν, εἰς ἣν άντήχουν πᾶσαι αἰ ήθικαί θλίψεις αλγούσης γενεᾶς»: Α. Ζανετάκης - Στεφανόπουλος [= Α. Στεφανόπουλος], «Περὶ τοῦ γαλλικοῦ μυθιστορήματος και της έπιρροῆς αὐτοῦ ἐπὶ τὰ ἐν 'Ελλάδι ἦθη», *Πανδώρα*, τ. 20 (1869-70) 83.

27. «ein schleichender Teufel»: F. Schiller, *Die Räuber*, «Selbstbesprechung» (1782), *Sämtliche Werke*, ὁ.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 ἐκπτωτος 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 μετὰ τὰ πνεύματα τοῦ κάτω κόσμου, ταυτίζεται μετὰ τὸν Προμηθέα καὶ βραδίζει 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 ἀμαρτωλοὶ 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 ματαιότητα τοῦ ἀγώνα του, ἐναντιώνεται στὴ θεϊκὴ τυραννία γιὰτὶ ἐκπληρώνει μιὰ ὑψηλὴ ἀποστολή³⁰. Μέσα ἀπὸ τὴν πορεία αὐτὴ διαμορ-

29. Πρὶν ἀπὸ τὸ δημοσίευση τοῦ *Manfred* (1817) ἡ ὠδὴ τοῦ Byron «Prometheus» (σύνθ: 1816) ὑμνοῦσε στὸν καταληκτικὸ στίχο τὸν Τιτάνα ποὺ κατόρθωσε νὰ ἐξιώσει τὸ θάνατο μετὰ νίκη (*And making death a Victory*: στ. 60). Ἡ μορφή τοῦ Προμηθέα συμβολίζει γιὰ τὸν Byron τὴ μεμονωμένη ἀνθρώπινη θέληση ποὺ συγκρούεται μετὰ τὴν παγκόσμια τυραννικὴ ἐξουσία καὶ ἀσχεῖ 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). Ἐκ τῶν Manfred καὶ μετὰ, καὶ μετὰ μοναδικὴ ἐξαίρεση τὸν Don Juan, ἡ μορφή τοῦ Προμηθέα φτιάχνει τὸ σκελετὸ ὅλων τῶν ἡρώων του, μετὰ 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 ἀρθροῦ τοῦ Κ. Παλαμᾶ «Βυρωνολατρεία» (1924), καθὼς καὶ κάποιες ἀκόμη σχετικὲς διατυπώσεις του:

*Ἐνα ὄνειρο τὴν ἔκανε μετὰ μιᾶς
ἐκστατικῆς τῆ ζωούλα σου γιορτῆ.
Ἄγαπᾶς τὸν ἀθάνατο ποιητῆ
τῆς ἀνταρσίας ὦ! καὶ τῆς τρικυμιᾶς
[...]*

φώθηκε τὸ ρομαντικὸ πρότυπο τῆς καταδικασμένης ἐξέγερσης γιὰ τὴν ἐλευθερία, τῆς ἐξέγερσης ἐναντίον σὲ κάθε εἶδους κοινωνικὴ καὶ πολιτικὴ καταπίεση ποὺ γίνεται παρὰ τὴ βέβαιη γνώση τῆς ἀναπόφευκτης ἤττας καὶ καταστροφῆς τοῦ ἐπαναστάτη. Καὶ εἶναι νομίζω αὐτὸ τὸ πρότυπο ποὺ ἀκολουθεῖ ὁ Ραγκαβῆς, ὁ ὁποῖος θὰ ἐκδηλωθεῖ ὡς βυρωνιστὴς τὸ 1831 μὲ τὴν ἐκδοσὴ 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 ἀξονικῶν 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 ἢ φύση παρουσιάζεται σὲ ὅλη τὴν ἄγρια ρομαντικὴ τῆς μεγαλοπρέπειας: μαύρη νύκτα, μαῦρα βουνά, χιονισμένοι βράχοι, τραχειὲς πέτρες, ἄγρια καὶ σκοτεινὰ στενά. Εἶναι τὸ οἰκεῖο περιβάλλον καὶ τὸ βασιλεῖο τοῦ Κλέφτη, ὁ ὁποῖος ἐμφανίζεται θεαματικὰ μόλις στὸν 5ο στίχο καὶ μὲ μοναδικὸ παρουσιαστικὸ προσδιορισμὸ τὴν ἐνέργεια ἐνὸς ρήματος:

ὁ κλέφτης ξεσπαθώνει

Ἄκολουθεῖ στὴ β' στροφή ἡ προσωπογραφία τοῦ ἥρωα ἡ ὁποία ὀργανώνεται γύρω ἀπὸ τέσσερα οὐσιαστικά: ἀστροπελέκι, παλάτι, οὐρανός, τουφέκι. Τὸ «ἀστροπελέκι» (σύμβολο θεϊκῆς δύναμης < 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 δύναμης (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» καὶ στὸ πρῶτο δίστιχο τῆς ἐπόμενης στροφῆς:

Φεύγουν οἱ τύραννοι χλωμοί
τὸ μαῦρό του μαχαίρι

Στὸ δίστιχο αὐτὸ καταλήγει ἡ συσσωρευμένη ἐνέργεια τῶν δύο πρώτων στροφῶν — δεκατέσσερα διαφορετικὰ οὐσιαστικά, ἕξι ἐπίθετα καὶ πέντε ρήματα συμπλέκονται μὲ ἐπιγραμματικὴ σαφήνεια γιὰ νὰ ὀδηγήσουν 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 τιμῆ,
καὶ νὰ πεθάνῃ Ἕξει.

Ὅπως ὁ Προμηθεὺς καὶ ὁ ἀνάρτης 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 τίς 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.

Στις τρεῖς στροφές πού ἀκολουθοῦν (στ', ζ' καὶ η') ὁ λόγος γίνεται ἀμεσό-τερος καὶ ἀπευθύνεται πιά σέ συγκεκριμένους ἀποδέκτες, πού ὀρίζουν καὶ τὸ πλέγμα τῶν ἀνθρώπινων σχέσεων τοῦ ἥρωα, καθὼς καὶ τίς ἐνδεχόμενες συναισθηματικές του ἐμπλοκές. Οἱ τρεῖς αὐτὲς στροφικές ἐνότητες σέ εὐθὺ λόγο, προωθοῦν μὲ τρεῖς διαδοχικές ἀποστροφές τὴν ἐξέλιξη τῆς δράσης, πού κατὰ τὰ λοιπὰ ἐξιστορεῖται σὲ πλάγιο λόγο.

Συγκεκριμένα, ἡ ἀποστροφή τῆς στ' στροφῆς γίνεται πρὸς κάποιον λιγότερο ἀνδρεῖο σύντροφο, πού 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 πού ἡ ἀνταρσία ἀποκτᾶ τίς εἰδικές ἐθνικές καὶ θρησκευτικές διαστάσεις τοῦ κλέφτικου δημοτικοῦ τραγουδιοῦ, γιὰ νὰ συμπληρωθεῖ ἔτσι, στὸ πλαίσιο τῆς ὑβριδικῆς ἐμπνευσης τοῦ ποιήματος, ἡ κοινωνικὴ διάσταση τῆς ρομαντικῆς ἀνταρσίας. Εἶναι πάντως δύσκολο νὰ ἀποφασίσουμε ἂν μιᾶ καὶ ἐδῶ τὸ ποιητικὸ ὑποκείμενο, πού 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 ὅποτε ὅμως στίς ἀμέσως παρακάτω στροφές (ζ' καὶ η') ὁ λόγος ἐκφέρεται ἀπὸ τὸ ὑποκείμενο τῆς δράσης. Στις δύο αὐτὲς ἀποστροφές, μὲ τίς παραινέσεις πρὸς τίς ἀγαπημένες γυναικεῖς μορφές πού ἀποχαιρετᾶ, 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 στίς δύο σκηνές ἀποχαιρετισμοῦ πρὸς τὴ μητέρα (Ἐνα παιδί σου σέ ἴστερῶ, / ὅμως νὰ ζήσω δὲν ἴμπορῶ / ἂν ζῶ γιὰ νὰ δουλεύω: στρ. ζ') καὶ πρὸς τὴν ἀγαπημένη γυναῖκα (Ἐλεύθερος ζῶ ἔς τὰ βουνά, / κ' ἐλεύθερος θὰ πέσω: στρ. η').

Στὸν ὑψηλὸ αὐτὸ σκοπὸ, στὸ ἰδανικὸ τῆς ἐλευθερίας, πού ἐμπνέει τὸ κλέφτικο δημοτικὸ τραγούδι καὶ πού ἀποτελεῖ κινητῆριο θέμα καὶ αἶτημα τοῦ ρομαντισμοῦ, καταλήγουν ἄρμονικὰ συνταιριασμένες οἱ δύο μεγάλες ποιητικές καὶ συνειδησιακές παραδόσεις τοῦ «Κλέφτη». Ὁ ὕμνος καὶ τὸ ἐγκώμιο τῆς ἐλευθερίας σφραγίζουν τίς τρεῖς ἐπίμαχες συνομιλίες τοῦ ποιήματος, προσδιορίζονται σταθερὰ ἀπὸ τὴν ἐπίγνωση τῆς προκαθορισμένης ἤττας 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 θύμα τῆς δικῆς του ἡρωικῆς δράσης:

τὸν σκότωσαν τὸν κλέφτη

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

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

Ἐλεύθερος ὁ κλέφτης ζῆ,
κ' ἐλεύθερος πεθαίνει.

Καὶ μὲ αὐτὸ τὸ leitmotif, ἐπιστρέφουμε πίσω στὸ Τραγούδι τῶν Ληστῶν, πού στάθηκε τὸ ἀρχικό ἔναυσμα καὶ τὸ μουσικό ἐρέθισμα τοῦ Ραγκαβῆ:

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

Εἶναι πράγματι ἀριστοτεχνικός ὁ τρόπος μὲ τὸν ὁποῖον ὁ Ραγκαβῆς ἐντάσσει τοὺς ἥρωες, τῆ θεματικῆ καὶ τὸν συναισθηματικό κόσμο τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ στὸ μεγάλο ρεῦμα τῆς ρομαντικῆς λογοτεχνίας. Ἄς συγκρατήσουμε ἀκόμη ὅτι μέσα ἀπὸ αὐτὴ τὴ διαδικασία συναισθηματικῶν ἀνταποκρίσεων, τὸ δημοτικὸ ἡμιστίχιο *Μαύρ' εἶν' ἡ νύχτα στὰ βουνά (μαύρη καὶ στὰ λαγκάδια)* ἔγινε, μὲ τὴν ποιητικὴ μεσολάβηση τοῦ Φαναριώτη λογίου, παροιματικὴ 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, πού συντελέστηκε πρῶτα μὲ τὸν «Κλέφτη», στάθηκε πολλαπλὰ γόνιμη γιὰ ὅλο τὸ ἔργο τοῦ Ραγκαβῆ μέσα στὴ δεκαετία 1830-40: ἐνοποίησε τὸν κόσμο τῶν «δημοτικῶν» ρομαντικῶν ποιημάτων του καὶ φιλοτέχνησε σὲ πολλές διαφορετικὲς παραλλαγές τὸ πορτραῖτο ἐνὸς ἰδανικοῦ ρομαντικοῦ ἥρωα.

6. Οἱ Κλέφτες τοῦ Ραγκαβῆ καὶ τοῦ ἀθηναϊκοῦ ρομαντισμοῦ

Αὐτὸς ὁ ἰδανικός ρομαντικός 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 Ραγκαβῆς μετουσίωσε τὸν ὑπέροχο ἄμαρτωλὸ ἐγκληματία τοῦ Schiller καὶ τοῦ Byron στὴ μορφή τοῦ Κλέφτη τοῦ ἀρχόμενου ἐλληνικοῦ ρομαντισμοῦ. Καὶ στὴ συνέχεια, αὐτὸς ὁ ρομαντικός Κλέφτης θὰ πρωταγωνιστήσῃ σὲ πολλὰ κείμενα τοῦ Ραγκαβῆ τῶν ἐτῶν 1830-40, δημιουργώντας ἔτσι στὸ ποιητικὸ ἔργο του μιὰ μορφή ἐπανερχόμενῃ καὶ ἕναν σταθερὸ ἄξονα ὀργάνωσης. Ἀπὸ τοὺς κλέφτες Δῆμο καὶ Λιάκο τοῦ 1831 (*Δῆμος καὶ Ἐλένη*), περνώντας μέσα ἀπὸ τὰ «Δημοτικά» τοῦ 1837 («Ἰππεύς», «Κλέφτης», «Ταξιδεύτρια») καὶ φτάνοντας ὡς τὸν βυρωνικό *Λαοπλάνο* τοῦ 1840, ὁ ἀντάρτης ἥρωας τοῦ Ραγκαβῆ διαγράφει μιὰ σταθερὴ πορεία δέκα ἐτῶν, ἑναρμονίζοντας 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*, ποῦ 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 αἰθριανῶψη κ' εἰς δρυμόνων σιγὴν
'Ο ἐλεύθερος κλέπτης προσμένει'
Κ' ἐκεῖ κάτω οἱ δοῦλοι μὲ τὴν χάυνην ταν γῆν
Εἰς ὀμίγλην κοιμῶνται θαμμένοι.*

[...]

*Ὡς ὁ πίπτων μὲ κρότον καὶ τρυγμὸν κεραυνός
Καὶ κτυπῶν, πυρπολῶν, καταστρέφων,
Καὶ ὁ κλέπτης προβαίνει καὶ ὄρμᾳ σκοτεινός
'Απὸ σπλάγχχν' ἀστραπῶν καὶ συννέφων.
'Η πυρίνη του σφαῖρα προτιμᾷ κορυφάς
Καὶ σκοπεύ' εἰς τυράννων τιάρας'*

[...]

*Εἰς σαπρὰν κοινωμίαν παρακαμάζ' ἡ ζωή,
Καὶ οἱ νόμοι παράγουν τοὺς νάννους'
'Αλλὰ γίγαντας τρέφει τῶν βουνοῦν ἡ πνοή
Ποῦ φυσσᾷ εἰς αἰῶνων πλατάνους.*

'Ο *Λαοπλάνος*, ᾄσμα Γ', στ. 1-4, 10-15 καὶ 19-23³²

Ἐδῶ ἡ γλώσσα εἶναι καθαρῆουσα καὶ ἀναπαιστικό τὸ μέτρο, μακριὰ δηλαδὴ ἀπὸ τὴ δημώδη γλώσσα καὶ τὸν σπασμένο ἰαμβικό δεκαπεντασύλλαβο τοῦ «Κλέφτη». Ὡστόσο, οἱ ρομαντικοὶ ἀντάρτες ἤρωες τοῦ Ραγκαβῆ, οἱ Κλέφτες ποῦ 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 ὀδηγεῖ ἡ μελέτη τριῶν ποιημάτων ποῦ βραβεύονται σὲ τρία συνεχόμενα ἔτη τοῦ Ράλλειου διαγωνισμοῦ, στὸ διάστημα ἀκριβῶς τοῦ κριμαϊκοῦ πολέμου καὶ τῆς ἀγγλογαλλικῆς κατοχῆς τοῦ Πειραιᾶ, ὅταν ἡ ρομαντικὴ δυσἀρέσκεια ἀποτυπώνεται μὲ τὸν τρόπο καὶ τὰ μοντέλα τῆς βυρωνικῆς ποίησης³³. Πρόκειται γιὰ τὰ ποιήματα *'Ο Ἄπατρις* (1854) καὶ *'Αννα καὶ Φλῶρος ἢ 'Ο πύργος τῆς Πέτρας* (1855) τοῦ Θ. Ὀρφανίδη καὶ *Εἰκασία* (1856) τοῦ Δ. Βερναρδάκη. Ἀσφαλῶς δὲν ἀποτελεῖ ἀπλὴ σύμπτωση τὸ γεγονός ὅτι οἱ ποιητὲς ποῦ βραβεύονται εἶναι μαθητὲς καὶ εὐνοούμενοι τοῦ Ραγκα-

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

33. Γιὰ τὴ σχέση ἀμεσης ἀντανάκλασης τῆς κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς δυσἀρέσκειας στὴν ποίηση τοῦ ἑλληνικοῦ βυρωνισμοῦ βλ. Panayotis Moulas, *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 βᾶρος τῆς ἢ παράδοση πού δείχνει νὰ ἔχει καθιερώσει ὁ ρομαντικὸς ἀντάρτης ἥρωάς του, ὁ ὁποῖος κάνει μιὰ θεαματικὴ ἐπανεμφάνιση στὰ συγκεκριμένα ποιήματα. Εἶτε ὡς κλέφτης στὰ βουνὰ τῆς τουρκοκρατούμενης Ἑλλάδας:

*Δὲν ἤμην ὅ,τι φαίνομαι... δὲν φαίνομ' ὅ,τι εἶμαι...
Ἐὰν ὑπὸ τὸ ράσον μου καθὼς ἔς τὸν τάφον κείμεαι.*

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

Ἄπατρις, XXIII, στ. 115-120³⁵

*Πλὴν μὲ τοὺς λύκους αὐτοὺς ἠναγκάζετ' ὁ Ἕλλην νὰ ζήσῃ.
Κι' ὅτε τυράνων σκληρῶν τὸν ἀπώθει τὸ ἄγριον ἦθος,
Ὅτε ὁ Τούρκος τῷ ἤρπαζε πλοῦτον, γυναῖκας, ἢ τέκνα,
Ὅτε οἱ γόοι του μάτην ἀντήχουν εἰς πρόθυρ' ἀρχόντων,
Τὴν κοινωνίαν πικρῶς κατηρᾶτο, καὶ δρᾶττων τὰ ὄπλα
Ἔμνε θάνατον, μῖσος καὶ αἷμα, καὶ ἔζη ὡς κλέπτης·
Τῆς ἀδικίας ἔχθρός, τὸν πλησίον οὐδέποτ' ἠδίκει,
Ἐνδοξον ἐπιπτε θῦμα ἐνίστε, πρὶν δὲ νὰ πέσῃ
Μὲ τὴν ρομφαίαν δικάζων, τὸ δίκαιον εὗρισκε μόνος.*

Ἄννα καὶ Φλωῶρος, Γ', στ. 352-360³⁶

Εἶτε ὡς ληστής τῶν βουνῶν (καὶ στὴ συνέχεια πειρατῆς — τριπλῆ 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 ἄσυλον ἐζήτησα εἰς τοὺς ἀγρίους τόπους,
Εἰς τῶν ἐρῶμων 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 πού 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 Φλωῶρος στοὺς ἐξαμέτρους πού ἐπιχείρησε πρῶτος νὰ ἐπαναφέρει σὲ χρῆσιν ὁ Ραγκαβῆς καὶ τοῦ πλέκει τὸ ἀπαραίτητο ἐγκώμιο γιὰ τὴ στιχουργικὴ του πρωτοβουλία στὸν πρόλογο τοῦ ποιήματός του, τὸ ὅποιο ἐκδίδεται σὲ τόμο τὴν ἴδια χρονιά (Βλ. σχετικὰ στὴν τρίτη ἐκδοση: Θ. Ὀρφανίδης, *Ποιήσεις*, Ἀθήνα 1859, σσ. 289-91). Ὁ Βερναρδάκης ἐξάλλου ἐπισημαίνει ὅτι ἕνας στίχος τῆς *Εἰκασίας* του «ἐτυχεν ὁμοιος πρὸς τινὰ ἐν τῷ Λαοπλάνῳ τοῦ κ. Α. Ρ. Ραγκαβῆ» (Βλ. Δ. Βερναρδάκης, *Εἰκασία*, Ἀθήνα 1856, σ. 72).

35. Βλ. Θ. Ὀρφανίδης, *Τὰ Ἄπαντα*, ἐκδ. Γ. Φέξης, Ἀθήνα 1916, σ. 260.

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

Ἐκεῖ φυγῶν τὴν πνιγρὰν τῶν νόμων ἀτμοσφαῖραν,
 Ἐν ἧ ὁ χυδὴν ἀνθρώπος 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,
 Δεσπότης, δούλων σαρφετοί, 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 Τραγουδί τῶν Πειρατῶν στὴν ἀρχὴ τοῦ Β' ἄσματος. Σ' αὐτὲς τὶς ἑπτὰ 12στιχες στροφές τραγουδοῦν οἱ ἴδιοι οἱ πειρατές, ἀνυμνώντας τὴν ἐλευθερὴ 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 Κλέφτη, 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:

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

Ἄλλωστε, τὸ Τραγουδί τῶν Πειρατῶν τοῦ Βερναρδάκη παρουσιάζει, νομίζω, ἔντονες ἀναλογίες μὲ τὸν Θούριο τοῦ Λαοπλάου. Καὶ τὰ δύο τραγουδία ὀργανώνονται 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 «ποιμνὴ προβάτων» τῆς ὑπόλοιπης ἀνθρώπινης κοινωνίας, ὅπου «ἄρχει ὁ τύραννος καὶ κυβερνᾷ». Καὶ ὅπως οἱ κλέφτες τοῦ Λαοπλάου, ἔτσι καὶ οἱ πειρατές τῆς *Εἰκασίας* σκορποῦν τρόμο στοὺς 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.

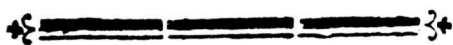
38. αὐτ., σ. 30.

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

Τὰ ἐπαναστατικά ρομαντικά χαρακτηριστικά ποὺ διατηροῦν οἱ παράνομοι πρωταγωνιστές 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 Ἄπατρις, 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 Ἑλληνα ἀντάρτη ἥρωα στάθηκε καθοριστικὸ τὸ πρότυπο τοῦ «Κλέφτη», ὅπως τὸ συνέθεσε καὶ σὲ ὅσα ποιήματα τὸ χρησιμοποίησε ὁ Ραγκαβῆς. Σύμφωνα ἀλλοδαφῶς 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.



Zweite verbesserte Auflage.

Frankfurt und Leipzig.
bei Tobias Löffler.

1782.