

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤ. ΚΟΚΚΙΝΑΚΗ:
ΤΕΣΣΕΡΑ ΔΡΑΜΑΤΑ ΤΟΥ AUGUST VON KOTZEBUE, BIENNH 1801.

Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο

Ο δέκατος ένατος αιώνας αρχίζει για τη θεατρική ιστορία της Ελλάδας και τη δραματολογία της με δύο περίεργα γεγονότα: πρώτα την έκδοση, στη Βιέννη, το 1801, τεσσάρων μεταφράσεων θεατρικών έργων του August von Kotzebue, γεγονός ασυνήθιστο στη μαζικότητά του, όχι όμως και πρωτοφανές: το 1779 δημοσιεύονται στη Βενετία ανώνυμα δύο τόμοι με έξι μεταφράσεις του Μεταστάσιου¹ και σε χειρόγραφα έχουν βρεθεί 10 μεταφράσεις κωμωδιών του Carlo Goldoni, πιθανώς όλες από τον ίδιο μεταφραστή², καθώς και έξι νέα έργα του Μολιέρου³, που συμπληρώνουν τα τρία του χειρογράφου του 1741⁴. Στην περίπτωση αυτή όμως ο μεταφραστής είναι γνωστός, και ο τόπος έκδοσης δεν είναι πια η παραδοσιακή Βενετία, αλλά η πρωτεύουσα της Αψβουργικής Αυτοκρατορίας, ενώ τα βιβλία τυπώνονται τρία μόλις χρόνια μετά το μαρτυρικό θάνατο του Ρήγα· και δεν εκδίδονται σε συλλογικό τόμο, αλλά χωριστά· και όλα μέσα στον ίδιο χρόνο. Στη Βιέννη βέβαια έχουν εκδοθεί χωριστά και έργα του Πιέτρο Μεταστάσιου⁵ και του Κάρολο Γκολντόνι⁶, με διαφωτιστικούς προλόγους προς τους αναγνώστες, ωστόσο η περίπτωση του Κότζεμπου⁷ είναι άλλη, όπως θα δούμε στη συνέχεια, και η ενέργειά του Κοκκινάκη αποβλέπει μάλλον σε θεατρική πραγμάτωση, η οποία το 1801, ως γνωστόν, στο χώρο αυτό ήταν ακόλαστο αδύνατο. Θεατρική παράδοση υπήρχε τότε μόνο στα Επτάνησα. Αλλά ο Κοκκινάκης, απ' ό,τι φαίνεται, είχε οράματα.

¹ *Τραγωδίαι του σινιόρ αμπάτε Πέτρον Μεταστασιόν, μεταφρασθείσαι εκ της Ιταλικής εις την ημετέραν απλήν διάλεκτον...* 2 τόμοι. Ενετίησιν 1779. Βλ. Γ. Λαδογιάννη: *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996 (Δρώμενα, παράρτημα 2), αρ. 203.

² A. Gentilini / L. Martini / C. Stevanoni: *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco* (ms. Bruxelles, Bibl. Royale 14. 612), Vol. 1. Testi, Padova 1988. Ο δεύτερος τόμος με τα σχόλια και τις αναλύσεις δεν δημοσιεύτηκε ποτέ.

³ Α. Ταμπάκη: «Φαναριώτικες» μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το γφ. III. 284 της βιβλιοθήκης «M. Eminescu» του Ιασιού», *Ο Ερανιστής* 21 (1997), σσ. 379-382.

⁴ Α. Ταμπάκη: *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, Αθήνα 1988 (Τετράδια Εργασίας 14). Στο ίδιο πνευματικό κλίμα και την ίδια εποχή ανήκει και ένα τέταρτο· βλ. Γ. Ζώρας: «Μία άγνωστη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου στα ελληνικά», *Παρουσία* 7 (1990), σσ. 61-88.

⁵ Όπως οι έντυπες εκδόσεις του θεατρικών έργων του

Goldoni, του οποίου ο Πολυζώης Λαμπαντζιώτης εκδίδει στη Βιέννη το 1791, μέσα σε λίγους μήνες, τρία διαφορετικά έργα σε δική του μετάφραση, και το 1794 άλλο ένα (βλ. Β. Πούχγκερ: «Η πρόδοληψη του Carlo Goldoni στην Ελλάδα», στον τόμο: *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 345-368, ιδίως σσ. 349 εξ.).

⁶ Ο ίδιος ο Λαμπαντζιώτης εκδίδει το 1794 δύο έργα του, και το 1796 άλλο ένα· ακολουθεί το 1797 η μετάφραση των *Ολυμπίων* από το Ρήγα (Β. Πούχγκερ: «Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός στο ελληνικό θέατρο. Η πρόδοληψη Ιταλών λιμπρεττιστών και θεατρικών συγγραφέων στην Ελλάδα του 18ου και 19ου αιώνα», στον τόμο: *Φαινόμενα και νοούμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1999, σσ. 241-264, ιδίως σσ. 246 εξ.).

⁷ Ο.π. Βλ. και Β. Πούχγκερ: «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 157-227, ιδίως σσ. 193 εξ.

⁸ Η σωστή προφορά του ονόματος του Kotzebue, είναι «Κότζεμπου». Λόγω της βορειογεωμανικής του καταγωγής το τελικό -e στο Plattdeutsch δεν προφέρεται.

Ακριβώς με το σημείο αυτό, τη σκηνική πραγμάτωση, συνδέεται το δεύτερο αξιοσημείωτο γεγονός: ένα από τα έργα αυτά, *Μισανθρωπία και μετάνοια* παίζεται από ερασιτέχνες νέους στα Αμπελάκια (το γνωστό ορεινό χωριό της Θεσσαλίας με τη βιοτεχνία της νηματοουργίας, που είχε εμπορικές διασυνδέσεις έως τη Βόρεια Ευρώπη) το 1803, πρώτη μαρτυρημένη θεατρική παράσταση στον ελληνικό χώρο. Παίζουν ένα συγγραφέα, σήμερα άγνωστο και ξεχασμένο, αλλά στην εποχή του της μόδας και φαινόμενο επιτυχίας - τότε ακόμα η φήμη του είχε ανοδική πορεία -, και ένα έργο με σαφώς νεωτεριστικά στοιχεία, που εισήγγε το συναισθηματισμό και την αισθαντική λογοτεχνία (*littérature sentimentale*) στο νεοελληνικό θέατρο, το οποίο έτσι έσπαζε τη στεγανή παράδοση της κλασικίζουσας δραματοουργίας με τις αρχαιότητες και αρχαιόμυθες τραγωδίες, ή και της ηθικοδιδασκλικής κωμωδίας, η οποία υπό το μανδύα του «ωφέλιμου» γέλιου, του οποίου η δικαιολόγηση συζητείται εκτενώς στους προλόγους της προεπαναστατικής δραματογραφίας, εισάγεται μεν στη δραματολογία αλλά δεν παίζεται στο θέατρο παρά μόλις μετά την Επανάσταση του 1821. Και μιλάμε για το δραματολογικό αναστήμα ενός Μολιέρου κι ενός Γκολντόνι. Τα έργα του Κότζεμπου, αντίθετα, είναι συχνά ανάμεικτα, έχουν κωμικά και τραγικά στοιχεία, δακρύβρεχτα και συγκινητικά, με ανακουφιστικά ξεσπάσματα γέλιου, με μια επιμελώς επεξεργασμένη αντίστιξη συναισθηματικής φόρτισης, πάντα αίσιο τέλος, και εισάγουν τον κόσμο των αστών και τον εμπόριο στη σκηνή, διαδραματίζονται εν μέρει και σε εξωτικούς τόπους, είναι ηθικοδιδασκτικά - αλλά, θα έλεγα, με ανθρωπιστική «οικονομία» (όλα τα «σφάλματα» εν τέλει συγχωρούνται) που αποφεύγει την τελική τραγική σύγκρουση, με έντονη την παρουσία μικρών παιδιών στη σκηνή, οικογενειακά προβλήματα, θέματα τιμής κτλ. Αυτό που δεν κατορθώνουν ο Μολιέρος και ο Γκολντόνι, να παιχτούν στα ελληνικά πριν από την Επανάσταση, το κατάφερε ο Γερμανός ρουτινιέρης του εφήμερου θεάτρου της αστικής εποχής, που το έργο του σήμερα το κατατάσσουμε μάλλον στην παραλογοτεχνία (*Trivialdramatik*).

Η μεταφραστική ομοιορροπία του Κοκκινάκη δεν είχε συνέχεια: το 1813/14 ο Ιωάννης Παπαδόπουλος μεταφράζει στο Βουκουρέστι τους *Κονάκερους*⁹ - άλλο πολύ ενδιαφέρον δείγμα για την ιδεολογική ανησυχία και φιλοπερίεργεια της εποχής-, και ίσως έχει παρασταθεί στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες το ένα ή το άλλο έργο του Κότζεμπου ήδη προεπαναστατικά¹⁰. Η ιστορία της πρόσληψής του μέσα στον ελληνικό 19ο αιώνα δεν είναι ιδιαίτε-

⁹ Βλ. Β. Πούχνερ: «Οι Κονάκεροι. Μονόπρακτο του August von Kotzebue σε ανέκδοτη μετάφραση του Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου (Βουκουρέστι 1913/14). Μαθητική άσκηση στη θεατρική μετάφραση από τα γερμανικά», *Παράβασις* 4 (2002), σσ. 17-34 (επίσης στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 47-69). Το κείμενο έχει εκδοθεί στον πέμπτο τόμο της σειράς «Θεατρική Βιβλιοθήκη» του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη.

¹⁰ Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής αναφέρει στα *Απομνημονεύματά* του πως προεπαναστατικά ανέβασε ο δεύτερος ερασιτεχνικός θίασος του Βουκουρεστίου και «ενίς μεταφράσεις των του Κότζεβου» (*Απομνημονεύματα*, τόμ. Α', Αθήνα 1894, σ. 82), πληροφορία πάντως που δεν διασταυρώνεται από πουθενά αλλού (βλ. Γ. Σιδήρης: *Το 1821 και το θέατρο ήτοι Πώς γεννήθηκε*

η Νέα Ελληνική Σκηνή (1741-1822), Αθήνα 1971). Ωστόσο δεν φαίνεται απίθανη. Βλ. Β. Πούχνερ: «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Τα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1940)», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΛΔ', 2002-2003, σσ. 429-504, ιδίως σ. 448 (καθώς επίσης στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο*, ό.π., σσ. 81-151, ιδίως σσ. 98 εξ.). Βάσει μιας αναφοράς του Γ. Ι. Ζωΐδη (*Κωνσταντίνος Κυριακού-Αριστίας*, [Βουκουρέστι] 1964, σσ. 35 εξ.) ο Βελουδής αναφέρει πως ο Κυριακός Αριστίας ανεβάζει μετά την Ελληνική Επανάσταση στο Βουκουρέστι στα ελληνικά μια μετάφραση του μονόπρακτου *Die Abendstunde* (G. Veloudis: *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, Amsterdam 1983, σσ. 109 εξ.).

ρα θεαματική: το 1860 ανεβάζεται στην Κωνσταντινούπολη *Ο νεανικός αναβρασμός*¹¹, *Το παλάτιον της εξοχής*¹², επίσης ο *Γυναικοθήρας* το 1870¹³, *Οι αφηρημένοι* το 1872 και συχνά έκτοτε ως το 1884¹⁴, ο *Τσαλαπετεινός* το 1874¹⁵, *Η σπολή του στρατάρχου Βελιγκτόνος* το 1891¹⁶. Πρέπει να παρατηρηθεί ότι τα έργα αυτά, που σημείωσαν κάποια αξιοπαρατήρητη σκηνική σταδιοδρομία μέσα στον όψιμο 19ο αιώνα, δεν είναι από τα ευρύτερα γνωστά και επιτυχημένα του Κότζεμπου, ούτε αυτά που μετέφρασε ο Κοκκινάκης στην αρχή του αιώνα. Φαίνεται πως μεταφράστηκαν και έργα που δεν έχουν παιχθεί, όπως η μονόπρακτη κωμωδία *Εκ των παραθύρων*, που εκδόθηκε στην Ερμούπολη το 1878¹⁷.

Ούτε ακούστηκαν τα Αμπελάκια ξανά ως τόπος τέλεσης θεατρικών παραστάσεων· αυτό θα γίνει στο θεσσαλικό κάμπο πολύ αργότερα, μετά την απελευθέρωση, προς το τέλος του αιώνα¹⁸. Βέβαια η σημασία της κοινότητας είχε υποχωρήσει στο μεταξύ, στο βαθμό που η παραγωγή των νηματοβαφείων είχε ξεπεραστεί από την τεχνολογία της εποχής¹⁹. Ενώ τα λίγα δεδομένα της παράστασης φαίνεται πως έχουν εξαντληθεί, - χαρακτηριστικά συνδέονται με

¹¹ Ν. Λάσκαρης: «Το νεοελληνικό θέατρο εν Κ'πόλει: 1858-1863», *Νέα Εστία* 15, τόμ. 30 (1941), σσ. 541-543, 611-613, 670-672, 735-738, 812-816, ιδίως σ. 671. Βλ. επίσης Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τόμ. Β', *Παραστάσεις*, Αθήνα 1996, σσ. 6 και 413, και Θ. Χατζηπανταζής: *Από τον Νέιλον μέχρι του Δουνάβεως*, Ηράκλειο 2002, τόμ. Α/2, σ. 491. Πιθανότατα πρόκειται για το έργο *Der Wirtwirt*, στο οποίο είχε κάμει εντύπωση ο γνωστός Γερμανός ηθοποιός Gustav August Iffland το 1808 σε περιοδεία στο Burgtheater της Βιέννης (H. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, τόμ. 5, Salzburg 1962, σ. 124).

¹² Γνωστό και ως *Η αγροτική οικία* ή *Το αγροκήπιον* (Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 527). Κατά την άποψη του Δ. Σπάθη πρόκειται για *Das Landhaus an der Heerstrasse*. Παίζεται συχνά με διάφορους τίτλους (ό.π., σσ. 544, 548, 710, 724, 744, 770, 792, 926, 932, 934, 938, 942, 1006, 1066).

¹³ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σ. 31.

¹⁴ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σσ. 39, 126 και 276. Παίζεται και ως *Οι δύο αφηρημένοι*: πρόκειται για το έργο *Die Zerstreuten*. Μια μετάφραση του μονόπρακτου είναι του Κλεάνθη Παπαζογλου, που τυπώθηκε στη Βραβία το 1874 (δεν αναφέρεται στη βιβλιογραφία της Λαδογιάννη). Παίζεται παλαιότερα και στη διασκευή του Αγγελου Βλάχου. Παίζεται στην Αθήνα ήδη το 1866 από τον Παν. Σούτσα (Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 572), στη Σμύρνη το 1869 (ό.π., σ. 700), το 1870 στην Πόλη (ό.π., σ. 742), το 1871 στην Αθήνα (ό.π., σ. 750), το 1872 ξανά στην Πόλη (ό.π., σ. 804) κτλ.

¹⁵ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σ. 58 και 479. Και ως *Τσαλαπετεινός* ή *Αι τρέλλαι της νεότητος*: πρόκειται για την κωμωδία *Der Hahnenschlag*. Βλ. και Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 936.

¹⁶ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π., σσ. 168 και 463. Πρόκειται για τη μονόπρακτη κωμωδία *Die Uniform des Feldmarschalls Wellington*. Το έργο παίζεται και το 1890 στην Πάτρα και το 1891 στην Αθήνα (G. Veloudis, ό.π., σσ. 351 εξ.).

¹⁷ Από τον Γ. Μ. Πετρόπουλο: «μεταφρασθείσα εκ του ιταλικού», (Λαδογιάννη: ό.π., αρ. 806).

¹⁸ Β. Πούγχερ: «Θεατρικές παραστάσεις στη Θεσσαλία του 18ου αιώνα», *Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών* ΚΘ', 1986-1991 [1992], σσ. 289-295· Φ. Ν. Βογιατζής: «Το θέατρο στα χωριά της Καρδίτσας», *Γνώση και Γνώμη* Γ', Καρδίτσα 1984, σσ. 133-178· του ίδιου: «Το θέατρο στην Καρδίτσα (1881-1986)», *Γνώση και Γνώμη* Δ', Καρδίτσα 1985, σσ. 205-275 και Ε', 1986, σσ. 261-313· του ίδιου: «Το θέατρο στα Τρίκαλα (1881-1984). Συγκριτική έρευνα στον χώρο της Δυτικής Θεσσαλίας», *Τρικαλινά* 5, Τρίκαλα 1985, σσ. 107-181· του ίδιου: «Το θέατρο στα χωριά των Τρικάλων», *Τρικαλινά* 6, Τρίκαλα 1986, σσ. 137-250· του ίδιου: *Το θέατρο στο Βόλο (1915-1940)*, Αθήνα 1987· του ίδιου: «Το θέατρο στην Καρδίτσα και στη Θεσσαλία», *Καρδίτσα* 2/5-6, 1990, σσ. 9-22· του ίδιου: «Το θέατρο στη Λάρισα», *Θεσσαλικό Ημερολόγιο* 17, 1990, σσ. 145-160· του ίδιου: «Οι Θεσσαλοί σκηνογράφοι και ο Κώστας Θεταλός», *Πρακτικά του Α' Συνεδρίου Αλμυριώτικων Σπονδών*, Αλμυρός 1991, σσ. 489-514· του ίδιου: *Το θέατρο σκιάς στην Θεσσαλία*, Αθήνα 1995· του ίδιου: *Το θέατρο στο Βελεστίνο και οι θεατρικές παραστάσεις για τον Ρήγα Φεραίο στην Θεσσαλία (1881-1993)*, Αθήνα - Βελεστίνο 1996.

¹⁹ Απ. Βακαλόπουλος: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*, τόμ. Δ', Θεσσαλονίκη 1973, σσ. 531-548 (με περαιτέρω βιβλιογραφία).

τη μορφή του ιατροφιλόσοφου, ποιητή και θεατρικού μεταφραστή Γεώργιου Σακελλάριου²⁰ -, οι δραματικές μεταφράσεις των τεσσάρων έργων του Κότζεμπου, που φέρονται πως έχουν μεταφραστεί από τον Κοκκινάκη, δεν απασχόλησαν ως τώρα την έρευνα²¹. Λέω «φέρονται», γιατί μόνο σε μία από τις μεταφράσεις υπάρχει το όνομα του μεταφραστή: τρία βγαίνουν στο ίδιο τυπογραφείο, το ένα σε άλλο.

Συγκεκριμένα: ΕΘ – Η Εκούσιος Θυσία. Δράμα, εις τρεις πράξεις υπό Αυγούστου από Κοτζεβού. Εκ του γερμανικού. Εν Βιέννη. Παρά τη Ελληνική Τυπογραφία Γεωργίου Βεντότη 1801 (μικρό σχήμα, σελ. 96)²².

ΚΟ – Οι Κόρσαι. Δράμα εις τέσσαρας Πράξεις συντεθέν υπό του περιφήμου Κωμοδοποιού [sic] Αυγούστου του Κοτζεβού. Και μεταφρασθέν εις χρήσιν των φιλόλογων. – Κοροική: Νήσος μεγάλη· κείται μεταξύ των ακρογιαλών της Γένοβας και της νήσου Σαρδινίας. – Εν Βιέννη της Αουστρίας. Παρά των Φραντζ Αντωνίου Σχραιμπλ. 1801 (μικρό σχήμα, 125+3 σελ.)²³.

²⁰ Βλ. στη συνέχεια. Βλ. και Βακαλόπουλος, ό.π., σ. 547. Οι αμφιβολίες του Rouqueville (*Voyage dans la Grèce...*, Paris 1820, τόμ. 3, σ. 388) στηρίζονται σε ελλιπείς γνώσεις για την ξεχωριστή θέση του χωριού που ξεχώρισε από τη γύρω περιοχή: δεν υπήρχε ούτε ένας Τούρκος, είχε συσσωρευθεί σημαντικός πλούτος, οι κάτοικοι ντύονταν «ευρωπαϊκά» και διατηρούσαν στενές σχέσεις με το γερμανόφωνο χώρο.

²¹ Εξαίρεση αποτελεί ο Γιώργος Βελουδής, που στο ημερολόγιο έργου του για τις γερμανικές επιδράσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία αφιερώνει ορισμένους χαρακτηρισμούς στις πρώτες μεταφράσεις του Κοκκινάκη: «Anders als die griechischen Autoren und Übersetzer klassizistischer Dramen bzw. Tragödien scheut sich Kokkinakis nicht, sich in seinen Übersetzungen einer durchaus volkstümlichen Sprache zu bedienen, und macht selbst vor dialektalen Sprachelementen nicht halt. Dies gilt vor allem für die Komödie unter diesen Stücken, eine Gattung, die in manchen griechischen Gebieten, wie gesagt, eine beachtenswerte volkstümliche Tradition aufzuweisen hatte und damals noch lebendig war. Kokkinakis scheint darüber hinaus eine Übersetzungstechnik eingeführt zu haben, die später z. B. auch von Konstantinos Ikonomos in seiner Übersetzung von Molières *Avare* 1816 angewandt wurde: Die Namen der Personen, namentlich in den Komödien, werden mit Vorliebe gräzisiert bzw. durch andere, rein griechische ersetzt, und somit der Realititseffekt gesteigert» (*Germanogracica*, ό.π., σσ. 111 έξ.). Οι παρατηρήσεις για τη «λαϊκότροπη» γλώσσα του Κοκκινάκη είναι ασφαλώς κάπως υπερβολικές: πρόκειται επίσης για τη «μεικτή» των Φαναριωτών (βλ. στη συνέχεια). Και διαλεκτικά στοιχεία εμφανίζονται δευιά δευιά και σε προηγούμενα έργα (βλ. Β. Πούγγρε: *Η γλωσσική σάτρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσολογικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καρσκιόζη*, Αθήνα 2001, pass.).

Αυτή η χρήση των τοπιολαλιών δεν έχει καμιά σχέση με το Κρητικό και Επτανησιακό θέατρο. Για τις τεχνικές και στρατηγικές των διασκευών στα «καθ' ημάς» στο βαλκανικό χώρο βλ. επίσης Β. Πούγγρε: *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνικοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα 1993, pass.

²² Δ. Σ. Γκίνης / Β. Γ. Μέζας: *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*, 3 τόμ., εν Αθήναις 1939-1957, αρ. 64^ο Φ. Ηλιού: *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία – Φυλλάδια*, τόμ. Α' 1801-1818, Αθήνα 1997, αρ. 1801. 20. Όπως τονίζει ο τελευταίος, το έργο προσγράφεται στον Κοκκινάκη. Πρότυπο είναι *Der Opfertod* (1798) – η μετάφραση γίνεται μόλις τρία χρόνια μετά την έκδοση του γερμανικού κειμένου. Αγγελίες και κρίσεις της ελληνικής έκδοσης έχουν γίνει στις *Annalen der Österreichischen Literatur* I, αρ. 7, Βιέννη, Ιαν. 1802, στ. 56 και στο *Intelligenblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* III, αρ. 153, Ιένα, 4 Σεπτεμβρίου 1802, στ. 1247. Εκεί σημειώνεται πως η μετάφραση έχει γίνει «von einem Mediciner aus Griechenland», όπου συγχέεται ο Κοκκινάκης προφανώς με τον Γεώργιο Σακελλάριο, που είχε ολοκληρώσει τις σπουδές της ιατρικής στη Βιέννη και είχε κάνει συνολικά έξι θεατρικές μεταφράσεις, ενώ ο νεαρός Κοκκινάκης μόλις είχε φτάσει και ήταν παντελώς άγνωστος. Βλ. επίσης *Magasin Encyclopédique* έτ. IX, τ. II, Παρίσι 1805, σ. 505. Αντίτυπα της έκδοσης υπάρχουν σήμερα στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη, στην Εθνική Βιβλιοθήκη του Παρισιού και στη βουλγαρική μονή Ρίλα.

²³ Γκίνης / Μέζας, ό.π., αρ. 90^ο Ηλιού, ό.π., αρ. 1801. 40. Και εδώ τονίζεται από τον τελευταίο πως η ανώνυμη μετάφραση προσγράφεται στον Κοκκινάκη. Πρότυπο είναι *Die Korsen* (1799). Η αγγέλια της έκδοσης γίνεται στα ίδια έντυπα: *Annalen der Österreichischen Literatur* I, αρ. 8, Βιέννη, Ιαν. 1802, στ. 64, *Intelligenblatt der*

MM – *Μισανθρωπία και Μετάνοια. Δράμα εις πέντε πράξεις συντεθέν υπό Ανγ. από Κοζεβού. Εκ του γερμανικού μεταφρασθέν. Εν Βιέννη της Αυστρίας. Παρά των Φραντζ Αντωνίων Σχραμπλ. 1801 (μικρό σχήμα, 1+140+1 σελ.)*²⁴.

ΠΑ – *Πτωχεία, και Ανδρεία. Κωμωδία εις τρεις πράξεις. Συντεθείσα υπό Ανγ. από Κοζεβού. Μεταφρασθείσα υπό Κωνσταντίνου Κοκκινάκη του Χίου, εκδοθείσα δε παρά τινος Φιλογενοῦς, και Ευγνώμονος. Εν Βιέννη της Αυστρίας. Παρά τω Φραντζ Αντωνίω Σχραμπλ. 1801 (μικρό σχήμα, 153+1 σελ.)*²⁵.

Η ανωνυμία τριών μεταφράσεων δημιούργησε κάποιους δισταγμούς σχετικά με την ταυτότητα του μεταφραστή, καθώς και το γεγονός πως μόνο τρεις μεταφράσεις τυπώνονται στον ίδιο εκδοτικό οίκο, έκανε ορισμένους μελετητές να προσγράψουν μόνο αυτές στον Κοκκινάκη²⁶. Τα αντίτυπα των τεσσάρων εκδόσεων δεν είναι και τόσο πολλά, είναι διασκορπισμένα και δυσεύρετα: και τα τέσσερα μαζί υπάρχουν μόνο στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη (μάλιστα δεμένα μαζί)²⁷. Στο πλαίσιο μιας όσο γίνεται περισσότερης συστηματικής ενασχόλησης με τη θεατρική ιστορία και δραματολογία του 19ου αιώνα, απέκτησα μικροφίλμ και outprints από τη Γεννάειο Βιβλιοθήκη²⁸, φωτοαντίγραφα των αντίστοιχων γερμανικών κειμένων είχα προμηθευθεί από παλαιά, από την Österreichische Nationalbibliothek της Βιέννης, έχο-

Allgemeinen Literatur-Zeitung III, αρ. 153, Ιένα, 4 Σεπτεμβρίου 1802, στ. 1247 και στο *Magasin Encyclopédique*, έτ. IX, τ. II, Παρίσι 1805, σ. 505. Τα αντίτυπα της ελληνικής έκδοσης βρίσκονται πιο συχνά: Γεννάειος Βιβλιοθήκη, Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας, Βιβλιοθήκη της Ελληνικής Κοινότητας Τεργέστης, Εθνική Βιβλιοθήκη στο Παρίσι, Bibliothèque Interuniversitaire des Langues Orientales στο Παρίσι, Ελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης, British Library του Λονδίνου, Εθνική Βιβλιοθήκη της Σόφιας, Harvard University Library.

²⁴ Γκίνης / Μέξας, ό.π., αρ. 86' Ηλίου, ό.π., αρ. 1801. 38. Υπάρχει και αφιερωτική επιστολή «Τοις Εντιμωτάτοις [sic] και Χρησιμωτάτοις Αυταδέλφοις κυρίους κυρίους Ιωάννη και Θεοδώρω Μπακάλογλου», με υπογραφή «Ο εκδότης». Το πρότυπο «Menschenhass und Reue» είχε εκδοθεί το 1789. Στην περίπτωση αυτή ο ανώνυμος μεταφραστής ταυτίζεται με τον Κοκκινάκη ήδη από κάποιες μεταγενέστερες πηγές της εποχής: Θεόκλητος [Φαρμακίδης], *Ελληνικός Τηλέγραφος* 1815, σ. 874 και *Γενική Εφημερίς της Ελλάδος*, 1831, στ. 64. Η αγγελία της έκδοσης γίνεται στα ίδια έντυπα, όπως οι άλλες θεατρικές μεταφράσεις του Κοτζεμπόου: *Annalen der Österreichischen Litteratur* I, αρ. 8, Ιαν. 1802, στ. 64, *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* III, αρ. 153, Ιένα, 4 Σεπτεμβρίου 1802, στ. 1247, *Magasin Encyclopédique*, έτ. IX, τ. II, Παρίσι 1805, σ. 505. Και από αυτό το έργο υπάρχουν αρκετά αντίτυπα: Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Γεννάειος Βιβλιοθήκη, Δημοτική Βιβλιοθήκη Λάρισης, Μονή Χιλανδαρίου, Βιβλιοθήκη της Θεολογικής Σχολής της Χάλκης, Βιβλιοθήκη του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, Ελληνι-

κό Ινστιτούτο της Σορβόνης, British Library του Λονδίνου, Βιβλιοθήκη της Μητρόπολης Μολδαβίας και Συντοσεάβας στο Ιάσιο.

²⁵ Γκίνης / Μέξας, ό.π., αρ. 95, Ηλίου, ό.π., αρ. 1801. 45. Το πρότυπο είναι *Ammut und Edelsinn*. Η έκδοση αυτή δεν έχει αναγγελλεί στα έντυπα της εποχής. Αντίτυπα της έκδοσης υπάρχουν αρκετά: Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, Γεννάειος Βιβλιοθήκη, Βικελαία Βιβλιοθήκη Ηρακλείου, Δημόσια Βιβλιοθήκη Κέρκυρας, Μονή Βατοπεδίου, Εθνική Βιβλιοθήκη στο Παρίσι, Ελληνικό Ινστιτούτο της Σορβόνης, Εθνική Βιβλιοθήκη της Σόφιας, Harvard University Library, Βιβλιοθήκη του Γ. Π. Σαββίδη. Υπάρχει μια ανατύπωση στο περ. *Θεατρικά* 2-3 (Ιάν.-Ιούνιος) και 4 (Ιουλ.-Σεπτ. 1990).

²⁶ Βλ. π.χ. Α.Ταμπάκη: *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, Αθήνα 1993, σ. 36 (και στη δεύτερη έκδοση, Αθήνα 2002, σ. 36). Στον Κοκκινάκη αποδίδονται ΚΟ, ΜΜ και ΠΑ, όχι ΕΘ, προφανώς γιατί τυπώθηκε σε άλλον εκδότη. Την ίδια επιλογή κάνει και η Λαδογιάννη στη βιβλιογραφία της, προσθέτοντας στο ΚΟ και ΜΜ τον Κοκκινάκη ως μεταφραστή, ενώ στο ΠΑ αναφέρεται στον τίτλο (Λαδογιάννη: ό.π., αρ. 221-224), ακολουθώντας τον Σινδέρη (*Το 1821 και το θέατρο*, ό.π., σ. 12). Ο Βελουδής αντίθετα αποδίδει και τις τέσσερις μεταφράσεις στον Κοκκινάκη (*Germanograecia*, ό.π., σσ. 111 εξ.).

²⁷ Sign. MGL 132.

²⁸ Ευχαριστώ τη διευθύντρια κ. Καλλιγία για την άδεια και το Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη για την κάλυψη της δαπάνης της φωτογράφισης.

ντας το ερευνητικό αυτό θέμα για χρόνια κλεισμένο στο συρτάρι. Με τη μελέτη και σύγκριση των κειμένων αυτών, όπως ανέφερα, δεν έχει ασχοληθεί ως τώρα κανείς²⁹, πράγμα όχι και ακατανόητο, αν υπολογίσουμε τις δυσκολίες της ανεύρεσης και χρήσης όλων των σχετικών ελληνικών εκδόσεων και της ανάγνωσης των γερμανικών κειμένων στην παλαιά γοτθική γραφή, με περιεργή σήμερα ορθογραφία και μια φαινομενικά γλωσσική στρουφνότητα και δυσκαμψία, της οποίας το χούμορ και το esprit δεν αποκαλύπτεται εύκολα στον τωρινό γνώστη των γερμανικών, γιατί καθρεφτίζει γλωσσικές πρακτικές του ομιλούμενου λόγου της εποχής, γραφειοκρατικές εκφράσεις της εμπορικής αλληλογραφίας, τη γλώσσα της *galanterie* ανάμεσα στα δύο φύλα με περιφρονητικές περιπλοκότητες, υπονοούμενα κτλ.· επίσης στα ηθικοδιδασκαλικά σημεία ανεβαίνει ο τόνος, αλλά όχι προς την κατεύθυνση μιας ποιητικής έξαρσης παρά ενός κατηχητικού διδακτισμού με «επιστημονική» ρητορεία. Ο Κότζεμπου δεν είναι ποιητής, αλλά πιάνει το σφυγμό της κοινωνικής ζωής.

Οι αναλύσεις αυτές είναι αρκετά αποκαλυπτικές: ως προς τη γλώσσα και τις μεταφραστικές στρατηγικές του Κοκκινάκη και ως προς τη σκοπιμότητα του όλου εγχειρήματος. Δεν μεταφράζει κανείς τέσσερα έργα του ίδιου συγγραφέα σε σύντομο χρονικό διάστημα χωρίς να έχει κατά νου ένα συγκεκριμένο σχέδιο. Αυτό φαίνεται πως συνδέεται με την ιδέα της τροφοδότησης του ερασιτεχνικού θεάτρου, που τότε ακόμα δεν είχε συγκροτηθεί πουθενά, με έργα που εύκολα ανεβάζονται και έχουν σίγουρη επιτυχία: και εκτός τούτου μεταδίδουν τα διδάγματα της βιοθεωρίας του Διαφωτισμού και της αστικής τάξης και προέρχονται από ένα συγγραφέα αναγνωρισμένο σε όλες τις σηνές της Ευρώπης. Ακριβώς γι' αυτόν το λόγο μετέφραζαν και έπαιζαν τον Κότζεμπου όλα τα ερασιτεχνικά σχήματα στις βαλκανικές χώρες: με ολιγοπρόσωπα έργα, που ανεβάζονται από ερασιτέχνες χωρίς ιδιαίτερη δυσκολία και εξοπλισμό, εξασφαλίζουν τη μέθεξη και την επιτυχία σκορπώντας γέλιο και συγκίνηση, χιούμορ και δάκρυα³⁰. Τις μεταφράσεις του Κοκκινάκη πρέπει να δούμε άλλωστε σε μια τέτοια παμβαλκανική κλίμακα, αλλιώς δεν κατανοείται η πρωτοτυπία τους και η λειτουργικότητά τους, και μένει δυσεξηγήτο γιατί δεν είχαν και συνέχεια.

Υπάρχει και ένα άλλο στοιχείο που εκπλήσσει: η ταχύτητα της μεταφοράς ή ακριβέστερα η μικρή χρονική απόσταση μεταξύ της έκδοσης και παράστασης των κειμένων στα γερμανικά και της ελληνικής μετάφρασης: η *Πτωχεία και ανδρεία* τυπώνεται στα γερμανικά πρώτα το 1795, δεύτερη φορά το 1798· *Μισανθρωπία και μετάνοια* το 1790, *Η εκούσιος θυσία* το 1798 και *Οι Κόρσαι* μόλις το 1799! Τέτοια «ταχύτητα» πρόσληψης εμφανίζεται μόνο εκατό χρόνια αργότερα³¹. Οι «χρόνοι» της μεταφοράς στην περίπτωση του Μολιέρου, του Μεταστάσιου και του Γκολντόνι ακόμα μετρούν συνήθως δεκαετίες³². Ο νεαρός Κοκκινάκης, που έχει έρθει στο κέντρο της φήμης του Κότζεμπου, τη Βιέννη, δρα αποφασιστικά και

²⁹ Με εξαίρεση τις λίγες σημειώσεις του Γιώργου Βελουδή (βλ. παραπάνω).

³⁰ Πούχγκερ: *Η ιδέα του Εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα*, ό.π., σσ. 121-124 και pass., καθώς και του ίδιου, «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Δρόμοι της πρόσληψης στο 18ο και 19ο αιώνα», στον τόμο: *Βαλκανική θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 311-319.

³¹ Βλ. τους σχετικούς προβληματισμούς στον Βελουδή,

Germanogracia, ό.π., pass. και Β. Πούχγκερ: «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ελληνική θεατρολογία. Δώδεκα μελετήματα*, Αθήνα 1988, σσ. 329-379, καθώς και του ίδιου: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 311-354.

³² Βλ. ενδεικτικά Πούχγκερ: «Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός» ό.π., και του ίδιου: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματογραφίας*, ό.π. σσ. 36-62.

συντονισμένα, με σχέδιο, και εργάζεται πυρετωδώς για την υπόθεση του θεάτρου, που ήταν στα προεπαναστατικά χρόνια ένα από τα σημαντικότερα εργαλεία της «μετακένωσης»³³.

Αλλά έκπληξη προκαλείται και στο γλωσσικό θέμα: οι μεταφράσεις του Κοκκινάκη είναι ίσως τα πρώτα θεατρικά έργα στα ελληνικά μετά τη διακοπή του Κρητικού και του Αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου (αν εξαιρέσουμε το Επτανησιακό διαλεκτικό θέατρο, που είναι άλλη υπόθεση), τα οποία «παίζονται» στη σκηνή, δηλαδή έχουν ρέοντα σκηνικό λόγο, χωρίς να συνιστούν απλώς ποιητική απαγγελία³⁴. Το ενδιαφέρον είναι ότι δίπλα στη μεικτή λόγια γλώσσα τους υπάρχουν και δυνατές πινελιές και έντονοι χρωματισμοί μιας πιο λαϊκής γλώσσας, που δίνουν σε ορισμένα σημεία του διαλόγου μιαν αμεσότητα που λείπει από το πρότυπο. Ο φόρμουλες ευγενείας στους αριστοκράτες των έργων του Κότζεμπου, αλλά και των αστών του, η γκαλαντεριά στους νέους ερωτευμένους κτλ., έχει, παρά την ιδεολογική τοποθέτηση υπέρ του Διαφωτισμού, τη φυσιολατρεία, την ειλικρίνεια και απλότητα, ακόμα κάτι και από την επιτήδευση του Ροκοκό, ή κινείται στη γραφειοκρατική στεγνότητα του εμπορικού κόσμου και μιας αποπνικτικής ηθικολογίας, που προσπερνιέται μόνο μετά βίας από το συναίσθημα. Αντί των ηθικοδιδασκικών ρητών και αποφθεγμάτων ο Κοκκινάκης εισάγει και λαϊκές παροιμίες, καθημερινές εκφράσεις, επιφωνήματα (μπα, μπρέ, έ δα, τι άνεμος κτλ.), μεταφέροντας τον αναγνώστη/θεατή από τις μητροπόλεις και τις εξοχές της Ευρώπης (ή και του τρίτου κόσμου) σε ένα πολιτικό περιβάλλον, όπου αρκετά έντονα κυριαρχούν και τουρκικές εκφράσεις (βάϊ, τζάνουμ κτλ.), ενώ η διοικητική ορολογία καθρεφτίζει γερμανικούς *termini technici* (στην εμπορική γλώσσα και τα γαλλικά και ιταλικά, ακόμα και λατινικά). Υπάρχει στα γλωσσικά επίπεδα και μια σαφής υφολογική διαφοροποίηση ανάμεσα στους αφέντες και τους δούλους, που μιλούν πιο χρωματισμένη γλώσσα, η οποία έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Βρισκόμαστε μόλις στο έτος 1801.

Σε ένα από τα έργα αυτά υπάρχουν ακόμα και μερικά διαλεκτικά στοιχεία, που χρησιμοποιεί η κόρη ενός κηπουρού. Αυτά μάλλον προς την πατρίδα του μεταφραστή, τη Χίο, παραπέμπουν. Ωστόσο σημαντικό είναι το γεγονός, πως αυτό γίνεται αρκετά χρόνια πιο πριν από τη μετάφραση/διασκευή του *Φιλάργυρου* του Μολιέρου από τον Κωνστ. Οικονόμου (Βιέννη 1816), όπου για πρώτη φορά χρησιμοποιούνται διάφορες διάλεκτοι³⁵. Ως προς τα γραφικά στοιχεία, που δίνουν και κάποιον ιθρογραφικό τόνο, πρέπει να παρατηρηθεί πως χρησιμοποιούνται με τις ίδιες στρατηγικές, όπως αργότερα τα διαλεκτικά στοιχεία στην κωμωδία: δηλαδή γίνεται μια επιλεκτική χρήση που επαναλαμβάνεται και χρωματίζει κατ' αυτόν τον τρόπο ένα σκηνικό χαρακτήρα ή ένα έργο ολόκληρο³⁶. Η γλωσσική μελέτη των μεταφράσεων αυτών αποτελεί και μιαν αρκετά σημαντική συμβολή στο γλωσσικό ζήτημα της εποχής: ο Κοκκινάκης ήταν οπαδός του Κοραή, το 1801 όμως ακόμα ακολουθεί μάλλον τη γλωσσική πρακτική των Ελλήνων της Πόλης. Σε κάθε περίπτωση, και αυτά τα κείμενα δείχνουν τον προβληματισμό του διαχωρισμού της γλώσσας σε «καθαρεύουσα» και «δημοτική», αν και περισσότερο παραποιούν παρά φανερώσουν την πολύ πιο διαφοροποιημένη γλωσσική πραγματικότητα³⁷. Η θεατρική χρή-

³³ Α. Ταμπάκη: «Η εποχή του Κοραή και το θέατρο», στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις*, δ.π., σσ. 13-38· της ίδιας, *Le théâtre néohellénique: Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Thèse EHESS, Paris 1995, σσ. 377-391.

³⁴ Βλ. και Β. Πούχγερ: «Ο ομιλούμενος σκηνικός λόγος στην ελληνική δραματολογία (1810-1840)», στον τόμο: *Καταπατή και υποβολείο*, δ.π., σσ. 71-79.

³⁵ Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, δ.π., σσ. 227-240.

³⁶ Βλ. Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, δ.π., pass.

³⁷ Βλ. και Β. Πούχγερ: «Δραματογενικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 2000, σσ. 69-107 και 188-225 (υποσημειώσεις).

ση της γλώσσας, εφόσον δεν είναι καθαρά ποιητική, έχει ακόμα μεγαλύτερη σημασία σ' αυτό το θέμα, γιατί καθρεφτίζει τον ομιλούμενο λόγο μιας εποχής³⁶. Και τα έργα του Κότζεμπου είναι απόλυτα ρεαλιστικά ως προς την πρόθεσή τους, έτσι και η μετάφραση δεν μπορεί να κάνει αλλιώς παρά να ακολουθήσει την αισθητική αυτή επιλογή. Η μεταφράσεις του Κοκκινιάκη, λοιπόν, μας εισάγουν σε γλωσσικές πρακτικές του προφορικού λόγου γύρω στα 1800.

Οι μεταφράσεις αυτές επίσης είναι αρκετά πιστές: σπάνια παρωλείνται κάτι, και μόνο για συγκεκριμένο λόγο. Αποδίδουν αρκετά πιστά το νόημα του πρωτοτύπου, αν και συχνά με άλλα γλωσσικά μέσα και άλλες μεταφορικές εικόνες, προσαρμόζοντας την εικονολογία στα ελληνικά δεδομένα. Και εδώ υπάρχουν εκπλήξεις που καθιστούν τα κείμενα αυτά αξιολογικά ακόμα και για την ιστορική λαογραφία, διασώζοντας παροιμίες και προφορικές εκφράσεις της εποχής. Οι πρώτες ελληνικές μεταφράσεις έργων του Κότζεμπου είναι ενδιαφέρουσες και από υφολογική άποψη, ως ανεξάρτητα λογοτεχνήματα, στο βαθμό που οι μεταφράσεις είναι αναπόσπαστα τμήματα μιας εθνικής λογοτεχνίας, ισάξιες με την πρωτότυπη λογοτεχνική παραγωγή· συχνά ακόμα και αξιολογότερες πηγές, γιατί στην προσπάθεια να χρωματίσουν το «ξένο», να το μετουσιώσουν στα «καθ' ημάς» χρησιμοποιούνται πιο έντονα και συνειδητά τα ντόπια στοιχεία. Στις στρατηγικές της μεταφράσεως στα «καθ' ημάς» παρατηρείται κυρίως η μετονομασία, ο εξελληνισμός δηλαδή των ξένων ονομάτων, και ορισμένες μεταβολές στα πραγματολογικά δεδομένα (π.χ. στην προέλευση και το είδος κρασιών, στην επίπλωση, σε τμήματα του ρουχισμού κτλ.), ενώ συνήθως δεν αλλάζουν τα τοπωνύμια ή οι χώροι όπου διαδραματίζεται το έργο.

Πρέπει να παρατηρηθεί στο σημείο αυτό ότι ο Κοκκινιάκης εισάγει για τους συμπατριώτες του όχι μόνο το γνωστό τοπικό, αλλά σε σημαντικό βαθμό και έναν κοσμοπολιτισμό, που είναι χαρακτηριστικός για το Διαφωτισμό: το ένα έργο παίζεται στο Λονδίνο, το κέντρο της κεφαλαιοκρατίας της εποχής, το άλλο κάπου στην εξοχή στη Γερμανία (με αξιωματικό που υπηρετείσε στη Γαλλία), το τρίτο πιθανώς στο Αμβούργο (παραθαλάσσια πόλη με Σουηδό αξιωματικό και Ολλανδό έμπορο), το τέταρτο στην Ουγγαρία με εξόριστους μαχητές της Κορσικής στα χρόνια του Αυστροτουρκικού πολέμου (πρώτο μισό του 18ου αιώνα). Οι *Κονιάκ*ροι, που θα μεταφράσει δώδεκα χρόνια αργότερα ο Ιωάννης Παπαδόπουλος, διαδραματίζονται στην Αμερική! Και μέσα στα έργα αυτά υπάρχουν πάμπολλες αναφορές σε ξένες χώρες (και του τρίτου κόσμου), πολιτικές καταστάσεις, εμπορικές διασυνδέσεις, προϊόντα από την Άπω Ανατολή, στο εμπόριο σκλάβων στην Αφρική κτλ. Και απλώς η αγνόηση των έργων αυτών δεν εισάγει μόνο στις νέες συμπεριφορές και αξίες της αστικής τάξης, στα ιδανικά του ανθρωπισμού, αλλά και σ' ένα διεθνές περιβάλλον του ανερχόμενου καπιταλισμού. Από αυτή την άποψη τα θεατρικά έργα του Κότζεμπου έχουν τρόπον τινά εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα, εισάγουν τον αναγνώστη και θεατή στο μεγάλο κόσμο. Μεταδίδουν τη νέα διεθνικότητα, την οποία αντιπροσωπεύουν και οι Έλληνες που έχουν στα χέρια τους το εμπορικό δίκτυο, που αναπτύχθηκε κατά το 18ο αιώνα σε όλα τα Βαλκάνια κι έφτασε ως την Κεντρική και Βόρεια Ευρώπη, την Ιταλία, το Παρίσι και το Λονδίνο. Και από αυτή την άποψη τα έργα του Κότζεμπου είναι αντιπροσωπευτικά για τη ζωή πραγματικότητας της νέας ελληνικής αστικής τάξης, όπως διαμορφώνεται στη Διασπορά.

Τα κείμενα αυτά θέτουν τα συνήθη εκδοτικά προβλήματα της προεπαναστατικής περιόδου· τρία από τα τέσσερα θεατρικά κείμενα φαίνεται πως είχαν την επιμέλεια του ίδιου του συγγραφέα (ή τουλάχιστον δύο· υπάρχουν ορισμένα ενδεικτικά στοιχεία γι' αυτό), ενώ

³⁶ Πούχγερ: «Ο ομιλούμενος σκηνικός λόγος στην ελληνική δραματολογία (1810-1840)», ό.π.

το τέταρτο αφέθηκε στο έλεος των τυπογράφων και γι' αυτό βρίθκει από τις πιο απάθανες αβλεψίες (βλ. στη συνέχεια). Κάποιες άλλες αποκλίσεις εγείρουν ακόμα και την υποψία αν είναι έργο του Κοκκινάκη, αλλά τα στοιχεία αυτά δεν φτάνουν να τεκμηριώσουν με βεβαιότητα μια τέτοια υπόθεση. Όλα τα κείμενα έχουν ορισμένες τυπογραφικές αβλεψίες, αλλά κυρίως τις ορθογραφικές ιδιοτυπίες της εποχής, που βασίζονται σε λανθασμένες ετυμολογίες, σε παλαιότερες τυπογραφικές «παραδόσεις» ή παραμένουν χωρίς καμιά ιδιαίτερη αιτιολόγηση³⁹.

Ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης (1781-1831) και το έργο του

Παρά το γεγονός, πως ο Κοκκινάκης είναι από τους γνωστότερους λόγιους της προεπαναστατικής περιόδου, συνεκδόθη από το 1816 του θρυλικού *Ερμού του Λογίου* στη Βιέννη, δεν διαθέτουμε και πολλά και εξακριβωμένα στοιχεία για το βίο του⁴⁰. Γεννήθηκε το 1781 στη Χίο και διδάχθηκε, όπως αναφέρεται στις πηγές, τα πρώτα γράμματα από το δάσκαλό αδελφό του. Στο πατρικό του νησί με τη μεγάλη παράδοση στα γράμματα⁴¹ έμαθε και ιταλικά, μαθηματικά και φιλολογία. Για τη συμπλήρωση των σπουδών του μεταβαίνει στην Κωνσταντινούπολη και ύστερα στην Αυθεντική Ακαδημία στο Βουκουρεστί⁴². Ακολουθώντας τα βήματα του Ρήγα φτάνει από κει στη Βιέννη, το σημαντικότερο τότε κέντρο του απόδημου Ελληνισμού, του εμπορίου στη στερεά και των ιδεών περί Διαφωτισμού και εθνικής αφύπνισης των βαλκανικών λαών από τον τουρκικό ζυγό. Φτάνει στη Βιέννη, ούτε καν είκοσι ετών, γύρω στα 1800 (ή και πιο νωρίς). Την ιδέα των θεατρικών μεταφράσεων, - στις οποίες πρέπει να έχει επιδοθεί ευθύς αμέσως φτάνει, για να μπορεί να παρουσιάσει το 1801 τέσσερα μεταφρασμένα στα ελληνικά έργα, - πρέπει να του την έχει δώσει ο Γεώργιος Σακελλάριος (1767-1836)⁴³, που εκείνα τα χρόνια τελειώνει τις σπουδές του στην ιατρική και έχει μεταφράσει συνολικά έξι θεατρικά έργα από τα γερμανικά και τα γαλλικά⁴⁴. Ίσως σ' αυτόν οφείλεται και ο συγκριμένος προσανατολισμός, γιατί είναι δύσκολο να φανταστούμε πως ο νεαρός έρχεται τόσο καταρτισμένος, ώστε να συλλάβει αμέσως την ιδέα να αφρωθεί σ' έναν θεατρικό συγγραφέα και αποκλειστικότητα. Θα ήταν η επιτυχία του Κότζεμπου στο θέατρο, το γεγονός πως λίγα χρόνια πριν υπήρξε γραμματέας του Burgtheater (1797/98)⁴⁵, το ότι τα έργα του προεβόουν τη νέα ιδεολογία της αστικής τάξης και του Διαφωτισμού, ώστε

³⁹ Βλ. τώρα Β. Πούχνερ: «Εκδοτικά προβλήματα σε δραματικά κείμενα του 18ου και 19ου αιώνα», στον τόμο: *Ράμπα και παλαιοελληνικό. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 173-204.

⁴⁰ Κωνστ. Ι. Άμαντος: *Τα γράμματα εις την Χίον κατά την τουρκοκρατίαν 1566-1822*, εν Πειραιεί 1946 (Αθήνα 1976), σσ. 176-179· Βελουδής: *Germanograecia*, ό.π., σ. 111 και στις εγκυκλοπαίδειες, τα λεξικά και τις ιστορίες νεοελληνικής λογοτεχνίας.

⁴¹ Άμαντος, ό.π.

⁴² Ωστόσο το όνομά του δεν αναφέρεται πουθενά σε σχέση με την Αυθεντική Ακαδημία (βλ. Α. Camariano-Cioran: *Les Académies principières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Thessaloniki 1974, Institute for Balkan

Studies 142).

⁴³ Β. Πούχνερ: «Ο Ρήγας Φεραίος και το θέατρο της Βιέννης κατά το 18ο αιώνα», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 119-145, ιδίως σσ. 133 εξ.

⁴⁴ Β. Σαμπανόπουλος: «Οι μετοικιστές του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου», *Ελμειακά* 1 (1982), σσ. 41-52· Β. Β. Πασχάλη: *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος ο Κοζανίτης*, Αθήνα 1993· Χαρ. Καρανάσιος: «Μαρτυρίες αναφορικά με τη χρονολόγηση γεγονότων του βίου του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου», *Ο Ερανιστής* 22 (1999), σσ. 117-135.

⁴⁵ Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, τόμ. 5, ό.π., σσ. 94 εξ.

θα ήταν χρήσιμα για το Γένος, και το ότι έχουν στέρεα δραματουργική δομή που υλοποιείται σχετικά εύκολα σε μια ερασιτεχνική σκηνή και λόγω της «συναισθηματικής» δραματουργίας του εξασφαλίζουν τη μέθεξη των θεατών και την επιτυχία των παραστάσεων. Επίσης το νεαρό Κοκκινάκης ενδιαφερόν, όπως φαίνεται από την επιλογή των τίτλων και υποθέσεων, προβλήματα των «σωστού» έρωτα (όπως στο *Έρωτος αποτελέσματα* και το *Σχολείον των ντελικάτων εραστών*), η αξία της φιλίας (σε σύγκρουση με τον έρωτα, βλ. *Τα Ολύμπια του Ρήγα*), ο ταιριαστός γάμος (σε αντίθεση με τον κατά σύμβαση γάμο), που είναι η κεντρική μονάδα μιας σωστής κοινωνίας και πολιτείας (*Δημοκρατική Κατήχηση* 1797), η σωστή χρήση της εξουσίας από τον *pater familias* και τις ανώτερες κοινωνικές τάξεις, η ανθρωπιά και φιλανθρωπία, η ειρήνη και η φυσιολατρεία, η αποστροφή προς το «θέατρο» της κοινωνίας κτλ. Βέβαια ο Κότζεμπου δεν είναι ιδιαίτερα «προοδευτικός» συγγραφέας, ούτε πολιτικά ούτε κοινωνικά: δεν αμφισβητείται η δομή της πατριαρχικής οικογένειας και της ταξικής κοινωνίας, αλλά μέσα στην ιεράρχηση αυτή υπάρχουν αξιοπρόσεκτες ζώνες ελευθερίας και ανοχής της ελευθερίας, ελεύθερης έκφρασης κι ακόμα και αντίθετων αποφάσεων, πράξεων και συμπεριφορών, που τελικά συγχωρούνται και θα μπορούσαν να ερμηνευθούν και ως πρώτα σκιρτήματα του γυναικείου κινήματος ή μιας κρυφής υποστήριξης δημοκρατικών ιδεών. Ο Κότζεμπου παίζει πάντα σε πολλά πλάνα και αποφεύγει να είναι σαφής σε ιδεολογικά θέματα.

Όπως και να έχει το πράγμα, ο Κοκκινάκης εμφανίζεται ως συνεχιστής και διάδοχος, τρόπον τινά, του Σακελλάριου και του Ρήγα στη Βιέννη⁴⁶. Προσπάθησε να εγγραφεί στο Πανεπιστήμιο, αλλά δεν το κατόρθωσε, κι έγινε, όπως ο Γεώργιος Λασσάνης λίγα χρόνια αργότερα στη Βουδαπέστη⁴⁷, βοηθός σε ελληνικό εμπορικό κατάστημα. Το εμπόριο τον ενδιέφερε και βαθύτερα: ένα από τα έργα του Κότζεμπου, *Πτωχεία και ανδρεία*, διαδραματίζεται εξ ολοκλήρου στο milieu των εμπόρων, κι έχει και έναν τύπο που κάπως μοιάζει με τον Φιλάργυρο, δεν είναι όμως τόσο παθολογικός όπως εκείνος. Ο Κότζεμπου δημιούργησε το σκηνικό χαρακτήρα σαφώς με ένα πλάγιο βλέμμα στον Μολιέρο, γιατί σε κάποιο σημείο τον αποκαλούν και Άρπαγο (Araggon). Το ενδιαφέρον του για το εμπόριο εκδηλώνεται και με τη μετάφραση μιας *Ιστορίας του εμπορίου* (*Handlungsgeschichte*) κάποιου Novak⁴⁸.

Στους γλωσσικούς αγώνες των χρόνων των *Κορακιστικών*⁴⁹ ο Κοκκινάκης βρίσκεται στο πλευρό του Κοραή, και με έμμεση προτροπή εκείνου μεταφράζει έμμετρα τον *Ταρτούφο* και τον εκδίδει το 1815 στη Βιέννη, με σημαντικό πρόλογο για την ιστορία της κωμωδίας στην Ευρώπη και τη δικαιολόγηση του είδους για την ελληνική κοινωνία, όπου υπήρχαν σημαντικές επιφυλάξεις⁵⁰. Εισπράττει τη γνωστή μομφή του Κοραή για το ακατάλληλο της έμμετρης μετάφρασης στην περίπτωση της κωμωδίας⁵¹, ο πρόλογος τον πάντων και το γεγονός, πως πρόκειται για την πρώτη έντυπη μετάφραση κωμωδίας του Μολιέρου (και μάλιστα με τολμηρή επιλογή του θέματος), είχε ευρύτερη απήχηση. Αμέσως την επόμενη χρονιά γίνεται,

⁴⁶Πούχνερ: «Ο Ρήγας Φεραίος και το θέατρο της Βιέννης κατά το 18ο αιώνα», ό.π., και του ίδιου: «Rigas Fereos e il teatro a Vienna nel XVIII secolo», *Rivista di Studi Bizantini e Neoellenici* 35 (1998), σσ. 95-109.

⁴⁷Β. Πούχνερ: «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 220-289 (με όλη τη σχετική βιβλιογραφία).

⁴⁸Βελονδής, *Germanograecia*, ό.π., σ. 111.

⁴⁹Πούχνερ: *Η γλωσσική οάτιρα στην ελληνική κωμωδία τον 19ο αιώνα*, ό.π., σσ. 23-92.

⁵⁰Πούχνερ: «Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», ό.π., σσ. 75-83 (βλ. και *Ελληνικά* 50, 2000, σσ. 231-304, ιδίως σσ. 242-256).

⁵¹Αδ. Κοραΐς: *Αλληλογραφία*, τόμ. Γ', Αθήνα, ΟΜΕΔ 1979, σ. 500 εξ.

πάλι με προτροπή του Κοραή, μαζί με τον Θ. Φαρμακίδη, εκδότης της δεύτερης φάσης της λειτουργίας του *Ερμού του Λογίου* (1816-1821). Ο Κοκκινάκης μεταφράζει και άλλο ένα θεατρικό έργο, αυτή τη φορά πάλι από τα γερμανικά, στα ελληνικά, *Οι Στρελίτζοι* (παιρω-ριανοί του Πέτρου του Μεγάλου), που είναι ένας ύμνος στην επιβλητική μορφή του μεγάλου Διαφωτιστή της Ρωσίας, αλλά συνάμα και ύμνος στην απόλυτη μοναρχία που καταπνίγει στο αίμα την επανάσταση του επιλεκτού σώματος του τσαρικού στρατού⁵². Όπως φαίνεται από τον πρόλογο, το έργο προοριζόταν για παράσταση στην ελληνική σκηνή της Οδησού, αλλά τελικά δεν παίχθηκε, γιατί σ' αυτή τη φάση δεν «περνούσαν» πια τέτοια θέματα⁵³.

Από τον πρόλογο αυτό επίσης φαίνεται σαφώς πως τον ενδιέφεραν και θέματα καθαρά θεατρολογικά, που αφορούν δηλαδή τη θεατρική παράσταση και τη λειτουργία της. Φαίνεται πως τέτοια θέματα τον απασχολούσαν από την αρχή, γιατί η δραματολογία του Κότζε-μπου προσφέρεται για μια εξέταση της λειτουργίας της μέθεξης, επειδή τα έργα του στηρίζονται σχεδόν εξ ολοκλήρου σε στρατηγικές πρόκλησης γέλιου και δακρύων συγκίνησης. Με το ξέσπασμα της Επανάστασης του 1821 ο Κοκκινάκης συλλαμβάνεται από την αυστριακή αστυνομία, γιατί μεταφέρει επαναστατικές προκηρύξεις στη Βιέννη, και φυλακίζεται, όπως και ο συνάδελφός του της Οδησού, ο Λαοσάνης, στην Αυστρία. Απελευθερείται από τη χώρα το 1825. Γυρίζοντας στην επαναστατημένη Ελλάδα, η Κυβέρνηση τι αργότερα ο Καποδίστριας του αναθέτουν τη συγγραφή σχολικών βιβλίων. Πεθαίνει σε έσχατη ένδεια, μόλις 50 ετών, το Φεβρουάριο του 1831, στην Αίγινα.

Η σχετική μικρή βιβλιογραφία αναφέρει επίσης πως έχει μεταφράσει πλήθος βιβλία από τα γαλλικά, πως είναι ποιητής του γνωστού «Εγερτηρίου» «Δεύτε παιδες των Ελλήνων», καθώς και άλλα γενικόλογα, τα οποία είναι δύσκολο να εξασκριωθούν. Πάντως με έξι θεατρικές μεταφράσεις, ο Κοκκινάκης φαίνεται πως είναι άξιος συνεχιστής του Σακελλάριου (που αριθμεί κι αυτός επίσης έξι θεατρικές μεταφράσεις, από τις οποίες δεν έχουν βρεθεί όλες)⁵⁴, και πως, όπως και στην περίπτωση εκείνου, το θέατρο βρισκόταν στο επίκεντρο των ενδιαφερόντων του. Για τη συνεργασία των δύο ανδρών μαρτυρεί η παράσταση του 1803 στα Αμπελάκια, όπου παίζεται, προφανώς σε μετάφραση του Κοκκινάκη, το *Μισανθρωπία και μετάνοια* του Κότζεμπου από νεαρούς ερασιτέχνες, με προτροπή προφανώς του Σακελλάριου⁵⁵. Η παραμονή του Σακελλάριου εκείνη τη χρονιά στο θρυλικό ορεινό χωριό της Θεσσαλίας είναι μαρτυρημένη⁵⁶. Για την πληρέστερη τεκμηρίωση του πνευματικού προφίλ του Κοκκινάκη θα έπρεπε να εξεταστεί λεπτομερέστερα η εκδοτική του δραστηριότητα στον *Ερμή το Λόγιο* (1816-1821). Πάντως οι μεταφράσεις του 1801 δείχνουν μια γλώσσα πιο δροσερή και ρέουσα, ευέλικτη και με χρώμα, απ' ό,τι στη μετάφραση του *Ταρτούφου* το 1815, η οποία βέβαια λόγω του τολμηρού θέματος και της έμμετρης προσπάθειας είναι από άλλη άποψη ενδιαφέρουσα, καθώς και των *Στρελίτζων* του 1818, που φανερώνουν κάποια κάμψη των δημιουργικών του δυνάμεων. Είναι οπωσδήποτε οι καλύτερες μεταφράσεις του και οι πρώτες επιτυχημένες απόπειρες να αποδοθεί στα ελληνικά ομιλούμενος θεατρικός λόγος.

⁵² Πούγχερ: «Δραματολογικές και θεατρολογικές θεωρίες», ό.π., σσ. 98 εξ.

⁵³ Την ίδια τύχη είχε και η *Ιφιγένεια* του Γκαίτε σε μετάφραση του Ιωάννη Παπαδόπουλου, που προόριζε τη μεταγλώττισή του επίσης για την ερασιτεχνική σκηνή στην Οδησό (για την ανάλυση της μετάφρασης βλ. τώρα Β. Πούγχερ: «Η μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Γκαί-

τε από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο (Ιένα 1818) και το πρότυπό της», *Σύγχρονη* 13, 2002, σσ. 9-31).

⁵⁴ Η βασική πηγή για το μεταφραστικό του έργο, εκδεδомένο και ανέκδοτο, είναι ο Γ. Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ελλάδα ή Ελληνικών Θέατρον*, Αθήνα 1871, σσ. 242 εξ.

⁵⁵ Βλ. στη συνέχεια.

⁵⁶ Καρανάσιος, ό.π.

Ποιος είναι ο August von Kotzebue (1761-1819);

Ο August von Kotzebue είναι ένα φαινόμενο θεατρικής επιτυχίας του πρώτου μισού του 19ου αιώνα, όπως ο Pietro Metastasio για το 18ο αιώνα⁵⁷. Έχει γράψει γύρω στα 230 θεατρικά έργα⁵⁸, και στο χρονικό διάστημα 1795-1825 καλύπτει με τα έργα του περίπου το 25% το συνολικού ρεπερτορίου των γερμανόφωνων σκηνών⁵⁹. Η απίστευτη επιτυχία και διάδοση των έργων του καθρεφτίζεται και σε άλλες στατιστικές: στο Burgtheater της Βιέννης, στο χρονικό διάστημα 1790-1860, έργα του παίζονται σε συνολικά 3650 βραδιές – αυτό σημαίνει δέκα ολόκληρα χρόνια!⁶⁰ Ο πολύς Γκαίτε, που θεώρησε τον Κότζεμπου «μια μηδαμινότητα» (Nullität)⁶¹, αναγκάστηκε να τον παίξει στο χρονικό διάστημα 1791-1817, ως διευθυντής του θεάτρου της Βαϊμάρης, 667 φορές (σε 4809 βραδιές συνολικά, αυτό είναι 13,87%), και ανάμεσα σε συνολικά 600 περίπου έργα 87 είναι του Κότζεμπου⁶². Το ρηχό, «καταναλωτικό», εφήμερο θέατρό του, που του εξασφαλίζει ήδη στο 19ο αιώνα μια ταπεινή μόνο θέση στις ιστορίες της γερμανικής λογοτεχνίας⁶³, ενδιαφέρει ωστόσο ως φαινομενικό ιδεολογικό-ιστορικό και κοινωνιολογικό της ανερχόμενης αστικής τάξης και της κοσμοθεωρίας της. Διακρίνεται από μια στέρεα δραματολογική οικονομία και τεχνική, συναισθηματική αποτελεσματικότητα με συνεχή εναλλαγή κωμικών και δακρύβρεχτων σκηνών, που αποβλέπει κυρίως στην ένταση της μέθεξης του θεατή, προσφέροντας ένα ζυγισμένο μείγμα δακρύων και γέλιου, συγκίνησης και συναισθηματικής αποφόρτισης, συχνά και «τολμηρές» για τις ηθικοδιδασκτικές αντιλήψεις της εποχής σκηνές, που «παίζουν» και με την ενδεχόμενη υπέρβαση της αστικής σεμνοτυφίας και των αυστηρών αντιλήψεων περί τιμής⁶⁴.

⁵⁷ Πούχνερ: «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue», ό.π.

⁵⁸ Η έκδοση των 40 τόμων των *Απάντων* (1840/51) περιλαμβάνει 213 θεατρικά έργα. Για την εργογραφία του, τις μεταφράσεις σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες, τις βιβλιοκρισίες και θεατρικές κριτικές, καθώς και για τη γενική βιβλιογραφία για τον ίδιο και το έργο του βλ. K. Goedeke: *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, τόμ. 5, Dresden 1893, σσ. 270-288 και Herbert Jacob, *αντίοθι*, τόμ. 15, Berlin 1964, σσ. 151-278.

⁵⁹ Benno von Wiese: «Einführung», στον τόμο: August von Kotzebue: *Schauspiele*, Frankfurt/M. 1972, σ. 7.

⁶⁰ E. Wlassack: *Chronik des k. k. Hof-Burgtheaters*. Wien 1876.

⁶¹ G. Stenger: *Goethe und August von Kotzebue*, Breslau 1910.

⁶² C. A. H. Burckhardt: *Das Repertoire der Weimarer Theaters unter Goethes Leitung*, Hamburg 1891, σσ. 35 εξ.

⁶³ Περιορίζομαι στην παραπομπή στο συλλογικό τόμο κρίσεων του W. von Kotzebue: *August von Kotzebue. Urtheile der Zeitgenossen und der Gegenwart*, Dresden 1881 καθώς και στην πιο σύγχρονη μελέτη του F. Stock: *Kotzebue im literarischen Leben der Goethezeit. Polemik – Kritik – Publikum*, Düsseldorf 1971.

⁶⁴ Αποφεύγω να δώσω στο σημείο αυτό εξαντλητική βιβλιογραφία, παραπέμποντας σ' αυτή του Herbert Jacob (ό.π.), η οποία ωστόσο δεν συμπεριλαμβάνει τις ελληνικές μεταφράσεις του Κοκκινάκη (βλ. και τον ίδιο: «Kotzebues Werke in Übersetzungen», H. W. Seiffert (ed.): *Studien zu neueren deutschen Literatur*, Berlin 1964, σσ. 175-183). Σε επιλογή: Ch. Rabany: *Kotzebue. Sa vie et son temps, ses œuvres dramatiques*, Paris 1893· E. Jaekch: *Studien zu Kotzebues Lustspieltechnik*, Stuttgart 1900· J. Minor: «Kotzebue als Lustspieldichter», *Bühne und Welt* 13 (1911), σσ. 104-114· A. W. Holzmann: *Family Relationships in the Drama of August von Kotzebue*, Princeton 1935· E. Zdenek: *Die Problemgestaltung in Kotzebues dramatischem Werk als soziale Ursache für dessen Erfolg*, Diss. Wien 1949· H. Mathes-Thierfelder: *August von Kotzebue und das Bürgertum um 1800 im Spiegel seiner dramatischen Werke*, Diss. München 1953· Ch. Köhler: *Effekt-Dramaturgie in den Theaterstücken August von Kotzebues. Eine theaterwissenschaftliche Untersuchung*, Diss. Berlin 1955· K.-H. Klingenberg: *Iffland und Kotzebue als Dramatiker*, Weimar 1962· H. Birk: *Bürgerliche und empfindsame Moral im Familiendrama des 18. Jahrhunderts*, Diss. Bonn 1967 κτλ.

Η βιογραφία του είναι πολυκύμαντη και πραγματικά κοσμοπολιτική⁶⁵. Ο Κότζεμπου γεννήθηκε, κατά ιστορική ειρωνεία, στην πόλη του εχθρού του, του Γκαίτε, τη Βαϊμάρη, στις 3 Μαΐου 1761, ως γιος μιας μεσοαστικής οικογένειας. Συμμετείχε, νεανίας ακόμα, στις ερασιτεχνικές παραστάσεις που οργάνωσε ο Γκαίτε στην αυλή της Βαϊμάρης⁶⁶. Σπούδασε νομικά και από το 1781 έκανε το δικηγόρο στην ίδια πόλη. Με το δικητικό του χαρακτήρα δημιούργησε γρήγορα εχθρούς. Έτσι εγκατέλειψε την ίδια κιόλας χρονιά τη Βαϊμάρη, ως γραμματέας του Generalingenieur von Bauer, και εγκαταστάθηκε στην Αγία Πετρούπολη, όπου σταδιοδρόμησε γρήγορα. Εκεί έρχεται σύντομα σε επαφή με το Γερμανικό Θέατρο, γιατί η Αικατερίνη Β' κάνει τον προϊστάμενο του Κότζεμπου διευθυντή του Αυλικού Θεάτρου, και ο von Bauer του αναθέτει προσωπικά τη διοίκηση του θεάτρου. Η κλίση του Κότζεμπου για το θέατρο είχε εκδηλωθεί ήδη νωρίτερα, κατά τις σπουδές του, όταν στο Duisburg και στην Ιένα είχε ιδρύσει ερασιτεχνικές σηνές. Για το Γερμανικό Θέατρο στην Αγία Πετρούπολη γράφει δύο θεατρικά έργα: μια ιστορική τραγωδία *Δημήτριος, τσάρος της Μόσχας*, και μια κωμωδία *Καλόγρια και υπηρέτρια*.

Μετά το θάνατο του von Bauer το 1783 τον μεταθέτουν στο ανώτατο δικαστήριο της Reval στην Εσθονία, όπου ιδρύει εκ νέου ένα ερασιτεχνικό θέατρο, το οποίο εγκαινιάζεται στις 8 Δεκεμβρίου 1784 με δικό του έργο (*Κάθε τρελός έχει το σκούφο του*, μια μίμηση του μολιερικού *Φιλάργου*). Τα έσοδα του θεάτρου διαθέτει για φιλανθρωπικούς σκοπούς. Για να υπερασπίσει το θέατρό του, γράφει ένα μονόπρακτο *Το ερασιτεχνικό θέατρο μπροστά στη βουλή* (μίμηση της *Critique de l'école des femmes* του Μολιέρου), το οποίο παίζεται το 1786. Για το θέατρο αυτό, που συντηρείται από την ανώτερη τάξη των Γερμανών στην πόλη, γράφει και τη σάτιρα *Ο ερμής της Φορμαντέρα*, που διακωμωδεί το *Nathan το σοφό* του Lessing, καθώς και ένα ιπποτικό μεσαιωνικό δράμα *Adelheid von Wulfingen*, ένα «μνημείο της βαρβαρότητας του 13ου αιώνα», όπως ισχυρίζεται ο υπότιτλος. Η επιτυχία είναι πολύ περιορισμένη: το πρώτο έργο παίζεται το 1789 έξι φορές, το δεύτερο δεν ανέβηκε ποτέ λόγω του θέματος της αιμομιξίας που βρίσκεται στο κέντρο του.

Κατά το 1788 παρουσιάζει γαστρεντερικές ενοχλήσεις, που δεν θα τον αφήσουν πλέον για όλη τη ζωή και το υποδιδλώνουν και τον υποχονδριακό του χαρακτήρα. Σ' αυτές προστίθενται και νευρικότητα και πυρετός. Κατά την ασθένειά του συλλαμβάνει την ιδέα του έργου που θα τον εξασφαλίσει τη θεατρική σταδιοδρομία και το διεθνή θρίαμβο: *Menschenhaß und Reue* (*Μισανθρωπία και μετάνοια*). Το έργο αυτό (ανάλυση βλ. στη συνέχεια) δεν προσανατολίζεται τόσο στον *Τίμωνα τον Αθηναίο* του Σαίξπηρ ή το *Μισάνθρωπο* του Μολιέρου, παρά στην αστική τραγωδία *Miß Sara Sampson* του Lessing (1755) και κυρίως στο σήμερα άγνωστο έργο: *Ο δεκανέας ή Η λανθασμένη υποψία* (1782) του Friedrich Ludwig Schröder· ίσως υπάρχουν και κάποιες ιδέες από το *Emile et Sophie, ou Les solitaires* (1780) του Jean-Jacque Rousseau, ένα απόσπασμα που αποτελεί τη συνέχεια του γνωστού *Emile ou De l'éducation* (1762)⁶⁷. Το έργο ανεβάζεται το χειμώνα του 1788 στο ερασιτεχνικό θέατρο της Reval, αλλά το δέχεται και ο Johann Jakob Engel, ο διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου του Βερολίνου, σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα του που τα είχε απορρίψει. Θε-

⁶⁵ F. Cramer: *Leben August von Kotzebue's. Nach seinen Schriften und nach authentischen Mittheilungen dargestellt*, Leipzig 1820· H. Döring: *August von Kotzebue's Leben*, Weimar 1830.

⁶⁶ Για τις παραστάσεις αυτές βλ. στα ελληνικά Β. Πούγχε: «Γκαίτε – θέατρο – Ελλάδα. Το δυναμικό τρίγω-

νο μιας πολλαπλής σχέσης», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 290-337, ιδίως σσ. 295 εξ. (και περαιτέρω βιβλιογραφία).

⁶⁷ J. Mathews: «Anhang», στον τόμο: A.v. Kotzebue: *Schauspiele*, 6.π., σ. 533 εξ.

ωρεί το έργο αυτό ανακάλυψη: το καλοκαίρι και το φθινόπωρο του επόμενου χρόνου (1789). Το *Μισανθρωπία και μετάνοια* ανεβάζεται στις εξής γερμανικές σκηνές: στο Γερμανικό Θέατρο του Αμβούργου, το Εθνικό Θέατρο στο Mannheim, από το θίασο Großmann στο Hannover, στο αυλικό θέατρο της Λειψίας, από το θίασο της Madame Wäser στο Breslau, στο Εθνικό Θέατρο στη Φρανκφούρτη, από το θίασο Bellomo στη Βαϊμάρη, στο Εθνικό Θέατρο του Μονάχου, καθώς και στο Burgtheater της Βιέννης, όπου σημειώνει, από το 1789 ως το 1855, 123 παραστάσεις⁶⁸. Η φήμη του έργου μεταφέρεται και στο εξωτερικό, και μεταφράσεις του ανεβάζονται το 1798 στο Drury Lane του Λονδίνου, στο Park Theater της Νέας Υόρκης, στο Οδέον του Παρισιού (όπου ως το 1901 σημειώνει συνολικά 60 παραστάσεις) και το 1800 στο θέατρο Cruz της Μαδρίτης⁶⁹. Οι κριτικές στην αρχή είναι ενθουσιώδεις, γρήγορα όμως του αποδίδονται ρηχότητα και φτηνά εφέ⁷⁰. Πάντως σημείωσε τέτοιες επιτυχίες, που γράφτηκαν κάμποσες συνέχειές του⁷¹, αλλά και παρωδίες⁷². Κατά τις μαρτυρίες της εποχής, το έργο ήταν τόσο γνωστό στον πολύ κόσμο, ώστε πολλοί ήξεραν απ' έξω τη σκηνή της τελικής αναγνώρισης της οικογένειας.

Ωστόσο η καριέρα του Κότζεμπου δεν ήταν μόνο θεατρική: το 1785 η Αικατερίνη Β' του έδωσε ανώτατο διοικητικό αξίωμα στην κυβέρνηση της Εσθονίας και τον πάντρεψε με ντόπια αριστοκράτισσα, που πέθανε ωστόσο το 1790. Η επιτυχία του *Μισανθρωπία και μετάνοια* εκείνη την εποχή μπορεί να συγκριθεί μόνο με του *Βέρθερου* του Γκαίτε. Συνέχισε τη δραματογραφία του με το έργο *Οι Ινδιάνοι στην Αγγλία*, και έκτοτε δεν σταματάει πια, ως το τέλος της ζωής του. Διάφορες προσπάθειες θεατείας τον οδήγησαν στο Pygmont, το 1790 ταξιδεύει στο Παρίσι. Το 1795 παραιτείται από το αξίωμά του στην Εσθονία, παντρεύεται για δεύτερη φορά και ταξιδεύει σ' όλη την Ευρώπη. Μεταξύ άλλων είναι στο χρονικό διάστημα 1797/98 και γραμματέας του Burgtheater στη Βιέννη. Το 1799 κατοικεί στη Βαϊμάρη, έρχεται όμως σε άμεση τριβή με τον Γκαίτε και τον Σίλλερ, καθώς και με τους Ρομαντικούς. Έτσι το 1800 ταξιδεύει εκ νέου στη Ρωσία, συλλαμβάνεται όμως στα σύνορα ως δήθεν Ιακωβίνος και στέλνεται για τέσσερις μήνες στη Σιβηρία. Η ρωσική μετάφραση του συγκινητικού έργου *Ο γέρος αμαξηλάτης του Πέτρον Γ'* (1799), που εξυμνεί την μεγαλοφυχία του τσάρου, του σώζει τη ζωή, ο τσάρος Παύλος Α' μάλιστα τον κάνει και διευθυντή του Γερμανικού Αυλικού Θεάτρου της Αγίας Πετρούπολης. Μετά τη δολοφονία του τσάρου το 1801 απαλλάσσεται από τα καθήκοντα αυτά, μένει στη Βαϊμάρη και την Ιένα, από το 1802 ως τιμημένος θεατρικός συγγραφέας στο Βερολίνο. Το 1803 χάνει και τη δεύτερη γυναίκα του, ταξιδεύει στο Παρίσι, όπου συναντάει προσωπικά τον Βοναπάρτη. Στην Εσθονία παντρεύεται για τρίτη φορά, ταξιδεύει ύστερα στη Ρώμη και τη Νεάπολη. Το 1804 στο Παρίσι αρχίζει να μισεί τον Ναπολέοντα, πράγμα που εκδηλώνεται στα επόμενα χρόνια σε μια σειρά από άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά με σαφώς αντιγαλλικές, αντικλασικιστικές και αντιρομαντικές τάσεις.

⁶⁸ J. Bayer: *Menschenhaß und Reue. Ein Schauspiel in 5 Aufzügen von August von Kotzebue*. Diss. Wien 1935.

⁶⁹ M. Matlaw: «*Menschenhaß und Reue in English*», *Symposium* 14 (1960), σσ. 129-134.

⁷⁰ Mathes, ό.π., σσ. 537 εξέ.

⁷¹ Π. χ. Eulalia Meinau *oder die Folgen der Wiedervereinigung* του Biennέζου ηθοποιού F. J. W. Ziegler 1791: *Versöhnung und Ruhe oder Menschenhaß und Reue Zweiter Teil* του F. H. J. Reichsgraf von Soden 1801, του F. Mosengeil: *Die Wiederkehr* 1809 κτλ. Υπήρχε και διασκευή για το σχολικό θέατρο, *Menschenhaß und kindliche Reue* του παιδαγωγού H. Stephanie 1792.

⁷² P. Bittermann: *Eitelkeit dein Name ist Poet oder das travestierte Menschenhaß und Reue* 1806, του γνωστού Biennέζου κομωδοποιού Adolf Bäuerle *Der Leopoldstag oder: kein Menschenhaß und keine Reue* 1820, αλλά και του Wilhelm Schlegel *Ehrenpfote und Triumphbogen*, που διακωμωδεί όλα τα έργα του Κότζεμπου, όσα είχαν παιχθεί ως το 1800.

Επιστρέφει στο Königsberg της Γερμανίας, και ύστερα, φεύγοντας από τις στρατιές του Ναπολέοντα, στην Εσθονία. Μετά τη συντριβή του Ναπολέοντα το 1813 τιμάται για τη στάση του και η Ρωσία τον διορίζει γενικό Πρόξενο στο Königsberg. Στην πόλη του Kant μένει ως το 1817, οπότε γράφει στη Βαϊμάρη ως επιστημονικός και λογοτεχνικός ανταποκριτής για τον τσάρο και τον ενημερώνει για τις νέες ιδέες της εποχής. Λόγω αυτής της δραστηριότητας θεωρήθηκε κατάσκοπος των συντηρητικών Ρώσων και οι φοιτητές του γερμανικών πανεπιστημίων έκαιψαν τα γραπτά του (αποκάλεσε τα πανεπιστήμια ως «φωλιές της επανάστασης»). Ένας φανατισμένος φοιτητής τον δολοφόνησε στις 23 Μαρτίου 1819 στο Mannheim, πράγμα που είχε βαρύτερες συνέπειες για την αυτονομία των γερμανικών πανεπιστημίων και οδήγησε στη βίαια διάλυση και απαγόρευση των φοιτητικών συλλόγων (Karlsbader Beschlüsse), στην καρδιά της εποχής της Παλινόρθωσης και στις παραμονές της Ελληνικής Επανάστασης, όπου τα γερμανικά πανεπιστήμια ήταν κέντρα του Φιλελληνισμού.

Ωστόσο η δολοφονία του ήταν μάλλον μια λανθασμένη εκτίμηση και ενέργεια: ο Κότζεμπου ήταν απλώς καιροσκόπος, τυχοδιώκτης, χωρίς σαφείς πολιτικές θέσεις, όπως διαφαίνεται άλλωστε και από τα έργα του, όπου ακόμα και η ισοτήτα των κοινωνικών τάξεων, μοτίβο πολύ τολμηρό στους αντιπάλους της Γαλλικής Επανάστασης, είναι συχνό. Πολλά από τα έργα του βασίζονται σε παραδοσιακά μέσα του δραματουργικού μηχανισμού της κωμωδίας: λανθασμένες ταυτίσεις και μεταμφιέσεις, απρόσμενες επιστολές που μετρεδύνονται, η ξαφνική είσοδος δήθεν χαμένων προσώπων κτλ. Παντού κυριαρχεί η Τύχη, που παίζει τα δραματουργικά της παιχνίδια χωρίς να υπολογίζει ούτε στο ελάχιστο την αρχή της πιθανοφάνειας του σκηνηικού κόσμου. Συχνά μένει ασαφές ακόμα και ως το τέλος, σε ποια κοινωνική τάξη ανήκουν οι πρωταγωνιστές, ωστόσο ο δραματουργός φροντίζει πάντα ώστε ο θεατής του να γνωρίζει κάπως περισσότερα απ' όλα τα σκηνηικά πρόσωπα μαζί. Η δραματουργία αυτή αποβλέπει κυρίως στη συγκίνηση του θεατή (Rührung), και είναι άπειρες οι συναισθηματικά φορτισμένες σκηνές, δίχως όρια η υπέρμετρη ευγένεια των ανθρώπινων πράξεων των πρωταγωνιστών, οι οποίες ωστόσο αντιπαραβάλλονται και διαβρώνονται με κωμικά, ακόμα και «πικάντικα» στοιχεία, για να μην κατατούν ανιαρές. Παρά τους όποιους κινδύνους, τα φαινομενικά αδιέξοδα και τη δήθεν αναπόφευκτη τραγικότητα των συμβάντων και καταστάσεων, που προτρέπουν σε συμπόνια και ψυχική συμπαράσταση, στο τέλος θριαμβεύει μια στέρεα κοσμοθεωρία, όπου οι κακοί τιμωρούνται και οι καλοί ανταμείβονται για τα βάσανά τους. Κάθε μορφή γνήσιας τραγικότητας αποφεύγεται, για να μην ανησυχήσει ή προβληματιστεί ο θεατής. Είναι τα χρόνια που ο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* παίζονται στο Burgtheater με αίσιο τέλος.

Δεν υπάρχει δίλημμα χωρίς τελική διεξοδό, κι όπου το αδιέξοδο φαίνεται αρχικά αναπόδραστο, βοηθούν στο τέλος το έλεος, η συμπόνια, η συγχώρεση και συμφιλίωση, για να ξεπεράσουν οι άνθρωποι τις δυσκολίες. Οι βάσεις της κοσμοθεωρίας του Κότζεμπου είναι αυτές του Διαφωτισμού και διαπνέεται από την αισιοδοξία του, οι δραματουργικές του στρατηγικές όμως ανήκουν στην αισθηματική λογοτεχνία (littérature sentimentale). Παρ' όλο που ο Κότζεμπου ζει και δρα στα χρόνια της «Θύελλας και Ορμής», ύστερα του Κλασικισμού της Βαϊμάρης και στα πρώτα χρόνια του μεταφυσικού αρχικά, ύστερα και του πολιτικού Ρομαντισμού, του οποίου γίνεται και θύμα, δεν φαίνεται να επηρεάζεται από όλα αυτά τα ρεύματα και από τη λογοτεχνική ποιότητα των έργων των μεγάλων ονομάτων της γερμανικής λογοτεχνίας της εποχής. Χειρίζεται με επιδέξιο τρόπο τους συνδυασμούς των συγκινητικών μοτίβων, αντλώντας από μίαν αστείρευτη δεξαμενή της αισθηματικής (παρα)λογοτεχνίας και του αστικού δράματος, για να συναρπάσει, να διασκεδάσει και να συγκινήσει το κοινό του. Ακόμα και στην περίπτωση της βασιικής έλλειψης ουσιαστικών συγχρούσεων και αδιεξόδων,

όπου χωρίς ιδιαίτερη ή εμφανή αιτιολόγηση βασανίζονται ψυχικά οι πρωταγωνιστές του, η λεκτική αναφορά, περιγραφή και επανάληψη του εσωτερικού μαρτυρίου δημιουργεί επίμονα ένα ψυχολογικό κλίμα που θα ανατραπεί στο τέλος: το κλίμα του αφόρητου ψυχικού ταλαιπωριού καλλιεργείται και διατηρείται ως το τέλος, για να δικαιολογήσει το λυτρωτικό, συγκινητικό και συμπλιωτικό φινάλε, το οποίο θριαμβεύει πάνω στη δυστυχία των ανθρώπων και διαλύει τα ψεύτικα δραματικά σύννεφα που συγκέντρωσε με κόπο ο συγγραφέας κατά τη διάρκεια της παράστασης. Αυτή η αναμονή του λυτρωτικού τέλους εμπλουτίζεται με φαινομικές αλλαγές της τροπής των πραγμάτων, καθώς και με δήθεν καταστροφές, οι οποίες ανααιρούνται με μεγάλη άνεση στις στημένες αυτές δραματικές λύσεις. Ο Μπρεχτ χαρακτηρίζει τα έργα αυτά ως το «εμπειρικά κατακτώμενο στήσιμο ενός σωρού από θεατρικά εφέ»⁷³. Ως κυριότερο παράδειγμα όλων των τεχνικών αυτών θεωρείται το πρώιμο έργο του *Μισανθρωπία και μετάνοια*, που του εξασφάλισε τη διεθνή αναγνώριση.

Τα θεατρικά έργα του Κότζεμπου στη Νοτιοανατολική Ευρώπη

Η προσπάθεια του Κοκκινάκη να εισαγάγει το 1801, σε μια σχεδόν «μαζική» παραγωγή μεταφράσεων των θεατρικών του έργων, τον Κότζεμπου στην ελληνική δραματολογία, με σαφή προορισμό των ελληνικών κειμένων τη θεατρική παράσταση, είναι κατανοητή μόνο αν εξετάσουμε παράλληλα και τον ευρύτερο βαλκανικό χώρο⁷⁴. Δεν είναι μόνο η τεράστια επιτυχία των έργων του, που μετά το 1790 και τις παραστάσεις της *Μισανθρωπίας* και *μετάνοιας* σάρωσαν στην κυριολεξία κυρίως της γερμανόφωνες σκηνές και όχι μόνο⁷⁵, αλλά και οι προσληπτικές διαδικασίες που γνώρισαν τα έργα του κυρίως στους νοτιοσλαβικούς λαούς και όχι, πάλι, μόνο⁷⁶. Έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των εθνικών σκηνών των Σέρβων και Κροατών, γιατί είναι έργα ολιγοπρόσωπα με άρτια δραματολογική δομή και τεχνική, εύκολα στο ανέβασμα, που εξασφαλίζουν με τη συναισθηματική δραματολογία τους τη μέθεξη και την επιτυχία, με αυτό το ιδιότυπο μείγμα συγκίνησης και γέλιου, έργα δηλαδή που εύκολα μπορούν να παρασταθούν και από ερασιτεχνικές σκηνές χωρίς ιδιαίτερο εξοπλισμό ως προς τη σκηνογραφία και ενδυμασία, και χωρίς ιδιαίτερη υποκριτική εκπαίδευση για τους ηθοποιούς· επίσης, ακριβώς λόγω της ευρύτατης απήχησης και επιτυχίας τους, έπαιξαν μεγάλο ρόλο ως πρότυπα της εγχώριας δραματογραφίας, υπάρχουν μάλιστα και πολλές διασκευές που εμφανίζονται ως πρωτότυπα έργα, ενώ είναι απλώς προσαρμογές στα «καθ' ημάς» έργων του Κότζεμπου⁷⁷. Κυρίως πάνω στα δικά του έργα δια-

⁷³ Wiese, ό.π., σ. 15.

⁷⁴ Αυτό ισχύει και για μια ολόκληρη σειρά άλλων θεμάτων της θεατρικής ιστορίας και δραματογραφίας της νεότερης Ελλάδας. Βλ. Β. Πούχγερ: «Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο, ελληνικό και βαλκανικό, τον 19ο αιώνα», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 181-221.

⁷⁵ Βλ. παραπάνω.

⁷⁶ Βλ. Β. Πούχγερ: *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Μια συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993,

pass., καθώς και του ίδιου: *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994, pass.

⁷⁷ Από αυτόν τον κανόνα δεν εξαιρούνται και εξαιρετικές προσωπικότητες, όπως ο Σέρβος, κατά το ήμισυ Έλληνας Jovan Sterija Popović (για το έργο του βλ. Β. Πούχγερ: «Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 214-252, ιδίως σσ. 216 εξ. με την εκτενή βιβλιογραφία). Βλ. κυ-

μορφώθηκαν οι στρατηγικές διασκευές στα «καθ' ημάς», με την αλλαγή ονομάτων και τοπωνυμίων, τη μεταφορά ιδεών και εθίμων, την εισαγωγή παροιμιών και λαϊκών ρητών, που δίνουν ηθογραφικό και γηγενές χρώμα στα έργα αυτά. Με βάση τις διασκευές των θεατρικών έργων του Κότζεμπου στους Σλοβένους, η έρευνα έχει καταρτίσει μιαν ολόκληρη τυπολογία τεχνικών προσαρμογής στα «καθ' ημάς», την οποία συναντάει κανείς και στις μεταφράσεις του Κοκκινάκη⁷⁸.

Όλα αυτά ήταν ορατά και γνωστά στο νεαρό Χιώτη μεταφραστή στη Βιέννη του 1800⁷⁹. κυρίως η σερβοκροατική πρόσληψη συμπίπτει χρονικά με τη δική του προσπάθεια. Αυτό που προκαλεί εντύπωση είναι, όπως σημειώθηκε και πιο πάνω, η «ταχύτητα» της πρόσληψης, η μικρή χρονική απόσταση ανάμεσα στη γερμανική έκδοση και την ελληνική μετάφραση: ΕΘ 1798 -> 1801, ΚΟ 1799 -> 1801, ΜΜ 1790 -> 1801, ΠΑ 1795 -> 1801⁸⁰. το ίδιο παρατηρείται και στις σερβοκροατικές μεταφράσεις: ο Παπαγάλος ανώνυμα το 1797 (*Papigi ili krepozit*, γερμανική έκδοση *Der Papagei, oder Der Schiffbruch* 1792), ακολουθεί το 1800 Η *συμφιλίωση*, πάλι ανώνυμο, το *Bratjo-Nazlob* (*Die Versöhnung* 1798), και το 1800 η μετάφραση του ΜΜ, ανώνυμα: *Ljudih mržen'je i detinska pokora* (πρώτη γερμανική έκδοση 1790). Όλες αυτές οι μεταφράσεις έγιναν με προορισμό θεατρικές παραστάσεις στο Zagreb, που ωστόσο πραγματοποιούνται πολύ αργότερα. Ακολουθεί το 1802 ο *Κωφάλαλος*, πάλι ανωνύμου, το *Gluhonemi iliti Massnik de l' Epée* (*Der Taubstumme oder Der Abbé de l' Epée* 1800) και άλλα έργα πολύ αργότερα⁸¹. Οι μεταφράσεις αυτές σχετίζονται με το ρεπερτόριο του Γερμανικού Θεάτρου στο Zagreb, που λειτούργησε από το 1780 στην πόλη⁸²: εκεί δύο από τα έργα που μετέφρασε και ο Κοκκινάκης βρισκόταν στο ρεπερτόριο της γερμανόφωνης σκηνής: το ΠΑ, που παίζεται από το 1803 ως το 1826 πέντε φορές, και το ΜΜ που ανεβάζεται ανάμεσα στο 1791 και το 1826 συνολικά εννέα φορές⁸³. Και οι άλλες σερβοκροατικές μεταφράσεις φαίνεται πως σχετίζονται με τις γερμανικές παραστάσεις στην πόλη⁸⁴. Πρόκειται για την προσπάθεια δημιουργίας εθνικού θεατρικού ρεπερτορίου, που δεν ευοδώθηκε τη χρονική εκείνη στιγμή, γιατί μόλις το 1840 θα συστηθεί ερασιτεχνικός θίασος που παίζει στα σερβοκροατικά. Τα κίνητρα του Κοκκινάκη φαίνεται πως ήταν παρόμοια.

Παρόμοιες είναι και οι τεχνικές και στρατηγικές της μετατροπής του προτύπου στα «καθ'

ρίως Μ. Ćurčin: «Kotzebue im Serbokroatischen», *Archiv für Slavische Philologie* 30 (1909), σσ. 533-555 και G. Giesemann: *Zur Entwicklung des slovenischen Nationaltheaters. Versuch einer Darstellung typologischer Erscheinungen am Beispiel der Rezeption Kotzebues*, München 1975.

⁷⁸ Giesemann, *δ.π.*, pass.

⁷⁹ Στο πρόλογο του ΜΜ σημειώνει μεταξύ άλλων: «Εκδοὺς δε το φωτὶ του τύπου ἐν αριστοῦργημα του περιλλεσστάτου Αυγούστου Κοτζεβού, το οποίον διεφημίσθη δι' ὅλης της πεπαιδευμένης Ευρώπης και παίζεται εἰς ὅλα τα βασίλεια θεάτρα με μεγάλον κρότον» – πρόκειται για την περιβόητη θεατρική σταδιοδρομία εκείνου του έργου που ἔκανε γνωστόν τὸν Κότζεμπου σ' ὅλη την Ευρώπη.

⁸⁰ Τέτοια ταχύτητα θα συναντήσουμε στις προσληπτικές διαδικασίες της ελληνικής δραματολογίας μόλις γύρω

στα 1900 (Β. Πούχνερ: «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και στο ελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα*, *δ.π.*, σσ. 223-282, ιδίως σσ. 269 εξ.). Για την έννοια της «ταχύτητας» στις προσληπτικές διαδικασίες βλ. Β. Πούχνερ: «Μίμηση και παράδοση στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Το πρόβλημα της κοινωνικής λειτουργικότητας του "ξένου προτύπου"», στον τόμο: *Ελληνική Θεατρολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 329-379.

⁸¹ Βλ. λεπτομερικά Β. Πούχνερ: «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία*, *δ.π.* σσ. 311 εξ., ιδίως σσ. 313 εξ.

⁸² Β. Breyer: *Das deutsche Theater in Zagreb 1780-1840*, Zagreb 1938.

⁸³ Breyer, *δ.π.*, σσ. 94-113.

⁸⁴ Λεπτομερή στοιχεία στον Πούχνερ: «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue», *δ.π.*, σ. 314.

ημάς»: του «εξελληνισμού» ή του «εκσερβισμού» του προτύπου⁸⁵. Οι πρώτες αυτές προσπάθειες στο βαλκανικό χώρο αρχίζουν στη Σερβία με τη μετάφραση της κωμωδίας *I mercatanti* του Γκολντόνι από τον Εμμανουήλ Janković το 1787⁸⁶ και συνεχίζονται στην Ελλάδα με τη μετάφραση του *Φιλάργυρου* από τον Οικονόμου το 1816. Τέτοιες προσπάθειες ένταξης ξένων δραματικών έργων στο ντόπιο πνευματικό κλίμα, σ' αυτές τις αρχικές φάσεις της ανάπτυξης και συγγραφής εθνικής πρωτότυπης δραματολογίας για τη δημιουργία μιας σκηνης, αποτελούν αναγκαία και σημαντική φάση της σταδιακής συγκρότησης και δημιουργίας ενός δραματικού ρεπερτορίου με έργα στην εθνική γλώσσα, που αποτελεί άλλωστε τη βάση και προϋπόθεση για μια εθνική σκηνή. Αυτές οι προσαρμογές και επεμβάσεις στα πρότυπα παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία και πολυμορφία τεχνικών και μεθόδων: κυμαίνονται από τις απλές αλλαγές των ονομάτων έως την ολική αλλαγή της υπόθεσης, σε νύξεις για ντόπιες καταστάσεις και σε κρυπτογραφημένες σκηνές, που κατατάσσουν το έργο στην πρωτότυπη δραματική παραγωγή και αντιμετωπίζουν το πρότυπο σαν απλή πηγή έμπνευσης⁸⁷. Τέτοιες περιπτώσεις είναι γνωστές στη Νοτιοανατολική Ευρώπη, κυρίως από τη δραματολογία της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, όπου τα ιταλικά πρότυπα, παρά την εν μέρει πιστή τους μετάφραση, μεταβάλλονται δραματουργικά σε μεγάλη έκταση και αναμορφώνονται σχεδόν από την αρχή⁸⁸. Φιλολογικά προβλήματα προκύπτουν και από τη συχνή αλλαγή του τίτλου, πράγμα που δυσχεραίνει την ταύτιση με το πρότυπο. Άλλωστε ο αχανής χώρος της εφήμερης δραματογραφίας με προορισμό την τρέχουσα θεατρική «κατανάλωση», που από τη φύση της παρουσιάζει εξαιρετικά μεγάλον αριθμό έργων με πανομοιότυπες υποθέσεις και μοτίβα, εμποδίζει συχνά τον εντοπισμό του προτύπου κάποιας διασκευής⁸⁹.

Ο Κοκκινάκης λοιπόν διαλέγει ενσυνείδητα έναν συγγραφέα που έχει παίξει σπουδαίο ρόλο στις προκαταρκτικές φάσεις εθνικού θεάτρου στα ευρύτερα Βαλκάνια. Αυτές οι φάσεις, και αυτό ισχύει και για το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (εκτός από τα Επτάνησα), χαρακτηρίζονται από οργανωτικές δυσκολίες, ιδίως στις τουρκοκρατούμενες χώρες, όπου τα θεατρικά κινήματα δημιουργούνται στην κυριολεξία από το μηδέν⁹⁰, δυσκολίες στην εκπαί-

⁸⁵ Ćurčin, ό.π., Giesemann, ό.π. Βλ. Επίσης M. Ćurčin: «Konst. Popović als Übersetzer», *Srpski Književni Glasnik* XVIII (1909), σσ. 101 εξ., 187 εξ., 281 εξ., 363 εξ. και G. Giesemann: *Kotzebue in Rußland. Materialien zu einer Wirkungsgeschichte*, Frankfurt 1971.

⁸⁶ P. Herrity: «Emanuil Janković, Serbian Dramatist and Scientist of the Eighteenth century», *The Slavonic and East European Review* 58 (1980), σσ. 321-344.

⁸⁷ Αυτές τις τεχνικές προσαρμογής και ένταξης σε μια ντόπια παράδοση τις έχει επεξεργαστεί αναλυτικά ο Giesemann για ολοβενικές μεταφράσεις και διασκευές του Κότζεμπου και απარიθμεί τις εξής στρατηγικές: μετάλλαξη σε τοπικά και πολιτικά γεγονότα, συμμάζεμα ή και επέκταση του διαλόγου, αφαιρέσεις και γενικεύσεις του μηνύματος, απόκρυψη τμημάτων του διαλόγου, αποσφαρίνιση της πλοκής ή γεγονότων της πλοκής, λαογραφικές, ηθογραφικές, ακόμα και ιδιοματικές συμπληρώσεις, αλλαγές στις συσχετίσεις των σκηνικών προσώπων, απαλοιφή γυναικείων ρόλων κτλ.

(Giesemann: *Zur Entwicklung des slovenischen Nationaltheaters*, ό.π., σσ. 71-103).

⁸⁸ Αυτό ισχύει κυρίως για την τραγωδία. Για την κωμωδία και το βουκολικό δράμα τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα, γιατί μπορεί να εντοπισθεί μόνο ένα μωσαϊκό συμβατικών παρόμοιων σκηνών από τον αχανή χώρο της ιταλικής *commedia erudita* και τη βουκολική δραματολογία, χωρίς να είναι δυνατό να εντοπισθεί κάποιο συγκεκριμένο πρότυπο (βλ. D. Holton (επιμ.): *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, Ηράκλειο 1996).

⁸⁹ Στην εποχή που μας ενδιαφέρει, οι Σέρβοι δραματογράφοι Vujic και Poronic παρουσιάζουν έργα του Κότζεμπου ως δικά τους (Ćurčin: «K. Popović als Übersetzer», ό.π.).

⁹⁰ Ενώ οι χώρες της Αψβουργικής Μοναρχίας έχουν αρχικό πρότυπο τα γερμανόφωνα θέατρα στις πόλεις τους και αναπτύσσονται σε αντιδιαστολή και ανταγωνισμό προς αυτά (Πούχγκερ: *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου*, ό.π.).

δευση των ηθοποιών, τη διανομή των γυναικείων ρόλων⁹¹, την ανεύρεση και τον κατάλληλο εξοπλισμό κάποιου χώρου, τη χρηματοδότηση των παραστάσεων, αλλά κυρίως στην επιλογή και μετάφραση ενός θεατρικού ρεπερτορίου στην εθνική γλώσσα, σε εκείνες τις περιπτώσεις όπου η πρωτότυπη δραματική παραγωγή, που εκφράζει την κρατική ιδεολογία και καθρεφτίζει την κοινωνική πραγματικότητα με την ιστορική τραγωδία και την πολιτική κωμωδία, δεν υπάρχει ακόμα ή δεν μπορεί να καλύψει τις ανάγκες της εκκολαπτόμενης εθνικής σκηνής. Αυτό το ρόλο, από το 1800 (κυρίως με τον Κότζεμπου), παίζουν οι Γερμανοί δραματουργοί πλατιάς κατανάλωσης του Διαφωτισμού και αργότερα του είδους της ρομαντικής τραγωδίας του πεπρωμένου και του ιστορικού ιπποτικού έθνους, κυρίως στο χώρο της επιρροής του βιεννέζικου Burgtheater. Αυτή η Trivialdramatik εμπλουτίζεται, όπως αναφέραμε, με στοιχεία εγχώριας γραφικότητας και επιδερμικής ιθαγένειας, δηλαδή με διασκευές και προσαρμογές στα «καθ' ημάς», όσον αφορά την ονοματολογία των σκανινικών προσώπων, τη χρήση στερεότυπων εκφράσεων, ρήσεων και παροιμιών, τους ιδιωματικούς χρωματισμούς της γλωσσικής έκφρασης, τη μεταφορά του τόπου δράσεως και τη χρήση ντόπιων ιδιωμάτων ή διαλέκτων⁹². Τα πρώτα σπέρματα τέτοιων τεχνικών θα βρούμε και στις μεταφράσεις του Κοκκινάκη⁹³.

Οι επιλογές του και ο πρωτοφανής καταγισμός, το 1801, μεταφράσεων του Κότζεμπου, που δεν επανλήφθηκε έκτοτε, καθορίζονται από τη σκανινική επιτυχία των έργων του, από την ευκολία που παρουσιάζουν για τη συγκεκριμενοποίηση της παράστασης, την επιτυχία που σημειώνουν λόγω της «συναισθηματικής» δραματουργίας τους, αλλά πρόκειται επίσης και για μια επιλογή που αποστρέφεται τον κλασικισμό του Διαφωτισμού, ακόμα και την κωμωδία ηθών τύπου Γκολντόνι, και προσπαθεί να εισαγάγει στην ελληνική σκηνή το «αισθηματικό» και «αισθαντικό» δράμα μεικτού τύπου. Μου φαίνεται κάπως παραπλανητικό να παρομοιάσουμε τη δραματογραφία αυτή με το «μελόδραμα» της Γαλλίας που εμφανίζεται εκείνη την εποχή με τον Ρικιέτσο⁹⁴. Ο όρος πολύ γρήγορα γίνεται ένα «χωνευτήρι» για πάρα πολλά κινήματα και είδη δραματογραφίας με ευρύτερη λαϊκή απήχηση. Η αισθηματική λογοτεχνία κινείται στα πλαίσια του Διαφωτισμού, κι όμως, δογμαστικά τουλάχιστον, τον υπερβαίνει στο ηθικοδιδασκτικό του σκέλος. Τα συγκινητικά έργα και οι κωμωδίες του Κότζεμπου δεν έχουν πάντα στόχο την πραγματική βελτίωση των ηθών, με τη διαφωτιστική έννοια, αλλά ως προς το σημείο αυτό είναι μάλλον αδιάφορα. Δεν έχουν εξωθεατρικούς σκοπούς, και οι ενδοθεατρικοί αποσκοπούν στην επιτυχία. Αποβλέπουν στην πλούσια μέθεξη του θεατή, θέλουν να συγκινούν και να διασκεδάζουν. Στηρίζονται σε στέρεα δραματολογικά τεχνικά και σε υπολογισμένη δοσολογία διάφορων συναισθημάτων, και προκαλούν πάντα τις επιδιωκόμενες συγκινησιακές αντιδράσεις στο κοινό (γέλιο, δάκρυ, συγκίνηση, συμπόνια). Αρκετοί βαλκανικοί λαοί (Σλοβένοι, Σέρβοι, Κροάτες, Ούγγροι, Ρουμάνοι, Βούλγαροι)⁹⁵ έχουν περάσει από τη θεατρική αυτή «σχολή» του πολυσύζητημένου και αμφιλεγόμενου δραματογράφου της εφημέρης θεατρικής κατανάλωσης, ο οποίος έχει αφήσει τα ίχνη πιο βαθιά

⁹¹ Στο θέατρο του Βουκουρεστίου προεπαναστατικά τους έπαιξε ο Κωνστ. Κυριακός Αριστίας.

⁹² Πούγχερ: *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου*, ό.π., σσ. 118 εξ.

⁹³ Βλ. στη συνέχεια. Μερικά παραδείγματα στον Πούγχερ: «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue», ό.π., σσ. 314 εξ.

⁹⁴ Ι. Πιρινιά: «Το μελόδραμα στη Γαλλία, στη Βρετανία και στην Ελλάδα: Προβλήματα ορολογίας, κοινού και

κριτικής», στον τόμο: Σ. Παπαϊωάννης / Α. Νικολοπούλου (επιμ.): *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 227-262.

⁹⁵ Για τους Σλοβένους βλ. Giesemann, ό.π., για τους Κροάτες Πούγχερ: *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου*, ό.π., σσ. 53 εξ. (με τις πηγές), για τους Σέρβους ό.π., σσ. 58 εξ., για τους Ρουμάνους ό.π., σσ. 56 εξ., για τους Βουλγάρους ό.π., σσ. 85 εξ., για τους Ούγγρους, ό.π., σσ. 177 εξ.

στη βαλκανική δραματουργία παρ' όσο πολλοί σπουδαίοι δραματουργοί της εποχής⁹⁶.

Κέντρο των παμβαλκανικών αυτών ζυμώσεων είναι η μητρόπολη της Αψβουργικής Μοναρχίας την εποχή των μεταρρυθμίσεων του Ιωσήφ Β' και πριν από το Συνέδριο της Βιέννης 1814/15, που δημιουργεί έναν ασφυκτικό κλοιό γύρω από όλα τα απελευθερωτικά κινήματα των βαλκανικών λαών. Και στα θεατρικά πράγματα το Burgtheater ήταν το αδιαφιλονίκητο πρότυπο για όλα τα δημόσια θέατρα στις πόλεις των επαρχιών της μοναρχίας, και το αιώτερο όραμα όλων των κινημάτων ίδρυσης εθνικών θεάτρων στην τοπική γλώσσα. Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο πρέπει να ενταχθεί και η προσπάθεια του Κοκκινάκη να βάλει με τις μεταφράσεις των έργων του Κότζεμπου τα θεμέλια ενός εθνικού ελληνικού ρεπερτορίου. Την εποχή αυτή, το 1800, δεν λειτουργούσε κανένα θέατρο στον ελληνόφωνο χώρο (εκτός από την πολιορκημένη Κέρκυρα)⁹⁷, οι ερασιτεχνικές σκηνές στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες και στην Οδησόσ θα λειτουργήσουν δεκαπέντε χρόνια αργότερα. Ωστόσο η παραγωγή του αυτή έχει τροφοδοτήσει το πρώτο ερασιτεχνικό θεατρικό κίνημα στον ελλαδικό χώρο: το 1803 η *Μισανθρωπία και μετάνοια* παίζεται στα Αμπελάκια.

Οι πρώτες μεταφράσεις των Κοκκινάκη και η σημασία τους

Οι τέσσερις μεταφράσεις θεατρικών έργων του ανατέλλοντος αστέρα της εφημέρης δραματουργίας και της πρωτοφανούς θεατρικής επιτυχίας, στο μεταίχμιο του Διαφωτισμού και Αισθηματισμού, υπάρχουν σαν μονόλιθος μέσα στην ιστορία της ελληνικής δραματογραφίας και της θεατρικής ιστορίας του 19ου αιώνα, μετέωρος, κάπως ανιγματικός, ξεχασμένος και χωρίς συνέχεια. Κανένα από τα έργα αυτά δεν έχει παιχθεί σε ελληνική σκηνή, κανένα δεν έχει επανεκδοθεί⁹⁸. Η συστηματική προσπάθεια του Κοκκινάκη, που πρέπει να συνθεωρηθεί, όπως αναλύσαμε, σε μια παμβαλκανική κλίμακα και να εκληφθεί ως δοκιμή δημιουργίας ενός ελληνικού ρεπερτορίου με πιθανότητες επιτυχίας για μια ερασιτεχνική σκηνή, ως γνωριμία του Έθνους με το νέο αστικό κόσμο του εμπορίου και του κοσμοπολιτισμού και ως προσπάθεια απαγκίστρωσης από την πανίσχυρη κλασικίζουσα παράδοση με το αρχαιογνωστικό και μυθολογικό φορτίο και το στενόκαρδο διδακτικό ηθικισμό, εξηγείται και ως συνέχεια των σχετικών προσπαθειών του Γεώργιου Σακελλάριου και του Ρήγα στη Βιέννη⁹⁹. Ο Κοκκινάκης θα επανέλθει μετά από 14 χρόνια σε δύο άλλες μεταφραστικές προσπάθειες, αλλά χωρίς τη νεανική ορμή πλέον, και στην τελευταία μετάφραση, των *Στρελίτζων* το 1818, με μια σαφή κάμψη της δημιουργικής φαντασίας. Ωστόσο η «μαζική» μετάφραση ενός συγγραφέα δεν ήταν, όπως αναφέραμε, τελείως πρωτογνώρη: η περίπτωση του Μολιέρου, του Μεταστάσιου και του Γκολντόνι ξεπερνάει αριθμητικά τον Κότζεμπου. Ωστόσο οι μεταφράσεις αυτές έχουν κάτι το μοναδικό: προσπαθούν να αποδώσουν το ρεαλισμό του προτύπου και είναι ίσως τα πρώτα θεατρικά κείμενα της εποχής αυτής με ένα ρέοντα προφορικό λόγο, που θα μπορούσε να σταθεί στη σκηνή. Από τις πολλές μεταφράσεις των κωμωδιών του Μολιέρου και του Γκολντόνι άλλωστε καμιά δεν ανεβάστηκε προεπαναστατικά. Αλλιώς ο Κό-

⁹⁶ Πούχγκερ: *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου*, ό.π., σσ. 130 εξ.

⁹⁷ Πρόκειται για ιταλικές παραστάσεις για τα γαλλικά στρατεύματα (βλ. με τις σχετικές πηγές Β. Πούχγκερ: «Θέατρο και πολιορκία», στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 15-28).

⁹⁸ Μόνο το ΠΑ σε τελείως πρόσφατη έκδοση, 1990, από το περ. *Θεατρικά*.

⁹⁹ Β. Πούχγκερ: «Ο Ρήγας Φεραίος και το θέατρο της Βιέννης κατά το 18ο αιώνα», ό.π., και του ίδιου: «Rigas Fereos e il teatro a Vienna nel XVIII secolo», *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici*, n.s. 35 (1998), σσ. 95-110.

τζεμπου. Από την άλλη ήταν ακριβώς αυτός που ξεχάστηκε μετά την Επανάσταση. Επανέρχεται 50 χρόνια αργότερα, αλλά, ανάμεσα στα έργα που παίζονται από τα μουλούκια στις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα, δεν είναι κανένα από τα έργα που έχει μεταφράσει ο Κοκκινάκης σε νεαρή ηλικία.

Όπως είναι φανερό, μια σειρά από αντιφάσεις συνδέει τις μεταφράσεις αυτές και την τύχη τους. Το ίδιο ισχύει για την πρόσληψη στο επίπεδο του σχολιασμού και της αξιολόγησης στις θεατρικές και λογοτεχνικές ιστορίες: πέρα από κάποιες περιθωριακές σημειώσεις δεν βρίσκει κανείς κάποια ουσιαστική τοποθέτηση¹⁰⁰, με εξαίρεση έναν πρόσφατο σχολιασμό του Δημήτρη Σπάθη, που βλέπει τον Κότζεμπου ως ένα σημείο εκκίνησης του μέlodrame, πράγμα που παραμένει συζητήσιμο, και θεωρεί το δεδομένο της τετραπλής μεταφράσης έργων του Κότζεμπου μέσα στον ίδιο χρόνο και από τον ίδιο άνθρωπο τουλάχιστον «αξιοπεριέργο και αξιοσημείωτο», μεταξύ άλλων και για το λόγο πως ο ελληνικός πνευματικός κόσμος δεν ήταν απληροφόρητος για το θεατρικό γίγνεσθαι και αποδίδει την άδοξη τύχη τους στις επικρατούσες κλασικιστικές τάσεις, που δεν άφησαν να αξιοποιηθούν οι μεταφράσεις και οι επιλογές αυτές¹⁰¹.

¹⁰⁰ Βλ. Λάσκαρης, *Ιστορία*, τόμ. Α', ό.π., σσ. 141, 269· Σιδέρης: *Το 1821*, ό.π., σ. 12· Ταμπάκη: *Οι επιδράσεις*, ό.π., σσ. 34, 36. Ο Θ. Χατζηπαναγιής: *Από τον Νείλου*, ό.π., δεν αναφέρει καθόλου τις μεταφράσεις αυτές, όπως και η *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας* του Κ. Θ. Δημαρά (Αθήνα 2000), η μόνη που θα είχε κάποια πιθανότητα να αναφέρει τις πρώιμες θεατρικές μεταφράσεις του Κοκκινάκη.

¹⁰¹ Το σχετικό χωρίο έχει ως εξής: «Αξιοπεριέργο και αξιοσημείωτο είναι το γεγονός πως, από το ξεκίνημα του 19ου αι. και ενώ στη μεταφραστική-εκδοτική παραγωγή κυριαρχούσαν τα έργα του Μετασπάκου και λίγο πριν ακολουθήσουν τα επίσης αρχαϊσμένα πρωτότυπα δράματα (Χριστόπουλος, Νερούλης), ο ελληνικός κόσμος γνώρισε έναν από τους προδρόμους του μελοδράματος. Το 1801, στη Βιέννη, κυκλοφόρησαν το ένα μετά το άλλο τέσσερα έργα του Αϊγουστού Κοτσεμπού [sic]... Από τις τέσσερις εκδόσεις μόνο η τελευταία αναγράφει το όνομα του μεταφραστή, του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη, που θα γίνει αργότερα γνωστός ως συνεκδότης του *Λόγιου Ερμή* και ως μεταφραστής του *Ταρτούφου* (1815). Σημαντικό είναι επίσης το γεγονός πως ένα από τα παραπάνω έργα, το πιο γνωστό, σε πανευρωπαϊκή κλίμακα, και πολιτισμικό Μισανθρωπία και μετάνοια, παραστάθηκε το 1803 από ερασιτέχνες στα Αμπελάκια ... Ο Kotzebue μεσουρανούσε τότε στα θέατρα της Κεντρικής Ευρώπης, εκεί όπου υπήρχαν σημαντικές εστίες της ελληνικής διασποράς. Ο πολυγραφότατος γεωμανός συγγραφέας αντλούσε από διάφορες πηγές, συνδύαζε, στα δράματα και στις κωμωδίες του, στοιχεία από το αστικό-οικογενειακό δράμα του 18ο αι., από τη διακυβερνητική κωμωδία ή την προρομα-

ντική αισθηματολογία, χωρίς να παραλείπει να θίγει, εδώ κι εκεί, σύγχρονες κοινωνικές πληγές, επιδιώκοντας κυρίως να ικανοποιήσει τις προσδοκίες του μικροαστικού κοινού» (Δ. Σπάθης: «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή», στον τόμο: *Μελόδραμα*, ό.π., σσ. 165-226, ιδίως σσ. 168 εξ.). Ο διαχωρισμός της αστικής τάξης σε μικροαστούς, μέσους αστούς και μεγαλοαστούς ο' εκείνη τη φάση είναι κάπως πρόωρος. Άλλωστε τις επιτυχίες του Κότζεμπου απολάμβανε και λαϊκό και αριστοκρατικό κοινό. Συνεχίζει: «Με τις μελετημένες συνταγές που επεξεργάστηκε, την περίτεχνη πλοκή, την συγκινησιακή φόρτιση, τις ανατροπές, αναγνωρίζεις και άλλα απρόσπτα, έγινε πρόδρομος του μελοδράματος και ως ένα βαθμό και του "καλόστημένου" έργου» (σ. 169). Το τελευταίο αποτελεί εύστοχη παρατήρηση, το πρώτο παραμένει παρεξηγήσιμο στο βαθμό που στα ελληνικά το «μελόδραμα» χρησιμοποιείται συνήθως για την ιταλική όπερα, και «μελοδραματικό» στοιχεία βρίσκουμε σε πολλά και διάφορα θεατρικά είδη. Ούτε μπορούμε να συγκαταλέξουμε τον Κότζεμπου στο μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα των τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα, αν και παρουσιάζει ορισμένα χαρακτηριστικά του (εκείνο βασίζεται περισσότερο σ' ένα «ρομαντικό» κλίμα παρά σ' ένα ρεαλιστικό) (για κριτική βλ. Πούγνερ: *Παράβασις* 5, 2004, σσ. 505-518, ιδίως σσ. 510-512). Ως προς τις μεταφράσεις σημειώνει ο Σπάθης: «Το φαινόμενο της αφάνειας και εντυπωσιακής εμφάνισης του Kotzebue στη σειρά των θεατρικών μεταφράσεων δείχνει πως ο ελληνικός πνευματικός κόσμος δεν ήταν απληροφόρητος ως προς τη σύγχρονη τότε δραματική παραγωγή και ήθελε να την αξιοποιήσει. Άλλο τόσο

Όπως και να έχει το θέμα αυτό, οι τέσσερις αυτές μεταφράσεις έχουν ορισμένα μοναδικά στοιχεία: ο ίδιος άνθρωπος μεταφράζει και εκδίδει νεότερος μέσα σε μια χρονιά τέσσερα έργα από τον ίδιο θεατρικό συγγραφέα, και τρία από αυτά εκδίδει στον ίδιο εκδοτικό οίκο και μόνο σε ένα βάζει την υπογραφή του (πράγμα που μπορεί να είναι και έργο του εκδότη, βλ. παρακάτω). Και μόνο αυτό το γεγονός προϋποθέτει ένα οργανωμένο σχέδιο και μια συγκεκριμένη στόχευση, που δεν μπορεί να είναι άλλη από αυτήν που περιγράψαμε παραπάνω: να δημιουργήσει ένα ρεπερτόριο κατάλληλο για μια ελληνική ερασιτεχνική σκηνή. Πέρα απ' αυτό όμως, το δραματουργικό και θεατρολογικό ενδιαφέρον του εγχειρήματος αποτελεί στο σύνολό του και ένα μοναδικό γλωσσικό και πολιτισμικό μνημείο σε έκταση μεγαλύτερη από 500 σελίδες, το οποίο από μόνο του πρέπει να κεντρίσει το ενδιαφέρον της έρευνας από πολλές απόψεις, και για το ότι, ακόμη, πρόκειται για προφορικό λόγο της καθομιλουμένης που εκφωνείται στη σκηνή. Αλλά δεν είναι το μόνο σύνολο κειμένων του αρχόμενου 19ου αιώνα που δεν έχει γίνει ακόμα αντικείμενο ουσιαστικής μελέτης. Άλλωστε ένα από τα κείμενα αυτά, ίσως το πιο γνωστό στην Ευρώπη απ' όλα, τουλάχιστον στην εποχή γύρω στο 1800, έγινε και αντικείμενο ερασιτεχνικής παράστασης, ίσως και της πρώτης μαρτυρημένης στον τουρκοκρατούμενο ελλαδικό χώρο, τουλάχιστον μέσα στο 19ο αιώνα¹⁰².

Η παράσταση της Μισανθρωπίας και μετάνοιας το 1803 στα Αμπελάκια

Στη γαλλική μετάφραση του ταξιδιωτικού βιβλίου του Γερμανού περιηγητή J. L. S. Bartholdy υπάρχει μια σημείωση πως αυτός είδε το 1803 στα θεσσαλικά Αμπελάκια θεατρική παράσταση του έργου *Μισανθρωπία και μετάνοια* από νεαρούς Έλληνες ερασιτέχνες¹⁰³, είδηση που έχει περάσει σε όλη τη σχετική ελληνική βιβλιογραφία¹⁰⁴. Το χωρίο έχει στα ελληνικά ως εξής: «Δε θα μπορούσα να πω ως ποιο σημείο είχα συγκινηθεί απ' την ανησυχία των νεαρών μας Ελλήνων. Έχουνε στήσει στην πόλη τους, με μερικούς άλλους φίλους, ένα θεατρικό φιλικό, όπου ανέβασαν, όπως πάντου στον πολιτισμένο κόσμο το *Μισανθρωπία και μετάνοια*,

εντυπωσιακό και σημερινό είναι το γεγονός πως οι κλασικιστικές τάσεις που επικράτησαν εκτόπισαν αυτό το είδος του δράματος, που θα μείνει στο ράφι ξεχασμένο και αναξιοποίητο. Μισόν αιώνα αργότερα η ελληνική σκηνή θα γνωρίσει μόνο τις διασκεδαστικές κωμωδίες του Kotzebue (*Ο νεανικός αναβρασμός* κ.ά.), οι οποίες μεταφέρονται στα ελληνικά με τη διαμεσολάβηση ιταλικών διασκευών και πολλές φορές ανώνυμα» (σ. 169).

¹⁰² Η επιφύλαξη αυτή σήμερα είναι αναγκαία, γιατί υπάρχουν κάποια ίχνη πιθανών παραστάσεων στα Τρίκαλα το 18ο αιώνα (βλ. Β. Πούχγερ: «Θεατρικές παραστάσεις στη Θεσσαλία του 18ου αιώνα: μια υπόθεση», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 169-179), υπάρχουν οι παραστάσεις στη Νάξο και τη Χίο κατά το πρώτο μισό του 18ου αιώνα (Β. Πούχγερ: «Ελληνικές παραστάσεις του θρησκευτικού θεάτρου στην Κωνσταντινούπολη και το τουρκοκρατούμενο Αιγαίο (1600-1750)», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*,

ό.π., σσ. 15-60) και φυσικά οι παραστάσεις στον επτανησιακό χώρο, ακόμα και ιταλικής όπερας (Π. Μανρομούστακος: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1898)», *Παράβασες* 1, 1995, σσ. 147-192).

¹⁰³ J. L. S. Bartholdy: *Voyage en Grèce, fait dans les années 1803 et 1804*, Paris 1807 (traduit de l'allemand par A. du C.), τόμ. Α', σ. 112.

¹⁰⁴ Λάσκαρης, *Ιστορία*, ό.π., τόμ. Α', σ. 261· Σιδέρης: *Το 1821 και το θέατρο*, ήτοι Πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή (1741-1822), ό.π., σ. 28· Βακαλόπουλος, ό.π., σ. 547, κτλ. Τελευταία αναφορά του Δ. Σπάθη: «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή», ό.π., σ. 169, όπου αποκαλείται «μοναδική βεβαιωμένη (από ξένο επισκέπτη – αυτόπτη μάρτυρα) θεατρική παράσταση σε τουρκοκρατούμενο ελλαδικό έδαφος». Αυτό, με τα νέα δεδομένα της έρευνας, δεν ισχύει πια (βλ. παραπάνω).

του Kotzebue, ο οποίος, όπως και παντού αλλού, κάνει με το έργο του αυτό να εκρέουν κρουνοί δακρύων και επικρίσεων»¹⁰⁵. Η είδηση πρέπει να θεωρηθεί έγκυρη, γιατί στα Αμπελάκια υπήρχαν οι προϋποθέσεις για μια τέτοια δραστηριότητα: στο απομονωμένο και ορεινό χωριό υπήρχαν μόνο Έλληνες, εύποροι και πολιτισμένοι λόγω της βιοτεχνίας της νηματοβαφίας, οι οποίοι είχαν άμεσες διανομήσεις με την Κεντρική Ευρώπη¹⁰⁶. Αυτό που παίχθηκε πρέπει να ήταν χωρίς άλλο η μετάφραση του Κοκκινάκη, όχι απλώς γιατί μόνο αυτή υπήρχε, αλλά και γιατί ο Γερμανός ταξιδιώτης αναφέρει σε προηγούμενο σημείο του βιβλίου του πως στα Αμπελάκια έκανε και τη γνωριμία του γιατρού Γεώργιου Σακελλάριου¹⁰⁷. Και αυτό το στοιχείο είναι διασταυρωμένο: πράγματι, μετά την απόκτηση του ιατρικού διπλώματος στη Βιέννη (7 Δεκεμβρίου 1897), ο Σακελλάριος ταξίδεψε σε μεγάλα τμήματα της Βαλκανικής (Βουδαπέστη, Βουκουρέστι, Σιάτιστα, Τσαρίτσανη, Λάρισα, Θεσσαλονίκη, Νάουσα, Καστοριά κτλ.)¹⁰⁸, ενώ από το Μάιο του 1803 ως το Φεβρουάριο του 1804 υπηρετεί ως γιατρός της κοινότητας στα Αμπελάκια¹⁰⁹. Ακόμα δεν έχει παντρευτεί τη δεύτερη γυναίκα του, τη Μητιώ (Κοζάνη 1805), η οποία, προφανώς κάτω από την επιρροή του, μεταφράζει αργότερα δύο κωμωδίες του Γκολντόνι στα ελληνικά (έκδοση Βιέννη 1818)¹¹⁰. Αποφαινεται πάντως η ίδια στον πρόλογο «προς τας ευμενείς αναγινωσκούσας» πως το θέατρο είναι η «ευγενεστέρα διάχυσις» των ευρωπαϊκών λαών, και πως η ανάγνωση «αναπαυλικώς παραστάσεις»¹¹¹.

Δύο γεγονότα φαίνονται αναντίρρητα: 1) πως ο Γεώργιος Σακελλάριος βρίσκεται πίσω από την ερασιτεχνική σκηνή των νεαρών Ελλήνων στα Αμπελάκια (τουλάχιστον ως εμπνευστής με τη θεατρική του εμπειρία της Βιέννης), η οποία πιθανώς έχει ανεβάσει και άλλα έργα για την παράσταση των οποίων δεν διαθέτουμε μαρτυρίες, και 2) ότι χρησιμοποιήθηκε στη συγκεκριμένη περίπτωση η μετάφραση του Κοκκινάκη¹¹². Ο Κοκκινάκης ήταν, όπως επισημάναμε,

¹⁰⁵ J. L. S. Bartholdy: *Ταξιδιωτικές εντυπώσεις από την Ελλάδα 1803-1804*, μτφ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα 1993, σ. 68.

¹⁰⁶ Βακαλόπουλος, ό.π., σ. 531-548.

¹⁰⁷ «Την άλλη μέρα έκανα τη γνωριμία με το γιατρό του τόπου, τον Γεώργιον Σακελλάριον, άνθρωπο φωτισμένο, που είχε σπουδάσει στη Βιέννη και είχε μεταφράσει στα σύγχρονα ελληνικά αρκετούς τόμους από τα *Ταξίδια του νέου Ανάχαρη*. Μάς έδειξε διάφορα αρχαία νομίσματα» (ό.π., σ. 67).

¹⁰⁸ Χ. Καρανάσιος: «Μαρτυρίες αναφορικά με τη χρονολόγηση γεγονότων του βίου του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου», *Ο Ερανιστής* 22 (1999), σσ. 117-135 με τη σχετική βιβλιογραφία. Ο περαιτέρω βίος του ποιητή και μεταφραστή θεατρικών έργων (1767-1838) δεν είναι λιγότερο περιπετειώδης. Από το 1804-05 υπηρετεί στο Μπεράτι και το Βελιγράδι. Στις 15 Ιουλίου 1805 παντρεύεται στην Κοζάνη ως δεύτερη γυναίκα του την κόρη του φίλου του παπά Χαριάτου Μεγδάνη στην Κοζάνη (που θα μπορούσε να ήταν και δική του κόρη). Από το 1807 ως το 1813 είναι προσωπικός γιατρός του Αλή Πασά στα Γιάννενα, ύστερα τον βρίσκουμε σε διάφορα σημεία της Βόρειας Ελλάδας. Κατά την αποστασία του Αλή Πασά από την Υψηλή Πύλη κατορθώνει να δραπετεύσει στην Κοζάνη, όπου παραμένει ως το

1823. Ύστερα γίνεται γιατρός του στρατόρχη Δερβί Πασά, ο οποίος τον παίρνει μαζί του στο στρατόπεδο της Αλαμάνας. Ξανά επιστρέφει στην Κοζάνη, όπου το 1828 συνοδεύει τον Σελή Μεχμέτ πασά στη Λάρισα, ως προσωπικός του γιατρός. Εκεί μένει όμως μόνο τέσσερις μήνες, ύστερα επιστρέφει στην Κοζάνη, όπου θα πεθάνει το 1838 (Καρανάσιος, ό.π., σσ. 134 εξ.).

¹⁰⁹ Καρανάσιος, ό.π., σ. 128.

¹¹⁰ Β. Πούγγρε: *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιώ Σακελλάριου – Ελισάβετ Μοντζάν-Μαρτινέγκου – Ενανθία Καίρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001 (για τον Σακελλάριο και την παράσταση στα Αμπελάκια σσ. 28 και 39).

¹¹¹ Τα κείμενα αυτά τώρα σε νέα έκδοση με φιλολογική επιμέλεια του Β. Πούγγρε, στη σειρά της «Θεατρικής Βιβλιοθήκης» του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη (Αθήνα, υπό έκδοση).

¹¹² Βλ. Β. Πούγγρε: «Παραστάσεις στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα», κεφάλαιο του μελετήματος «Μεθολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα», στον τόμο: *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-345, ιδίως σσ. 264 εξ.

τρόπον τινά ο συνεχιστής του θεατρικού μεταφραστικού μόχθου του Σακελλάριου στη Βιέννη¹¹³. Θα ήταν περίεργο να μην είχαν γνωριστεί οι δύο άντρες, αν και ο Σακελλάριος παίρνει το δίσλωμα το 1798 (δεν ξέρουμε αν έφυγε αμέσως από τη Βιέννη) και ο Κοκκινάκης φτάνει γύρω στα 1800 εκεί, κατά μιαν εκδοχή¹¹⁴, αλλά ίσως και κάπως νωρίτερα. Αν και η προσωπική γνωριμία δεν ήταν οπωσδήποτε απαραίτητη στο χώρο της Αυστροουγγαρίας και των Βαλκανίων υπήρχαν τότε, λόγω του εμπορίου, πολλοί διάλυλοι επικοινωνίας. Άλλωστε η μεταφραστική προσπάθεια του Κοκκινάκη στοχεύει πολύ συγκεκριμένα σε μιαν αρκετά διαφορετική κατεύθυνση: ίσως δεν χρειαζόταν η άμεση καθοδήγηση του Σακελλάριου.

Εκείνος όμως πραγματοποιήσε, στη μακρινή κωμόπολη των Αμπελακίων, το όνειρο του Κοκκινάκη να ανεβαστεί μια από τις μεταφράσεις του σε ερασιτεχνική ελληνική σκηνή. Περαστικός Γερμανός ταξιδιώτης γίνεται μάρτυρας του εγχειρήματος και μας διασώζει την πληροφορία της σημαδιακής αυτής προσπάθειας, που είναι συνάμα και το μοναδικό δείγμα κάποιας πρόσληψης των μεταφράσεων του Κοκκινάκη. Ο ίδιος φαίνεται πως δεν έδινε αργότερα ιδιαίτερη σημασία στη νεανική του εξόρμηση στο θεατρικό χώρο, γιατί δεν θα τις αναφέρει πια, και περδενεύει κιάλας τον αριθμό θεατρικών μεταφράσεων που έχει κάνει: στον πρόλογο των *Στρελίτζων* (Βιέννη 1818) σημειώνει πως αυτό είναι το τέταρτο θεατρικό έργο που μεταφράζει¹¹⁵, ενώ μαζί με τον *Ταρτούφο* θα έπρεπε να είναι το έκτο¹¹⁶. Μήπως κάποιες

¹¹³ Πούχνερ: «Ο Ρήγας Φεραίος και το θέατρο στη Βιέννη», ό.π. Ο Γεώργιος Ζαβίρας (*Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν θέατρον*, Αθήνα 1871, σ. 243) αναφέρει τις εξής εξι θεατρικές μεταφράσεις: 1788 *Αποτελέσματα της φιλεκδικήσεως*, από τα γαλλικά σε στίχους, χειρόγραφο· *Ρωμαιοί και Ιουδαί* «πενταδράματος καταλογάδην», 1789, χειρόγραφο χαμένο· *Ορφέας και Ευρυδίκη*, μελόδραμα, από τα γαλλικά, έκδοση Βιέννη 1796· *Τηλέμαχος και Καλυνώ*, μελόδραμα καταλογάδην από τα γερμανικά, Βιέννη 1796· *Ρομπέρτ και Φλοριάδε*, τραγωδία καταλογάδην, χειρόγραφο· *Κόδρος*, τραγωδία «πενταδράματος», από τα γερμανικά, 1796, ανέκδοτο χειρόγραφο. Για τα πρότυπα βλ. Πούχνερ: «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί», ό.π., σσ. 230 εξ.

¹¹⁴ Veloudis, *Germanogræcia*, ό.π., σ. 111.

¹¹⁵ Το κείμενο τώρα με σχολιασμό και στον Πούχνερ: *Ειδώλα και ομοιώματα*, ό.π., σ. 221 σημ. 233

¹¹⁶ Στο σχετικό σχολιασμό του χωρίου σημειώνα το 2000: «Η αριθμητική αυτή προκαλεί κάποια αμηχανία: οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν τις τέσσερις μεταφράσεις του Kotzebue (το 1801) έργο δικό του [Βελουδής, Σιδέρης], ο *Ταρτούφος* θα ήταν το πέμπτο και οι *Στρελίτζοι* το έκτο μεταφρασμένο θεατρικό έργο· στην περίπτωση που ο Κοκκινάκης θεωρεί τα τέσσερα αυτά έργα, που βγήκαν την ίδια χρονιά, μια ενιαία έκδοση [ση Γεννάδαιο Βιβλιοθήκη είναι όντως δεμένη μαζί], η μετάφραση του 1815 θα ήταν η δεύτερη και η τελευταία του 1818 η τρίτη (ο Κοκκινάκης δημοσίευσε το 1809 και άλλη μετάφραση από τα γερμανικά, την *Ιστορίας του Εμπορίου Επιτομήν*, αλλά δεν πρόκειται για θεα-

τρικό έργο) [Ηλιού, ό.π., αρ. 1809. 29]. Το θέμα περιπλέκεται από το γεγονός πως μόνο μια από τις τέσσερις μεταφράσεις του 1801, το *Πτωχό και ανδρεία*, φέρει το όνομα του μεταφραστή [Ηλιού, ό.π., αρ. 1801. 45, Λαδογιάννη: ό.π., αρ. 224]· αν θεωρήσουμε πως οι άλλες τρεις ανώνυμες μεταφράσεις δεν είναι τελικά δικές του, πάλι δεν βγαίνει ο λογαριασμός. Η Άννα Ταμπάκη θεωρεί πως τρεις είναι δικές του (*Πτωχό και ανδρεία*, *Οι Κόρσαι και Μισανθρωπία και μετάνοια*), γιατί τυπώθηκαν στο ίδιο τυπογραφείο του (Fanz Anton Schraibl), ενώ η τέταρτη τυπώθηκε στην ελληνική τυπογραφία του Γεωργίου Βεντότη (*Η εκούσιος θυσία*), που έχει διαφορετικό εξώφυλλο με τυπογραφικό κόμμα [Ταμπάκη: *Η νεοελληνική δραματολογία*, ό.π., σ. 36]. Αν δεχτούμε την εκδοχή αυτή και πάλι δεν φτάνουμε στις τέσσερις, συνολικά, θεατρικές μεταφράσεις. Τα ίδια τα εξώφυλλα δεν παρέχουν κάποια ισχυρά διαφοροποιητικά στοιχεία. Και η πληροφορία του Ηλιού, πως στο *Intelligenzblatt der Allgemeinen Literatur-Zeitung* στην Ιένα 1802 αναφέρεται πως η ανώνυμη μετάφραση *Η εκούσιος θυσία* είναι έργο γιαννού από την Ελλάδα [νύξη για τον Σακελλάριο], πράγμα που δεν αναφέρεται για τα άλλα έργα, δεν μας βοηθάει, γιατί φτάνουμε πάλι συνολικά σε πέντε μεταφράσεις. Υπάρχει και η άλλη δυνατότητα, ο Κοκκινάκης σχεδόν 20 χρόνια αργότερα και απασχολημένος ως συνεκδότης του *Ερμού του Λογίου* με πολλές εκδοτικές φροντίδες, να μη θυμάται πια καλά πόσες μεταφράσεις του Kotzebue έκανε στα νιάτα του. Πάντως το μυστήριο θα λυθεί μόνο με μιαν επανέκδοση όλων των θεατρικών μεταφρά-

από τις τρεις ανώνυμες μεταφράσεις του Κότζεμπου το 1801 δεν είναι δικές του¹¹⁷;

Είναι ο Κοκκινάκης μεταφραστής όλων των θεατρικών έργων που εκδίδονται το 1801 στη Βιέννη;

Το θέμα είναι αρκετά περίπλοκο και απαιτεί ξεχωριστή πραγμάτευση. Πριν ξεκινήσουμε την όποια επιχειρηματολογία, καλό είναι να επαναλάβουμε τα βασικά βιβλιογραφικά δεδομένα: Οι *Κόρσαι* (ΚΟ): *Πτωχεία και ανδρεία* (ΠΑ) και *Μισανθρωπία και μέτανοια* (ΜΜ) τυπώθηκαν στο τυπογραφείο του Φραντζ Αντωνίου Σχραϊμπλ, έχουν τα ίδια τυπογραφικά στοιχεία, ένα όμοιο εξώφυλλο, αλλά διαφορετική διατύπωση: ΚΟ – «... υπό του περιφίμου Κωμοδοποιού [sic] Αυγούστου του Κοτζεβού. Και μεταφρασθέν εις χρήσιν των φιλόλογων...», ΠΑ – «... υπό Αυγ. από Κοζεβού. Μεταφρασθείς υπό Κωνσταντίνου Κοκκινάκη του Χίου, εκδοθείσα δε παρά τινος Φιλογενούς, και Ευγνώμονος...», ΜΜ – «... Υπό Αυγ. από Κοζεβού. Εκ του γερμανικού μεταφρασθέν...». Η *Εκούσιος θυσία* (ΕΘ) τυπώθηκε από την ελληνική τυπογραφία Γεωργίου Βεντότη, χρησιμοποιεί άλλα στοιχεία στο εξώφυλλο, έχει όμως όμοιο κείμενο στον τίτλο με το ΜΜ: «... υπό Αυγούστου από Κοζεβού. Εκ του Γερμανικού...».

Παρά τις διαφοροποιήσεις αυτές, μια σύγκριση της υφολογίας και του λεξιλογίου οδηγούν προς το συμπέρασμα για μια μάλλον κοινή πατρότητα των τεσσάρων μεταφράσεων. Ορισμένες ενδείξεις γι' αυτό είναι: α) ένα από τα λίγα λάθη της μετάφρασης που κάνει ο Κοκκινάκης, είναι το εξής: *ein Paar* στα γερμανικά σημαίνει «δύο, ένα ζεύγος», *ein paar* (σε παλαιότερη γραφή όμως και με κεφαλαίο αρχικό) «μερικοί» - ο Κοκκινάκης προσπαθεί με διάφορους τρόπους να αποδώσει το *paar* (Paar) με *δύο*, σε όλα τα έργα (π.χ. ΜΜ σ. 81 «*ein paar von meinen Kindern*» - τα *δύο* μου παιδιά, ΕΘ σ. 28, ΠΑ σ. 81 «*ein paar mal*» - *ένα δύο φορές*, σ. 110, «*ein Paar hundert*» - *έως δυακόσια*, σ. 137 «*ein paar Blicke*» - *ένα δύο ματιές*, ΚΟ σ. 14 «*ein Paar Mahl*»¹¹⁸ - *δύο φορές*, σ. 23 «*ein Paar*» - *καναδύω*)· β) ορισμένες ιδιωματικές ή ξενόγλωσσες εκφράσεις που υπάρχουν σε όλα τα έργα: *ονδός* (πιο σπάνια *οντάς*), *νενέκα*, *μπαμπάκι*, *κερατζονδαις*, *μπαγατέλλαις*, *ζήτουλας*, *μουφουζλίκι*, *άρατα θέματα* (= άρρητ' αθέμιτα), *μεριτάρον*, *τζάνονι*, *ξεχασμένος* (χαζός), *Μαγιόρος*, *μπρε*, *ταξέδικος γραχος*, *κουριόζον*, *τζαμπουνώ* (-ίζω), *παλκαριάτικα*, *κοκκώνα*, *κοκκωνίτσα*, *κάρτο* κτλ., του αρέσει η λέξη *ασκαρδαμνκτί*, που χρησιμοποιεί συχνά στις σκηνικές οδηγίες κτλ. (βλ. περισσότερο στη γλωσσική ανάλυση)· γ) ορισμένες ορθογραφικές συνήθειες, συχνά μετατροπές προς το λογιότερο: όπως *ακόμι*, *ονδός*, *φαμιλία*, κτλ. (εδώ οι ΚΟ αποκλίνουν πολύ από το συνηθισμένο)· δ) διπλοτυπίες και λογιότεροι τονισμοί: *καρδιά* και *καρδιά*, *παιδιά* και *παιδιά*, ανάλογα με το ποιος το λέει και σε ποια περίπτωση· ε) γραμματικές ιδιοτροπίες όπως η αντικατάσταση της δοτικής με αιτιατική και όχι γενική (με *φαίνεται* κτλ.), η οποία είναι όμως κοινό στοιχείο της εποχής· στ) υφολογικά στοιχεία, όπου συνδυάζονται αρχαϊσμοί και λόγιοι τύποι με ξενόγλωσσα δάνεια (τουρκικά, γερμανικά) και λαϊκές εκφράσεις σε ένα ιδιότυπο ενδιάμεσο κράμα, που έχει το δικό του χρώμα και τη δική του γοητεία (π.χ. *μοι δίδει έναν πάταρον οπου ο ουρανός σφονδύλι μοι φάνηκε* ΚΟ 64, *Σα μοι ποσκεφής* [=υποσκελής] κτλ.).

σεων του Κοκκινάκη και με εμπειριστωμένη φιλολογική και υφολογική σύγκριση των κειμένων» (Πούχνερ: «Δραματοургικές και θεατρολογικές θεωρίες (1815-1818)», ό.π., σσ. 99 εξ.).

¹¹⁷ Ο Λάσκαρης αναφέρει ονομαστικά μόνο τρεις μετα-

φράσεις (Ιστορία, ό.π., τομ. Α' σ. 141, δεν αναγράφει το ΕΘ), η Ταμπάκη (ό.π.) θεωρεί πως τρεις είναι δικές του.

¹¹⁸ Αποδίδω η γερμανικά με την παλαιά ορθογραφία, όπως έχουν οι εκδόσεις που χρησιμοποιώ.

Η τελευταία αυτή κατηγορία μπορεί να αναλυθεί όμως μόνο κατά περίπτωση.

Το έργο που τίθεται σε κάποια αμφισβήτηση δεν είναι το ΕΘ, επειδή βγήκε στο Βεντό-τη κι όχι στο Σχραϊμπλ, αλλά το ΚΟ: α) εγκαταλείπεται η συνήθεια να αναγράφονται στη γενική οι τίτλοι των πράξεων («πράξεως πρώτης», «πράξεως δευτέρας», «πράξεως τρίτης»· ενν. οι σκηνές), πράγμα που παρατηρείται μόνο στην Α' πράξη, ενώ ύστερα ακολουθεί ο συνηθισμένος τίτλος (δηλ. «πράξεως πρώτης», «δευτέρα πράξις», «τρίτη πράξις»)· κάτι ανάλογο συμβαίνει μόνο στο ΠΑ με την Γ' πράξη (στο «πράξεως δευτέρας») ακολουθεί «πράξις τρίτη»)· β) εισάγονται επεξηγηματικές υποσημειώσεις (σσ. 9, 22, 25, 32, 90, 96) που λείπουν στα άλλα έργα· γ) παρόμοιο επεξηγηματικό σημείωμα υπάρχει ήδη στο εξώφυλλο («Κορσική· Νήσος μεγάλη· κείται μεταξύ των ακρογιαλιών της Γένοβας και της νήσου Σαρδινίας»)· δ) στο πίσω μέρος του εξωφύλλου υπάρχει μια χαλκογραφία, πράγμα που δεν παρατηρείται σε κανένα από τα άλλα έργα· ε) σημειώνεται το τέλος των πράξεων με ιδιαίτερο τίτλο («Τέλος της πρώτης Πράξεως», «Τέλος της δευτέρας Πράξεως», «Τέλος της τρίτης Πράξεως»), ενώ στα άλλα έργα δεν υπάρχει ιδιαίτερη αναγραφή (μόνο μια γραμμή ή και τίποτε, με εξαίρεση την Α' πράξη του ΠΑ, όπου αναφέρεται «Τέλος της πρώτης Πράξεως», ενώ στη Β' πράξη δεν αναγράφεται τίποτε)· στ') το γεγονός ότι στο τέλος παραλείπεται το μισό μέρος ολόκληρης σκηνής (προφανώς για πολιτικούς λόγους και αυτολογοκρισίας), ενώ στα άλλα κείμενα δεν παρατηρούνται παραλείψεις τέτοιας έκτασης· ζ') το κείμενο στην κυριολεξία βρίθκει από τις πιο απίθανες και βάρβαρες αβλεψίες· ο τυπογράφος δεν ξέρει νεοελληνικά, μόνο κάποια αρχαία, και διορθώνει ορθογραφικά προς το λογιότερο ή αυτό που νομίζει εκείνος (ο Τιμολέων γίνεται στα χέρια του «Θυμολέων»). Τα ενδοκειμενικά στοιχεία όμως δεν επαρκούν για να ισχυριστούμε πως η μετάφραση δεν είναι του Κοκκινάκη.

Το ΕΘ διαθέτει πρόλογο προς τον αναγνώστη, όπου εξηγεί τους διδακτικούς σκοπούς και τη χρησιμότητα του εγχειρίματος («σχολείον του γάμου»). Το ΜΜ έχει αφιέρωση προς τους αδελφούς Μπακάλογλου, οι οποίοι ίσως έπαιξαν κάποιο ρόλο στη χρηματοδότηση της έκδοσης, όπως συνηθίζονταν από τους πλούσιους Έλληνες εμπόρους της Βιέννης και της Βουδαπέστης¹¹⁹, όπου δίνεται έμφαση στο γεγονός πως τα έργα του Κότςεμπτον πάζονται «εις όλα τα βασίλεια θεάτρα με μεγάλον κρότον», καθώς και στη σημασία της φιλίας.

Με τα λιτά αυτά στοιχεία ίσως μπορούμε να συγκροτήσουμε περίπου την πορεία της μεταφραστικής και εκδοτικής δραστηριότητας του νεαρού Κοκκινάκη στη Βιέννη: φαίνεται πως αρχίζει τη συνεργασία του με το Βεντότη· συντάσσει, όπως συνηθίζονταν τότε¹²⁰, πρόλογο προς τον αναγνώστη, που δικαιολογεί την έκδοση από ηθική άποψη και τη διαφημίζει. Η στροφή του προς τον εκδοτικό κόσμο του Σχραϊμπλ ίσως να έχει σχέση με τους χρηματοδότες του (πιθανώς η αφιέρωση υπονοεί μια τέτοια σχέση με τους αδελφούς Μπακάλογλου). Το εξώφυλλο είναι ίδιο, όχι ως προς τα τυπογραφικά στοιχεία, αλλά ως προς τη διάρθρωση του τίτλου, και τα τυπικά στοιχεία του κειμένου είναι επίσης τα ίδια (τίτλοι πράξεων, τέλος της πράξης χωρίς επισήμανση). Προφανώς ο ίδιος ο Κοκκινάκης επιμελείται τις δύο εκδόσεις και κρατάει την ανωνυμία του. Στο ΠΑ, και αυτό στον Σχραϊμπλ, δεν συμβαίνει πια το ίδιο: αλλάζει κάπως η διάρθρωση του εξωφύλλου, υπάρχουν κάποιες ανωμαλίες στα τυπικά στοι-

¹¹⁹ Ο Γεώργιος Λασσάνης π. Χ. εργαζόταν το 1813 για λίγο στο εμπορικό κατάστημα του Νικόλαου Τακιατζή στη Βουδαπέστη, πριν φύγει για σπουδές στη Λειψία (βλ. Β. Πούχνερ: «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματογράφος του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ο μίτος της Αφιδόνης*. Ό.π., σσ. 220-289,

ιδίως σ. 221).

¹²⁰ Βλ. Β. Πούχνερ: «Δραματογραφικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 69-106, 188-225 (υποσημειώσεις).

χεία της έκδοσης («πράξις τρίτη» αντί «πράξεως τρίτης», αναγραφή του «Τέλος της πρώτης Πράξεως» ενώ κατά τις έως τώρα πρακτικές του δεν πρέπει), και κυρίως αίρεται η ανωνυμία του. Ο εκδοτικός οίκος επιβάλλει σταδιακά τα δικά του standards, ίσως για λόγους διαφήμισης. Το κείμενο, ως προς την ποιότητα της απόδοσής του, δεν διαφέρει σημαντικά από τα άλλα. Ακόμα το επιμελείται ο Κοκκινάκης ή ο Φιλογενής και Ευγνώμων που αναφέρεται στο εξώφυλλο, αν το «εκδοθείσα» δεν αναφέρεται στη χρηματοδότηση. Αλλιώς στο ΚΟ, όπου τα ορθογραφικά λάθη αρχίζουν ήδη από το εξώφυλλο, το οποίο τώρα έχει τελειώς διαφορετική διάρθρωση, πιο φανταχτερή και διαφημιστική όπως δείχνει και η εικονογράφηση. Το ίδιο το κείμενο βρίσκεται σε κυριολεκτικά απελπιστική κατάσταση. Αποκλείεται να το έχει δει ο Κοκκινάκης ή κάποιος άλλος ελληνομαθής επιμελητής. Φαίνεται πως η συνεργασία με τον Σχραιμπλ έχει λήξει, και ο εκδότης τυπώνει το χειρόγραφο με δική του πρωτοβουλία, ακολουθώντας τους νόμους της αγοράς, αλλά χωρίς τη συμπαράσταση του συγγραφέα ή άλλου ελληνομαθούς επιμελητή. Σ' αυτόν, τον εκδότη, πρέπει να αποδοθεί η απότομη αποκοπή του τέλους του έργου (γιατί μιλάει για επανάσταση στην Κορσική: τρία χρόνια μετά τη δημιουργία εκτέλεση των Ιακωβίνων στη Βιέννη)¹²¹, που αφήνει την υπόθεση κάπως ξεκρέμαστη ως προς τη λύση, γιατί ο Κοκκινάκης δεν κάνει τέτοιες παραλείψεις, είναι πιστός στο πρότυπο ως προς την πληρότητα του κειμένου, και στο κάτω κάτω ακριβώς αυτή η πολιτική τροπή της υπόθεσης στο τέλος, όπου ξεκινάει ο εξόριστος ηγέτης των «Κορσών» μαζί με τον Ούγγρο αξιωματικό που πολεμάει στο πλευρό του πρίγκιπα Ευγένιου εναντίον των Τούρκων για νέα επανάσταση στο νησί του Ναπολέοντα κατά των Γενοβέζων, θα ήταν και μια από τις αιτίες που διάλεξε ο Κοκκινάκης το έργο αυτό για μετάφραση (μαζί με τις λίγες αρχαιοελληνικές αναφορές που έχει), ανάμεσα στα δεκάδες άλλα έργα του πολυγραφώτατου Γερμανού δραματουργού, που τροφοδότησε για δεκαετίες τα θέατρα της μισής Ευρώπης.

Αν αυτές οι σκέψεις είναι βάσιμες, κι έχουν κάποια πιθανότητα να σταθούν ως υποθέσεις εργασίας, υπάρχει μια χρονολογική σειρά, ως προς την έκδοση, όχι τη συγγραφή, των μεταφράσεων: ΕΘ -> ΜΜ -> ΠΑ -> ΚΟ.

Η μεικτή των Φαναριωτών και η σκηνική γλώσσα

Η τεκμηρίωση της κοινής πατρότητας των τεσσάρων μεταφράσεων επιτρέπει και μια ενιαία ανάλυση της γλώσσας. Βέβαια υπάρχουν κάποιες διαφοροποιήσεις από έργο σε έργο: π.χ. στο ΠΑ το jargon των εμπόρων ή στο ΚΟ η προσπάθεια απόδοσης ιδιώματος στην περιήγηση της κόρης του υπηρέτη Ρόζας. Ακόμα και ο Μίχος στο ΜΜ μιλάει λαϊκή γλώσσα με αρκετά χρωματισμένες εκφράσεις. Η γλωσσική προσπάθεια του Κοκκινάκη αποβλέπει στην απόδοση του ρεαλισμού του προτύπου, αν και προσπαθεί να απλοποιήσει τις φόρμουλες ευγενείας ανάμεσα στα δύο φύλα ή το άκαμπο γραφειοκρατικό ύφος που επικρατεί στον κόσμο των αστών και αριστοκρατών¹²². Γενικά καταβάλλει μια συνειδητή προσπάθεια απόδοσης προς το θεατρικότερο. Σε ορισμένα σημεία, ιδίως στους ΚΟ, η σκηνική γλώσσα της μετάφρασης ρέει σχεδόν πιο αβίαστα και φυσιολογικά απ' ό,τι του γερμανικού προτύπου.

¹²¹ Ο. Katsiardi-Hering: «L' impresa al di sopra di tutto: parametri economici del martirio i Rigas», στον τόμο: L. Marcheselli Loukas: *Rigas Fereos. La rivoluzione, la Grecia, i Balcani*, Trieste 1999, σσ. 59-79.

¹²² Π.χ. η χρήση του τρίτου προσώπου στην προσφώνηση, όπως επικρατούσε στα παλιότερα γερμανικά και έδινε στο λόγο μια αποστασιοποιητική ψυχρότητα, αποδίδεται κανονικά με το δεύτερο πρόσωπο.

Εννοείται πως οι εκδόσεις είναι γεμάτες διπλές γραφές (*παιδιά – παιδιά, καρδιά – καρδιά* κτλ.)¹²³ και πολυτυπίες· ιδίως οι ΚΟ είναι σε απελπιστική κατάσταση. Οι μεταφράσεις αυτές πάντως παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τη γλώσσα τους, η οποία απεικονίζει χωρίς άλλο την κατάσταση του ομιλούμενου λόγου στον ευρύτερο φαναριώτικο και εμπορικό κόσμο γύρω στα 1800: η πορεία του Κοκκινάκη οδηγεί από τη Χίο στην Κωνσταντινούπολη και από εκεί στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες και στη Βιέννη. Αυτή είναι και η πορεία του Ρήγα και τόνων άλλων λογίων της εποχής. Από τη γενέτειρά του μεταφέρει γλωσσικά στοιχεία που εμφανίζονται στον κόσμο των υπηρετών, από το «φαναριώτικο» και εμπορικό κόσμο το υπόλοιπο γλωσσικό υλικό. Ο σκηνικός του λόγος είναι συνήθως άμεσος και αποτελεσματικός και ενισχύει τη νοηματική καθαρότητα· παραλείπει περιττές εκφράσεις και διατυπώνεται περιφραστικά σε περιπτώσεις όπου λείπουν οι αντίστοιχες εκφράσεις στα ελληνικά. Προς αύξηση της θεατρικότητας χρησιμοποιεί πιο συχνά «δεικτικές» εκφράσεις (*για, νά, διέτε* κτλ.). Αλλά αυτά θα εξεταστούν αναλυτικότερα στο κεφάλαιο των μεταφραστικών στρατηγικών.

Ενδιαφέρονσα, από γλωσσική άποψη, είναι η ανάλυση του λεξιλογίου, όπου βρίσκονται αρκετά τουρκικά, στο ΠΑ και γαλλικά, ιταλικά και γερμανικά, καθώς και ενδιαφέροντες τύποι που αποκλίνουν κάπως σε φωνολογία και μορφολογία από τα συνηθισμένα. Αρχίζουμε με το ΕΘ: υπάρχουν διαφοροποιήσεις στις εκφράσεις από πρόσωπο σε πρόσωπο: π.χ. ενώ η βάβω λέει *εφές*, ο μικρός της λέει κανονικά *χθες* (σ. 11). Τουρκισμοί: *οντάς* (οντάς), *καφ/φ/αλτί* (πρόγευμα), *μουφλουνζλουκι* (πιώχευση), *μουφλουνζεύω* (φαίλω), *σερμαέ* (ένν. έτοιμα), *σιμίτι* (μικρό κουλούρι στρογγυλό), *ατζιαμής* (αδέξιος), *τεστεμέλι* (εξάρτημα ενδυμασίας), *πατηρδί* (φασαρία), *ζαέρ* (βέβαια, σίγουρα), *τζιανάκι* (γαβάθα), *με το χουζούρι* του (ήσυχα), *μεϊδάνι* (πλατεία), *εργίντι* (επιφώνημα έκπληξης). Δυτικής προέλευσης είναι: *μαν-ζέτα* (γερμ. Manschette), *μπαγατέλλαις* (μικροπράγματα), *κρεδιτόρος* (δανειστής), *κόμμο-δο* (άνετο), *σιτάλι* (νοσοκομείο), *πήβα* (μπύρα), *σκριτούρα* (γραφή), *φαμίλια* (οικογένεια), *μπάλλος* (χορός), *λόττο* (τυχερό παιχνίδι), *μασκαράλκι* (χοροϊδία), *σπίριτα* (οινόπνευμα), ενώ βουλγαρικό είναι το *νέμτζικα* (γερμανικά), που συνηθιζόταν και στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες. Ιδιώττοι αρχαϊκοί τύποι και λαϊκότερες εκφράσεις: *συνοικισμός* (αρχ. γάμος), *κάπηλος* (οινοπώλης, με την αρχική έννοια), *χαρτοφόρος* (χαρτοπαίκτης), *θρονί*, *αρρωστού-τζικος*, *νενέκα*, *μπαμπάκα*, *τζαμένος* (κοτζαμένος, και καϊμένος), *κερατζούδες*, *ξεχασμάρα* (ιδιοτροπία, χαζαμάρα), *φιντζάνι* (φλυτζάνι), *κυρίτζης* (κύριος), *συμβοηθώ* (βοηθώ), *γαμική πίστις*, κτλ. Εν γένει οι ιδιωτισμοί δεν είναι τόσο έντονοι όπως στα άλλα έργα. Υπάρχουν όμως και καθαρά βιεννέζικες εκφράσεις: το *κούτζ*, *κούτζ* (σ. 41), που φωνάζει ο μικρός Γεωργάκης στο σκυλό (δεν υπάρχει στο πρότυπο), είναι το βιεννέζικο *kusch*, *kusch* (σλαβικής προέλευσης), που πρέπει να έχει ακούσει ο Κοκκινάκης να το λέει ο λαός της μητρόπολης στο Δούναβη στα σκυλιά για να φύγουν ή να υπακούσουν ή να σταματήσουν να γαβγίζουν· εδώ βέβαια χρησιμοποιείται από το παιδί που τον φωνάζει. Κάτι τέτοιες παρατηρήσεις κάνουν πιθανή την εκδοχή πως ο Κοκκινάκης πρέπει να βρισκόταν καμώ στη Βιέννη πριν κατατασσει με τις μεταφράσεις αυτές, για να ξέρει τόσο καλά τα ντόπια γερμανικά και ακόμα και καθαρά λαϊκές εκφράσεις. Κι αν σκεφτούμε πως τις τέσσερις μεταφράσεις δεν μπορεί να έχει κάνει μέσα σ' ένα χρόνο, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως πρέπει να έχει φτάσει αρκετά πριν από το 1800 στην Αψβουργική πρωτεύουσα, και μάλιστα σε νεαρότατη ηλικία, για να τις εκδώσει κιόλας το 1801.

¹²³ Οι διπλές αυτές γραφές συχνά φαίνονται και εσκεμμένες, ανάλογα με το ποιος το λέει και σε ποια κατάσταση. Π.χ. ο Μίχος στο ΜΜ λέει της *αφεντειάς* αντί της

αφεντείας, και ο Γιάννης προσθέτει και ένα λαϊκό ρητό: *έξι και έηρό σου*.

Πιο χρωματισμένη είναι η γλώσσα στο ΜΜ. Τουρκισμοί: *βαδάχος* ή *βατάχος* (οικονόμος), *το καφαλί* (πρόγευμα), *ζάβαλης* (άτυχος, κακομοίρης), *σεργιάνι* (βόλτα), *τζαμποννίζω* (φλυαρώ), *κάμνω σέρη* (παρakoλουθώ), *άτι* (άλογο), *χουζούρι* (ξάπλα), *μπαχτζές* (κήπος), *κελεπούρι* (τυχερό γεγονός), *κατζιρδιζω* (περιφρονώ), *τζισαίτης* (κατάσκοπος), *σεβδός* (λαχτάρα), *εγλεντιριτζω* (διασκεδάζω), *εγλεντζέδες* (διασκεδάσεις), *χουζουρλής* (άνετος), *τζιλμιπιδικη ζωή* (κοσμική ζωή), *βάι*, *τα τζάπια* (τέχνασμα), *περδές* (πέπλο), *τζάνουμ* (καλέ μου), *κάντι* (επιφώνημα), *ζεύκι* (ευχαρίστηση, ηδονή), *χάιτε*, *σελιαμέτι* (:), *μερεμέτισμα* (επισκευή), *ταξέδικος* (νεαρός), *γράχος* ή *γάρως* (μπιζέλι, αρακάς), *άφερονιμ* (μπράβο, ειρωνικά), *γιολοντά* (φυσικό), *φνλάω καραούλι* (φρουρά, βάρδια), *τζιλμιπιδικός* (λεπτός), *μειδάνι* (πλατεία, ξέφωτο), *κατζιρδισμένη κερατσούνδα* (περιφρονημένη γυναίκα), *μπαιλσά* (υπερβολική κούραση), *μπάρεμ* (τουλάχιστον), *βγάζω στο μειδάνι* (φανερώνω), *μπινισάκι* (πανωφόρι), *σαράφης* (τραπεζικός, αργυρομοιβός), *τζεβαερίκα* και *τζεβαίρια* (τιμαφής), *κονλούφι* (κουτί για κόσμημα), *γιορδάνι* (περιδέραιο), *οντάς* (οντάς): δυτικής προέλευσης είναι: *ιντερεσσάρομα* (ενδιαφέρομαι), *μπάγκα* (κάθισμα), *τα μπάλλα* (οι χοροί), *κορρεσπονδέιτς* (αλληλογραφία), *πραγατέλλα* (ασημαντο πράγμα), *τζερεμόνιαις* (επιδεικτικές περιποιήσεις, χειρονομίες), *μπετενδέρω* (αταιώ), *παράδα* (παρέλαση), *γκαμπινέτο* (υπουργείο), *ο αλές* (το πάρκο, γεωμ. Allee), *βίζιτα* (επίσκεψη), *ινβαλίδος* (σακάτης), *μασκαράλνικα* (αστεία), *περσόνα* (πρόσωπο), *σεκρέτα* (μυστικά), *σπίριτα* (οινόπνευμα), *κονμάρι* (αγγείο, δοχείο), *μόρικος* (μαύρος), *κάρτο* (τέταρτο), *κουριόζον* (περίεργο), *δονέλλον* (μονομαχία), *αλλαμπρατζέτα* (εναγκαλισμένοι), *μασκαράδικο* (τρολό), *ιντερέσσον* (ενδιαφέρον), *φαμιλία* (οικογένεια), *σιτερέσιον* (σύνταξη), *καλαντάρι* (ημερολόγιο), *ορδινάριο* (κοινό, γεωμ. ordinar), *πορταίνια*, *καντζελαρία* (γραφείο). Από ελληνικές ιδιωματικές εκφράσεις επισημαίνουμε: *αγροικημένος* (συνεννοημένος), *τζιάμπα* (δωρεάν), *μουρδάρικος* (βρώμικος), *το δοξάριον* (η δόξα), *η ευλαβήτισσα* (η θεούσα), *ξεχασμένος* (ηλίθιος), *αρχετούτζικος*, *παστρενύ* (ξεσκονίζω), *στούκα* (είδος ψαριού), *θεωρία* (θέα), *το ονδατσικόπλο* (μικρός οντάς), *κατάβραδα* (πολύ βράδυ), *πέρασαν τα λακαρδιά* (τελείωσε γρήγορα, από τη «λάκα», βαφή), *απανωθό*, *μοκαένια* (γυναίκα που κοπιάζει), *συμβοηθώ* (βοηθώ), *χωρίς χωρατάν* (χωρίς αστείο, πράγματι, Spaß beiseite), *το βούκωμα* (μπουνιά), *άργητα* (αργοπορία), *άρατα θέματα* (μπερδεμένα πράγματα), *ασωτεύομαι* (σπαταλώ), *τέρας* (ξεχωριστά μεγάλο, θετική έννοια), *τουτονίζω* (καπνίζω), *μουτζουνον* (πρόσωπο), *το σήγαμα* (σίχαμα), *ατός μον* (μόνος μου), *μικρούτζικα*, *δεν ημπορώ να σε έλθω από χάκι* (δεν μπορώ να σε νικήσω), *βηλίζω* (βλέπω), *κατζβέλος* (τοιγγάνος).

Στη γλώσσα του εμπορίου μας μεταφέρει το ΠΑ· ο Κοκκινάκης έχει εξοικειωθεί τώρα με τα γερμανικά, η ζωηρή γλώσσα του βρίθει από γερμανισμούς, ιταλισμούς και λατινισμούς, που συνηθίζαν την εποχή εκείνη στην εμπορική αλληλογραφία, αλλά, δροσερή και άμεση όπως είναι, περιέχει και πολλούς ελληνικούς ιδιοματισμούς¹²⁴. Τουρκισμοί: *οντάς*, *τζιλικη μονέδα* (νεόκοπα, γυαλιστερά χρήματα), *βερεσέ* (με πίσωση), *τουρβάς* (ταγάρι, ντορβάς), *αμανέτι* (ενέχυρο), *μουφουτζλίκι* (χρεοκοπία), *τζοβαέρι* (κόσμημα), *ταξέδικος* (φρέσκος), *μπρε*, *μπαχτζές*, *μονστερής* (πελάτης, αγοραστής), *καφαλί* (πρωινό), *ζιαφέτι* (γιορτή), *ραχάτ λουκούμα* (σκληρά λουκούμα ειδικής κατασκευής), *ντζάνουμ*, *τζαμποννύ* (φλυαρώ), *κάντι* (επιφώνημα), *εγλενδιρδιζω* (διασκεδάζω), *καλπουζάνης* (απατεώνας, ψεύτης), *γιολαντά* (φυσικό), *αστάρι* (φόδρα),

¹²⁴ Στην έκδοση υπάρχουν και διττογραφίες, όπως το *ζεϊνύω* και το *ηξέινω* (το πρώτο συνηθώς προτιμάται), *φιλτζάνι* και *φιλτζάνι* (φλυτζάνι), καθώς και ιδιότητες ορθογραφικές: στην περίπτωση κεφαλαίου γράμ-

ματος στην αρχή ο τόνος τοποθετείται μετά το γράμμα, στην περίπτωση των δίφωνων ο τονισμός πέφτει στο πρώτο φωνήεν (π.χ. *ομοιάσα* της).

κουμάσια χίνδικα (ινδικά υφάσματα), *καζαντζω* (κερδίζω), *μουφλουεζώ* (πιωχαίνω), το *γι-ούκι* (χώρος σε κολυμνα τοίχου), *σεπέτι* (βαλίτσα), *πασσάς* (πάτρωνας), *παρτζάς* (κομμάτι σπισμένο), *σιράτια* (κορδόνια, γαλόνια), *πεστεμάλι* (ποδιά), *χάλτια* (αστεία), *καΐσι* (βερίκοκο). Εδώ οι λέξεις δυτικής προέλευσης είναι περισσότερες: *σάλα* (αίθουσα), *ραβέντι* (είδος πράσου, Rhabarber), *σφφικιάλιος* (αξιωματικός, Offizier), φινίσσιμος (πολύ φίνος), σπεκουλατζιόνις (αιτ. –εν, υποθέσεις, Spekulationen), *ντερέσσον* (συμφέρον, Interesse), *πόλιτζα* (χρεόγραφο, Polizze, Wechsel), *κάσσα* (ταμείο), *τζίρκα* (περίπου), *πόστα* (ταχυδρομείο), *ταμπακέρα*, *εξπε-δίρω* (στέλνω, expedieren), το *κούρσο* (πορεία των τιμών, Kurs), *κβαλιτά* (ποιότητα), *μπάλλος* (χορός), *δάτα* (ημερομηνία, Datum), *περούκα*, *σπιόνος* (κατάσκοπος), *πούδρα*, *καμαράσιδες* (σύμβουλοι, Kammerräthe), *βαλούτα* (χρήματα, Valuta), *αρκίκολα* (εμπορεύματα, αγαθά, Artikel), *καπιτάλι* (κεφάλαιο), *μέγκλος* (μεγάλο πλέον κακό παιδί, μαντρόχαλος, Bengel)¹²⁵, *ατζετάρω* (δέχομαι, akzeptieren), *καπρίτζιον* (ιδιοτροπία, Kaprize), *κουριόζον* (περίεργο), *κάρτον* (τέταρτο), *ποστηλιόνης* (ταχυδρόμος, Postillon), *σούμμα* (ποσό), *μαγιόρος* (στρατηγός), *σιριτόζα* (γυναίκα πνευματώδης), *κοντρονάντζα* (είδος χορού: «Contretenz»), *μπαγατέλλα* (μικρό πράγμα), *παρλαμέντο* (βουλή), *τζιαρλατάνος* (απατεώνας), *γαμπινέτον* (υπουργείο, Kabinett), *δου-έλλο* (μονομαχία), *πρέζα* (Prise), *οκκαζιόνε* (ευκαιρία), *βιζιτάρω* (εξετάζω, βλέπω, visitieren), *αββιζάρω* (δείχνω, avvertieren), *ατζετάρω* (απευθύνομαι, adressieren), *σγορουπά* (ασφάλεια), *ατζεταρσιμένη* (δεχόμενη): «acceptirt»), *νεγότζιον* (δουλειά), *σουμμάρω* (κάνω πρόσθεση, summieren), *προτεστάρω* (διαμαρτύρομαι), *ετζιράρω* (φακελώνω), *αλλέγρος* (αστείος), *σαν-φασόνης* (sans façon, ανεπίσημος, απλός, εδώ τρελάρας), *ρετζέταις* (φάρμακα, Rezepte), *πούντος* (σημείο). Από ιδιωματικές εκφράσεις σημειώνω τα εξής: *ζήτουλας* (επαίτης), *άμποτε* (μακάρι), *είδισκα* (είδος), *αφρόντιστος* (απεριποίητος), *μεριτάρω* (μου αξίζει), *ξετιμώ* (εκτιμώ), *παπάκας*, *παήγιον* (γέλασμα), *ο χωράτος* (το αστείο), *παραξενάδες* (παραξενιές), *άρατα* – *θέματα* (μπερδεμα, σφαλμάς), *καταντριά* (προκοπή)¹²⁶, *ο όκτικας* (χτικιό), *τρελλαμάδα* (χαζομάρα), *συβαριτικός* (πολυτελής, από την αρχαία πόλη Σύβαρη στην Κάτω Ιταλία), *μέριτον* (αξία), *πρόβλημα* (πρόταση), *σνιτροφικάτα* (μαζί, in Compagnie), *σνιτχαίνω* (συναντώ, συνομιλώ), *μεταδοτικός* (ανοιχτοχέρης), *κρεμασταριά* (αρχήνη), *ψωριάρης* (φουκαράς), *πλιμόνι* και *πλεμόνι* και *πλιμούνι* (πνεύμονας), *επανώγραμμα* (φάκελος γράμματος, couvert), *έξυπνος* (ξύπνητος), *αμά* (αμή, αλλά), *παρτίδα* (μέρος), *ξεχασμένος* (τρελός, χαζός), *ξεμνηστρεύομαι* (εκμνηστρεύομαι), *επιπολαιωγόνμων* (ελαφροβυάλος, leichtsinnig), *ο αφάλαγκας* (φάλαγγας, ποδόδεσμος), *παχινδία* (μουσικά όργανα), *κανσώδης* (με κουφόβραση, schwül), *σιτηρέσιον* (συσσίτιον, σινταξη). Δεν υπάρχει αμφιβολία πως ειδικά σ' αυτό το έργο ο διάλογος και οι ιδιωματικοί χρωματισμοί του απεικονίζουν ρεαλιστικά μια γλωσσική πραγματικότητα υπαρκτή, εκείνη των Ελλήνων εμπόρων στην Αψβουργική Μοναρχία γύρω στα 1800.

Το πιο ιδιωματικό, λόγω του ρόλου της κόρης του «μπαχτζεβάνου», Ρόζας, είναι το ΚΟ. Εδώ ο διάλογος ρέει αβίαστα, σχεδόν πιο ομαλά απ' ό,τι στο γερμανικό πρότυπο. Η πρόοδος του Κοκκινιάκη στην απόδοση του σκηνικού λόγου είναι φανερή. Ωστόσο η έκδοση ταιλωπρεείται από πολλά και απίθανα ορθογραφικά λάθη, που βαρύνουν τον τυπογράφο, και έγιναν προφανώς χωρίς την επιμέλεια του Κοκκινιάκη¹²⁷. Επίσης έχουν προστεθεί επεξηγη-

¹²⁵ *Μέγκλα*, *μέγκλος*: «κάτι πολύ καλό» (κατά Μπαμπινιώτη, σ. 1064), σημασία που δεν ταιριάζει με τα συμφρασζόμενα.

¹²⁶ Με την ίδια θετική έννοια της προκοπής χρησιμοποιεί τον όρο και η γριά Κασσού, που μιλάει την παλαιοαθηναϊκή διάλεκτο, στον *Καρπάθιο* του Κουρτέση, 1862

(βλ. Πούγχερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, ό.π., σσ. 325 εξ.).

¹²⁷ Μερικά παραδείγματα: *σνιμά μον* = σιμά μον, *κνιτρινάδα* = κνιτρινάδα, *σνιμώτερα* = σιμώτερα, *Θυμολέων* = Τιμολέων κτλ.

ματικές υποσημειώσεις, που κατά τα άλλα αποφεύγει ο Κοκκινάκης. Υπάρχουν και μερικές άλλες μικροδιαφορές με τα υπόλοιπα έργα: αντί *καφαλτί* βρίσκουμε τώρα *πρόγευμα* κτλ. Τουρισμοί: *τζουράπι* (κάλτσα), *νταούλια*, *γιουριζώ μέσα* (ορμό μέσα, από το γιουρούσι = έφοδος), *ίτζα* (είδος λουλουδιών, *geranium musentum*), *αχμάκιος* (χαζός, αδέξιος), *τζι-ουρβάδες* (σουπες), *ταράφι* (πλευρά, μέρος), *λουλές* (τοιμπούκι, ναργιλές), *τζάβαλα* (αποσκευές), *οντάς*, *χασιά* (χασές, λεπτό βαμβακερό ύφασμα για σεντόνια, εσώρουχα κτλ.), *χαβάς* (σκοπός), *ραβασάκι*, *τζοδάνι* (χαρτί για γράψιμο), *κουρκοκίτι* (χυλός), *μπακοσίσι*, *χαζήρι* (έτοιμος), *μαγ/γ/ούλα* (ύψωμα, λόφος, αλβ.). Δυτικής προέλευσης είναι: *οφφικιάλιος* (αξιωματικός, *Offizier*), *άλές* (*Allee*)¹²⁸, *μιτιάνκιδες* (αλήτης), *μασχαράλι* (κοροϊδία), *αγκούσα* (στενοχωρία, θλίψη)¹²⁹. Πολλοί είναι οι ιδιωματικοί τύποι, λέξεις και εκφράσεις: *παστρένω* (καθαρίζω, εδώ με την έννοια: στρώνω το τραπέζι), *έξυπνος* (ξυπνητός), *ταχνό* (πρωί), *παλικαριάτικα* (σαν παλικάρι), *γραπατζώνομαι* (γραπώνομαι), *ουμός* (τιμόνι, *Wagenstange*)¹³⁰, *ξετζακώνομαι* (τσακίζομαι), *εμαγιαταντό* (ακριβώς γι' αυτό), *καλαθόπλο* (μικρό καλάθι), *αδειάζω* (έχω άδεια, χρόνο)¹³¹, *σκονντουφλιασμένος* (σκυθρωπός), *ατός τον* (μόνος του), *άμποτε* (μακάρι), *πλο, μοιρί* (έγιναν μοιρί = μοιράστηκαν), *σαλιάγκος* (σαλιγκάρι), *δεμάτι* (δέμα), *αμπώχνω* (αμώθω, σπρώχνω), *καστέλλι* (κάστρο), *κοχλοί* (κογχύλια)¹³², *ξυλοσχίστης* (ξύλο-κόπτης, *Holzfaller*), *αργειών* (αγριεύω), *υψηλοφοροσίνη* (υπερηφάνεια), *τρελλαμάδα*, *αντραλίζομαι* (ζαλίζομαι)¹³³, *απλέδα* (απλάδευα, πιατέλα), *με δέρει* (με δέρνει), *ζητλιαρενών* (ζητιανεύω), *οχτικιάζω* (χτικιάζω), *αεριστήρι* (εξαεριστήρας), *ανταμενμένος* (ανταμοιβόμενος), *δισσολογία* (επανάληψη, τραύλισμα), *πατριά μου* (φαμίλια μου), *το ύψωμα* (γενέθλια). Υπάρχουν και μια σειρά από λαϊκές εκφράσεις χρωματισμένες: *τι άνεμον, μάζε τη γλώσσα σου*, να βρούνε το δυνό, *δεν σπαρνό από σιμά σου* (δεν σε αποχωρίζομαι) κτλ. Και επιφωνήματα σαν: *μαρέ, μαρί, μαρέ τι έρως*¹³⁴, *μπρε ντιπ* κτλ. Η δούλα μεπρδεύει τους «οφφικιάλιους» και τους λέει *οφφικιάλλοι* κτλ. Ιδιαίτερη αναφορά πρέπει να γίνει στη γλώσσα της Ρόζας, που έχει ορισμένα χαρακτηριστικά νησιώτικης (αγαιοπελαγίτικης) διαλέκτου (που συναντώνται και στα χιότικα των πρώτων κωμωδιών του 19ου αιώνα)¹³⁵, όπως είναι η ανάπτυξη ενδιάμεσου -χ- (έπχιασαν, πχιάσουν, πχιάσε με, εξεπχιάνονταν, πχ[ο]ιος), η αποβολή του -γ- ανάμεσα σε δύο φωνήεντα (παένω, *μπα αστόησα* [ξέχασα]), ή και ανάπτυξη πρόσθετου -γ- (*αναπόδγιασεν ο κόσμος, κότγιασμα*), πρόσθετου -ν- (*μνιά, παραπά μνια ώρα, μνια φορά εκεί απ' τόλεγεν, με φίλησε μνια φοράν, πάνω [πάω]*), αντικατάσταση του -β- με -γ- (*να έγλεπες*), *πλιότεραις*, *επαναθέ* (πάνω σ' αυτό), *χουλιάρι νερό* (κουτάλι νερό): υπάρχουν και χαρακτηριστικά βορειοελλαδικών ιδιωμάτων, π.χ. εκπίπτουν φωνήεντα όπως στο *πλालώντας, μου φάνκε, παράνω* (παράνω), *μακάρο*, *σα μοι 'ποσκεφής* (υποσχετής), μετατροπή του ε > ι (*ντιλιάλης* για ντελιάλης) κτλ. Συναντούμε και ιδιότυπους ρηματικούς τύπους όπως *εφάνουμον*, *εγίνουμον*, ιδιωματικούς σχηματισμούς της δυνητικής έγκλισης, όπως *δεν θέλα έγινε* (δε θα είχε γίνει), *θέλα ήταν παρών* (θα ήταν), *δεν θέλα εκάθησεν*, *θέλα μείνη*, *θέλα ευρεθή*, *θέλα είναι*, *θέλα στοχασθή*, ιδιωματικές εκφράσεις, όπως: *σαν να τον έφαγε η γάτα το προζύμι*, *μιλούν ανάμεσόν τους μια γλώσσα σα γύφτικη* (που ένας άλλος τα μανίκια του να φάγη δεν μπορεί να τους απκάση [απεικάση, καταλάβει] τι λένουν, *μοι δίδει έναν πάταρον* (που ο ου-

¹²⁸ Εξηγείται σε υποσημείωση.

¹²⁹ Ερωτόκριτος Α' 461 (Κριαράς: *Επιτομή*, δ.π., σ. 57).

¹³⁰ Εξηγείται σε ειδική υποσημείωση.

¹³¹ «Σπανέας» V 38 (Κριαράς: *Επιτομή*, δ.π., σ. 63)

¹³² Αποκλείεται από τα συμφοραζόμενα να εννοούνται τα σαλιγκάρια.

¹³³ *Αντραλός* (ζαλισμένος, συγχυσμένος): «Λιβιστρος» Esc. 1030 (Κριαράς: *Επιτομή*, δ.π., σ. 139).

¹³⁴ Αντίστοιχο με το *μωρέ*, π.χ. «μωρέ, τι μας λες».

¹³⁵ Πούγγρε: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία*, δ.π., pass.

ρανός σφονδῆλι μοι φάνηκε¹³⁶, ετραμτάνιζαν τα δόντια μου κτλ.

Οι παρατηρήσεις αυτές αναδεικνύουν τον Κοκκινάκη χωρίς άλλο ως τον πρόδρομο, τον πρώτο που εφαρμόσε τη μέθοδο της μεταφραστικής απόδοσης στα «καθ' ημάς» με τη χρήση τοπικού ιδιώματος σ' ένα συγκεκριμένο ρόλο, 15 χρόνια πριν από τον Οικονόμο, χρησιμοποιώντας τη διάλεκτο της γενέτειράς του, της Χίου, για μια Ουγγαρέζα κοπέλα, κόρη κηπουρού, που αποδεικνύεται τελικά κοροϊκής καταγωγής. Πιθανώς ο Οικονόμος ήξερε τις μεταφράσεις αυτές, οι οποίες, όπως είδαμε, είχαν ευρύτερη διάδοση στην εποχή τους, και εμπνεύστηκε τη μέθοδο για τη δημιουργία του Χιώτη υπηρέτη Στροβίλη, προσθέτοντας στον κατάλογο των ιδιωμάτων και τα σμυρνεία της κυράς Σοφουλώς και τα «θεσσαλικά» του μάγειρα¹³⁷. Από την άποψη αυτή υπάρχει μια σαφής εξέλιξη μέσα στο πρώιμο μεταφραστικό έργο του Κοκκινάκη, από την ΕΘ ως τους ΚΟ: δίπλα στη μεικτή λόγια των Φαναριωτών και «Βυζαντινών» βρίσκουμε τώρα λέξεις του *Ερωτόκριτου* (*αγκούσα*), της κρητικής λογοτεχνίας και της χιώτικης ντοπιολαλιάς, που μαζί με τα τουρκικά, τα ιταλικά, γαλλικά και γερμανικά δημιουργούν ένα πρωτότυπο κράμα και ένα γοητευτικό συνονθύλευμα για το σημερινό αναγνώστη, που καθρεφτίζει εν τέλει τον γλωσσικό πλούτο μιας εποχής, όπου η λογοτεχνική γλώσσα ήταν ακόμα ρευστή και ακαταστάλακτη και η ομιλουμένη ήταν σε θέση να απορροφήσει ποικίλες επιδράσεις και να κινείται σε ποικίλα υφολογικά επίπεδα. Αυτό είναι φανερό στη διαφοροποίηση της ρεαλιστικής γλώσσας ανάμεσα σε αφέντες και υπηρέτες, όπου η γλωσσική διαφορά τονίζεται περισσότερο από τον Κοκκινάκη απ' ό,τι στο ίδιο το γερμανικό πρότυπο, και δημιουργεί, ειδικά στη δεύτερη περίπτωση, των υπηρέτων, ένα ρέοντα σκηνικό λόγο, σπάνιο για την εποχή εκείνη. Αλλά και πέρα από τη δραματουργική χρήση της γλώσσας ως μέσου χαρακτηρισμού των σκηνικών προσώπων, οι μεταφράσεις αυτές αποτελούν από μόνες τους ένα γλωσσικό μνημείο των εκφραστικών πρακτικών της καθομιλουμένης του 1800, γιατί ο ρεαλισμός των πρωτότυπων έργων, που κινούνται, παρά τις απίθανες υποθέσεις, στον κόσμο της καθημερινότητας, προτρέπει το μεταφραστή σε μεταφορά του προτύπου σ' ένα υπαρκτό γλωσσικό περιβάλλον και δυσχεραίνει εξ αρχής κάθε προσπάθεια ποιητικής ανάταξης ή απόδρασης σε κόσμους φανταστικούς κτλ. Έτσι η κωμωδία και το αστικό αισθηματικό δράμα είναι πιστότερος αντικατοπτρισμός των γλωσσικών πρακτικών απ' όσο η τραγωδία και το ποιητικό δράμα. Η ποιητική ρηχότητα και καθημερινότητα, για την οποία ο Κότζεμπου έχει κατηγορηθεί τόσο από τους κλασικούς της Βαϊμάρης όσο και από τους ρομαντικούς, για το σκοπό αυτό, της τεκμηρίωσης της καθομιλουμένης, αποβαίνει πολύτιμη, γιατί αναγκάζει το μεταφραστή να κινείται σε απόλυτα ρεαλιστικά πλαίσια.

Δραματουργική ανάλυση

Τα έργα του Κότζεμπου που αναλύονται εδώ διαθέτουν ορισμένα κοινά χαρακτηριστικά: είναι όλα ολοκληρωμένα και με εύλογη συνολική έκταση (όχι μονόπρακτα), από τρεις έως πέντε πράξεις, χωρίς πολύ σημαντικές αποκλίσεις στο μέγεθος μεταξύ τους, με σχετικά μικρές σκηνές (μόνο στους ΚΟ και εκτενέστερες) και λίγα πρόσωπα (οκτώ έως δώδεκα, το πολύ 15). Η δραματουργία και τα τεχνάσματά της, η μέθεξι και το σασπένς στηρίζονται εξ ολοκλήρου στο παιχνίδι της πληροφόρησης και στην υπολογισμένη δοσολογία της: από αυτή την άποψη όλα τα έργα είναι του τύπου του «αναλυτικού» δράματος, όπου έως το τέλος

¹³⁶ Οι δοτικές στην περίπτωση της Ρόζας είναι μάλλον έργο των τυπογράφων.

¹³⁷ Βλ. Πούχνερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, ό.π., σσ. 228 εξ.

προσκομίζονται νέες πληροφορίες για το παρελθόν των σκηνικών χαρακτήρων, που επιβεβαιώνουν οριστικά τις υποθέσεις ή ανατρέπουν τις προσδοκίες του αναγνώστη/θεατή. Με την τεχνική αυτή, που χρησιμοποιείται κατά κόρον χωρίς να υπολογισθεί η ταλαιπωρία της πιθανοφάνειας της υπόθεσης, διαλύονται όλες οι πιθανές τραγικές συγκρούσεις, που ενδεχομένως αναφύονταν κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης της πλοκής και φαινόταναν δήθεν αναπόφευκτες. Τα έργα του Κότζεμπου προς στιγμήν δημιουργούν ανησυχία, θίγουν και καντά και θέματα ταμπού της εποχής, αλλά τελικά καθησυχάζουν και επιβεβαιώνουν το υπάρχον και ισχύον σύστημα αξιών της αστικής κοσμοθεωρίας του Διαφωτισμού. Τα παιχνίδια με την υπέρβαση είναι προσωρινά, απλώς μια απόχρωση στη συνταγή της επιτυχίας. Οι κοσμοπολίτικοι τόποι της σκηνικής δράσης ικανοποιούν τη φιλοπεριεργεία του κοινού.

A) *Η Εκούσιος Θυσία*

Το πρώτο έργο, πρώτο αν οι παραπάνω συλλογισμοί μας είναι σωστοί, το τρίπρακτο δράμα *Η Εκούσιος Θυσία* (1798)¹³⁸, διαδραματίζεται στο Λονδίνο του πρώιμου καπιταλισμού. Δεν ήταν η επιτυχία του έργου που τράβηξε την προσοχή του νεαρού Χιώτη, αλλά το ηθικοδιδασκαλικό περιεχόμενο ως «σχολείου του γάμου». Ο ίδιος ο Κότζεμπου θα σημειώσει αργότερα πως, παρά το γεγονός πως το έργο του αυτό δεν είχε σκηνική σταδιοδρομία, το θεωρεί ένα από τα καλύτερά του, ίσως και το καλύτερο¹³⁹. Ο πρόλογος του Κοκκινάκη *Τω ευμενεί αναγνώστη* φανερώνει τους δισταγμούς του νεαρού μεταφραστή απέναντι σε ενδεχόμενους κριτικούς του: υπεραμύνεται του ηθικοδιδασκαλικού του σκοπού (δεν μετέφρασε για «*φιλήν τέρψιν και άκαρπον γέλωτα*»), όπως το κάνουν σχεδόν όλοι οι πρόλογοι του προεπαναστατικού θεάτρου¹⁴⁰, και εμφανίζεται ως υπερασπιστής του θεσμού του γάμου «*εν τοις καθ' ημάς φιλοσοφικοίς ευνότοις χρόνοις*»¹⁴¹, όπου εκείνος προφανώς αμφισβητείται από τους Γάλλους ιδεολόγους, κι εύχεται το έργο του «*να εξαλείψη ... την πολιτικήν [πολιτισμένην] ψυχρότητα, όπου κυριεύει εις μερικούς συναισθηματικούς [αρχ. γάμους], και να ζωπορήση την ιεράν φλόγα του γαμικού έρωτος, ήτις είναι η πρωτίστη βάση της ευεξίας μιας πολιτείας!*»¹⁴². Το τελευταίο πα-

¹³⁸ Ο χρόνος της δημοσίευσης του έργου στα γερμανικά, 1798, αποτελεί και σημείο αναφοράς για την πιθανή άφιξη του Κοκκινάκη στη Βιέννη και οπωσδήποτε έναν terminus post quem για τη μετάφραση, στην περίπτωση που αυτή έχει γίνει πριν από το 1800. Το θέμα, όπως αναπτύξαμε παραπάνω, φαίνεται εύλογο, γιατί ο νεαρός φοιτητής in spe, που θα κατέληξε τελικά βοηθός σε εμπορικό κατάστημα, θα χρειαζόταν παραπάνω από ένα χρόνο να μεταφράσει τέσσερα θεατρικά έργα όχι ευκαταφρόνησης έκτασης και να επιμεληθεί και την έκδοσή τους. Αν τοποθετήσουμε την άφιξή του στη Βιέννη στα 18 του χρόνια, το 1798, θα είχε και την ευκαιρία να γνωριστεί προσωπικά με το θεατρικό μεταφραστή Σακελλάριο και να ζήσει από κοντά το τραγικό τέλος του Ρήγα. Πολιτικές νύξεις για επανάσταση υπάρχουν στους ΚΟ.

¹³⁹ Στο Vorbericht της έκδοσης διαβάζουμε: «Der Opfertod hat wenig Glück auf der Bühne gemacht, und ein gewisses Journal, welches bey allen Gelegenheiten gern über mich herfällt, hat ihm, mit einem schneidenden,

spöttelnden Tone jedes Verdienst abgesprochen. Ich halte es aber dem ungeachtet für Eines meiner bessem Stücke, vielleicht für mein bestes».

¹⁴⁰ Βλ. και Πούτνερ: «Δραματογενικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», ό.π.

¹⁴¹ Η έκφραση στρέφεται προφανώς εναντίον της αμφισβήτησης των οικογενειακών θεσμών από τους ιδεολόγους τος Γαλλικής Επανάστασης, του λιμερτινισμού, του ελεύθερου έρωτα και της μοιχείας, που τόσο κατακρίνεται στις φαναριώτικες σάτιρες της εποχής (*Αλεξαντροβόδας, Χαρακτήρ της Βλαχίας, Επάνοδος ήτοι το Φανάρι του Διογένους*, κτλ.). Οι «φιλοσοφικοί» χρόνοι παραπέμπουν στο Βολταίρο, που σατιρίζεται ρητά για τις ιδέες του στο τελευταίο έργο.

¹⁴² Ο σύντομος αυτός πρόλογος έχει ως εξής: «*αν νομίση ότι ο μεταφραστής του παρόντος δράματος κατηγάωσε τους κόπους του μόνον προς ψυχαγωγίαν μερικιών αργών, οίτινες αναγκάσκονται μόνον μηχανικώς διά να καγχώνται, όχι μόνον απατάται εις άκρον, αλλά και αδι-*

ραπέμπει κατευθείαν στη «δημοκρατική Κατήχηση» (1797) που είχε μεταφράσει και ο Ρήγας και συμπεριέλαβε και στο *Εγκόλπιον* του 1797, το οποίο δεν σώζεται (βλ. και το τέλος της μετάφρασης της *Βοσκοπούλας των Άλπεων* 1797)¹⁴³. Το θέμα της σταθερότητας της συζυγικού έρωτα υπάρχει και στις «μιομαγίες»¹⁴⁴ καθώς και στην *Ηθική στιχουργία* του Αλέξ. Κάλφωλου (1794). Έναν οδηγό σωστής ερωτικής συμπεριφοράς, που πάντα καταλήγει στο γάμο, προσπάθησε να δώσει ο Ρήγας ήδη με το *Σχολείον των ντελικάτων [αισθαντικών, ευαίσθητων] εραστών* (1790), ενώ η έκφραση του «σχολείου του γάμου», τυπική για το Διαφωτισμό, παραπέμπει επίσης στο Μολιέρο (*École des maris*, ελληνική μετάφραση 1741 *La Critique de l'École des Femmes*, πιθανώς την ίδια εποχή)¹⁴⁵. Ο ευτυχισμένος και ταιριαστός γάμος είναι κάτι που απασχολεί το νεαρό Κοκκινάκη.

Δε θα γράψει άλλους προλόγους το 1801 (το ΜΜ έχει μια εκτενή αφιέρωση). Ο απολογητικός αυτός πρόλογος απευθύνεται ακόμα στους αναγνώστες, στο επόμενο έργο (ΜΜ) γίνεται ήδη αναφορά στη θεατρική επιτυχία των έργων του Κότζεμπου. Το έργο του Κότζεμπου δεν απέβλεπε τόσο σε ηθικοδιδασκαλικά μηνύματα, όσο στη συγκίνηση· πρόκειται για ένα αστικό οικογενειακό δράμα με μελοδραματικά και συναισθηματικά χαρακτηριστικά, με κεντρικό μοτίβο τον κατατρεγμό των αθών από τις κοινωνικές περιστάσεις. Η ενάρετη οικογένεια αποτελείται από τον Ροβέρτο Μάξβελ: «δυστυχισμένα πραγματευτή», τη σύζυγό του Αραβέλλη και το μικρό Γεωργάκη, καθώς και μια τυφλή γριά, μητέρα του, και τη δούλη

κεί μεγάλως την προαίρεσιν του μεταφραστού, όπως ήθελεν είναι απαρηγόρητος, αν εθισάετο το τιμώτατον πρόγμα - τον καιρόν - προς ψήλιν τέρψιν, και άκαρπον γέλωτα. / Το σκοπιμώτατον τον παρόντος βιβλιδίου [μικρού βιβλίου] είναι να εξυμνήσῃ τρανός, και να ζωγραφίσῃ ζωηρός την αρετήν ενός ανδρουγίνου, - φαινόμενον όχι μόνον σπανιώτατον, Φεν! εν τοις καθ' ημάς φιλοσοφικοῖς τοῖτοις χρόνοις, αλλά και ευκαισιώτατον. Εν αὐτῷ οράται αριδιήλως, πόσον σφιγκτότερος και από αὐτόν τον γόρδιον δεσμόν είναι ο ιερός του γάμου σύνδεσμος, επειδή μπορεί να διαιωνισθῇ και πέραν των γενεών της Αἰθῆς. Δεν θέλει φανῇ παραλόγως φίλαντος ο μεταφραστής αν το ονομάσῃ σχολείον του γάμου. Ο άνδρας, το δυνατότερον μέλος της θείας αυτής συντροφίας, μανθάνει, έως πού μπορεί να φθάσῃ η υπέρ τον φίλτατον συντρόφον του φροντίς; η γυνή γνωρίζει μέχρι τίνας βαθμοῦ πρέπει - όχι να φοβήται, επειδή η τοιαύτη λέξις είναι πάντῃ άγνωστος εις την αμοιβαίαν συνάφειαν δύο ψυχών, αλλά να αγαπά τον άνδρα της; Φίλοι Άνδρες, βλέπετε πόσον ημπορεῖτε να εξαρτήσῃτε με την αγαθότητά σας την τρυφεράν ψυχὴν των συζύγων σας; Ωραία Γυναίκες, καταλαμβάνετε πόση είναι η ευδαιμονία ενός ανδρός, οπου πολλαπλασιάζει τον εαυτόν τον εις μίαν καλὴν γυναίκα; - Ούτε τον Κροῖσον τα τάλαντα ημποροῦν να προβλήθωσι με ένα τοιοῦτον αἵματον θησαυρόν. / Μακάριος ο μεταφραστής αν κατώρθωνε να εξαλείψῃ διὰ των ιδρωτῶν τον την πολιτικὴν ψυχρότητα, οπου κυριεῖ εις μερικούς σννοικισμούς, και να ζωπυρήσῃ την

ιεράν φλόγα του γαμικού έρωτος, ήτις είναι η προτιότη βάσις της ενεξίας μιας πολιτείας! Ο σκοπός τον τουλάχιστον δεν είναι επίμορφος» (σσ. 3-5).

¹⁴³ Βλ. Φ. Γ. Ηλιού: *Προσθήκες στην ελληνική βιβλιογραφία*, Αθήνα 1973, σ. 263. Εκεί και απόσπασμα που αναφέρεται στο γάμο: «Ποία είναι τα αμοιβαία καθήκοντα των συζύγων; Η αλληλοπαράδοχος τιμή, η αμοιβαία συστολή και η κοινή ευχαρίστησις: φροντίδες, εργασίαι και ξεφαντώσεις κοιναί· δικαιωμάτων ισότης και εμπιστοσύνης αναφοραί. Και διά να εκπελώνται ευδαιμονέστατα τα ανδρόγυνα, πρέπει να γίνεται και από τα δύο μέρη η εκλογή» (σ. 263). Δηλαδή απόρριψη των σννοικεσιών και των κατά σύμβαση γάμων.

¹⁴⁴ Π. Χ. Ζ. Δαούτης: *Διάφορα ηθικά και αστεία στιχουργήματα*, Βιέννη 1818, σσ. 91 εξ., το ποιήμα «Περὶ της εν γάμω παραλόγου βίας» του Αλέξ. Μαυροκορδάτου, *Βόσπορος εν Βορυσθένη*, Μόσχα 1810, σσ. 196-210 πλ.

¹⁴⁵ Δεν μπορεί να αποκλειστεί να είχε ο Κοκκινάκης γνωρίσει τις φαναριώτικες αυτές μεταφράσεις. Από το πρώτο έργο υπάρχουν σήμερα και δύο χειρόγραφα, προφανώς ταυτόσημα. Βλ. Α. Ταμπάκη: *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις, Αθήνα 1988 και της ίδιας: «Φαναριώτικες» μεταφράσεις έργων του Μολιέρου*. Το χρ. ΙΙΙ. 284 της Βιβλιοθήκης "Μ. Eminescu" του Ιασιού, *Ο Ερανιστής* 21 (1997), σσ. 379-382. Η δεύτερη αυτή μετάφραση δεν έχει ακόμα εκδοθεί.

Ελένη. Στο κοινωνικό περιβάλλον κινείται ο Οικοκύρης: «εις του οποίου το σπήτι κατοικεί ο Μάξβελ», ο Άρριγκτον: «πλούσιος κάπηλος» (οινοπώλης), ο Μαλβίν, ο Δάμιστερ: «χαρτοφόρος» (χαρτοπαίκτης), ένας Εβραίος, ο Φλουδ, ο Δούμφρις, ο Χάρτοπ: «φορείς, ήτοι χαμάλης», ένας δούλος «καί τινα κωφά πρόσωπα». Από τα του δράματος πρόσωπα σχεδόν μαυτεύει κανείς την υπόθεσή¹⁴⁶.

Η Α' πράξη δείχνει αρχικά ειδυλλιακές οικογενειακές σκηνές, που φανερώνουν ωστόσο σταδιακά τη σκληρή πραγματικότητα. Διαδραματίζεται σε «εύμορφο ονδά, με ολίγα και ευτελή επίπλαια», ενώ η Αραβέλλη ράβει και η τυφλή μητέρα του Μάξβελ ζητά το πρωινό της (σκηνή Α' α'). Η γριά δεν ξέρει πως ο γιος της έχει πτωχεύσει και δεν υπάρχουν τα αναγκαία του σπιτιού, και τα βάζει με τη γυναίκα του· την κατάσταση εντείνει ο μικρός Γεωργάκης (σκηνή Α' β') που πεινάει· η υπηρέτρια Ελένη έχει βγει για να ψωνίσει και την περιμένουν. Μένουν οι γυναίκες μόνες τους, έτσι ο δραματουργός μάς αποκαλύπτει μέρος της προϊστορίας· ο πλούσιος Μάξβελ παντρεύτηκε κόρη φτωχή, αλλά η μητέρα την ανέχθηκε γιατί προσδοκούσε καλή περποιήση στα γεράματά της (σκηνή Α' γ'). Ο Γεωργάκης έχει φέρει την Ελένη (σκηνή Α' δ'), αλλά η κρυφή της αποστολή δεν ήταν να ψωνίσει αλλά να πουλήσει «μανζέτα» που είχε κεντήσει η Αραβέλλη, για να αποκτήσουν κάποια χρήματα να ψωνίσουν. Η τυφλή γριά παραπονιέται στη νύφη της πως τίποτε δεν πάει σωστά στο σπίτι αυτό και εκείνη αναγκάζεται να σιωπήσει, για να μην φανερώσει την αλήθεια. Αυτή όμως αποκαλύπτει σταδιακά με τον ερχομό του ίδιου του Μάξβελ (σκηνή Α' ε'): όπως φανερώνει σε «κα' ιδίαν» προς τη γυναίκα του, όλο το πρωί προσπάθησε στους δρόμους να προσφέρει τις υπηρεσίες του, αλλά μάταια. Σ' ένα απολαυστικό ειρωνικό διάλογο με τη μητέρα του αποκαλύπτεται πως όλοι οι υπηρέτες έχουν φύγει και τους έχουν κατακλέψει¹⁴⁷. Μαθαίνουμε ότι η Αρα-

¹⁴⁶ Στις σύντομες αυτές αναλύσεις δεν θα δοθούν ποσοτικά στοιχεία, γιατί α) τα έργα είναι σε πεζό λόγο, πράγμα που δυσχεραίνει τις ακριβείς μετρήσεις, και β) γιατί οι μεταφράσεις είναι αρκετά πιστές, δεν διασκευάζουν· εν τέλει, για τη δραματουργία του Κότζεμπου υπάρχουν αρκετές εργασίες· δεν παρουσιάζουν καθαυτό ελληνικό ενδιαφέρον.

¹⁴⁷ Τον αναφέρω ως ένα δείγμα γραφής: «Μητ. [Έρα]: Άκουσε, Ροβέρτε μου, οι άνθρωποι σου δεν αξίζουν καν τίποτες. Μα καταλαβαίνεις; τους δούλους σου λέγω. - Μάξ[βελ]: (με πικρόν γέλιο): Τους δούλους; - Μητ.: Και είκοσι φοραίς να τους φωνάζη κανείς, μήτε θέλουν να 'ξυρουν. - Μάξ.: Το πιστεύω κι εγώ. - Μητ.: Δεν έχουν καθόλου σέβας προς μένα. - Μάξ.: Ούτε προς εμέ. - Μητ.: Διώξε λοιπόν τους αχρείους απ' το σπήτι. - Μάξ.: Μην σάς μέλλη, έγινε. - Μητ.: Τους έδιωξες; όλους; - Μάξ.: Όλους. - Μητ.: Χμ! χμ! - Τον Μάρκον δεν έπρεπε να τον διώξης, επειδή ήξευρε τόσο νόστιμα να παίζει με τον Γεωργάκη. - Μάξ.: Διά τούτο πήρε μαζί του και το πουργάκι, οπου εσώναξεν ο Γεωργάκης τους παράδες του. - Μητ.: Το 'πηρεν; Ω τον αχρείον! μέσα εις αυτό ήταν και μία μαλαγματάκινα μονόδα του Καρόλου του πρώτου, οπου με την είχε χαρίση ο νονός μου. - Αμ ο Πέτρος; Τον έδιωξες κι αυτόν; αυτός ήταν θεοφοβούμε-

νος άνθρωπος, και με διάβαζε το απόδειπνο μερικάς φοραίς μεγαλοφώνως. / Μάξ.: 'Ετσι; Τώρα καταλαμβάνω, διά τι τον άρεσε τόσο η αγία γραφή. / Μητ.: Ποια αγία γραφή; - Μάξ.: Η μεγάλη, η ασημοδεμένη· την πήρε μαζί του. - Μητ.: Ω τον κλέφτη! Ο μακαρίτης πατέρας σου έγραπεν ιδιαιτέρως την ημέραν της γεννησιώς σου μέσα εις αυτήν. / Μάξ.: Αχ! η ημέρα της γεννησιώς μου μ' όλον τούτο δεν εχάθηκε. - Μητ.: Όχι, όχι, την ηξένω απ' έξω. 14 Φεβρουαρίου 1772. - Μάξ. (κατά μέρος, διπλώνων τα χείρds του): Ποιος με λέγει την ημέραν του θανάτου μου! - Μητ.: Ο Γεωργιάννης ήταν τότε έξυπνο παλικάρι. Έπαυεν τον δρόμο απ' εδώ ως το Γρένβιχ καβάλα σε δύο ώραις, όταν ήθελα να τον στείλω στην μητέρα μου. Τον Γεωργιάννη δεν πιστεύω να τον έδιωξες; - Μάξ.: Όχι, έφυγε μόνος του. - Μητ.: Έφυγε μόνος του; και για τι; Μάξ.: Δεν ηξένω· είναι τώρα έως τρεις εβδομάδες, οπου τον εζήτησα ένα πουργό, και δεν ήταν εδώ. - Μητ.: Και δεν εντόρσεν ακόμη στο σπήτι; - Μάξ.: Όχι. - Μητ.: Αντόν τον γέροντα πρέπει να τον ακολουθήσε καμμά δυστυχία. - Μάξ.: 'Ετσι είναι, κυρά μητέρα· η μεγαλύτερη δυστυχία, οπου ημπορεί να ακολουθήση εις ένα άνθρωπον· έγινε κι αυτός κατεγάρης. - Μητ.: Καλέ, τι με λές! - Μάξ.: Έκαμε εις όνομά μου καμμά διακοσαρία φλωρία χρέος. - Μητ.: Ω, τον κακόηρον! -

βέλλη τρέφει την οικογένεια εδώ και πέντε εβδομάδες με το εργοχείρο της. Η γριά επιμένει στο τσάι της. Το φέρνει τελικά η Ελένη (σκηνή Α' στ') και ο Γεωργιάκης τρώει «σιμίκια»: το κινέζικο φιλιτζάνι της γιαγιάς το έχουν πουλήσει· η Αραβέλλα δέχεται να πει πως το έσπασε. Σαν να μην φτάνουν όλα αυτά, η γριά τους θυμίζει και τα «υστερινά» λόγια του παππού: «*Η ευχή μου θέλει μεταβληθή εις κατάραν, αν παραπονηθί ποτέ η μητέρα σου κατά σου*». Αλλά δε θα το κάνει. Η απειλή όμως αιωρείται στον αέρα.

Ανάμεσα στις μικρές συνήθως σκηνές υπάρχουν και μεγαλύτερες, όπως η επόμενη (Α' ζ'), με απολογητικό χαρακτήρα. Εδώ ακολουθούν τώρα με ραγδαίο ρυθμό και άλλες αποκαλύψεις: τα δάκτυλα της Αραβέλλης είναι ματωμένα από τη δουλειά, ο Μάξβελ οικτρίζει τον εαυτό του· δεν βρίσκει δουλειά, να ζητιανεύει δεν του το επιτρέπει η υπερηφάνειά του· προ τριών μηνών έχει «*τζακίση το ποδάρι του*». Η γυναίκα του τον στηρίζει και του δίνει θάρρος¹⁴⁸. Μέσα στη συγκινητική αυτή εξομολόγηση της αδυναμίας του, ο Μάξβελ αναφέρει και το γεγονός πως ο Μαλβύν προσπάθησε να τον βοηθήσει, αλλά δεν το δέχτηκε. Στο διάλογο φανερώνεται περίτεχνα ένα άλλο σημαντικό στοιχείο της προϊστορίας, πως στον Μαλβύν είχε δώσει το λόγο της η Αραβέλλα, αλλά ο πατέρας της επέμενε να πάρει τον πλούσιο Μάξβελ, πριν από οκτώ χρόνια. Τώρα έχουν αντιστραφεί οι όροι: ο Μαλβύν είναι πλούσιος και ο Μάξβελ φαλίσκει. Κατηγορεί τον εαυτό του πως παρέσυρε τη γυναίκα του στη δυστυχία, ενώ θα μπορούσε τώρα να απολαύσει τον έρωτά της και τον πλούτο του. Η Αραβέλλα πάλι τον παρηγορεί με ηθική σταθερότητα.

Ανήκει στα χαρακτηριστικά πολλών έργων του Κότζεμπου πως οι σκηνηικοί του χαρακτήρες είναι σωστοί βράχοι ακλόνητης ηθικής συμπεριφοράς, ξεκινούν με ευγενικά κίνητρα κι έχουν ευγενικούς στόχους. Η δραματουργική δεξιοτεχνία και η ψυχολογική παρατηρητικότητα έγκειται στο γεγονός ότι κάπου, προς το τέλος της δοκιμασίας, φανερώνουν μια αδυναμία που θέτει σε κίνδυνο όλο το ηθικό οικοδόμημα που απειλείται προς στιγμή να καταρρεύσει, ενώ με έναν άλλο ελιγμό ο παντοδύναμος δραματουργός το σώζει και αποφεύγει την επαιτούμενη τραγωδία, που θα φανέρωνε τη σχετικότητα των αξιωμάτων αυτών. Αυτό θα είναι η περίπτωση της Αραβέλλης προς το τέλος, όπως και του Μαλβύν, ο οποίος θα παίξει για λίγο με την ιδέα να εκμεταλλευθεί την κατάσταση. Αλλά ο δραματουργικός μοχλός του έργου είναι άλλος: η σχεδόν μαζοχιστική αυτοκατηγορία του Μάξβελ, όπου ο τροχός της τύχης φανερώνει το σαθρό έδαφος του κατὰ σύμβαση γάμου στον πρώιμο καπιταλισμό, ενώ τον σώζουν στην κυριολεξία η Αραβέλλα και ο Μαλβύν, βάζοντας τον έρωτά τους και την ευτυχία τους σε δεύτερη μοίρα. Η απόφαση αυτή, της ευγενικής παραίτησης, θεμελιώνεται με το οικογενειακό δίκαιο και τα δεσμά της μητρότητας: ο μικρός Γεωργιάκης, καρπός της ένωσης με τον Μάξβελ, δένει για πάντα την Αραβέλλα μ' αυτόν, όποια τύχη και να έχει.

Μάξ.: Μπαγατέλλας, κυρά μητέρα· ο κόσμος μας συνίσταται, καθώς είναι γνωστόν, από τας αβλίους παρακοπάς των άλλων πλανητών· το να ηγάρω τινάς, θα ειπή, ότι ηπατήθη περισσότεραις φοραίς· γέρον ενίαι εκείνος οπου γνωρίζει πολλούς κατεγάρηδες. – Μητ.: Ροβέρτε! Ροβέρτε! τι αθεϊστικά λόγια είναι αυτά; το παν κρίνεται από το φέρομον οπου κάμνομεν προς τους δούλους· εις εκείνο το νοικοκυριό οπου τρέχουν όλα τα πράγματα με τάξιν, και οπου οι δούλοι απολαμβάνουν καθέναν το δικό του, δεν τυχαι καμμία φροά το κλέψιμον στον νουν. – Μάξ.: Απέρασαν οι καιροί εκείνοι, μητέρα· ας έλθη τώρα όποιος θελήση αν ημπορέση να με κλέψη

τίποτες» (σσ. 16-19). Και τότε η γριά κατηγορεί ευθέως τη γυναίκα του. - Η σπαδακή αποκάλυψη της συμφοράς, σε τέτοιου είδους κοφτούς διαλόγους, συναντάται και στη λαϊκή λογοτεχνία και έχει πάρει στο διεθνή κάτολογο των λαϊκών διηγήσεων των Aarne και Thompson τον αριθμό AaTh 2040 (The climax of horrors).

¹⁴⁸ Σε κάτι τέτοια χωρία βρίσκονται τα ηθικοδιδασκαλικά αποφθέγματα: «*Η πείνα κατατρίκει μόνον εκεί που κατατρίκει και η συνειδήσις· η απελπισία σνγκατοικεί μόνον με τα εγκλήματα· η ελπίς είναι μόνον εις τον αθών ηδέια, και η πεποθήσις είναι σύντροφος της αθωότητος*» (σ. 24).

Αυτή η υπερβολική ευαισθησία για τις οικογενειακές ευθύνες εμφανίζεται συχνά στην αισθηματική λογοτεχνία και είναι μέρος της αστικής κοσμοθεωρίας: ο *pater familias* δεν είναι μόνο έννοια αρνητική με τη σημασία του κέντρου της αναντίρρησης εξουσίας, αλλά και έννοια θετική, με τη σημασία της τελικής ευθύνης, ακόμα και για την ψυχολογία και ευτυχία της συζύγου και των παιδιών. Και αυτό δεν αφορά μόνο υλικά αγαθά. Η αυτοκαταπολέση του Μάξβελ μετατρέπεται στο στόμα του σε κατηγορία του κατά σύμβαση γάμου¹⁴⁹. Ανήκει στα δραματουργικά τεχνάσματα του Κότζεμπου ότι τελικά ακριβώς τα θύματα της αντίληψης του γάμου ως εμπορικής συναλλαγής, οι γυναίκες (και οι φτωχοί «εραστές») δέχονται το θεσμό και τον στηρίζουν ηθικά με την παραίτησή τους από την ολοκλήρωση της ευτυχίας: οι κανόνες του παιχνιδιού στον εμπορικό κόσμο της αγοράς και της πώλησης ανάγονται σε υπαρκτά αξιώματα πως η πραγματική ευτυχία δεν βρίσκεται στην ικανοποίηση των προσδοκιών αλλά στην ηθελιμένη και ενσυνείδητη παραίτηση από αυτήν (του τύπου: «δεν μπορείς να τα έχεις όλα σ' αυτή τη ζωή» και: «πάντα υπάρχουν δυστυχέστεροι από σένα»). Το τελευταίο επιχείρημα θα χρησιμοποιήσει και η Αραβέλλα, θυμίζοντας στον άνδρα της το γείτονα που πέθανε ο γιος του. Στο τέλος της σκηνής φανερώνονται και κάποιες υποψίες ότι ο Μάξβελ έχει να φάει μέρη, γι' αυτό κλονίζεται τόσο εύκολα.

Η επόμενη σκηνή φέρνει άλλο δραματουργικό τέχνασμα του Κότζεμπου: τα απρόσμενα γράμματα (Α' η'). Υπηρετής φέρνει επιστολή, όπου ανώνυμος «κρεδितόρος» του δίνει «*χιλιάς λίτρας*» για βοήθεια. Από το χαρακτήρα της γραφής αναγνωρίζεται ο Μάλβυν, και ο Μάξβελ δεν δέχεται χρήματα από τον άνθρωπο του οποίου «έκλεψε» τη μέλλουσα γυναίκα του. Ως αντίστιξη έρχεται στην επόμενη σκηνή (Α' θ') ο νοικοκύρης που ζητά τα ενοίκια και απειλεί με φυλακή και ότι βγάζει την οικογένεια στο δρόμο. Σε σύντομο μονόλογο (Α' ι') του Μάξβελ μαθαίνουμε πως για τη χρεοκοπία του φταίει ο Βέλτον και το «*μουφλονζλούκι*» (χρεοκοπία) του, που παρέσυρε και τους «κρεδितόρους» του, και τον καταριέται. Ακολουθεί πάλη αντιστικτική σκηνή (Α' ια'): δικός του «κρεδितόρος», ένας Εβραίος, εμφανίζεται, και όταν πληροφορείται την κατάσταση του, θέλει να του δώσει ένα πουγγί με χρήματα. Δεν το δέχεται ο Μάξβελ αλλά ο δανειστής του σκίζει την ομολογία. Είναι από τα σημεία όπου ο Κότζεμπου εμφανίζει προοδευτικές πλευρές, δείχνοντας τον ευσπλαχνικό Εβραίο, στην παράδοση του *Nathan τον σοφού* του Lessing σ' ένα θετικό φως και κατακρίνοντας φανερά τον αντισημιτισμό και τις προκαταλήψεις του¹⁵⁰.

¹⁴⁹ «Μάξ.: *Αλλοίμονον! αλλοίμονον εις εμένα τον δυστυχή άνδρα! αυτή η ευγενής, ηγαπημένη γυναίκα ημπορούσε να είναι τώρα ευδαίμων πλησίον εις ένα τιμημένον άνθρωπον! μα να όπου ήλθεν ο πλούσιος Μάξβελ, όστις δεν απέκτησε με τους κόπους του, - αλλά μόνον εκληρονόμησε - μερικάς χιλιάδας λίτρας - αυτός βοηθήθη από αυτό το ταπεινόν προτέρημα - ηγόρασε μίαν καρδίαν όπου δεν δύναται όλον το Περού να την πληρώση. - αυτός έκλεψε την καλλίστην γυναίκα, διά - διά να την αφήση να λημοκτονή. - Αλλοίμονον! αλλοίμονον εις εμένα τον δυστυχή άνδρα!*» (σσ. 28-29). Στο σημείο αυτό φανερώνεται μια άλλη ιδιότητα της θεατρικής γραφής του Κότζεμπου: η επίσημη σε καταστάσεις ψυχολογικής σύγκρουσης και συνασθηματικής φόρτισης ο λόγος γίνεται ασύντακτος και διακεκομμένος, και αντί άλλων σημείων στίξεως χρησιμοποιεί τις παύλες, για να υπο-

δείξει τον ανολοκληρώτο και σπασμωδικό λόγο. Ο Κοκκινάκης μεταφέρει αρκετά πιστά τον τρόπο αυτό της γραφής, και μαζί μ' αυτό τη ζωντάνια και ένταση που στανικισμ λόγου του έμπειρου Γερμανού θεατρογράφου.

¹⁵⁰ «Μάξ.: *Εβραϊέ, Εβραϊέ!* (Θέλει να τον ακολουθήση) ο Εβραϊός εκάθηκον απ' εμπρός του). *Ναι, ευρίσκονται ακόμη άνθρωποι εις τον κόσμον - μόνον όχι μεταξύ των χριστιανών. Ω ανόητος εγώ!* όπου εθεωρούσα πάντοτε τους Ισραηλitas ως απεργιμένα πλάσματα, ως ένα έθνος όπου απέβαλεν όλην την την φιλανθρωπίαν εις τα κύματα της ερυθράς θαλάσσης. Ω ανόητος εγώ! όπου αληθινήσας την μεγάλην ταύτην αλήθειαν· ότι μεταξύ εκατον περιστάσεων εις τας ενενηντα εννέα είναι ο καταφρονημένος καλότερος από τον καταφρονηνόντα. - *Ναι!* θα πηγαίνω άλλην μίαν φοράν να συθώ στα σωκάκια - και να θέσω προς θέαν εις ένα δημόσιον τόπον

Το φινάλε (Α' ιβ') ετοιμάζεται με τρόπο άκρως συγκινητικό: ο Γεωργάκης δεν έφαγε όλα τα σμύτια του και δίνει το υπόλοιπο στον πατέρα του να το φυλάξει. Εκείνος είναι κοντά στη λιποθυμία από πείνα. Πριν από το γεύμα δε θα πεινάσει ο μικρός· αλλά το γεύμα είναι τόσο λίγο ώστε συχνά η μητέρα του δίνει το μεριδίό της, επίσης λίγο. Τότε θυμούνται το γέρο σκύλο του, το Φύλακα, που έχει γίνει πετσά και κόκαλο, και τα «σμίτια» καταλήγουν τελικά στο σκύλο του σπιτιού. Και αυτός είναι μέλος της οικογένειας, κατά τη φιλόζωη αντίληψη του Διαφωτισμού, και ο pater familias είναι υπεύθυνος και γι' αυτόν. Ο ίδιος θα φάει τελευταίος.

Οι άλλες δύο πράξεις είναι συντομότερες. Στη Β' δείχνονται οι δημόσιες δοκιμασίες του Μάξβελ και ηθικοδιδασκικά παραδείγματα για την κακία των ανθρώπων και την ανάληψη κοινωνία. Το σκηνικό είναι ένας δημόσιος κήπος με χαρτοπαίχτες, καθισμένοι μπροστά ο Δούμφορις και ο Άρριγκτον. Ένας από τους παίκτες, ο Δαίμστερ, καλεί τον Μάξβελ να τον βοηθήσει στην χαρτοπαίξια για να κλέψουν κάποιον αρχαίο (σκηνή Β' α')¹⁵¹. Εκείνος δεν δέχεται. Έρχεται άλλος, ο Φλουδ (σκηνή Β' β'): του προτείνει να ψευδομαρτυρήσει¹⁵² εναντίον του Βέλτου, στον οποίο ωφείλει τη δική του χρεοκοπία. Ωστόσο δεν δέχεται. Ως αντίστιξη έρχεται τώρα ένας χαμάλης, ο Χάρτοπ (σκηνή Β' γ'), με βαρύ φορτίο και ξεκουράζεται· αυτός είναι ευχαριστημένος με τη φτωχική του ζωή, γιατί έχει χρυσή γυναίκα και τρία παιδιά¹⁵³. Δοκιμάζει να σηκώσει το βάρος του· δεν μπορεί. Δεν είναι ικανός να κάνει τέτοια τίμια δουλειά. Αντίστιξη είναι και η επόμενη σκηνή, στο μοτίβο: υπάρχουν και χειρότερα (Β' δ'). Στη συζήτηση με τον πλούσιο γέροντα Άρριγκτον φανερώνεται πως χθες έχασε το γιο του, που έκανε μπάνιο στον Τάμεση και πνίγηκε. Η εταιρεία ναυαγισσών, που προσπαθεί να επαναφέρει στη ζωή τους πνιγμένους και στην οποία ανήκει και ο ίδιος, δεν μπόρεσε να τον σώσει¹⁵⁴. Τι να το κάνει τώρα το «μισό μιλλιούνι»; Δεν είναι πιο δυστυχής από τον Μάξβελ;

την εικόνα της δυστυχίας μου. – Αυτός ο Εβραίος δήμευσε πάλι την ολίγη πεποιθιστην οπου είχα προς τους ανθρώπους» κτλ. (σ. 37).

¹⁵¹ Η ανηθικότητα του κόσμου αυτού διατυπώνεται με επιγοραστικά ρητά, όπως: «σας βεβαιώνω, αυθεντή μου, ότι εμβαινέτε εις μίαν συννααστροκρήν ενθύμων και τιμημένων ανθρώπων, οτινες θεωρούσι τον κόσμο ως ένα μέγα θέατρον, εν ω ο καθείς φέρεει εις το μέσον τα προτερήματά του, και μόνο εκείνος δυνατύνει οπου προβάλλει την κάλτικην μονάδα της ούτω λεγομένης αρετής» (σ. 42).

¹⁵² Ο Κότζεμπουτ δίνει μια σατιρική εικόνα της δικαστικής λειτουργίας: «Και τι βλέπεις από [να ψευδομαρτυρήσει]; – ίσως να γνωρίζετε τα δικαστήριά μας; τους νόμους μας; – ακούετε το κουνούνι, εμβαινέτε μέσα, σας ερωτούν, η αφεντιά σας αποκρίνεσθε, εκείνο οπου σας υπαγορεύσω [sic] εγώ – σας προσφέρουν την αγίαν γραφήν να την ασπασθήτε, και ετελείωσεν η υπόθεσις· κοιτάζετε πάλιν την δουλειάν σας, και κάμνετε με την γυνείαν ό,τι αγαπάτε» (σ. 44).

¹⁵³ Εδώ διακρίνουμε κάποια πρώτα ταπεινά βήματα για τη διαφοροποίηση της γλώσσας του χαμάλι από την αρχαία αρχαϊζουσα του υπόλοιπου έργου. «Χάρτ[οπ]: Μια καλή γυναίκα έχω, και τρία θαυμαστά παιδιά. – Μάξ:

Και μπορείς να θρέψης με αυτό το ολίγον; – Χάρτ.: Ολίγον; και ολίγο είναι αυτό; ημείς δεν πέφτομεν να κοιμηθούμεν καμιά βραδιά πεινασμένοι· και κάθε Κυριακή τζορτζούμεν και την πήρα μας καλά καλούντζικα. – Μάξ.: Και είσθε ευχαριστημένοι με αυτά; – Χάρτ.: Πολύ ευχαριστημένοι, αυθεντή μου· σαν πάγω βράδι στο σπήτι, και τα παιδάκια μου με προσπαντούν με πηδήματα και φωνάζι, και η γυναίκα μου βάζει απάν' στο τραπέζι ένα τζιανιάν γεμάτο με ζεστά ζεστά καρτόφλια – να δής νοστιμάδα! εγγίντι! να δής νοστιμάδα» (σ. 47).

¹⁵⁴ Αυτό είναι ένα ενδιαφέρον πραγματολογικό στοιχείο, που δείχνει πάλι τον κοσμοπολιτικό προοδευτισμό του Κότζεμπουτ, που εντάσσει τέτοια στοιχεία στα έργα του. «Μάξ.: Και δεν ήτον καμμία ελπίς σωτηρίας; – Αρρ.: Καμμία! – Μάξ.: Δεν εσώτησεν εδώ εις την Λόνδραν η φιλανθρωπία μιαν συντροφίαν προς σωτηρίαν των πνιγμένων; – Αρρ.: Ναι, μάλιστα! – Μάξ.: Δεν ηλευθερώθησαν τόσαι χιλιάδες από αυτήν την σωτήριον εταιρείαν; – Αρρ.: Ναι, μάλιστα – κι εγώ είμαι μέλος αυτής της εταιρείας· εγώ ο ίδιος απέλανσα τσούκκις την ηρόσση, του να χαρίσω τη γυναικά τον άνδρα, και τη μητέρα τον υιόν· ημπορώ ελευθέρως να ειπώ, χωρίς να κανηρώ, ότι ήμουν πάντοτε το ενεργητικώτατον μέλος αυτής της συντροφίας,

Όλες αυτές οι συναντήσεις, πέρα από το να είναι μια σειρά από παραδείγματα για τη ματαιότητα των αναζητήσεων του Μάξβελ, λειτουργούν και ως παραδείγματα για το πόσο διεφθαρμένος και ανήθικος είναι ο κόσμος των ευγενών και του πλούτου, αλλά και για το ότι από την άλλη υπάρχουν άνθρωποι που είναι ευτυχισμένοι και ικανοποιημένοι και με λιγότερα ή και με το ελάχιστο, και αντίθετα άνθρωποι που είναι δυστυχισμένοι παρά τις μυθικές περιουσίες τους, γιατί έχουν χάσει μέλη της οικογένειάς τους. Δεν είναι τυχαίες συναναστροφές και δραματολογικά θα αξιοποιηθούν στο τέλος του έργου. Η τελευταία από τις συναντήσεις αυτές (σκηνή Β'ε') έχει όμως άμεση δραματολογική σκοπιμότητα, γιατί δίνει στον Μάξβελ μια ψευδο-διέξοδο στο δίλημμά του, καθώς δεν μπορεί να θρύνει την οικογένειά του: ο Δούμφρις του προτείνει να τον στείλει με την East Indian Company στις Ινδίες, με προϋπόθεση βέβαια να χωριστεί από την οικογένειά του. Δε θα είναι ούτε ο πρώτος ούτε ο τελευταίος που αφήνει γυναίκα και παιδί στην τύχη τους. Όπως συνηθίζεται και στην κλασικίζουσα δραματολογία της Γαλλίας του 17ου αιώνα, το δίλημμά του – φτώχεια και ήθος ή ανηθικότητα και χρήμα – αναλύεται σ' έναν ταραγμένο, ψυχολογικά, μονόλογο (Β' στ')¹⁵⁵, όταν εμφανίζεται

δι' ὃ ἠθέλησαν οἱ ἀδελφοί να δείξουν τὴν ευγνωμοσύνην των· συνέτρεξαν ἀρκετοί, δὲν ἄφρασαν κανένα μέσον ἀδοκίμαστον – πλὴν ματαίως! – ὥρως ὁλόκληρας ἤτον προσκολλημένα τα χεῖρά μου εἰς τα χεῖρά χεῖλιν του νιοῦ μου· ὥρως ὁλόκληρας συνήθροισα ὅλας τὰς δυνάμεις μου, να τὼ εμπνεύσω ζωὴν – πλὴν ματαίως! – ἀπὸ το πολὺ γονάτισμα ἐπληρώθησαν τὰ γόνατά μου, καὶ ἀπὸ τὰς δυναταῖς πρὸς τὸν Θεὸν φωναῖς μου, ἐβραγχίσασεν ἡ λάρυγξ μου – ὁ Θεὸς δὲν με εἰσηκούσεν! – ὅλα χαμένα! – ἐγὼ δὲν ἔχω πλέον τίποτε, παρὰ μόνον μισὸν μιλιοῦνι, το ὁποῖον μετὰ χαρὰς το ἔριπτα εἰς τὸν Τάμεσιν, διὰ να ἀκούσω ἐκ τῶν κυμάτων ἄλλην μίαν φωνάν τὴν φωνήν του νιοῦ μου, ἄτερη! – Πηγαίνετε στο καλόν, ἀνθέντη μου, καὶ ἀφήτ' ἐ με ἤσυχον! με ἠνοῖξετε το στόμα πρὸς παραπόνον, καὶ ἐγὼ δὲν θέλω να παραπονεθῶ – εἰκύνισατε ἓνα πεπυρακτωμένον δάκρυον εἰς τοὺς ὀφθαλμούς μου, καὶ ἐγὼ δὲν θέλω να κλάωσιν – θέλω μέσα εἰς τὴν θλίβιν μου να πινῶ! – καὶ ἀν ὁμιλήσετε εἰς το ἐξὴς περὶ δυστυχίας – ἀφ' οὐ ἴδετε τὴν κατεσπαράγμένην καρδίαν του πατρὸς – ἀνθέντη μου, εἰσθε κοινότητος ἐπαίτης» (σσ. 52-53). Εδώ παρατηρούμε πάλι το μέσο της στίξης, με το οποίο αποδίδεται ο συναισθηματικά φορτισμένος και αποσπασματικός λόγος, με ἀλλεπάλληλες παύλες. Τυπογραφικά αποδίδονται ἐδῶ με τρεῖς πολὺ μικρὲς παύλες, που μοιάζουν σχεδόν με τελείες, ἀλλὰ ἡ ἀντιβολὴ με το πρότυπο πείθει ἀμέσως πὼς πρόκειται ἀπλῶς γιὰ ὥλη ἀπόδοσιν τῆς μεγάλῃς παύλας που χρησιμοποιεῖται συνηθῶς. Ἵσως ὁ τυπογράφος να μὴν εἶχε ὡλά διαθέσιμα στοιχεῖα τέτοια, γιὰ να συνεχίσει ὁμοίᾳ, καὶ κατέφυγεν στὴν ἀντικατάστασιν αὐτῇ.

¹⁵⁵ «Θεέ! ὁ πρῶτος δρόμος, ὅπου μοι ἐδείξεξ διὰ να εἴγω ἀπὸ αὐτὸν τὸν λαβύρινθον γέμει ἀκανθῶν καὶ τριβόλων. – Τὴν Αραβέλλην να εγκαταλείψω; – τὴν γερόντισαν τυ-

φλήν μητέρα μου να εγκαταλείψω; – ποτέ! – (Περιπατεῖ ἄνω καὶ κάτω ἀπλησιζόμενος). Δὲν με ἔμεινε πλέον κανένα μέσον; – δὲν μπορῶ; να πάρω μίαν βούτζαν, καὶ να παστρεῦν τῶν διαφανόντων τα υποδήματα; – ὦ! μετὰ χαρὰς! ἀν ἐδίδε το τοιοῦτον ψωμί τῆς φαμίλιας μου! – (Μετ' ὀλίγον). – Να ζήτησω τὸν Δαίμπερ; – να τὸν συμβοηθῶ εἰς τὴν κλοπήν; εἶναι τάχα τόσον μεγάλον ἐγκλημα το να κλέψω μίᾳ μόνῃν φορὰ εἰς τὴν ζωὴν μου, διὰ να ἐλευθερώσω ἀπὸ τὸν θάνατον ἐκεῖνα ὁποῦ ἀγαπῶ καὶ σέβομαι; – Ἀπαγε Μάξβελ! ἐνθυμήσου τὴν γενναίαν σύζυγόν σου· ἐνθυμήσου τοὺς πληγωμένους δακτύλους τῆς! καὶ μὴ πληρώνης καὶ τὴν καρδίαν τῆς – (παύσις). Ὁ παχὺς ἐκεῖνος ἔχει δίκαιον· κάλλιον εἶναι να χωρισθῇ τινὰς ἀπὸ τὴν γυναῖκά του καὶ το παιδί του, παρὰ να ἐπανέξῃ τὰ πάθη των – ἐπειδὴ ἐγὼ δὲν μπορῶ να ζήσω χωρὶς αὐτῶν, ἔπεται τάχα, ὅτι οὐτε αὐτοὶ να μὴν μποροῦν να ζήσουν χωρὶς ἐμοῦ; – θα ἀναχωρήσω! θα πηγαίνω εἰς τὰς Ινδίας! – ἀνόητε! καὶ τι θα τοὺς ωφελήσῃ αὐτό; μὴπως τότε θέλουν ἔχει ψωμί; – ὦ! ἀν ἠμπορούσα με κανένα τιμημένον τρόπον να σκονορευτῶ τα πρὸς ζωὴν ἀναγκαῖά των, τοῦτην τὴν ὥρα ἀμέσως ἤθελα μισοῦναι! ἀς ἐθρήνην τὴν ἀπονοίαν μου, ἀς ἔβρεχον το ψωμί των με δάκρυα· μόνο να το εἶχαν! (Παύσις). – Θεέ! σὺ ὁποῦ δίδεις κάθε πτηνὸν τὴν τροφὴν του, καὶ εἰς κάθε ἄνθρωπον περιβολὴν του, στείλε καὶ ἐπ' αὐὸν μίαν ἀκτίνα του φωτός σου! δειξε μοι ἓνα τροφὸς τῆς γυναικὸς μου! – (Θεωρεῖ με ἀγρίον βλέμμα τρεγνῶν του). Παντοῦ πρόσωπα – ἀνθρώπων πρόσωπα – ὅμως κανέναν ἄνθρωπον!» (σσ. 56-57). Τα λόγια θα μπορούσαν να εἶναι του Διογενῆ ἀπὸ τὴν Εὐπάνοδο ἤτοι Το φανάρι του Διογενῆ (αρχὲς το 19ου αἰῶνα). Ο μονόλογος αὐτός εἶναι καὶ καλὸ παράδειγμα γιὰ το σκηρικὸ λόγο του Κότζε-μπου, ὁ ὁποῖος λίγο πολὺ προδιαγράφει καὶ υποβοηθεῖ

ξαφνικά ο Μαλβύν ως αποκορύφωμα των συναντήσεων στην πράξη αυτή (Β΄). Πρόκειται για μια από τις μεγάλες απολογητικές σηνές (12 σελ.): του επιστρέφει το γραμμάτιο και μετά από πολλές περιστροφές του φανερώνει το κάπως περίεργο σχέδιό του, που έχει συλλάβει στο μεταξύ: θα πάει στην Ανατολική Ινδία και εμπιστεύεται την οικογένειά του στα χέρια του Μαλβύν. Αποσπά από τον τελευταίο μάλιστα την ομολογία πως εκείνος ακόμα αγαπάει την Αραβέλλη, και του προτείνει να την παντρευτεί: θα θυαστεί για το οικογενειακό συμφέρον, μόνο ο Γεωργάκης να τον επισκέπτεται κάποτε εκεί που πηγαίνει. Ο Μαλβύν θεωρεί πως ο νους του έχει σαλέψει, και δήθεν ενδίδει στις πιέσεις του με την προϋπόθεση ότι θα το συζητήσει και με την Αραβέλλη, γιατί πρέπει να συμφωνήσει και εκείνη. Από συγκίνηση και αδυναμία ο Μάξβελ πέφτει κάτω και δεν μπορεί να σηκωθεί. Θα της αναγγείλει ο ίδιος το σχέδιό του για τη σωτηρία της οικογένειας και την επικείμενη επίσκεψη του παλαιού αρραβωνιαστικού της¹⁵⁶. Ένας σύντομος μονόλογος του Μαλβύν, που σκοπεύει να φανεί στο ύψος

την υποκριτική. Με την εμφάνιση του Μαλβύν, η ταραχή του αυξάνεται ακόμα περισσότερο και η γλώσσα του γίνεται ακόμα πιο αποσπασματική: «Α! να, έρχεται ο Μαλβύν! – (Με χαμηλήν φωνήν). Μαλβύν! – (Στέκεται έξωφρα ως απολιθωμένος και προσκολλά το άγκυον βλέμμα του εις την γην). Τι ήταν αυτό; - τι απέρρασεν από τον εγκέφαλον μου; - ουχ! πώς φρόντω! Μη με εκθύρης, σπάνε ξένε! έχεις αχρεϊστάτον προσωπίον – μα μ' όλον τούτο ίσως να εγεννήθης διά να σώσης την γυναικά μου! – μείνε, μείνε! διά να συνηθίσω το μάτι μου εις την μορφήν σου. – (Παύσις). Τι πλέον; - Ροβέрте σύνελθε – τι πλέον; - εσύ αναχωρείς εις τας Ινδίας – η ούτως ή άλλως είσαι πάντοτε νεκρός διά την Αραβέλλη – πλην θέλει ζή εις τον νουν της, εν όσω ζή ο Γεωργάκης σου – η γερότιστα τυφήν μητέρα σου εν αφθονία, - η Αραβέλλη εν αφθονία – και ευτυχής! – (Με πόνον καρδιάς). Ευτυχής; - Ναι, και – και διά τι όχι; - να συνδυστηχί και αυτή μαζί σου; - την αγαπάς; - την αγαπάς τόσο, καθώς μεριτάρει μία γυναικά με πληρωμένα δάκτυλα; – (Με σοβαρότητα) Αγε δη! η αληθής αγάπη ηξέυρει μόνη της να θυσιάσθι! – (Παύσις). Όχι, δεν με ενέπεινε κανένα πονηρόν δαιμόνιον αυτήν την έννοιαν – η τύχη με δείχνει ένα δρόμον – τον μόνον! – ο εγωισμός δεν πρέπει να με αναχαιτίζει. – (Θωρεί τον Μαλβύν πλησιάζοντα). Θεέ! ειθε να εύρω τον άνδρα καθώς επιθυμώ! – καθώς επιθυμώ; - όχι, Ροβέрте! μη ψεύδου εις την υστάτην ώραν σου – όχι καθώς επιθυμώ αλλά καθώς πρέπει να επιθυμώ!» (σσ. 57-58). Γεννιέται μέσα του η ιδέα να τον προσφέρει τη γυναικά του. Πρόκειται χωρίς άλλο για ρόλο γραμμένο για μεγάλους ηθοποιούς, που εδώ μπορούν να δώσουν ένα ρεαλιστ. της τέχνης τους. Ο Κοκκιανάκης μεταφέρει με άνεση τέτοια χωρία και ακολουθεί και την περίεργη στήση του Κότςεμπου (με τις πολλές παύλες, που αποσκοπεί στο να υποδείξει και να υπογραμμίσει τη διακεκομμένη αμφιταλαντευόμενη σκέψη του με το ασύ-

ντακτο των φράσεων, που είναι και αυτό έκφραση της ψυχικής ταραχής.

¹⁵⁶ Είναι η πρώτη παρουσίαση μιας ψυχοπαθολογικής περίπτωσης στο νεοελληνικό θέατρο, με ψυχολογική παρατηρητικότητα, που φανερώνει αίτια και συμπτώματα. «Μαλβύν!»: Θέλεις να σοι φέρω κανένα αμάξι διά να πηγαίης εις το σπίτι σου; - Μαξ.: Δεν το χρειάζομαι, καλέ μου Μαλβύν, δεν είμαι άρρωστος. - Αησέ με ακόμη ολίγον επάνω εις αυτό το έδαφος – είναι πάτριος γη – είναι τα αυτά άνθη, σπού εγώ ποτέ ως παιδί με τόσην όρεξιν έβλεπα ανθούιντα. - Μαλ.: Αγωνιώ υπέρ σου – να στείλω να κράξω κανένα ιατρόν. - Μαξ.: Εσύ – εσύ είσαι ο ιατρός μου! (Απλώνει το χέρι του). Βοήθησέ με να σηκωθώ. (Ο Μαλβύν τω βοηθεί). Ιδέ ότι στέκομαι – τα ποδάρια μου δεν κλονούνται – νομίζεις, ότι το κρασί με ενεδυνάμωσε; - όχι, αδελφέ! ο λόγος σου! – η λύτρωσις των εμών – αυτά ήτον το βάλασμόν μου! – το οποίον με ετάραξε μόνον, διά τούτο έπεσα. - Μαλ.: Και η πενία σου; - Μαξ.: Μην ομιλές περί της πενίας μου. Τα πάθη μου δεν είναι άξια ομιλίας; άκουσε, Μαλβύν, - γονάτισε και άκουσε! – πέντε εβδομάδας δουλεύει η Αραβέλλη ημέραν και νύκτα – τα μάτια της είναι κόκκινα και θολά – τα δάκτυλά της πληγωμένα, – σήμεραν ηθέλησε προς παρηγορίαν να βάλω το χέρι της εις το ειδικόν μου – (Μυστικώς). Ιδέ εδώ, αυτό είναι αίμά της – Εννοείς τώρα, τι κυμαίνει μέσα εις την ψυχήν μου; - της Αραβέλλης το αίμα είναι προσκολλημένον εις το χέρι μου – με το αίμά της έθρεψε το παιδί μου, και την μητέρα μου – διά τούτο της θυσιάσω την αγάπην μου! – κοίταξε, ποίαν γυναικά σοι χαρίζω! – τώρα πηγαίνω εις αυτήν – την υστάτην φορδάν – τώρα θέλω την προετοιμάσει προς την επίσκεψίν σου – μετά μίαν ώρα σε προσμένω. - Έχε νγείαν, ενεργέτα μου! (Με συναίσθησιν). Μετά μίαν ώραν με τιμάς και συ ως ενεργέτην σου. (Κλονούμενος αναχωρεί)» (σσ. 67-68).

των περιστάσεων και άξιος της αγάπης της Αραβέλλης, κλείνει την πράξη (Β'ή').

Εδώ διαφαίνονται τώρα ευκρινέστερα τα γυμνά ράμματα της αισθηματικής δραματολογίας: δεν λείπει η εκλεπτυσμένη τεχνική της σταδιακής πληροφόρησης σε δόσεις, δεν λείπει η δραματική κορύφωση στα φινάλε (ο Κότζεμπου είναι οπωσδήποτε πρόδρομος του καλοσημένου έργου του 19ου αιώνα), αλλά η εσωτερική και εξωτερική αιτιολόγηση της υπόθεσης με τους κλασικιστικούς κανόνες της πιθανοφάνειας ή αληθοφάνειας. Η συμπεριφορά του πρωταγωνιστή είναι παθολογική σε κάποιο βαθμό, εγωκεντρική μέσα στην εμμονή της θυσίας του, και παράλογη με τα δεδομένα της πλοκής και τον ευγενικό χαρακτήρα των άμεσα εμπλεκόμενων στην οικογενειακή αυτή τραγωδία προσώπων: ποιος ο βαθύτερος λόγος να απορρίψει τη φιλική χειρονομία του Μαλβύν, να θέσει σε κίνδυνο την ηθική υπόσταση της γυναίκας του και μητέρας του Γεωργάκη και, εν τέλει, ακόμα και σε ιδεολογικό-κριτικό επίπεδο: η συσχέτιση περιουσίας και τιμής, που κριτικάρει ο Κότζεμπου σε τόσα σημεία, βρίσκεται στη ρίζα της παράξενης απόφασης του Μάξβελ – ευτυχία και τιμή τελικά εξαρτώνται από τα χρήματα. Η θυσία του εγωισμού του, να δεχτεί χέρι βοήθειας από τον πρώην ερωτικό του αντίπαλο, θα ήταν πολυτιμότερη και πιο ώριμη απ' ό,τι η «ηρωική» παραίτησή του από τα συζυγικά του δικαιώματα και τα οικογενειακά του καθήκοντα, χωρίς να ρωτήσει πρώτα τους άλλους. Σαν δραπέτης θα φύγει, μόνο και μόνο επειδή έγινε φτωχός.

Αλλά στο βάθος της κατασκευής της πλοκής βρίσκεται ένα άλλο εγκεφαλικό σχήμα, της κριτικής του κατά σύμβαση γάμου· και ο Κότζεμπου οδηγεί τον προβληματισμό του σε κάποια λύση, όπως πολύ αργότερα και ο Ξενοπούλος στον *Τρίτο* (1895): ο πραγματικά παράνομος στο ερωτικό τρίγωνο δεν είναι ο εραστής αλλά ο σύζυγος, ο οποίος ενάντια τους φυσικούς νόμους του έρωτα έχει παραισφρήσει και σφετεριστεί αυτό που ανήκει φυσιολογικά στον άλλον, και γι' αυτό είναι αυτός που πρέπει να εκλείψει¹⁵⁷. Στον Ξενοπούλο το θέμα λύνεται με την αυτοκτονία του συζύγου, που θα χωρίσει για πάντα και τους εραστές (όπως και στα *Τρία φίλα* του Χρηστομάνου, 1908, όπου ο ρόλος αυτός παίζεται από γυναίκα)¹⁵⁸, στο βαθμό που η σχέση τους κινείται ήδη προς την κατεύθυνση της μοιχείας (όπως και στο *Ξημερώνει* του Καζαντζάκη 1906)¹⁵⁹, στον Κότζεμπου υπάρχει ακόμα η απόλυτη τήρηση των κοινωνικών κανόνων (οι πρώην εραστές δεν έχουν ιδωθεί επί οκτώ χρόνια), και η ευγενική παραίτηση των εραστών από την ικανοποίηση του αισθήματός τους, η μητρότητα και οικογενειακή θέση της γυναίκας θα εξασφαλίσουν το αίσιο τέλος της υπόθεσης. Μόνο τώρα, στο όλο του φτωχού, ο Μάξβελ συνειδητοποιεί το άδικο που διέπραξε και προσπαθεί να επανορθώσει, αλλά οι καταστάσεις που έχουν δημιουργηθεί και οι ηθικές δεσμεύσεις της γυναικείας τιμής και της ανδρικής λογικής δεν επιτρέπουν πια μια τέτοια λύση. Η ηθική ανωτερότητα της εκούσιας θυσίας (είτε με φργή, είτε, στην Γ' πράξη, με την αυτοχειρία) καταρρέει μπροστά στην ηθική ανωτερότητα των δύο άλλων εμπλεκόμενων, που παραιτούνται από την απαίτηση να ενδώσουν στην κλίση τους.

Αλλά στον Κότζεμπου τίποτε δεν είναι απόλυτο και όλα τελικά είναι εφικτά, με τα απαραίτητα δραματοουργικά τεχνάσματα και τρικ. Οι ηθικές αρχές τελικά είναι απλώς ένα δραματοουργικό

¹⁵⁷ Για τον προβληματισμό αυτό στον Ξενοπούλο βλ. Β. Πούχγκερ: «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενοπούλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», στον τόμο: *Αναγνώσεις και ερμηνείματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 171-265, ιδίως σσ. 211-224.

¹⁵⁸ Για λεπτομερή ανάλυση βλ. Β. Πούχγκερ: *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Ο αισθητισμός και ο αισθησιασμός στο νεοελληνικό θέατρο των αρχών του αιώνα μας*, Αθήνα 1997, σσ. 183-258.

¹⁵⁹ Για ανάλυση βλ. Β. Πούχγκερ: «Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1995, σσ. 318-434, ιδίως σσ. 325-339.

υλικό, με το οποίο παίζει και σκηνοθετεί τους εντυπωσιασμούς του και δημιουργεί τη συγκίνηση. Το εξαιρετικό ηθικό ανάστημα των τριών πρωταγωνιστών χρειάζεται τελικά μόνο στο βαθμό που είναι απαραίτητο για να κατασκευαστούν οι διακυβρεχτές και μελοδραματικές σκηνές, όπου τέτοιες ωραίες ψυχές πέφτουν θύματα στα δάχτυλα μιας δόλιας κοινωνίας και μιας άτυχης μοίρας. Χωρίς την παράξενη ψυχολογία του Μάξβελ, την εμμονή του για αυτοθυσία, δε θα υπήρχε δραματική πλοκή και σύγκρουση· το πρακτικό ορθολογικό πνεύμα των εμπόρων και του Διαφωτισμού δείχνει από την αρχή τη σωστή διεξοδό από το δίλημμα – αλλά έτσι δεν γράφεται δραματικό έργο. Η απότομη και απόκοσμη «θυσιομανία» του πρωταγωνιστή, που παρουσιάζεται εδώ ως ηθική ανωτερότητα, είναι μια καθαρά δραματουργική αναγκαιότητα, η οποία δεν αιτιολογείται επαρκώς, και στην πραγματικότητα αγγίζει τα όρια του παραλόγου, ακόμα και του ανήθικου. Με τέτοιο υλικό οι μεγάλοι δραματουργοί θα είχαν γράψει τραγωδία· τον Κότζεμπου ενδιαφέρουν μόνο η μέθεξι και η συγκίνηση, το τέλος είναι έτσι κι αλλιώς δεδομένο και πρέπει να είναι αίσιο. Ο Κότζεμπου δεν γράφει τραγωδίες.

Μετά τη ματιά στο εργαστήρι της αισθηματικής και αισθαντικής δραματουργίας είναι φανερό πως το περιεχόμενο της τρίτης πράξης θα φέρει τις αποφασιστικές συναντήσεις και εξομολογήσεις, όπου θα κορυφωθεί ο μελοδραματισμός και η συνασθηματική μέθεξι του θεατή, θα κυλήσει το δάκρυ και θα ακολουθήσει η τελική ανακούφιση με το συμβιβασμό των πραγμάτων από το χέρι του έμπειρου δραματουργού, που ξέρει τι θέλει το κοινό του, το κοινό της εποχής της *littérature sentimentale*: ελεγχόμενη συγκίνηση σ' έναν κόσμο τακτοποιημένο και λογικό. Σύμβολο του θεάτρου αυτού: το μαντηλάκι της κυρίας, που σκουπίζει το πολιτισμένο δάκρυ της συγκίνησης· «πολιτικός» είναι από τις λέξεις-κλειδιά του ελληνικού Διαφωτισμού, και σημαίνει πολιτισμένος, διπλωματικός, επιδέξιος, κοσμικός, κοινωνικός, κομψός, ευγενικός – ένας κόσμος όπου τα πάθη ελέγχονται από τον πολιτισμό και η συγκίνηση επιτρέπεται σε μετρημένη και λελογισμένη δΟΣΟΛΟΓΙΑ. Ο μελοδραματισμός του Κότζεμπου δίνει κάποιες δόσεις λίγο πιο ισχυρές και μεθάει το κοινό του με το «αθώο» ναρκωτικό.

Η Γ' πράξη είναι ακόμα πιο σύντομη και ξεκινάει με τον απαραίτητο στο δραματουργικό οπλοστάσιο του συγγραφέα αιφνιδιασμό· βρισκόμαστε πάλι στο σπίτι του Μάξβελ, η Αραβέλλη μόνη της διαβάζει τον Άγγλο φιλόσοφο Pore και θανμάζει τα ηθικά του σοφίσματα περί ψυχικής αταραξίας (Γ'α'). Φτάνει η Ελένη, που συνάντησε τον Μαλβίν στο δρόμο και τη ρώτησε λεπτομερικά για την κατάσταση που επικρατεί στο σπίτι (Γ'β'). Σε μονόλογό της η Αραβέλλη αναπολεί ανήσυχη τον παλαιό έρωτά της προς αυτόν (Γ'γ')¹⁰⁰. Σε μεγάλη σκηνή (Γ'δ') ο Μάξ-

¹⁰⁰ Ο μονόλογος αυτός είναι ένα καλό παράδειγμα της μετρημένης συναισθηματολογίας του Διαφωτισμού. «Είναι τούτο η ησυχία, εν η κεκαυχώμην; - είναι τούτο η αρετή με την οποίαν εσοβόοι; - το όνομα ενός ξένου ανδρός μοι διεγείρει παλμούς της καρδιάς, και βιάζει το αίμα προς τας παρειάς μου; - ξένου; - είναι ο Μαλβίν εις εμένα ξένος; - ημπορεί ποτέ να μοι γένη ξένος; άχ! πόσον τον ηγάπησα! - Θεέ! εσύ το ηξεύρεις, αν ήτον άξιος αγάπης! - άχ! τον αγαπώ ακόμη! (Κλαίει πράως). Αυτόν πρώτον και μόνον ηγάπησα. - Η φρόνησις και τα προς τους γονείς καθήκοντά μου, μοι τον ήρπασαν από τας αγάλας, όμως όχι και από την καρδίαν μου - τι πιαώ εγώ οπου δεν δύναμαι να τον αλημονήσω, μ' όλον οπου κοιτάζω τόσοσ δι' αυτό; - όχι, Μαλβίν, όχι!

Κάλυστε ανθρώπων! εις τον οποίον έδωκα ποτέ τον όρκον της πίστewς, και όστις, τόσο γενναίως με ηλευθέρωσας τον όρκον μου. - Η παραίτησίς σου - η ήσυχος υπομονή σου - η σημερινή γενναίότης σου - διά τίνος άλλον δρόμον ημπορεί τινάς να έμβη εις την καρδιά μιας γυναικός, εμή διά τούτου;» (σσ. 71-72). Έτσι το υλικό για μια μεγάλη τραγική σύγκρουση γίνεται απλώς ένα ακαθάκι, μια δυσκολία, την οποία η ενάρετη σύζυγος και μητέρα εξισορροπεί μέσα της και ο έντιμος εραστής υποφέρει με υπομονή. Κυριαρχεί η λαϊκή φιλοσοφία της παραίτησης: «δεν μπορείς να τα έχεις όλα στη ζωή σου», και η κατάσταση που περιγράφει ο Κότζεμπου είναι σαφώς πιο πραγματική και συνηθισμένη από τις μεγάλες τραγικές συγκρούσεις.

βελ της αποκαλύπτει, μετά μια μεγάλη εισαγωγή, το σχέδιό του να πάει στις Ινδίες και, πολύ τα-
ραχμένος, την ανάγκη να παντρευτεί τον Μαλβύν¹⁶¹. Εκείνη, συγκλονισμένη από την ευγενική
θύσια και το μέγεθος της ψυχικής του δύναμης, του φανερώνει σ' ένα συναισθηματικό ξέσπα-
σμα πως θα τον ακολουθήσει παντού και τίποτα δε θα την εμποδίσει¹⁶². Τότε του έρχεται η ιδέα

¹⁶¹ «Μάξ: Εντροπή σου, ουτιδανέ, όπου ημπορείς ακόμη
να στέκεσαι εις αμφιβολίαν του πρακτέου, εν ω κείται
εις το ένα μέρος της στάθμης ίδιας ελπίδες, ίδια χαρά, και
εις το άλλο η ευτυχία των φιλάτων σου. – Εσύ με εδέχθης
σύζυγον, επειδή ο πατήρ σου ήλπιζεν από αυτήν την ένω-
σιν την ευτυχίαν του, και εγώ να μη σε παραιτήσω, εις
καιρόν όπου η ειδική σου ησχία τόσοον βιάως το απαι-
τεί; – αγαπούσεις εσύ άραγε τον πατέρα σου περισσότε-
ρον από ό,τι σε αγαπάω εγώ; – εις το πείσμά σας, εσείς πε-
ρίφημοι ήρωες της αρχαιότητος! όπου ηξέυρατε μόνον
να αποδάνετε διά τας γυναικάς σας! – εγώ δύναμαι να
κάμω περισσότερον – ημπορώ να φέρω την γυναικά μου
εις άλλον ανδρός αγαλάς – να κρυβώ – και να φύγω –
Αραβ.: Ροβέρετε! διά το όνομα του Θεού! Ποία Εριννίς
έχωσε τα ονίχιά της εις την καρδίαν σου; – Μάξ.: Αφησε
με να τελειώσω. – Εγώ σε απολύω από τον όρκον της γα-
μικής πίστεως όπου μοι έδωκες – ήβυσσε τα παρελθόντα
οκτώ έτη από το κατάστηχον της νεότητός σου – αλησμό-
νησε, το τι σοι ήμουν – μόνον την αγάπην μου μην αλη-
σμονάζ! – ιδού τώρα είσαι πάλιν ελευθέρα – ημπορείς να
κάμης ό,τι θελήσης – ο Μαλβύν σε αγαπά ακόμη – αντά-
μενη την στερεωτάτην πίστιν του – γίνου σύζυγός του –
ευτυχής σύζυγός του! – μόνον την αγάπην μου μην αλη-
σμονάζ! – αυτός θέλει γέννη τον Γεωργάκη πατήρ – της
μητρός μου υιός – μοι το ωρκισθή – αυτός θέλει στολίσει
την νεότητα της Αραβέλλης με πρόσφατα ρόδα – αυτός
θέλει διεγείρει την γλυκεία ενθύμωσιν της πρώτης αθώας
χαράς σας – και όταν περιπατήτε αντάμα επάνω εις άν-
θη εις την παρούσαν ζωήν – τα οποία εγώ σας τα εφύ-
τευσα (Με μεγάλον ενθουσιασμόν). Τότε μην αλησμο-
νάτε την αγάπην μου! –» (οσ. 75-76). Μέσα στη θυσιο-
μανία του δεν καταλαβαίνει πόσο σκληρά φέρεται.

¹⁶² Οι απάκες της γυναικείας ορμητικότητας και πίστης εί-
ναι επιπαιγμένες και ως σπαιγιά εκφορά του λόγου: «Αραβ.
(ρίπτει εις τας αγαλάς του): Άνδρα, τον οποίον εγώ
δεν εσέβουμον κατ' αξία! άνδρα! εις τι ανέγκιστον ύψος
με κάμνεις να ατενίσω! εγώ ενομίζω, ότι γνωρίζω εντελώς
την τιμημένην καρδίαν σου, και εσύ μοι ανοίγεις έξωφρα
ένα ναόν, εις τον οποίον εγώ μετά τρόμου εμβαίνω! – Εγώ
να αφήσω εσένα; – κι αν δεν σε αγαπούσα, ποτέ, ήθελεν εί-
ναι η σημερινή ημέρα ικανή να με συνδήσει αλύτως μετά
σου. – Και εγώ γνωρίζω το καλόν και το γενναίον – να αχο-
λουθήσω τον νουν σου εις τοιαύτα ύψη φερόμενον, δεν δύ-

ναμαι: όμως ημπορώ να αισθανθώ εκείνο, όπου θέλεις να
κάμης δι' εμέ! και το νομίζω καύχημά μου, ότι το αισθά-
νομαι! – και κατασκήνην μου – εγώ να σε εγκαταλείψω; –
δοκίμασε αν ημπορείς να εήνης από τας αγαλάς μου –
πήγαινε, όπου θελήσης, εγώ σε ακολουθώ εις κάθε μέρος
της οικουμένης – καταφρονώ μετά σου εις τον μεσημβρι-
νόν πόλιν τα βέλη των αγρίων, και εις τον αρκτικόν οκά-
πτω μετά σου μίαν καλύβην μέσα εις την χιόνιά! – Μάξ.
(τεταραχμένος): Αραβέλλη! – Αραβ.: Εις τας Ινδίας θέλεις
να αναχωρήσης; θέλεις να βλέπης εκεί τας γυναικάς εις
τας πυράς των ανδρών των, να ρίπωνται εις τας φλόγας
νικώσαι και χαίρουσαι; και θέλεις να περιεγλάς εν τω κρυ-
πτώ την γυναικα όπου ήφην απόνους τον τιμημένον άν-
δρα της να πλανάται ένθεν κακειθεν, επειδή ήταν – όχι
σκληρός – όχι άπιστος – αλλά πτωχός; – Μαξ.: Αραβέλλη!
– Αραβ.: Εσύ είσαι πατήρ του υιού μου – εσύ με ειδικάζεις
την μεγίστην επίγειον ήδονήν, την μητρικήν φιλοστοργίαν
– νομίζεις ότι θέλω γέννη πάλιν πλουσία, και αν δεν με εκό-
στιζε το τοιούτον άλλο τι, ειμή ένα χέρι πλήρως αχαριστίας;
– ο κόσμος δεν θέλει με καταφρονήσει δι' αυτό – ω μάλ-
στα! τι δεν σηκωρεί ο κόσμος, όταν σκεπάζη ο χρυσός την
ασχήνην; – με ένα συμπίσιον, και ένα μπαύλο ημπορώ να
αποκτήσω φίλους και επαίνετας αρκετούς – μα εδώ! (Κτυ-
πούσα το στήθος της). Εδώ! ευρίσκεται δυναχέστερον ον
εις τον κόσμον από εκείνο, όπου δεν τοιμά να εμβλέψη
και εις τα έσω του; διά να μη τρομάξη από την ιδίαν αχρε-
εστάτην μορφήν του; – όχι! η πτωχεία και η στέφανος ας
καταδαπανήσουν τας δυνάμεις μου – η συνειδήσις μου κεί-
ται έξω των όρων της δυνάμεώς των – όχι! όχι! πάτερ του
υιού μου! δεν σε αφήνω (τον ανακαλύττει). – Μάξ. (την
σφίγγει εις τας αγαλάς του): Θεέ! οποίαν ώραν με εση-
χώρησες να απολαύσω! – εξέλθετε έμπροσθέν μου, ω εσείς
Θεοί της ηγής! και φθονήσατε μοι τω πτωχώ τον πλούτον
μου! – Γυναικά! εγώ ενομίζω να γνωρίζω το μέτρον της αγ-
γελικής καλοσύνης σου, μα μια γυναικα υπερβαίνει πάντοτε
και τας τολμηροτάτας ελπίδας μας! – Φθάνει, Αραβέλλη!
(Χωρίζεται απ' αυτής). Ο τροχός της τύχης γυρίζει ακα-
τάπαυστα, ματαιώς πιδύμεν ημείς τας ακτίνας του. –
μεταξύ χωρισμού και λμιοκτονίας δεν μοι μένει καμμία
άλλη καταφύγη! – κλαύσε με ως νεκρόν – ο τιμημένος
Μαλβύν δε θέλει σε επιπλήξει δι' αυτά τα δάκρυα. – Αραβ.:
Πώς; όλο επιμένεις εις αυτήν την σκληράν απόφασιν; –
Μαξ.: Απεφασίσθη! – Αραβ.: Ιδού λοιπόν και η απόφασίς

να πάει κάπου όπου εκείνη δεν μπορεί να τον ακολουθήσει. Για να αποτρέψει την απόφασή του, εκείνη πηγαίνει να φέρει το μικρό Γεωργάκη. Σε απεγνωσμένο μονόλογό του ο Μάξβελ ενστερνίζεται οριστικά την ιδέα του θανάτου (Γ'ε')¹⁶³. Σ' ένα διάλογο με το μικρό παιδί, γεμάτο από τραγική ειρωνεία, ο Μάξβελ αποχαιρετάει την οικογένειά του (Γ' στ'), λέγοντας πως άλλαξε γνώμη και θα πάει σ' ένα φίλο, από τον οποίο ως τώρα δεν έχει ζητήσει βοήθεια. Αυτό καθησυχάζει προς στιγμή την Αραβέλλη. Μητέρα και μικρός γιος προσεύχονται για τον πατέρα. Οι μελοδραματισμοί βρίσκονται στο αποκορύφωμα¹⁶⁴. Τότε μπαίνει ανήσυχη η τυφλή γριά (Γ' ζ'), γιατί ο γιος της την αποχαιρέτησε σαν να ήταν για πάντα. Η ιδέα του θανάτου παραλύει τις τελευταίες δυνάμεις της άτυχης γυναίκας του¹⁶⁵. Ακριβώς τη στιγμή αυτή φτάνει ο Μολβύν στο

μου! – εσύ θέλεις να με απαρνήθης φανερά, - κι εγώ σε φανερώω μεθ' όρκου, ότι δεν σε απαρνούμαι ποτέ! πήκαινε λοιπόν – πήγαινε, - έμβα εις το καράβι – νομίζεις ότι δεν θέλω δυνηθή να εύρω και εγώ ένα καράβι, το οποίον να φέρη μίαν απαραιτήτην σύζυγον εις τας ανατολικάς Ινδίας; κρατούσα τον Γεωργάκη μου από το χέρι θέλω πηγαίνει εις τον λμένα να ζητώ ελεημοσύνην – κρατούσα τον Γεωργάκη μου από το χέρι θέλω ριφθή εις τους πόδας του πρώτου ναυάρχου, όπου ετοιμάζεται να εκπλεύσῃ. – Σοι το ορκίζομαι, Ροβέρτε, ότι σε ακολουθώ παντού, έτσι να μοι δώση ο Θεός καλόν!» (σσ. 76-79).

¹⁶³ Πρόκειται πάλι για αναλυτικό μονόλογο «μεγάλης ηθοποιίας»: «Θάνατος! – Τη αλήθεια ο θάνατος είναι κομφορέτος! ευχαριστώ σοι, χρυσή γυναικά! εσύ εψήφισες τον θάνατον μου. – Όχι, εις εκείνον τον άγνωστον τόπον δεν θέλεις με ακολουθήσει – εις τούτο έχω εγγυητήν το ορφανόν τέκνον σου! – Βαβαί! οποίον βαρύν λίθον απεικύλησας της καρδιάς μου! – να μην πηγαίνω εις τας Ινδίας – αλλά μόνον να αποθάνω. – Ω, πόσον ταχέως και πράως με διαθερμαίνει αυτή η νέα ιδέα από ποδών έως κεφαλής – ήμουν παγωμένος εκρύωνω, - και ιδού η Αραβέλλη βρόχει την γλώσσαν μου με μίαν φλογεράν ρανίδα, και η φλόξ γνωρίζει ως ηλεκτρικός σπινθήρ από φλέβα εις φλέβα! – αυτή θέλει κλαύσει – βέβαια! θέλει κλαύσει – μα ο καιρός θέλει της ανακαλέσει πάλιν τον πρώτον της νεανικόν έρωτα, και αν το ερχόμενον έαρ σκεπάσῃ τον τάφον μου με άνθη, τότε θέλει δώσει το χέρι της εις τον τιμημένον Μολβύν επάνω εις τον τάφον μου. – Ανδρίζου, Ροβέρτε! έπιες ήδη το ποτήριον των βασάνων σου, - δειλιάς να αποπής την νοστήτην ρανίδα; - μήπως να είμαι κανέναν τρελλός, όπου αφίνει τον εαυτόν του να συντριβή από τους τροχούς της αμάξης του ειδώλῳ του; [Εδώ υπάρχει υποσημείωση; μια αρχαία δεισιδαιμονία των Ινδών εις την εορτήν Τιρουινά. Ιδέ Sonnerats Reisen]. Όχι! εγώ αποθήσχω διά την γυναικά μου! αποθήσχω διά την μητέρα, και τον υιόν μου! – ας έχον τους ανδριάντας των εκείνου, όπου επέθανον υπέρ της πατρίδος – και ο ειδικός μου τάφος δεν θέλει αλημοσηνή, - και

εάν ήθελεν γένη επάνω εις μίαν τριόδον» (σσ. 80-81).

¹⁶⁴ Ο Μάξβελ ετοιμάζεται να φύγει. «(Παραμερίζει, στήριζει ληληθότως τας χείρας του, σφουγγίζει τα δάκρυά του, και αντιπαλαίει με τον ανιστηρόν αγώνα του αποχωρισμού. Τέλος συνέχεται, και λέγει αγγίλια). Το δυσκολώτατον κατορθώθη – τώρα ας πηγαίνω εις την μητέρα μου! (Τρέχει εις τον σονάν της μητρός του). – Αραβ. (κλείνει τα γόνата και υψώνει τους οφθαλμούς και τας χείρας προς τον ουρανόν). – Γεωρ. Τι κάνεις, νενέκα; – Αραβ.: Προσεύχομαι υπέρ του πατρός σου. – Γεωρ.: Και εγώ θα προσενηχθώ διά τον πατέρα μου! (Γονατίζει πλησίον της μητρός του). (Μετ' ολίγον ευγαίνει ο Μάξβελ από τον σονάν της μητρός του· θέλει να φύγη· αλλ' η θέα των προσενηχομένων τον κάμνει να σταθί, και τον ταράττει άκρως· στέκεται ακίνητος – ένας σπασμός στραβώνει τους μυϊσκούς του προσώπου του – το άγριον βλέμμα του μεταβαίνει τέλος εις συμπάθειαν - υψώνει ησυχώς τα τρέμοντα χέρια του - σκεπάσει το πρόσωπόν του με αυτά – γνωρίζει και αναχωρεί κλονούμενος)» (σ. 84).

¹⁶⁵ Ο δραματουργός συλλέγει τον «φόρο δακρύων» από το κοινό του, όπως το διατυπώνουν ορισμένοι πρόδρογοι της αισθηματικής δραματουργίας της εποχής. «Αραβ. (στέκεται άφωνος, βασανιζόμενη από την έννοιαν, την οποίαν της επροξένησεν ο λόγος της γριάς – Μετ' ολίγον): Όχι! – όχι, αυτό δεν θέλει το κάμει! – τρεις ψυχάί κρέμονται από την ζωήν του – (Πλησιάζει εις την τράπεζαν, και φυλλολογεί εις ένα βιβλίον με το ένα της χέρι, θεωρούσα ασκαρδαμνικά το έδαφος). Όχι, αυτό δεν θέλει το κάμει! – (Ζητεί να καταπραΐνη την ταραχήν της, κάθεται να ράψῃ, και αρχινά να δουλεύῃ, μα τα δάκρυά της τρέχουσιν ακουσίως – Ανίσταται). Τα δάκρυά μου θέλουν διαφθείρει το παν. – (Πάνει το πλέξιμον, όμως αμέσως κρέμονται τα χέριά της ως παραλίντα). Ροβέρτε! Ροβέρτε! επί παρελόντες και την νοστήτην μου δύναμιν - δεν ημπορώ πλέον να δουλεύω – μόνον να προσεύχωμαι ημπορώ ακόμη» (σ. 86). Το «ασκαρδαμνικά» είναι από τις αγαπημένες λέξεις του νεαρού Κοκκινάκη, που την επανυλαμβάνει πάνω από δέκα φορές μέσα στο έργο.

οπίτι (Γ'η', κάπως μεγαλύτερη σκηνή). Προς στιγμήν ο Μάλβυν πάει να εκμεταλλευτεί την ευκαιρία, να ανανεώσει το δεσμό του, αλλά η αμηχανία της Αραβέλλης τον κάνει να φέρεται ψυχραιμότερα¹⁶⁶. Η δακρυομένη γυναίκα είναι γεμάτη έγνοιες για τον άνδρα της. Όταν παντρεύτηκε τον «ξένο», έδωσε τον Μάλβυν με όρκο να μην προσπαθήσει να διαλύσει το γάμο της, γιατί θα έχανε την τελευταία της παρηγοριά – την αγάπη και εκτίμηση προς το πρόσωπό του. Στο χέρι του ορκίστηκε αιώνια πίστη στο σύζυγό της· και η απόφαση της ηθικής έγινε αμετάβλητη πραγματικότητα με τη μητρότητά της¹⁶⁷. Το ηθικό ανάστημα των τέως εραστών εξασφαλίζει και υπερασπίζεται το θεσμό της οικογένειας. Ο Μάλβυν διαγιγνώσκει κάποια ψυχική αρρώστια στον Μάξβελ¹⁶⁸ και μελετάει τρόπους που μπορούν να τον βοηθήσουν, όταν (Γ'θ') φτάνει η είδηση της Ελένης πως κάτι στο δρόμο γίνεται, μπαίνει ο νοικοκύρης (Γ'ι') και την πληροφοροει πως ο Μάξβελ ρίχτηκε στον Τάμεση, έρχεται ο χαμάλης Χάρτοπ (Γ'ια') και διηγείται πώς τον έβγαλε από τα νερά, χαρούμενος για τα καλά μαντάτα (δε θέλει αμοιβή γι' αυτό· η λιποθυμική Αραβέλλη συνέχεται και του δίνει το χέρι της)¹⁶⁹, και τελικά ο Άρριγκτον, ο οποίος ως έμπειρος ναυ-

¹⁶⁶ «Αραβ. (πασχίζει να συνέλθει): Καλώς ορίσατε, παλαίε φίλε· χαιρόμαι, οπου αξιούμεθα ως σύζυγον τον Μάξβελ να σας υποδεχθώ στο σπίτι μου. – Μαλ.: Αυτός ο τίτλος μοι δίδει μεγάλα δίκαια. – Αραβ.: Η γενναιότης σας σάς έδωσε σήμεραν μεγαλύνερα! δεχθήτε την ένθερμον ομολογίαν της ενγνωμοσύνης μου ως μητρος και συζύγου. – Μαλ.: Η ευχαριστία της Αραβέλλης είναι μια πολλά μεγάλη τιμή διά την αποβληθείσαν προσφοράν μου. – Αραβ.: Η ευεργεσία σας όμως δεν είναι διά τούτο ελάσσων – και εγώ είμαι βεβαία – ότι επήρασεν από την καθαρωτάτην βρύσιν. – Μαλ.: Αυτή η μαρτυρία σας είναι καύχημά μου, και αισθάνομαι, ότι είμαι αντής άξιος. (Με ξέσιν). Ναι, Αραβέλλη! εκείνος όλος είμαι ακόμη, οπου ήμουν και προ οκτώ χρόνων. Η τύχη με εκάρισεν άπειρα πλούτη, η καρδιά μου όμως εις τα φρονήματά μου μένουσι διά πάντα αμετάβλητα. (Παρατηρεί την αμηχανίαν της Αραβέλλης και μετριάει έξαφνα την θεομότητά του). Με συγχωρείτε, οπου ωμίληρα πράγματα, τα οποία δεν ανήκουνσι εδώ» (σ. 87).

¹⁶⁷ «Εις το χέρι σας ώμωσα και εγώ αιωνίαν πίστιν προς τον σύζυγόν μου. Και εγώ εφύλαξα τον όρκον μου· ποτέ δεν θέλω ειπει, ότι με δυσσεβέσκιαν μου τον εφύλαξα – όχι, αλλά με κάθε μου ευχαρίστησιν, επειδή έχω τιμημένον άνδρα. Και αν εις τον πρώτον χρόνον της υπανδρείας μου εθνύασα μερικά δάκρυα εις τα ωραία σνειράτα της νεότητός μου, τα εξήραναν όμως προ πολλού η ηδονή της μιτρικής φιλιοστοργίας. Η σημερινή μεγαχολία του Μάξβελ ίσως ήθελε μοι φανή εύλογος, προτού να είμαι μήτηρ – επειδή ήμουν άτεκνοι σύζυγοι ημπορούν να χωρισθόν – μα τώρα, τώρα, Μάλβυν! δεν είναι δύναμις εις τον κόσμον, οπου να λύση τα καθήκοντά μου – ούτε αυτή η δύναμις του έρωτος! → (σς. 89-90).

¹⁶⁸ «Μαλ.: Δεν δέσκαω την ομιλίαν σας, επειδή αγαπάω να θαυμάζω εκείνο οπου ερώ. – Ερώ! Η λέξις ενήρκε, κι ευ-

γήκεν από την καρδίαν ενός ανδρός, όστις δεν επιθυμεί κανένα πράγμα εντροπής. – Η Αραβέλλη καθώς με εγνώρισε· αν ηκροσθήτη τον άνδρα σας, το έκαμα διά να κερδίσω τον καιρόν διά να καταπραίνω το τεταραγμένον αίμά του, διά να τον αποσπάσω από την μανιώδη ορμήν της απελπισίας. Τα πάθη του διήγειραν εν αυτώ δυνάμεις, τας οποίας μόνον τον δεν εγνώριζεν έως τώρα, και των οποίων η αίσθησις τον ηδύνει. Η ιδέα του να θυσιάση τον εαυτόν του διά την γυναικά του είναι τώρα ο ήλιός του, τον οποίον θεωρεί ασκαρδαμνική, και όστις τον κάνει να μη βλέπη καθόλου τας περίξ λαμπρούσας ελπίδας· διά τούτο εφευρίσκει η περιηφάνειά του μερικάς αγχύνους προφάσεις εναντίον της βοηθείας των φίλων· κι αν δεν εύρη πλέον τωιαύτας προφάσεις, μόλις θέλει τον χαροποιήσει και αυτή η ιδία του λύτρωσις, επειδή τον αρπάζουνσι το φιλάτιον τέκνον της φαντασίας του, το τεχθέν υπό της αγάτης, και αυξηθέν υπό της ενδείας και της απελυσίας, και γεννηθέν υπό αρρώστων νεύρων προς τυραννίαν της ψυχής του. Διά τούτο πρέπει να τον εκκύσωμεν με ημερότητα από τον λαβύρινθον της πλάνης του· και να μη τον κραξώμεν κατ' όνομα, αλλά να εξαπλώσωμεν ήρεμα τας χείρας καθώς εις ένα νυκτοβάτην, οπου – αν – πέση, να πέση εις φίλον ακάλυα» (σς. 90-91). Ο Αραβέλλη του ζητά συγγνώμη αν αμφείβαλε προς στιγμήν για την ευλικρινή διάθεσή του να βοηθήσει τον άντρα της, εκείνος τη δικαιολογεί με ένα απόφθεγμα: «η δυστυχία γεννά την δυσπιστίαν».

¹⁶⁹ Ο Χάρτοπ απορρίπτει το ποινργί που θέλει να του δώσει ο Μάλβυν. «Μπα! να με συμπαθήσετε! τέτοιον πράγμα δεν πληρώνεται έτσι εύκολα. Κ' ύστερα γ'ό δεν τον εγλύτωσα, έσπωντας και όταν τον εύγαλα απάν' στην ξηρά, ήτον νεκρός σαν τον Λάζαρο. Μα εδώ στη Λόνδρα είναι μια συντροφιά, οπου δεν αφήνει κανένα τιμημένον άνθρωπον να πνηγή με το χουζούρι του. Το λοιπόν έξαφνα γ'άφηκαν στο

αγασώσης τον ξανάφερε στη ζωή. Όλα αυτά σε κλιμακωτές μικρές σκηνές. Φέρνει μαζί του ήδη τον Μάξβελ. Στις σκηνές αυτές οι σκηνηκές οδηγίες είναι πολλές και περιγράφουν τα δρώμενα. Η κρίση πέρασε, η ένωση της οικογένειας επισφραγίζεται με την αναγνώριση του Μάξβελ από τον Χάρτοπ, πως είναι εκείνος που ήθελε να σηκώσει το φορτίο του, αλλά μεγαλύτερο βάρος είχε τελικά στην καρδιά του, του Άρριγκτον, πως είναι εκείνος που του ζήτησε βοήθεια στο δρόμο ο Μαλβύν τον είχε ενημερώσει για την κατάσταση της οικογένειας. Και σ' ένα φινάλε αστραπή (οι συγκινήσεις έχουν εξαντληθεί, το έργο γρήγορα πρέπει να τελειώσει) σημασία δεν έχει τόσο μια καλά αιτιολογημένη λύση, παρά μόνο αίσια πρέπει να είναι για να ικανοποιήσει το θεατή) ο Άρριγκτον προσφέρει τώρα τη βοήθειά του: υιοθετεί τον Μάξβελ στη θέση του πνιγμένου γιου του και την Αραβέλλα ως κόρη του· τώρα έχει πάλι παιδιά, η οικογένεια Μάξβελ αποκαταστάθηκε και διευρύνθηκε κι όλες μ' ένα παππού. Το έργο τελειώνει αστραπιαία με ένα σαιξπηρικό απόφθεγμα του χαμώλη: «ω! τι ελαφρό θα με φανή το πρώτο φορτίο, οπού θα κουβαλώω!»¹⁷⁰. Τα πραγματικά βάρη δεν μετριοιούνται σε αριθμούς (μονάδες βάρους ή χημικά), ούτε οι πραγματικές αξίες.

Δεν ξαφνιάζει σήμερα πως ο Κότζεμπου θεώρησε αυτό το έργο του ως ένα από τα καλύτερα: η συσσωρευση μελοδραματικών και συγκινητικών στοιχείων σ' ένα καλοκουρδισμένο δραματολογικό μηχανισμό, που δεν φοβάται και τις ανατιολόγητες τροπές και τα βεβιασμένα φινάλε, οδηγεί σ' ένα καθαρό ηθικό και κοινωνιοκριτικό μήνυμα, που αντιστοιχεί στην ηθική κοσμοθεωρία του πρώιμου αστισμού και στον κοινωνικό ηθικισμό του Διαφωτισμού· το Λονδίνο, ως πρώτη πρωτεύουσα του καπιταλισμού, παρουσιάζεται συχνά ως κέντρο της σήψης και της διαφθοράς (όπως στην «Επάνοδο ήτοι Το φανάρι του Ιογένους»), σε αντίθεση με τη «φιλοσοφία» των ιδεολόγων της Γαλλικής Επανάστασης, οι οποίοι για άλλο λόγο κατηγορούνται ως ανήθικοι. Εκτός τούτου, το έργο είναι ένα καλό παράδειγμα για τις δραματολογικές τεχνικές και στρατηγικές, την οικονομία και τη δομή της συγκινησιακής δραματολογίας του Κότζεμπου, που οδηγεί το αστικό οικογενειακό δράμα του Διαφωτισμού στη σφαίρα του δακρύβρεχτου μελοδραματισμού, της εύκολης συγκίνησης και της υπέρβασης των λογικών ορίων του συναισθηματισμού που θέτει ο ορθολογισμός των ηθικών αρχών, την επιτρέπει και τη νομομοποιεί όμως η *littérature sentimentale* εν ονόματι της αναγνωστικής επιτυχίας. Η «ρομαντζομανία» θα είναι ένα από τα σταθερά στοιχεία κοινωνικής κριτικής των κωμωδιών από *Τα αγγούρια του Γενεράλη* στην αρχή του αιώνα¹⁷¹ έως την *Κόρη του παντοπώλου* στα 1866 και τα εκατοντάδες μονόπρακτα που θα ακολουθήσουν¹⁷².

Με τη μετάφραση αυτή ο Κοκκινιάς εισάγει στα νεοελληνικά γράμματα ένα τελείως καινούργιο είδος, μια νέα θεματολογία, ένα νέο κοινωνικό περιβάλλον και μια νέα ψυχολογία, όχι μόνο ως ψυχογραφία των σημαντικών προσώπων αλλά και νέα ψυχολογία ως προς τις σχέσεις τους με τους αναγνώστες και θεατές: όλα αποβλέπουν στη συναισθηματική ταύτιση του αναγνώστη/θεατή με τους πρωταγωνιστές. Πέραν τούτου η γλώσσα τους, ιδίως σε ταραγμένους, ψυχολογικά, μονολόγους και διαλόγους, στις μεγάλες αποκαλυπτικές και εξομολογητικές σκηνές είναι, ακόμα και στην ελληνική μετάφραση, τόσο θεατρική: «υποκριτική» θα έλε-

μειδάνι ένα δύο άνθρωποι, - Θεός τους ξέρει από πού, και ποιοι, - τον εσπάραξαν ευθύς, τον έτρωφαν, τον εράντισαν με σπύριτα, τον εφύσησαν - ως οπού άνοιξε τα μάτια του» (σσ. 93-94). Σαφής η διαφορά της γλώσσας που χρησιμοποιεί ο χαμώλης. Η πρόοδος έωσσε τον Μάξβελ και απέτρεψε την οικογενειακή τραγωδία.

¹⁷⁰ Ο.π., σ. 96.

¹⁷¹ Το έργο εξέδωσε με τον τίτλο *Ο γενεράλης Γκίκας* ο Γιώργος Βαλέτας (*Αιολικά Γράμματα* 24, τεύχ. 4, 1994, σσ. 17-48). Επίκειται νέα έκδοση του χειμένου από τον υποφαινόμενο.

¹⁷² Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα», *Παράβασις* 4 (2002), σσ. 87-220.

γα, ώστε ο αναγνώστης βλέπει τον ηθοποιό μπροστά του να παίζει και να ερμηνεύει, ή και τον εαυτό του στη «σκηνή του εγκεφάλου» (ο όρος είναι του λόρδου Βύρωνα). Η μετάφραση των έργων των Κότζεμπου οδηγεί τον Κοκκινάκη σχεδόν αναγκαστικά στο δρόμο προς τη θεατρική παράσταση, και στον πρόλογο των *Στρελίτζων* (1818) είναι πράγματι ο πρώτος που διατυπώνει τις πρώτες καθαρά θεατρολογικές σκέψεις για τη δύναμη της θεατρικής παράστασης και την ιδιαιτερότητα του σκηνικού λόγου¹⁷³. Ο ρόλος του Μάξβελ άλλωστε είναι γραμμένος για μεγάλους ηθοποιούς, που μπορούν, με τον ταραγμένο του λόγο και νου, να αναπτύξουν όλες τις πτυχές του ταλέντου τους: ο Κοκκινάκης έρχεται σε επαφή με τη μεγάλη υποκριτική μέσω των θεατρικών κειμένων του Κότζεμπου. Δεν ξέρουμε σε ποιο βαθμό είχε παρακολουθήσει θεατρικές παραστάσεις στη Βιέννη.

Β) *Μισανθρωπία και μετάνοια*

Πάντως, στην περίπτωση της δεύτερης μετάφρασής του: *Μισανθρωπία και μετάνοια* (MM), διαλέγει ένα έργο τεράστιας θεατρικής επιτυχίας. Η επιτυχία του έργου αναφέρεται και στη σύντομη αφιέρωση προς τους αδελφούς Ιωάννη και Θεόδωρο Μπακάλογλου, που προφανώς χρηματοδότησαν την έκδοση, και την οποία υπογράφει «Ο εκδοτής» (sic), αλλά μάλλον πρέπει να υποθέσουμε πως συντάχθηκε από τον ίδιο τον ανώνυμο μεταφραστή. Ένδειξη γι' αυτό είναι η επίκληση, όχι του «γαμικού έρωτος» και της «γαμικής πίστεως», όπως στο ΕΜ, αλλά της φιλίας¹⁷⁴, θέμα που παραπέμπει πάλι στο Ρήγα (*Τα Ολύμπια*) και στα θεωρητικά γραπτά του ελληνικού Διαφωτισμού¹⁷⁵. Η έννοια της φιλίας θα είναι και καθοριστικής σημασίας για την ιδεολογική προετοιμασία και οργάνωση της Ελληνικής Επανάστασης (Φιλική Εταιρεία), ως κοινωνικό κύτταρο της αντίστασης ενάντια στην τυραννία¹⁷⁶. Η φιλία αυτή, στο έργο του Μαγιόρου Κωνσταντίνου με τον *Άγνωστο*, τον δούκα Μάινου, παρά τον έρωτά του προς την άγνωστη Ευλαλία, που θα αποδειχθεί κυρία Μάινου, σώζει τελικά το γάμο τους και την οικογένεια όλη. Οι παραλληλίες με *Τα Ολύμπια* είναι φανερές: η ανδρική φιλία τοποθετείται πάνω από το διαφυλικό έρωτα.

Το ερωτικό τρίγωνο εδώ είναι ενταγμένο σ' ένα ευρύτερο κοινωνικό περιβάλλον, την οικογένεια και το υπηρεσιακό περιβάλλον στο υποστατικό του κόμη Βίντερσεε, που παίζει αρ-

¹⁷³ Πούχγερ: «Δραματογραφικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», ό.π., σσ. 98 εξ.

¹⁷⁴ Το σύντομο αυτό κείμενο έχει ως εξής: «Τοις εντιμωτάτοις, και χρησιμωτάτοις ανταδελφοίς / κυρίους κυρίους / Ιωάννη και Θεόδωρο / Μπακάλογλου. / Όλους ευγνωμοσύνη επί τη ειλικρινεί εννοία, και φιλία της Υμετέρας τιμωσής, επιδοτιμούμενη προ πολλού εν εμαυτώ να δειξω την διάθεσίν μου και ενώπιον των ανθρώπων, οίαν ωμολόγησα απειράκις και ενώπιον τού της φιλίας εφόρου. / Εκδούς δε τω φωτί του τύπου έν αριστούργημα τον περικλεεσάπου Ανιούστου Κοτζεβού, το οποίον διεφνηώθη δι' όλης της παιδαυειμένης Ευρώπης, και παίζεται εις όλα τα βασίλεια θέατρα με μεγάλον κρότον, εν ω προς ταις άλλαις αρεταίς ζωγραφίζεται ζωηρώς, και εξυμνείται λαμπρώς η συντηρητική δύναμη της ιεράς, και ακραυφούς φιλίας, ενόμισα, ότι, αν αφιερώ-

σω την έκδοσίν μου εις την τιμίαν σας αδελφότητα, σημείον μικρόν μεν, κατά δύναμιν δε της αμοιβαίας φιλίας μου, δεν ήθελα καταστή. Επειδή και η τιμωσής σας είσθε, όσον γε με ειδέναι, επίσης ειλικρινής, και άδολος, ως ο ένδον παριστάμενος αξιόζήλος Μαγιόρος. Τοιούτους φίλους άμποτε να έχη καθείς μακάριος εγώ, οπού τους έχω εν τη τιμωότητι σας. / Δέξασθε λοιπόν, παρακαλώ, το προσφερόμενον, χαριζόμενοι και εις το εξής την τιμωλφεσάτην φιλίαν σας εις ένα, όστις θέλει την τιμή εν όσο ζη, και φρονεί. / Της υμετέρας Εντιμότητος / Ταπεινότητος δούλος / ο Εκδοτής» (σσ. 1-2).

¹⁷⁵ Βλ. Πούχγερ: «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή», ό.π., σσ. 54 εξ. (με παραδείγματα και αποσπάσματα).

¹⁷⁶ Υπόχρη και σχετικό χωρίο στην *Ελληνική Νομαρχία* (1806) (*Ελληνική Νομαρχία ...*, παρά Ανωνύμου του Έλληνο, Εν Ιταλία 1806, σσ. 73 εξ.).

χικά περιθωριακό μόνο ρόλο. Οι βασικοί συντελεστές είναι δύο άγνωστοι, άντρας και γυναίκα, που ζουν αποτραβηγμένοι σε μια γερμανική επαρχία. Στο έργο αυτό υπάρχει ένα πραγματικό παράπτωμα, όχι μόνο φανταστικό, όπως στο ΕΘ, ανσυγχώρητο κατά τις ηθικές αντιλήψεις της εποχής: αποπλάνηση νεαρής συζύγου από εραστή και εγκατάλειψη της οικογένειάς της, με δύο μωρά, εκ μέρους της. Το «δράμα» ξετυλίγεται σε αριστοκρατικό περιβάλλον, οι βασικοί εκπρόσωποι του σκηνικού πληθυσμού ωστόσο είναι οπαδοί της ζωής στην επαρχία, λάτρεις της φύσης και εραστές της μοναξιάς· αποστρέφονται την κοσμική ζωή στην πόλη και στα παλάτια, τις ανούσιες κοινωνικές συναναστροφές, διασκέδασεις και υποχρεώσεις. Όλα αυτά εκπέμπουν έναν εκλαϊκευτικό Ρουσσώισμό και περισσότερο ταυρίζουν στην αστική κοσμοθεωρία του Διαφωτισμού και στο λογοτεχνικό Ανακρεοντισμό, παρά στο κοινωνικό «θέατρο της ζωής» του αριστοκρατικού Ροκοκό. Το έγκλημα και η τιμωρία τοποθετούνται ωστόσο στον κόσμο των ευγενών, όπου οι ηθικοί κώδικες είναι πιο χαλαροί, η πράξη εντούτοις κρίνεται με όλη την αυστηρότητα του αστικού ηθικού κώδικα, που έχει προκαλέσει οικογενειακές τραγωδίες σαν τη *Miss Sara Sampson*, όπου ο θάνατος της αποπλανημένης κόρης είναι αναπόφευκτος. Εδώ όμως ο Κότζεμπου διακρίνεται την υπέρβαση του κώδικα τιμής, η ειλικρινής μεταμέλεια και μετάνοια της ξεστρατισμένης οδηγεί στη μεγαλόψυχη συγχώρηση, πρώτα από το κοινωνικό περιβάλλον και ύστερα από τον ίδιο το σύζυγο, ο οποίος έχει γίνει, εξαιτίας των απογοητεύσεων του, μισάνθρωπος. Το μοιερικό σχήμα της αντίθεσης του αποσυνάγωγου με την περιβάλλουσα κοινωνία υπάρχει και εδώ, αλλά δεν έχει το κωμικοτραγικό μεγαλείο του γαλλικού προτύπου: ο επανειλημμένα εξαπατημένος από την κοινωνία και τη σύζυγο πρωταγωνιστής εκ των προτέρων βρίσκεται στο δίκαιο, ο μισανθρωπισμός του είναι δραματουργικά αιτιολογημένος, απλώς διακρίνεται από μια ισχυρή δόση υπερβολής, η οποία τον φέρνει κοντά στο άδικο και στο αδικαιολόγητο. Κάτι παρόμοιο που συνέβαινε και στο ΕΜ, όπου στον πρωταγωνιστή η μανία της θυσίας για την οικογένεια έπαυρε παθολογικές διαστάσεις· και εκεί είναι το κοινωνικό περιβάλλον που θα φέρει τελικά την αίσια λύση. Στη βάση των έργων του Κότζεμπου βρίσκεται δηλαδή μια κοινωνία με σωστή λειτουργία, με θετικές αξίες που δρουν και καθορίζουν τους συλλογισμούς και τις πράξεις των μελών της. Αυτό το κοινωνικό περιβάλλον είναι αστικό, όχι αριστοκρατικό. Και κατά τη μοιερική συνταγή οι πρωταγωνιστές παρεκκλίνουν από τη σωστή και λογική συμπεριφορά, θέτουν τον εαυτό τους στο άδικο, και «θεραπεύονται» στον τέλος από τους «σωστούς» συνανθρώπους τους και η κοινωνική τάξη και αρμονία αποκαθίσταται. Η απώτερη επίδραση του Μόλερου σε πολλά από τα έργα του Κότζεμπου είναι έκδηλη.

Ωστόσο αυτή τη φορά το παράπτωμα που βρίσκεται στην προϊστορία του δράματος, δεν υπάρχει απλώς εν δυνάμει, όπως ο έρωτας της Αραβέλλης προς τον Μαλβύν, που απειλεί τη «γαμικήν πίστιν» στην οικογένεια Μάξβελ, αλλά τα πράγματα έχουν προχωρήσει και ήδη συντελεστεί: η νεαρή Ευλαλία στα 16 της χρόνια, μητέρα δύο βρεφών και παντρεμένη μόλις μια διετία, αφήνει το σύζυγό της και τα νήπια και φεύγει με τον εραστή, που της υπόσχεται τη «μεγάλη ζωή». Ένα θέμα δηλαδή, - κρίση και διάλυση της οικογένειας -, που θα οδηγήσει αργότερα σε έργα σαν τη *Nóra* και την *Hedda Gabler* του Ίψεν και θα γίνει σχεδόν της μόδας στην ευρωπαϊκή δραματογραφία γύρω στα 1900. Ωστόσο, στα 1800, χάρη στη σωστή λειτουργία της περιβάλλουσας το οικογενειακό δράμα (αστικής) κοινωνίας, η επανασυγκόλληση της οικογένειας επιτυγχάνεται με θυσίες (ο έρωτας του Μαγιόρου Κωνσταντίνου), μεγαλόψυχες και μετάνοιες, δημιουργώντας ένα διδακτικό παράδειγμα, πως σε εξαιρετικές περιπτώσεις ο αστικός ηθικός κώδικας δεν τίθεται σε κατά γράμμα εφαρμογή όταν τα ελαφρυντικά το επιτρέπουν και το κοινωνικό συμφέρον το επιβάλλει: η τύχη και το μέλλον των παιδιών της οικογένειας Μάινου είναι πιο σημαντικά από τη σωστή «τιμωρία» της άπιστης

και μοιχαλίδας γυναίκας, κι εφόσον υπάρχουν οι προϋποθέσεις για τη σωστή λειτουργία της οικογένειας Μάινου (συνεχίζεται ο έρωτας των συζύγων και μετά το συμβάν), η επανένωση των συζύγων δικαιολογείται κοινωνικά και ηθικά. Ο φόρος ενοχής προς το κοινωνικό σύνολο και τις αξίες του για την ανεύθυνη στάση της νεαρής μητέρας έχει καταβληθεί, η μεταμέλεια και μετάνοια της «αμαρτωλής» είναι βαθιά και γνήσια: δεν ελπίζει τίποτε πια στη ζωή της, έχει πλήρη συνείδηση πως κατέστρεψε και την τιμή του άνδρα της και δεν τρέφει καμιά ελπίδα να βρει τη θέση της πάλι κοντά του. Αυτό θα το παράσχει η κοινωνία ως απρόσμενο δώρο στο τέλος: η συγχώρηση λειτουργεί ως υπέρβαση του κανονικού ηθικού νόμου, και η συγκίνηση του άντρα και πατέρα μπροστά στα παιδιά του, που χρειάζονται μια σωστή μητέρα, υπερβαίνει την ψυχρή λογική των γεγονότων. Η λύση αυτή βέβαια στηρίζεται, χωρίς να το αναφέρει πουθενά ο συγγραφέας, στη χριστιανική ηθική και στη συγχώρηση της Θείας Χάρης, που σηκώνει τον μεταμελημένο αμαρτωλό από το βούρκο των πράξεών του και μπορεί να τον ανεβάσει ακόμα και στη σφαίρα της αγιοσύνης (βλ. τις παραδόσεις για τον πάπα Γρηγόριο)¹⁷⁷. Το πραγματικό έγκλημα του Ιούδα δεν ήταν τόσο η προδοσία του Κυρίου, αλλά η απελπισία του, το ότι δεν πίστευε στη δύναμη της Θείας Χάρης να τον συγχωρέσει για τον υπέριστο έγκλημα, απελπισία που τον οδήγησε στον απαγχονισμό¹⁷⁸.

Αλλά δεν είναι το ιδεολογικό, ή καλύτερα χριστιανικό μήνυμα της συγχώρησης του χειρότερου πλήγματος που μπορεί να δεχτεί η εύρυθμη λειτουργούσα κοινωνία του Διαφωτισμού, της διάλυσης του βασικού κοινωνικού κυττάρου, της οικογένειας, σε ένα πραγματικό και συμβολικό επίπεδο (το δεύτερο είναι της τιμής· και στο μέλλον οι Μάινου πρέπει να κρύβονται από την επίσημη κοινωνία), που κάνει το δράμα μοναδική επιτυχία στην εποχή του, αλλά η δραματουργική τεχνική. Σαν τον *Οιδίποδα τύραννο*, είναι από την αρχή ως το τέλος μια αναλυτική αναδρομή στο παρελθόν, το οποίο αποδεικνύεται ανεξάντλητο στο να τροφοδοτεί την υπόθεση με νέες τροπές και νέους αφηνισμούς, βασιζόμενη από την αρχή στη μυστηριώδη ταυτότητα δύο σκηνικών προσώπων που σταδιακά γίνονται όλο πιο κεντρικά, ώσπου να φανεί πως είναι οι ουσιαστικοί πρωταγωνιστές. Η σωστή δοσολογία της πληροφόρησης, που κρατάει τον θεατή/αναγνώστη σε μια συνεχή αγωνία, που εξάπτει τη φαντασία και τις υποψίες του, τον παρασύρει σε υποθέσεις, και ανάλογα με τη δεκτικότητά του τον προοδεύει ήδη για τις πραγματικές συσχετίσεις των προσώπων, κάνει το έργο ενδιαφέρον σαν αστυνομικό μυθιστόρημα. Ωστόσο δε θα προκαλούσε την ίδια εντύπωση αν δεν υπήρχε ένα αντιστιχτικό επίπεδο: το κωμικό στο επίπεδο του υπηρεσιακού προσωπικού. Ο Κότζεμπου έμαθε πολλά από το γερμανικό λαϊκό θέατρο και το θέατρο του Μπαρόκ, παρόλο που ο Διαφωτισμός ήταν εχθρικά διακείμενος προς την παράδοση αυτή (Hans-Wurst-Streit)¹⁷⁹. Στην ιταλική όπερα του Μπαρόκ και του Ροκοκό, όπως και στο παριζιάνικο και βιεννέζικο λαϊκό και αυτοσχέδιο θέατρο, η κωμική υπόθεση του στερεότυπου κωμικού ήρωα εναλλάσσεται με τη σοβαρή επίσημη υπόθεση των ηρώων που ανήκουν σε ανώτερο κοινωνικό στρώ-

¹⁷⁷ Το έγκλημά του ήταν η αιμομιξία, και η τιμωρία και μετάνοιά του, η ζωή πάνω σε μια πέτρα στη μέση του ωκεανού επί 17 χρόνια (F. Ohly: *Der Verfluchte und der Erwählte. Vom Leben mit der Schuld*, Opladen 1976).

¹⁷⁸ Για την πορεία του προβληματισμού αυτού στην ιστορία της ευρωπαϊκής σκέψης βλ. W. Puchner: *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 τόμ. Wien 1991 (Denkschriften der phil.-

hist. Klasse der Österr. Akademie der Wissenschaften 216), σσ. 61 εξ.

¹⁷⁹ Στην εποχή του Κότζεμπου ξεσπάει μια θεωρητική διένεξη γύρω από το επιτρεπτό ή όχι του λαϊκού αυτοσχέδιου κωμικού θεάτρου με τις στερεότυπες κωμικές φιγούρες. Η απαγόρευση του είδους στη Βιέννη θα οδηγήσει στο γραπτό λαϊκό θέατρο, με ειδικούς συγγραφείς για τα θέατρα των προαστίων (βλ. O. Rommel: *Das Alt-Wiener Volkstheater*, Wien 1952).

μα (Haupt- und Staatsaktion), και αυτή η αντίσφιξη μεταξύ κωμικού και τραγικού, φαιδρού και επίσημου, λειτουργεί απομυθοποιητικά αλλά και μυθοποιητικά για την επίσημη τραγική υπόθεση¹⁸⁰. μετά τα κωμικά ιντερμέδια και το γέλιο, η τραγικότητα των επίσημων γεγονότων της μεγάλης ιστορίας είναι ακόμα πιο μεγάλη, ώσπου η συναισθηματική ταύτιση των θεατών να αναζητεί πάλι μιαν ανακούφιση όταν το τραγικό αίσθημα έχει κορεστεί. Σ' αυτή την εναλλακτική, «συναισθηματική» δραματοουργία στηρίζονται άλλωστε και οι «ηρωικές» παραστάσεις του Καραγκιόζη στην Ελλάδα¹⁸¹, που δίνουν ένα καλό παράδειγμα για τη λειτουργία αυτού του είδους δραματοουργίας.

Ο Κότζεμπου χρησιμοποιεί όλες τις διαθέσιμες και γνωστές δραματοουργικές τεχνικές του θεάτρου της εποχής του για να δημιουργήσει καταστάσεις διαφοροποιημένης πληροφόρησης ανάμεσα στα σκηνικά πρόσωπα, ώστε να λειτουργήσει η τραγική ειρωνεία¹⁸², που αποτελεί ένα από τα πιο ισχυρά δραματοουργικά μέσα για την επιθυμητή μέθεξη του θεατή/αναγνώστη και να διεγείρει το αίσθημα της συμπάθειας και της συμπόνιας, στο οποίο στηρίζεται κυρίως η συγκίνηση. Αλλά η τεχνική αυτή και η εφαρμογή της έχει και τα όρια και τα μυστικά της: η έντονη συγκίνηση δεν κρατάει για πολύ και πρέπει να ανακουφιστεί με αντιδота. Γι' αυτό εισάγει ο δραματοργός μια σειρά από κωμικά ή ημικωμικά πρόσωπα, που προκαλούν γέλιο και ευθυμία, ώστε η ψυχική διάθεση του θεατή/αναγνώστη να είναι έτοιμη για νέες συγκινήσεις. Το διανοητικό ενδιαφέρον διεγείρεται από το μυστικό που περιβάλλει τα κύρια πρόσωπα. Η νοητική και συναισθηματική μέθεξη κορυφώνεται στα φινάλε, ιδίως στο τελικό φινάλε, όταν οι συσχετίσεις και η ταυτότητα των σκηνικών προσώπων είναι πλέον ξεκαθαρισμένες, αλλά δεν είναι βέβαιο αν η σχεδιαζόμενη επανένωση της οικογένειας θα επιτύχει· ο μισανθρωπισμός του συζύγου και η συντριβή της συζύγου δίχως ελπίδα είναι τα τελευταία εμπόδια. Και πάλι είναι οι συναντήσεις και εξομολογήσεις που φέρνουν τα δραματικά κορυφώματα, οι ψυχολογικές παρατηρήσεις και οι υποκριτικές υποδείξεις, που δίνουν ευκαρία σε ηθοποιούς να αναπτύξουν το ταλέντο τους και να εισπράξουν, επάνω στη σηνή, την αμέριστη μέθεξη του θεατρικού κοινού. Τα δράματα του Κότζεμπου είναι γραμμένα για θεατρική παράσταση, και μόνο σ' αυτήν δείχνουν τη δύναμη και τη δυναμική τους. Ως λογοτεχνικά αναγνώσματα δεν ικανοποιούν, γιατί μέσα στο ρηχό ρεαλισμό της καθημερινότητάς τους τους λείπει κάθε ποιητική ανάταση και κάθε βαθύτερη λογοτεχνική ποιότητα.

Με το MM ο Κοκκινάκης εισάγει στην ελληνική δραματολογία της προεπαναστατικής περιόδου ένα μεικτό είδος, με κωμικά και συγκινητικά στοιχεία, - συγκινητικά, όχι ακριβώς τραγικά -, γιατί οι πραγματικές τραγικές συγκρούσεις, που ενυπάρχουν εν δυνάμει στην υπόθεση, αποφεύγονται. Ο Κοκκινάκης αποδίδει τον όρο «Schauspiel» με «δράμα»· ο γερμανικός όρος διαφοροποιείται από την τραγωδία ως προς την κοινωνική καταγωγή των ηρώων του: είναι τώρα αστοί και οικογενειάρχες, όχι πια βασιλείς και μυθικοί ήρωες. Με την ανάμειξη και κωμικών στοιχείων ο Κότζεμπου εγκαταλείπει το πρότυπο της κλασικίζουσας δραματοουργίας της γαλλικής σχολής και προσανατολίζεται περισσότερο στο γερμανικό θέατρο

¹⁸⁰ Για την ανάλυση μερικών παραδειγμάτων βλ. Β. Πούχνερ: «Ο "σοφός τρελός" στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 77-112.

¹⁸¹ Για τη λεπτομερειακή ανάλυση ενός παραδείγματος βλ. Β. Πούχνερ: «Η δραματολογία των ηρωικών παρα-

στάσεων του ελληνικού θεάτρου σκιών. Ο *Κατσωνάκης* του Αντώνη Μόλλα», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 365-393.

¹⁸² Για τις τεχνικές αυτές στο Κρητικό θέατρο βλ. Πούχνερ: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, pass.

του Μπαρόκ και το λαϊκό θέατρο, όπου τα κωμικά εφέ δεν απαγορεύονται μέσα στις τραγικές υποθέσεις.

Αν οι μεταφράσεις του Κοκκινάκη είχαν μια μεγαλύτερη αναγνωστική διάδοση και κάποια θεατρική επιτυχία, η εξέλιξη του νεοελληνικού θεάτρου θα ήταν ίσως κάπως διαφορετική: πρόκειται για την πρώτη συνειδητή προσπάθεια να αμφισβητηθεί η πρωτοκαθεδρία της κλασικιστικής τραγωδίας, η οποία, στις λίγες ερασιτεχνικές ελληνικές σκηνές της προεπαναστατικής περιόδου, θα έχει και πάλι το απόλυτο μονοπώλιο. Και στην απελευθερωμένη Αθήνα, όταν επιτέλους βρίσκουν και κάποιες κωμωδίες το δρόμο τους στη σκηνή, θα είναι πάλι οι ευνοούμενοι του 18ου αιώνα ο Μολιέρος και ο Γκολντόνι, καθώς και οι Έλληνες μιμητές τους, αυτοί που καλύπτουν τις ανάγκες των ρεπερτορίων ως την εμφάνιση της μονόπρακτης κωμωδίας στη δεκαετία του 1860. Δεν φαίνεται να υπάρχει χώρος για ένα μικτό δραματικό είδος, το οποίο μόνο με τη μαζική εισβολή του περιπετειώδους μυθιστορηματικού δράματος θα διαλύσει τον ξεκάθαρο διαχωρισμό μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας.

Σύμφωνα με τις πρακτικές του αστικού δράματος του Διαφωτισμού, και τις ανατροπές και χαλαρώσεις που έχουν επιφέρει τα δραματικά έργα της «Θυέλλας και Ορμής» στους κλασικιστικούς κανόνες και τις τρεις ενότητες, ο Κότζεμπου παρουσιάζει μεν τη συνέχεια του σκηνικού χρόνου, αλλά αλλάζει πλέον σκηνικούς τόπους, ακόμα και μέσα στις πράξεις. Αυτό προϋποθέτει μιαν απλή σκηνική τεχνολογία, η οποία είχε εξελιχθεί ήδη στην εποχή του Μπαρόκ. Ως προς την υπόθεση, τα πράγματα είναι στη ΜΜ κάπως πιο σύνθετα απ' ό,τι στην ΕΘ (που είναι μονογραμμική και δεν απομακρύνεται ποτέ από τον κεντρικό ήρωα), γιατί έχουμε βασικά δύο πρωταγωνιστές και ένα κοινωνικό περιβάλλον πιο διαφοροποιημένο, τουλάχιστον ταξικά. Εδώ λείπουν και οι «κακοί», υπάρχουν μόνο γελιοί. Τα πραγματικά γεγονότα της πλοκής υπάρχουν μόνο και μόνο για να προωθούν τη σταδιακή αποκάλυψη της ταυτότητας των μυστηριωδών προσώπων και να οδηγήσουν στις απαραίτητες αναγνωρίσεις: οι ευεργεσίες της αρχής απλώς χαρακτηρίζουν τους δύο αγνώστους, η άφιξη του Κόμη θέτει τη δράση σε κίνηση, ο έρωτας του Μαγιόρου και η μεσολάβηση της Κόμισσας οδηγούν στην αποκάλυψη της ταυτότητας της Ευλαλίας, το ατύχημα του Κόμη, τον οποίο σώζει ο άγνωστος, οδηγεί στην αναγνώριση του αγνώστου από τον Μαγιόρο, το ότι ο άγνωστος δέχεται να μεσολαβήσει για να αποκτήσει εκείνος την Ευλαλία (τη γυναίκα του) οδηγεί στη συνάντηση και αναγνώριση των συζύγων Μάινου, η παραίτηση του Μαγιόρου από τα αισθήματά του μπροστά στη φίλη προς τον Μάινου δημιουργεί το σχέδιο της επανένωσης της οικογένειας. Πρόκειται λοιπόν για αρκετά καθημερινά γεγονότα, που κινούν τη δράση, αλλά ανακατατώνονται ανέμελα με μυστηρίες και απίθανες συμπτώσεις, οι οποίες δεν αντέχουν σε λογική ανάλυση ούτε ικανοποιούν τα κριτήρια της δραματουργικής πιθανοφάνειας: αλλά ο δραματουργός ποντάρει απόλυτα στη συναισθηματική μέθεξη και δεν νοιάζεται καθόλου για αιτιολόγηση ή την ψυχολογία. Σύνθημά του φαίνεται πως είναι: όπου λειτουργεί η συμπίπτει και η συμπίπτει κι όπου κυλάει το δάκρυ και το μαντηλάκι στο χέρι είναι υγρό, η λογική έχει σταματήσει και δεν χρειάζεται. Οι σύγχρονοί του και μεταγενέστεροι ομοτέχνοι δε θα του συγχωρήσουν αυτή την «τυχοδιωκτική» δραματουργία, που μόνο για την πρόσκαιρη επιτυχία ενδιαφέρεται. Η αισθηματική λογοτεχνία ωστόσο έχει αποκτήσει τον πιο επιτυχημένο δραματουργό της.

Αλλά ας δούμε τα πράγματα από πιο κοντά. Παρ' όλο που το έργο παρουσιάζει έναν ολόκληρο σκηνικό κόσμο, τελικά δεν διαθέτει πάνω από δέκα σκηνικά πρόσωπα (αν αφαιρέσουμε τα τρία μικρά παιδιά), που επωμίζονται την όλη υπόθεση. Είναι η οικογένεια Βίντερσε: ο Κόμης, η σύζυγός του Ελένη και ο Μαγιόρος Κωνσταντίνος, αδερφός της· στο υπηρέτικό προσωπικό ανήκουν: η Σαφτίκα, η ψυχοκόρη (υπηρέτρια) της κοντέσσας και το προ-

σωπικό στο υποστατικό: ο Γιάννης, βατάχος (επιστάτης, οικονόμος) του υποστατικού, και ο χαζός γιος του Μίχως, καθώς και ένας άρρωστος γέροντας. Η κυρά Μαρία, που κάνει την οικονόμο του υποστατικού, θα αποδειχτεί, ως Ευλαλία, μέλος της οικογένειας Μάινανου· ο άντρας της: «ο Άγνωστος», ξει απομονωμένος με τον γέρο υπηρέτη του Πέτρο ο' ένα «οντατζικόπλο» στον κήπο του Κόμη. Οι δυο τους, incognito, αποτελούν την διαλυμένη οικογένεια Μάινανου, και αυτή αριστοκρατικής καταγωγής, που συμπληρώνεται στο τέλος με τον ερχομό δύο μικρών τους παιδιών, που ανατράφηκαν από χήρα αστή σε κοντινή πόλη. Στο επίπεδο των σοβαρών προσώπων υπάρχουν δύο «ιδεολογικά» στρατόπεδα: αυτοί που θέλουν να αποφύγουν την πόλη και την κοσμική ζωή (Μαγιόρος, Ευλαλία, Άγνωστος) και αυτοί που την αναζητούν (Ελένη, και ως ένα βαθμό και ο Κόμης)· το ίδιο συμβαίνει μια κλίμακα πιο κάτω: η ψηλομύτα Σαφτίκα (κόρη του τρίτου μάγειρα του παλατιού) νοσταλγεί την πόλη και τα λούσα, όπως και ο Γιάννης, ο επιστάτης, που προσποιείται με ψεύτικα γράμματα πως αλληλογραφεί με σημαίνουσες προσωπικότητες σε όλο τον κόσμο, ενώ την εξοχή επαινούν ο Πέτρος, ο υπηρέτης του Άγνωστου, και ο γέροντας που αντιπροσωπεύει την απλή και ευλαβική ζωή (σαν τον χαμάλη Χάρτοπ στην ΕΘ). Ο χαζός Μίχως είναι καθαρά κομικό πρόσωπο, και η δραματολογική του λειτουργικότητα εξαντλείται στο να προκαλέσει το γέλιο.

Ακριβώς αυτό κάνει και στην αρχή του έργου, το οποίο, ως πεντάπρακτο, είναι λίγο μεγαλύτερο από τα άλλα (σελ. 149 στην ελληνική μετάφραση, σελ. 138 στο γερμανικό πρότυπο). Στην σκηνή Α' α' ο χαζός Μίχως κυνηγάει πεταλούδες, τις καρφισώνει στη σκούφια του, για να ζηλεύουν οι χωριατοπούλες. Αυτό γίνεται σ' ένα σκηνικό υπαίθριο: «Μία πεδιάς. Είς το βάθος του θεάτρου μία πτωχική καλύβη μισοκρυπτομένη μεταξύ τινων δένδρων». Ο ρόλος του Μίχου έχει και ενδιαφέρον για τη γλώσσα που χρησιμοποιεί: στο λόγο του υπάρχουν και μια σειρά από λαϊκές εκφράσεις, που μαρτυρούν τη χρήση τους γύρω στα 1800¹⁸³. Τον έστειλε η κυρά Μαρία να πάει ένα πουργί χρημάτων στο γέρο και άρρωστο Μπαμπαλήκη. Η Α' β' σκηνή εισάγει τον Άγνωστο και τον υπηρέτη του, ο οποίος έχει τη δραματολογική λειτουργία του σχολιασμού του χαρακτήρα του αφεντικού του: από τη μια είναι μισάνθρωπος και απосυνάγωγος, δύσπιστος και σκληρός, από την άλλη όμως κάνει ελεημοσύνες και είναι εν γένει «αισθαντικός» (ευαίσθητος, δεκτικός) για τις δυστυχίες των φτωχών. Ενώ το πουργί με τα χρήματα για τον άρρωστο γέροντα προέρχονται από την κυρά Μαρία, για να αναρρώσει, ο Άγνωστος θα

¹⁸³ «Χα! σε τζάκωσα. Μπρε, τι όμορφη είναι! κόκκινη, και γαλάζια, και κίτρινη. (Τρντά την πεταλούδα με ένα βελόνι, και την καρφώνει εις την σκούφιαν του). Ας με καράζη ο μπαμπάς μου, λωλο-Μίχο· εγώ όμως είμαι ένας γνωστικός νέος· ο Μίχως δεν είναι ξεχασμένος [χαζός]. Να πώς εσκόλια την σκούφια μου, οπου θα με ζηλεύουν η χωριατοπούλεις. – Ο μπαμπάς μου θέλει νάναι πάντοτε φρόνιμος, θέλει να ξερέ όλα καλύτερα 'πό' μένα· τώρα 'μυλω πάρα πολλά, και τώρα πάρα ολίγα· κι όταν ομιλώ καμμίαν φοράν μόνος μου με του λόγου μου, με λέγει τρελλόν· και 'γώ μιλώ με του λόγου μου εξαίρετα, επειδή και καταλαμβάνομαι πολλά καλά, δεν περιγελομαι ποτέ καθώς συνηθίζουν οι άλλοι να με το κάμουναι. Το περιγέλιο είναι μια άνοστη κακή συνήθεια. Α! όταν με περιγελά η κυρά Μαρία, είναι άλλο παπαβαγγέλιο· αυτή ταράζει τότε το στόμα της τόσο γλυκά, και τόσο νόστιμα, οπου νομίζει κανείς, ότι γλύφει

μια ζαχαρένια κούκλα. (Θέλει να αναχωρήση, και γυρίζει πάλιν). Ω τον διάβολο! ολίγον έλειψε ν' αλημονήσω διά τι ήλθα. Πάλιν μ' έμένα ήθελαν να γελάσουν. (Ευχαίει ένα πουργί). Αντά τα άσπρα να τα δώσω τον Μπαμπαλήκη, και η κυρά Μαρία μ' επρόσταζε να μην τζαμπουνίσω τίποτες. Ναι, ναι, το χαβά της, από το στόμα μου δεν βγαίνει ούτε γρυ. Η κυρά Μαρία είναι όμορφη, πολλά όμορφη, με τι να την κάμω, 'που είναι μωρή, πολλά μωρή. Για τι ο μπαμπάς μου λέγει· εκείνος οπου ξοδεύει τα άσπρα του τον κάκου, είναι τρελλός, αμ' εκείνος οπου τα χαρίζει; εκείνος είναι για δέσμιον» (σσ. 3-4). Ο πατέρας του, ως οικονόμος, εκπροσωπεί το common sense του αστικού κόσμου. Τα αστεία που βάζει ο Κότςεμπτο στο στόμα του νεαρού μάλλον τετρημένα είναι. Στην ορθογραφία κάνω ελάχιστες επεμβάσεις: άφρησ και τη διτογραφία «βγαίνει» και «ευγαίνει».

του εξαγοράσει τον μοναδικό του γιο, που ο δούκας του κρατιδίου τον πήρε στρατιώτη. Ο διάλογος είναι πολύ κοφτός, - ο μισάνθρωπος δεν μιλάει πολύ -, και διανθίζεται με αποφθέγματα και παροιμίες¹⁸⁴. Περιέργα πράγματα συμβαίνουν σ' αυτή τη γερμανική επαρχία. Ο θεατής απαιτεί εξηγήσεις, που δίνονται στην επόμενη σκηνή (Α' γ'), σε σύντομο μονόλογο του Πέτρου· αλλά δίνει μόνο τόσες πληροφορίες, ώστε να αυξηθεί ακόμα περισσότερο η περιέργεια: τρία χρόνια υπηρετεί τον περίεργο μισάνθρωπο-ευεργέτη· κάποιο ατύχημα πρότεινε να του έχει συμβεί, γιατί «η μισάνθρωπία κατοικεί μόνο εις το κεφάλι του, όχι όμως και εις την καρδίαν του»¹⁸⁵. Ο αναγνώστης/θεατής είναι ήδη θύμα της περιέργειάς του και έρμαιο στα δίκτυα των (μισών) πληροφοριών που του έχει στήσει ο δραματουργός, όπου σ' ένα παιχνίδι σαν τη γάτα με το ποντίκι του κρύβει και του φανερώνει ό,τι θέλει και όποτε θέλει, για να εντείνει ακόμα περισσότερο την περιέργεια αυτή. Στην επόμενη σκηνή (Α' δ') ο Άγνωστος συναντά το Μίχο στην πόρτα της καλύβας (πήγε να βοηθήσει τον γέροντα να εξαγοράσει το γιο του), και αμέσως υποψιάζεται μήπως οι δυο τους παίζουν κάποιο παιχνίδι εις βάρος του. Σ' ένα αρκετά απολαυστικό διάλογο ο υπηρετής ανακρίνει το Μίχο, που τα λέγει όλα μόνος του, ενώ κανιχτείται πως δε θα πει τίποτε· με έντεχνο τρόπο μαθαίνουμε για τις ευεργεσίες της κυρα-Μαρίας και τις φιλικές της σχέσεις με τις χωριάτισσες, καθώς και συχνά κλαίει όλη μέρα¹⁸⁶. Η περιέργειά μας έχει αυξηθεί ακόμα περισσότερο, και ολοένα πιο βαθιά μπλέκουμε στα δίκτυα του δραματουργού.

¹⁸⁴ «Άγνωστος» (με σταυρωμένα χέρια, και σκυθρωπός βλέπει προς την γην. Παρατηρεί τον Μίχο, σκέπεται και τον θεωρεί με κάποιαν δυοπιστίαν). - Μίχ[ος] (κοιτάζει τον Άγνωστον και χάσκει· τέλος νηράζει την σκούφιαν του, τον στραβοχαρετά, και εμφανίζει εις την καλύβην). - Άγν.: Ποίος είναι αυτός; Πέτρ[ος]: Ο υιός του επιστάτου. - Άγν.: Από το υποστατικόν; - Πέτρ.: Ναι. - Άγν. (μετ' ολίγον): Με έλεγες ενές; - Πέτρ.: Διά τον πτωχόν χωριάτην; - Άγν.: Ναι. - Πέτρ.: Δεν μοι αποκριθήτε τίποτες. - Άγν.: Λέγε τώρα. - Πέτρ.: Είναι πτωχός. - Άγν.: Πόθεν το ηξέρεις; - Πέτρ.: Αυτό το λέγει μόνος του. - Άγν. (με αγανάκτησιν): Οι άνθρωποι λέγουν και παραπονούνται εις πολλά. - Πέτρ.: Και απατούν πολύ. - Άγν.: Έτσι είναι. - Πέτρ.: Αυτός όμως δεν είναι τοιούτος. - Άγν.: Διά τι όχι; - Πέτρ.: Ευκολώτερα ημπορεί τινος αυτό να το αισθανθῇ, παρά να το επιθῇ. - Άγν.: Ξεχασμένε. - Πέτρ.: Ένας αισθαντικός ξεχασμένος είναι αξιοσημωτότερος από ένα αναίσθητον φρόνιμον. - Άγν.: Ψεύματα. - Πέτρ.: Αι ευεργεσίαι γεννούν ευγνωμοσύνην. - Άγν.: Ψεύματα. - Πέτρ.: Και κάμνουν ευτυχέστερον τον ευεργετήσαντα από τον ευεργετηθέντα. - Άγν.: Έτσι είναι. - Πέτρ.: Η ευγενεία σας είσθε ευεργετικός. - Άγν.: Εγώ; - Πέτρ.: Ναι, περί τούτου πληροφοροθήην απειράκις. - Άγν.: Οι ευεργέται είναι τρελλοί. - Πέτρ.: Όχι βέβαια. - Άγν.: Οι άνθρωποι είναι ανάξιοι ευεργεσίας. - Πέτρ.: Οι περισσότεροι, ναι. - Άγν.: Είναι υποκριταί. - Πέτρ.: Και απατεώνες. - Άγν.: Κλαίουν απ' εμπρός. - Πέτρ.: Και γελούν απ' πίσω. - Άγν. (με αγανάκτησιν): Γεννήματα εχιδνών. - Πέτρ.: Αλλ' είναι και εξαίρεσεις. - Άγν.: Πού; - Πέτρ.: Εις αυτόν τον χωριάτην. - Άγν.: Μόνος σοι εφάνερωσε την δυστυχίαν του; - Πέτρ.: Ναι. - Άγν.: Ένας τω

όντι δυστυχής δεν κλαίεται ποτέ. (Μετ' ολίγον). Λέγε δα! - Πέτρ.: Τον επήραν τον μονογενή τον υιόν. - Άγν.: Ποίος; ο πρίντζιπας; - Πέτρ.: Ναι, και τον έκαμε στρατιώτην. - Άγν.: Απαγε! - Πέτρ.: Ο γέρον υπορείται τον επιουσίον άρτον. - Άγν.: Ο δυστυχής! - Πέτρ.: Είναι άρροστος και εγκαταλελειμμένος. - Άγν.: Εις αυτό δεν δύναμαι να τον βοηθήσω. - Πέτρ.: Μάλιστα. - Άγν.: Με τι; - Πέτρ.: Με άσπρα οπου να εξαγοράση τον υιόν του. - Άγν.: Θα ιδώ τον γέροντα μόνος μου. - Πέτρ.: Κάμετέ το. - Άγν.: Μα νευματά; - Πέτρ.: Δεν νευματά. - Άγν.: Ω! οι άνοι [άνθρωποι] γεννώνται ψεύται. - Πέτρ.: Αλλοίμονον, ναι! - Άγν.: Εκεί εις την καλύβην; - Πέτρ.: Εκεί εις την καλύβην. (Ο Άγνωστος εμφανίζει εις την καλύβην)» (σσ. 5-7). Τέτοιον κοφτό διάλογο, σε πεζό λόγο, δεν έχουν ξανακουστεί σε ελληνικό θεατρικό έργο.

¹⁸⁵ Ό.π., σ. 7.

¹⁸⁶ Πρόκειται για ένα παλαιό τέχνασμα της φάρσας, που εκμεταλλεύεται εδώ ο Κότζεμπου. Στις τεχνικές του διαλόγου ο Κότζεμπου συνήθως δεν πρωτοτυπεί, αλλά καταφεύγει σε συμβατικές και δοκιμασμένες μεθόδους· τον ενδιαφέρει μόνο το αποτέλεσμα (γέλιο, συγκίνησι του θεατή) όχι το μέσο και το πώς φτάνει εκεί. «Πέτρ.: [...] Κυρ Μίχο, τι έκαμες μέσα εις την καλύβην; - Μίχ.: Τι έκαμα; τίποτες. - Πέτρ.: Τζιάμπα βέβαια δεν ήσουν μέσα; - Μίχ.: Τζιάμπα; για τι όχι. Μα την πίστι μου εγώ ήμουν τζιάμπα μέσα. Ποίος καταδέχεται να παίρη διά όλα πληρωμήν; Εγώ διά το χατήρι της κυράς Μαρίας χώνομαι τζιάμπα και εις τας λάσπαις του χαντακιού ως τον λαμόν. - Πέτρ.: Λοιπόν η κυρά Μαρία σε έσπευλε; - Μίχ.: Ναι, δεν έχω κέφι να 'τώ παραπάνω. - Πέτρ.: Πώς έτσι; - Μίχ.: Έτσι,

Ο μισάνθρωπος και η δυστυχισμένη (ή μετανοημένη, αν θυμόμαστε τον τίτλο) – και οι δύο είναι φιλόανθρωποι ευεργέτες, που δεν θέλουν να φανούν οι πράξεις τους.

Σ' ένα θεατρικό έργο χωρίς «έκθεση» (exposition, εξήγηση της προϊστορίας της πλοκής) δεν υπάρχουν τυχόνες ή περιττές σκηνές, ιδιαίτερα στις πρώτες πράξεις: κάθε σκηνή, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, εμμέσως πλην σαφώς, συμβάλλει στην πληροφόρηση του θεατή, ο οποίος αναγκάζεται συνεχώς να συμπληρώνει ένα puzzle στοιχείων για να συνθέσει την εικόνα της συνολικής προϊστορίας, της οποίας η γνώση είναι και προϋπόθεση για να παρακολουθήσει την πλοκή. Ο Κότζεμπου είναι ιδιαίτερα τυραννικός και απόλυτος στη δραματολογική του κυριαρχία πάνω στα στοιχεία αυτά και φειδωλός στην παροχή σύνθετων πληροφοριών: με το σταγονόμετρο δίνει μερικά στοιχεία και αναγκάζει τον αναγνώστη/θεατή σε συνεχή εγρήγορση. Σ' αυτό το παιχνίδι οι έμμεσες πληροφορίες παίζουν τον κυρίαρχο ρόλο: για τον Άγνωστο με τα λόγια του Πέτρου, – αν και τον βλέπουμε τον ίδιο μπροστά μας: πιο ουσιαστικές είναι οι έμμεσες πληροφορίες –, και για την κυρα-Μαρία με τα περδεδεμένα λόγια του Μίχου. Στον κήπο του κόμη Βίντεροσε διεξάγεται σωστός διαγωνισμός ευεργεσίας. Η επόμενη σκηνή (Α' ε'), ανάμεσα στον Άγνωστο και τον Πέτρο, έχει πάλι αυτό το θέμα: η δυσπιστία του Άγνωστου από τη μια, και η κωλή του καρδιά, που θέλει να την χρίψει, από την άλλη¹⁸⁷. Η δυσπιστία τον οδηγεί

ναι, καθώς σε λέγω, για τι με είπεν η κυρά Μαρία: κυρ Μίχο, κάμε με την καλωσύνην, και φύλαξε το πράγμα μυστικόν. (Με μεγάλην ευαρέσκειαν). Κυρ Μίχο – κάμε με την καλωσύνην – χε! χε! χε! μ' εμφανόταν απαράλλακτα, ωσάν να με γαργάλιζε μια ροδομάγουλη χωριατοπούλα. – Πέτρο: Ε! αυτό είναι άλλο μαντάτο. Πρέπει λοιπόν να είσαι μυστικός. – Μίχ: Τέτοιος και είμαι. Εγώ είπα τον Μπαμπούλη να μη θαρρόση, ότι η κυρά Μαρία τον έστευε τα άσπρα, διά τι αυτό δεν το φανερώνω εγώ στην ζωή μου. – Πέτρο: Καλά έκαμες. – Πολλά άσπρα τον έφερες; – Μίχ: Δεν τα μέτρησα. Ήτον ένα ένα μεταξωτό πουγγί βαλμένα. Θαρρώ να είναι τα άσπρα οπου οικονομήσεν από το καφαλή της από δύο εβδομάδας και εδόθη. – Πέτρο: Και διά τι από δύο εβδομάδας; – Μίχ: Επειδή και τότε τον ήφερα άσπρα, και προ μίαν εβδομάδα πάλιν. Θαρρώ νάταν Κυριακή – όχι, όχι, Δευτέρα – εορτή όμως πρέπει να ήταν, διά τι εγώ είχα τα εορτιατικά μου τα ρούχα. – Πέτρο: Έρχονται αυτά τα άσπρα μόνον από την κυριάν Μαρίαν; – Μίχ: Αμ' βέβαια, κι από ποιον άλλον; ο μπαμπάς μου είναι φρόνιμος: αυτός λέγει, ότι πρέπει να φυλάγην κανείς το τίποτές του, και μάλιστα το καλοκαίρι δεν πρέπει να δίδη ελεημοσύνην διά τι απόν τον καρδόν ανξάνουν ρίζας και χόρτα αρκετά οπου να χορτάσουν οι πτωχοί. – Πέτρο: Τι καλός πατέρας! – Μίχ: Όμως η κυρά Μαρία περιγελά τον μπαμπά μου. Προηγήτ' απ' τα Χριστούγεννα είχαν αρρωστήση τα παιδιά της μάμπω Μάρως από ευλογιάς, όχι, ήταν μετά τα Χριστούγεννα. – Πέτρο: Ας είναι. – Μίχ: Ναι, και τότε θηέλρσε να με στεύη η κυρά Μαρία στο χωριό κάτω στην μάμπω: μα εγώ δεν 'πήγα. Διά τι ήταν μια τέτοια γλύστρα, και τα παιδιά της μάμπως ήταν τόσοον μονοδάρικα. – Πέτρο: Και τι έκαμεν η κυρά Μαρία; – Μίχ:

Μα την πίστι μου, επήγε μόνη της στο χωριό. Χα! χα! χα! κι ανακατόθηκε με τα μονοδάρικα παιδιά, και τα χάνδνεσε, Χα! χα! χα! – Πέτρο: Τι παράξενη γυναικα! – Μίχ: Ναι, ναι, κάποτες είναι πολλά παράξενη. Πολλάς φορές κλαίει όλην την ημέρα χωρίς να ξέρη διά τι. Και καν να με άφινεν εμένα εις ειρήνην! αλλ' όταν κλαίη αυτή με φαίνεται και εμένα όλα τα φαγητά ανοστήστα: και πρέπει να κλαύσω και εγώ θέλοντας, κα μη θέλοντας» (σ. 8-11). Και ασχμαρτσούν ο Μίχο, ο οποίος δεν παραλείπει να παρατηρήσει, πως το αφεντικό του Πέτρου θα είναι «κακιωμένος», γιατί δεν έβγαλε τίποτε από το στόμα του, επειδή δεν είναι φλύαρος. Όλη η σκηνή λοιπόν σπριζέται σ' ένα τετριμμένο τέχνασμα της φάρσας, ήδη της μεσαιωνικής, αλλά έχει σπουδαία δραματολογική λειτουργικότητα, γιατί μαθαίνουμε και άλλα στοιχεία για την κυρα-Μαρία. Ο αναγνώστης/θεατής βρίσκεται στη θέση ενός ντετέκτιβ που πρέπει να συγκεντρώσει και να διασταυρώσει στοιχεία για δύο αγνώστους, με καθοδηγητή το δραματογράφο, ο οποίος ήδη τον έχει κερδίσει, δίνοντάς του ένα είδος σταιρόλεξου προς λύση για τέρψη του.¹⁸⁷ Την αρχή κάνει η παρατήρηση, πως συνεχώς σκοντάφτει πάνω σ' αυτή τη κυρα-Μαρία και τις ευεργεσίες της. Ο Πέτρος του προτείνει να γνωριστεί μ' αυτήν, και εκείνος αποφαίνεται ειρωνικά: «Διά τι να μην την υπανδρευθώ κι όλας» (σ. 12). Την ειρωνεία του λόγου του, γιατί πρόκειται πράγματι για τη γυναίκα του, ακόμα δεν την αναγνωρίζει ούτε ο υποψιασμένος θεατής, γιατί δεν επαρκούν ακόμα τα στοιχεία να κάνει τέτοιες διασυνδέσεις. Γιατί όχι; Ο Πέτρος την έχει δει: πρόκειται για όμορφη γυναίκα. Ευκαιρία να αναπτύξει ο Άγνωστος εκτός από το μισάνθρωπισμό και ειδικό μισογυνισμό.

γεί και σε προσβλητικές υπόνοιες, και ο υπηρέτης τον οικτρίζει: κάποιο φοβερό συμβάν έχει αλλοιώσει τον χαρακτήρα του. Ύστερα ο άγνωστος κάθεται και διαβάει ένα βιβλίο· ο γέρος υπηρέτης σχολιάζει πως όλη μέρα αυτό κάνει: κάθεται μόνος του και διαβάει.

Το απόσπασμα που διαβάει δυνάτ, έχει «ιδεολογική» και προγραμματική σημασία: «Εκεί δεν αλλημονά ο άνθρωπος τίποτες. Εκεί ανανεούται κάθε παλαιά πληγή· εκεί δεν σκωριάζει κανένα ξίφος. Όλα εκείνα, όπου ποτέ ερέθιζον τα νεύρα, και ενεχαράττοντο βαθώς εις την φαντασίαν του ανθρώπου, είναι ένα ψιλόν φάντασμα, όπου σε κυνηγά εις την μοναξίαν σου με ακόρεστον λύσαν»¹⁸⁸. Ο λόγος είναι για τη μοναξιά. Το ιδανικό του Διαφωτισμού είναι η κοινωνικότητα και η πολιτισμένη συναναστροφή. Η συνεχής μοναξιά έχει παθολογικές συνέπειες στο χαρακτήρα του ανθρώπου. Όπως έχουν παρατηρήσει οι σχολιαστές και αναλυτές του έργου, το κείμενο του MM είναι γεμάτο αυτοβιογραφικά στοιχεία. Το βιβλίο που διαβάει, όπως διευκρινίζει η γερμανική σκηνική οδηγία¹⁸⁹, είναι ένα μέρος του τετράτομου έργου του Johann Georg Zimmermann (1728-1795) για τη μοναξιά (Λειψία 1784/85). Θα εμφανιστεί ως έμμεση πηγή και σε άλλα σημεία του έργου. Όταν το 1788 αποφασίζει ο Κότζεμπου να γράψει το έργο, πάνω σε μια νευρική κρίση και ύστερα από γαστρεντερικά προβλήματα που τον ταλαιπώρησαν καιρό και αντιμετώπιστηκαν με μια πολύμηνη δίαιτα με βρασμένα μπιζέλια, είχε ήδη τρία χρόνια αλληλογραφία με τον Zimmermann, ο οποίος αντιμετώπιζε με επιστολές τις υποχονδριακές τάσεις του Κότζεμπου και του τόνιζε ότι όποιος είναι υγιής πρέπει και να θέλει να είναι υγιής και τον προειδοποιούσε ιδιαίτερα για τις βλαβερές συνέπειες της μοναξιάς πάνω στην υγεία του. Η μισανθρωπική συμπτωματολογία του Αγνώστου προέρχεται σε μεγάλη έκταση από το βιβλίο αυτό¹⁹⁰.

Τότε (σκηνη Α'στ') εμφανίζεται ο ίδιος ο ενεργετούμενος γέρος καλυβίτης, που σηκώνεται για πρώτη φορά μετά από εβδομάδες από το κρεβάτι και χαιρετάει τον ήλιο και τον κόσμο. Η αληθινή ευγνωμοσύνη του προς το Θεό, πως για λίγο θα ήθισε ακόμα, καταπλήσσει

«Αγν.: Τόσον χειρότερα· η φραιότης είναι προσώπειον.

– Πέτρ.: Εις αυτήν φαίνεται να είναι εικόν της ψυχής της.

Αι ενεργεσίαι της. – Αγν.: Αχ! μη με αναφέρης ενεργε-

σίας. Όλοι αγαπούν το δοξάριον [τη δόξα] εις τας με-

γάλας πόλεις θέλουν να δοξασθούν διά την αγχίνον, και εις την εξοχήν διά την καλή των καρδιάν. Ή είναι

ευλαβήτισσας, και τότε είναι μάταια η υπόκρισις των. –

Πέτρ.: Το καλόν μένει πάντοτε καλόν· ούτε πρέπει να

εξετάζωμεν τον τρόπον, καθ' ον γίνεται. – Αγν.: Εγώ δεν

αδιαφορώ εις τούτο. – Πέτρ.: Τονάχτιστον αδιαφορεί ο

πιτωχός γέρων. – Αγν.: Τόσον καλύτερα. Δεν χρειάζεται

λοιπόν την βοήθειάν μου. – Πέτρ.: Εις αυτό αμφιβάλω.

– Αγν.: Πώς; – Πέτρ.: Εις τας αναγκαιότητας του χρειάς

τον εβρήθησεν η κυρά Μαρία· αν όμως τω έδωκεν, ή αν

ημπορή να τω δώση τόσα, όπου να δυνηθή να εξαγορά-

ση το έρεισμα του γήρως του. – Αγν.: Σιώπα! δεν τω δί-

δω τίποτες. (Κακοήθως). Πολύ ιντερεσάρεσαι δι' αυ-

τόν τον γέροντα. Μήπως έχετε σκοπόν να τα μοιρασθή-

τε; – Πέτρ.: Απαγε! αυτό δεν το είπτε με την καρδιάν

σας. – Αγν. (στέκεται ολίγον σήκων, ύστερον δίδει τω Πέ-

τρω την δεξιάν του): Συγχώρησε μοι. – Πέτρ. (φιλεί το

χέρι): Ζάβαλη ανθέντα! πόσα πρέπει να έπαθες εις τον

κόσμον! με πόσους κόπους ημπορέσεν άραγε ο κόσμος

να ενσπείρη εις την καρδιάν σου αυτήν την φοβεράν μι-

σανθρωπιάν, αυτόν τον τρομερόν διαταγμόν όπου έχεις

εις την αρετήν και τιμιότητα των ανθρώπων!» (σ. 12-

13). Η υπερβολική δυοσιπσία τον οδηγεί στην προσβο-

λή, η έκκληση για συγχώρηση οδηγεί στην συμπάντα του

υπηρέτη – και ο θεατής κερδίζει πάλι μια ψηφίδα του

μουσικού: ένα φοβερό πάθημα έχει αλλοιώσει τον χα-

ρακτήρα του καλού αυτού ανθρώπου, και έγινε μισογύ-

νης. Το νέο μυστήριο, που επισκιάζει το παρόν, γίνεται

αντικείμενο νέας αυξημένης περιέργειας.

¹⁸⁸ Ο.π., σ. 14.

¹⁸⁹ «Er wirft sich auf eine Bank, zieht einen Teil von

Zimmermanns Buch über die Einsamkeit aus der Tasche

und liest» (σ. 15), που αποδίδει ο Κοκκινάκης ατλο-

ποιημένο, γιατί κανείς από τους Έλληνες αναγνώστες

του δεν γνωρίζει το έργο του Zimmermann για τη μο-

ναξιά: «Κάθεται επάνω εις μιαν μπάνκα, ευγάζει ένα

βιβλίον από την τζέπην του, και αναγινώσκει» (σ. 13).

¹⁹⁰ Το συγκεκριμένο χωρίο είναι κατά λέξη αναφορά από

J. G. Zimmermann: *Ueber die Einsamkeit*, 4 τόμ., Leipzig

1784/85, μέρος 2, σσ. 240 ες. Βλ. Mathes, ό.π., σσ. 531 ες.

τους άλλους και δίνει ευκαιρία για σοφά αποφθέγματα («*Ελπίς είναι η τροφός της ζωής*», - «*Ελπίς είναι ο μέγιστος απατεών του κόσμου*»): η δραματουργική «συνταγή» τώρα μας είναι γνωστή: πρόκειται για τη θυμοσοφία του χαμιάλη Χάρτοπ, που και αυτός με τα ελάχιστα ήταν ικανοποιημένος και δεν θεωρούσε τον εαυτό του δυστυχή. Έτσι και ο γέροντας, που η βιογραφία του ήταν πιο σκληρή από αυτήν του Αγνώστου (που ακόμα δεν την ξέρουμε), αλλά δεν έγινε μισάνθρωπος¹⁹¹. Πέρα από την έντονη συγκίνηση που προκαλεί η σκηνή, έχει τρεις δραματουργικές σκοπιμότητες: 1) δείχνει πως ο άγνωστος, με τη μισάνθρωπική του διάθεση, βρίσκεται στο άδικο, 2) μεταβάλλεται η διάθεσή του να τον βοηθήσει, και πράγματι του δίνει τα χρήματα να εξαγοράσει το γιο του από τη στρατιωτική θητεία, και 3) μαθαίνουμε κάπως περισσότερα για την ευεργετιδιά του. Και εδώ, όπως στην ΕΘ, υπάρχει ένα γέριχο σκυλί (ο Ασλάνης), που θεωρείται μέρος της οικογένειας. Η επόμενη σκηνή (Α΄ή) – ο μισάνθρωπος ευεργέτης έφυγε αμέσως μετά από την ελεημοσύνη του – δίνει ευκαιρία στο γέροντα να εκ-

¹⁹¹ «Γέρ[ων]: Πλησιάζω τους εβδομήντα. Ούτε ημπορώ πλέον να ελπίζω εις αυτόν τον κόσμον μεγάλην χαράν. – Ο Θεός καλός! είναι και άλλος ένας κόσμος. – Πέτρ.: Εσύ πρέπει να κακοτυχίσεις τον εαυτόν σου, που σε έθριψεν η τύχη από τον τάφον πάλιν εις την ζωήν. Διά ένα δυστυχή δεν είναι ο θάνατος κακόν. – Γέρ.: Και είμαι εγώ τόσον δυστυχής; δεν απολαμβάνω μήπως αυτήν την καλήν ημέραν; δεν είμαι πάλιν γερός; – Πίστευσέ μοι, ανθένη, ένας οπου ανέλαβε την υγείαν του, και ενγαίνει την πρώτη φοράν πάλιν εις ελεύθερον αέρα, είναι εις εκείνην την στιγμήν το ευτυχέστατον πλάσμα του κόσμου. – Πέτρ.: Αυτήν την ευτυχίαν την σπληνίζει ο άνθρωπος πολλά σπλήνωρα. – Γέρ.: Έτσι είναι. Όμως όχι τόσο σπλήνωρα ένας γέροντας. Οι γέροντες οικονομούν την υγείαν τους. Εις αυτήν την ηλικίαν δεν χύνουν οι άνθρωποι το κρασί του κακού, αλλά ροφούν και τας τελευταίας σταλαγματιαίς. Έτσι είναι και με την χαράν. Έλαβα αληθινά αρετάς εις τον κόσμον, και πάσχω ακόμη· όμως μ' όλον τούτο δεν ήθελα ακόμη να αποθάνω. Όταν με άφησεν ο πατέρας μου προ σαράντα χρόνων αυτήν την καλὴν γυναίκα. Ο Θεός ευλόγησε το σπρίτ μου με τα αναγκαία, και τον γάμον μου με πέντε υιοίς. Έτσι απέρασαν εννέα έως δέκα χρόνοι. Τα δύο μου παιδιά απέθαναν, εल्पήθην· ήλθεν η μεγάλη πείνα· η τιμμένη γυναίκα μου συνεπάσχε μαζί μου. Αλλά μετά τέσσαρας χρόνους με την επήρα και αυτήν ο Θεός, και από τα πέντε παιδιά μου έμεινε μόνον με ένα ακόμη. Αντά ήτον πληρή απάνω στην πληρήν. Αρκετόν καιρόν ήμουν χαμένος από την λύπην. Ο καιρός και ο φόβος του Θεού με εροήθησαν· πάλιν άρχισα να αγαπώ την ζωήν. Ο υιός μου αύξησε, και με συμβοηθούσας σταις δουλείαις μου. Τώρα με τον επήραν και αυτόν, και τον εφόρεσαν στα στρατιωτικά ρούχα. Αυτό είναι σκληρόν. Να δουλεύσω δεν ημπορώ πλέον· είμαι γέροντας και αδύνατος. Αν δεν ήτον η κυρά Μαρία, έπρε-

πε να αποθάνω βέβαια της πείνας. – Πέτρ.: Και ακόμη έχει θέληγτρα διά εσένα η ζωή; – Γέρ.: Διά τί όχι, εν όσω ενόσκειται ακόμη εις τον κόσμον κανένα πράγμα, οπου να ιντερεσσάρεται η καρδιά μου δι' αυτό; Και δεν έχω ακόμη τον υιόν μου; – Πέτρ.: Ποίος ηξέυρει, αν τον ιδής καμμίαν φοράν πλέον. – Γέρ.: Ως τόσο ζη! – Πέτρ.: Ίσως και να απέθανε. – Γέρ.: Όχι δα! Κι ας είναι και έτσι· εν όσω δεν πληροφορηθώ διά τον θάνατόν του, εγώ τον έχω ακόμη ζωντανόν εις την φαντασίαν μου, και αυτό τρέφει την ζωήν μου. Ναι, ανθένη, κι αν είναι το παιδί μου αποθαμμένο, εγώ έχω όρεξιν να ζήσω ακόμη. Για, εδώ είναι η καλύβα, οπου εγεννήθηκα, και ανετράφηκα εις αυτήν. Για, μια φλαμουριά οπου αύξησε μαζί μου, και – σχεδόν εντρέπομαι να το ειπώ – έχω και ένα παλαιόν πιστόν σκύλον, οπου τον αγαπώ. – Πέτρ.: Ένα σκύλον; – Γέρ.: Ναι, ένα σκύλον. Γέλασέ μ' έμένα σαν θέλεις. Η κυρά Μαρία, η χαριτωμένη εκείνη γυναίκα ήτον μίαν φοράν μόνη της εις εμένα. Ο παλαιός Ασλάνης μου την αγαπήσε. “Διά τί δεν διώχνεις αυτόν το άνοστον σκύλαρον; με ερώτησε· μόλις έχεις ψωμί διά τον εαυτόν σου”. Αχ, Θεέ μου, την απεκήθηκα· αφ' ου τον διώξω και αυτόν ποίος πλέον θα με αγαπά;» (σσ. 15-18). Ο Άγνωστος ακούει το διάλογο και σγαννείται από την ακαταμάχητη αισιοδοξία και θυμοσοφία του γέρου και φτωχού. Θα του δώσει τα χρήματα για την εξαγορά του γιου του. Η παρουσία του γέροντα στο έργο αποτελεί ιδεολογική αντίστιξη στην απελπισία του μισάνθρωπου. Γι' αυτόν το λόγο δεν μιλάει «χωρικά» (όπως ο Γιάννης και ο Μίχος), αλλά σχεδόν σαν μορφωμένος, με ελάχιστες μόνο ιδιοματικές αποχρώσεις. Ο Κοκκινάκης αντιλαμβάνεται πολύ καλά, πως η γλωσσική διαφοροποίηση δεν έχει μόνο ταξικό και κοινωνικό χαρακτήρα, αλλά και ιδεολογικό και δραματουργικό, ανάλογα με τη βαρύτητα των προσώπων μέσα στη δραματουργία του έργου, και αποδίδει ανάλογα το γλωσσικό ύφος του ρόλου.

φράσει την αμέριστη ευγνωμοσύνη στον υπηρέτη. Ξεκινάει για τη γλυκύτερη δουλειά του κόσμου, μαζί με το σκύλο του¹⁹², και ο Πέτρος λυπάται τον εαυτό του, που δεν είναι πλούσιος, για να δημιουργεί με τις ευεργεσίες του τέτοιες στιγμές.

Η συγκίνηση του γέροντα απηχεί ακόμα στις ψυχές των θεατών, αλλά ο έμπειρος δραματογράφος γνωρίζει ότι αυτό δεν κρατάει πολύ: κάθε συνασθηματικό αποκορύφωμα απαιτεί γρήγορη αλλαγή, για να μείνει στη μνήμη ως όντως κορύφωμα. Κατόπιν το σκηνικό αλλάζει και μεταφερόμαστε στο εσωτερικό του παλατιού, όπου συναντούμε την Ευλαλία (κυρα-Μαρία) μόνη της (σηνή Α'η') με ένα γράμμα στο χέρι, που αναγγέλλει την άφιξη της οικογένειας Βίντερσεε στο υποστατικό, σήμερα κιόλας. Αυτό θα χαλάσει την ωραία και προσφύλη μοναξιά της και θα την υποχρεώσει σε υποκρισίες και προσποιήσεις μιας ανούσιας αριστοκρατικής συναναστροφής¹⁹³. Βρέ-

¹⁹² «Τώρα θα πηγαίνω, ανθήνι μου, τώρα, όσον γλήγωρα και αν ημπορώ με όλα τα γηράματά μου. Αχ! τι γλυκὺς δρόμος! – πηγαίνω να εξαγοράσω τον Νικόλα μου. Πόσον έχει να χαρή ο καϊμένος! – Έχει και μίαν αγαπητικήν εις το χωριό κάτω, ένα τιμημένο καλὸ κορίτσι. – Τι χαρά! τι χαρά! αχ! Θεέ μου, τι καλοκόγχαθος είσαι! αὐνές δεν ημπορούν να εξαλείψουν την ενθύμησιν μιας χαρᾶς οπού απέλυσεν ο άνθρωπος μίαν φοράν, όμως μία μόνον χαρμόσυνος στιγμή διασκεδάζει ἀπὸ τὴν μνήμην μας τόσων χρόνων λύπας. – Εγὼ πηγαίνω: περήραψε του ανθέντον σου την χαράν οπού αισθάνομαι! ὡς νοστιμευθὴν αὐτὸ περισσότερο ἀπὸ την ευχαριστείαν μου. – (Αναχωρεῖ). Αχ, διὰ τί δεν ημπορῶ να τρέξω; διὰ τί δεν δύναμαι να πετάξω; – (Στέκεται). Στάσου! ἄ: ἀντὶ ἤθελεν εἶναι ὀδόν σου διὰ τί και ο σύντροφός μου πρέπει να ἔλθῃ μαζί μου. Επείνασε και υπέφερε και αὐτός μαζί μου! πρέπει λοιπόν και να χαρή μαζί μου. Αὐτός και ο υἱός μου εἶναι καλοί παλαιοὶ φίλοι. Ω! πόσο έχει να πηδήσῃ και να χορεῖσῃ ο καλὸς Αὐλάνης μου!» (σσ. 19-20).

¹⁹³ Στο μονόλογό της βρίσκονται παραινέσματα μιας πληροφοροφίας για ένα πωλωμένο φταξίμο που την ανησυχεί. Ακόμα ο θεατής δεν μπορεί να συσχετίσει την πληροφορία, αλλά την καταγράφει. «Αὐτὸ δεν με ἀρέσει. Τόσον εὐμορφα εὐνηθῶς εις τὴν μοναξίαν. Αληθινὰ ἡ νουχία δεν κατοικεῖ πάντοτε εις το στήθος του μονάχοντος»· επειδή, αλλοίμονον! ἡ συνειδήσίς μου με κατατρέπει και εις τα μοναστήρια και εις τὰς ἐρημίας! ὁμως ημπορούσα καν να κλαύω, όταν με κατέρωγε την καρδίαν ἡ θλίψις, χωρίς να βλέπῃ κανεὶς τα δακρυρροοῦντά μάτια μου, χωρίς να με ἐρωτᾷ κανεὶς, διὰ τί κλαίετε; Ἐμπορούσα να πλανώμαι εις λυβᾶδια και δάση, χωρίς να βλέπῃ κανεὶς, ὅτι ο συνειδὸς μου με καταδιώκει. – Τώρα θα με πλάκωσουν ἕνας ἐπὶ ἄνω στον ἄλλο, θα με σέρνουν εις τὰς συναναστροφάς των, ὅπου αναγκάζομαι να ὁμιλῶ και να γελῶ, τὰς εὐμορφὰς ἡμέρας να ἐνγαίνω μαζί τους σεργιάν, και εις τὴν κακοκαιρίαν να παίζω χαρτιά. – Και ἀν πάσης κἀνενα βιβλίον εις το χέρι, ἀμέσως ἀκοῦεις; τι διαβάσετε; δη-

γηθήτῃ μας τίποτες· τι περιέχει το βιβλίον; ἡ, ρίξτε το βιβλίον στ' ἀνέθεμα! πὼς ημπορεῖτε πάντοτε να διαβάσετε; – Αχ! ἄμποτε να ἐμνεσκῶν καλύτερα εις τὴν πόλιν· ας ἀπελάμβαναν ἐκεῖ τα μπᾶλλα και τους ἐγκεντζέδες τους, τὰς συναναστροφὰς και τα σεργιάνια τους· ἐκεῖ ημπορούσαν να κοπάζωνται ἀνεμταξί τους, να διαβάλλωνται, να ἀπατώνται, και να γελῶν ἕνας τον ἄλλον. Και τότε; σήμερον! – (Κοιτάζει το γράμμα). Αχ! αὐτὸ δεν με ἀρέσει καθόλου! και δεν ημπορῶ να καταλάβω ἀπὸ τὸ γράμμα, εἶναι τάχα ο ἐρχομός τους μια πρόσκαιρος ὀρεξίς, κέφι μιας στιγμῆς, ἡ μήπως ἔχουν σκοπὸν να μείνουν ἐδῶ και περισσότερον; Σχεδὸν φοβοῦμαι το δεύτερον· και τότε; – ἔχε νηείαν μοναξιά! σι, οπού με τὴν μηχανὴν ῥάβδον σου ἐπαυέφερεις πολλὰκις ἀνάπασιν εις αὐτὸ το στήθος; ἔχε νηείαν, ἀνὰ γνῶσις! μᾶταιαι πλαναρία ἔχουν να κυριεύουν τον τόπον σου. Εδῶ, οπού ἡ νῆς ἐγενεῖλετο μόνον εις τα δάκρυά μου, θα ἀκοῦνται τώρα ἡ φωναὶς των κυνηγιῶν, και τα γαυγίσματα των σκυλίων. – Αχ! ὅλα τα υπέφερα μετὰ χαρᾶς· ἀλλ' ἀν Ἀρχόντισσα με δεῖξῃ εὖνοϊαν, ἡ τέλος και σέβας· και ἐγὼ να ἀναγρᾶζῶμαι κάθε στιγμή να αισθάνωμαι τον εαυτόν μου ἀναξίαν του τοιούτου; – ὦ! πόσον θα με τύπητ τότε το συνειδὸς μου! – Ἡ – ὀ μὴ γένετο – ἀν γένῃ αὐτὸ το παλάτι το θεατόρον των συναναστροφῶν, και ἡ τύχη φέρῃ κανένα ἀπὸ τους παλαιούς γνωφίονς μου εις αὐτὸ το στήτι; – αχ! πόσον δυστυχὴς εἶναι τίνας, όταν φοβάται εις αὐτόν τον κόσμον και δύο μόνον σφθαλμῶν βλέμματα!» (σσ. 20-22). Η απόδοση του Κοκκινάκη είναι σχεδόν καλύτερη ἀπὸ τὸ πρότυπο: καταφέρειν ὁ πρῶτος μονόλογος τῆς πρωταγωνίστριας να ἔχει ρυθμὸ και συνοχή, οἱ μεγαλύτερες φραστικὲς περίοδοι να ἐναλλάσσονται ἀβίαστα και ευχάριστα με τα ἐπιφωνήματα και τα συνασθηματικὰ ἐξασπάσματα, που δίδουν ρυθμὸ και δομὴ. Τὶς ἐντονες νύξεις για μια παλαιὰ ἐνοχλὴ που τὴ βαραίνει και κλαίει, ο θεατής ἀκόμα δεν μπορεῖ να τὴς συνδυάσει, γιατί βρίσκειται ἀκόμα στη φάση τῆς συλλογῆς στοιχείων, ἀλλὰ κρατᾷ τὸν τυχόν ψευδῆνυμο, κρύβεται ἀπὸ τὸν κόσμον.

θηκε λοιπόν και αδελφή ψυχή για τον Άγνωστο: ώς τώρα έχουν κοινά δύο πράγματα, τις ευεργεσίες και την αγάπη για τη μοναξιά και το διάβασμα. Οι ψυχιατρικές συστάσεις του Zimmermann για τον υποχονδριακό Κότζεμπου συμπληρώνονται εδώ με τα ιδανικά του Ρουσώ για την αγνή ζωή στο ύπαιθρο. Με το απλό θεατρικό τέχνασμα της επιστολής η πλοκή ουσιαστικά έχει τώρα ξεκινήσει. Χρειάζονται προετοιμασίες για τον ερχομό του αφεντικού. Πρώτα την πληροφορεί ο Μίχος (Α'θ') για την αποστολή του στον Μπαμπαλήκη (θα έρθει σήμερα στο γεύμα να την ευχαριστήσει, εκείνη δεν το θέλει)¹⁹⁴, ύστερα ο Γιάννης (Α'ι'), ο οποίος φλυαρεί για τις αλληλογραφίες του, δίνει αναφορά για τις εργασίες στο υποστατικό (ηθογραφικό χρώμα)¹⁹⁵, δίνει ύστερα αστείες διαταγές για τις προετοιμασίες, και στο ζήτημα ποιος θα κοιμηθεί πού, ο λόγος έρχεται στον ξένο που κάθεται στο «ονδαζικόπλο» στο βάθος του κήπου· ούτε ο πονηρός Γιάννης μπόρεσε να αποσπάσει κάποια πληροφορία για την ταυτότητά του, είτε από τον ίδιο είτε από τον υπηρέτη. Και ο τόνος της δικής του ομιλίας είναι λαϊκότροπος και γεμάτος ιδιοματισμούς¹⁹⁶. Και φεύγοντας η κυρα-Μαρία, ο οικονόμος Γιάννης αναρωτιέται (Α' ιβ') και για τη διαή της ταυτότητας: και αυτή είναι ουσιαστικά άγνωστη. Τρία χρόνια είναι τώρα εδώ στην υπηρεσία και τον έφαγε και τη θέση του οικονόμου. Δυσάρεστοι στο ίδιο κτήμα. Πολύ τον τρώει η περιέργεια – και τους θεατές. Υπάρχει λοιπόν και ένα άλλο στοιχείο που συνδέει τους δύο: κρύβουν εμμελώς την πραγματική τους ταυτότητα.

Ο μονόλογος του φλύαρου και φιλοπερίεργου Γιάννη, που όλα τα ξέρει και όλα τα μαθαίνει, αλλά τελικά γι' αυτούς τους δύο δεν έμαθε τίποτε, μονόλογος που αποτέλεσε και το πρώτο φινάλε του έργου, φέρνει σε κορύφωση την περιέργεια των θεατών και εντείνει την προσοχή και το αασπένς. Η παραλληλία των χαρακτηρισμών ίσως ακόμα δεν έγινε συνειδητή, γιατί η διαφορά των χαρακτήρων είναι πολύ μεγάλη. Η Β' πράξη αρχίζει με την άφιξη του Μαγιόρου Κωνσταντίνου, ο οποίος ήρθε λίγο πιο νωρίς από άλλο δρόμο, και με το Γιάννη να τον υποδέχεται με γλοιώδεις κολακείες, που μετέφερε ο Κοκκινάκης με επιτυχημένο τρόπο στα ελληνικά¹⁹⁷, και το Μίχο που επαναλαμβάνει κατά λέξη τα λόγια του πατέρα του¹⁹⁸. Ο άρχοντας έχει αποσυρθεί από τη στρατιωτική υπηρεσία, γιατί ο νέος πρίγκιπας αρέσκεται σε πρωινές ασκήσεις και παρελάσεις, ώστε η θητεία έχει γίνει κουραστική¹⁹⁹. Βαριέται τον

¹⁹⁴ Ο χοντροκομμένος χωριάτης τη ρωτάει, αν δεν υποκύψει: «Ν' απολύκω τα σκυλιά απάνω του;», γιατί έχει τον Καραμάνη, που «είναι διαβολισμένο σκυλί, και ο Σουλτάνος εδάγκασε κάμποσα χωριατόπλα στις αντζαίς» (σσ. 23-24).

¹⁹⁵ Παρά τις «κορρεσπονδέντζας εις όλον τον κόσμον» δεν έμαθε για την άφιξη του αφεντικού. Τον ρωτάει η κυρα-Μαρία για το πρόγραμμα των σημερινών εργασιών: «Εδώ εις το σπήτι μας; μπαγατέλλα. Σήμερα θα σπείρουμε μερικά μέτρα κριθάρι· μα ο καρός είναι πολλά στεγνός. Εχθές ελαβα επιστολαίς από το Ερδέλι [ονυχική ονομασία της Τρανσυλβανίας]· και εκεί είναι μεγάλη ξηρασία. Αυτή κυριεύει την σημεριν εις όλην την Ευρώπην. Ημπορείτε ως τόσο να κάμετε σείρη [χάξι] σήμερα, πως έχομε να κουρεύσωμεν τα πρόβατα». Και επεμβαίνει ο χαζός Μίχος: «Και η μεγάλη κλωσσαριά μας έχει να βγάλει σήμερα τα πουλιά της. Και το φοβερό το μόριχο το άτι –», τον διακόπτει ο πατέρας του: «Σώπα, ξεχασμένε» (σσ. 24-25).

¹⁹⁶ «Χάιδι γκρεμίσον, ένα τέτοιο κελεπούρι δεν πρέπει να κατιρδίση ένας πτωχός Βατάχος, τσιαζίτης [κατάσκοπος], προς τα κατάβραδα, τελείωσαν τα λακαριά» κτλ.

¹⁹⁷ «Λαμβάνω την τιμήν να παραστήσω εις την ευγενειάν σας με το ταπεινόν μου υποκείμενον τον κυρ Βατάχον Γιάννη, ο οποίος μακαρίζει κατά πολλά την ώραν και την στιγμήν, οπού αξιώθηκε να γνωρίση τον ευγενέστατον άρχων Μαγιόρον τον γιουκαδέλφον της ενδοξότης του πρόσωπον προς πρόσωπον» (σ. 31). Ο στρατιωτικός απεχθάνεται τις «τζερεμόνιαις». Ο Γιάννης: «περικαλώς, περικαλώς, άρχων Μαγιόρε, μ' όλο οπού ζούμεν εις το χωριό, μ' όλο τούτο γνωρίζομεν το χρέος και το ταπεινόν σέβας, οπού χρεωστούμεν εις υψηλά υποκείμενα» (σ. 31). Και την τελευταία φράση επαναλαμβάνει ο «ξεχασμένος» Μίχος.

¹⁹⁸ Και αυτό παλιά τεχνική της φάρσας.

¹⁹⁹ Ενώ ο ίδιος είναι «τον χουζουριού». Η περιγραφή της υπηρεσίας δείχνει πως ο Κότζεμπου δεν είχε και μεγάλη ιδέα για την αποστολή του στρατού. «Ίσως να εργάζοις τον γέροντα πρίντζιπά μας· εκείνος δεν παρανο-

ευεργετιά του²⁰¹, και ο Μαγίόρος τη θαυμάζει ολοένα περισσότερο (Β'δ')²⁰². Η κυρά-Μαρία αναγκάζεται να αποκαλύψει πως ήταν παντρεμένη, κρύβει όμως επιδέξια την ταυτότητά της. Έτσι και ο θεατής αναγκάζεται να περιμένει κι αυτός τις αποκαλύψεις που θα έρθουν. Η επόμενη σκηνή παρουσιάζει την είσοδο των αρχόντων: ο Κόμης επιθυμεί να παραμείνει για το υπόλοιπο της ζωής του στην εξοχή, η Αρχόντισσα φέρνει μαζί της και το μικρό της γιο²⁰³, ο Γιάννης του αναφέρει αναλυτικά τα τεκταινόμενα στο υποστατικό (Β'στ'), ο Μίχος επαναλαμβάνει πάλι μηχανικά τα λόγια του πατέρα του²⁰⁴. Οι άντρες ξεκινούν να επιθεωρήσουν το κινέζικο γεφύρι που έχει χτίσει ο επιστάτης πάνω στο ποτάμι (για οικονομία με σάπια ξύλα από το αχούρι). Ο Μαγίόρος δεν έχει όρεξη για βόλτα: τον απασχολεί το αίσθημά του και κλείνεται στο δωμάτιο.

Αποφασιστικής σημασίας είναι όμως η σκηνή Β'ζ', όπου η Ευλαλία (κυρά Μαρία) είναι μόνη της: πολύ την τάραξε η όψη του παιδιού της Κοντέσσας, την πιάνουν τα κλάματα, και μαθαίνουμε πως τελικά δεν ήταν μόνο παντρεμένη αλλά και μητέρα δύο παιδιών στην ίδια ηλικία (4-5 ετών), χωρίς να ξέρει τίποτα για την τύχη τους²⁰⁵. Το μυστικό του παρελθόντος σι-

²⁰¹ Στη συγκινητική αυτή σκηνή η Ευλαλία μαθαίνει και για την ευεργεσία του Αγνώστου. Τελειώνει με τη γνωστή συγκινησιακή κορύφωση: «Ναι κυρά μου, φθάνει! επειδή δεν ημπορώ να τα ενγάλω έτσι, καθώς είναι γραμμένα μέσα εις την καρδιάν μου. Ο Θεός είναι καρδιογνώστης! αυτός και η καρδιά σας θέλει σας το ανταποδώσει» (σ. 43).

²⁰² Η σκηνή αυτή κρύβει διάφορες συναισθηματικές διακινημένες: από το ευχάριστο παιχνίδι των φιλοφρονήσεων μεταπίπτει σε μελεγχολία, όταν ο Μαγίόρος τη ρωτάει αν είναι παντρεμένη, – εκδηλώνεται το ερωτικό του αίσθημα –, και αναγκάζεται να παραδεχτεί πως ήταν μελεγχολία, την οποία δεν μπορεί να αποβάλει εύκολα. Στο ερώτημα πού γεννήθηκε, απαντάει αόριστα: «στη Γερμανία». Οπότε παρατηρεί ο Μαγίόρος, πως όλα ξέρεται να τα κρύβει, μόνο τα προτερήματά της δεν μπορεί.

²⁰³ Το γερμανικό πρότυπο αναγράφει στον κατάλογο των *dramatis personae* πως ο Κωστάκης είναι γιος της, ο Κοκκινάκης το μετατέθηκε σε «γιο του». Σε σκηνική οδηγία στη σκηνή αυτή (σ. 47) αναφέρεται όμως πάλι ως «παιδί της». Το θέμα είναι χωρίς ιδιαίτερες συνέπειες, γιατί πιθανά δεν αναφέρεται πως είναι παιδί από πρώτο γάμο της ή εξώγαμο. Άλλωστε το παιδί αυτό έχει ένα και μοναδικό δραματολογικό σκοπό: να θυμίσει στην Ευλαλία τα δικά της παιδιά, που είναι στην ίδια ηλικία (δεν εμφανίζεται ξανά σε ολόκληρο το έργο). Η Αρχόντισσα ρωτά την Ευλαλία αν δεν έχει μεγαλύτεροι ο Κωστάκης της, εκείνη «οκνεί να τον φύλση» βαθεία μελεγχολία επισκιάζει το πρόσωπό της» και λέγει: «Κοτζαμένον» (σ. 47). Η μελεγχολία της θα εξηγηθεί στην μεθεπόμενη σκηνή. Στην επόμενη σφουγγίζει τα δάκρυά της. Η έκδοσή του Κοκκινάκη έχει εδώ: «Το τζαμένον», το οποίο όμως, σε καμία εκδοχή (καθη-

μένον -> καμένον -> τζαμένον με τσιτακισμό) δεν ταιριάζει με τα συμφραζόμενα, γιατί η μητέρα του ρωτάει σαφώς για το μπόι του: έτσι διόρθωσα κατά το τουρκ. «κοτζάμ» (λαϊκά κοτζάμου, κοτζαμάν), ολόκληρος, μεγάλος, οπότε μαρτυρείται τώρα ένας εξελληνισμένος τύπος «κοτζαμένον» με την έννοια: που έχει μεγάλωσε. Είναι η μοναδική παρανόηση του χειρογράφου εκ μέρους του τυπογράφου σ' αυτό το έργο και μαρτυρεί πως η συνεργασία με το τυπογράφο πρέπει να ήταν αρκετά στενή αλλά όχι ανήλικη.

²⁰⁴ Η γλώσσα του καλοπερασάκια Αρχонта είναι αρκετά λαϊκή: «Έχομεν να κάμωμεν ζενίμ και μασκαράλίκια αρκετά αναμεταξύ μας» «ποιός είναι αυτός ο χάχας» (για το Μίχο): «χαϊδέ» «μοκαέτισσα» κτλ.

²⁰⁵ Πρόκειται πάλι για σκηνή υψηλής συγκίνησης, που κάπως θυμίζει το μονόλογο της Gretchen στον Φάουστ («Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer»). «Τι είναι αυτό, όπου ετάραξε τόσοσ φοβερά την ψυχήν μου; η καρδιά μου φλογίζεται, τα δάκρυά μου τρέχουν ακονισμός. Μόλις το είχα κατορθώσει να εξουσιάζω την λήπην μου, και να προσποιούμαι τουλάχιστον εκείνην την ευθυμία, όπου πρότερον τω όντι ήτον εκ φύσεως εδική μου. Ω! πόσον με συγχίζει η θέα αυτού του παιδιού. – Όταν πρόσφερον η αρχόντισσα το όνομα Κωστάκη – αχ! δεν ήξευρον, ότι χώνει εις την καρδίαν μου μιαν διότομον ρομφαίαν. – Και εγώ έχω ένα Κωστάκη! θέλει είναι και αυτός τώρα τόσοσ μεγάλον αν ζη ακόμη. – Ναι, αν ζη ακόμη! μα τις οίδεν, αν αυτός και η Ζωήτζα μου δεν βλέπουν τώρα το πρόσωπον του Θεού, και φωνάζουν κατ' εμού! – Διά τι με βασανίζεις, τυραννική φαντασία; διά τι κάμνεις να ενηχή τώρα εις τας ακούς μου το αθίσον κλαυσιόν τους; διά τι με τα ζωγραφίζεις αντιπαλίσοντα με ταις ενλοήσας και άληγην [ιλαρά] με κατάστεγον στόμα από την όλην, ζη-

γά σιγά κάπως φωτίζεται, όχι πάντως όσο θα ήθελε ο θεατής. Τη συγκινητική αυτή αποκάλυψη διαδέχεται αμέσως μια φαιδρή σκηνή: η ψηλομύτα Σαφτίκα, κόρη του τρίτου μάγειρα του παλατιού και υπηρέτρια της κόμισσας, δεν καταδέχεται να μείνει στο δωμάτιο κάτω από τη σκάλα²⁶⁶ είναι σαφώς εκπρόσωπος της κούφιας μεγαλομανίας των ανθρωπών της πόλεως, σε αντίστιξη με την απλότητα των ανθρώπων της υπαίθρου, που εκπροσωπεί αυτή τη στιγμή η κυρα-Μαρία, η οποία τη βάζει στη θέση της²⁶⁶. Έρχεται ο Μίχος με τρομερά νέα (Β'θ'): το κινέζικο γεφύρι κατέρρευσε κι ο Κόμης έπεσε στο ποτάμι²⁶⁷. Καταφθάνουν ταυτόχρονα ο Μαγιόρος και η Αρχόντισσα και τον ανακρίνουν (χωμική σκηνή): ο ξένος τον έσωσε από σίγουρο πνιγμό²⁶⁸. Στην επόμενη σκηνή έρχεται και ο ίδιος ο άρχοντας «καταβρεγμένος», και

τούτ'αυτα ολίγον νερόν, το οποίον τον το δίδει η χειρ ενός μισθοτού; - ή ίσως, και δεν τους το δίδει. - Αχ! είναι εγκαταλειμμένα από την αφύσικη μητέρα των τα καίμενα! - (Κλαίει πικρώς). Ω, τι δυστυχές και απορριμμένον πλάσμα είμαι! - Και σήμεραν να αρχίζη να ανανεούται εις την ψυχρήν μου αυτήν η τρομερά αίσθησις! σήμεραν, οπού μάλιστα έπρεπε να προσποιηθώ την ευθυμίαν!» (σσ. 50-51). Με τον δραματουργικό αιφνιδιασμό του θεατή, να δώσει μετά από πολλές αναμονές και μικρές μόνο δόσεις πληροφοριών μιαν ολόκληρη δέσμη σημαντικών στοιχείων για παρελθόν και ταυτότητα της μυητικής οικονομίας στην υπηρεσία των Βίντεροσε, ο Κότζεμπου κατορθώνει να συρρικνώσει κυριολεκτικά τους θεατές του. Αλλά δεν προλαβαίνουν να σκεφτούν περισσότερο για την τραγωδία που διαγράφεται, και να συνέλθουν από το σοκ, γιατί αλλάζει ο δραματουργός αμέσως το κλίμα προς το φαιδρό στην αμέσως επόμενη σκηνή.

²⁶⁶ Αυτό δηλώνει και η γλώσσα της. Ο Κοκκινάκης μεταφέρει αρκετά επιτυχημένα το ύφος της στα ελληνικά: «Σαφ[τίκα] (εμβαίνουσα): Ναύσε 'ποκοψάμεν' για τι όχι καλύτερα στ' αχούρι; - Δουλή σας κερά Μαρία, σας παρακαλώ διά ένα σονάν, οπού να τεργιάξη εις μιαν τιμμημένη περσόναν. - Ευλ[αλία]: Νομίζω να σας έδωκαν ένα παστροκουτίζικον σονάν. - Σαφ.: Παστροκουτίζικον σονάν; ναύσε! οπίσω στ' σκάλα, ίδια απάνω στ' αχούρι. Ουφ! δεν θα μπορέσω απ' την βρώμιν καθόλου να κλείσω τα μάτια μου. - Ευλ. (πολλά ήμερα): Εγώ η ίδια εκοιμήθηκα εκεί ένα ολόκληρον χρόνον. - Σαφ.: Στη ζωνή σας; λοιπόν σας συμβουλεύει να ορίσετε πάλιν. Είναι κάποια διαφορά, κερά μου, αναμεταξύ εις κάποια υποκείμενα, και κάποια υποκείμενα, και πρέπει να παρατηρούμεν με επιμέλειαν, πώς ανετράφηκεν ένας άνθρωπος, και πώς εσηνήθησε παιδιόθεν. Ο μακαρίτης αφεντάκης μου ήτον τρίτος μάγειρος του παλατιού, κ' εφόρεσε καράδια απάνω στα βαβάρδια. Κάποια υποκείμενα είναι έτσι από τον συρανόν καταβρασμένα, κι ίσως είναι συνειθισμένη η μύτη τους παιδιόθεν εις την μυρωδιάν των αγελάδων, και κατ'έξικον. - Στοχάζομαι, κυρά, να με δώσετε τον σονάν σας»

(σσ. 51-52). Η Ευλαλία θα τον δώσει μόνο όταν το προστάξει η αρχόντισσα. Θυμωμένη φεύγει η αντίπαλος: «Θα σκάσω! με τι ζήτω εγώ ευγένειαν αναμεταξύ εις τας όρνιθας και χήνας;» (σ. 53). Ο Κότζεμπου είναι μάλιστα των αντιθέσεων. Πάλι δε θα προλάβει ο θεατής να σκεφτεί, ούτε να λυπηθεί για την Ευλαλία, που, με τόσο σοβαρά προβλήματα, πρέπει να ασχολείται με τους καβγάδες του υπηρεσιακού προσωπικού, γιατί μπαίνει ο Μίχος και η υπόθεση παίρνει άλλη τροπή.

²⁶⁷ Πάλι ο Κότζεμπου χρησιμοποιεί φαιρικά στοιχεία, για να δώσει στη σκηνή χωμικό ύφος: ο Μίχος μέσα στη σύγχυση του δεν δίνει αμέσως τις ακριβείς πληροφορίες: «Μίχ[ος] (εμβαίνει με βίαν, και ασθμαίνων): Ω ποπό, ω ποπό. - Ευλ.: Τι είναι; - Μίχ.: Ο 'δοξώτατος Αρχοντας έπεσε στο νερόν! η δοξότη του πνίγηκε. - Ευλ. και Σαφτίκ. (ομού): Πώς; τι; - Μίχ.: Ο 'δοξώτατος Αρχοντας - Ευλ.: Επνίγηκε; - Μίχ.: Ναι. - Ευλ.: Και απέθανε; - Μίχ.: Όχι. - Ευλ.: Μη φωνάζης λοιπόν, να μην ακούση η Αρχόντισσα. - Μίχ.: Εγώ να μη φωνάζω; Ω ποπό, ω ποπό. Ο 'δοξώτατος καταβράχηκε, και 'γένηκε όλο μούσκεμα». Τις φωνές δεν θα ακούσει μόνο η αρχόντισσα αλλά και ο Μαγιόρος, που μπαίνουν ταυτόχρονα από διαφορετικές κατευθύνσεις.

²⁶⁸ Ο Κότζεμπου συνεχίζει την ίδια τακτική με το Μίχο, ο οποίος στις ερωτήσεις δίνει συγκεχυμένες ή και άκαιρα κυριολεκτικές πληροφορίες. Μόνο η Ευλαλία δείχνει ψήχραμη, γνωρίζοντας τη βραδυνοία του νεαρού. Τον αναγκάζουν να τα εξιστορήσει όλα λεπτομερικά, και εκείνος αρχίζει από το σημείο που οι τρεις τους (ο άρχοντας, ο πατέρας του και ο ίδιος) ήταν ακόμα στο δωμάτιο και συζητούσαν. Έτσι όμως ως το βράδυ δε θα τελειώσουν. Η Ευλαλία αναλαμβάνει την ανάκριση. Όταν φτάσουν στο κρίσιμο σημείο, ο Μίχος αφηγείται το ατύχημα με παραστατικότητα: «Αχ θεέ μου! ημείς 'πήγαμε όλοι κάτω στο ποταμάκι, και εφθάσαμεν στο κινέζικο το γεφύρι, οπού το έκαμεν ο μπαμπάς μου από το παλιό τ' αχούρι. Το λοιπόν ο Αρχοντας ανέβηκεν απάν' στο γεφύρι, και είπε: τι όμορφα είναι να κοιτάξη τινάς

μαθαίνουμε περισσότερο για τις παραξενιές του ξένου: αμέσως μετά τη σωτήρια πράξη του έφυγε και δεν δέχτηκε τις ευχαριστίες του παρ' ολίγον θύματος. Η Σαφτίνα κοροϊδεύει τον Γιάννη (Β'ιβ') για τα σάτια έργα του, που λίγο έλειψε να χάσει τη ζωή το αφεντικό του: εκείνος και ο γιος του δεν έκαναν καμιά προσπάθεια να τον σώσουν²⁰⁹. Ως εφέ του φινάλε της πράξης ένα γράμμα από τη «Φράντζα», που έχει ο Γιάννης στην τσέπη και του το κλέβει ο Μίχος, αποδεικνύεται πως είναι από το ράφτι Σταμάτη από το κάστρο. Ο Κότζεμπου συχνά πλαισιώνει την κεντρική ιστορία της συγκινητικής αποκάλυψης της ταυτότητας των αγνώστων με κωμικές σκηνές, στην αρχή και στο τέλος των πράξεων, αλλά και στη μέση, οι οποίες συχνά είναι αμφίβολης ποιότητας και πρωτοτυπίας.

Οι πρώτες σκηνές της Γ' πράξης είναι αφιερωμένες στον Άγνωστο, οι τελευταίες στην Ευλαλία και θα φέρουν την ποθητή για το θεατή και αναμενόμενη από καιρό αποκάλυψη της ταυτότητάς της. Κινητήριο μοτίβο της πλοκής είναι ακόμα το αστείο ατύχημα του Άρχοντα και η σωτήρια γενναϊότητα του Αγνώστου. Η οικογένεια Βίντερσεε τον καλεί στο τραπέζι για να τον ευχαριστήσει. Αλλά τα πράγματα αποδεικνύονται όχι και τόσο εύκολα. Στη σκηνή Γ'α' ο Άγνωστος και ο Πέτρος βρίσκονται, όπως στην αρχή, πάλι σε κοφτό και μονότονο διάλογο στον κήπο. Ο υπηρέτης έχει προετοιμάσει για γεύμα «ταξέδικο γράχο»²¹⁰ (φρέσκα μπιζέλια), στοιχείο που μας οδηγεί ξανά στην αυτοβιογραφία του Κότζεμπου: για τα γαστρεντερικά προβλήματα, που προηγήθηκαν της συγγραφής του έργου το 1788, ο συγγραφέας έκανε πολύμηνη δίαιτα μόνο με φρέσκα μπιζέλια, και περιγράφει με υποχονδριακή

το ποταμάκι, πώς τρέχει και τριγυρίζει ανάμεσα στις βατζινιάς, και ακούμβησε κομμάτι απάνω στο γεφύρι, και διά μιας κραχ, το γεφύρι, πλυνι ο Άρχοντας μέσα στο νερόν» (σ. 55). Η αφήγηση του Μίχου είναι αποκλειστική. Στη συνέχεια η Ευλαλία τον αναρωτιέται: «Ευλ.: Αμέ δεν τον ευγάτετε έξω; – Μίχ.: Εγώ όχι – Ευλ.: Μα ο μπαμπάς σου; – Μίχ.: Μήτ' ο μπαμπάς μου. – Ευλ.: Τον αφήστε λοιπόν μέσα στο νερόν; – Μίχ. Ναι, ημείς τον αφήσαμεν μέσα. Μα εφωνάχαμεν όσον 'μπορούσαμεν. Θαρρώ να ήκουσαν και κάτω στο χωριό τας φωναίς μας. – Ευλ.: Και έτσι έτρεξαν άνθρωποι; – Μίχ.: Ο Ξένος εκείνος ήλθε, οπου κάθεται σπάνι στον Μπαμπαλήκη, και δεν βγάλε λόγον απ' το στόμα του. Εκείνος είναι διάβολος! διά μιας χουπ στο νερόν μέσα: πλατξ σαν μια πάπια' έπιασε τον Άρχοντα απ' τα μαλλιά, και τον εύγαλε σελιαμέτι έξω» (σσ. 455-56). Στην ερώτηση αν έρχεται και ο Ξένος μαζί με τους άλλους, ο Μίχος απαντάει: «Μα την πίστιν μου. Ο Ξένος πασιόντζι. Ο Άρχοντας ηθέλησε να τον ευχαριστήση: μα αυτός είχε χαθή απ' ομπρός του» (σ. 56). Το όλο τετριμμένο συμβάν χρειάζεται μόνο και μόνο, α) για να προστεθεί και άλλη μια γενναϊά πράξη στον κατάλογο των ενεργειών του Αγνώστου, και β) για να δημιουργηθεί λόγος, ώστε η οικογένεια Βίντερσεε να έρθει σε επαφή μαζί του, πράγμα που θα χρειαστεί για την αποκάλυψη της ταυτότητάς του. Η δραματοουργία του Κότζεμπου δεν πρωτοτυπεί ως προς τα γεγονότα της πλοκής, χρησιμοποιεί συμβατικά και

τετριμμένα καθημερινά στοιχεία, γιατί δίνει όλο το βάρος στο παιχνίδι της πληροφόρησης, στις τεχνικές της συγκίνησης και στα κωμικά εφέ.

²⁰⁹ «Σαφ.: Χα! χα! χα! κυρ Γιάννη μου, την επέθετε χιώτικη». Γιαν.: Τι να κάμω, ενγενέστατη κοκκωνιάζα μου: πρέπει να κοιτάξη τινάς και την οικονομίαν, οπου την νοστιμούνται πολύ οι άρχοντες. – Σαφ.: Έχετε δίκαιον, μα μ' όλον τούτο δεν πρέπει τινάς να κάμη γεφύρια από σάπιο ξύλον. – Γιαν.: Καί δεν ήτον δα με τελειότητα σάπιο το ξύλον μου. Μα ο ενδοξώτατος Άρχοντας είναι κομμάτι βαρύς. – Σαφ.: Διά τι δεν εμβήκατε μόνος σας εις το νερόν, να ευγάτετε τον Άρχοντα; – Γιαν.: Ο Θεός να με φυλάξη. Εγώ ήθελα πάχη στον πάτον, σαν μολύβι. Όχι, εις πράγματα, οπου δεν ξεύρει δεν πρέπει ν' ανακατώνεται ο άνθρωπος. Και είχα προς τούτοις ένα πολλά αξιόλογον γράμμα από την Φράντζαν στην τζέπην μου, αν έμβαίνα στο νερόν, έπρεπε να βραχούν τα ψηφία τόσο, οπου να μην ημπορέσω πλέον να το διαβάσω» (σσ. 58-59). Αυτό το γράμμα θα αποδειχτεί πως είναι από το θεό του, το ράφτι Σταμάτη από το κάστρο. Ο Γερμανός δραματογράφος ικανοποιείται και με τα πιο πρόχειρα αστεία προκειμένου να προκαλέσει το γέλιο.

²¹⁰ Με τη λέξη αυτή, που στα γερμανικά αποδίδεται με Erbsen, εννοείται ο «Γράβος» ή «Γαίρος» (ο βετονολειδής ή ανατολικός), δηλαδή ο αρακάς, τα μπιζέλια.

λεπτομερειακότητα και ακρίβεια τα κόπρανα που απέβαλλε στη φάση αυτή²¹¹. Παρόλο που ο συγγραφέας θεωρεί προφανώς την τροφή αυτή πολύ υγιεινή, ο μισάνθρωπος δεν θέλει να φάει, είναι ολιγόλογος και δε θέλει να ακούσει για τη σωτήρια πράξη του. Στη συνέχεια ο γέρος υπηρέτης αναφέρεται και σε άλλη ιατρική θεωρία, που ανάγεται ήδη στον Ιπποκράτη και βρίσκεται ξανά στον Σαίξπηρ (humour): την ψυχική διάθεση και τον χαρακτήρα του ανθρώπου καθορίζουν οι χυμοί, και αιτία της μελαγχολίας του είναι το «πικρόν και μαύρον αίμα»²¹². Αλλά όλα αυτά τελικά συμβαίνουν μόνο για να ομολογήσει ο μισάνθρωπος πως είναι δυστυχής: «Εγώ πάσχω χωρίς κανένα έγκλημα». Ελπίζει σε καλύτερη ζωή στον άλλο κόσμο.

Η φτώχεια θέλει καλοπέραση, η συγκίνηση θέλει διασκέδαση. Αμέσως ο δραματοουργός αλλάζει ύφος και μπαίνει η σουσουράδα Σαφτίκα να καλέσει τον ξένο στο τραπέζι των Βίντερσεε. Ακόμα και ο Πέτρος είναι πολύ επιφυλακτικός στο να της μιλήσει²¹³. Μάταια προ-

²¹¹ Για την περιέργη αυτή διάτα έχει χυθεί κάποιο μελάνι. Την αναφέρει πρώτα ο ίδιος ο Κότζεμπουτ στην αυτοβιογραφία του: *Mein literarischer Lebenslauf. Die jüngsten Kinder meiner Laune*, τόμ. 5, Leipzig 1796, σσ. 123-243, ιδίως σσ. 223. Την υπερασπίζεται σε ειδικό άρθρο σε ιατρικό περιοδικό: «Enthüllung einer völlig erdichteten Krankengeschichte zum Behuf des Brownischen Systems, in Röschlaubs Magazin zur Vervollkommnung der Heilkunde», *Neues Journal der practischen Arzneykunde und Wundarzneykunde*, τόμ. 5, Β' μέρος, 1801, σσ. 149-169, ιδίως σ. 162. Πολύ αργότερα γίνεται ειδική μελέτη για το περιστατικό αυτό, στο Αρχείο Γαστρεντερολογικών Νόσων, το 1919: E. Erbstein: «Die Krankengeschichte August von Kotzebues», *Archiv für Verdauungs-Krankheiten* 25, 1919, σσ. 510-515. Ο Αγνώστος έχει σαφώς ορισμένα χαρακτηριστικά του ίδιου του υποχονδριακού Κότζεμπουτ. Για τον Zimmermann, του οποίου οι θεωρίες περί μοναξιάς δεν είχαν μείνει χωρίς αμφισβήτηση, γράφει, προς υπεράσπισή του, ολόκληρο σατιρικό δράμα: «*Doctor Bardt mit der eisernen Stirn, oder Die deutsche Union gegen Zimmermann. Ein Schauspiel in vier Auszügen von Freyherrn von Knigge*», χ. Χ. 1790. Στην πραγματικότητα δεν είναι από τον von Knigge, του οποίου το γνωστό *savoir vivre* σατιρίζεται και μέσα στη MM, αλλά γραμμένο από τον ίδιο.

²¹² Πάλι γυρίζει ο λόγος στα γαστρεντερικά. «Ανθέντα μου, μη λάβετε επί κακού την ομιλίαν μου. Τάχα μόνον το πικρόν και μαύρον αίμα είναι το αίτιον της μελαγχολίας σας; ήκουσα μίαν φοράν ένα περίφημον ιατρόν να λέγει, ότι η μισανθρωπία έχει την αρχήν της από το αίμα, ή από τα νεύρα, ή από κανένα εντόσθιον» (σσ. 62-63). Την ίδια εποχή ο Κότζεμπουτ είχε και νευρικές κρίσεις κι έλαιγε μόνος του στο δρόμο για τις συγκινητικές σκηνές του έργου του.

²¹³ «Σαφ[τίκα]: Με συγχώρησιν, η Ευγενεία σας εϊσθε ο ξένος άρχοντας, όπου ευγάτε τον ενδοξώτατον άρχοντα από το νερόν; - Αγν. (την θεωρεί ασκαδαμνκί [πάλι η αγαπητή λέξη του νεαρού Κοκκινάκη]). Σαφ. (προς τον Πέτρον): Η μίπως εϊσθε η ευγενεία σας; - Πέτρ. (την κοιτάζει άργια). - Σαφ.: Και οι δύο σας εϊσθε βαβοί, ανθέντα μου; (Τους θεωρεί ενάλλας, αμφοτέροι την κοιτάζουν ασκαδαμνκί εις το πρόσωπον). Παθ, αυτό είναι κοινούξον, χα, χα χα. (Μετ' ολίγων). Μα καν γελάσετε μαζί μου. - Μπερ, μήτε γέλοιον, μήτε σχήμα, μήτε ζαρωματία του προσώπου, ένα ζευγάρι κούκλιας φθισμέναις από κριά. Κι αν γελάσω, και αν κλαύσω, κι αν στενάξω, κι αν φωνάξω, δεν τους μέλλει τους φίλους καθόλου» (σσ. 63-64). Πρόκειται για άλλο ένα επίσης τετριμμένο τέχνασμα από τη λαϊκή κωμωδία, για να βγαίνει εύκολο γέλιο από το κοινό. «Μήπως κι επελέκρησεν ο αστειός Γιάννης μας δύο αγάλματα, και τα έστησεν εδώ; (Πλησιάζει εις τον Πέτρον). Μα, όχι, αυτός ζη, αναπνέει, και γυρίζει τα μάτια του. (Φωνάζει εις το αντί του). Ε, φίλε! - Πέτρ.: Ε! δεν είμαι κοφός. - Σαφ.: Ούτε βωβός, καθώς τέλος πάντων βλέπω. Ο νεκρός εκείνος, ανθέντης σου είναι; - Πέτρ.: Εκείνος ο τιμημένος άνθρωπος είναι ο ανθέντης μου. - Σαφ.: Ο ίδιος, όπου - Πέτρ. Ο ίδιος. - Σαφ. (επιστρέφουσα προς τον άγνωστον): Ο ενδοξώτατος Άρχοντας και η ενδοξωτάτη Αρχόντισσα σας προσκονούν κατά πολλά και σας παρακαλούν, να ορίσετε το βράδι εις το δείπνον. - Αγν.: Δεν τρώγω. - Σαφ.: Μα ορίσετε τουλάχιστον. - Αγν.: Δεν έρχομαι. - Σαφ.: Έτσι μόνον άδειαν θα με στείλετε οπίσω; - Ούτε λόγον δεν λέγετε πλέον; Ο ενδοξώτατος είναι όλος εγνωμοσύνη. Του εγλυτώσετε την ζωήν. - Αγν.: Το έκαμα μετά χαράς. - Σαφ.: Και δεν θέλετε να δεχθήτε δι' αυτό ούτε ένα απλούν ευχαριστώ. - Αγν.: Όχι. - Σαφ.: Τη αληθεία, Ανθέντα μου, η ευγενεία σας εϊσθε σκληρός» (σσ. 63-65).

σπαθεί να του αποσπάσει κανένα στοιχείο για την ταυτότητα του ξένου.²¹⁴ Η ευγενική αυτή πίεση προτρέπει τον Άγνωστο στην απόφαση να φύγουν (Γ' γ')· δεν θέλει να δεχτεί την πρόσκληση.²¹⁵ Ο υπηρέτης αναφέρεται και στην ανόητη μόδα των ευγενών της πόλης, να περνούν το καλοκαίρι στην εξοχή, χωρίς να έχουν κοντά τους τους «καραγκιόζηδες»²¹⁶, και, μόλις πλησιάζει το φθινόπωρο, οι κηφήνες του παλατιού γυρίζουν πάλι στα συνηθισμένα.²¹⁷ Η

²¹⁴ Πρώτα μιλάει στον άγνωστο: «Σαφ.: Πρέπει να σας ειπώ την αλήθειαν, ότι είμεθα τρεις γυναίκες εις το υποστατικόν, και ότι όλας επιθυμούμεν εις άκρον να μάθωμεν, ποίος είσθε. - Άγν. (σηκώνεται και φεύγει). - Σαφ.: Ο ανθένης είναι ένας χοντροειδέστατος βάρβαρος, ας δοκιμάσω με τον δούλον να ιδώ τι θα κατορθώσω. - Πετρ. (της γυρίζει την εράην). - Σαφ.: Η αρχή υπόσχεται πολλά ολίγον. Φίλε, διά τι δεν θέλεις να με κοιτάξης; - Πετρ.: Επειδή καλότερα κοιτάζω πράσινα δένδρα παρά πράσινα μάτια. - Σαφ.: Πράσινα μάτια; και ποίος πειρασμός σε είπεν, ότι τα μάτια μου είναι πράσινα; οι άνθρωποι, μπε, έκαμαν μάλιστα εγκώμια εις τα μάτια μου. Ως τόσον πολλά ολίγον με μέλλει, αν σου αρέσουν ή όχι. Μα αν δεν θέλγς να με κοιτάξης, ομίλησε καν μαζί μου. - Πέτρ.: Δεν έχω όρεξιν να ομιλήσω με κουκουβέργιας. - Σαφ.: Τη αληθεία, με φαίνεται πολλά καλός να σε δέσουν οι κατζίβέλοι με μίαν αλυσίδα, και να σε σέρνουν εις τας πολιτείας, ωσάν μιαν βλάκην αρκούδαν, για να μαζώνουν άσπρα. Τέτοια βαρβαρότητα δεν ημπορεί τινάς να βλέπη καθημέρα. Όμως ήξευρε, ότι εγώ είμαι από καλό σπήτη, και ότι η ανατροφή μου με δίδασκει να καταφρονώ τέτοιαις μικροπρέπειαις. - Πέτρ.: Χαίρομαι. - Σαφ.: Κοντολογής λοιπόν, ποίος είναι ο Ανθένης σου; - Πέτρ.: Ένας άνδρας. - Σαφ.: Βέβαια, δεν είναι γυναικα' επειδή αν ήτον γυναικα ήθελεν είναι πολιτικώτερος, και δεν ήθελεν έχει ένα τέτοιον χωριάτην δούλον. Μα πώς ονομάζεται; - Πέτρ.: Καθώς ονομάζεται ο πατέρας του. - Σαφ.: Και ο πατέρας του; - Πέτρ.: Ήτον υπανδρευμένος. - Σαφ.: Με μία γυναικα ίσως. - Πέτρ.: Αφερουμή! το πέτυχες. - Σάφ.: Ίσως εις κανένα δούλλον - Πέτρ.: Ετουφέκισεν ένα λαγόν. - Σαφ.: Ή ως καλπουζάνης - Πέτρ.: Έφαγε μπακαλαβάδες. - Σαφ.: Ή ως κανένανς φηγάς - Πέτρ.: Εγλύτωσεν απ' την αγαπητικήν του. - Σαφ.: Ή ίσως είναι - Πέτρ.: Μάγος. - Σαφ.: (θυμωμένη): Άκουσέ με να σε ειπώ. Ποίος είναι ο ανθένης σου βέβαια δεν θέλω το μάθει, ούτε είμαι περίεργη να το μάθω· όμως τον λόγον σου ποίος είσαι, το ήξευρα. - Πέτρ.: Εί! για πέ το. - Σαφ. Είσαι ένα ξόδανον. (Φεύγει). - Πέτρ.: Ευχαριστώ! εκείνος οπου κάμνει τα θελήματα των γυναικών είναι ωστός άνθρωπος, και εκείνος οπου δεν αφήνεται να τον σέρνουν από την μύτην είναι ξόδανον. Όμως, ή ούτως ή άλλως, είσαι πάντοτε ηπατημένος» (σο. 65-67). Και ο τρόπος της

αστείας ανάκρισης συναντιέται στις δημώδεις και λαϊκότροπες κωμωδίες της εποχής. Ένα μέρος της επιτυχίας των έργων του Κότζεμπου σπριζείται ο' αυτή την εγγύτητα προς το λαϊκό θέατρο.

²¹⁵ Θέλει να φύγει για να έχει την ησυχία του. Του παρατηρεί ο Πέτρος με ένα απόφθεγμα: «Παντού είναι ησυχία, όταν ευρίσκεται η ψυχή εις ηρεμίαν. Και να είναι έτσι, είναι και εδώ εξαιρετα, καθώς και εις κάθε μέρος της οικουμένης». Αντιπνέει ο άγνωστος: «Μα εγώ δεν είμαι κανένα τεράστιον [τέρας], οπου να με βλέπουν οι άνθρωποι με κεκνήος στόμα». Ο κήπος των Βίντερσε ως ζωολογικός κήπος. Ο Πέτρος δεν πιστεύει ότι θα ξαναέρθουν να τον καλέσουν. Ο άγνωστος επισημαίνει και το δυσανάλογο της χειρονομίας αυτής: «Οι μασκαράδες! φαντάζονται, ότι αντήντησαν την πλέον μεγάλην δούλευσιν, οπου τους έκαμαν, είν προσκαλέσουν άπαξ τον άνθρωπο εις την τράπεζάν τους», και συμπληρώνει ο υπηρέτης: «Ετσι είναι ανθένη! καλύτερα ψωμί ξερόν εις το σπήτη, παρά να είναι εκεί αναγκασμένος τινάς να πληρώση κάθε βουκιάν με σαράντα κολακείας, και να γελά διά άνοστον χωρατάδες, ή να σπαράττη άσπλαγχνα το τίμιον όνομα ενός τρίτου» (σο. 67-68). Γυρίζωμε στο μοτίβο της ματαιοδοξίας και αθητικότητας των κοινωνικών αναστροφών.

²¹⁶ Πρέπει να θεωρηθεί μια από τις πρώτες αναφορές του Καραγκιόζη στη νεοελληνική γραμματεία (βλ. Β. Πούχνερ: *Οι βαλκανικές διασπάσεις του Καραγκιόζη*, Αθήνα 1985). Ο Κοκκινάκης αποδίδει τον αντίστοιχο ήρωα του γερμανικού κουνκλοθέατρου Hanswurst («Γάννη Λουκάνικο»). Βλ. και Β. Πούχνερ: «Το παραδοσιακό κουνκλοθέατρο στα Βαλκάνια και στην Ελλάδα. Από το βιεννέζικο Kasperl στον ελληνικό Φασουλίρ», στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα*, ό.π., σο. 15-26.

²¹⁷ Πρόκειται για μια ιδιαίτερα σατιρική ατάκα του Κότζεμπου: «Υπομνή, ανθένη! Ίσως διαλυθή πάλιν αυτό το σμήνος των ανδραπόδων· οι τοιούτοι ενγαίνουν σωρηδόν από την βασιλεύουσιν, χορταίνουν όμως αμέσως την γλυκειάν σκιάν της απλής φύσεως, δεν ευρίσκουν εδώ μήτε χαρτιά, μήτε καραγκιόζηδες, αν δεν τους φέρον μαζί τους. Επειδή την σήμερον κάθε τρελλός κουβαλεί τον καραγκιόζη του από το χέρι. Παρατηρήσατε, ανθένη, ότι αυτοί είναι οι κηφήνες του παλατιού, απέταξαν απ' εκεί όχι διά να συνάξουν μέλι εδώ εις την μο-

κριτική των θερινών διακοπών στην ύπαιθρο προέρχεται πάλι από το βιβλίο του Zimmermann²¹⁸. Τότε βλέπουν την Αρχόντισσα μαζί με τον Μαγικόρο να πλησιάζουν, και ο Άγνωστος κρύβεται στην καλύβα του. Ο Πέτρος τους αντιμετωπίζει (Γ'δ') τους εξηγεί πως ο αφέντης του δεν δέχεται κανένα και δε θα πάει πουθενά. Γίνεται μια ολόκληρη συζήτηση για το «πολιτικόν», λέξη κλειδί για την κοινωνία του Διαφωτισμού (ευγένεια, διπλωματικότητα, κοινωνικότητα, πολιτισμένο ύφος, δεξιότητα κτλ.)²¹⁹. Και η Αρχόντισσα δεν καταφέρνει να του αποσπάσει το μυστικό της ταυτότητας του αφεντικού του, αφού κι ο ίδιος δεν την ξέρει.

Και ακολουθεί μια μεγάλη απολογητική σκηνή, που θα μας μεταφέρει στο δεύτερο μέρος της πράξης, το οποίο είναι αφιερωμένο στην Ευλαλία: με πολλές περιστροφές ο Μαγικόςρος εξομολογείται στην αδελφή του πως τον κυρίευσε ο έρωτας του προς την κυρά-Μαρία και παρακαλεί την αδελφή του να τη βολιδοσκοπήσει για τα αισθήματά της προς αυτόν, γιατί σκοπεύει να την παντρευτεί, παρ' ότι είναι αστικής υπόστασης. Το πράγμα βέβαια δεν είναι τόσο εύκολο: μπορεί να είναι σοβαρό και σεμνό, χαριτωμένο και όμορφο κορίτσι, αλλά κανείς δεν ξέρει τελικά ποια είναι. Η Αρχόντισσα αφηγείται το ιστορικό της γνωριμίας τους και πώς κατέληξε να την έχει οικονόμο στο υποστατικό²²⁰. Του περιγράφει όμως και τις

ναξίαν, αλλά μόνον διά μίαν μωράν συνηθειάν. Όταν πλησιάσῃ το φθινόπωρον, πετούν όλαί πάλιν οπίσω και αρχίζουν τα συνηθισμένα» (σσ. 68-69). «Πικρόν χωρά-τάν» χαρακτηρίζει ο Άγνωστος τη ρήση.

²¹⁸ Μέρως Α', σσ. 119 εξ. Βλ. Mathes, ό.π., σσ. 532 εξ.

²¹⁹ Ο Πέτρος εξηγεί πως μπορεί εν γένει τους ανθρώπους και τις γυναίκες ιδιαίτερα. Η Αρχόντισσα παρατηρεί: «Μα αν είναι έτσι δεν είναι πολιτικόν» (ευγενικός, κοινωνικός, πολιτισμένος). Ειρωνικά αντιτείνει ο υπηρέτης: «Πολιτικόν δεν είναι ο ανθέτης μου, μα όταν κινδυνεύει η ζωή κανένος ανθρώπου, βάζει εις κίνδυνον την ειδική του, διά να ελευθερώσῃ εκείνον». Και δέχεται ο ευθύς και δίκαιος Μαγικόςρος την κριτική: «Και αυτό είναι πολύ τιμωτερον από το μάταιον πολιτικόν. Έχεις δίκαιον. Μα και ημεῖς δεν ήλθομεν εδώ διά να δείξωμεν πολιτικόν» (σ. 71). Επιθυμούν απλώς να δείξουν την ευγνωμοσύνη τους. Ίσως θα άξιζε να γίνει και μία ειδική μελέτη για την έννοια αυτής της γραμματεία της εποχής, γιατί είναι όρος εξαιρετικά σύνθετος με πολλές εννοιολογικές αποχρώσεις ανάλογα με την περίπτωση, που περιλαμβάνει και αξίες και συμπεριφορές, προσδοκίες και ιδανικά της βιοθεωρίας του Διαφωτισμού. Μπορεί ωστόσο να έχει και αρνητικές συνυπολήψεις, όπως επιπόλαια διπλωματικότητα, εύκολους συμβιβασμούς, προσποίηση και ακόμα και απάτη.

²²⁰ «Μαγ[ικόςρος]: Αδελφή, έπεσα εις έρωτα. – Η Αρχ.: Πο-σάκις έως τώρα; – Μαγ.: Αυτή είναι πρώτη φορά εις όλην μου την ζωήν. – Η Αρχ.: Σε συγχάζομαι. – Μαγ.: Έως τώρα όλοι με έφηνες και δεν ήθελες μου αποκριθής. Ειπέ μοι, στον θεόν σου, ποία είναι αυτή η κυρά Μαρία, ομίλησε με τα σωστά σου. Δεν είναι καιρός τώρα να γέλας. – Η Αρχ.: Μα τον Θεόν με φαίνεσαι, ωσάν να ήθελες να

εξορκίσῃς δαιμόνια: ντίζανονμι τι κοιτάξεις τόσο άγρια; σε υπακούω. Με τα σωστά μου λοιπόν αναγκάζομαι να ομιλήσω διά το πλέον μασακαράδικο πράγμα του κόσμου, τον έρωτα. Ποία είναι η κυρά Μαρία δεν ήξείρω, αυτό με φαίνεται να σοι το είπα. Μα ό,τι άλλο ήξείρω περί αυτής δεν θέλω σου το κρίνῃ. Ίσως να απέρρασαν τώρα τρία χρόνια, όπου ήλθε μίαν βραδιάν μία ξένη γυναίκα εις το σπίτι μας, και επεθυμούσε να ομιλήσῃ με μέναι κατ' ιδίαν. Εγώ της έδωσα την άδειαν, και εφάνη έμπροσθέν μου η κυρά Μαρία με όλας εκείνας τας χάριτας και με όλην την κομμιότητα, όπου έβελξαν και εσένα. Τότε έδειχεν όμως η φντισογνωμία της σαφέστατα ίχνη της θλίψεως και της λύπης, τα οποία μετεβλήθησαν τώρα εις μίαν ατάραχον μελαγχολίαν. Έπεσεν εις τους πόδας μου και με επαρακαλούσεν ενθέρμως να σώσω μίαν δυστυχί, όπου πλησιάζει εις την απελπισίαν. Με βεβαίωωεν, ότι ήκονσε να με επαινούσιν πολλά, και διά τούτο επρόσφερε τον εαυτόν της να με δουλείσῃ ως παρακώρη. Εγώ ηθέλησα να εξετάσω τας αιτίας της λύπης της, αλλά μάταιως. Το μυστικό της το κατέκρυπτε, μα καθέκαστην ανεκάλυπτε μίαν καρδίαν, όπου εφαιέτο ταμείον της αρετής, και ένα νουν καλλιεργημένον από την ανάγνωσιν των άριστων συγγραφέων. Εγώ έπανσα πλέον από το να την ενοχλώ με τας ερεφίνας μου, και την είχα όχι πλέον δουλείντραν, αλλά φιληνάδαν μου. Μίαν φοράν με εοπνιτρόφευσε διά σεργιάνι εις αυτό το υποστατικόν. Τότε επαρατήρησα εις τους οφθαλμούς της την κρυφήν χαράν, με την οποία ήτον προσκολλημένη η ψυχή της εις τα κάλλη της φύσεως. Της επρόβαλα να μείνῃ εδώ να αναδεχθή την κυβέρνησιν αυτού του υποστατικού. Πόσον με ευχαρίστησε, και με τι θεμιότητα εφίλησε το χέρι μου διά αυτά, δεν ημπορώ να σε το περιγράψω. Η εν-

συνέπειες μιας τέτοιας πράξης: θα είναι απόβλητος από την τάξη των ευγενών. Ο Μαγίόρος ωστόσο δεν νοιάζεται: του αρέσει η απλή ζωή στην εξοχή, τώρα που αποστρατεύτηκε από τη γαλλική υπηρεσία»²²¹. Και σαν σε πίνακα του Hogarth ζωγραφίζει τις συνέπειες του συνηθισμένου κατά σύμβαση γάμου (θέμα και της ΕΘ)²²². Η Αρχόντισσα υπόσχεται να βοηθήσει.

Τότε εμφανίζεται η Ευλαλία με τον Άρχοντα (Γ'στ'), με τον οποίο πήγε μεγάλη βόλτα και τώρα είναι εξουθενωμένος, θέλει να καθήσει, να πει κανένα ποτήρι δυναμωτική «κο-

γνώμων ψυχή της έπλεε μέσα εις τα άφωνα δάκρυνά της. Από τότε ευρίσκεται εδώ, είναι η παρηγορία των δυστυχισμένων και λατρεύεται από κάθε άνθρωπο, όπου λάβη την γνωριμία της. (Σκύπτει προς τον Μαγίόρον). Ετελείσασ, αδελφέ!» (σσ. 73-74). Εκείνος παρατηρεί πως δεν έμαθε και πολλά.

²²¹ Όταν της αποκαλύπτει τις προθέσεις του να την παντρευτεί, η αδελφή του ξαφνιάζεται και ο Μαγίόρος της παρατηρεί: «Εντροπή σου! – αν σε καταλαμβάνω σωστά». Έχει υπηρετήσει στη Γαλλία. Εξηγεί η Αρχόντισσα: «Μην είσαι τόσο οξύθυμος. Τα μεγάλα και υψηλά φρονήματα περί ισοτιμίας όλων των καταστάσεων, και τα εξής, είναι μεν νοστιμώτατα, όταν τα αναγνώσκω τινάς εις ποιήματα. Ημείς όμως καθώς βλέπεις ζώμεν κατά τας ιδέας του κόσμου. Ο άρχων Μαγίόρος παραδείγματα χάριν θέλει να φέρη την σύζυγόν του εις το παλάτι. “Τούτο δεν γίνεται”. Θέλει να βάλη τας θηγατέρας του εις κανένα δημόσιον σχολείον. “Τούτο δεν γίνεται”. Θέλει να κάμω τους υιούς του Καρβαλιέρους της Μάλτας και τούτο δεν γίνεται» (σ. 75). Τότε της αναπτύσσει τη δική του κοσμοθεωρία, που δεν είναι επαναστατική, αλλά χωρίς ταξικές προκαταλήψεις: «Μη με λήγης τώρα κοινας παροιμίας. Ήτον αρκετόν να σοι αποκριθώ, ότι έπεσα εις έρωτα, εις σφοδρόν έρωτα, και επύ έπρεπε να σιωπήσης. Επειδή ηξεύρεις, ότι ο έρωσ, ούτε διά ευγένεια ούτε διά δημοσία σχολεία θέλει να ηξεύρη. Μα ηξευρε, ότι δεν είμαι πλέον εγώ κανένας νέος τρελλός. Έχεις να κάμεις με ένα άνδρα, όστις - - Η Αρχ.: Θέλει να πάρη μίαν γυναίκα. – Μαγ.: Όχι· όστις ηξεύρει να ζυγασταθή το βλαβερόν και το επωφελές με ανδρικήν φρόνησιν και με ακριβείαν, και να παραβάλλη την οικειακήν ησυχίαν και ευδαιμονίαν με την λαμπρότητα του παλατίου, και την αληθή ευτυχίαν της με την μάταιαν πολιτικήν. Εγώ γνωρίζω τας σχέσεις της κοινής ζωής, και τας τιμώ. Δεν είμαι ποτέ τόσο ανόητος, όπου να ζητήσω να παραβλέψουν διά λόγον μου την παραμικροτάτην παλαιάν συνήθειαν του παλατίου, ή το παραμικροτάτον έθιμον της πολιτικής διοικήσεως. Άς είναι· η γυναίκα μου λοιπόν δεν θέλει φανή εις το παλάτι· τώρα σε ερωτώ, ζημιώνομαι εγώ με αυτό, ή κερδαίνω; – Η Αρχ.: Περί τούτου πρέπει να ερωτήσης τον γέροντα αρχιστράτηγον της ανλής. – Μαγ.: Ούτε οι υιοί μου έχουν να γένουν Καρβαλιέροι, ούτε η θηγατέρες μου να

έμβουν εις δημοσία σχολεία, όπου θέλει να πεί, οι υιοί μου δεν θέλουν θείσει εκεί όπου δεν έσπειραν, αι δε θηγατέρες μου αν κληρονομήσουν την αρετήν της μητρός των – πάντοτε ευρίσκουν τιμημένους άνδρας. – Η Αρχ.: Και μάλιστα, αν ομοιάσουν της θεάς των. – Μαγ.: Ευχαίνω εις την εξοχήν και ζω εν ειρήνη και ήσυχά μόνος μου. Διά να αποκαταστήσω ευτυχείς τους χωριάτας μου δεν χρειάζομαι μεγάλους και λαμπρούς τίτλους, και η καρδιά μου θέλει με διδάξει να αισθάνωμαι την ευτυχία μου. Μία τοιαύτη γυναίκα! – έπειτα πατήρ τέκνων, όπου να την μοιάζουν! – αρκετός πλούτος εις το να μη ζω με ρυπαρότητα – τι ζητεί περισσότερο ο άνθρωπος; μα αν με νομίζης εστί ένα τόσοσν εταιρικών ζώον, όπου να μην ευχαριστηθώ με μόνην την συναναστροφήν της γυναικός μου, ιδού όπου έχω τόσοσν φίλους, την προπετή αδελφήν μου, παραδείγματος χάριν, τον ευθύμον γαμβρόν μου. – Η μήπως εντρέπεσαι να έχης μίαν τοιαύτην νύμφην; – Η Αρχ.: Μη γίνεσαι άνοστος. – Μαγ.: Λοιπόν τι άλλο εμπόδιον είναι εις το μέσον; – Η Αρχ.: Όλα είναι εξάρτητα. Ο σκοπός σου επανέτος· μόνο ένα μικρόν εμπόδιον αλημονήσας ακόμη. – Μαγ.: Ποίον; – Η Αρχ.: Αν σε θέλη η κυρά Μαρία. – Μαγ.: Εδώ τώρα χρειάζομαι την βοηθειάν σου, αδελφίτζια μου» (σσ. 75-77). Καλοστημένος και χαριτωμένος διάλογος. Με κοσμότητα και λογική ξεπερνούνται και οι ταξικοί φραγμοί.

²²² «Χρησή μου Ελέγκο! εσύ γνωρίζεις την καρδίαν μου και ηξεύρεις, ότι δεν παραλαλώ. Εγήρασα εις την φρονιζέτικην δουλειαν, μεταξύ εις εφημονώμενας και ερωτομανείς γυναίκας, και πάντοτε εμισούσα το γένος σας. Το παλάτι μοι εφαινότο μία αιώνιος και αηδεστάτη μονοτονία: εις τα κοινά οσπήτια εύρισκα το πολύ πολύ τοιαύτα ανδρόρνηα, όπου υπέφερον ο ένας τον άλλον, επειδή ήτον αναγκασμένοι εις τούτο, και όπου εκολλαεύοντο αμοιβαίως μόνον διά την συνήθειαν. Παντού έβλεπα εικόνα της αηδίας και της μεταμελείας, παντού ματαιόφρονας γυναίκας και δυστυχισμένους άνδρας, άφρονες μητέρας και κακοαναθρεμμένα τέκνα. – Η Αρχ.: Τι εύμορφη ζωγραφία! μα – μη σε κακοφανή – με τον Ογάρο το κονόημι είναι σχεδιασμένη – υπερβολώς». Ο Άγγλος ζωγράφος, σχεδιαστής και χαλκογράφος William Hogarth (1697-1764) φιλοτέχνησε κυρίως καρικατούρες και σατιρικές ηθογραφίες.

μανταριά» και να καπνίσει ένα «τζιμπούκι». Τελικά όλοι είχαν βγει για «σεργιάνι» στον κήπο. Όλα αυτά γίνονται μόνο και μόνο για να ετοιμαστεί η σκηνή της αποκάλυψης, όπου η Αρχόντισσα και η Ευλαλία θα είναι μόνες τους. Η σκηνή αυτή (Γ' ζ') είναι αρκετά εκτενής και έντονη. Η ωραία άγνοια είναι σε δύσκολη θέση και έχει από την αρχή την αμέριστη συμπαράστασή μας. Πρώτα η Αρχόντισσα της κάνει το προξενίο με τον αδελφό της²²³, αλλά όταν εκείνη ξεσπάσει σε κλάματα και θελήσει να φύγει, η Αρχόντισσα επιμένει στην αποκάλυψη της ταυτότητάς της. Πρώτα της περιγράφει το χαρακτήρα του αδελφού της, κι όταν έρθει η σειρά της για αποκάλυψης, εκείνη της εκμυστηρεύεται (και στους θεατές) πως είναι η Μπαρονέσσα Μάινου, εκείνη που εγκατέλειψε πριν τρία χρόνια την οικογένειά της, τον γέρο πατέρα της που πέθανε από τη λύπη, τον άντρα της και δύο μωρά και έφυγε με έναν Lovelace²²⁴, τον οποίο άφησε σε λίγες εβδομάδες, και ζήτησε προστασία από την Αρχόντισσα. Όταν παντρεύτηκε ήταν μόλις 14 ετών κι ευάλωτη στις κολακείες και υποσχέσεις των εραστών. Η Αρχόντισσα βρίσκει ελαφρυντικά στη νεότητά της, αλλά η ίδια μετανοεί πικρά και τίποτ' άλλο δεν ζητά παρά μια σιθαμή γη, όπου θα μπορέσει να πεθάνει²²⁵. Δεν ξέρει τι απέ-

²²³ «Με φέρετε εις αμνηνίαν, Αρχόντισσα: το ομολογώ, ότι ένα καιρόν νόμιζα μόνη μου τον εαυτόν μου ωραίαν, μα η θλίψις κατέφθειρε το κάλλος μου. - Αχ! η γαλήνη της ψυχής είναι η μόνη, οπου περιχύνει εις το πρόσωπον μιας γυναικός την αληθινήν ωραιότητα. Το βλέμμα, οπου υποδουλώνει τους αξιολόγους άνδρας είναι μόνον η λαμπρά εικών μιας ωραίας ψυχής» (σ. 82). Και στη συνέχεια: «Αντηθήτε με! - Εγώ είμαι μία δυστυχιστάτη - Τριτη βάραντα δεν με κάμνουν αξίαν της φιλίας μιας ευγενούς ψυχής, - όμως μεριτάως συμπάθεια! - Αντηθήτε με. (Θέλει να αναχωρήση)» (σ. 83).

²²⁴ Στο γερμανικό πρότυπο πρόκειται για λογοτεχνική νύξη: στον αποπλανητή της Clarissa Harlow από το γνωστό αισθηματικό μυθιστόρημα του Samuel Richardson (1689-1761) *Clarissa, or the history of a young lady* (1748). Ο Κοκκινάκης αποδίδει τη νύξη ως «Αλκιβιάδης» και εξηγεί σε υποσημείωση: «*Βίων έλεγεν, ως Αλκιβιάδης νέος μεν ως τους άνδρας απάγει των γυναικών: νεανίσκος δε ήδη, τας γυναίκας των ανδρών. Λαέρτ.*» (σ. 88).

²²⁵ Η Αρχόντισσα την προτρέπει στην εξομολόγηση: «Ενλ.: Αχ! τα αισθάνομαι ζωηρώς! η βαρυτάτη θυσία, οπου δύναται να προσφέρει η αληθής μετάνοια είναι, το να παραβλέψη εκουσίως το σέβας και την φιλίαν μιας γενναίας ψυχής. Θέλω λοιπόν προσφέρει αυτήν την φοβεράν θυσίαν - αλλά και τότε απαιτήσα άρά γε αξίως την δίκην; (Με διακεκομμένη φωνήν). Δεν ηκούσετε ποτέ - αχ! - δεν ηκούσετε ποτέ - ω! πόσον δύσκολον μοι φαίνεται να εξαλείψω μίαν απάτην, ήτις μόνη έως τώρα με εκάρριζε την ευνόιαν σας. - Μα πρέπει να γίνη! Απαγε, Ευλαλία! σε τεργιάζει υπεργράφεια; - Δεν ηκούσατε ποτέ διά κάποιαν Μπαρονέσσαν Μάινου; - Η Αρχ.: Είς την γειτονικήν ανλήν μας; με φαίνεται να ήκουσα κάτι διά ένα τοιούτου βδέλυγμα. Λέγουν, ότι έκαμεν ένα πολλά τιμη-

μένον άνδρα εις άκρον δυστυχίη. - Ενλ.: Αχ! Θεέ μου! - Ναι, ένα πολλά τιμημένον άνδρα. - Η Αρχ.: Ότι τον εγκατέλειψε και έφυγε με ένα αλήτην. - Ενλ.: Ναι, το έκαμε - (Ρίπεται ως έξω φρενών εις τους πόδας της Αρχόντισσας). Μη με αποβάλετε, Κυρία μου! δώσατέ με μόνον ολίγον τόπον, επάνω εις τον οποίον να ημπορώ να πεθάνω. - Η Αρχ.: Διά το όνομα του θεού! η αφεντίσι σας είσθε; - - Ενλ.: Εγώ είμαι εκείνο το βδέλυγμα. - Η Αρχ. (γυρίζει το πρόσωπόν της με αγανάκτησιν): Α! (απομακρύνεται μερικά βήματα από την Ευλαλίαν, αλλ' η καρδιά της την τραβά πάλιν οπίσω). - Μα αυτή είναι τόσον δυστυχής - μετανοεί θερμός - φύγε συ νου, οπου είσαι πάντοτε έτοιμος να αποφασίζης την καταδίκην - (Θεωρεί περιύπνος την Ευλαλίαν). Αχ! αυτή είναι τόσον δυστυχής. - Σηκωθήτε, σας παρακαλώ, σηκωθήτε. Ο άνδρας και ο αδελφός μου δεν είναι μακρόα. Αυτή η σκηνή δεν επιδέχεται μάρτυρας, σας απόσχομαι σιωπήν. (Σηκώνει την Ευλαλίαν). - Ενλ.: Αχ! η συνειδήσις μου, η συνειδήσις μου δεν θέλει σιωπήσει ποτέ. (Πάνει και με τα δύο χέρια της το χέρι της Αρχόντισσας). Μη με αποβάλετε! - Η Αρχ.: Δεν σας αποβάλλω, μη φοβείσθε. Η διαγωγή σας εις αυτούς τους τρεις υστερινοūs χρόνους, η κρυφή σας θλίψις, η μετάνοιά σας δεν εξαλείφουν βέβαια το έγκλημά σας, μα ένα άσπλον δε θέλει σας αρνηθή ποτέ η καρδιά μου, όπου να ημπορείτε να κλαίτε ελευθέρως την στέρησιν του ανδρός σας. - Αχ! φοβούμαι, μήπως είναι μία αδιόρθωτος στέρησις! - Ενλ. (με απελπισίαν): Αχ! αδιόρθωτος! - Η Αρχ.: Ω σύζυγος δυστυχιστάτη! - Ενλ. (με τον ίδιον τόνον): Είχα και παιδιά. - Η Αρχ.: Φθάνει. - Ενλ.: Κύριος οίδεν, αν ζουν έτι, η απέθαναν. - Η Αρχ.: Ταλαίπωρη μητέρα! - Ενλ.: Είχα ένα αξιέραστον άνδρα. - Η Αρχ.: Σιωπήσατε, ντζάνοιμ. - Ενλ.: Κύριος οίδεν, αν ζη έτι, η απέθανεν. - Η Αρχ.: Το

γινε ο άντρας και τα παιδιά της. Εδώ ο κώδικας της τιμής και η γυναικεία συμπόνια συγκρούονται άμεσα, όταν η Αρχόντισσα από τη μια αποκαλεί «βδέλυγμα» τη νεαρή που εγκατέλειψε την οικογένειά της, από την άλλη η πικρή μεταμέλεια προκαλεί αμέσως τη συγχώρηση: «ποιος ημπορεί να μισήση αυτήν την μετανοούσαν», μιλώντας κατ' ευθείαν για λογαριασμό των θεατών «Όχι, δεν είσθε υπεύθυνος. Η στιγμή εκείνη ήτον ένα όνειρον, μία ζάλη, μία μανία», χρησιμοποιώντας κατά λέξη εκφράσεις από την αστική τραγωδία του Lessing: *Miss Sara Sampson* (1755), όπου υπάρχει επίσης το θέμα της αποπλάνησης της νεαρής πρωταγωνίστριας²²⁶.

Τώρα η πράξη δεν αντέχει άλλα συγκλονιστικά και συνταρακτικά γεγονότα και πρέπει να κλείσει γρήγορα. Με την υπόσχεση πως θα ερευνήσει για την υπόθεση η Αρχόντισσα κλείνει βεβιασμένα τη συζήτηση, - έχει ξεχάσει τελείως την υπόθεση του αδελφού της - («Οηλήγωρα, κυρά Μαρία, αλλάξατε το πρόσωπόν σας»), γιατί έρχονται οι άντρες μαζί με τον Μίχο που κι αυτός καπνίζει τζιμπούνι (Γ'η'). Έπεται ψύχρα και όλοι θέλουν να γυρίσουν στο σπίτι. Τότε βλέπουν και το Μίχο να «τουτουνίζει» (καπνίζει), και εκείνος εξηγεί πως όταν του ζήτησε ο Αρχοντας να φέρει τζιμπούνια για «μας», ασφαλώς εννοούσε και εκείνον. Πάλη μια γνωστή και άνοστη τεχνική της παρεξήγησης, γνωστή από τη λαϊκή φάρσα. Παρακαλεί ο Αρχοντας τον Μαγιόρο να δοκιμάσει αυτός να καλέσει τον ξένο και η πράξη κλείνει με το Μίχο να καταριέται τη στιγμή που τον ανάγκασαν να καπνίσει πίπα, γιατί δεν του αρέσει καθόλου²²⁷. Το μελοδραματικό αποκορύφωμα του έργου, η «περιπέτεια» της τρίτης πρά-

βλέμμα σας γίνεται άγιον. - Ευλ.: Όσον διά μένα απέθανε. - Η Αρχ.: Αχ! τι αυστηρά μετάνοια. - Ευλ.: Είχα κι ένα γέροντα πατέρα! - Η Αρχ.: Παύσατε, διά το όνομα του θεού, παύσατε! - Ευλ.: Η περί εμέ λύπη τον τον εθανάτωσε. - Η Αρχ.: Πόσον τρομερά εκδικείται η υβρισθείσα αρετή. - Ευλ.: (Της αρχίζουν τέλος πάντων να τρέχουν τα δάκρυα ποταμιών, καλύπτει και με τας δύο χείρας το πρόσωπόν της). Και εγώ ζω ακόμη! - Η Αρχ.: Ποίος ημπορεί να μισήση αυτή την μετανοούσαν; (Περιπτύσσεται την Ευλαλία). Όχι, δεν είσθε υπεύθυνος. Η στιγμή εκείνη ήτον ένα όνειρον, μία ζάλη, μία μανία. - Ευλ.: Ω! ληληθίγέ με, σας παρακαλώ, αν ηξεύρετε, πόσον φοβερά μαχαίρια μοι φαίνεται κάθε παραμικρά αθώως των εγκλημάτων μου - ότι η συνειδήσις μου τότε με βασανίζει σφοδρότερα, όταν ανεξήγητη ο νους μου δικαιολογήματα! - Όχι, δεν ημπορώ με τίποτες να δικαιολογηθώ. Και η μόνη θλίβερά ησυχία της καρδιάς μου είναι, το να ομολογήσω τον εαυτόν μου απεριορίστως αξιοτιμώρον. - Η Αρχ.: Τούτο είναι ο χαρακτήρ της αληθούς μετανοίας. - Ευλ.: Ω! αν τον εγνωρίζετε - όταν τον ίδα εγώ την πρώτην φοράν, τον ωραίον ευγενή άνδρά μου - ήμιον μόλις 14 χρόνων. - Η Αρχ.: Και τότε έγινεν ο γάμος σας; - Ευλ.: Μετά μερικούς μήνας. - Η Αρχ.: Και η φυγή σας; - Ευλ.: Δύο χρόνους συνεζισα με αυτόν. - Η Αρχ.: Αφήσατε λοιπόν, ψυχή μου, την νεότητά σας να μετανοήση διά εκείνο, όπου δεν ήμαρτεν η καρδιά σας. - Ευλ.: Τοιαύτα μοι υπαγορεύει και ο νους μου εις εκείνας τας ώρας,

εν αις ο πόθος, και η προς αυτόν αγάπη νικούν την μετάνοιάν μου. - Μα όχι, Αρχόντισσα, η νεότης μου δεν με αθώνει. (Ατενίζει προς τον ουρανόν). Γέροντα αξιοσεβάστε Πάτερ! τότε ήθελε πέση η κατηγορία επάνω σου. Εσύ όμως ενεφάνειν εις την καρδίαν μου το φρόνημα της τιμής και της αρετής. Εσύ με συμβούλευες αρκετά να μην απαιτηθώ από το φαρμάκι της κολακείας και της πλάνης. - Η Αρχ.: Και τι ημπορεί να κατορθώση η καλή ανατροφή εναντίον εις ένα Αλκιμιάδην» (σσ. 84-88). Τελικά δεν ήταν τόσο γοητευτικός ο εραστής, αλλά ήξερε να της δημιουργήσει φαντασιώσεις περί μεγάλης ζωής. Αργότερα μαθαίνουμε ότι ο σύζυγός της πέρασε οικονομικές δυσκολίες τότε. Το τέλος της ιστορίας είναι πως εγκατέλειψε τον απαιτητή γρήγορα και κατέφυγε στην ελεημοσύνη της Αρχόντισσας. Για την τύχη της οικογένειάς της δεν γνωρίζει τίποτε.

²²⁶ Mathes, ό.π., σ. 533.

²²⁷ «(Ρίπτει χριστιανός κι αν θέληση να γένη τώρα κριτής. Όταν στέκονται τρεις άνθρωποι στο μεϊδάνι, και ο 'δοξώτατος άρχοντας λέη "φέρε τζιμπούνια διά ημάς" δεν μπαίνω κ' εγώ τότε στην αρράδα; μα κ' εγώ τι 'ξεχαμένος! στην ζωή μου δεν είχα τραβήξη τζιμπούνι, και τώρα τό 'καμα μόνον για χατήρι του Αρχοντα. (Πτύνει). Τφού! πώς βρωμά το σκατό! έχάλασεν όλο το κέφι μου» (σ. 92). Ο Κοκκινιάκης δεν διατάζει να βάλει και πιο έντονο χρωματισμό.

ξης, που έφερε την αποκάλυψη του μυστηρίου, τελειώνει με κακόγουστα αστείακια, για διασκέδαση της συνασθηματικής φόρτισης του θεατή. Στον «αισθαντικό» θεατή ίσως δίνει και το χρόνο να προχωρήσει στις υποψίες του, που φέρνουν τα νέα δεδομένα, και να κάνει ορισμένους συσχετισμούς που ως τώρα δεν μπόρεσε να κάνει με την ίδια ευκολία. Και αν ακόμα δεν μπορεί, έχει πάντως την αίσθηση πως το puzzle κοντεύει να ολοκληρωθεί.

Αυτό το αποτέλεσμα υπολογίζει και ο δραματουργός, γιατί το σασπένς της υπόθεσης μετατίθεται τώρα γρήγορα από τη διάγνωση στη θεραπεία, από το αστυνομικό μυθιστόρημα των χαμένων ταυτοτήτων στην αγωνία της ανεύρεσης μιας λύσης για τη σωτηρία δύο «ωραίων ψυχών» και για τη διόρθωση της κατάστασης. Υπάρχουν και παιδιά στη μέση, για τα οποία ο Κότζεμπου πάντα δείχνει ιδιαίτερη ευαισθησία. Και όντως η αποκάλυψη της ταυτότητας του Αγνώστου ακολουθεί ήδη στη δεύτερη σκηνή της Δ' πράξης. Η καμπύλη της ενόθητας της έντασης ως προς την προϊστορία των προσώπων πλησιάζει στο τέλος της, το αναλυτικό δράμα αντικαθίσταται από το δράμα δράσης, προσανατολισμένο στην τελική έκβαση, και το σασπένς επικεντρώνεται στην ανεύρεση κάποιας ανεκτής και θετικής λύσης. Ακόμα λείπουν ορισμένα στοιχεία: το κυριότερο βέβαια είναι η συνάντηση των ιδίων των πρωταγωνιστών.

Η τέταρτη πράξη ξεκινάει με την απολογία του ηλικιωμένου υπηρέτη Πέτρου, που και αυτός μας φανεώνει το παρελθόν του ως γλεντζέ²²⁸, αλλά τώρα έχει βρει την ψυχική του γαλήνη. Δεν προλαβαίνει να τελειώσει τις αναπολήσεις του, όταν έρχεται ήδη ο Μαγίόρος, που θέλει να μιλήσει με τον ξένο. Τελικά ο υπηρέτης δέχεται να μεταφέρει το μήνυμα, και ο Μαγίόρος διατάζει πώς να αντιμετωπίσει το μισάνθρωπο: το *savoir vivre* του Knigge τελικά δεν τον πληροφορεί τίποτε σχετικά²²⁹. Η επόμενη σκηνή (Δ'β') είναι και πάλι απολογητική και μια από τις εκτενέστερες του έργου. Τώρα λύνονται και τα τελευταία μυστήρια της υπόθεσης. Οι πρώτες λέξεις που λέγονται είναι επιφωνήματα αναγνώρισης: αυτό που υπομναιζόταν ο αναγνωστής ήδη, γίνεται φανερό: ο Αγνώστος τελικά είναι ο δούκας του Μάνου και επομένως η Ευλαλία η γυναικά του. Είναι παλιοί φίλοι με τον Μαγίόρο Κωνσταντίνο από την εποχή της υπηρεσίας τους στο γαλλικό στρατό (χωρίσαν πριν επτά χρόνια). Αλλά πώς έχει αλλάξει ο Μάνου έτσι²³⁰, Μα-

²²⁸ «Όταν ήμουν δούλος του καφφενέ μέσα εις το κάστρον, ήμουν ένας άσωτος νέος: με τα χαρτιά και με το τάρβι εγλέντιζα από το πουνόν έως εις το βράδι. Ψητόν και κρασί ήτον πάντοτε έτοιμον, όταν είχα όρεξιν. Και μ' όλον τούτο δεν με ευχαριστούσε καμμία μπουκιά! Από το ψητόν έλειπε το ύλας της εσωτερικής ησυχίας, και από το κρασί έλειπεν η ξάχαρη της καλής σνειδήσεως. - Οποία μεταβολή, αφ' όν εμνήκαν εις την δούλευσιν αυτού του ανθέντου! Καθεκάστην ημπορώ να λέγω: "Σήμερον δεν έκαμα κανένα κακόν, και εκπλήρωσα τα χρέος μου εντελέστατα". Ω εσύ, καλόν τυρί, ω εσύ μαύρον ψωμί! Ω πόσον νόστιμα με φαίνεσθε» (σσ. 93-94).

²²⁹ Το *savoir vivre* του Knigge ήταν από τους πιο γνωστούς και ευρύτατα διαδεδομένους οδηγούς συμπεριφοράς στη Γερμανία του 18ου και 19ου αιώνα. Βλ. Freiherr von Knigge: *Über den Umgang mit Menschen*, 2 τόμ., Hannover 1788. Στην πέμπτη έκδοση (1797) ο Knigge απάντησε στον Κότζεμπου: «Der Verfasser des Schauspiels: *Menschenhaß und Reue läßt in demselben den Major sagen, ich hätte vergessen, Vorschriften für den Umgang*

mit dieser Art von Menschen zu geben. Es ist wahr, ich habe hier wenig darüber gesagt; allein es ist auch unmöglich, dazu allgemeine Regeln vorzuschlagen, da es notwendig ist, bei jedem einzelnen Falle, genau mit den Quellen des Übels bekannt zu sein» (ό.π., σσ. 124 έξ.).

²³⁰ «Μαγ.: Όλα όσα βλέπω, και όσα ακούω περί σου μοι φαίνονται ανάμικτα. Εσύ είσαι βέβαια ο Γεώργιος, η μορφή σου είναι βαθώς εντετυπωμένη εις την ψυχήν μου: μα πού είναι εκείνοι οι χαρακτήρες, όπου εγοήτεον ποτέ τα Φραντζέζικα κοράσια, έφερον χαρόν εις κάθε συνένευσιν, και προξενούσαν ευθυμίαν, προτού ακόμη να ανοίξης τα χείλη σου; - Αγν.: Αλημονήσες, ότι ήγνα επτά χρόνους γεροντότερος. - Μαγ.: Έχεις δόκιον: μόλις λοιπόν επέρασες τους τριάντα. - Διά τι δεν θέλεις να με βλέπης; μήπως δεν υποφέρεις να βλέπης πλέον φίλον πρόσωπον, ή μήπως φοβείσαι να μη γένη το μάτι σου καθρέπτης της ψυχής σου; πού είναι εκείνο το ζωηρόν βλέμμα, όπου ενέβλεπε ποτέ εις τα βάθη των καρδιών» κτλ. (σ. 97). Και σε άλλο σημείο: «Αχ θέέ μου, πώς φαίνεται! Εντροπή σου! Ένας άνδρας τοιούτου πνεύματος και τοι-

ζή ήταν στην Αλσατία, μαζί πολέμησαν στο Γιβραλτάρ²³¹, ο Μάινου του έχει σώσει και τη ζωή. Ο Μαγιόρος αναγκάζει το φίλο του να του εξιστορήσει λεπτομερώς την ιστορία της δυστυχίας του, για να την ακούσουμε και εμείς, εκείνη τη σύντομη βιογραφία που τον έκανε μισάνθρωπο: η στρατιωτική του καριέρα δεν καρποφόρησε, και ο οικογενειακός του βίος απέτυχε²³². Ο φίλος του τον επιτιμά για το πώς χειρίστηκε το θέμα και άφησε τον εαυτό του να γίνει απουσιόγωγος²³³, αλλά ο μισάνθρωπος επιμένει στις απόψεις του²³⁴. Τότε ο Μαγιόρος τον προσκαλεί στο

ούτων προτερημάτων, ένας άνδρας, ως εσύ, όστις εξα-
σκούσε πάντοτε την φιλοσοφίαν πρακτικώς, να ταπει-
νωθή τόσο από την άσπατον τύχην!» (σ. 99).

²³¹ Από το 1779 ως το 1782 οι Ισπανοί πολιορκούσαν χω-
ρίς επιτυχία το αγγλικό Γιβραλτάρ, σύμμαχοί τους στην
επιχείρηση αυτή ήταν οι Γάλλοι.

²³² Ο Κότζεμπου δεν παραλείπει να εννοεί ανάμεσα
στις ανιστορήσεις και πάλι δείγματα της κοσμοθεωρίας
του, αλλά και κριτική για την πολιτική κατάσταση σε διά-
φορα κρατίδια της τότε Γερμανίας. «Αδελφέ! Εγώ πα-
ρατήρηκα από την Φραντξέικερν δούλευαν από εκείνην
την στιγμήν με εγκατέλειψε και η τύχη. Επεθύμησα να
ιδώ την πατρίδα μου. Ω τι γλυκά ονείρατα ήταν εκείνα
οπού εμφανίζονταν: πώς έχω δηλαδή να ζήσω και να
δουλεύω υπέρ της πατρίδος μου, να διορθώσω μερικάς
παλαιάς και κακάς συνηθείας, και να εξολοθρεύσω τι-
νάς μωράς προλήψεις, οπού κατεκλύπτοντο εις μίαν πο-
λυχρόνον ομίχλην. Ω! εκείνος, οπού αγαπά την ησυχίαν
του, ας μην επιχειρησθή τίποτες εναντίον της μωρίας των
ανθρώπων. Αυτό το ελάθα εγώ: με κατέρεξαν, με διέ-
βαλον, και με εκήρυξαν διά επικινδύνον άνθρωπον. 'Αυ-
τός ο άνθρωπος έχει πνεύμα' έλεγαν παντού περί εμού'
'μα είναι κακής διαθέσεως'. Αυτό με εσκανδαλίζει. Μα
όχι άλλο. Εισιμπούσα πλέον, τίποτες δεν εκατηγορούσα
πλέον, όλα τα επιδεχόμην, εξητούσα την ενόμιαν των αν-
θρώπων, καθώς ένας εραστής την αγάπην της ερωμένης
του – πλην ματαιώς! Δεν ημπορούσα να χωνεύσουν, ότι
εγώ ήθελουν να γένω μίαν φοράν φρονιμώτερος από αυ-
τούς. Συνεστάλην λοιπόν εις τον εαυτόν μου, ήμουν ευ-
χαριστημένος με μόνον τον εαυτόν μου, και εξούσα μο-
νήρης εις το μέσον της βασιλευούσης. Με είχαν κάμη εκα-
τόνταχρον επειδή ήθελαν να διαφυλάξουν τον πλούτόν
μου εις τον τόπον. Ανεπληρούσα το καθήκον μου με ζή-
λον και με ειλικρίνεια, χωρίς να κινηθώ δόξαν, χωρίς
να ζητώ ξεχωριστάς τιμάς» (σσ. 100-101). Ο Κότζεμπου
μας παρουσιάζει το προφίλ ενός φοιτημένου νεαρού αν-
θρώπου, που προσπαθεί να δράσει σ' ένα περιβάλλον
αντιδραστικό (χαρακτηριστικά δεν αναφέρονται λεπτο-
μέρειες), τυπικό για τη Γερμανία της εποχής. Όταν στη
στρατιωτική του υπηρεσία προάγουν ως χίλιαρχο έναν
ανάξιο άνθρωπο, που ήταν προσπατευόμενος της ερω-
μένης του Δούκα, παρατείνεται από την καριέρα του. «Κά-

ποιοι σαρκασμοί εναντίον της ερωμένης, οπού έφηνον
από το στόμα μου, με έκαμαν δέξιμον εις το φροδύριον.
Εκεί διέτριψα μισόν χρόνον, μασώντας τα σνήγια μου.
Τέλος έλαβον την ελευθερίαν μου. Εσήναξα να υπάρχο-
ντά μου κι έφηνα από την επαρχίαν. Ωλιπομένους με γνώ-
σιν των ανθρώπων – έτσι εμφανίζονταν – μοι εμφανίοντο
εύκολον να περάσω καλά μεταξύ των ανθρώπων. Έκλε-
ξα το Κάσσελ προς κατοικίαν μου. Όλα επήγαιναν εξαί-
ρετα. Ευρήκα φίλους, οπού με εκολάκευον, με εχάδονον,
ελάμβανον δανεικώς τα άσπρα μου, και εξώδονον το κρα-
σί μου. Τέλος ευρήκα και μίαν γυναικα, ένα αθύνον, θαν-
μάσιον πλάσμα, περίπου 15 χρόνων. Ω! Πόσον την αγα-
πούσα! Ναι, τότε ήμουν ευτυχής! Μοι εγέννησαν έναν υι-
όν, και μίαν θνηγατέρα, και τα δύο τα επροέκρινε η φύ-
σις με το κάλλος της μητρός των. Ω! Πόσον αγαπούσα
την γυναικά μου και τα παιδιά μου: ναι, τότε ήμουν εις
άκρον ευτυχής! (Σφουγγίζει τα μάτια του). Ιδού και ένα
δάκρυον: μόλις ήθελα το πιστεύσει. Καλώς ήβατε, πα-
λαιού μου φίλοι! Από πολλής δεν είδαμεν ο ένας τον άλ-
λον!- Ε αδελφέ, ευχής τελειώνει η ιστορία μου. Ελπιήθη,
πλην όχι άλλο. Ωλιγόστευσα λοιπόν τα έξοδά μου. Ένας
ολιγαρκής δεν έχει χρειάν πολλών πραγμάτων. Να, ήλ-
θεν ένας άλλος φίλος, ένας νέος, ο οποίος με ήρσε, τον
οποιόν ανέστηρα εγώ εκ κοπρίας με τον πλούτόν μου, τον
οποιόν ύψωσα με την υπόληψήν μου – αυτός επλάνησε
την γυναικά μου – και έφηνε με αυτήν» (σσ. 101-102). Αυ-
τή είναι η προϊστορία του μισάνθρωπου αυτού.

²³³ Πρώτα του παρατηρεί πως δεν αξίζει να στενοχωριέ-
ται κανείς για μια άσηπη γυναικά, που είναι ανάντη του
άντρα της. Δεύτερον έκανε λάθος που δεν κράτησε τα
παιδιά κοντά του. Ο Μάινου έχει να αντιτάξει μόνο
συνωθηματικές δικαιολογίες: «Όπου η ομοιότης με την
μητέρα των να ανακαλή εις την μνήμην μου την εικόνα
της παρελθούσης ευτυχίας: όχι, δεν θέλω να βλέπω κα-
νένα άνθρωπον, ούτε παιδί, ούτε γέροντα. Το παιδί είναι
ένας μέλλων κακούργος, και ο γέροντας ένας τέλειος κα-
κότροπος» (σ. 103). Αυτό είναι επιγραμματικά το πι-
στεύω του μισάνθρωπου που ακούγεται εκείνη τη στιγ-
μή σχεδόν γελοίο. Ωστόσο θα κατανοήσει τη σωστή συμ-
βουλή του φίλου και θα πάρει τα παιδιά κοντά του.

²³⁴ «Αδελφέ, ευρίσκονται και πράγματα εις τον κόσμο, ο-
πού ευκολώτερα ημπορεί τινάς να τα διδάξη, παρά να

τραπέζι των Βίντερσεε με την προσωπική παράκληση να δεχτεί να γίνει ο προξενηγής στην υπόθεσή του με την Ευλαλία. Ο Μάινανου δεν μπορεί να απορρίψει την παράκληση του φίλου του και υπόσχεται πως θα έρθει. Η τραγική ειρωνεία προκαλεί συγκίνηση. Η συνάντηση, χωρίς ακόμα οι ενδιαφερόμενοι να το ξέρουν, είναι προγραμματισμένη. Το γνωρίζει μόνο ο θεατής.

Για την εντυπωσιακή τοποθέτηση αυτής της συνάντησης μέσα στο σύνολο του έργου θα γίνουν ακόμα πολλά από δραματολογική άποψη. Από τις πιο παλαιές τεχνικές στην αύξηση του σασπένς και στην προετοιμασία του αιφνιδιασμού είναι η αναβολή και η παραπλάνηση (η δραματολογία ασχολείται ήδηθεν με άλλα πράγματα και φαινομενικά κάτω «ξεχνιέται» το θέμα). Στην επόμενη σκηνή ο ξένος κανονίζει με τον Πέτρο τις λεπτομέρειες της αναχώρησής τους, αύριο κιάλας (Δ' γ'). Θα έφευγε, αν μπορούσε, στα νησιά του Ειρηνικού²⁵⁵. Ωστόσο αποφασίζει τώρα να πάρει τα παιδιά του μαζί είναι σε κοντινή πόλη υπό την προστασία μιας χήρας και θα τα φέρει σε λίγο ο Πέτρος, ο οποίος μένει έκπληκτος με την τροπή που έχουν πάρει τα πράγματα. Σε σύντομο μονόλογο του ο μισάνθρωπος επιβεβαιώνει την απόφασή του αυτή (Δ' δ')²⁵⁶.

τα βάλει εις πράξιν. Αν ήξευρες, πόσον αηδιάζω κάθε ξένον μούτζουνον, πόσον καλήτερα επιθυμώ να κάθομαι επάνω εις μυριάδας βελόνων παρά επάνω εις τούς μαλακούς σοφάδες σας! Πόσον χαλνά το κέφι μου όλην εκείνην την ημέραν, αν ιδώ μόνον μακρόθεν να πλησιάξη ένας άνθρωπος προς εμέ, τον οποίον να μην ημπορέσω πλέον να τον αποφεύγω, και τον οποίον λοιπόν αναγκάζομαι να χαιρετήσω! – Ω! Αφρό με εις ειρήνην. – Κάθε άνθρωπος ζητεί να κάμη τηρήν του ένα ιδιότερον κύκλον, του οποίου υπάσχει αυτός ο ίδιος το κέντρον· καθώς και εγώ του εδικού μου. Εν όσω ευρίσκεται ακόμη εις αυτό το δάσος πτηνού τινός λάρυγγε, οπου να χαιρετά τον ανατέλλοντα ήλιον, ποτέ δεν θέλω υστερηθή συναναστροφής» (σ. 105). Μισανθρωπισμός, κριτική του πολιτισμού και λατρεία της φύσης διαπλέκονται σε μια ενιαία κοσμοαντίληψη.

²⁵⁵ Το χωριό δεν στερείται κομικότητας: «Ω, εσείς ειρηνικοί κάτοικοι των νήσων του Ωκεανού, προς εσάς θα έλθω. Εσείς είσθε ακόμη αδιάφοροι. Το μόνον σας ασάλμα είναι η κλοπή. – Έστω! Εγώ δεν φέρω μαζί μου θησαυρούς. Το πολιτμώτατον πράγμα οπου είχα, την ησυχίαν μου, με την έκλειναν εις την Ευρώτην. – Η προς εσάς, ω ανδρείοι κάτοικοι της Βιονατόρε· προς εσάς, των οποίων την ωραίαν εικόνα επιρρόσηεν ένας περίφημος συγγραφέας με αμίμητον ζωηρότητα. – ή – έ· δα! Όπου θελήση ο Θεός· Μακράν, μακράν από αυτό το καλλιεργημένον ηθικόν Λαζαρέτον! – ακούεις Πέτρε! αύριον πουργό πουργό» (σ. 108). Η νοσταλγία για τους αδιάφορους πολιτισμούς, που βρίσκεται στη ρίζα του τουρισμού, γεννιέται κατά το Διαφωτισμό, που είχε αναπτύξει ιδιαίτερα την περιέργεια για ξένους λαούς και πολιτισμούς και την περιηγητική γραμματολογία, η οποία έφτασε σε πολύ μεγάλη τωρά και μεταφραζόταν αμέσως σε άλλες γλώσσες. Με τον περίφημο συγγραφέα εννοείται ο Guillaume

Thomas Francois Raynal (1713-1796), που περιγράφει εξευρωπαϊστικούς πολιτισμούς στο επτάτομο έργο του *Histoire philosophique et politique et du commerce des Européens dans les deux Indes*, Amsterdam 1771. Μερικά από τα θεατρικά έργα του Κότςεμπτον άλλωστε διαδραματίζονται σε εξωτικά τοπία.

²⁵⁶ Και αυτός ο μονόλογος δεν στερείται κομικότητας, όταν ο πατέρας θέλει να κάνει τα παιδιά του ιθαγενείς που να ζουν από το κυνήγι. «Ναι, θα τα πάρω μαζί μου. Θέλω να συνηθίσω την θέαν τους. Τα αθώα αυτά πλάσματα δεν πρέπει να μολυνθούν, ούτε από καμμίαν φιλάνθρωπον, ούτε από καμμίαν μισωτήν. Καλήτερα να ζητούν το ψωμί τους εις κανένα έρημον νησί με το δοξάρι, και με τας σαίτας, ή να κάθονται, καθώς οι Χοτεντόται εις καμμίαν γωνίαν, και να κοιτάζουν την κορυφήν της μύτης των· καλύτερα να μην κάμνουν τίποτε, παρά να κάμνουν κακά. – Τι ανόητος, οπου ήμουν! Να ειγή από το στόμα μου η υπόσχεσις, και να ανακατωθώ πάλιν αναμεταξύ εις πιθήκων πρόσωπα! Τι γελοιώδη μορφήν έχω να δείξω εις το μέσον τους· και μάλιστα ως μεστής! Χα! χα! χα! – Ε, υπέφερα αρκετά εις αυτόν τον κόσμον, διά τι να μη γράψω διά την αγάπην ενός φίλου, ακόμη μίαν κακήν ώραν εις το καλανάρι της ζωής μου;» Ο δραματογράφος όμως δεν θα του κάνει το χατίρι, γιατί η συνάντησή αυτή χρειάζεται οπωσδήποτε. Άλλωστε ο θεατής δεν πρέπει να ρωτήσει πολύ ούτε να σκεφτεί κατά πόσο ταιριάζει τελικά η απόφαση του μισάνθρωπου να κάνει και τον προξενηγτή, αφού δεν μπορεί να υποφέρει την παρουσία ανθρώπου ή το άλλο: τώρα τον έρχεται η ιδέα να πάρει τα παιδιά κοντά του, για τους όποιους λόγους, που έχουν γίνει 4-5 χρονών, για να αποσοβήσει τον κίνδυνο μήπως «μολυνθούν» από το βλαβερό πολιτισμό των πόλεων;

Τότε η υπόθεση μεταφέρεται πάλι στην κατοικία των Βίντερσεε· η αλλαγή τόπου φέρνει μαζί και μιαν αλλαγή ύψους προς το κωμικότερο: η Σαφτίκα μόνη της παραπονιέται για τη μονότονη ζωή στην εξοχή (Δ' ε')²³⁷. Μαζί με τον κυρ-Γιάννη κουτοπολεύουν την αντίπαλό της, την κυρα-Μαρία (Δ' στ'), όταν έρχεται ο Μαγίδρος που θέλει ν' ακούσει και αυτός τι λένε για τη μέλλουσα σύζυγό του (Δ' ζ'). Ο κυρ-Γιάννης βρίσκεται σε δύσκολη θέση και προσπαθεί να γλιτώσει με κοινοτοπίες. Αθελά του εμφανίζει και άλλες λεπτομέρειες της ενεργητικής δράσης της Ευλαλίας. Ο φλύαρος επιστάτης πάλι δε θέλει να αποχωρήσει. Όλες αυτές οι σκηνές αποτελούν ένα κωμικό ιντερμέδιο που απλώς προετοιμάζει το φινάλε του έργου. Χαριτωμένος είναι και ο πειρακτικός διάλογος του Μαγίδρου με την αδελφή του (Δ' η')²³⁸, η οποία ομολογεί την αποτυχία της· αλλά εκείνος δεν την έχει ανάγκη πια, αφού θα μεσολαβήσει ο φίλος του. Η ειρωνεία σ' αυτή την περίπτωση δεν μοιάζει τραγική, αλλά σχεδόν κωμική. Το ύφος της ανάλαφρης κοκεταρίας συνεχίζεται και στην επόμενη σκηνή (Δ' θ'), που φέρνει τον Άρχοντα μαζί με την Ευλαλία στο σπίτι, και αυτή η χαριτωμένη συναναστροφή του Ροκοκό, όπου τίποτε δεν είναι σοβαρό και οι άνθρωποι παίζουν με τα αισθηματά τους, που ή ψευτικά είναι, προσποιητά ή όχι και πολύ βαθιά, διακόπτεται δια μιας με τον ερχομό του προσκαλεσμένου Άγνωστου: η τελευταία σκηνή της πράξης είναι εξαιρετικά σύντομη (Δ' ι'), τελειώς βωβή και παντομimική, και πέφτει σαν κεραυνός εν αιθρία: μόλις η Ευλαλία αντικρίσει τον Άγνωστο, πέφτει λιπόθυμη, και εκείνος «φεύγει *δρομαίως*»²³⁹. Ο Κότζεμπου κατόρθωσε τον αιφνιδιασμό, που τόσες σκηνές έχει προετοιμάσει με ανούσιες συναντήσεις και δραματουργικά άσκοπες συναναστροφές, και στήνει ένα εντυπωσιακό φινάλε, βωβό σε αντίθεση με την προηγούμενη πολυλογία, που αφήνει άφωνο το θεατή. Αρέσκεται στο να

²³⁷ «Οχι! Αρχόντισσά μου! Ετούτο δεν γίνεται· αν έχετε όρεξη να σφαλισθήτε εδώ εις το χωριό, εγώ σας αφήνω νηείαν. Εγώ δεν γενηθήκα διά να ζω εις το χωριό, ανετράφηκα μέσα σε κόσμον. (Χασμουριέται). Τη αληθεία! Εις ανταίς ταις ολίγαις ώραις, οπου ενιόσκωι εδώ, εχασμουρησιάσθηκα πολύ περισσότεραις φοραίς, παρά εις όλας ταις διδαχαίς, οπου ήκουσα σ' όλην μου την ζωήν στην εκκλησίαν. – Πράγμα ανυπόφερτον. Ούτε κανένας φρόνιμος δούλος τουλάχιστον να μην είναι, οπου να με κάμνη τον αγαπητικόν! Όταν πάλιν με έρχεται στον νουν εκείνη η κυρά Μαρία, με έρχεται να σκάσω απ' το κακόν μου, θα καταντήσω βέβαια ν' αποκτήσω καμμιά κιτρινάδα [ιτερο]» (σσ. 110-111).

²³⁸ «Η Αρχ.: Τη αληθεία, αδελφέ, οι ερσασταί φαντάζονται, ότι και οι άλλοι άνθρωποι δεν πεινούν, ούτε δειψούν, επειδή αυτοί τρέφονται από τους ατμούς των ρόδων, και το φως της σελήνης. Μόλις ερούφηξα ένα φλιντζάνι τζάι, και να, με κράζει ο κυρ αδελφός μου· ε, τι προστάξεις; – Μαγ.: Ακόμα ερωτάς; Ομίλησε με την κυράν Μαρίαν; – Η Αρχ.: Ναι. – Μαγ.: Ε; και; – Η Αρχ.: Τίποτες. – Μαγ.: Τίποτες; – Η Αρχ.: Τοντέστιν, αν δεν αρχίξη ο κυρ αδελφός μου να ζητά κανένα άλλον λμένα, θα πλέη ανώνιος εις το πέλαγος. – Μαγ.: Είναι μήπως υπανδρευμένη; – Η Αρχ.: Δεν ηξέυρω. – Μαγ.: Είναι από καλόν γένος; – Η Αρχ.: Αυτό δεν ημπορώ να

σοι το ειπώ. – Μαγ.: Μήπως δεν με νοστιμεύεται; – Η Αρχ.: Περί τούτου αναβάλλω την απόκρισιν. – Μαγ.: Έτσι, έτσι· θαμιάς η αληθεία την αδελφήν σου αγάπην, είναι σπανιωτάτη. Καλά οπου ευθύς εξ αρχής δεν έδωσα πίστιν εις τα λόγια σου. Καλά, οπου ενρήκα ένα παλαιόν φίλον μου, οπου να εντροπίαση την κυράν αδελφήν μου. – Η Αρχ.: Ένα φίλον; – Μαγ.: Ναίσκε, κυρά μου. Ο ξένος οπου εγλύτωσε του γαμβρού μου σήμερον την ζωήν, είναι παλαιός φίλος μου. – Η Αρχ.: Πώς ονομάζεται; – Μαγ.: Δεν ηξέυρω.. – Η Αρχ.: Είναι από καλόν γένος; – Μαγ.: Αυτό δεν ημπορώ να σε το ειπώ. – Η Αρχ.: Θε να έλθω εδώ; – Μαγ.: Περί τούτου αναβάλλω την απόκρισιν. – Η Αρχ.: Ανυπόφορος είσαι. – Μαγ.: Και πώς δεν θέλεις να ακούσης την ιδίαν σου σύνθεσιν;» (σσ. 118-119). Η συμμετρική ανταπόδοση των αδίστατων απαντήσεων είναι και αυτή ένας αγαπητός τρόπος της λαϊκής κωμωδίας.

²³⁹ «Άγν. (εμφανίζει εις τον ονδάν κάμνοντας ένα σοβαρόν προσκύνημα). – Ο Αρχ. (τον απαντά με ανοικτάς αγχάλας). – Ευλ. (βλέπει τον Άγνωστον, εντάζει μίαν δυνατήν φωνήν, και πίπτει εις λειποθυμίαν). – Άγν. (ρίπτει ένα βλέμμα επάνω εις την Ευλαλίαν· έκπληξος και θάμβος κυριεύει το πρόσωπόν του, και φεύγει *δρομαίως*). – Ο Αρχ. (τον θεωρεί κατόπιν πλήρης απορίας). – Η Αρχ. και ο Μαγ. (ενασχολούνται περί την Ευλαλίαν)» (σσ. 121-122).

θυσιάζει ολόκληρα τμήματα της υπολογισμένης του δραματουργίας σε τέτοια εφέ.

Στην Ε' πράξη το ενδιαφέρον του θεατή έχει μεταταθεί· δεν είναι πια η μυστηριώδης ταυτότητα των δύο αγνώστων που τον απασχολεί, κεντρισμένος από τη ροή των πληροφοριών που του παρέχει ο δραματουργός, αλλά τι θα γίνει τώρα, όπου το απερίσκεπτο παράπτωμα της Ευλαλίας έχει χωρίσει την οικογένεια Μάινου στα δύο, αν όχι στα τρία. Κατά τις στρατηγικές του Κότζεμπου, τις οποίες τώρα κάτω γνωρίζουμε, η ατμόσφαιρα πρέπει ν' αλλάξει προς το κωμικό. Ακριβώς αυτό γίνεται. Στη σκηνή Ε'α' βρίσκεται μόνος του ο Άρχοντας στο δωμάτιό του και σκοτώνει μύγες· όλοι τον έχουν εγκαταλείψει και ασχολούνται με άλλα ζητήματα²⁴⁰. Δίνει διαταγές στο Γιάννη (Ε'β') για το τραπέζι (πάλι έχουμε «ταξέδικον γράχον, γλυκόν 'σα ζάχαρη»)»²⁴¹, αλλά δεν υπάρχει παρέα να φάει μαζί. Ο Γιάννης του συστήνει το γιο του, Μίχο, που πάντα έχει διαβολεμένη όρεξη. Αναφέρει με αρκετά κωμικό τρόπο, τι γίνεται στο δωμάτιο της Ευλαλίας²⁴², πώς την περιποιούνται κτλ. Έχει πάντως συνέλθει.

²⁴⁰ Ο μονολόγος του είναι και αυτός αρκετά αστείος. «Ένα καιρόν επολεμούσα με ανθρώπους, και τώρα με μύγαις. Και τα δύο είναι μασκαράδικα πράγματα. Σήμερον άνοιξα αυτόν τον πόλεμον μόνον διά να διασκεδάσω τον καιρόν μου, μην έχων άλλο καλότερον να κάμω. – Ο Καίσαρ Δομετιανός εσκότωνε και αυτός μύγαις, καθώς και εγώ· με αυτόν γελά όλος ο κόσμος· μα ότι ένας από τους διαδόχους του εσκότωνε τους ανθρώπους 'σαν μύγαις, επειδή δεν είχαν τα αυτά φρονήματα, οπου είχε και αυτός, περί τούτου δεν γελά κανένας, και τη αληθεία είναι αξιογέλαστον. – Ευλογημένη Διοκλητιανέ! τα κόκκαλά σου αναπαύονται εν ειρήνι, αι ψυχαί των σκοτωμένων μυγών δεν σε ενοχλούν καθόλου. Μακάριος είναι εκείνος, οπου ηνυχάζει στο σπητάκι του και σκοτώνει μύγαις» (σσ. 123-124). Τα διδάγματα αυτά βέβαια είναι αρκετά τετριμμένα, όπως πάντα· οι φιλοσοφίες αυτές της καθημερινής ησυχίας και ευτυχίας, σε αντίθεση με τις σκοτούρες της μεγάλης πολιτικής, ανταποκρίνονταν στην αστική αντίληψη της εποχής, που θα βρει έκφραση μετά το Συνέδριο της Βιέννης (1814/15) στη φιλοσοφία του Biedermeier. Το ανέκδοτο για τον αυτοκράτορα Δομητιανό (81-96 μ.Χ.) που έπιανε μύγες και τις κάρφωσε στην πένα του, βρίσκεται στους βίους του Γάιου Σουητηνίου (ca. 70-140) (*vita Domitiani* 3,1). Δραματουργικά ο Άρχοντας κατεβαίνει στο επίπεδο του χαζού Μίχου, ο οποίος στην αρχή του έργου έπιανε πεταλούδες και τις κάρφωσε στη σκούφια του. Ως προς τον Κάρολο το Μέγα, που σκοτώνει ανθρώπους σαν τις μύγες γιατί δεν είχαν τα δικά του φρονήματα, αναφέρεται στον αματηρό εκχριστιανισμό της Σαξονίας, που κράτησε από το 772 ως το 785. Η ανεξιβηροσμία του Διαφωτισμού ερέσκειται στο να επισημαίνει τα «εργλήματα» που διαπράττονταν στην ιστορία εν ονόματι της σωστής θρησκείας, δηλαδή κατά την αντίληψή του Χριστιανισμού.

²⁴¹ Φρέσκος αρακάς, που είχε ετοιμάσει και ο Πέτρος για το Δούκα Μάινου. Για τη διαίτα του Κότζεμπου με τα πρώσινα μπιζέλια βλ. παραπάνω.

²⁴² Στο λόγο του Γιάννη ξαφνικά αφηνονούν τα ιδιωματικά στοιχεία. «Όσον 'μπόρεσα να βγάλω από την τρύπαν της κλειδαριάς μέσα, με φαίνεται να σπηλθή πάλιν. Είναι ένα κουριόζο, αλλοιότικον, παράξενον πράγμα με μια τέτοια κατ'ιδιοσμένη κερατσίονδα! μπερ έσπευαν για σπρίτα, μπερ για σκόνας, μπερ για διαβόλους, και περιδρόμους. Η καίμενη κοκκωνίτια Σαρτίκα αφάνισε τα ποδαράκια της, ανεβοκατεβαίνοντας την σκάλα τόσας φοραίς. Ένα δυό κομμάτια κρουυτζικο νερό να έχνυν απάνω στο κεφάλι της, να της γιατρικό! αυτό είναι το σεκρέτο στάς λειποθυμίας. Θαιμάζομαι μόνον με την ενοδοξοτάτην Αρχόντισσαν, και με τον ευγενέστατον Άρχων Μαγιόρον, οπου καταγίνονται, επιμελούνται, και κοπιάζουν τόσον δι' αυτήν, ωσαν να ήτον αυτή από την Ενοδοξήτην φαμίλιαν σας. – Άρχ. (χαμογελών): Ποίος ηξεύρει; – Γιάν.: Μα την Παναγιά μου, και τον άγιο Νικόλα! αν είχε την δυστυχίαν ένας παλαιός πιστός δούλος, οπου έχει την τιμή να δουλεύη την ενοδοξοτή σας είκοσι σωστός χρόνους να του πέση μία μαιλαιά, τη αληθεία δεν εγίνονταν ούτε ο μισός σαματάς οπου έγινε τώρα. – Άρχ.: Το πιστεύω και εγώ. – Γιάν.: Και μπάρεμ να ήξευρε τινάς ποία είναι αυτή η γυνάικα! Εγώ έλαβα επιστολαίς απάνω ο' επιστολαίς, απόκρισais απάνω ο' απόκρισais· μα κανένας από τους κορρεσπονδέντους μου δεν 'μπόρεσε να με ειδοποιή δι' αυτήν. – Άρχ.: Ηξεύρεις τι, Γιάννη; να σε δώσω μιαν καλήν συμβουλήν. – Γιάν. (με μεγάλην περιέργειαν): Είμαι όλος αντί. – Άρχ.: Απ' αυτό οπου 'συνέβηκε σήμερα, συμπεραίνω να γνωρίζεται ο ξένος με την κυρά Μαρίαν καλονύτζικα. Αν μμπορούσε λοιπόν να κλέψης από το στόμα του ξένου καμμίαν σιγουρότερην είδησιν. – Γιάν. (με πόνον καρδιάς): Αχ! ακριβέ μου Άρχοντα.

Στην επόμενη σκηνή (Ε'γ') έρχεται ο Μαγίόρος και ο Αρχοντας χαιρείται πως επιτέλους θα έχει κάποιον να φάει μαζί του²⁴³. Εκείνος όμως έχει τελειώς άλλες έγνοιες, γιατί αποκαλύφθηκε, όπως μας ομολογεί σε μονόλογό του, η ταυτότητα της Ευλαλίας ως κυρία Μάινου και τα σχέδιά περί γάμου μαζί της ναυάγησαν²⁴⁴. Ως καλός φίλος παρατείνεται από την ιδέα αυτή και θέλει να βοηθήσει να ενωθεί ξανά η οικογένεια. Η εσωτερική του σύγκρουση δεν αποτελεί μείζον δραματουργικό πρόβλημα, όπως γίνεται σε πολλά άλλα έργα της εποχής του αστικού δράματος, αλλά ο ίδιος εμφανίζεται στη σκηνή ήδη έτοιμος να κάνει τη θυσία και να εργαστεί για την επανασυγκόλληση της χωρισμένης οικογένειας. Όταν στην επόμενη σκηνή (Ε'δ') εμφανίζεται και η Ευλαλία μαζί με την Αρχόντισσα, αναπτύσσει τα σχέδιά του, αλλά η κυρία Μάινου προσπαθεί να τον εμποδίσει· αν θέλει να μεσολαβήσει προς το φίλο του και το σύζυγό της, τότε να τον παρακαλέσει απλώς για μια τελευταία συνάντηση, πριν χωρίσουν για πάντα, για να ελαφρώσει τη συνείδησή της, και να της δώσει μιαν είδηση για την τύχη των παιδιών της, αν ζουν, πώς είναι κτλ.²⁴⁵ Ο Μαγίόρος δέχεται να ενσωματώσει τις παρακλήσεις αυτές στα σχέδιά του και αναχωρεί.

Και δεν εκτίμησα τα κότσια μου τόσον καιρόν; από τέσσερις μήνας έβαλα όλην μου την προσοχήν, όλην μου την επιμέλειαν εις αυτήν την αξιόλογον υπόθεσιν, μα εδώ 'ναι το αγρυπτικόν ψηλαφιστόν σκότος [2 Mos. 10, 22], οπού λένε, η σκοτεινότητα ανάτρα. Και να σας ειπώ την αλήθεια, χωρίς να καυχηθώ, εκείνο οπού δεν βγάλω εγώ στο μεϊδάνι, είναι βέβαια πολλά βαθιά χυμένο. Εγώ κοροεσπονδάω με όλον τον κόσμον, και έχω απ' αντ' απάνω έναν επιτήδειον τρόπο να ξεσκαπάω τα μυστικά των ανθρώπων. Πιάνω τους ανθρώπους εις τα σωκάκια, διαβάζω τας επιστολάς μου εις την καντζελαριάν του κριτού, τας κοινολογώ εις την εκκλησία → (σσ. 126-126)²⁴⁶ και τις γράφει και μόνος του, συμπληρώνει ο Αρχοντας.²⁴⁷ Συνεχίζεται το κομικό ύφος της προηγούμενης σκηνής. Αρχ. (πλησιάζει προς τον Μαγίόρον): Τέλος πάντων, να οπού έρχεται ένας άνθρωπος, οπού θα βοηθήση να φάγωμεν τας караβίδας, οπού είναι μεγάλας σαν χελώναις. – Μα, τι ευχή θεού! καλέ τι μούτρα είναι αυτά! Τι είσαι έτσι, 'σαν ζημωμένος χαλβατζής; Έλα, κυρ γυναικάδελφε, έλα, να πής ένα ποτήρι κομανταριά επάνω στον φόβον. – Μαγ.: Με συγχωρείτε. Εγώ δεν έχω τώρα ούτε πείναν ούτε δίψαν. – Αρχ.: Ακουσέ με, Κωστάκη! δεν πειράζομαι από κανένα άλλο πράγμα εις τον κόσμον περισσότερον, παρά όταν βλέπω τους ανθρώπους μου με μούτρα κατεβασμένα. Αν ήμουν κανένα βασιλεύς, ήθελα πασχίση με όλα μου τα δυνάτα να κάμω τους υπηκόους μου ευτυχείς. Εκείνον όμως, οπού δεν ήθελε δυνηθή να τον κάμω ευτυχή, έπρεπε να τον εξορίσω από την επικράτειάν μου. – Μαγ.: Λοιπόν μόνο διά τούτο ηθέλετε κάμει τους υπηκόους σας ευτυχείς, διά να μη βλέπετε λυπημένα πρόσωπα; – Αρχ.: Βέβαια. – Μαγ.: Μεγάλος εγωϊσμός! – Αρχ.: Αχ! αδελφέ μου! όλοι είμεθα εγωϊσταί, ο ένας περισσότερον και ο άλλος ολιγώτερον. Ο ένας αφί-

νει τον εγωϊσμόν του να τρέχη γυμνός, και ο άλλος τον σκεπάζει με κανένα μπινισάκι» (σσ. 127-128).

²⁴⁴ «Μαγ. (στέκεται ολίγον σήνους): Ω μάταια ελπίδες! Ω νέφος απατηλόν μελλούσης ευδαιμονίας! Ανοήγ τας αγκάλας μου να σε δεχθώ – και σι διαλύσσαι εις τον αέρα – Ταλαίπωρε Κωνσταντίνε! Το αίνιγμα ελύθη. Αυτή είναι η γυναικά του φίλου σου. – Ας είναι! όμι με ξεπράς λέξεις, αλλ' εμπράκτως θέλω αναυρέσει εκείνο, οπού ολίγον πρότερον εκήντηεν ο γαμβρός μου. Εγώ δεν ημπορώ να γένω ευτυχής, μα ίσως είναι εις την εξουσίαν μου να ενώσω πάλιν διώω ωραίως ψυχάς, τας οποίας η τύχη μόνον με πανουργίαν έχωρισε. – Έλα, Κωνσταντίνε! ένας άνδρας πνήγει την ολιγοψυχίαν, οπού θέλει να τον ταπεινώση, όταν ευρίσκειται επάνω εις γενναία έργα» (σσ. 128-129).

²⁴⁵ Η Ευλαλία θέλει να μείνει μόνη της, αλλά ο Μαγίόρος επιμένει πως ο καρός είναι πολίτιμος, γιατί ο άντρας της θέλει να αναχωρήσει ήδη αύριο. Η Ευλαλία εκπλήσσει τον που γνωρίζει την ιστορία της, αλλά της εξηγεί πως ο Μάινου είναι παλιός του φίλος και του τα έχει πει όλα. Εκείνη τον τρέπεται («κρύγατέ με από τον ίδιον εαυτόν μου»). Αλλά απός της εξηγεί με τη φωνή της λογαής: «Αν ανυπόκριτος μετάνοια και άμωμος ζωή δεν ημπορούν να ελκύσουν την συγχώρησιν των ανθρώπων, τι δυνάμεθα να προσμένωμεν ποτέ έμπροσθεν του Θεού; – Όχι· η ευγένειά σας μετανόησάτε αρκετά. Η κακία υπέκλεπεν εκ της καρδιάς σας την εξουσίαν της κοιμωμένης αρετής μόνον μιάν στιγμήν. Η εξεγερθείσα αρετή με ένα μόνον βλέμμα εξώρισε την κακίαν αιωνίως απ' αυτής. – Εγώ γνωρίζω την καρδίαν του φίλου μου. Αυτός συλλογίζεται σταθερά, ως ένας άνδρας, όμως και αισθάνεται τρυφερά, ως μία γυναικά. Πηγαίνω λοιπόν εις αυτόν, κοκκώνα, ως υπηρέτης σας. Από το πυρ της φιλίας ζωογονούτμενος θέλω επιχειρησθή το έργον, με σκοπόν, οπού αν τίχη ποτέ να

Η επόμενη σκηνή (Ε'ε') μας δείχνει ήδη τον Μαγιόρο μπροστά στο σπίτι του Αγνώστου, να διστάζει και να συλλογίζεται με ποια στρατηγική να επιτύχει το σχέδιό του²⁴⁶. Εκείνη τη στιγμή έρχεται, σαν από μηχανής θεός, ο Πέτρος με τα δύο παιδιά του Δούκα Μάινου και της Ευλαλίας (Ε'στ'). Ο Μαγιόρος τους χρησιμοποιεί για ένα «μικρούτσικο στρατήγημα» και παρακαλεί τον πιστό υπηρέτη να κρυφτούν σε κοντινή καλύβη και να φανερώσει τα παιδιά περίπου σε ένα τέταρτο²⁴⁷. Το καθοριστικό γεγονός της αίσιας έκβασης της υπόθεσης εξαρτάται λοιπόν από ένα τυχαίο δραματουργικό τέχνασμα, που εισάγεται την τελευταία στιγμή. Ο Κότζεμπου δεν κουράζεται ιδιαίτερα με την αιτιολόγηση και προετοιμασία των τροπών της πλοκής, αλλά αφήνει γυμνά και ορατά τα νήματα που κινούν την εξέλιξη της. Ακολουθεί μια πιο μεγάλη απολογητική σκηνή ανάμεσα στους δύο φίλους (Ε'ζ'). Το ότι ο Μάινου βρήκε ξανά τη γυναίκα του, δεν τον ευχαριστεί καθόλου· δε θέλει να την ξέρει. Υποψιάζεται πως ακόμα και αυτή η τελευταία συνάντηση είναι απλώς ένα τέχνασμά της για να συγκινηθεί και να τη συγχωρήσει²⁴⁸. Παίζει πάλι εδώ όλο το ρεπερτόριο του μισανθρωπισμού

επιστρέφω το όμμα μου εις το παρελθόν στάδιον της ζωής μου, να ημπορώ να κανώμαι εις ένα καλόν έργον, το οποίον θέλει με προξενεί ευχαρίστησιν εις το γήρας» (σ. 130). Η Ευλαλία όμως τον υποδίδει: «Τι θέλετε να κάμετε, άρχων Μαγιόρε; – Όχι, τούτο δεν γίνεται ποτέ! – την τιμήν του ανδρός μου σέβουμαι περισσότερον από κάθε άλλη πράγμα του κόσμου. Εγώ τον αγαπώ καθ' υπερβολήν, μα δεν ημπορώ να γένω πάλιν συζυγής του και αν αυτός ο ίδιος ήθελεν είναι τόσο γενναίος, οπού να με συγχωρήσῃ. [...] Δεν είμαι κανένα παιδί, οπού πασχίζει να αποφύγῃ την ποινή» (σσ. 130-131). Δε θα το δεχτεί ούτε όταν το ζητήσει ο ίδιος ο άντρας της. Προέρχεται η τιμή του. Δηλαδή καμιά παραγγελία δεν έχει να του δώσει εκ μέρους της: «Έχω , άρχων Μαγιόρε, έχω δύω δεήσεις έχω προς αυτόν, διά των οποίων την εκπλήρωσιν πολύν ντερεσάσσεται η καρδιά μου. Πολλάκις, ότε εν τη υπερβολή της θλίψεώς μου απελτίζομουν από κάθε παραμυθίαν, μοι εφαινετο, ότι ήθελα αναπαυθῆ ολίγον, αν με εσυγχωρούσεν η τύχη τί άπαξ να ιδώ τον άνδρα μου, να το ομολογήσω την αδικίαν μου, και ούτω να χωρισθώ αιωνίως από αυτόν. – Αυτή είναι λοιπόν η πρώτη μου δέησις. Επιδιώμω να συνωμολήσω με αυτόν ένα δύω λεπτά, αν δεν βδελύττεται την θεωρίαν μου. Ας μην υποπτευθῇ όμως καθόλου, ότι εγώ θέλω κάμει την ελαχίστην δοξαμίν, διά να λάβω την συγγνώμην του· ας είναι πληροφορημένος, ότι εγώ δεν θέλω να διασθεντεύσω την τιμήν μου, εγγίζουσα την εδίκησιν του. – Η δευτέρα μου δέησις – είναι – να μοι δώση καμμίαν είδησιν διά τα παιδιά μου» (σσ. 131-132). Της το υπόσχεται και αναχωρεί.

²⁴⁶ «Εις όλην την υψηλήν ευρίσκεται μόνον ένα τοιούτον ταίρι. Δεν πρέπει να χωρισθόν· αυτός πρέπει να την συγχωρήσῃ. – Μα το πράγμα, οπού επεχειρίσθηκα, είναι δυσκολώτερον, από ό,τι το εμφαντίζομουν προητέρω. Τι να του αποκριθώ, αν με προβάλῃ το φάντασμα

της τιμής; Αν με ειπῇ, ότι θέλω εγώ να τον καταστήσω το αντικείμενον του γέλωτος των ανθρώπων; Τι να τον αποκριθώ εναντίον εις την εδίκησιν μου πολύ καλυτέραν πληροφορία; Επειδή, τη αληθεία, έχω δίκαιον. Μία άπιστος γυναίκα είναι η κατασχόνη όλου του γένους της, και το να συγχωρήσῃ τινάς μίαν τοιαύτην, είναι το ίδιον, ωσάν να εγίνετο μέτοχος της ατιμίας της. Μ' όλον οπού μία γυναίκα, ως η Ευλαλία, ένα δεκαπέντε χρόνων απετηθέν πλάσμα, οπού μετανοεί τόσο καιρόν τόσον ειλικρινώς, και τόσο αυστηρώς, κάμει εδώ μίαν εξαίρεσιν, μ' όλον τούτο δεν θέλει να ηξένησῃ ο κόσμος περί τούτου τίποτες – ο κόσμος; μα αυτόν ας τον αποφύγῃ, ας τον αρνηθῇ διά πάντα. Η Ευλαλία τον τον ανταποδίδει δεκαπλασίως. Αυτή βασιλεύει ακόμη εις την καρδίαν του, και επάνω εις τούτο θεμελιώνω εγώ όλην την καλήν έκβασιν του επιχειρηματός μου» (σσ. 133-134).

²⁴⁷ Το παιδιά νομίζουν αρχικά πως αυτός είναι ο «μαμπάκας». Ο Μαγιόρος πληροφορεί τον Πέτρο, πως ο αφέντης του ξαναβρήκε τη γυναίκα του, αλλά πρέπει να εμποδίσουν το μισανθρωπισμό του. Τελικά δέχεται το σωτήριο σχέδιο του Μαγιόρου.

²⁴⁸ Ο διάλογος είναι κωλοστημένος· ο μισάνθρωπος αποκρούει αρχικά με λογικά επιχειρήματα την προσπάθεια του φίλου του για συμφιλίωση. «Μαγ. (πλησιάζει προς τον Άγνωστον): Σε συγχωράωμαι, Γεώργιε. – Άγν.: Διά τι; – Μαγ.: Ευρήκες πάλιν την γυναίκα σου. – Άγν.: Δείξε εις ένα ζήτοylan τον θραυρόν, οπού είχε πρότερον, και ονόμασε τον ευτυχῇ. Τι μορφία! – Μαγ.: Διά τι όχι; αρ' ον είναι εις την εξουσίαν του να γένῃ πάλιν επίσης πλούσιος, ως και πρότερον; – Άγν.: Σε καταλαβάνω. Είσαι πρέσβυς της γυναικός μου. Μα μη γάνῃς τον κόπον σου. – Μαγ.: Γνώρισε την γυναίκα σου καλύτερα. Να, εγώ είμαι πρέσβυς της γυναικός σου, όμως χωρίς καμμίαν πληρεξουσίτητα να κλείσω ειρήνην. Αυτή, οπού σε αγαπά καθ' υπερβολήν,

και του μισογυνισμού. Ο Μαγίόρος παρακαλεί το φίλο του να μην απομακρύνει τη θαυμάσια αυτή γυναίκα (θυσιάζοντας μεγαλόψυχα το δικό του ερώτα), αλλά εκείνος δεν θέλει ν' ακούσει. Τότε του επιρρίπτει τουλάχιστον το μισό μέρος της ευθύνης για το «ατύχημα», αφού πήρε ένα κορίτσι κατά δέκα χρόνια πιο μικρό από αυτόν, κυριολεκτικά στην ήβη, και περιμένει από αυτό να επιδεικνύει σταθερές αρχές²⁴⁹. Ο μισάνθρωπος δεν θέλει ν' ακούσει. Τότε ο φίλος μιλάει εκ μέρους της συζύγου, και τον παρακαλεί για μια τελευταία συνάντηση. Δεν μπορεί να την απορρίψει ο Μάιναιου.

οπού χωρίς εσένα δεν ημπορεί ποτέ να γένη ευτυχής, αυτή η ίδια παρατείται την συγχώρησίν σου, επειδή – καθώς εκφράζεται – η τιμή σου δεν επιδέχεται καμμίαν ένωση με μίαν τολούτην αδυναμίαν. – Αγν.: Φλιαριάς! αλλοιουνού επέτα τα αυτά. – Μαγ.: Γεώργιε, στοχάσασ' τι κάμνεις! αυτή είναι μία θαυμαστή γυναίκα. – Αγν.: Θέλεις να σε ειπώ, αδελφέ, πώς τεργιάζουν όλα αυτά; είναι τέσσαρες μήνες, οπου κατοικώ εδώ· αυτό το ήξευρεν η Ευλαλία - - Μαγ.: Αυτή το ήξευρε; μα αυτή σε ίδε σήμεραν πρώτην φοράν. – Αγν.: Αυτό ας το ειπή άλλον κανένα. Άκουσε και παρέκει. Αυτή ήξευρε προς τούτοις πολλά καλά, ότι εγώ δεν είμαι κανένας από τους κοινούς ανθρώπους, και ότι είναι τον αδυνάτων να έμνη εις την καρδίαν μου απλώς και ως έντηχ δια της τετριμμένης λεωφόρου. Διά τούτο επενόησε μίαν πανούργον μέθοδον. Υπεκρίντο την ευεργέτιδα, με τούτοις τρόποις όμως, οπου να το μανθάνω εγώ κάθε φοράν. Επλάττετο ως ευσεβής, φρόνημα, και ήσυχη, διά να ήσυχον την περιεργείαν μου. Και τέλος παίζε την σεμνοδοκούσαν σήμεραν, απαρνείται την συγχώρησίν μου, διά να κλέψη δι' αυτής της επιτηδευτής γενναϊότητος την συγχώρησίν μου» (σσ. 136-137). Τώρα ο μισάνθρωπος βρίσκεται πάλι στο άδικο. Ο φίλος του τού θυμίζει πως η ίδια δε θα δεχτεί συμφιλίωση, στην περίπτωση που εκείνος θα φανεί τόσο αδύνατος, ώστε να θυσιάσης την τιμή σου εις τον έρωτα» (σ. 138).

²⁴⁹ «Μαγ.: Ήλθα διά δύο αίτια. Πρώτον ως από μέρους μου, διά να σε ορκισώ ως παλαιός φίλος και σύντροφος να μην αποβάλεις αυτήν την γυναίκα, επειδή, στον θεόν μου, εις όλον τον κόσμον δεν ευρίσκει άλλην τολούτην. – Αγν.: Μην κοιμάσης ματαίως. – Μαγ.: Ειπέ μοι την αλήθεια, Γεώργιε! την αγαπείς ακόμη; – Αγν.: Κατά δυστυχίαν, να! – Μαγ.: Η ανιπόκριτος μετάνοιά της εξήλειψε προ πολλού το έγκλημά της. Τι σε εμποδίζει λοιπόν από το να γένης πάλιν ευτυχής, ως και πρότερον; – Αγν.: Η γυναίκα, οπου παρέβη άπαξ την γαμήκην πίστιν, είναι ικανή να την παραβή και εκ δευτέρου. – Μαγ.: Δεν είναι τολούτη η Ευλαλία. Συγχώρησόν με, αδελφέ, αν αποδώω το περισσότερον μέρος του εγκλήματός της εις εσέ. – Αγν.: Εις εμέ; – Μαγ.: Εις εσέ. Ποίος σοι είπε να πάρης ένα νέον άπειρον κορίτζι; μόλις προτενδύομεν από ένα εικο-

σιπέντε χρόνων άνδρα σταθερά φρονήματα, και εσύ τα απαιτείς από ένα γυναικίον πλάσμα δεκαπέντε χρόνων; Ως τόσον ας το αφήσωμεν αυτό. Ήμαρτε, μετενόησε, και εις διάστημα τριών χρόνων επισκευή τούτον αμώμως, οπου και αυτή η ίδια διαβολή δεν ημπορεί να ανακαλύψει εις τον ήλιον καμμία κηλίδα και με το ακριβέστατον τελεσκοπίόν της. – Αγν.: Και αν ήτον όλα αυτά αληθινά – Επειδή σε το ομολογώ, ότι τα πιστεύω μετά χαράς – εγώ δεν ημπορώ να την δεχθώ πάλιν διά γυναικά μου. (Με αγανάκτησιν). Χα! χα! χα! Τι νόστιμο θέαμα ήθελεν είναι διά τας εψιμνωμένας κοκκινιάς σας κι όλους τους μασκαράδες του παλατιού, το να με βλέπουν πάλιν ανάμεσόν τους με μίαν φυγιάδα από το χέρι. Πώς ήθελεν καγχαζή και ψιθυρίζα αναμεταξύ τους, δακτυλοδεικτούντές με. Ω! ένα θέαμα διά να σκάση τινάς. – Μαγ.: Μοι φαίνεται, ότι δεν σοι είναι τόσο δύσκολον να νοτερηθής τας τολούτας αηδέεις συναστροφάς. Νομίζω, ότι εκείνος, οπου ευχαριστήσθι τρεις ολοκλήρους χρόνους με μόνον τον εαυτόν του, ημπορεί αφόβως να αφιερώσει εις την μοναξίαν όλη του την ζωήν, ευρισκόμενος εις τας αγκαλάς της Ευλαλίας. – Αγν.: Καταλαμβάνω. Όλοι εκάμετε συνωμοσίαν εναντίον της καρδιάς και του νοός μου· πλην ματαίως! Σε παρακαλώ, αδελφέ, μη με αναφέρης περί τούτου πλέον τίποτε, ή φείγημ αμέσως» (σσ. 138-139). Η φωνή του Μαγίόρου είναι η φωνή της κοινής λογικής του Διαφωτισμού, που λύνει με πρακτικό ρεαλιστικό πνεύμα τα προβλήματα, κοινωνικά και οικογενειακά, και δεν επιτρέπει καν να εξελιχθούν σε τραγικές καταστάσεις. Εξηγεί πειστικά το παράπτωμα της νεαρής, υποδεικνύει τη λύση, και επιδίδεται κόλας σε μιαν ανελέητη κριτική της κενόδοξης κοινωνικής ζωής της αριστοκρατίας της εποχής. Ο αστικός κόσμος του Διαφωτισμού δεν συμμετέχει σε πολυτελείς κοινωνικές επιδείξεις, έχει άλλες αξίες: εσωτερικότερες, ουσιαστικότερες, και η οικογενειακή ευτυχία βρίσκεται υπεράνω της κενοδοξίας των κοινωνικών εμφανίσεων. Ως βασικό κίνητρο δεν κοινωνίας, η οικογένεια με όλες τις αξίες και στρατηγικές της («γαμήκη πίστις», έρωτας, αγάπη, υπευθυνότητα, γονική φροντίδα, αμυνία και ευτυχία), είναι το βασικό εχέγγυο για τη σωστή λειτουργία της κοινωνίας.

Σε ειδικό μονόλογο (Ε'ή') προετοιμάζεται για τη σκηνή αυτή: τελικά φανερόνεται πως την αγαπάει ακόμα, έτσι συναισθήματα και προσβεβλημένη τιμή έρχονται σε σύγκρουση. Πιστεύει τώρα πως η μετάνοιά της είναι ειλικρινής, πως η ίδια δεν έχει καμιά απαίτηση να ζήσει πάλι κοντά του. Θα φροντίσει για τη συντήρησή της²⁵⁰. Και ακολουθεί η μεγάλη σκηνή της τελικής συνάντησης (Ε'θ') που είναι και η τελευταία του έργου. Την Ευλαλία φέρνουν ο Άρχοντας και η Αρχόντισσα. Σ' αυτή τη σκηνή υπάρχουν πολλές οδηγίες που λειτουργούν υποβοηθητικά για την υπόκριση. Το ήμερο και ήρεμο ύφος του αταπαιμένου συζύγου εκπληρώσει την Ευλαλία και διεγείρει ακόμα περισσότερο τις συνειδησιακές τύψεις της αμαρτωλής²⁵¹. Συμφωνούν ότι πρέπει να χωρίσουν για πάντα. Δε θα την καταραστεί. Εκείνη έχει έτοιμο ένα έγγραφο, όπου ομολογεί το έγκλημά της, για να κάνει χρήση του, αν παραστεί ανάγκη²⁵². Εκείνος το σκίζει· δε θα παντρευτεί ποτέ τίς.

²⁵⁰ Οι εσωτερικές διακυμάνσεις βρίσκουν άμεση λεκτική έκφραση: «Ε! Γεώργιε! η νοστή εντιχής ώρα της ζωής σου ιδού πλησιάζει. Θα την ιδής τί απαξ' εκείνη, εις την οποίαν ήτον προσκολλημένη όλη σου η ψυχή. Ω! διά τι να μην ημπορώ να τρέξω προς αυτήν, και να την θλίψω εις αυτήν την ασύζουσαν καρδίαν! – Άταγε! είναι αυτά λόγια ενός υβρισθέντος συζύγου; Αχ! αισθάνομαι καλά, ότι το φάντασμα, οπου ονομάζομεν τιμήν, έχει την έδραν του μόνον εις το κεφάλι μας, όχι όμως και εις την καρδίαν μας. – Γενού σταθερός! το πράγμα δεν ενδέχεται άλλως. – Σοβαρά θέλω μιλήσω με αυτήν, όμως όχι άγρια. – Πρόσχε να μη σε εκφύγουν επιπλήξεις. Να! η μετάνοιά της είναι ειλικρινής· ας προβάλλη εναντίον εις αυτό ο ύποπτος εγκέφαλός μου ό,τι θελήσω. – Μα, καν δεν πρέπει να νοστερήται τον αναγκάων· δεν πρέπει να δουλεύη διά να ειρήνη το όλόνν γεμίσω, οπου χρειάζεται καταθέσσην. Πρέπει να ζήση ελευθέρω, και να της περισσεύουν και τόσα, οπου να ημπορή να ευχαριστή την ενεργέτιδα κλίσην της. (Κοιτάζει τρεγνύω τον και ταράττεται). Α! να, έρχονται! υβρισθέν φρόνημα, ανίστηθι! εγγρημένη τιμή, διαυθέντευσέ με!» (σσ. 140-141).

²⁵¹ «Ευλ. (ήτις πλησιάζει κλονουμένη, και τρέμονα λέγει προς την Αρχόντισσαν, ήτις θέλει να την βοηθήση): Αφίτη με, Αρχόντισσα! είχα ποτέ δυνάμεις αρκετάς διά να αμαρτήσω, ο Θεός θέλει με δώσει σημειον δύναναν και διά να μετανόησω. (Πλησιάζει προς τον Άρχοντον, όστις με απεστραμμένον πρόσωπον προσμένει με άκραν ταραχήν την ομιλίαν της). Άρχων Μαγίρε - - Άρν. (με ήμερον τρέμονα·ν φωνήν, χωρίς να γινώσκω προς αυτήν το πρόσωπόν του). Τι θέλεις εσύ, Ευλαλία; – Ευλ. (εις άκραν τεταρτημένην): Όχι – διά αγάπην Θεού – προς τούτο δεν ήμουν προδιατεθειμένη – Ω! αυτός ο τόνος διαπερά την καρδίαν μου. – Αυτό το εσύ! – αυτό το εννοϊκόν εσύ! – μη – διά αγάπην Θεού! – γενναίε άνδρα! – ένα άγχρον, τραχύν τόνον διά το αυτής ενόχου. – Άρν. (ζήτηει να δώση περισσότεράν σταθερότητα εις την φωνήν του). Λοιπόν, κοκκώνας; – Ευλ.: Αχ! αν ήθελετε να κοιμήσεται την καρδίαν μου, αν κατεδέχεσθε να με επιπλήξετε - - Άρν.: Να σας επιπλήξω; – Εδώ

επάνω εις αυτό το ωχρόν πρόσωπον, επάνω εις αυτό το κατάστεγνον μάτι είναι εγκαταραγμένοι αι επιπλήξεις – αυτές δεν δύναναι να κινήω – το στόμα μου φείδεται της δυστυχίας σας. – Ευλ.: Αν ήμουν καμμία αποσκληρωμένη παράνομος, ήθελα νομίσει αυτήν την σωτήν διά μίαν ενεργεσίαν. Μα είμαι μια μετανουσία αμαρτωλή, και αυτή η γενναία σιωπή με κατατρίχει όλην. – Αχ! πρέπει να γένω λοιπόν μόνη μου ο κήρυξ της ιδίας ασυχνίας μου. Επειδή πού πλέον ησυχία δι' εμέ, εάν δεν αποσπάσω από την καρδίαν μου αυτήν την εξομολόγησιν; – Άρν.: Μη Κυρά μου, μη. Τα ηξενύρω όλα, και σας απολύω από κάθε ταπείνωσιν. Ως τόσον ημπορείται και μόνη σας να ιδήτε, ότι διά εκείνα οπου συνέβησαν, πρέπει να χωρισθώμεν διά πάντα. – Ευλ.: Το ηξενύρω. Και ούτε ήλθα εδώ διά να ζητήσω συγγνώμην· μήτε συνέλαβον ποτέ την παραμικράν ελπίδα εις το να λάβω συγγνώμην. Είναι τινες κακίαί, οπου κατασιγχύνουσι διπλασίως, εάν εμφύλωχρη εις τον νουν τον αμαρτήσαντος και μόνον μία ψυλή έννοια, ότι θέλει δυνηθή να τας εξελείψη ποτέ. Όταν εκείνο, οπου τολμώ να ελπίσω, είναι, το να πληροσροηθώ εκ του στόματός σας, ότι δεν θέλετε καταράσθε την μνήμην μου» (σσ. 141-143). Αυτό δε θα το κάνει. Η υπηλόφρονη ευγενική συζήτηση με τα συγκαταμένα και ελεγχόμενα συναισθήματα, όπου κυριαρχεί ή λογική, είναι μετά βίας, είναι χαρακτηριστική για την ανθρωπολογία του Διαφωτισμού, που πιστεύει πάντα στο διάλογο και τη δυνατότητα, όλα τα προβλήματα να λύνονται με μια πολιτισμένη συζήτηση.

²⁵² «Ευλ. (με μεγάλην ταραχήν): Συντασθαινομένη ζωηρός, ότι είμαι αναξία του ονόματός σας, άλλαξα προ τριών χρόνων το όνομά μου, και φέρω άλλο – πλην τούτο δεν εξαρκεί. – Πρέπει να έχετε ένα ενδεικτικόν τον διαγνίσιν μας – το οποίον να σας δικαίη να εκλέξετε μίαν συζήγουν μάλλον αξία του ναυτού σας – εις της οποίας τας αρχάλας να διαφιλένεται ο Θεός εξ ουρανου αφθόνως την ευλογίαν του! – Προς τούτο θέλει σας χρησιμοίσει αυτό το χαρτί, διαλαμβάνον μίαν έγγραφον μαρτυρίαν των εγκλημάτων μου. (Τω δίδει τρέμονα ένα χαρτί)» (σ. 143).

προσφέρει ένα τραπέζικό ομολόγιο, ώστε να ζει χωρίς οικονομικές έγνοιες· εκείνη δεν το δέχεται, θα ζήσει από το έργο των χειρών της. Τα υψηλότερα φρονήματα ευγενείας και αμοιβαίας συγγνώμης της συγγνητικής αυτής σκηνης κορυφώνονται όταν ο σύζυγος επιτρέψει στην Ευλαλία τα τιμωλάφια, αλλά τελικά δέχεται μόνο το βελόνι που της χάρισε για τη γέννηση του Κωστάκη²⁵³. Με κόπο εκείνος συγκρατεί το ύφος της ήρεμης αξιοπρέπειας χωρίς να λυγίσει²⁵⁴. Ως τελευταία χάρη η Ευλαλία του ζητεί να της πει για την τύχη των παιδιών της. Σε όλα τα έργα του Κότζεμπτου το μητρικό ένστικτο και αίσθημα είναι το πιο ισχυρό όλων των ανθρώπινων αισθημάτων, και τα συγγνητικά του έργα κάνουν αφειδύλευτη χρήση του δραματουργικού αυτού μέσου και γι' αυτό εμφανίζονται πολλά παιδιά στο σύνολο των θεατρικών του έργων. Της αποκορίνεται πως ζουν και είναι καλά, τον παρακαλεί για μια ολοϋστερνή χάρη: να δει τα παιδιά της άλλη μια φορά ακόμα, πριν χωριστούν για πάντα²⁵⁵. Της το υπόσχεται· έχει ήδη κανονίσει να τα φέρουν και θα της τα στείλει στο αρχοντικό που μένει. Για μια επίσκεψη, ολόκληρη τη νύχτα, έως αύριο που θα φύγουν. Εκείνη τη στιγμή ο Μαγιόρος μπαίνει στην καλύβα να τα φέρει. Η Ευλαλία προσπνάνει πέφτοντας στα γόνατα που θέλει να του φιλήσει το χέρι. Εκείνος τη σηκώνει. Θα χωρισουν για πάντα και χωρίς μίσος. Θα συναντηθούν στον άλλο κόσμο, όπου δεν υπάρχουν οι προλήψεις της τιμής, όπως το διατυπώνει ο Μάινουμ, και εκεί θα είναι πάλι δική του. Όταν γυρίζουν όμοις προς τα πίσω να φύγουν, ο καθένας προς άλλη κατεύθυνση, πέφτουν τα παιδιά τους απάνω τους, και με αγκυλιές και παιδικές φωνές ενώνεται η πολύπαθη οικογένεια και πάλι²⁵⁶.

²⁵³ «Αγν.: Και τώρα τολμώ τουλάχιστον να σας παρακαλέσω να δεχθήτε το κτήμα σας, τα τζεβαερικά σας; (Της προσφέρει ένα κουλούφι). – Ευλ. (ανοίγει το κουλούφι και κλαίει πικρώς): Αχ! πώς ανανέοιται εις την ψυχήν μου η ωραία εικών εκείνης της γλυκείας εσπέρας, εις την οποίαν με εχαρίσατε αυτά τα τζεβαέρια! Εις εκείνην την εσπέραν συνήψεν ο γέρον πατήρ μου τας χείρας μας, και εγώ επρόφερα ευθύμως τον όρκον της αιωνίου πίστεως. – Αλλ' αυτός τώρα ελίνη. – Τότε είχα μίαν καθαράν αθάναν καρδίαν. – Αχ! αυτήν την αίσθησιν δεν ημπορεί να εξαγοράσῃ καμμία μετάνοια. Αυτό το γιορδάνι με εχαρίσατε την ημέραν των γενεθλίων μου. Τι ευτυχής ήτον εκείνη η ημέρα! Ω! πόσον εύθυμοι και ήσυχoi ήμεθα όλοι! – Αυτήν την βελόνην απέκτησα, όταν εγέννησα τον Κωστάκην μου. – Ω! πόσον βαρύνω σε θλίβει η μνήμη της παρελθούσης χαράς, όταν είσαι ο ίδιος ο αναιρέτης της! – Όχι ούτε αυτό το στολίδι δεν ημπορώ να δεχθώ. – Εκτός αν θέλετε να με κάμνετε με αυτό απείρους επιπλήξεις. – Λάβετέ το πάλιν πίσω! (Τον δίδει το κουλούφι αφ' ου ενύγαιεν εξ αυτού μόνον την βελόνην). – Αγν. (ευρισκόμενος εις την αυτήν ταραχήν, ως η Ευλαλία, λαμβάνει το κουλούφι χωρίς να την κοιτάξῃ, και το βάζει εις την τσέπην του). – Ευλ.: Μόνον αυτήν τη βελόνην βαστώ προς ενθύμησην της γεννήσεως του Κωστάκη μου» (σσ. 145-146).

²⁵⁴ «Αγν. (κατά μέρος): Όχι! δεν ημπορώ πλέον να βασταχθώ! (Γυρίζει προς αυτήν, ο τόνος του δεν είναι μήτε άγριος, μήτε πρῶς, μήτε τραχύς, μήτε μαλακός, αλλά περιστρέφεται περί το μέσον όλων αυτών). Έχετε υγιείν!» (σ. 146).

²⁵⁵ «Ευλ.: Ω! Μόνον ένα λεπτόν ακόμη, μίαν μόνον έτι απόκρισιν ζητώ προς καταπράννησιν της μητρικής μου καρδίας. Ζουν τα παιδιά μου ακόμη; – Αγν.: Ζουν. – Ευλ.: Είναι γερά; – Αγν.: Γερά. – Ευλ.: Ευχαριστώ σοι, Θεέ μου! ο Κωστάκης μου ίσως να έγινε τώρα αρκετά μεγάλος. – Αγν.: Έτσι στοχάζομαι. – Ευλ.: Και η Ζωητσα – είναι ακόμη το εντρυφήμά σας; – Αγν. (τον οποίον όλη αυτή η σκηνή τον ετάραξεν αριδιῶς, σιωπά αντιπαλαιών με την τιμήν και τον έρωτα). – Ευλ.: Ω γενναίε άνδρα! σας παρακαλώ, επιτρέψάτέ μοι να ιδώ τα παιδιά μου ακόμη μίαν φοράν, προτού να χωρισθώμεν, διά να τα σφιξω εις τας αγκάλας μου, διά να τα ευλογήσω, διά να ημπορώμεν να φιλήσω εις αυτά τους χαρακτηρισμούς του πατρός. – Αγν. (σιωπά). – Ευλ. (εξακολουθεί μετ' ολίγων): Αχ! να ηξέυρετε πόσον ήτον προσκολλημένη η καρδιά μου αυτούς τους τρεις φοβερούς χρόνους εις τα παιδιά μου, πώς εγέμιζαν αμέως τα μάτια μου από δάκρυα, όταν έβλεπα κανένα παιδί, ή κανένα κοριτζί της αυτής ηλικίας! Πώς εκάθουμουν ενίοτε εις το σκότος προς το βράδι καταβλημένο από την λύπην, και τεροπομένη με τας ηδέας φαντασίας, ότι τώρα έχω τον Κωστάκην, και τώρα την Ζωητσαν εις τον κόλπον μου! – Συγχωρήσατέ μοι άλλην μίαν φοράν να ιδώ τα παιδιά μου, και να τα περιπνυθώ έτι άπαξ μητρικός, και ύστερον χωριζόμεθα διά πάντα» (σσ. 146-147).

²⁵⁶ Ο Κότζεμπτου τηρεί στην άκρως συγγνητική σκηνή μια σχεδόν στρατιωτική συμμετρία: ο Μαγιόρος δίνει το αρσενικό παιδί στην Αρχόντισσα, που θα το φυλάξει για τη

Η τιμή, με την τρέχουσα έννοια της αστικής κοσμοθεωρίας και του κοινωνικού δικαίου της εποχής, ανδρική και γυναικεία, νικείται από το υπέρλογο συναίσθημα, και αυτό σε διάφορα επίπεδα: ως συζυγικό έρωτα, ως γονική αγάπη και ευθύνη του οικογενειαρχή, ως κοινωνική φρόνηση, ως ανθρωπινή σύνεση και εν τέλει και ως χριστιανική συγχώρηση της αμαρτίας. Πολύ έξυπνα ο Κότζεμπου πηγαυοέρχεται μεταξύ Διαφωτισμού και χριστιανικών αξιών, ανάλογα με τις περιστάσεις και τις δραματοουργικές του ανάγκες. Άλλωστε δεν μεταδίδει μηνύματα και θεωρήματα, αλλά σκοπεύει απλώς να συγκινήσει. Γι' αυτό τον κατηγόρησαν ήδη στον εποχή του για συγκεχυμένα και αόριστα ιδεολογικά μηνύματα και ότι χρησιμοποιεί τις κοσμοθεωρίες όπως τον έρχεται και όπως τον βολεύει. Υιοθετεί με μεγάλη ευκολία και προοδευτικές και συντηρητικές κοινωνικές θέσεις, μέσα στο ίδιο έργο και από το στόμα του ίδιου προσώπου, χωρίς να έχει την αίσθηση πως αντιφάσκει. Έτσι και η τελευταία αυτή σκηνή δεν επιδέχεται ανάλυση, παρά μόνο δραματοουργική. Με τρόπο αριστοτεχνικό κινεί τα σκηνικά του πρόσωπα έτσι που δεν μένει μάτι στεγνό. Κατά τις μαρτυρίες της εποχής, πολύς κόσμος ήξερε απ' έξω τη σκηνή αυτή²⁵⁷. Οι μεγάλοι υπερασπιστές του έργου και οι φορείς της επιτυχίας και διάδοσης του ήταν οι γυναίκες· η «σκούφια της Ευλαλίας» υπάρχε ακόμα και ως γυναικεία μόδα (Eulalia-Hauben)²⁵⁸. Τη συγκίνηση άλλωστε τονίζει και ο Γερμανός ταξιδιώτης για την ελληνική παράσταση του 1803 στα Αμπελάκια. Και οι πολλές συνέχειες, παρωδίες κτλ. δείχνουν, πως η τύχη της οικογένειας Μάινου είχε απασχολήσει τη δημοσιότητα της εποχής για καιρό ακόμα²⁵⁹.

μητέρα, και την κόρη κρατάει ο ίδιος, να τη δώσει στον πατέρα. Τα παιδιά βρίσκονται σ' αυτή την διάταξη ακριβώς πίσω από τους γονείς τους, φανερά για το θεατή. Έτσι τα τελευταία λόγια του αποχαρτισμού έχουν μια συγκινητική ειρωνεία, ότι είναι αληθινά μόνο για τους πολυπαθείς γονείς, ενώ ο θεατής γνωρίζει ήδη καλύτερα ή τουλάχιστον το ελπίζει. «Ευλ.: Έτσι λοιπόν δεν έχομεν πλέον τι να ομιλήσωμεν εις την παρούσαν ζωήν. (Συνάγουσα όλην της την σταθερότητα). Έχετε υγείαν, γενναίε άνδρα! (Πιάνει το χέρι του). Αιδημονήσατε μίαν δυστυχίη, ήτις δεν θέλει σας αλημονήσει ποτέ! (Γονατίζει). Συγχωρήσατέ μοι να ασπασθώ έτι άπαξ αυτό το χέρι, αυτό το χέρι όπου ήτον ποτέ εδικόν μου! – Αγν. (τη σηκώνει): Μη τοιαύτα, Ευλαλία μη! (Της κινεί το χέρι). Έχετε υγείαν! – Ευλ.: Διά πάντα! – Αγν.: Διά πάντα. – Ευλ.: Χωρίζομεθα χωρίς παράπονον – Αγν.: Χωρίς παράπονον. – Ευλ.: Και απ' ου αποτίσω ποτέ τας αξίας δίκας ικανώς, αν ιδούμεν ποτέ ο ένας τον άλλον εις άλλον κόσμον καλύτερον – Αγν.: Εκεί δεν κυριεύουν προλήψεις, τότε είσαι πάλιν εδική μου. (Τα χέρια των είναι ενομένα, αμφοτέρων τα βλέμματα αντικρύζονται με λίπην· λέγοντι έτσι άπαξ ένα): Έχετε υγείαν (και χωρίζονται. Εν ω όμως θέλουν να αναχωρήσουν, σπιναντά η Ευλαλία τον Κωστάκη, και ο Μάινου την Ζωήτσαν). – Κωστ.: Νενέκα. – Ζωήτ.: Μπαμπάκα. (Οι γονείς σφίγγουν τα παιδιά των άφωνοι εις τας αγκάλας των). Κωστ.: Νενέκα. – Ζωήτ.: Αφεντάκη. (Ο πατήρ και η μητήρ χωρίζονται από τα τέκνα των, κοιτάζει ο ένας τον

άλλον, απλώνουν τας χείρας, και ρίπεται ο εις εις τας αγκάλας του άλλου). – Αγν.: Σε συγχωρώ, Ευλαλία. (Η Αρχόντισσα και ο Μαγικός σηκώνουν τα τέκνα, τα οποία περιπτύσσονται τους γονείς των, και φωνάζουν έτι άπαξ το Μπαμπάκα, Νενέκα). / Τέλος» (σσ. 148-149).

²⁵⁷ Υπάρχει π.χ. ένα χωρίο σε κωμωδία της εποχής: *Das große Los*, του Johann Gottfried Hagemeister (1791), όπου η πρωταγωνίστρια, η νεαρή Nantchen, εξηγεί πως το έργο Μισανθρωπία και μετάνοια είναι το αγαπημένο της ανάγνωσμα, και όταν της το παίρνουν, γιατί περιέχει «ανήθικα» πράγματα (μουχεία), αποκρίνεται: «πολύ καλά, τη σκηνή της συμφύλιωσης την ξέρω σχεδόν απεξώς, και αυτή είναι και η καλύτερη του έργου, τουλάχιστον η πιο συγκινητική» (Wiese, ό.π., σ. 15).

²⁵⁸ Πρόκειται για γυναικεία καπέλα με πολλά λουλούδια που πηγή της εποχής τα συγκρίνει με γλάστρες, που γέμιζαν τα θεωρεία στα θέατρα. «Besonders gewähren die Logen ein sehr angenehmes Schauspiel, wo die dichtgedrängten Reihen schöner Damenköpfe einem reizenden Blumenbeet gleichen, das der Morgentau getränkt hat» (J. F. Schink: *Dramaturgische Monate*, 4 τόμ., Schwerin 1790, τόμ. Α', σ. 59). Βλ. και Mathes, ό.π., σσ. 540 ες, με άλλες πηγές της εποχής.

²⁵⁹ Ιδίως η μελλοντική τύχη της οικογένειας και το ερώτημα πόσο ευτυχής μπορεί να είναι μια οικογένεια, η οποία στηρίζεται στη μουχεία της μητέρας. Έτσι ο ηθοποιός του βιεννέζικου Burgtheater, Friedrich Julius

Γ) *Πτωχεία και ανδρεία*

Στο κλίμα του εμπορίου μας μεταφέρει η τρίπρακτη κωμωδία *Πτωχεία και ανδρεία* (το Edelsinn σημαίνει ουσιαστικά «ευγενικό φρόνημα»: «ευγένεια»), που μεταφράστηκε αμέσως μετά τη δημοσίευσή της (1798). Το εμπόριο αναδεικνύει νέους τύπους ανθρώπινης και αστικής συμπεριφοράς, αρνητικούς και θετικούς: από τους αρνητικούς είναι ο Πέτρος Αρκούδας, σκληροτράχηλος πλούσιος έμπορος με αρκετά χαρακτηριστικά του μοιερικού Φιλάργυρου, και από τους θετικούς ο Ολλανδός νέος Μανόλης Βαντερχούζεν, πρακτικός, φιλελεύθερος, χωρίς προκαταλήψεις. Τις μυστηρίες ταυτότητας και τις μισανθρωπικές τάσεις αντιπροσωπεύει εδώ ο τέως Μαγίόρος Λεάνδρος Αρκούδας, αδελφός του πρώτου, ενώ την ευαίσθητη και ευάλωτη στρατιωτική τιμή αντιπροσωπεύει ο Σουηδός αξιωματικός (Σβέκος οφφικιάλιους) Ιωσήφ, που εκφράζει την παλαιά τάξη των πραγμάτων, των ευγενών που έχουν ξεπέσει οικονομικά. Το κεντρικό πρόβλημα του έργου περιστρέφεται γύρω από το αξίωμα πως όντας φτωχός δεν μπορείς να έχεις πραγματικά τιμή: το οξύμωρον ενσαρκώνει ο εξόριστος αξιωματικός (εδώ για πρώτη φορά θίγονται και κάποια πολιτικά θέματα), ενώ ο ανελέητος πρώιμος καπιταλισμός δεν αναγνωρίζει καν την ύπαρξη τέτοιας δυνατότητας. Το έργο διαδραματίζεται σε κάποια «παραθαλάσσιον πόλιν», κάποιο βορειογερμανικό λιμάνι, πιθανώς το Αμβούργο. Ο Κότζεμπου, ως γνωστόν, μεσολαβεί ανάμεσα στις δύο θέσεις, τον παλαιό κόσμο των ευγενών και το νέο των αστών, και δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην ανθρωπιά και τη φιλανθρωπία. Κινητήριοι μοχλός της υπόθεσης είναι πάλι ο κατά σύμβαση γάμος, που εδώ ελέγχεται από τους νέους, τόσο τον Ολλανδό γαμπρό in spe, όσο και από τη Ρωξάνδρα, κόρη του πλούσιου εμπόρου, που δίνει έναν περιπαικτικό τόνο της νέας, πιο φιλελεύθερης συμπεριφοράς των θυγατέρων. Το δεύτερο ζεύγος συμπληρώνεται με την Ανθίτσα, που θα πάρει στο τέλος τον Ιωσήφ, η οποία θεωρείται κόρη της κερα-Μαρίας, της οικονόμου του σπιτιού, αποδεικνύεται όμως κόρη του Λεάνδρου Αρκούδα. Ο άλλος της γαμπρός in spe, ο γραμματικός της επιχείρησης, Γιάννης, προχωρημένης ηλικίας και με περούνα, που όμως κληρονόμησε περιουσία από τον πατέρα του, δεν απαισολογεί πολύ την υπόθεση (η πρότασή του απορρίπτεται ήδη στην Α' πράξη) και χρειάζεται κυ-

Wilhelm Ziegler, συνέταξε μια κριτική συνέχεια του έργου *Ευλαλία Μάναου ή οι συνέπειες της επανένωσης* (1791), όπου δείχνει, πως η ευτυχία τελικά δεν έρχεται στην οικογένεια Μάναου, όπως το προδοκούσε, γιατί το ζεύγος αδυνατεί να ζήσει τελείως αποσπασμένο και χωρίς κοινωνική ζωή. Σ' αυτή την κριτική απάντηση ο ίδιος ο Κότζεμπου, που καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του υποστήριξε το έργο του αυτό με μια σχεδόν παιδική αφέλει, με άλλο δραματικό έργο: *Το ευγενικό ψεύδος* (1792), που δείχνει επίσης τη μελλοντική ζωή της οικογένειας Μάναου: είναι σχετικά ευτυχισμένη, η Ευλαλία όμως υποφέρει από το γεγονός ότι δεν έχει καμία ευκαιρία να πράξει κάτι ανάλογο ευγενικό και μεγαλόψιχο για τον άντρα της, όπως εκείνος έκανε γι' αυτήν. Το παρατηρεί εκείνος και της δίνει μια ευκαιρία για δήθεν συγχώρηση δικού του σφάλματος, όταν παρουσιάζει τον εαυτό του ως πατέρα ενός άγαμου παιδιού, που έχει αποκτήσει δήθεν με την υπηρεσία. Αλλά το ψέμα αποκαλύπτεται και η οικογενειακή ευτυχία σφραγί-

τείται εκ νέου, αν και η οριστική συγγνώμη θα βρει η Ευλαλία μόνο στον ουρανό (Wiese, ό.π., σσ. 22 εξ.). Το έργο είναι ασφαλώς δραματουργικά πολύ πιο αδύνατο και η κατά συρροή πράξη της συγγνώμης κινδυνεύει να πάρει παθολογικές διαστάσεις. Ο ξεπλανευτής έχει πέσει σε μονομαχία με τον Μάναου. Σε άλλο έργο όμως «ζωντανεύει» και έρχεται πάλι στη σκηνή: στο *Συμφιλίωση και ησυχία ή Μισανθρωπία και μετάνοιας* δεύτερο μέρος του Friedrich Heinrich Julius Reichgraf von Soden, που τυπώθηκε το 1801 στο Osnabrück και παίχτηκε την ίδια χρονιά στη Βιέννη: εκεί η αποπλάνηση και η μοιχεία δεν ολοκληρώθηκαν πραγματικά, και παρά τη νάρκωση, στην οποία βρισκόταν η Ευλαλία, απροστάτευτο θύμα στα χέρια του κακούργου, δεν ενδόμυχα στις ορξεις του και η μοιχεία αποσοβήθηκε. Άλλες συνέχειες (βλ. παραπάνω) αφορούν απλώς το παιδικό θέατρο ή είναι παρωδίες (Mathes, ό.π., σσ. 542 εξ.). Πρόπει να ομολογήσει κανείς ότι το έργο προσφέρεται ιδιαίτερα για τις τελευταίες.

ρώς για να δώσει ένα ηθογραφικό τόνο. Οπότε η constellation των σκηνικών προσώπων διαμορφώνεται ως εξής: Πέτρος Αρκούδας και Γιάννης αντιπροσωπεύουν το σκληρό ανήθικο κόσμο του πρωτοκαπιταλιστικού εμπορίου, η Ρωξάνδρα και ο Μανώλης Βαντερχούζεν τον εύθυμο και ηθικό κόσμο της νέας αστικής συμπεριφοράς χωρίς προκαταλήψεις, το τρίγωνο Λεάνδρος, η κόρη του Ανθίτζα και ο γαμπρός αξιωματικός του Σουηδικού ναυτικού σχηματίζουν το συγκινητικό και μυστηριώδες μέρος του έργου, ενώ η Κερα-Μαρία αντιπροσωπεύει τη λαϊκή πλευρά, που εξυμνεί τον παλιό καλό καιρό²⁶⁰. Το κοινωνικό περιβάλλον είναι κοσμοπολίτικο, ο νεαρός Κοκκινάκης ενδιαφέρεται για τα νέα ήθη και έθιμα που έχουν φέρει ο αστικός Διαφωτισμός και ο κόσμος του εμπορίου.

Παρά το γεγονός ότι το έργο έχει μόνο τρεις πράξεις, διαθέτει την ίδια έκταση με το MM: αλλά οι σκηνές είναι εκτενέστερες, η conversation πιο πλούσια, για την ανάπτυξη της ηθογραφίας και των κοιμικών εφέ αφήνεται περισσότερος χώρος. Όπως αρμόζει στην κωμωδία, η υπόθεση εκτυλίσσεται με επιστολές, μπερδεμένες ταυτότητες, απίθανες συμπτώσεις και στο τέλος και το, απαραίτητο για τον Κότσεμπου, μυστήριο άγνωστων οικογενειακών σχέσεων. Η Α' πράξη ξεκινάει με σκηνές που χαρακτηρίζουν το φιλάργυρο: στη σκηνή Α' α' ο υπηρέτης παραπονιέται πως δεν έχει λιβρέα σαν τους άλλους, ο πάμφτωχος Σουηδός αξιωματικός που μένει εδώ και τέσσερις μήνες στο σπίτι (δὴθεν ναύαρχοσε) χρωστάει το νοίκι στον Αρκούδα, αλλά αντί να τον πληρώσει του ζητάει και άλλο δάνειο (Α' β'), το οποίο ασφαλώς δεν παίρνει²⁶¹, ο γραμματικός Γιάννης φέρνει επιστολές: α) από το Βασιλιά, που του στέλνει και μια ταμπაკιέρα για την υποστήριξη του στην τελευταία εκστρατεία και β) από τον πλούσιο Ολλανδὸ φίλο Βαντερχούζεν, που του στέλνει το γιο του για γαμπρό²⁶². Έτσι ενώνονται οι περιουσίες. Τότε του φανερώνει ο γραμματέας πως και αυτός θέλει να παντρευτεί την Ανθίτζα, κόρη της οικονομίας, γιατί κληρονομίση περιουσία από τον πατέρα του²⁶³. Θεωρεί πως τα αισθήματά του βρίσκουν ανταπόκριση, μόνο εμπόδιο του φαίνεται ο Σουηδός αξιωματικός, που την κοιτάζει έντονα²⁶⁴. Ο Πέτρος

²⁶⁰ Ο Πίνακας των σκηνικών προσώπων έχει ως εξής: «Πέτρος Αρκούδας, ένας πλούσιος πραγματευτής, Ρωξάνδρα, κόρη του, Λεάνδρος Αρκούδας, αδελφός του, ποτέ Μαγίρος, Γιάννης, γραμματικός του εις τα κατάστιχα, κερά Μαρία, χήρα του ποτέ Τριανταφύλλου ιεροκήρυκος, οικονόμος εις το σπίτι του Αρκούδα, Ανθίτζα, νομιζομένη κόρη της, Σταμάτης, δούλος του Πέτρου Αρκούδα, Ιωσήφ, πρώην τοισηνητής του Σβεκικού στόλου, Μανώλης Βαντερχούζεν, ένας νεαρός Ολλανδός. Η σκηνή παρίσταται εις μίαν παραθαλάσσιον πόλιν» (σ. 2).

²⁶¹ Επιχειρεί να δώσει ακόμα και το κάδρο της μητέρας του ενέχυρο. «Πέτρο[ς] Αρκ[ούδας]: «Χα, χα, χα! ο τρελός θέλει να δανεισθή άσπρα με το κάδρον της μητρός του, καθώς οι Αγγίπτιοι με τας μούμιας των προγόνων τους» (σ. 9). Ο σκληρός έμπορος του στέλνει στον Εβραίό.

²⁶² Η επιστολή του είναι γεμάτη από εκφράσεις του εμπορίου, που παρουσιάζουν το γάμο ακόμα περισσότερο ως αυλή εμπορική συναλλαγής: «Είδοποιω την τιμωτήτά σας, ότι εις τα 17. του παρελθόντος σας εξεδίκρισα τον νιόν μου ονομαζόμενον Μανόλην. Ελπίζω, ότι θέλετε τον περιλάβει καλώς, και παρακαλώ να τον εγχειρίσητε διά γαμβρόν εις

την κόρην σας. Αγκαλιά οι νέοι την σήμερον αξίζουσιν ολίγον εις το κούρσος και εις την αγορά, με όλο τοῦτο ημπορώ να σας βεβαιώσω, ότι ο ρηθείς Μανώλης μου είναι εξαιρετόν κβαλιτάς, και θέλει ευχαριστήσει κατά πάντα και την τιμωτήτά σας, και την φύλάτην κόρην σας. Μένουμεν. Νικόλαος Βαντερχούζεν, και συντροφία» (σ. 11).

²⁶³ Οι εκφράσεις του γραμματέα έχουν αλλοιωθεί από την εμπορική αλληλογραφία σε τέτοιο βαθμό, που δίνει στην ομιλία του μια γελοία διάσταση: στη συμμενική «ότα» του ήρθε ένα γράμμα με την ειδηση, πως ο θεός έχει «εξεπείδη» στον άλλον κόσμο τον πατέρα του. Με την περιουσία του θέλει να ανοίξει δική του «πραγματεϊαν» και για τη δουλειά αυτή δεν μπορεί να στερηθεί το «είδιμα» μιας γυναικας (σε λίγο χειρίζεται τον όρο «Αρτίκολα», Artikel, είδος αραβού), την Ανθίτζα. Ο Πέτρος απορεί πώς απέκτησε μια τόσο «αχαμνήν πραγματεϊαν», την ορφανή Ανθίτζα, κτλ. (σσ. 13 εξ.).

²⁶⁴ «Γιάν[νης]: Η σκύλλα με αγαπά εις το κρυφόν. Πρώτον, όσαις φορές με βλέπει, πρέπει αναποφεινίκως να γελάση. Αυτό προέρχεται από την χαράν οπου αισθάνεται η καρδιά της. Δεύτερον, πάντοτε με αποφεύγει, αυτό το κάνει από στοπλοήν. Τρίτον, με αποκρίνεται

τον θεωρεί «σιπόνιο» των Σουηδών. Έρχεται η κυρα-Μαρία (Α'δ') και σε μια γελοία παρεξήγηση θεωρεί αρχικά πως η πρόταση γάμου που κάνει ο Γιάννης είναι γι' αυτήν (επιφυλάσσεται να απαντήσει): για την Ανθίτσα δεν μπορεί να πει, γιατί δεν είναι πραγματική της μητέρα. Του Λέανδρου (Α'ε') δεν του αρέσει αυτή η εξέλιξη (να πάρει ο «άγγελος» αυτό το «ανθρωπάριον»). Φανερώνεται πως είναι άλλος άνθρωπος από το σκληροτράχηλο Πέτρο («αισθαντικός»): κλαίει για τη γυναίκα του, που την έχασε πριν από 17 χρόνια, ενώ ο αδελφός του παντρεύτηκε τρεις φορές, χωρίς να θυμάται ούτε μία. Ο πατέρας αναγγέλλει στη Ρωξάνδρα τον ερχομό του γαμπρού – η κόρη του περιπαικτικά αντιδρά, ενώ για την Ανθίτσα προορίζεται αόριστα «άλλος»²⁶⁵. Τα κορίτσια τα μεταχειρίζεται σαν προμάτια, αλλά οι καιροί έχουν αλλάξει και εκείνα πλέον αντιδρούν. Η Ανθίτσα ζηλεύει (σηκνεί Α'ζ'), γιατί η φιλενάδα της έχει, έστω και σκληρό, πατέρα, ενώ

στραβά, αυτό προέχεται από τη σύγχυσή της. Τέλος τέταρτον, με περιγελιά διά την περούκαν μου - - Πέτρ. Αρκ.: Αυτό προέχεται πως φανερά από έρωτα. - Γιάνν.: Μόνον ένα μικρόν εμπόδιον με συγχίζει. Ο Σβέτζικος Οφφικιάλος. - Πέτρ. Αρκ.: Ανακατώνει και αυτός την ουράν του; - Γιάνν.: Όταν την απαντά εις την σκάλαν, της ρίχνει ένα βλέμμα, και αυτή το ιδιον, και καταντά να γίνη ολίγον κατ' ολίγον μία αλλαξοπραγμάτεια, η οποία καθόλου δεν με δίδει χέριν (σσ. 14-15). Με «αλλαξοπραγμάτεια» ο Κοκκινιάκης προσπαθεί προφανώς να αποδώσει τον όρο «Tauschhandel», ανταλλαγή προϊόντων, που ήταν η πρώτη μορφή του εμπορίου πριν από το χρηματικό εμπόριο.

²⁶⁶ Ο περιπαικτικός κοκφός διάλογος είναι αρκετά αστείος και φανερώνει τον Κάτσεμπον ικανό κωμωδιογράφο. Στο νεοελληνικό θέατρο πρώτη φορά έχει ακουστεί τέτοιου είδους διάλογος. Η συζήτηση αρχίζει με την προσταγή του πατέρα να στολιστεί. Για ποιο πράγμα; - Για γαμπρό. - «Πέτρ. Αρκ.: Γαμπρόν, σε λέγω, διάβολε. - Ρωξ[άνδρα]: Ε, καλά το ήκουσα. Ο γαμπρός δεν διαφέρει άλλώς από τον άνδρα, παρά οπου διαφέρει ένα παιδί από ένα παλικάρι. Όταν τα παιδιά είναι όλα ωραία, αφ' ου μεγαλώσωσι πλέον, γίνονται ύστερα μεγάλοι μέγκλοι [μυαντράχλοι, από το γερμ. Bengel:]. Μας έρχεται λοιπόν – ένας γαμβρός – διά μένα αφεντάχην; - Πέτρ. Αρκ.: Διά εσένα. - Ρωξ.: Ο ιδιος τον εφοβλήψατε; - Πέτρ.: Εγώ ο ιδιος. - Ρωξ.: Από την Κίναν ίσως. - Πέτρ. Αρκ.: Τρελλή! από την Ολλάνδαν. - Ρωξ.: Εκεί λοιπόν ευρίσκονται οι καλύτεροι γαμβροί; Όμως μην παραβιάζεσθε επειδή τοιάνται πραγματείας αγοράζονται μίαν φοράν μόνον εις όλον τον καιρόν της ζωής. - Πέτρ. Αρκ.: Αυτό είναι από ένα σήγουρον σήμη. - Ρωξ.: Κοστίζει πολλά; - Πέτρ. Αρκ.: Το χέρι σου. - Ρωξ.: Αρκετά ακριβός. - Πέτρ. Αρκ.: Και την καρδιάν σου. - Ρωξ.: Ω, αυτό είναι πολύ. - Πέτρ. Αρκ.: Εμένα με φαίνεται η τιμή πολλά αρμόδιος. Συμπεραίνω, ότι ημπορεί και σήμερον να φθάσι, και ευθύς οπου τον ξεφορτώσωμεν ημπορείς να τον ιδής καθώς επιθυμεί η

καρδιά σου. - Ρωξ.: Ακόμη μίαν μικρήν χάριν, αγαπητέ παπάκα, το όνομά του; - Πέτρ. Αρκ.: Μανόλης Βαντερχούζεν. - Ρωξ.: Μανόλης Βαντερχούζεν; έτσι, έ; - Πέτρ. Αρκ.: Αμέ πώς; - Ρωξ.: Το Μανόλης πηγαίνει και έρχεται, μα το Βαντερχούζεν δεν μπορώ να το χωνεύσω. - Πέτρ. Αρκ.: Κι αυτό νόστιμο. Έτσι είσθε εσείς η γυναίκες, ο πλέον αξιόλογος άνθρωπος, αν ονομάζεται Βαντερχούζεν, ή αν δεν έχη τα μαλλιά του κατά την μόδαν, γίνεται παήρνιόν σας. - Ρωξ.: Όμως στοχασθήτε, αγαπητέ αφεντάχην, ότι ούτε ημπορούσαν να μας περιγελάσουν. Βαντερχούζεν, και Ρωξάνδρα! - Πέτρ. Αρκ.: Σιώπα, και πάρε παράδεγμα από την Ανθίτσαν – αυτή είναι ένα πρόνιμον και ευγενικόν κορίτζι – Ανθ[ίτσα]: Η φίληνάδα μου χορατεύει δα. - Πέτρ. Αρκ.: Διά τοῦτο εδιάλεξε και αυτής ένα γαμπρόν. - Ρωξ.: Και αυτόν από την Ολλάνδαν; - Πέτρ. Αρκ.: Όχι: είναι εντόπια φάμπρικα, γέννημα και θρέμμα του τόπου. - Ρωξ.: Και αυτός Βαντερχούζεν ονομάζεται; - Πέτρ. Αρκ.: Μην τζαμπουνάς. Πήγαινε να φροντίσης τα νυφιατικά σου φορέματα. - Ρωξ.: Ω θεέ! έως τότε έχουμε ακόμη πολύ. - Πέτρ. Αρκ.: Τι πολύ λες εσύ; εγώ σε βεβαιώνω, ότι θε να έλθι μάλιστα σήμερον. Ημείς έχουμε να θεωρήσωμεν μερικάς υποθέσεις της πραγματείας, και ως εν παρέργον θέλει γίνει και η χαρά σου. - Ρωξ.: Ως εν παρέργον; το 'προκόψαμεν. Μα αν τύχη και ακολουθήσουν τίποτε εμπόδια; - Πέτρ. Αρκ.: Εμπόδια; λόγον χάριν; - Ρωξ.: Λόγον χάριν, αν αυτός δεν με αρέση; - Πέτρ. Αρκ.: Αυτό δεν είναι εμπόδιον. - Ρωξ.: Μα αν τον ενγκώλω τα μάτια του προ του γάμου ακόμη; - Πέτρ. Αρκ.: Τότε πηγαίνεις εις το κρεβάτι με ένα τυφλόν. Λοιπόν, χωρίς πολυλογία: το παζάρι έκλεισε, και εσύ δεν έχεις να ειπής περί τούτου ούτε γον. Ένα κορίτζι είναι μια πολύτσα [χρεώνωραφο], την οποίαν ο πατήρ τραβά, και ο γαμβρός την ατζετάρει. Το κορίτζι πληρώνει την βαλούτα κατά τον νόμον των πολυτών – Ρωξ.: Με συμφωνίας της οικειας εντυχίας της; (σσ. 27-29). Ο κατά σύμβαση γάμος απομυθοποιείται εδώ και παρουσιάζεται ομώς ως εμπορική συναλλαγή.

η ίδια μόνο αλληλογραφεί με τον δικό της· είναι, χωρίς να το ξέρει εκείνος, που φαντάζεται την κόρη του μακριά, ο Λεάνδρος Αρκούδας. Όπως και στη ΜΜ, μυστήριες οικογενειακές σχέσεις αποκαλύπτονται στον ίδιο οικογενειακό χώρο.

Η κυρα-Μαρία φέρνει πάλι ένα τρυφερό γράμμα του (Α'ή'), όπου ο πατέρας στέλνει στην κόρη του ένα χρεόγραφο για να μη στερείται αυτή τα αναγκαία. Η ίδια σκοπεύει να δώσει τα χρήματα στους φτωχούς. Τότε έρχεται ο Ιωσήφ (Α'θ'), που έχει προσκληθεί να φάει μαζί τους. Τα αισθήματα της Ανθίτζας για το Σουηδό αξιωματικό είναι πλέον φανερά. Οι εκατέρωθεν φιλοφρονήσεις και τα περιπαικτικά της Ρωξάνδρας συγχύζουν την κυρα-Μαρία· δεν καταλαβαίνει πλέον αυτή τη νεολαία²⁶⁶. Τότε έρχεται ο Γιάννης με νέα περούκα (Α'ι'), για να κάνει την πρόταση γάμου στην Ανθίτζα. Ο λόγος του είναι πάλι διανοημένος με λαϊκά στοιχεία ή και στοιχεία της εμπορικής αλληλογραφίας²⁶⁷. Εκείνη με τρόπο τον απορρίπτει με τη βοήθεια της Ρωξάνδρας· η κυρα-Μαρία δεν μπορεί να επέμβει, γιατί δεν είναι πραγματική της μητέρα. Προστίθεται και ο άρχοντας Μαγιόρος (Α'ια'), κι όταν τον ρωτούν ποιος έχει δίκαιο, δίνει δίκαιο σε όλους²⁶⁸. Και προστίθεται ένα εξαιρετικά άνοστο φινάλε· προσέχεται και ο Πέτρος Αρκούδας (Α'ιβ'), τώρα είναι όλοι επί σκηνής), επιπληττει την Ανθίτζα για τους δισταγμούς της να πάρει τον Γιάννη (την υποστηρίζει ο Λεάνδρος σ' αυτό), δείχνει την ταμπакιέρα του βασιλιά, που πηγαίνει από χέρι σε χέρι, όταν όμως είναι όλοι έτοιμοι να ξεκινήσουν για το τραπέζι, έχει την εντύπωση πως δεν του επιστράφηκε και βάζει όλους να αναποδογυρίσουν τις τσέπες τους και να αποδείξουν πως δεν την έχουν. Ο Σουηδός αξιωματικός αρνείται την προσβλητική για την τιμή του διαδικασία και φεύγει αγανακτισμένος· ο φιλόργυρος πιστεύει πως εκείνος του έκλεψε την ταμπакιέρα.

Στην αρχή της Β' πράξης ο Λεάνδρος φέρνει στο σπίτι τον Ιωσήφ· η ταμπакιέρα έχει βρεθεί (οι τσέπες του φιλόργυρου ήταν τρύπιες) και ο Σουηδός αξιωματικός τον ομολογεί την έσχατη ένδειά του· δεν ήθελε ν' ανοίξει τις τσέπες του, γιατί είχε το μερμημεριανό του ψωμί μέσα, που κερδίζει με μαθήματα μαθηματικών. Ωστόσο απορρίπτει κάθε ευεργεσία. Το μοτίβο μάς είναι γνωστό από την ΕΘ, καθώς και το μοτίβο πως ανάμεσα στους ανθρώπους δεν βρίσκονται πραγματικοί άνθρωποι κτλ. Είναι έτοιμος να του διηγηθεί τη βιογραφία του, αλλά εκείνος φεύγει βιαστικά μετά την πρώτη φράση, που ανάφερε το θάνατο της μητέρας του κατά τη γέννησή του. Μυστήριο καλύπτει την περιέργη ανάδραση του Μαγιόρου. Αργότερα μαθαίνουμε, πως έτσι έχασε τη γυναίκα του και γι' αυτό δεν ήθελε να δει την κόρη του που ήταν η αιτία του χαμού της.

²⁶⁶ «Ανάθεμά με κι αν ακατάλαβα ένα λόγον από όλα αυτά οπού είπαν. Μπρε πώς αλλάζουν οι καιροί! Στον καιρόν μου, όταν σιναναστρέφονταν οι νέοι, εκάθονταν ο ένας άντρου στον άλλον, και ωμολούσαν διά τον καιρόν, και ερωπούσαν ο ένας τον άλλον διά την υγείαν του παπάκα και της νενέκας, και άλλας τέτοιους ωφέλειμους ομιλίας. Την σημερον ημέραν όμως διαβάζουν τα ποιμενικά ποιήματα του Κλόπστοκ [sic] και τα ρομάντζα του Λαφάτερ, και παντάπαισι δεν τον κόφτει διά τον καϊμένον τον καιρόν, αν βρέξη, ή αν χιονίση» (σ. 39). Ο Klopstock παρουσιάζεται επιτήδης από τον Κόττσεμπον.

²⁶⁷ «Ο μπαμπάς μου τα 'κόρωδες» «που να τον φάγη η πανούκλα» «δίδεται καμμιάν σιγονιριτάν εις το φόρτωμά μου» (πώς πάει η υπόθεση), η Ανθίτζα να γραφεί «εις το μεγάλο σπήτι τον Έρωτος και συντροφιάς» [Amor et Compagnie]· «ο έρωτας είναι ο μεγαλύτερος πραγμα-

τευτής της οικονομής», η πρόταση γάμου: «Αγαπάτε να κάμωμεν μίαν αλλαξιάν»· «θέλετε να ανοίξετε καμμιάν παρτίδα με εμένα, και να φορτώσετε το καραβάκι μου με την αμοιβαιάν αγάπην σας»· «έκλεισα το παζάρι»· «δεν είμαι κανέναν καλπουζάνης», αλλά η καρδιά του είναι «μια αληθινή μονόδα» κτλ. (σσι. 40-44).

²⁶⁸ Πρόκειται πάλι για ένα παλαιό τέχνασμα της φαρσοκωμωδίας. Οι ερωταποκρίσεις τελειώνουν με τα έχουν όλοι δίκαιο, αλλά ο Γιάννης δεν παίρνει καμιά γυναίκα. Τότε προσφέρεται περιπαικτικά η Ρωξάνδρα. Γιάνν.: Η υγενεία σου με φαίνεσαι πολλά σπιριτόζα, πολλά ανοικτή, πολλά ξυπνητή, πολλά διαβολεμένη. – Ρωξ.: Εγώ σε υπόσχομαι να σε χορεύω τόσο, έως οπού ν' αποθάνω από τον όπτικα [χτυκό]. – Γιάνν.: Μα η ανθρώπινος ζωή δεν είναι κοντρονδάντζα. – Ρωξ.: Διά τι όχη; αφ' ου ο έρως παίζει το βιολί» (σ. 45).

Έρχεται και ο Πέτρος, ζητάει συγγνώμη για το φέροσμό του και προτείνει στο νεαρό να τον κάνει πλούσιο· του δίνει ένα καράβι με πραμάτια για την Αφρική, να φέρει από κει μαύρους σκλάβους. Το πνέυμα το εμπορίου δεν σταματάει μπροστά σε τίποτε²⁶⁹. Η άρνησή του για ηθικούς λόγους εκλαμβάνεται ως «παιδιακίσια καμώματα». Έρχεται η Ανθήτσα (Β΄) και φρίττει επίσης με τα σχέδια του εμπούρου. Εκείνος πιστεύει ότι μετά από 15 μέρες πείνας αυτός θα είναι έτοιμος να πάει στην Αφρική και εκείνη να πάρει τον πλούσιο πλέον Γιάννη²⁷⁰. Και οι δυο

²⁶⁹ «Πέτρ. Αρκ.: [...] Εγώ αρματώνω ένα καράβι με τα έξοδά μου· η ευγενεία σας παίρνει επάνω σας το κομμάνδο, και κάμνετε με αυτό ένα ταξίδι εις την Αφρικήν. – Ιωσ[ήφ]: Εις την Αφρικήν; κι εκεί; – Πέτρ. Αρκ.: Είναι μία επικερδής σπεκουλατζιόνει η πραγμάτεια των σκλάβων. – Ιωσ. (ανατριχιάζοντας): Με τα σωστά σας λόγια λέγετε; – Πέτρ. Αρκ.: Αμέ πώς; Δεν έχω σκοπόν να σας πουλήσω εδώ πέρα λάφια. Εγώ φροντίζω διά όλα. Απ' εδώ φορτώνομεν το καράβι σίδερον, ρακί, τονφέκια, μπαρονίτι, μαχαράκια, καλαγένας λεκανίαι, κομμάσια χίνδικα, και τα εξής. – Εκεί θέλετε πληρώνει διά ένα νηγόν σκλάβον τζιρκα 350 γρόσια το κόστος, διά μίαν γυναικα όχι περισσότερον από 288, επειδή μόνον εις την Ευρώπην φέρομεν ημείς σέβας εις τας γυναικάς. Αν όμως ο σκλάβος, ή η σκλάβια έχη τίποτε κοουστύρι πρέπει να κατεβασθόν από την τιμήν. Λόγον χάριν διά ένα κουτζοδόνην 10 γρόσια παρακάτω, διά ένα σακάτην εις τα ποδάρια 50. Προς τούτοις πρέπει ο άνδρας να έχη μάκρος 4 ποδάρια και 4 δάκτυλα, η γυναικα όμως μόνον 4 ποδάρια. Βλέπετε πόσον πρακτικός είμαι ενώ σ' ανταίς τας πραγμάτειαις; – Ιωσ.: Θάψμα. – Πέτρ. Αρκ.: Πιστευτάτε μοι, με αυτήν την πραγμάτειαν ημπορούμε να καζαντώμεν πολλά. Οι μαύροι πανταχού δεν ηξεύρουν μήτε να λογαριάζουν, μήτε να γράφουν, και ημπορεί να τους γελάση τινάς, όπως θέλν. – Ιωσ.: Να τους γελάση; – Πέτρ. Αρκ.: Ένα τοιούτο απερωμένον γένος ανθρώπων δεν πρέπει να το μεταχειρίζεται τινάς καλλίτερα. – Ιωσ.: Και απέρρηξεν ο Θεός ποτέ κανένα γένος ανθρώπων; – Πέτρ. Αρκ.: Είναι μέθσοι και κλέπται. – Ιωσ.: Και από ποίον έμαθαν αυτάς τέχναις; – Πέτρ. Αρκ.: Και ζητούν πάντα να εύρουν καιρόν να φύγωσι. – Ιωσ.: Βέβαια, έπρεπεν οι τρελλοί να μένωσιν, επειδή τους μεταχειρίζονται τώσον φιλανθρώπως. – Πέτρ. Αρκ.: Και τι τους κάμνουν δα; γδέρουν μόνον ολίγον το πετζί τους, και το μεγαλύτερον κακόν απού τους κάμνουν είναι, απού και βάζουν άλας και κόκκινον πιπέρι σταις πληγαίς τους» (οσ. 60-62). Δεν είχε αισθανθεί ο Κότζεμπος ότι εδώ ξεπέρασε τα όρια της κομωδίας; Ο δικός του φιλάργυρος εμφανίζει διαμονικές διατάσεις, που δεν μένουν στην οικογενειακή κλίμακα, όπως π.χ. στον παθολογικό «φιλάργυρο» της Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1823-24) (για ανάληψη Β. Πούχνερ: *Γυναικεία δραματοποιήγία στα χρόνια*

της Επανάστασης. Μητύ Σακελλαριού – Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου – Ευαθία Καίρη. Χειραφέτησιν και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα, Αθήνα 2001, οσ. 75-157). Ο σφορφή του Διαφωτισμού εναντίον της σκλαβιάς, του εμπορίου σκλάβων προς την Αμερική, τον ρατσισμού και τον βασανιστηρίων αντικαθερφετίζουν μια υπαρκτή συζήτηση που υπήρχε στο τέλος του 18ου αιώνα, όπου οι πρακτικές της αποικιοκρατίας και του καπιταλισμού έρχονται σε αντίθεση με τις αξίες της αυτικής κοσμοθεωρίας. Οι σπινγκοί ρόλοι του Κότζεμπος συχνά είναι ετερόλογτοι ως προς το ιδεολογικό τους «φορτίο», ούτε κρατούν μιαν ενιαία γραμμή μέσα στο σύνολο του έργου. Αυτό προκύπτει από το γεγονός πως δεν είναι φερέφωνα συγκεκρμένων απόψεων, αλλά πόνια της δραματοποιήγίας, που δεν κάνουν ορισμένες κινήσεις μόνο, αλλά όλες, αν αποφασίσει ο δραματοποιός πως τις χρειάζεται. Οι αναφάσεις στο επίπεδο των μηνυμάτων υπερκαλύπτονται από τη λειτουργία της συγκινητικής και αισθηματικής δραματοποιήγίας, που «μυλάει στην καρδιά» και όχι στο νοτι.

²⁷⁰ Ο Πέτρος διευκρινίζει πως δεν πρόκειται για εμπόριο ανθρώπων, αλλά για εμπόριο μαύρων. Δεν θεωρούνται άνθρωποι, είναι σαν τους πιθήκους. Επιπληττείται και την Ανθήτσα για το δαίμονα της «αισθαντικότηγας». «Πήγαινε στ' ανάθεμα, και εσύ είσαι μια μαϊμού. Ο δαίμων της αισθαντικότηγας εκατοίχησεν εις την τρυφεράν σου καρδιάν. Η πραγμάτεια των σκλάβων δεν σ' αρέσει, ο κυρ-Γιάννης δεν σ' αρέσει το πρώτον είναι άποποι, το δεύτερον ανόητον. Εγώ ήθελα να σου κάμω μίαν μεγάλην χαράν με τύμπανα και πολλών λογιών λαλούμενα. Ήθελα να κάμω πλούσιον αυτόν τον νέον. Επειδή όμως εσείς και οι δύο σας δεν θέλετε, έχετε νγείαν. Όταν διητάς, πηγαίνετε να κοιτάξτε τον ήλιον στον βασιλείν, τι λογις βυθίζεται εις τον κόλπον της Θέτιδος, ως πορφυρόχρους. Και όταν πεινάτε, να κοιτάξτε επάνω εις την αγία και σούφωνα σελήνην, η οποία υπό το κάλυμμα ενός νέφους χαμογελά προς εσάς. Και αφ' ου το κάμετε αυτό καμιά δεκαπενταριά ημέραις, τότε σας υπόσχομαι, ότι εσύ μιν θε να αρχίσης να γλυκοκοιτάξης τον κυρ Γιάννην, και η ευγενεία σας θε να επιθυμήτε να ταξιδεύσετε εις την Αφρικήν» (σ. 65).

τους ορκίζονται πως αυτό δε θα γίνει ποτέ (Β'δ'). Η tête-à-tête σκηνή εξελίσσεται σε ερωτική – μαθαίνουμε και για τη συνωμοσία της επανάστασης στη Σουηδία που του στοίχισε την περιουσία και τον έριξε σε εξορία, – ορκίζονται αιώνια πίστη και αγκαλιάζονται, όταν ξαφνικά δημιουργείται ένα πρόβλημα, δραματολογικά απροετοίμαστο, καθώς αποδεικνύεται πως η Ανθίτσα δεν είναι φτωχή, λόγω του πατέρα της: ο υπερέφανος αξιωματικός δεν μπορεί να δεχθεί να ζήσει από τα χρήματα της γυναίκας του²⁷¹.

Το ζήτημα, κατά τον τίτλο, υποτίθεται πως είναι κεντρικό και απασχολεί τον Κότζεμπου, όπως έδειξε ήδη η ΕΘ: η δραματολογική του τοποθέτηση είναι επίσης κεντρική, στη μέση του έργου, αλλά η βαρύτητα του τελικά μειώνεται γρήγορα από τη σωφροσύνη και σύνεση του γυναικείου περιβάλλοντος. Η Ρωξάνδρα προλαβαίνει το νεαρό που θέλει να φύγει στις μάχες, για να γίνει με τις νύκες του πλούσιος και να παντρευτεί την Αντίτσα επί ίσοις όροις, και με την εξυπνάδα της κατορθώνει να στρέψει το ευέξαπτο θυμικό του νεαρού σε λογικότερους δρόμους: όσο εκείνος δεν μπορεί να δεχτεί την Ανθίτσα πλούσια, τόσο και εκείνη δεν μπορεί να δεχτεί ένα ευγενή· θα έπρεπε πρώτα να γίνει αριστοκράτισσα²⁷². Η παράλογη υπερηφάνεια της ανδρικής τιμής σε τέτοιο περιβάλλον, της ισότητας των φύλων, γρήγορα υποκύπτει στο common sense και γρήγορα οδηγείται ad absurdum. Η έξυπνη κόρη του φιλόργου δεν δυσκολεύεται, μέσα σε μια μοναδική ατάκα, να βγάλει παράλογη όλη την ευρωπαϊκή παράδοση της ανδρικής και στρατιωτικής τιμής. Η δραματική σύγκρουση μεταξύ Πτωχείας και Ανδρείας δεν κρατάει πάνω από τρεις σελίδες και επικαλύπτεται αμέσως από τις ανάγκες της κωμω-

²⁷¹ Η στροφή αυτή της υπόθεσης και ψυχολογικά δεν είναι καλὰ τεκμηριωμένη. Πάλι αφήνει ο Κότζεμπου γυνάκα τα ράμματα του μηχανισμού της πλοκής. Ακόμα ο νεαρός Σουηδός μετεωρίζεται στον έβδομο ουρανό, όταν θυμάται τελειώς ξαφνικά τη στρατιωτική του τιμή με αυτόν τον κάτω πια πτωχός, και αυτή είναι πλουσία. – Ρωξ.: Επειδή εγώ είμαι πτωχός, και αυτή είναι πλουσία. – Ρωξ.: Είς τούτο έχετε δίκαιον· μα ηξέυρετε προς τούτοις, ότι και η Ανθίτσα ομοίως δεν τολμά να σας αγαπήσῃ. – Ιωσ.: Διά τι; – Ρωξ.: Καθότι η ευγενεία σας είσθε ευγενής, και η Ανθίτσα μόνον απλώς πολίτις. – Ιωσ.: Εγώ ήθελα την κάμω μέτοχον της ευγενείας μου. – Ρωξ.: Και αυτή ομοίως ήθελε σας κάμει μέτοχον του πλούτου της. Αυτά τα δύο χαρίσματα, την ευγένειαν και τον πλούτον, τα χάρισεν η τύχη εις τους δύο σας ιδιαίτέρως. – Ιωσ.: Τούτο δεν ημπορώ να το δεχθώ. – Ρωξ.: Ούτε εγώ λούπτον δεν υποφέρω να γίνῃ ευγενής η Ανθίτσα. – Ιωσ.: Από τον τίτλον μου δεν ημπορώ εγώ να χορτάσω, όμως από τον πλούτον της Ανθίτσας ημπορούσαμεν να ζήσωμεν. – Ρωξ.: Η ευγενεία σας είσθε ένας άνθρωπος κα-

θαρὰς καρδίας, και ηξέυρετε, πόσον δύσκολον είναι να μοιράσῃ τις τα υπάρχοντά του με τον ηρατημένον του, και διά τούτο θέλετε να ενάλατε την Ανθίτσαν από αυτήν την παιδείαν. – Ιωσ.: Η ευγενεία σας χωρατεύετε, κοκκωνίζεσθε, επειδή δεν γνωρίζετε τον νόμον της τιμής. – Ρωξ.: Εγώ χωρατεύω, ναι, ή αν αγαπάτε, ημπορώ και να θυμώσω. Ηξέυρετε, φίλε μου, ότι είσθε ένας ωραίος παράξενος νέος; – Ήτον μίαν φοράν ένας πτωχός άνθρωπος, ο οποίος εκάθητο εις τους δρόμους και εκρούνε. Μια καλή και φιλόανθρωπος ψυχή έλαβε συμπάθειαν προς αυτόν. Του επρόσφερεν ένα πολύτιμον διαμάντι, και προσέειν ένα κοντογούνι διά να ζεσταθή. Το διαμάντι το επήρνε ο άνθρωπος χωρίς δυσκολίαν, μα το κοντογούνι εντρέπετο να το πάρῃ. Ηξέυρετε τι ο μύθος δηλοί; το κοντογούνι είναι ο πλούτος της Ανθίτσας, και το διαμάντι η καρδιά της – Ανθ. (τρυφερά): Ιωσήφ, έχει δίκαιον η Ρωξάνδρα; – Ιωσ.: Φαίνεται μεν πως έχει δίκαιον -- Ρωξ.: Έχει δίκαιον. Εν συντόμῳ, ανθέτια μου! Ιδοὺ οπου σας δίδω μίαν διορίαν κατά Σάξωνας διά να συλλογησθήτε το τι ποιητέον, η οποία είναι ένας χρόνος, ἐξ εβδομάδης, και τρεις ημέραις. Τότε φθάνει η Ανθίτσα εις την ηλικίαν των 18 χρόνων, και αν έως τότε δεν αποφασίσετε να την υψανδρευθήτε ομοί με την περιουσίαν της, δεν είσθε Σβέτζος, αλλά ένας Λαιπνόνεζος· ενθὺς θέλομεν οπου να σας ζευθουν εις δύο υπελάφους, και σας στέλνομεν πάλι εις το σπητή σας» (σσ. 76-78).

δίας ίντριγκας. Στο σάλονι περιμένει ήδη ο άλλος γαμπρός και ζητά τα δραματουργικά του δικαιώματα. Αυτός είναι διαμετρικά διαφορετικός τύπος: μοντέρνος, γαλουχημένος από το εμπόριο και τον κοσμοπολιτισμό, νέος και έξυπνος, πρακτικός, ζωηρός και ανοιχτομάτης. Θετικός εκπρόσωπος του αστικού Διαφωτισμού. Ο Σταμάτης τον αναγγέλλει (Β' στ'), οι ερωτευμένοι φεύγουν για τον οντά του αξιωματικού (η Ρωξάνδρα φρόντισε για αντικλειδί) και η κόρη του φιλόλογου ανακρίνει τον υπηρέτη για την εμφάνιση του ξένου (Β' ζ')²⁷³.

Σε ένα εκτενέστατο διάλογο κοκεταρίας και αμοιβαίας εξυπνάδας ο Βαντερχούζεν προσποιείται πως είναι άλλος (ο φτωχός Πέτρος Μάνος) και η Ρωξάνδρα πως είναι η φτωχή Ανθίτσα· εκατέρωθεν προσπαθούν να αποσπάσουν κάποια πληροφορία, και σιγά σιγά αναπτύσσεται κάποια έλξη· ο Ολλανδός προσπαθεί να μάθει για την πραγματική Ρωξάνδρα και εκείνη για τον πραγματικό γαμπρό Βαντερχούζεν. Και οι δυο τους τούς ξέρουν πολύ καλά ο καθένας. Η Ρωξάνδρα παρά λίγο να αποκαλύψει το μυστικό της, ενώ εκείνος δεν πολυενδιαφέρεται πια για την άλλη κοπέλα²⁷⁴. Με παρόμοιο τρόπο εμπαιξεί τον Πέτρο Αρκούδα (Α' θ'), ο οποίος τον περνάει για «ξήτουλα»· του διηγείται ιστορίες από τους πατεράδες τους, που ήταν συμμαθητές στο σχολείο. Ο Πέτρος Αρκούδας δεν θυμάται βέβαια τίποτε· ο νεαρός

²⁷³ Είναι παρδαλά ντυμένος με ανοιχτά χρώματα, κάθετα και σφυρίζει.

²⁷⁴ Η σκηνή δείχνει τον Κότσεμπου στις ικανότητές του να σπήνει έναν ευχάριστο και έξυπνο διάλογο. Η ελληνική δραματουργία ως τότε δεν γνώριζε τέτοιους διαλόγους. Δίνω ορισμένα αποσπάσματα: «Μαν[όλης] Βαντερχούζεν]: Ωραϊόν κορίτζι, καλή ημέρα σας. - Ρωξ.: Ανθήτη μου, είναι σχεδόν νύκτα. - Μαν. Βαντ.: Η ημέρα διαμένει εν όσω είναι τις νέος και εύμορος. Και τη αληθεία εις την ευγενείαν σας βλέπω, ότι μόλις ανέτειλεν ο ήλιος. - Ρωξ.: Πολλά ευγενικός είσθε. Τολμώ να ερωτήσω. - Μαν. Βαντ.: Ποίος είμαι; - Εγώ είμαι ένας πτωχός διάβολος. - Ρωξ.: Μα και οι πτωχοί διαβόλοι συνηθίζουν να έχουν ονόματα. - Μαν. Βαντ.: Καλλίτερα ήτον να μην είχαν καθόλου, επειδή οι πλούσιοι δεν είχαν τότε τι να αλησησιάζουν. Ως τόσο ονομάζομαι Πέτρος Μάνος, δούλος σας. - Ρωξ.: Και η κατάστασής σας; - Μαν. Βαντ.: Είμαι ένας τιμημένος πτωχός διάβολος. - Ρωξ.: Το πιστεύω πολλά καλά, μα - (Καθ' εαυτήν). Αυτός ο άνθρωπος με κάμνει να σαστίσω. (Με δυνατή φωνήν). Ο τίτλος σας ήθελα να ειπώ. - Μαν. Βαντ.: Διά τους άνδρας είναι ο τίτλος μου κυρ Πέτρος, και διά τας κοκκωνίτζας ταπεινότητας δούλος Μάνος, απλώς. Όποιος θέλει να με κάμη χάριν, με κραζει αγαπητέ Μάνε. - Ρωξ.: Λοιπόν κυρ Μάνε. - Μαν. Βαντ.: Η ευγενεία σας λοιπόν, καθώς φαίνεται, δεν θέλετε να με κάμετε χάριν. - Ρωξ.: Και ποίος ημπορεί να κάμη χάριν εις καθ' άνθρωπον. - Μαν. Βαντ.: Αυτό πρέπει να είναι ευκολώτατον εις την ευγενείαν σας. - Ρωξ. (καθ' εαυτήν): Τι διαβλεπόμενος άνθρωπος!» (σσ. 81-82). Και ύστερα αντιστρέφει τις ερωτήσεις, και εκείνη προσποιείται πως εί-

ναι η Ανθίτσα. «Ρωξ.: Εγώ - εγώ ονομάζομαι Ανθίτσα Τριανταφυλλόν. Και είμαι ένα πτωχόν κορίτζι ενός ιεροκήρυκος. Η μητέρα μου ευρίσκεται εις αυτό το σπήτι, ωσάν οικονόμος. - Μαν. Βαντ.: Ανθίτσα; έπρεπε να ονομάζεσθε Τριανταφυλλιά; και είπετε πώς είσθε πτωχή; - Ρωξ.: Πολλά πτωχή. - Μαν. Βαντ.: Χαίρω. - Ρωξ.: Ίσως διά την παροιμίαν: ότι όμοιος αγαπά τον όμοιον. - Μαν. Βαντ.: Ήθελα είμαι πολλά ανόητος, αν ενόμιζα τον εαυτόν μου όμοιον με την ευγενείαν σας μόνον διά την πτωχείαν μου. - Ρωξ. (ολόγην συγκεχυμένην): Ίσως έχετε δουλειάν με τον κυρ Πέτρον Αρκούδα. - Μαν. Βαντ.: Με αυτόν τον ίδιον όχι τόσο, με την κόρην του όμως και. - Ρωξ.: Με την κόρην του; - Μαν. Βαντ.: Να, ήλθα διά να την υπανδρενθώ. - Ρωξ.: Έτσι; - Μαν. Βαντ.: Ο κυρ Αρκούδας και ο πατέρας μου, οι δύο αυτοί πατέρες επήγαιναν μαζί εις το σχολείον και - έτσι στοχάζεσαι η μητέρα μου - ημπορούσαν και τα παιδιά τους να πηγαίνουν εις το σχολείον του γάμου ομοί [νύξη για το Μολιέρο]» (σ. 83). Για τον πλούτο της κόρης το είπε. Η Ρωξάνδρα λέει πως την ξέρει, και τότε ακολουθούν οι ερωτήσεις: αν είναι ωραία, αν μοιάζει με την ίδια, έχει πνεύμα, νοστιμεύεται να διαβάζει (μόνο ρομάντζα), συγχάζει στο θέατρο, ποια δράματα της αρέσουν (του Ifland, Γερμανού δραματογράφου της σειράς τους Κότσεμπου με συγγενητικά και διακρίβρεχτα οικογενειακά δράματα), αν είναι νοικοκυρά: «φιλόλογος ή μεταδοτική», ελεεί τους φτωχούς, ήσυχη (άγρια σαν τον σασανά). Σχολιάζει όλα με ένα «μην αρέσει - δεν μου αρέσει» (το τελευταίο του αρέσει πολύ), και αντιστρέφει το παιχνίδι για τον Βαντερχούζεν. Στο τέλος δεν έχει πολλή όρεξη πια να δει τη νύφη.

έχει ξεχάσει την επιστολή του πατέρα του στο ξενοδοχείο και πάει να τη φέρει στον «πεθερό». Ο Λεάνδρος ζητάει το αντικλειδί για την κάμαρα του αξιωματικού από τον αδελφό του (Β'ί'), για να βοηθήσει κρυφά το νέο αξιωματικό. Τον πλησιάζει η κόρη του Ανθίτζα (Β'ια'), άγνωστη σ' αυτόν, και τον ρωτάει για τη μελαγχολία και λύπη του. Του αποσπά την ομολογία πως από το θάνατο της γυναικάς του, πριν από 17 χρόνια, είναι έτσι και η κόρη του πρέπει να έχει ακριβώς την ηλικία της· συμφωνούν να συναντηθούν σε μιαν ώρα στο δωμάτιό του να της εξομολογηθεί όλην την ιστορία του.

Η συγκινητική θλίψη γυρίζει, κατά τους νόμους της δραματοουργίας του Κότζεμπου που έχουμε γνωρίσει, ξαφνικά σε δράση, όταν έρχεται η κυρα-Μαρία (Β'ιβ') και αναφέρει κάποια μονομαχία που έχει γίνει στο δρόμο, ύστερα ο Γιάννης (Β'ιγ'), που επισημαίνει με χαιρεκακία πως ο Σουηδός αξιωματικός είναι τραυματισμένος θανάσιμα και δεν μπορεί πια να σταθεί εμπόδιο στα σχέδιά του. Η άποψη αυτή θα ανατραπεί ήδη στην αρχή της Γ' πράξης, που αρχίζει με σκηνές μονολόγων στο φτωχικό δωμάτιο του Ιωσήφ: η Ανθίτζα έχει πάρει αντικλειδί και αφήνει την «πόλιτζα» (χρεόγραφο) που της έστειλε ο πατέρας της στον Ιωσήφ, ο οποίος λόγω του τραυματισμού του θα έχει πολλά έξοδα (Γ'α'). Δεν προλαβαίνει να φύγει (κρύβεται) και έρχεται ο Λεάνδρος Αρκούδας για να αφήσει το πουγγί του για τον ίδιο σκοπό (Γ'β')· βρίσκει τη δική του «πόλιτζα» και απορεί. Και πάλι δεν προλαβαίνει να φύγει η Ανθίτζα, γιατί έρχεται ο Γιάννης (Γ'γ') να ελέγξει αν ο Σουηδός είναι κατάσκοπος²⁷⁵. Η Ανθίτζα βρίσκει ευκαιρία να φύγει και τον κλειδώνει μέσα. Εκεί θα τον βρουν ο Ιωσήφ, τελικά ελαφρά τραυματισμένος, και ο Μανόλης Βαντερχούζεν (Γ'δ')²⁷⁶. μαθαίνουμε, ότι αφορημί για το «δουέλλο» ήταν το γεγονός πως άλλος έλεβε τον Ολλανδό στα χαρτιά και ο Σουηδός μονομάχησε γι' αυτόν. Ο αξιωματικός προσπαθεί να δώσει την «πόλιτζα» στο Γιάννη· δεν μπορεί να δεχτεί ελεημοσύνη²⁷⁷. Στην επόμενη σκηνή (Γ'ε') διαλύονται τα μπερδέματα σχετικά με τα κορίτσια (που έχει προκαλέσει η Ρωξάνδρα, προσποιημένη την Ανθίτζα) και οι γα-

²⁷⁵ Ο λόγος του είναι πάλι «χρωματισμένος» ηθογραφικά: «Γιάννης (βάζει το κεφάλι του από την πόρταν): Η πόρτα είναι ανοικτή, και κανένας εις τον ονδάν; - (Εμβαίνει μέσα). Πιο καλλίτερα! τώρα έχω οκκαζιόν με την εξουσίαν, οπού με έδωσαν ο μπασσάς μου να κοιτάξω σε κάθε κόρη, αν μπορέσω να ξεσκοπάσω τον τζελεπή μας διά κανένα τζασίτην. (Κοιτάζει τριγύρω με περιέργειαν). Μα εδώ είναι πάσα λογής κακομοιριά. Να φυλάξω ο Θεός! Μήτε τραπεζάκι, μήτε ντολπί, μήτε χαρτοφίλακας, μήτε χαρτί - μήτε τουλάχιστον ένας παρτζάς χαρτί με επανώγραμμο είναι πεσμένον πουθενά εις την γην. - Ίσως γράφει τα γράμματά του εκεί, εις το γαμπνέτον. Πρέπει να εξετάσωμεν κομμάτι» (σ. 107). Λείπουν τα σύνεργα για τη σύνταξη των μυστικών αναφορών ενός κατασκόπου.

²⁷⁶ Οι πανικοβλήτες αντιδράσεις του Γιάννη δηλώνονται πάλι με παύλες, όπως τόσο έντονα στην Εθ. «χαρτί αρκετόν, μα άγραφον - βάι, εκεί είναι ένα σεπέτι, ας το βιζιάρωμεν κομμάτι, μα πρώτα ας ριζώμεν μια ματιάν στον δρόμον για να ιδούμεν μήπως έρχεται ο σινιόρ παλικαράς μας. (Προβάλλει εις το παραθύρι). Μα την πίστιν μου! έρχεται! σχεδόν επληρώσει. Καίμεν Γιάννη!

γλήγωρα παπούτζι - (Θέλει να εύνη έξω και ευρίσκει την πόρταν κλεισμένην). Τι είναι τούτο! η πόρτα είναι κλεισμένη - ο άνεμος φαίνεται την έσπρωξε και εσφάλισε - (Την κουνεί διά να την ανοίξη, αλλά ματαιώς). Ωχ αλλοίμονον! ο άνθρωπος έρχεται από κανγάν - αυτός είναι ένας Σβέτζος - ένας βάρβαρος φονιάς. - Θα με σκοτώση - θα με κρεμάση - τα καίμένα τα νιάτα μου - τα καίμένα τα παιδιά οπού μπορούσα να αποκτήσω - η σγόντα χλιαδιτζαίς μου - να 'πον έρχεται! να 'που έφθασεν - αφανίσθηκα - μ' έραγε» (σ. 107-108).

²⁷⁷ Ο Γιάννης διαμαρτύρεται με κομικό τρόπο: «Γιάνν.: Έλα Παναγία μου! και ποιος είναι τρελλός να μην πάρη μετά χαράς μιαν πόλιτζαν 30 ροσοών; Μα αφ' ού δεν ηξενύρω, σε ποιαν παρτίδαν τον καταστήχον πρέπει να την περάσω! - Ιωσ.: Ενηγασιώ από καρδιάς την τιμωριότητά σου, η εκείνον οπού επροθυμήθη να με βοηθήση. (Θέλει να βάλη την πόλιτζαν εις το χέρι του με βίαν). Γιανν.: Πρέπει να προτεσάρω. Εγώ μήτε την ετραβήξα, μήτε την ατζετάρωσα, μήτε την ετζιράωσα: τίποτε δεν ηξενύρω διά την βαλούταν· τίποτε δεν ηξενύρω διά το σεπέτι σας· τόσον μοναχά ηξενύρω - Ιωσ.: Τι; συντίχετε. - Γιάνν.: Ότι σας εί-
μαι ευπειθέστατος δούλος» (σ. 113-114).

μπροί καταλαβαίνουν πως δεν είναι αντίπαλοι για την Ανθίτζα²⁷⁸. Η δράση μεταφέρεται στον «οντά» των πρώτων πράξεων: βρισκόμαστε σε συζήτηση ανάμεσα στη Ρωξάνδρα και την κυρα-Μαρία· η τελευταία έχει συναντήσει το νέο Ολλανδό («κουριόζος σανφασόνης», sans fason) και επικρίνει το «λεύθερο φέρσιμόν» του²⁷⁹. Έρχεται και η Ανθίτζα (Γ'ς) και πηγαίνει η κυρα-Μαρία να βοηθήσει τον τραυματία με τα γιαιτρικά της (φοβάται για την τιμή της· «θα στοχασθούν ξύλα κούτσουρα»). Η Ανθίτζα προβληματίζεται για την συνάντηση με τον πατέρα της. Έρχεται ο Βαντερχούζεν (Γ'θ') και αποκαλύπτεται η πραγματική ταυτότητα της Ρωξάνδρας (η Ανθίτζα δεν παίζει το παιχνίδι της)· σε μιαν απολαυστική σκηνή (Γ'ύ') οι δύο μοντέρνοι νεαροί δίνουν ένα μάθημα πώς να οργανώνεται σωστά η συμβίωση ενός νέου και διαφωτισμένου ζεύγους· με αμοιβαίες εξηγήσεις και υποχωρήσεις²⁸⁰. Έτσι το θετικό αποτέ-

²⁷⁸ Ο πιο εξυπνος Βαντερχούζεν βρίσκει βέβαια τη λύση, ο αξιωματικός μένει σε σύγχυση: «*Ιωσ*. (βεβηθισμένος εις βαθείαν συλλογήν): Ω πόσον παραδόξως ενώνεται κρίκος με κρίκον εις την άλυσον της τύχης μου – Πατρις! – Ανθίτζα! – τιμή! – έρως! – τι θέλει γίνει τέλος πάντων το χάλι μου;» (σ. 120). Στο σημείο αυτό είναι φανερό πως τα δραματικά έργα του Κότςεμπου είναι προσεκτικά χτισμένα, όπως τα αστυνομικά μυθιστορήματα, και βασίζονται εξ ολοκλήρου στο παιχνίδι της πληροφορίας («κρίκος» – «άλυσίδα»).

²⁷⁹ «*Λεύθερο φέρσιμον; άκουσε 'κει. Εγώ 'στέκομουν επάνω στην σκάλαν κ' εκρατούσα στο χέρι μου ένα κεφάλι ζάχαρι, και 'σάν είδα αυτά τα νέα παλικάρια να έρχονται, εστάθηκα, και πίνω την άκριαν τον πεστεμαλιού μου (της φούστας μου), και τους προσκυνώ με μεγάλο σέβας – ο κυρ Ιωσήφ με φχαρίστησε με μεγάλο πολιτικόν· σε τούτο δεν ημπορώ να ειπώ τίποτες. Μα ο άλλος ο τζελεπής μ' εκόιταξε καλά καλά στο πρόσωπον, εκούνησε κομμάτι το στοργηλόν του καπέλου, και τόσον εστρώμωσε κοντά μου, όταν ήθελα να τους ξαναπροσκυνήσω, οπου 'κόντευε να με ρίξη κάτω· τι τρελλό παλικάρι! Εγώ είχα θάηνη τον πρώτόν μου άνδρα από πολλής, και είχα πάρη και τον δευτέρον, όταν αυτό ήτον ακόμη εις την κοίτιαν» (σ. 121-122).*

²⁸⁰ Η χαριτωμένη συζήτηση ξεκινάει με την ερώτηση τη Ρωξάνδρας αν ο νεαρός πραγματικά τόλμησε να της πει πως είναι άλλος. «*Ρωξ*. Εγώ θέλω να μου ειπής το όνομά σου. – *Μ. Βαντ*. Πού θε να το σημειώσετε; *Εις* το κατάστιχόν σας, ή εις την καρδιάν σας; – *Ρωξ*. Μήτε εις το ένα μήτε εις το άλλο δεν είναι τόπος. – *Μ. Βαντ*. Έτσι; τοιμώ να ερωτήσω, ποίος κάθετε εις την καρδιάν σας; – *Ρωξ*. (δεχρόνοσα με το δάκτυλον εις τα μέρη της καρδιάς της): Επάνω κάθεται ο πατέρας μου, κάτω ο θεός μου, δεξιά η Ανθίτζα, αριστερά η Κερά Μαρία. – *Μ. Βαντ*. Και εις το μέσον; – *Ρωξ*. Όχι βέβαια η ευγενεία σου. – *Μ. Βαντ*. Ίσως ακόμη είναι άδειος ο τόπος. – *Ρωξ*. Μα καλά φυλαγμένος. – *Μ. Βαντ*. Πώς ονομάζονται οι φίλakes; *Ρωξ*. Έτοι-

μότης και ευθυμία. – *Μ. Βαντ*. Ω, αυταίς ταις γνωρίζω, είναι δύνω τιμημέναις νέαις. – *Ρωξ*. Διά τούτο δεν έχουν καμμίαν συγγένειαν με τον έρωτα. – *Μ. Βαντ*. Με συγχωρείτε, η ευθυμία είναι παραδεληφή του έρωτος. – *Ρωξ*. Έτσι την ονομάζουν όλοι προ του γάμου. – *Μ. Βαντ*. Χαίρομαι, οπου έχετε εις τον νουν σας τον γάμον· πότε λοιπόν προστάζετε;» κτλ. (σ. 130-131). Της αφηγείται και την προϊστορία του προξενιού και την περιεργή συνάντηση με τον πατέρα της. Μέσα από τα αστεία τους διαφαίνεται πως τελικά κανένας δεν έχει αντίρρηση· ο κατά σύμβαση γάμος είναι δεκτός αν γίνουν οι αναγκαίες γνωριμίες, εξηγήσεις και υποχωρήσεις. «*Ρωξ*. Το καλώς συμφωνηθέν δεν επιδέχεται έπειτα διαφορά· ήξευρετε τι να κάμωμεν; Ελάτε να σας εξομολογήθω όλα μου τα ελαττώματα, και η ευγενεία σας τα ειδικά σας, και θελωμεν ιδή έπειτα, αν ημπορούμε να συμφωνήσωμεν μαζί» (σ. 133). Γελοιομένος θα βγει βέβαια ο νέος από τη διαδικασία αυτή, γιατί ομολογεί πως είναι οξύς, θυμώδης, «επιπολαιωγνώμων» και υπερήφανος, ενώ εκείνη δεν ομολογεί τίποτε, γιατί τα κορίτσια δεν έχουν ελαττώματα, ενώ οι γυναίκες έχουν μόνο εκείνα που έχουν οι άντρες τους. Και προχωρεί η ανάλυση στις κακές συνήθειες. «*Ρωξ*. Αι κακαί συνήθειαι. Έχετε η ευγενεία σας καμμίαν; – *Μ. Βαντ*. Δεν έρχεται εις τον νουν μου καμμία. – *Ρωξ*. Ας ακούσωμεν. Ποίος είναι ο οικειοκός τρόπος της ζωής σας; Πώς περνάτε την ημέραν σας; – *Μ. Βαντ*. Το πουνόν τραβώ πολύν καπνόν. – *Ρωξ*. Αυτό δεν μ' αρέσει. – *Μ. Βαντ*. Και εμένα δεν μ' αρέσει, μα πλέον τον ευσυνήθισα. – *Ρωξ*. Πρέπει να τον ξεσυνήθισετε. – *Μ. Βαντ*. Δύσκολον. – *Ρωξ*. Όπως αγαπάτε· ως τόσον εγώ κάθομαι από το πουνόν έως ταις πέντε ώραις εις τον καθρέπτην. – *Μ. Βαντ*. Αυτό δεν μ' αρέσει. – *Ρωξ*. Ε, πλέον το ευσυνήθισα. – *Μ. Βαντ*. Πρέπει να το ξεσυνήθισετε. – *Ρωξ*. Ίσως. Όσαις φορές φανέντε το τιμωρίζω σας, τόσαις φορές σηκώνομαι και εγώ από τον καθρέπτην. – *Μ. Βαντ*. Λοιπόν καλλίτερα δεν τραβώ πλέον καπνόν. – *Ρωξ*. Και εγώ καλλίτερα δεν κάθομαι πλέον εις τον καθρέπτην» (σ. 135-136). Τέ-

λεσμο δεν αργεί να έρθει, αφού υπήρχε από την αρχή η αμοιβαία έλξη. Και με τον πεθερό διαλύονται οι παρεξηγήσεις (Γ' ια'): ο νεαρός έχει αυτή τη φορά την επιστολή του πατέρα του και γίνεται δεκτός ως γαμπρός. Ο φιλάργυρος κυριαρχείται από κέφι: θέλει να χορέψει «κανένα ασπροθαλασσίτικον χορόν» (από το Αιγαίο) και να πει «καμμίαν κούπαν κουμπαταργιάν»²⁸¹.

Αλλάζει πάλι το σκηνικό και προετοιμαζόμαστε για τον άλλο γάμο και τη λύση του οικογενειακού δράματος: βρισκόμαστε στο «γαμινέτον» του Λεάνδρου, που είναι ένα είδος μανουσολέιο για την πεθαμένη γυναίκα του (Γ' ιβ'). Σε απολογητική συνάντηση με την Ανθίτζα (Γ' ιγ') μαθαίνουμε τελικά και το λόγο της αποστροφής του πατέρα για την κόρη: η γέννησή της ήταν η αιτία του θανάτου της γυναίκας του, που υπεραγαπούσε. Η κόρη επιχειρεί ένα παλαιό τρικ της φαροσκομωδίας, λέγοντάς του ότι την πραγματική κόρη την ξέρει πολύ καλά, ώσπου να γίνει η αποκάλυψη και η ένωση της οικογένειας. Στη συναισθηματική έξαρση ο Λεάνδρος εκφράζεται ακόμα και σε σίχους²⁸². Την επανένωση της οικογένειας ολοκληρώνει ο Ιωσήφ, και μπροστά στην εικόνα της νεκρής μητέρας οι νεαροί ενώνουν τα χέρια τους και ο θλιμμένος πατέρας αποκτά και πάλι οικογένεια (Γ' ιδ').

Η ανάμειξη συγκινητικών και κωμικών σκηνών δεν είναι και πολύ διαφορετική από την ΜΜ, παρ' όλο που το έργο αποκαλείται «κωμωδία». Από δραματουργική άποψη είναι έργο οπωσδήποτε πιο αδύνατο, με μεγάλες σκηνές, οι οποίες στηρίζονται απλά στο σπινθηροβόλο διάλογο, σε κοκεταρίες, εξυπνάδες και φιλοφρονήσεις, και τα δραματουργικά μοτίβα είναι ετερόκλητα και συχνά όχι επαρκώς αιτιολογημένα. Η δαιμονική φύση του φιλάργυρου π.χ. δε θα δικαιολογούσε το αίσιο τέλος: η μακάβρια παθολογική νεκροφιλία του αδελφού του μένει χωρίς συνέπειες, παρόλο που έχει παραμελήσει το παιδί του (όχι μόνο πέντε χρόνια, όπως στη ΜΜ, αλλά 17!). Οι μετρεμένες ταυτότητες, οι επιστολές, τα εκτός σκηνής γεγονότα (μονομαχία), οι κρυψώνες επί σκηνής, τα «κατ' ιδίαν», ο γερασμένος γαμπρός με την περούκα κτλ. ανήκουν στο δραματουργικό οπλοστάσιο της κωμωδίας, αλλά η κοινωνική κριτική του καπιταλισμού από τη μια, το συγκινητικό δράμα της διαλυμένης οικογένειας από

τοιου είδους συμφωνίες γίνονται για το γεύμα, για το «σεργιάνι» με το αμάξι, για τον απογευματινό ύπνο, το καφενείο. *Μ. Βαντ.: Τώρα πηγαίνει εξαίρετα. Αμοιβαία χάριτες, και μικροί παρατηρήσεις συνιστώσι την ευδαιμονίαν του γάμου»* (σσ. 136-137). Κάπου βρίσκει εδώ κανείς τα διδάγματα του Μολιέρου. Μια τελευταία αδυναμία υπάρχει ακόμα: τον αρέσει να κοιτάζει άλλες γυναίκες: όταν εκείνη αποκρίνεται πως και αλλιώς αρέσει να κοιτάζει άλλους άντρες, κάνει πίσω. Αφήνουν και οι δύο τους τις κακές συνήθειες. Η σκηνή κλείνει με την πρόταση γάμου και την αποδοχή της.

²⁸¹ «Τώρα έχαμα τόσον κέφι, σπου' μου έρχεται να χορεύσω κανένα ασπροθαλασσίτικον χορόν με την Κεράν Μαριάν. Ελάτε παιδιά, ελάτε μέσα! – Ας κρᾶζωμεν κατὰ το παρόν όλους τους οικειοκαούς. Τώρα στέλλω και φέρνουν παχνίδια, και εις την ημέρα της χαράς σου – ενθύμιζέ μου το Ρωζάνδριτσα – να δώσωμεν εις όλους τους πτωχούς, σπου' γυρίζουν εις τους δρόμους απ' ένα κομμάτι μπουνγάτσα και δέκα παράδες εις το χέρι. (Παίρνει τον Μανόλην Βαντερχούζεν από το ένα χέρι, και την

Ρωζάνδραν από το άλλο). *Η τιμότης σας είσθε ένας κουριόζος ψεύτης! Αν δεν ήσασθε πλούσιος – Ρωξ.: Ηθέλετε είσθε ένας κλέπτης. – Μ. Βαντ.: Οπου' έλενα μίαν τέτοιαν καρδίαν. – Ρωξ.: Και τα εξής. Ακόμη άγριος είμαι, μπαμπάκα, αφήτέ με να είμαι γυναίκα του μόνο τέσσαρας εβδομάδας, διά να τον κάμω ήμερον. – Μ. Βαντ.: Ώσαν μίαν τίγριν. – Ρωξ.: Ώσαν ένα αρνάκι. – Πετρ. Αρκ.: Χέ! χέ! χέ! παίζετε! παίζετε! το νοστιμεύομαι πολλά. Τώρα ας πηγαίνωμεν να αδειάσωμεν καμμίαν κούπαν κουμπαταργιάν. Τι λες νιέ μου; τραλλαλλεραλλελερά! (Τους παίρνει μαζί του τραγωδών)» (σσ. 143-144).*

²⁸² Στο ύψος των μοιραγών: «Από τον όντων την πληθύν των εν τη οικομένῃ. / Αντήν μόνον ηγάτησα, ελπίς όμως δεν μένει, / Εις όλην την υφήλιον των ζώντων αν ζητήσω, / Ένα τοιούτον θησαυρόν πάλιν να αποκτήσω» (σ. 147). Και επίσης: «Μεταξύ των ης κατοίκων, αν ευρίσκετο τινάς, / Δυστηρής, ωσάν εμένα, και με λήπας ου κοινάς, / Τότε βέβαια, πως χύνω, όλοι θε να με μεμφούην, / Αδικα τα δάκρυά μου, και ποσώς δεν θα ψευσοθούην» (σ. 149).

την άλλη υπερβαίνουν τα όριά της. Τα περισσότερα έργα του Κότζεμπου ωστόσο ανήκουν σ' αυτό το μικτό ύφος και είδος.

Δ) *Οι Κόρσαι*

Έτσι και οι *Κόρσαι*, τετράπρακτο δράμα, όπου το μοτίβο της επανάστασης γίνεται πιο κεντρικό: στην ΠΑ αναφερόταν απλώς από το παρελθόν του Σουηδού αξιωματικού, εδώ η επανάσταση της Κορσικής εναντίον των Γενοβέζων αποτελεί ολόκληρο το τέλος του έργου. Διαπιστώνουμε κάποια προοίοντα πολιτικοποίηση του Κοκκινάκη, αν η σειρά των μεταφράσεων είναι τελικά πράγματι αυτή. Το έργο εκδίδεται μόλις το 1799, όταν ο Κοκκινάκης πρέπει να έχει αρχίσει ήδη τη μεταφραστική του δραστηριότητα ή τουλάχιστον σχεδίαζε τις πρώτες του απόπειρες μετάφρασης θεατρικών έργων του Κότζεμπου. Πρόσθετο κίνητρο για τη μετάφραση αυτή φαίνεται πως ήταν το γεγονός ότι το έργο διαδραματίζεται στο πρώτο μισό «αυτού του αιώνα»²⁸³. Ωστόσο ο Κότζεμπου προχωρεί σε κάποιο ιστορικό συμφυρμό, γιατί οι επαναστάσεις των Κορσών εναντίον των Γενοβέζων θα τελειώσουν μόλις το 1768 με την υποταγή τους στους Γάλλους. Ο αρχηγός τους, που ζει αγνώριστος ως επιστάτης στο υποστατικό του αυστριακού Κόμη στην Ουγγαρία, είναι ο Τιμολέων Πομπηλιανός²⁸⁴, αλλά μάλλον δεν πρόκειται για νύξη για τους Έλληνες στην Κορσική που είχαν μεταναστεύσει από τη Μάνη το 1685. Πρόκειται και πάλι για οικογενειακό δράμα με αίσια έκβαση, όπου οι incognito φορείς της πλοκής αποδεικνύεται πως ζούσαν όλο τον καιρό μαζί στο ίδιο υποστατικό της ουγγρικής επαρχίας χωρίς να το ξέρουν (όπως στη ΜΜ). Πάλι υπάρχει το θέμα του αμαρτήματος στο παρελθόν: εδώ είναι ο γάμος της κόρης χωρίς τη συναίνεση του πατέρα, και αυτό μάλιστα σε μια οικογένεια κορσικής καταγωγής! Αλλά ο κοσμοπολίτης Κότζεμπου αντιμετωπίζει το σκηνικό του πληθυσμό με μια διεθνική δημοκρατικότητα και χωρίς εθνικά στερεότυπα: έτσι και στην κορσικανική οικογένεια τελικά θα είναι το μικρό παιδί που θα φέρει την αίσια λύση. Η άλλη δραματική σύγκρουση που εκκολάπτεται, το ότι η κόρη του Κόμη, Ναταλία, από ευγενική καταγωγή, ερωτεύεται το γιο του επίτροπου του υποστατικού, οπότε οι ταξικοί φραγμοί οδηγούν στην κοινωνική απαγόρευση, ενώ τον αγαπάει και η μόλις 13χρονη Ρόζα, κόρη του κηπουρού, από την αρχή δεν φαίνεται να απειλεί σοβαρά την οικογενειακή ευτυχία, γιατί α) ο Κόμης είναι πρῶος και φιλελεύθερος άν-

²⁸³ «Das Stück spielt in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts» (σ. 2).

²⁸⁴ Το «Τιμολέων» δεν αποκλείεται να είναι μια προσθήκη του Κοκκινάκη ή κάποιου άλλου επιμελητή, στην περίπτωση που ο Κοκκινάκης δεν επιμελείται πια την τελειότητα του μετάφραση, πράγμα για το οποίο, όπως αναφέραμε, υπάρχουν κάποιες ενδείξεις. Σε υποσημείωση (σ. 90) εξηγείται πως «Θυμολέων» (παρποίηση του τυπογράφου) είναι το «κύριον όνομα του Παγκράτιου», τον επιστάτη και incognito αρχηγό της κορσικανικής επανάστασης, ενώ στο γερμανικό πρότυπο δεν υπάρχει τέτοια επεξηγηματική υποσημείωση (σ. 87: «wenn ein Timoleon sein Antlitz wendet, so bedauert man ihn»), και από τα

συμφραζόμενα προκύπτει μάλλον πως πρόκειται απλώς για αρχαιωνιστική νύξη, όπως υπάρχουν και άλλες τέτοιες για τους αρχαίους Έλληνες μέσα στο κείμενο. Η εξήγηση αυτού του φαινομένου είναι δυσχερής και εντάσσεται σ' ένα ολόκληρο πλέγμα αναγνώσεων και πρόσθετων εξηγήσεων που παρουσιάζει η έκδοση της μετάφρασης σε αντίθεση με τις τρεις άλλες. Φοβόταν ο επιμελητής πως ο υπαινιγμός προς τον Τιμολέοντα δεν θα ήταν κατανοητός από τους Έλληνες αναγνώστες; Μοιάζει απίθανο. Από την άλλη: γιατί αποδόθηκε το γερμανικό «Timoleon» στα ελληνικά με «Θυμολέων» – με το θυμό του λέοντος; Είναι τυχαία παραδρομή ή εκούσια μεταβολή; Και στη δεύτερη περίπτωση, γιατί γίνεται;

θρῶπος, και β) ο καλλιερημένος νέος, που έσωσε τη ζωή της σ' ένα ατύχημα, αποδεικνύεται στο τέλος επίσης ευγενικής καταγωγής, έστω κορσικανικής. Σ' αυτές τις δύο εστίες εντάσεως και σασπένς προστίθεται στην αρχή και μια τρίτη: ο γιος του Κόμη, Φραντζ, υπηρετεί ως αξιωματικός στον αυστριακό στρατό και πολεμάει τους Τούρκους κοντά στο επαρχιακό αγρόκτημα της οικογένειας²⁸ από τη φοβερή μάχη ακούγονται οι κανονιές όλη τη νύχτα.

Έτσι οι διασυνδέσεις των σκηνικών προσώπων παρουσιάζουν κάποια ομοιότητα με τη ΜΜ: κοντά στην οικογένεια του Κόμη (η γυναίκα του έχει πεθάνει) βρίσκεται, διεσπαρμένη και χωρίς να το ξέρουν, μια άλλη οικογένεια, μάλιστα και στις δύο περιπτώσεις με μικρό παιδί, η οποία στο τέλος ενώνεται με τη βοήθεια της πρώτης. Εκεί ήταν η οικογένεια Μάινου, άντρας και γυναίκα και τα δύο παιδιά, εδώ είναι ο Τιμολέων Πομπηλιανός, που ζει ως Παγκράτιος incognito στο υποστατικό ως επιστάτης, ο γιος του Ευτύχιος, που συνδέεται με ερωτικό αίσθημα με τη Ναταλία, την κόρη του Κόμη, ενώ ο γιος του τελευταίου, Φραντζ, είναι παντρεμένος με την Ουιλία, η οποία αποδεικνύεται κόρη του Πομπηλιανού: το μικρό της παιδί θα μαλακώσει τη σκληρή καρδιά του Κόρη πατέρα, που σαφώς έχει χαρακτηριστικά του μισανθρώπου, όπως και στο ΜΜ, γιατί τον έχει αφήσει μόνο για να παντρευτεί χωρίς την έγκρισή του στη Γαλλία τον Φραντζ, ενώ ο Κόμης ξεπέρασε πιο εύκολα τη φιλελεύθερη εκλογή του γιου του. Όπως βλέπουμε, στην προκειμένη περίπτωση η σύνδεση των δύο οικογενειών είναι πιο στενή και από τις δύο οικογένειες λείπουν οι μητέρες, όπως ακριβώς στην ΠΑ. Ο προβληματισμός λοιπόν είναι, όπως και στα προηγούμενα έργα, κυρίως πατριαρχικός και αφορά την πατρική εξουσία που καθορίζει την έννοια της τιμής. Στην ΠΑ και ΚΟ έχουμε δύο ανυπότακτες ή «χαμένες» κόρες, στη ΜΜ μιαν ανυπότακτη και «χαμένη» σύζυγο, τόσο νέα που σχεδόν είναι κόρη. Και, όπως και στην ΕΘ, κεντρικό θέμα είναι και πάλι ο κατά σύμβαση γάμος, που έρχεται σε σύγκρουση με τα πραγματικά συναισθήματα των νέων. Κινητήριοι μοχλός της δραματουργίας είναι και εδώ, όπως πάντα στον Κότσειμτο, η σταδιακή αποκάλυψη των μυστηρίων, που γίνεται με την τεχνική του αναλυτικού δράματος. Η προβλεπτικότητα και η τέχνη του δραματουργού φέρνουν τα πράγματα έτσι, ώστε όλοι οι εμπλεκόμενοι στην υπόθεση αυτή ζουν τελικά από καιρό, χωρίς να το ξέρουν, στον ίδιο σκηνικό χώρο.

Αλλά η δραματουργική συνταγή της επιτυχίας στο συγγενικό οικογενειακό δράμα χρειάζεται και «ανακουφιστικά» στοιχεία, δηλαδή δευτερεύοντα κωμικά πρόσωπα, που δημιουργούν τη συνασθηματική αντίσπεξη στη μέθεξη του κοινού, και μεταβάλλουν κάθε τόσο τα δάκρυα, πριν κινδυνεύσουν να στεγνώσουν, σε ανακουφιστικό γέλιο. Στη ΜΜ ήταν ο επιστάτης με τις κολακείες και την ψεύτικη αλληλογραφία, ο χαζός Μίχος του και η ψηλομύτα υπηρέτρια Σαφτίνα, στην ΠΑ ο γραμματικός με την περούκα και το jargon της εμπορικής αλληλογραφίας, αλλά και η ίδια η χαριτωμένη Ρωξάνδρα και κυρίως ο έξυπνος Μανόλης Βαντερχούζεν, εδώ τη λειτουργία αυτή επωμίζεται σχεδόν αποκλειστικά η κόρη του κηπουρού, Ρόζα, μεταξύ παιδικής ηλικίας και ήβης, με τα πρώτα σκιρτήματα του έρωτα αλλά ακόμα με παιδική αφέλεια, που κάνει τον postillon d'amour των ερωτευμένων και με τις αφελείς και χαριτωμένες αφηγήσεις και παρεξηγήσεις της δίνει έναν ανάλωφο ανοιξιάτικο τόνο σ' όλο το έργο, ενώ είναι και ένα καλό παράδειγμα τόσο της φυσικής αθωότητας, που τόσο θαύμαζε ο Διαφωτισμός, όσο και του bon sauvage του Ρουσό, που μόνο μακριά από τις πόλεις είναι δυνατό να βρεθεί. Στο δευτερό σκηνικό της πρόσωπο ο Κοκκινάκης για πρώτη φορά αποδίδει όχι μόνο κάποια λαϊκά και ηθογραφικά γλωσσικά στοιχεία, αλλά και διαλεκτικά και ιδιωματικά, εγκαινιάζοντας μια πρακτική της μεταφοράς θεατρικών έργων στα «καθ' ημάς», που με το *Φιλόγυρο* του Οικονόμου (1816) θα γίνει κοινό κτήμα της ελληνικής κωμωδιογραφίας του 19ου αιώνα²⁹. Με τους χαρι-

²⁸ Βλ. Πούγγρε: *Η γλωσσική οάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα*, ό.π.

τωμένους διαλόγους, τη στέρεα δραματουργική τεχνική, το σασπένς του αναλυτικού δράματος κτλ. ο Κόττζεμπου και πάλι ξεγελάει τους θεατές του σ' εκείνο το σημείο που η ουσιαστική σύγκρουση ουσιαστικά αποσοβείται, οι προβληματισμοί που τίθενται δεν οδηγούν σε καμιά πραγματική κρίση και επίγνωση, και με δραματουργικά τεχνάσματα και την «ωμή» συγκίνηση και τη γυμνή συναισθηματικότητα ο δυναμισμός του προβληματισμού, μεταξύ της αντίληψης περί τιμής και του φιλελευθερισμού της καρδιάς, μεταξύ πατριαρχικής εξουσίας και tolerance, μεταξύ κοινωνικής ιεράρχησης και υπέρβασης των ταξικών φραγμών από το ανθρώπινο αίσθημα, αποφεύγει μια βαθύτερη συζήτηση για επάλυση ή και τραγική «κάθαρση», που να παρακινεί τη συνειδητοποίηση εκ μέρους των θεατών πως ο συγγραφέας καλύπτει και επικαλύπτει στο τέλος τα ανοιχτά ζητήματα που ο ίδιος ανέδειξε. Αυτή την έλλειψη δεν μπορούν να αντισταθμίσουν τα συχνά τετριμμένα αποφθέγματα και κοινά ρητά που διανθίζουν τους διαλόγους. Αυτή η αποσιωπητική και αποσοβούσα συμφιλωτική τακτική ανταποκρινόταν όμως στις αισθητικές προτιμήσεις της «αισθηματικής» λογοτεχνίας, όταν στην εποχή του νεαρού Κόττζεμπου στο βιεννέζικο Burgtheater παιζόταν η σαιξπηρική τραγωδία *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* σε διασκευή με happy end. Και αυτή η καθουσιαστική τακτική ήταν και μια στρατηγική επιτυχίας της Trivialdramatik: στο τέλος ο δραματουργός διαβεβαιώνει το κοινό του πως ουσιαστικά χωρίς λόγο ανησυχίασνε, τίποτε δεν έχει αλλάξει, τα πράγματα παραμένουν όπως έχουν, παρά τα τόσα που έχουν συμβεί επάνω στη σκηνή, το έκανε μόνο και μόνο για να προκαλέσει τη συγκίνησή τους, το «φόρο δακρύων», και τους ζητεί συγγνώμη γι' αυτό. Αυτή η συναισθηματική δραματουργία (Affektdramaturgie) περισσότερο ανήκει στην ψυχική υγιεινή, στη λελογισμένη κάθαρση από τη συσσώρευση συναισθηματικού φόρτου, που οδηγεί μέσω των πολιτισμένων δακρύων στην ψυχική ανακούφιση, περισσότερο στην κοινωνική ψυχολογία και σε στρατηγικές προώλησης της κοινωνικής ψυχιατρικής, για να μην εκδηλωθούν βλαβερά και ανεξέλεγκτα πάθη που ενοχλούν την εύρυθμη λειτουργία μιας πολιτισμένης και ορθολογικής κοινωνίας, παρά στην παραδεδομένη δραματουργία της αρχαίας τραγωδίας ή ενός Σαίξπηρ.

Μια τέτοια θεατρική γραφή ήταν τελείως άγνωστη στην προεπαναστατική Ελλάδα και θα μείνει για πολύ καιρό ακόμη. «*Η σκηνή παρασταίνεται εις την Ουγκαρίαν [sic] εις το υποστατικόν του Κόμητος*». Βρισκόμαστε στο «*ανώγειον στολισμένον με κρεμασμένας εικόνας διαφόρων φαμιλιών κατά τον παλαιόν τρόπον των Γερμανών*» (κατά το «γοτθικό ύφος», προσθέτει το γερμανικό πρότυπο). Η αρχή του έργου ξεκινάει αμέσως με τη συγκίνηση: στη σκηνή Α' α' η Οτυλία, πλέκοντας ένα «τζουράπι» (κάλτσα) και κλαίγοντας, γιατί ο άντρας της βρίσκεται στη μάχη με τους Τούρκους, συνομιλεί με το δούλο, ο οποίος χρησιμοποιεί και λαϊκότερη γλώσσα²⁸⁶: δεν έχει ακούσει τίποτε για τα κανόνια που έριχναν όλη τη νύχτα, ούτε η

²⁸⁶ «*Οττ[ύλια] (πλέκει ένα τζουράπι [κάλτσα] παιδιακήσιον, στέκεται έμπροσθεν εις την εικόνα ενός νέαρον σφρικιλλον [αξιοματικού], την κοιτάζει με πονόκαρδον): Πολλά ήμερα με κοιτάεις - ξες και 'ον τάχα, Φραντς μου; - (Αναστενάζει, σφοργίζει τα μάτια της και πλέκει. Έπειτα σταυρώνει τα χέρια της, και ρήνει πάλιν τα μάτια της εις την εικόνα). Αυτό το ιλαρόν κοίταγμα μου άρπασε την καρδίαν - έτσι ιλαρά έχωμωγελόνους την ήμεραν οπου έστεφανώθην - έτσι πάλιν θέλεις γελάσει, οπότε αν γυρίσης. (Από βάθους καρδιάς). Αραγε θα γυρίσης - αχ! (Εμφαίνει μέσα ο δούλος και κλείει την θύραν και παστρεύει [καθαρίζει] την τράπεζαν να φέρη το*

πρόγευμα)» (σ. 3). Στα προηγούμενα έργα ο Κοκκινάκης είχε χρησιμοποιήσει τη λέξη «καραλί». Παρατηρούμε στο έργο αυτό κάποιες διαφορές στη χρήση του λεξιλογίου, με δύο εν γένει αντιφατικές τάσεις: από τη μια ομαλοποιείται το λεξιλόγιο προς την κοινή νεοελληνική, από την άλλη κάνουν την εμφάνισή τους νέοι ιδιωτισμοί που ως τώρα δεν έχουν χρησιμοποιηθεί. Ο χοντροπαιχτός υπηρετής Γιάννης χρησιμοποιεί απροκάλυπτα καθαρά λαϊκές εκφράσεις: «*Οττ.: Γιάννη. - Δούλ[ος]: Ορίστε. - Οττ.: Ήκουσες κι εσύ απόψε τίποτε κανονιάς; - Δούλ.: Όχι (μετ' ολίγον ο δούλος ετοιμάζει την τράπεζαν).* - *Οττ.: Αληθινά δεν ήκουσες τίποτε;*

κόρη του Κόμη Ναταλία, που την ξύπνησαν τα αηδόνια (Α'β'). Να μην ανησυχεί: αν πάθει κάτι ο Φραντς, η εικόνα του στη σάλα του σπιτιού θα πέσει²⁸⁷. Η εκτενής σκηνη είναι και σκηνη έκθεσης, γιατί μαθαίνουμε από το στόμα της Ναταλίας πως ο γιος του επιστάτη, ο Ευτύχιος, της έσωσε τη ζωή όταν τραβώντας τα άλογά της και εκείνος με κίνδυνο ζωής μπήκε στη μέση να τη σώσει και τραυματίστηκε βαριά, γιατί τον έσυραν καταγής ώσπου να σταματήσουν²⁸⁸. Σήμερα βγήκε για πρώτη φορά από το σπίτι μετά την ανάρρωσή του. Από τα λόγια

– Δουλ.: Μπε ντιπ. – Οττ.: Μοι φαίνονταν εκεί πέρα – κατά τον Δούναβιν – προς τα μεσάνυχτα – τι φοβεράς κανονιάς! – Δουλ.: Δεν ξέρω· εγώ επανωθέ εις τον ύπνον μου νταούλια να κτυπούν επάνω μου δεν ακούω. – Οττ.: Όλοι εκκομούνταν, μόνον εις τον ονάν τον ειδικόν μου ήτον ο έρωσ εξυπνος [ξύπνιος]. – Μπα τι άνεμον [τι στο καλό]; Παντού με κυνηγά ετούτος ο μακρινός βρόντος;» (σς. 3-4). Την ιδιωματική έκφραση «τι άνεμον» χρησιμοποιεί και η γριά Κασσόν στον Καρπάθιο του Σωτ. Κουρτέση (1862), που μιλάει την παλαιοαθηναϊκή διάλεκτο. Σ' αυτή την εισαγωγική σκηνη φαίνεται ο ρουτινιέρης δραματογράφος: με λίγες πινελιές ζωγραφίζει την κατάσταση και κατορθώνει αμέσως να αιχμαλωτίσει το ενδιαφέρον και τη συμπάθεια του θεατή.

²⁸⁷ Αυτή η διαδεδομένη πρόληψη ανηγχεύεται και σε ένα παραμυθολογικό μοτίβο: η τύχη του συντρόφου ή αδελφού που έχει αποχωρήσει και βρίσκεται μακριά, εκδηλώνεται συνήθως σ' ένα δέντρο· όταν μαραθίει αυτό, τότε πρώτη φορά χρησιμοποιείται και ο στρατιωτικός όρος «εμουριότρησε», που θα εμφανιστεί αργότερα στο Μακρυμάνη συχνά ως «γιουρούσι» (τουρκ. yürüyüş, εκστρατεία). Παρατηρείται σ' αυτή τη μετάφραση και ένα άλλο φαινόμενο δισηχτισμού: ορισμένα ιδιωματικά στοιχεία δεν εμφανίζονται μόνο στα πρόσωπα κατώτερης κοινωνικής στάθμης, όπως στα τρία άλλα έργα, αλλά και στην τάξη των ευγενών: τόσο η Ναταλία όσο και η Οττιλία χρησιμοποιούν το ρήμα «πιάνω» με την ανάπτυξη του εσωτερικού –χ– («έπχισαν»: «πχιάσουν»), που πολιτογραφείται αργότερα στην ελληνική κωμωδία ως «χιώτικο» στοιχείο και μαρτυρείται εδώ για πρώτη φορά σε θεατρικό έργο. Η Οττιλία περιγράφει παραστατικά το φόβο της: «Απόψε απέρασα πολλά αχαμνά

[εδώ με την έννοια άσχημα], κάθε κανονιά με εκτυπούσε κατάκαρδα, αν εσκεπάζουσιν εις το στρώμα, έβραζεν ο βρόντος εις τα αυτία μου· αν άνοιγα τα μάτια μου, έβλεπα έμπροσθέν μου γναλιστιραίς γαταγάναις· ύστερα εσκηώθηκα, άνοιξα το παράθυρον οποί βλέπει προς τον κήπον, ηθέλησα να ακούσω τα αηδόνια, όμως ευθύς έξαφνα έγεινε ένας βρόντος τόσον φοβερός, οποι όλη τρέμουσα ετραβήχθηκα μέσα. Αχ! Ίσως αυτός ο βρόντος εξάπλωσεν εις την γην τον Φραντς μου!» (σ. 6).

²⁸⁸ Ο διάλογος των δύο νεαρών γυναικών δεν στείρεται κωμικότητας, γιατί η Ναταλία, προφανώς ερωτευμένη, δεν έχει αυτιά για τις ανησυχίες της Οττιλίας, που είναι πραγματικές και σοβαρές. Ρωτάει αρχικά την Οττιλία τι ανταποβή θα έδινε εκείνη στη θέση της στο νεαρό που έσωσε τη ζωή της. – Μα θα φροντίσει ο πατέρας. – Το «νηγλόν πνεύμα» του δικαιούται κάτι εξαιρετικό. Και επανωλαμβάνει τη διήγηση που έχει ακούσει η Οττιλία πολλές φορές, αλλά πρέπει να την ακούσουμε και εμείς: «Αχ! αδελφίτζα μου [έτσι την λέγει, δεν είναι πραγματικά], να έβλεπες, πώς άγροψαν [αγριέψαν] τα έξ νεαπολιτάνικά μας άλογα, άφρισαν, εκρέμνισαν τον αμαξάν, ετζαλαπάτησαν τον βαβαλάρη, με πόσην μανίαν απερνούσαν τα βοννά και τους βράχους, όσον επήγαναν εσίμνων [διόρθ. εσύμνων], που εμφανίζεται συστηματικά] εις τας κρημνώδεις όχθας του μονγκριζόντος Δουνάβεως – τη αληθεία, Οττιλία, ήθελα είμαι χαμένη, αν τούτος ο μεγαλόκαρδος νέος δεν ήκουσε το θλιβερόν σκούζμόν μου, αχ! Ακόμη τον βλέπω, πώς χύνεται από το δάσος, σφενδονίζει [διόρθ. σφενδονίζει] το βιβλίον του, ρήνεται ανάμεσα εις τα άγρια άτια, γραπατζώνεται με τα δύω του χέρια εις τον ρυμόν, τον σβαρνίζον από κοτύζουρα και πέτρουα, αυτός δεν εξετζακόνουνταν [δεν άφηνε], σαν τον είδα, να τρέχη ποτάμι το αίμα του, τότε έχασα τας αισθήσεις μου – ελειποθύμησα – αυτός δεν εξεπχάνουνταν – όταν ξαναήλθα εις τον εαυτόν μου, είδα τα άλογα οποι εστέκονταν εις την άκραν ενός φοβερού κρημνού, και αυτόν, οποι εκόιτονταν ανάμεσα εις τα άλογα μουσπεθαμένους, και πιασμένους σφικτά από τα λωριά, με μίαν θλιβεράν κρανήν επήδησα κάτω από το αμάξι, ηθέλησα να τον τραβήξω και αυτόν και να ξεπχιάσω τα χέρια του, μα αν-

της φαίνεται κάτι παραπάνω από συμπάθεια για τον πολυδιαβασμένο ευγενικό νέο και η Οτυλία της θυμίζει την κοινωνική της θέση, που απαγορεύει κάθε σκέψη προς αυτή την κατεύθυνση²⁸⁹. Από τη Ρόζα, που τον έκανε συντροφιά όλο τον καιρό και τον αγαπά με παιδική αφέλεια, μαθαίνει η Ναταλία, πως τα αισθήματά της μάλλον βρίσκουν ανταπόκριση (Α' γ'): ρωτούσε τη Ρόζα συχνά γι' αυτήν²⁹⁰. Η Ναταλία την στέλνει να κανονίσουν μια συνάντηση.

τός και ημιθανής και δεν εξεπρίανονταν – τέλος πάντων, ήλθον άνθρωποι και τον εκουβάλλησαν στις πλάταις εις το σπήτι. Πέντε πληγαίς είχαν εις το κεφάλι· εξεφλονδίσθησαν τα χέρια του, εστραγκούλισεν ένα ποδάρι, και τη αληθεία μίαν ολόκληρον εβδομάδα εκινδύνευν η ζωή του» (σσ. 8-9). Μερικές ορθογραφικές ιδιότητες διόρθωσα (εσιμμωναν, ακόμι, σφενδονίζει, μουσπεθαμμένος, τραβίξω κτλ.), άλλες άφησα: εμειβάσεις υπάρχουν επίσης στα αρχικά κεφάλαια λέξεων (Πλάταις, Ποδάρι), καθώς και στη στίξη, όπου άλλαξα κυρίως την παραπληρωματική θέση των κομμάτων (βλ. και το κεφάλαιο «εκδοτικά προβλήματα»). Για τη λέξη «ρυμός» («streng» στη γλώσσα του Κότςεμπου, Deichsel στα κοινά γερμανικά) υπάρχει υποσημείωση που εξηγεί: «ρυμός λέγεται το εν τη αμαξί μεταξεί των δύο αλόγων ξύλον» (Λεξικό του Δημητράκου: επίμηκες ξύλον προβαλλόμενον από του άξονος των τροχών, εκατέρωθεν του οποίου ζευγούνται τα υποζύγια, τιμόνι).

²⁸⁹ Η Ναταλία κατηγορεί την Οτυλία για τα γέλια της και την αδιαφορία της. Εκείνη αποφανίνεται πως ο πατέρας του γέρας, και ίσως ο Κόμης τον κάνει επιστάτη και θα του δώσει γυναικά τη Ρόζα. Αυτό ήταν λάδι στη φωτιά: η Ρόζα είναι ακόμα μικρή (14 χρόνων, όπως η Ευλαλία όταν παντρεύτηκε τον Μάινου), είναι αμόρφωτη ενώ εκείνος διαβασμένος κτλ. Αλλά μ' αυτήν συνομιλεί κάθε μέρα, παρατηρεί η Οτυλία· όμως η Ναταλία είναι που την στέλνει να μάθει νέα του. - Οττ.: Όμως λαμβάνοντας ευκαιρίαν - - Νατ.: Τι ευκαιρία; δεν είναι καμμία ευκαιρία. - Οττ.: Ημπορεί να έχη τίποτε με το νουν της - - Νατ.: Τι; - Οττ.: Και βέβαια έτσι μοι φάνεται, ότι - - Νατ.: Τι σοι φαίνεται; - Οττ.: Ότι και η Ρόζα να μην είναι τελειώς αδιάφορος εις τούτο. - Νατ.: Όχι, θεέ μου! αυτή είναι ακόμη λυπό παιδί και παίζει με αυτόν. - Οττ.: Αν ο πατέρας σου τη δώση και καλήν προίκα; - Νατ. (θυμωμένη): Σιώπα, παρακαλώ, από τα λόγια σου φαίνεται να μην εκοιμήθηκες απόψε τελειώς. - Οττ.: Α! αδελφίτζα μου, μοι μυρίζεις πως θέλεις εσύ να τον πάρης. - Νατ. (ανασταζόνουσα): Αχ! Το γνωρίζω με μεγάλην μου λύπην ότι είμαι θυγατέρα κόμης. - Οττ.: Το ηξεύρω, μα φοβούμαι μην το αληθοσημής» (σσ. 11-12).

²⁹⁰ Ο λόγος της μικρής Ρόζας είναι αρκετά απολαυστικός. Ο Κότςεμπου χρησιμοποιεί την παιδική της αφέλεια για

να καθυστερούν οι ουσιαστικές πληροφορίες, και ο θεατής ανυπομονεί μαζί με τη Ναταλία να μάθει τα νέα. «Ρόζ[α] (με ένα καθαδόπλο) [καθαδόπλοιο, μικρό καλθι] γεμάτων λουλουδία: Καλή μέρα τζ' αφεντείας σας, εδώ μέσα εμάς'ωξα σήμερα ταχυνό λογιής λογιώ λουλουδία, τραντάφνυλα, γαρόφαλα [γαριφύλλα], ήτζα [αποδίδει το γεμ. *geranium muscatum*], και άλλα πολλά. - Νατ.: Τι κάμνει ο άρρωστος; - Ρόζ.: Αυτός δεν είναι πλιο άρρωστος, μοναχά ολίγη κτηρινάδα [διόφρ. κτηρινάδα] έχει, μα να ιδής πόσον τον πρέπει και αυτή. - Νατ.: Ευχαίνει σήμερα έξω; - Ρόζ.: Ε! σήμερα; ενήγχαν και χθες κιόλα, και εσεργήνασε τόσο σταις κασιανιαίς. - Νατ.: Χθες; και σήμερα ήλθες να μοι το ειπής; - Ρόζ.: Ε! χθες δεν άδειασα [ευκαιρούσα]. - Νατ.: Μπα τι μεγάλαις δουλειαίς είχε η κυρά Ρόζα; - Ρόζ.: Ενήγκη και εγώ μαζί τον να μη τον αφήσω μοναχόν. - Νατ.: Ενήγκες και εσύ; - Ρόζ.: Αμ! τι να κάμω, σα μοι είπεν έλα, πήγα και γώ. - Νατ.: Αλθίθεις; - Ρόζ. (χωρίς να κρυήνη τίποτε): Μα το ψωμί, τι; θα σε γελάσω, να ηξερες πόσον τον αγαπώ! ό,τι να με πη το κάμω. - Οττ.: Φαίνεται ότι τον αγαπάς. - Ρόζ.: Με όλην την καρδιάν μου, ειδες τι όμορφος είναι, και τα σημάδια οπού είναι από τας πληγαις δεν τον ασχημίζουν καθόλου. - Νατ.: Φαίνονται ακόμη τα σημάδια; - Ρόζ.: Ένα μεγάλον έχει στο μέτωπον, και ένα μικρόν εις το μάγουλον και ίσια επάνω στο σημάδι όταν γελάη γίνεται μία μικρή τρυπούλα. - Οττ.: Κοίταξε, πώς τα παιδιά τα παρατηρούν όλα! - Ρόζ.: Έχει μάτια αγγελικά, και χείλη κορραλλίνα· δόντια σαν ριζί. - Νατ.: Καλλίτερα ήταν να πάρης κάρναν Δαμασκηον [εννοεί το «περί γνώσεως» του Αγίου Ιωάννη Δαμασκηνού, το γερμανικό πρότυπο έχει «Katechismus»] να διαβάζης παρά να παρατηράς τα αγγελικά του μάτια» κτλ. (σσ. 12-13). Αυτός ο διάλογος στα ελληνικά είναι πολύ πιο δροσερός στην παρουσία της, αλλά δεν είναι αριβός έτσι, όπως μαθαίνουμε από το ίδιο το στόμα της. «Ρόζ.: Κ' ύστερα με πχνάνει απ' το χέρι, και κόφτομεν λάφι [σε παρένθεση αντί υποσημείωσης η έκδοση διευκρινίζει: «χωρατεύομεν»] παραπά [παραπάνω] από

Η Οττίλια τη μαλώνει γι' αυτό (Α'δ'), και μαθαίνουμε πως πατέρας και γιος είναι ξένοι, αλλά κανείς δεν ξέρει από ποιον τόπο. Έρχεται και ο Κόμης και προσπαθεί να ηρεμήσει τα κορίτσια (Α'ε') για τον πόλεμο· ο υπηρέτης φέρνει νέα για πολλούς αιχμαλώτους και σκοτωμένους από τη μεριά των Αυστριακών²⁹¹. Η επόμενη σκηνή (Α'στ') είναι χαρακτηρολογική· ο επιστάτης ζητάει την τιμωρία κάποιου γέροντα εργάτη που άφησε τη δουλειά του γιατί κινδύνευε η κόρη του στη γέννα· ο Παγκράτιος φαίνεται σκληρόκαρδος, αλλά έμπειρος στη διοίκηση, σε αντίθεση με τον Κόμη, που είναι φιλόδοτος πατέρας. Γίνονται κάποιες αόριστες νύξεις για αγάριστες κόρες που αφήνουν τους πατεράδες τους και φεύγουν²⁹². Η Οττι-

μνια ώρα. - Νat.: Διά ποίον ομιλείτε; - Ροζ.: Ε! διά κάθε λογής πράγματα, μια πότεραις φοραίς διά εσένα, κυρά μου. - Νat.: Διά εμένα; - Ροζ.: Μοι λέγει να τον πω, τι κάμεις, τι μ' είπες· αν τον θυμάσαι από κάποτε. - Νat.: Αμμή συ τον λέγεις; - Ροζ.: Τον λέγω, πως πάντοτε δι' αυτόν ομιλείς. - Νat.: Φίναρείς. - Ροζ.: Ακόμη θέλει να ηξένη και πότε είναι το νύμφά σου [η γιορτή σου, γεμ. Geburtstag] (σσ. 14-15). Κι όταν ήρθε ένας ξένος (προξενιό για την κόρη του Κόμη), ήταν πολύ λυπημένος· της ευχήθηκε ωστόσο να πετύχει σ' αυτό, αλλά έλαψε. «Νat. (κατανενηγμένη καθ' εαυτήν): Έκλανε! - Ροζ.: Όταν τον πήγα τα ζαχαράτα, δε γύρισε να τα ιδή, μα σαν τον είπα πως τα στέλλεις η αφεντιά σου, να τον έβλεπες πώς εκοκκίνησε - και - και - - Νat.: Ε, τώρα, και - και - λέγε. - Ροζ. (εντροπιασμένη): Και με φίλησε μια φοράν. - Νat.: Σε εφίλησε μια φορά! Θάρω να σε φίλησε και πολλές φοραίς. - Ροζ.: Α! δεν, επαναθε στ' αυτό ήρθεν ο πατέρας του. - Νat.: Αμ' σα δεν έχονταν ο πατέρας του - Ροζ.: Α! τι βαρετός και άγριος άνθρωπος οπου είναι ο πατέρας του· πάντοτε μουρμουρίζει, σκοποτυφιασμένος σαν να τον έφαγε η γάτα το προξύμ· μερικάς φοραίς μιλούν ανάμεσόν τους μία γλώσσασαν σα γύφτικη, οπου ένας άλλος τα μανίκια του να φάγη δεν μπορεί να τους απκάση [απεικασεί, καταλάβει] τι λέγουν» (σ. 16). Αυτά είναι τα κορυφαία. Χαριτωμένη η περιγραφή του μοσάνθρωπου. Τότε η Ναταλία τη στέλνει να του πει ν' ανταμώσουν στις καστανιές. «Ροζ.: Προς, ο πατέρας; - Νat.: Όχι δα, ο υιός. - Ροζ.: Μπα αστόησα [αυτόχησα, έξεχασα] να σοι πω, αυτός μου είπε πως θάρη να σ' ενχαρίση. - Νat.: Να μ' ενχαριστήση; διατί; - Ροζ.: Διά τα γιατρικά, τζιουρβάδες [τσουρβάδες, σούπερ], πωρικά, και λουλουδία οπου τον έστειλεις. - Οττ.: Όλα αυτά του τα έστειλεις; - Νat.: Μάλιστα, και πώς έπρεπε να αφήσω τον ενεργέτην μου να υποστηρίγεται από όλα; - Ροζ.: Θα πάνω [πάνω] πλάωντας [πυλώντας, τρεχάτα] να τον ειτώ ότι η κυρά Ναταλία επρόσταξε» (σ. 17). Και ακολουθεί το πιο περιεργό, πως και η σαηνική οδηγία, συνηθώς σε αρχαϊζουσα, σημειώνει: «τρέχει πλάωντας». Η μεσαιωνική δημόδης λέξη για το «ορμό», που βρίσκεται ήδη στα βυζαντινά ιταποτικά μυ-

θοστορήματα, στον Ερωτόκριτο πέντε φορές κτλ., αποδίδει εδώ το γερμανικό «hüpf», που για την απόδοσή θα περίμενε κανείς «σαιρωτώντας» ή έστω «πηδώντας», γιατί ταυτολογεί κυδίας με το «τρέχει». Να ήταν το σημείο δυσανέγνωστο στο χειρόγραφο του Κοκκινάκη, και ο εκδόσης απλώς επανάλαβε μηχανικά την έκφραση της Ρόζας στη σαηνική οδηγία; Δεν νομίζω πως είναι υπερβολή να πούμε πως ο λόγος της Ρόζας, παρά τις δοτικές που διασπείρει εδώ κι εκεί, αποτελεί την αρχή της χρήσης ιδιοματικού λόγου στις ελληνικές κωμωδίες του 19ου αιώνα. Θα περάσουν μερικάς δεκαετίες ώσπου να ακουστεί τέτοιος λόγος σε ελληνική σκηνή.

²⁹¹ «Κόμ[ης]: [...] Γιάνη, ήκουσε και εσύ να ρηθούν απόψε τίποτε κανονιαίς. - Δουλ.: Να, ότ' απέρσαν απ' εδώ δύο πεξοδούροι [πεξοπόροι]· κ' είπαν ότι έγενεν ένας πόλεμος. - Κόμ.: Πόλεμος; - Δουλ.: Και κατά το λέγεν των έγενε και φοβερός. - Κόμ.: Ε! Ως πόσον φοβερός; - Δουλ.: Από το ταράφι μας [στα γεμ.: την πλευρά μας] έπεσαν στον τόπο 500 και λαβωμένοι 300. - Κόμ.: Σιώπα. - Δουλ.: Και πολλοί επιδόστηκαν ζωντανοί, 30 ορχικιάλοι. - Κόμ.: Μάσε την γλώσσα σου. - Δουλ.: Τους οποιούς οι Τούρκοι (κάμει το σήμα πως θα τους αποκεφαλίσουν). - Κόμ.: Κοημνίσου απ' εδώ (τραβά τον λουλέν στα ποδάκια του). - Δουλ. (μαζώνει τα κομμάτια του λουλέ και φεύγει). - Οττ. (σπρίγγει τα χέρια της): Αχ θεέ μου! - Κόμ.: Ε, δα μην απελπιζέσαι τόσο, δεν θέλα έγενε τόσο μεγάλος και φοβερός (πασχίζει να κρύψη την ιδίαν λύπη, και θέλει να βάλη τζιάι εις τον φιτζήραν [φλητζάν], όπως τρέμουν τα χέρια του») (σ. 20-21). Και σε άλλο σημείο χρησιμοποιεί το «θέλα εκάθησε» (σ. 22).

²⁹² «Κόμ.: Εσύ, καθώς φαίνεται, δεν αγαπάς τας θυγατέρας. - Παγκράτιος): Επ' αληθείας, όχι. (Τας αρχόντισσας παρακαλώ να μη τας κακοφανή). Μα την αλήθειαν δεν τας αγαπά καθόλου. - Κόμ.: Διατί; - Παγκ.: Τι απολαμβάνει τινάς από αυταίς, όταν μεγαλώσουν, υπανδρεύονται. - Κόμ.: Τόσον καλλίτερα. - Παγκ.: Και απ' ου υπανδρευθόν, αλημονούν και γονείς και όλα. - Νat.: Εδώ εις την Ονηγκρίαν δεν το συνηθίζουν έτσι. - Κόμ.: Αφ' ου ο πατέρας με πόθη και προθυμιάν φροντίση διά

λίας ξεσπάει σε μυστηριώδη κλάματα και ο θεατής «οσφραίνεται» κάποια συστέτιση των πραγμάτων. Η εξήγηση έρχεται στην επόμενη σκηνή (Α'ζ'): τέτοια ήταν η Οτυλία: παντρεύτηκε στη Γαλλία τον Φραντζ χωρίς την έγκριση του πατέρα του, αλλά ο Κόμης τους έχει συγχωρήσει. Όμως εκείνη άφησε και το δικό της πατέρα στην Κορσική (η μητέρα είχε πεθάνει), που εναντιωνόταν στο γάμο της, και δεν γνωρίζει τίποτε για την τύχη του. Στα γράμματά της δεν απάντησε ποτέ. Ούτε ξέρει για τον αδελφό της. Τα υπάρχοντά της οικογένειας στην Κορσική «έγειναν μοιρά», και ο πατέρας της, ως επαναστάτης εναντίον των Γενοβέζων, εξορίστηκε. Ο Κόμης υπόσχεται πως θα ερευνήσει γι' αυτόν²⁹³.

Μόνη με τον πατέρα της η Ναταλία του θυμίζει πως πρέπει να ευχαριστήσουν το σωτήρα της ζωής της (Α'η'): θα τον σπουδάσει και θα του δώσει τη Ρόζα γυναίκα. Αυτό δεν αρέσει καθόλου στη Ναταλία, που τον θέλει τουλάχιστον χιλιάρχο και τρέφει την κρυφή ελπίδα να τον πάρει εκείνη²⁹⁴. Τότε η υπόθεση γυρίζει πάλι στον Φραντζ και το ζήτημα, τι απέγινε στη φοβερή μάχη που μαινόταν κοντά στο υποστατικό όλη τη νύχτα: ένας «τεζοδορόμος» έφερε ένα δεμάτι με ειδήσεις από ή για τον Φραντζ (Α'θ'): ο Κόμης θέλει να είναι μόνος του, για να μη δείξει την αγωνία του. Ως στρατιωτικός ξέρει τι σημαίνουν τέτοιες ειδοποιήσεις (Α'ι'). Η αγωνία του, που εκφράζεται παραστατικά σ' ένα μονόλογο, όπου διατάζει ν' ανοίξει το πακέτο, τελικά διασκεδάζεται από την είδηση πως ο γιος του είναι καλά, τον αγκάλιασε ο ίδιος ο πρίγκιπας Ευγένιος για τα κατορθώματά του, του έδωσε μια μέρα άδεια και ως το βράδυ θα είναι στο υποστατικό²⁹⁵. Από τη χαρά του ο εύσπλαχνος Κόμης διατάζει τον υπή-

το κορίτζί του - Παγ.: Οι πατέρες πάντοτε φροντίζουν, μα αι θυγατέρες ενίοτε φεύγουν με μπιτάνκιδες [από το γαλλ. *pitance*, τη μερίδα φαγητού της ημέρας, δηλ. ανθράκω, που ψωμοζούν, που σκέφτονται μόνο το σήμερό, στο γεωμ. πρότυπο *Landstreicher*, αλτήτες], τα δάκρυα του πατρός δεν σβήνουν την παραμικρά φλόγα του έρωτός των και δεν τα μέλλει παντελώς, αν εύχονται ή τα καταρώνται οι πατέρες, οι οποίοι εις το σπίτι βασανίζονται από το αβόηθτον και απαράμυθτον γήρας. - Οττ. (την εγγίζει κατάκαρδα τούτη η ομιλία, και βασανίζεται ένδον)» (σσ. 25-26). Έχει τους λόγους της.

²⁹³ Οι αποκαλύψεις γίνονται, όπως πάντα, σταδιακά: στην αρχή νομίζουν ότι κλαίει για τον Φραντζ, αλλά όχι: ομολογεί πως δεν είναι υφρανή, παντρεύτηκαν με τον Φραντζ χωρίς την έγκριση των δύο πατεράδων, η ίδια έχει ανατραφεί στη Γαλλία σε μια θεία (η μητέρα της πέθανε όταν ήταν τεσσάρων ετών), εκεί γνωρίστηκε με τον Φραντζ (αυτός είχε στείλει στον πατέρα του επιστολές από τη Ρώμη και τη Νεάπολη, ενώ ήταν «εις ένα παλαιόχωρι της Φραντζας»), ο πατέρας της την είχε προορίσει για κάποιον φίλο του: πέθανε η θεία της, παντρεύτηκαν κρυφά σε ένα μοναστήρι, ο Κόμης τελικά τους συγχώρησε, γεννήθηκε το παιδί και ήρθαν στην Ουργαρία. Από τον πατέρα στην Κορσική δεν έχει είδηση, τον «μωραχούτζικον αδελφόν» έχει να τον δει τρία χρόνια (λέγεται Καμίλος, όπως διευκρινίζει η υποσημείωση σ. 32). Τη βασανίζουν οι πήψεις για την πράξη της: «Η πίκρα διά την πατρίδα και

την θυγατέρα του θέλει τον έρρηναν εις κλήνην ασθενείας - τον βλέπω εγκαταλειμμένον από όλους - ακούω τους στεναγμούς του - τας κατάρας του -» (σ. 32).

²⁹⁴ Στην αρχή ο Κόμης την προειδοποιεί να μην του κάνει το ίδιο «μωραχαλίκι». Η σκηνή βασίζεται σε κωμικοτραγική ειρωνεία, γιατί ο θεατής γνωρίζει για το αίσημά της.

²⁹⁵ Πρόκειται λοιπόν για ένα από τα συνηθισμένα δραματογενικά τεχνάσματα του Κότζεμπου να «δέσει» την υπόθεση. Η σκηνή είναι χωρίς άλλο ευκαιρία για μεγάλους ηθοποιούς να αναπτύξουν το υποκριτικό ταλέντο τους. «Αν εφονεύθη ο υιός μου, μήτε παρηγορία μήτε βοήθειαν θέλω· μα αν ζη, όλοι πρέπει να αλαλάζουν και να κροτήσουν με εμέ ώσάν να εξαναγεννήθηκε πάλιν. (Κοιτάζει περιέργως το δεμάτι). Ακόμη έως τώρα ευτυχής είμαι - όμως ίσως μετ' όλων πτωχότερος από τον ζυλοσχίστην [ζυλοκόπτη], οπού εκεί κάτω τα παιδιά του τω προσφέρουν τα ξύλα· τις με εμποδίζει να χαλάσω την βούλλα; - Τι αργεί η χειρ μου; - σπεύσον, ω γέρον. (Ξεσχίζει τον έξω πλίκον [ιταλ. *plico*, μάστο χαρπιού, φάκελος, μικρό δέμα] του δεματίου, και το αφένει πάλιν έτσι επάνω εις την τράπεζαν). Είναι ανοικτόν· - τις λέγει ότι αι καρδιά των γερόντων δεν ημπορούν να κτυπούν δυνατά; (Η στενοχωρία του με αμπαώνει [σπαράζει] απάνω και κάτω). Ίσα ίσα έτσι ήταν σχηματισμένη και η γραφή, οπού μοι εμφάνισε τον θάνατον της γυναικός μου· κοιτάξε! Εις τούτο επάνω μοι ήλθεν εις την φαντασίαν και αυτό. (Αρπάζει με ταχύτητα

ρέτη (Α'ια') να δώσει σε φτωχή γριά, που έχασε το γιο της στους πολέμους αυτούς εναντίον των Τούρκων, μια «σακκούλα» με άσπρα. Και, κάπως σαιξπηρικό, ο υπηρέτης αναρωτιέται φειγόντας: τι να τα κάνει η γριά, αφού τον έχασε το γιο της;

Η Β' πράξη αρχίζει με ένα από τα άνοστα δραματουργικά παιχνίδια του Κότζεμπου, που απλώς λειτουργούν ανασταλικά: ο Κόμης αρνείται στην κόρη και τη νύφη του να τις πληροφορήσει τι έγινε (Β'α'), όσο και να τον παρακαλούν. Από το ύψος του βέλους καταλαβαίνουν, πως μάλλον δεν υπάρχει λόγος για ανησυχία. Το τετριμμένο αυτό νάζι χρειάζεται όμως δραματουργικά: για να εμφανιστεί απρόσμενα ο Φραντζ το βράδυ, που θα είναι σημαντικό μέρος της «λύσης» του έργου. Στη Β' σκηνή έρχεται ο Ευτύχιος, αρνείται όμως την όποια ευγνωμοσύνη και ανταμοιβή του άρχοντα, γιατί έκανε μόνο το καθήκον του («αν είμαι άξιος ευγνωμοσύνης, με ανταμείβει η συνειδήσής μου»), το οποίο θα έκανε και «διά το πτωχότατον χωριάτοπούλον». Ο Κόμης τον σφίγγει το χέρι και φεύγει εντυπωσιασμένος και προβληματισμένος, και μένει η Ναταλία και ο Ευτύχιος (Β'γ'). Την ευχαριστεί για τα όσα έκανε γι' αυτόν όταν ήταν άρρωστος και θέλει να φύγει· εκείνη τον αναγκάζει να μείνει· συγκρίνει τα φρονήματά του με αυτά των αρχαίων Ελλήνων²⁹⁶. Ο διάλογος κυλάει με τις επιφυλάξεις της ευγενείας εκατέρωθεν· η Ναταλία τον βιάζει να δεχτεί ένα δαχτυλίδι «για ενθύμηση», εκείνος δεν δέχεται· μετά από πολλές πιέσεις εκφράζει την επιθυμία του: να έχει το «ουρανόχορον μανδήλι εις το στήθός σου» που εκείνη είχε βρξει με τα δάκρυνά της²⁹⁷. Πρόκειται πραγματικά για το κυριότερο συμβολικό αντικείμενο της αισθηματικής λογοτεχνίας, φορτισμένο και «διαποτισμένο» με τη συγκίνηση, τη συμπάθεια και την αγάπη της ευγνωμονούσας νεαράς. Ομολογεί στην Οτπλία που έρχεται την «τρελλαμάδα» της (Β'δ') και εκείνη φοβάται να μην κάνει και μεγαλύτερες· της ανακινώνει πως είναι σοβαρά ερωτευμένη και δεν πρέπει να μείνει μόνη της. Σε μονόλογό της (Β'ε') αναπολεί τον έρωτα και έρχονται οι σκέψεις της στον πατέρα που εγκατέλειψε.

Η δραματουργική «τίγνη» του θέλει ακριβώς ο Παγκράτιος να έρχεται εκείνη τη στιγμή και εκείνη αποφασίζει να τον εξετάσει (Β'στ'). Λέει πως είναι άπατρις και δεν φανερώνει την καταγωγή του, αποκαλύπτει όμως τη μισανθρωπία του²⁹⁸. Δεν ήταν πάντα έτσι, κι αυτός αγάπησε μια γυναίκα, που μάλιστα κάπως της μοιάζει. Τότε εκείνη του μιλάει χορσικανικά, κι εκείνος φεύγει βιαστικά. Η Οτπλία (μονόλογος σκηνή Β'ζ') είναι βέβαιη πως είναι Κόρης και χαίρεται που βρήκε συμπατριώτη στα ξένα· ίσως κάτι να ξέρει για τον πατέρα της.

το κατέλλον του οποί ήτον κρεμασμένον εις το καρφί, και σκεπάζει το δεμάτι). Έτσι – έλα γέρο – ανδρίζον – μη κάμης ωσάν παιδί – πρέπει να το μάθης μίαν φοράν – η αβειβάσής είναι σιγανό φαράκι – κάμε τον σταυρόν σου – στ' όνομα του Θεού (σφενδονίζει το κατέλλον του, ξεσχιζει βιαίως το απέξω τον δεματίον, διασκορπίζει τας γραφάς εις την τράπεζαν). Εδώ κείνεται όλα – όλα (ρίχνει ματιαίς τρηγρώω). Νέα: και κατάλογοι των φονευθέντων – και – και (Φωνάζει μεγαλοφώνως). Μια γραφή του νιού μου! κτλ. (σσ. 38-39).

²⁹⁶ «Nat.: Παρακαλώ σε, κυρ Ευτύχη! Καθήσате ακόμη ολίγον» – τα φρονήματά σου είναι τόσοσ σοβαρά, οπου σχεδόν ομοιάζουν τα φρονήματα των εσχάτων των ανδρείων και θαυμασιών Ελλήνων. – Εντ.: Α να όσα έκαμμεν ο Φυλοπόμην δεν τα εστοχάζονταν διά τίποτε, παρομοίως και εγώ έχω κάποιαν ομοιότητα με αυτών» (σ. 48). Το χωρίο μένει ασχολίαστο από τον εκδότη. Πρό-

κειται για το στρατηγό της Αχαϊκής Συμπολιτείας (γύρω στα 200 π.Χ.) που νίκησε τους Σπαρτιάτες και αιχμαλωτίστηκε και θανατώθηκε από τον Δεινοκράτη. Η νύξη είναι απλώς μεταφρασμένη από τα γερμανικά: ο Κότζεμπου αρέσκειται συχνά να δείχνει τη λογιωσύνη του. Έτσι θα αναφέρει και προς το τέλος του έργου τον Τιμολέοντα, που η ελληνική μετάφραση δίνει το όνομα στον Πομπηλιανό (και μάλιστα ως «Θιμολέων», βλ. παραπάνω).

²⁹⁷ Το γεγονός γνωρίζει από τις διηγήσεις της Ρόζας. «Nat. (πολλά τεταραγμένη, ευγάει το μανδήλι από το στήθος της, και τον το δίδει ξεροκοκκινίζουσα). – Εντ. (ζουλιζει με έκπασιν το μανδήλι εις τα χείλη του, και φεύγει με μεγάλην ογληρωράδα). – Nat. (πολλά εξεστηκεία): Τι έκαμες, Ναταλία.» (σ. 51).

²⁹⁸ Ως παραδείγματα της κακής ανταμοιβής αναφέρονται ο Σωκράτης και ο Θεμιστοκλής (σ. 59).

Τότε αλλάζει το σκηνικό και βρισκόμαστε σε μια «αράδα από λεύκαις εις τον κήπον»²⁹⁹, έτοιμοι για τη συνάντηση του Ευτύχιου με τη Ναταλία, που θα αποτελέσει το φινάλε της πράξης. Αλλά για να φτάσουμε εκεί, χρειάζονται ακόμα αναβολές και αναστολές: πρώτα ο Ευτύχιος μόνος του (Β' ή') πλέει σε πελάγη ευτυχίας με το μαντήλι που έχει, ύστερα του κάνει παρέα η Ρόζα (Β' θ'): σε ξέγνοιαστο και ανούσιο διάλογο του διηγείται τι θα εξομολογηθεί στον πνευματικό, και του φανερώνει και άλλα: πως η Ναταλία καθόταν στη «μαγουίλα» (λόφο) για να βλέπει στην κάμαρά του (έκανε τόσο κύριο που «τραμτάνιζαν» τα δόντια της), ο πατέρας της Ρόζας βλέπει με καλό μάτι το νεαρό για να αναλάβει την κηπουρική, άλλα κορίτσια έχουν παντρευτεί σε πιο μικρή ηλικία από αυτήν κτλ.³⁰⁰ Το ιδιωματικό γλωσσικό υλικό που χειρίζεται φτάνει για να μιλήσουμε για τον πρώτο διαλεκτικό ρόλο στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα. Μόλις φύγει η Ρόζα³⁰¹, πλησιάζει αθέλητα η Ναταλία, που έχει εμφανιστεί στο βάθος από καιρό, κι όταν ο Ευτύχιος ορμάει στον αναφερόμενο λόφο, πέφτει επάνω της· σε έσχατη βουβή συγκίνηση της προσφέρει να τριαντάφυλλα που του έχει φέρει η Ρόζα³⁰². Μετά την πολυλογία της Ρόζας τα σημαντικά πράγματα συμβαίνουν με τρόπο σιωπηλό.

Τώρα η σύγκρουση είναι έτοιμη να ξεσπάσει και το δράμα μπαίνει σε μια σοβαρή και αποφασιστική καμπή: το αίσθημα που ξεχειλίζει κινδυνεύει να παραβιάσει τους κανόνες συμβίωσης της «λελογισμένης» κοινωνίας. Ο Κόμης έχει δείξει ανεκτικότητα στην περίπτωση της «ανάρμοστης» εκλογής συζύγου εκ μέρους του Φραντζ, αλλά έχει προειδοποιήσει ότι δεν θα τηρήσει την ίδια στάση στην περίπτωση της κόρης του. Η υπηλοφροσύνη και υπεινθυνότητα του Ευτύχιου άλλωστε δεν αφήνει τα πράγματα να φτάσουν έως εκεί: όπως μαρτυρεί η Ρόζα κλαίοντας, θέλει να φύγει. Προηγείται σύντομη σκηνή με τον υπηρέτη Γιάννη, τον οποίο παρακαλεί να φέρει τη Ναταλία. Όπως συχνά, η αρχή της πράξης ξεκινάει στο επίπεδο του υπηρεσιακού προσωπικού· βρισκόμαστε πάλι στη «σάλα» του υποστατικού (Γ' α')³⁰³. Στο μονόλογό της μαθαίνουμε την αιτία των δακρύων της· θα τον χάσει τον Ευτύχιο αν δεν

²⁹⁹ Σε άλλα σημεία αναφέρεται ως «αλές» (Allee), μάλιστα με επεξηγηματική υποσημείωση, που στα άλλα έργα έλειπε.

³⁰⁰ Διασθίζει το λόγο της με μια πληθώρα ιδιωματικών στοιχείων: σε αράδιζα (σε έψαχνα, ουσιαστικά σημαίνει πως έχω αράδιση, δικαίωμα να περάσω από ξένο οικοπέδο για να φτάσω στο δικό μου), πάνω (πάνω), ετζάκισα μια αιλιάδα (γαβάθα), έλεπες, αχαμνά (άσχημα), χαζήρι (έτοιμος), να την ξυλομνητση (ξυλοφορτώσει), δεν έδωσα τον λόγον, παφ, μοι δίδει έναν πάταρον οπου ο ουρανος σφονδηλί μοι φάνηκε (σ. 64), αχμάαχα (άσχημα, χαζά), αχμάκισσα (χαζή), παράνω (παραπάνω, ύστερα), μαγουίλα (λόφος), περτέδες (κουστίνες), τραμτάνιζαν τα δόντια μου (χτυπούσαν), φάνκε (φάνηκε), παένει (πηγαίνει), με τα λάφια μας (με τα αστέρια μας), τζιάνουμ κτλ. Στη σ. 67 υπάρχει και άλλη αβλεψία: έχει ξεχαστεί η σύντομη ατάκα του Ευτύχιου («Wirklich?» – «Αληθινά»), που δείχνει και πάλι την πλημμελή και βιαστική επεμείλεια της μετάφρασης.

³⁰¹ Κατά τη σκηνακή οδηγία πάλι «πλάλυντας», ενώ το γερμανικό πρότυπο έχει αυτή τη φορά «läuft seitwärts ab».

³⁰² «Ευτ. [...] (γυρίζοντας με ορμήν ευρίσκειται έμπρο-

σθέν του η Ναταλία. Συντέλλεται, τρέμει, και χαμηλώνει τα ομμάτιά του). – Νατ. (με κοσμίαν αυτώ τον κοιτάζει τρέμουσα). – Ευτ. (αποτολμά κατ' ολγόν να σηκώνη τα μιάτιά του). – Νατ. (τον κοιτάζει με ανεκκλήλhton ιλαρότητα). – Ευτ. (πίπτει έμπροσθέν της, αφίνει τα τριαντάφυλλα, πίνει το χέρι της, το καταβρέχει με εγκάρδια φύληματα, τινάζεται επάνω και φεύγει). – Νατ. (απομνησκει σαν ξύλον· μετ' ολγόν σκύφτει και σηκώνει τα τριαντάφυλλα· τα μπηγει εις το στήθος της, και απ' αγάλια αγάλια απομακρύνεται») (σ. 69).

³⁰³ «Δουλ. (ισιάζει τον ονάν). – Ρόζ. (εμβαίνει κλαίονσα). – Δουλ.: Τι έχεις κυρά Ρόζα και κλαίεις; – Ρόζ.: Τίποτε. – Δουλ.: Αμή διατί κλαίεις; – Ρόζ.: Τι σε κόφτ' εσένα; – Δουλ.: Αυπούμαι να γλέω ένα όμορφο κορίτσι να κλαίη. – Ρόζ.: Και όμορφη σαν είμαι τι σε μέλλει εσένα; – Δουλ.: Μη δα τόσοσ άγρια. – Ρόζ.: Πού είναι η κυρά Ναταλία; – Δουλ.: Στον πατέρα της. – Ρόζ.: Παρακαλώ σε, κυρ Γιάννη, λάβε τον κόπον και πήγαινε να την ειπής να έλθη απ' εδώ. Έχω κάτι αναγκαίαν δουλειάν να την αναφέρω. – Δουλ.: Καθώς με πήρες πρώτα με το αγνή δεν έπρεπε να παένω· μα επειδή και σε αγαπάω πηγαινώ. (Φεύγει)» (σσ. 70-71).

επέμβει η Ναταλία (Γ'β')³⁰⁴. Αναφέρει ο' αυτήν (Γ'γ') πως έχει ετοιμάσει ήδη «τα τζαβάλα του» (αποσκευές), βρίσκεται σε φοβερή αναστάτωση³⁰⁵, της έχει γράψει και ένα αποχαιρετιστήριο γραβάσάκι, στο οποίο απαντάει η Ναταλία και ζητάει νυχτερινή συνάντηση στον κήπο. Η Ρόζα να μην τον αφήσει να φύγει³⁰⁶. Δεν προλαβαίνει να συλλογιστεί τι ακριβώς πάει να κάνει (Γ'δ'), όταν έρχεται η Ουτίλια και της εξομολογείται την επόμενη «τρελλαμάδαν» (Γ'ε'). Η Ναταλία νομίζει πως έχει ενδεixεις ότι οι μυστηριώδεις αυτοί άνθρωποι είναι κάτι περισσότερο απ' ό,τι δείχνουν· αποφασίζουν να πάνε μαζί τη νύχτα στη συνάντηση³⁰⁷. Η δραματουργία όμως χαλάει τα σχέδια αυτά, γιατί ο Κόμης ζητάει συντροφιά για το βράδυ (Γ'στ'). Ανησυχεί κρυφά γιατί ο Φραντζ ακόμα δεν έχει έρθει. Αναφέρει και συνομιλία με τον πατέρα του Ευτύχιου, που και αυτός δεν θέλει καμιάν ανταμοιβή για την πράξη του γιου του³⁰⁸. Αυτό πρέπει να γίνει κρυφά. Όταν ακούει πως ο νέος θέλει να φύγει, αποφαίνεται πως δεν μπορεί να τον κρατήσει. Θέλει τη Ναταλία κοντά του να του διαβάξει, ενώ εκείνη κανόνισε ραντεβού στον κήπο με τον Ευτύχιο. Οι νεαρές γυναίκες αποφασίζουν τότε να πάει η Ουτίλια μόνη της αντί της Ναταλίας (Γ'ζ'), πράγμα που εκείνη δέχεται, για να μάθει

³⁰⁴ «Αυτός λέγει πως είμαι όμορφη· μα δεν τον πιστεύω· ο κυρ Ευτύχιος αυτό δεν μοι το είπε ποτέ· σαν ήμουν όμορφη και δεν ήμουν αχμιάκισα, ο κυρ Ευτύχιος δεν έφηνε – (Αναστενάζει). Μεγάλη δυστυχία, οπου είναι ο κόσμος τόσο μεγάλος και ημπορούν οι άνθρωποι να σεργιανίζουν από τόπον εις τόπον. Εδώ είναι νερά, βουνά, εκεί λόγχοι, κλέφταις, εδώ μπορεί αυτός να πηγή· να κρημνισθή, εκεί να χαθή, να τον χλιάσουν οι κλέφταις – να τον πάρουν σκλάβον, – ή να τον σκοτώσουν κιόλα· – αχ, τότε δεν τον ματαβλέπω [ιδιόθ. «δεν μετα τον βλέπω»] πλο στη ζωή μου – αχ, καλλίτερα νάταν άρρωστος, όταν ήταν άρρωστος εγλήντιζα εξαίρετα» (σ. 71). Ο Κότζεμπου με το ρόλο της Ρόζας καταφέρνει να διεισδύσει στην παιδική ψυχολογία, η οποία έχει τη δική της λογική και τη δική της σκοπιά, από την οποία βλέπει τα πράγματα. Προς το τέλος του έργου γίνονται συχνότερες οι αφιελείς, όχι απλώς οι ορθογραφικές· χωριά που σαφώς νοσούν, όπως το παραπάνω, και απαιτούν διορθωτική επέμβαση και αποκατάσταση.

³⁰⁵ «Ρόζ.: Δεν θέλει πιά να σε ματαμύληση [ιδιόθ. μεταμύληση]. – Νατ.: Εμένα; – Ρόζ.: Ναι· να ιδής, πρώτα τον επαρακάλεσα εγώ, και τον είπα έτσι· κυρ Εντύχιε, κάθισε εδώ με μιάς, καλά είσαι εδώ, όλοι σε αγαπούν και εγώ περισσότερον από όλους, παρομοίως και η κυρά Ναταλία να ήξευρες – Νατ.: Ό,τι φτάσης λέγεις· ύστερα; – Ρόζ.: Τότε μου είπε, δεν ημπορώ να καθίσω, και ύστερα έμουν· μούδισε κάτι τι στα χείλη του, εκτύπησε με το χέρι του το μέτωπό του, έμιάσσε καναδών λόγια, από τα οποία μήτε λόγον δεν μπόρεσα να καταλάβω· ύστερα, όταν τον είδα να ειγάνη το δισάκι [δισάκι] τον έξω, με επλάκωσε μία αρκούσα [στενοχωρία] φοβερά· ομίλησε πρώτα, τον επαρακάλεσα, με την κυρά Ναταλιάν. Εσύ δεν ξανάλαβες ακόμη καλά την υγείαν σου, τι θα γένη από σένα αν παένης σε κανένα πτωχικόν χωριόν εις τελείως ξένους και

αγνωρίστους ανθρώπους, και αρρωστήσης; τις θα σε κοιτάξη; – ή η μάνα σου· έτσι θέλα κείτεσκα χωρίς παρηγορίαν χωρίς να έχης ποίος να σε φέρη ένα χουλιάρη [κουτάλι] νερό· όχι· η κυρά Ναταλία δεν θέλει σοι το συνηγορήση να φύγης· ομίλησε με αυτήν. – Νατ.: Και δεν ηθέλησε; – Ρόζ.: Τον χαβά του! Αυτός μοι είπε κιόλα «ομίλησε εγώ πάρα πολύ με αυτήν». – Νατ.: Πήγαινε, τρέξε, πρόσσε, μη σπαρνάς [φενίγεις] από σιμά του, μη τον αφήνης από μπροστά σου· μετά μίαν ώρα αν αφ' ου αδειάσω [ευκαιρήσω] έχομαι και εγώ και τον ανταμώνω εις τον κήπον. – Ρόζ.: Σιώπα εσύ· γραπατζώνομαι [γαντζώνομαι] απ' την αμασχήλη του εγώ, τζακόννομα απ' τα φορέματά του και σαν κακίωση, τον λέγω, εσύ με πρόσταξες. (Αναχωρεί)». (σσ. 72-73). Η «αγκυρία» είναι λέξη που συναντάται ήδη στον Ερωτόκριτο (D. M. L. Philippides / D. Holton: Τον κύκλον τα γινώσματα. Ο Ερωτόκριτος σε ηλεκτρονική ανάλυση, Αθήνα 1996, τόμ. Β', C10 εξ.). Το «σπαρνών» δεν μπορεί προς το παρόν να τεκμηριώσω παρά με το μαντικό ρητό: «Άμα σπαρνάνη το μέτι, κακό χαμπερί δηλοί» στην Αιτωλία (Ιστογραφία 12, σ. 2, και 18, σ. 66), όπου έχει όμως άλλη σημασία.

³⁰⁶ Το λιτό έργο έχει ως εξής: «Ο δυστυχής όστις ετόλμισε να σας αγαπήση, τιμωρείται μοναχός του διά της φυγής του. Ευτυχής, αν τον συμπαθήσης, υψιλόφρων, αν τον συντροφίσση, ου μεταπείθει σου» (σ. 74). Την απόφαση σ' αυτό θα τη μάθουμε αργότερα. Η Ρόζα φεύγει πάλι «πλάλωντας».

³⁰⁷ Νυχτερινή συνάντηση στον κήπο με άνδρα θα ήταν καταστροφική για την τιμή της Ναταλίας.

³⁰⁸ Κάθε ανταμοιβή θα είχε κίνητρο το «αντερέσσουν». Είπε επίσης στο τέλος: «Ο υιός μου είναι φίλαντος καθώς όλοι μας· μα αν διά μίαν ανταμοιβήν πώληση την γενναίαν πράξιν, είναι χοντρός φίλαντος και όχι υιός μου» (σ. 82).

περισσότερα για τους συμπατριώτες της (μονόλογος Γ'η').

Πράγματι μεταφερόμαστε στις καστανιές στο νυχτερινό κήπο, με τον Ευτύχιο, που τον έχει από κοντά η Ρόζα και δεν τον αφήνει (Γ'θ'): μόνο με όρκο πως δε θα φύγει, τον αφήνει μόνο του³⁰⁹. Εκείνος διαβάζει ξανά το ραβασάκι της Ναταλίας, για να το μάθουμε κι εμείς (Γ'ι')³¹⁰. Τότε έρχεται ο Παγκράτιος και εκτυλίσσεται μια πολύ μεγάλη απολογητική σκηνή (Γ'ια'): ο γέροντας κάτι υποπτεύθηκε από τον τρόπο που τον αποχαιρέτησε ο γιος του και τον αναγκάζει να ομολογήσει τι σκοπεύει να κάνει³¹¹. Εκείνος ομολογεί πως αγαπάει την κόρη του Κόμη, γι' αυτό φεύγει, γιατί το αίσθημά του βρίσκει ανταπόκριση. Ο γέρος αρχικά τον συμβουλεύει απλώς να την αποφύγει, όταν όμως μάθει ότι εκείνη τον έδωσε νυχτερινό ραβεβού στον κήπο (έχει εμπιστοσύνη στην τιμότητα του γιου του και θα τον αφήσει μόνο του μ' αυτήν), κλονίζεται και τον συμβουλεύει η απόφασή του να εξαρτηθεί από τη στάση της, αν δηλαδή πρέπει να φύγει ή όχι, κι αν φύγει τελικά, να εκδικηθεί τον πατέρα του³¹².

Τότε φαίνεται μια άσπρη μορφή «εις τον αλέν» (δενδροσοιχία)³¹³ (Γ'ιβ'), είναι όμως τελικά η Ουτίλια, που έρχεται κατά το σχέδιο. Και σε μια δεύτερη απολογητική και συγκινητική σκηνή (Γ'ιγ'), πολύ μικρότερη, τα αδέλφια αναγνωρίζονται αμέσως από τη φωνή και αγκαλιάζονται. Πάνω στη σκηνή αυτή έρχεται στο σκοτάδι ο Φραντζ (Γ'ιδ') και νομίζει πως η γυναίκα του είναι στην αγκαλιά ξένου εραστή³¹⁴, αλλά οι παρεξηγήσεις λύνονται και το ευ-

³⁰⁹ «Εντ.: Παρακαλώ σε, Ρόζα, άφησέ με μοναχόν. – Ρόζ.: Σα μοι ποσχεφής [υποσχεθής] να μη φύγης. – Εντ.: Σε υπόσχομαι να μη φύγω ώς τα μεσάνυχτα. – Ρόζ.: Κάμε μοι όρκον. – Εντ.: Είς την τιμήν μου σοι κάμω όρκον. – Ρόζ.: Αυτός δεν είναι καλός όρκος, όμοσέ μοι τα εφτά ουράνια. – Εντ.: Ε! καλά! μά τα εφτά ουράνια» (σ. 86). Στην περίπτωση του «ποσχεφής» εγείρεται η υποψία μήπως ο Κοκκινάκης παραποιεί επίτρεδες τις λέξεις στο στόμα της Ρόζας, η οποία, αμόρφωτη και μικρή όπως είναι, δεν μπορεί να τις χρησιμοποιήσει και να τις προφέρει σωστά. Αν είναι έτσι, τότε και η «κντιρινάδα» («κιτρινάδα») στην Α' πράξη θα αποτελούσε τέτοια περίπτωση. Στο γερμανικό πρότυπο δεν υπάρχει ένδειξη για μια τέτοια στρατηγική παραποίησης της γλώσσας.

³¹⁰ Έχει ως εξής: «ω, όποιος φεύγει από σιμά μου, ημπορεί να με αγαπά; - όποιος με αγαπά, μοι υπακούει κιόλα, πρόσμενέ με έως εις τας εννέα ώρας εις τας καστανιάς» (σ. 87).

³¹¹ Του έχει αφήσει και επιστολή, εκείνος αρνείται να τη διαβάσει. «Παγ.: Το σημερινόν σου φέρομον με εθαύμασε πολλά! επήγα να πλαγιάσω, και δεν ηπόρεσα να κοιμηθώ: η ανησυχία με επαρακίνησε να σηκωθώ από το στρώμα: μία δάκνοουσα υποψία με ηνάγκασε να ηργαίνω εις τον στανόν σου: εκεί ηνύχκα ένα δνοσάκι γεμάτων πλυστικών, και αυτήν την γραφήν απάνω εις την μάσαν [massa, σκαρός, στίβα]: θέλω να την ξεβουλώσω, μα δεν ημπορώ: τα γόνάτα μου κλονίζονται! εστοχαζόμουν, ότι νά εγέμυσε το ποτήριον των δυστυχιών μου. Μα καθώς βλέπω – και ύστερα ο υιός μου έπρεπε να σταθή ικανός να χύση εις

αυτό την εσχάτην και τελευταίαν σταλαγματίαν; – αν είναι έτσι, πρέπει να τον βαστάξη η καρδιά να το κάμη έμπροσθέν μου! – επήγα να σε εύρω, σε αράδιασ [βρήκα], στέκομαι τώρα εδώ. Λάβε όπίσω την γραφήν σου, άνοιξέ τα μάτια σου, και διάβασέ μοι τα εν αυτή γεγραμμένα χωρίς διωολογίαν και κόμπιασιν» (σ. 89).

³¹² «Παγ.: Ερευνήσέ των, εξέτασε τον βλαστόν από τον οποίον εκείνος ο έρωσ όσόν ένα με βίαν αμπηγμένον φυτόν τόσον ηνυλά ηνέξηθη» αν είναι συμπάθεια, ενρωμοσύνη, μία γνωστική εξήγησης θέλει τον ξεράνει επάνω εις το άνθος: αν όμως είναι αληθινόν – αν κρέμαται όλη η ψυχή της από εσένα – και ήνωσεν ο έρωσ με τας συνηθισμένας του ελαφρονοίας δύο καρδιάς, τας οποίας η τύχη τας αποχωρίζει – τότε δη, τότε πρέπει να φύγης, τότε κρινίπω και εγώ την πίκραν μου, αλημονώ και το απαρηγόρητόν μου ηγής, και σε ξεπροβοδό ο ίδιος εις τον ατέραντον κόσμον προτού να χαράξη η αηγή» (σ. 92-93). Του δίνει και δύο διαμάντια της μητέρας του, να μην είναι στην ξενιτιά «ζήτουλας» και να μπορέσει να πάρει εκδίκηση για την τύχη του πατέρα του.

³¹³ Με επεξηγηματική υποσημείωση: «Άλλες [sic] σειρά δένδρων αμφοτέρωθεν» (σ. 96).

³¹⁴ «Φραντζ (φωνάζει μεγαλοφώνως): Θεέ! Αντή είναι η γυναίκα μου! (Ευγάζει το σπαθί και τρέχει εναντίον του Ευτυχίου). – Όττ. (γρίττει εις τας αγκάλας του): Άνδρα μου! - - Φραντζ (αμυλώνοντας την): Μακροά σκύλα! – Όττ. (πίπτει εις την γην, ο φόβος της κόπτε την ομιλίαν): Φραντζ αυτός είναι - Φραντζ (εις τον Ευτύχιο): Αν έχης άρματα, διαφενδεύσου. – Εντ.: Άνθρωπε! Τι επιχειρίζεσαι; αυτή είναι η αδελφή μου!» (σ. 99).

τυχές φινάλε φτάνει. Η χαλκογραφία στην αρχή του τόμου δείχνει τη χαρακτηριστική για την αισθηματική δραματογραφία σκηνή: η Οττίλια λιποθύμη και την υποβαστάζει ο Ευτύχιος, ο Φραντζ προφέρει κατά τη λεζάντα «*Είσαι εσύ ο Πομπηλιανός*», με κίνημα ερώτησης του αριστερού χεριού, ενώ από το δεξί του πέφτει το ξίφος.

Η ευτυχημένη ένωση των δύο οικογενειών γνωρίζει τώρα μόνο ένα εμπόδιο πια, ωστόσο το πιο δύσκολο: να συγχωρήσει ο Τιμολέων Πομπηλιανός *alias* Παγκράτιος την κόρη του Οττίλια για την ατίμωση και ανυπακοή, ενώ η τύχη του Καμίλλου *alias* Ευτύχιου φαίνεται πιο ευνοϊκή: αριστοκρατικής καταγωγής είναι κι αυτός, δεν εμποδίζει τίποτε πια τη διτλή ένωση των δύο οικογενειών με νέο γάμο. Το ότι αδελφός της νύφης παντρεύεται αδελφή του γαμπρού από τις ίδιες οικογένειες δεν φαίνεται να αποτελεί εμπόδιο. Η Δ' πράξη ξεκινάει στο ίδιο σκοτεινό μέρος, ύστερα από τις αναγκαίες εξηγήσεις (Δ'α'). Όλοι είναι ευτυχισμένοι και χαρούμενοι για την έκβαση των πραγμάτων, όταν εμφανίζεται ξαφνικά ο Παγκράτιος και πάλι. Η Οττίλια θέλει να είναι μόνη της μαζί του και προλαβαίνει να ζητήσει να της φέρουν το μικρό παιδί της, που θα είναι, όπως γνωρίζουμε από το ΜΜ, το τελευταίο όπλο της να επιτύχει τη συγχώρηση του πατέρα. Και πάλι σε μονόλογό της (όπως ο Μαγίδρος στο ΜΜ) ομολογεί πως κάθε προετοιμασία για μια συνάντηση είναι μάταιη και ανόητη, θα αφήσει την καρδιά της να μιλήσει (Δ'β'). Ακολουθεί η μεγάλη απολογητική σκηνή ανάμεσα σε πατέρα και κόρη (Δ'γ'): η κόρη μετανοεί πικρά, αλλά ο πατέρας, παρ' όλο που νιώθει μιαν αινιγματική συμπάθεια για την Κόμισσα, δεν είναι σε θέση να συγχωρήσει την κόρη του, όταν εκείνη αποκαλύπτεται. Η αποκάλυψη αυτή βέβαια είναι μια διαδικασία σταδιακή και «βασανιστική» – ο Κότζεμπος γνωρίζει καλά τις τεχνικές της αναβολής και «παιδεύει» και τους θεατές του. Δεν τον πείθει ούτε η εικόνα της πεθασμένης γυναίκας του, που του δίνει σ' ένα εγκόλπιο η Οττίλια, ούτε τα δάκρυά της και η ικεσία της, παρὰ μόνο η όψη του αρσενικού εγγονού, που θα εκδικηθεί την οικογένεια στο μέλλον. Τώρα είναι έτοιμος και να γνωρίσει το γαμπρό του, τον Φραντζ.

Στο αρχοντικό στο μεταξύ η Ναταλία διαβάζει στον Κόμη διάφορα βιβλία (Δ'δ') – αυτός περιμένει τον ερχομό του Φραντζ, όταν εκείνος επιτέλους καταφτάνει (Δ'ε') και φέρνει – σταδιακά εννοείται – και τα καλά νέα, πως βρήκε γαμπρό για τη Ναταλία. Εκείνη δείχνει εξαιρετικά επιφυλακτική, ακόμα και όταν αποκαλύπτεται πως είναι ο Ευτύχιος (Δ'στ') – τα γνωστά τερτίπια της φαρσοκωμωδίας. Την ευτυχία των δύο οικογενειών ολοκληρώνει ο ερχομός της Οττίλιας και του Παγκρατίου (Δ'ζ'), και η συμφιλίωση του Φραντζ με τον Τιμολέοντα Πομπηλιανό. Το πιο περίεργο είναι πως αυτή τη τελευταία σκηνή κόβεται όχι στη μέση, αλλά ήδη στην αρχή της: στο γερμανικό πρότυπο ακολουθούν ακόμα δύο γεμάτες σελίδες με το εξής περιεχόμενο: ο Κόμης συμφιλιώνεται με τον Πομπηλιανό (οι δύο πατεράδες), αφού ενώνονται οι τύχες των παιδιών τους: ο Κόρσης δε θέλει να δεχτεί τις ευεργεσίες του Κόμη, αλλά εκείνος τον διαβεβαιώνει πως μελλοντικά θα τους τα επιστρέψει όλα, γιατί στην Κορσική δε θα υπάρξει πάντα η ξένη τυραννία. Ο Φραντζ θα αναλάβει να ξαναποκτήσει η οικογένεια Πομπηλιανού τα δικαιώματά της. Ο γέρος Πομπηλιανός ωστόσο πιστεύει πως αν πάει στην Κορσική, απλώς θα τον κρεμάσουν, αλλά ο Φραντζ του φέρνει τη είδηση πως ξέσπασε νέα επανάσταση στο πατρικό νησί, πως φίλοι του Πομπηλιανού έχουν έρθει σε εχθροπραξίες με τους Γενοβέζους, και πατέρας, γιος και γαμπρός ξεκινούν για την Κορσική (μόλις μετά την πρώτη αιματηρή μάχη θα αναγνωρίσει ο Πομπηλιανός τον Φραντζ ως πραγματικό γιο του). Όταν έχουν διώξει τους Γενοβέζους, θα στείλει πίσω στην Ουγγαρία, στις γυναίκες τους, τους γιους του, ενώ ο ίδιος θα πεθάνει στην πατρίδα. Ένας Κόρσης πεθαίνει στην Κορσική³¹⁵.

³¹⁵ Σσ. 118-120 του γερμανικού προτύπου.

Δεν μπορεί να αποκλείσει κανείς την εκδοχή πως η αποβολή του τέλους του έργου οφείλεται στη βιασύνη του επιμελητή, του εκδότη ή του τυπογράφου, γιατί η σκληρή κόβεται στην κυριολεξία σ' ένα ακατάλληλο σημείο, που σε καμιά περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί φινάλε. Η άλλη εκδοχή είναι πως πρόκειται για ένα είδος προφυλακτικής αυτολογοκρισίας, γιατί η φιλογαλλική στάση του έργου γίνεται στο τέλος ολοφάνερη (η Κορσική θα υπαχθεί στη Γαλλία, πολλοί Κόρσες βρίσκονται εξορισμένοι στη Γαλλία), και κυρίως οι εμπρηστικές ρήσεις των ανδρών (για τυραννία, απελευθέρωση της πατρίδας, επανάσταση, θάνατο στην πατρίδα κτλ.) θα μπορούσαν να έχουν παρεξηγηθεί από την αυστριακή αστυνομία, η οποία μετά τη δημόσια εκτέλεση ονομαστών Ιακωβινών στη δεκαετία του 1790 στη Βιέννη³¹⁶, ήταν εξαιρετικά ευαίσθητη σε κάθε εκδήλωση που θα μπορούσε κατά κάποιον τρόπο να συσχετιστεί με τη Γαλλική Επανάσταση. Υπ' αυτούς τους όρους η δραστηριότητα του Ρήγα ήταν «Staatsverbrechen» (έγκλημα εναντίον του κράτους, εσχάτη προδοσία) και ο άνθρωπος που τον πρόδωσε στην Τεργέστη, ο Δημήτριος Οικονόμου, έκανε απλώς το καθήκον του ως πολίτης της Αψβουργικής Αυτοκρατορίας³¹⁷. Υπό το φως των γεγονότων αυτών, μόλις τρία χρόνια ύστερα από το μαρτυρικό θάνατο του Ρήγα, κάθε προτροπή για επανάσταση, έστω και στη μακρινή Κορσική, ήταν άκρως επικίνδυνη. Άλλωστε στη βόρεια Ιταλία η εισβολή των γαλλικών στρατευμάτων το 1797 θεωρήθηκε εχθρική πράξη για την Αψβουργική Μοναρχία, που είχε βλέψει στο χώρο αυτό: στη Βενετία μέσα σε λίγα χρόνια εναλλάσσονται δύο φορές η γαλλική και η αυστριακή κατοχή³¹⁸. Κάθε επανάσταση εναντίον των Γενοβέζων μπορούσε να εκληφθεί, στα χρόνια εκείνα, άμεσα ως εχθρική πράξη προς τα αυστριακά συμφέροντα.

Δεν ξέρουμε αν αυτή η παράλειψη του τέλους είναι έργο του μεταφραστή ή του επιμελητή ή του εκδότη. Αλλά η εκλογή του έργου από το νεαρό Κοκκινάκη, - μόλις είχε κυκλοφορήσει στα γερμανικά (1799) -, η τιμητική αναφορά των αρχαίων Ελλήνων, το θέμα του Αυστροτουρκικού πολέμου και η προτροπή για επανάσταση εναντίον της ξενοκρατίας, με τη φλογερή ρητορική του φινάλε («Ένας Κόρσας πεθαίνει στην πατρίδα του»), η φιλογαλλική στάση των σκηνικών προσώπων και η πολιτική και ιστορική παραλληλία με την Ελλάδα -, οδηγεί μάλλον στην πεποίθηση πως το χειρόγραφο της μετάφρασης του ήταν πλήρες - δεν υπάρχει ένδειξη μεγαλύτερων παραλείψεων μέσα στο έργο (εκτός από μερικά σύντομα σημεία), και στις τρεις άλλες μεταφράσεις έργων του Κότζεμπου μάλιστα, που προφανώς επιμελήθηκε ο ίδιος ο μεταφραστής, δεν υπάρχει ούτε μία παράλειψη. Συνεπώς πρέπει να θεωρηθεί σχεδόν βέβαιο πως η αποβολή του τέλους ήταν έργο της εκδοτικής αρχής και αυτό ίσως σή-

³¹⁶ O Katsiari-Hering: «L' impresa al di sopra di tutto: parametri economici del martirio di Rigas» στον τόμο: L. Marcheselli Loukas: *Rigas Fereos. La rivoluzione, la Grecia, i Balcani*, Trieste 1999, σσ. 59-79. Για το θέμα βλ. H. Reinalter (ed.): *Jakobiner in Mitteleuropa*, Innsbruck 1977, του ίδιου: *Aufgeklärter Absolutismus und Revolution. Zur Geschichte des Jakobinertums und der frühdemokratischen Bestrebungen in der Habsburgermonarchie*, Wien 1980. Πρόκειται για τους Blumauer, Hebenstreit και Riedel (βλ. E. Rosenstrauch-Königsberg: «Aloys Blumauer, Jesuit, Freimaurer, Jakobiner», στον τόμο της ίδιας: *Zirkel und Zentren. Aufsätze zur Aufklärung in Österreich am Ende des 18. Jahrhunderts*, Wien 1990, σσ. 11-330, ενώ ο

Ignaz Martinović έδρασε στην Ουγγαρία (O. Katsiardi-Hering: «L' idée de la Révolution dans l' horizon politique des Grecs de Hongrie (fin XVIII siècle)», στον τόμο: *La Révolution française et l' Hellénisme moderne*, Αθήνα 1989, σσ. 96 εξ.).

³¹⁷ Katsiardi-Hering, ό.π.

³¹⁸ Βλ. το θέμα στη δογματογραφία του Αντώνιου Συμεώνος Ζωγράφου (B. Πούχνερ: «Αντώνιος Συμεών Ζωγράφος: Έλληνας λιμπρετίστας και κομμοδογράφος στη Βενετία, στα χρόνια της πτώσεως της Γαληνοτάτης και της γαλλοαυστριακής κατοχής (1783-1818)», στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 103-129).

μανε και το τέλος της συνεργασίας με τον Κοκκινάκη, ο οποίος δεν διάταζε να επιλέξει και άκρως επικίνδυνα θέματα.

Όπως και να έχει το πράγμα, εδώ σταματάει η μεταφραστική δραστηριότητα του Κοκκινάκη, την οποία θα συνεχίσει 14 χρόνια αργότερα. Η επόμενη, γνώση σε μας μετάφραση έργου του Κόττζεμπου θα είναι του Ιωάννη Σέργιου Παπαδόπουλου στην Αυθεντική Ακαδημία του Βουκουρεστίου 1813/14³¹⁹. Με το τελευταίο αυτό έργο δεν διαπιστώνεται μόνο μια τολμηρότερη επιλογή στο θεματικό τομέα, αλλά και μια πιο ελεύθερη μεταχείριση της ελληνικής γλώσσας στη μετάφραση, που αποκτά ακόμα περισσότερη ζωντάνια στο διάλογο, κι όπου δεν διστάζει να εισαγάγει και ιδιωματικά στοιχεία, ιδίως στο ρόλο της Ρόζας, αλλά όχι μόνο. Τα αγαπητά «ασκαρδομυκτί» των πρώτων έργων έχουν εξαφανιστεί, ενώ τώρα το «πίλι-λόντας» εμφανίζεται επανειλημμένα και σε σκηνικές οδηγίες. Η συγκριτική ανάγνωση των τεσσάρων έργων φανερώνει μια προϊούσα τάση για μια λαϊκότερη γλώσσα.

Μεταφραστικές στρατηγικές

Οι δυσκολίες του Κοκκινάκη στη μετάφραση των τεσσάρων θεατρικών έργων του Κόττζεμπου το 1801 ήταν τελείως διαφορετικές από αυτές που αντιμετώπισε 12 χρόνια αργότερα ο Παπαδόπουλος στη μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε: δεν είχε να αντιμετωπίσει ένα λογοτεχνικό αριστούργημα, που βασίζεται σε μια γλώσσα ρηξικέλευθα ποιητική και τολμηρή για την εποχή³²⁰, είχε μπροστά του έργα σε πεζό λόγο χωρίς καμιά ποιητική ανάταση, σε ύφος ρεαλιστικό και καθημερινό, που συχνά δείχνει μια περιέργη ακαμψία και περιπλοκότητα στο πρότυπο, σαν να πρόκειται για γραφειοκρατικό ύφος ή και ένα στόμφο ρητορικό, που διαφέρει ενοχλητικά από τις σκηνικές και ψυχολογικές καταστάσεις, ή και λόγο συγχινησιακά φορτισμένο, με πολλά «αχ» και «ω» και πολυάριθμες παύλες και άνω τελείες, που υποδεικνύουν το διακεκομμένο και ανήσυχο του ασύντακτου λόγου. Η γλωσσική έκφραση συναισθήματος, έρωτα, απελπισίας κτλ. είναι η μεγάλη αδυναμία του Κόττζεμπου, μολονότι τα έργα του στηρίζονται δραματολογικά κυρίως σε συγχινητικές σκηνές. Έτσι η δουλειά του Κοκκινάκη ήταν τελείως διαφορετική από αυτή του Παπαδόπουλου: ενώ εκείνος παραιτήθηκε από την προσπάθεια να αποδώσει έμμετρα το ουμανιστικό αριστούργημα του Γκαίτε και το μετέφρασε αρκετά πιστά σε πεζό λόγο, συχνά περιφραστικά και απλοποιώντας, μεταδίδοντας απλώς το νόημα χωρίς να προσπαθεί να αποδώσει και την ποιητική υφολογία και τη συχνά τολμηρή εικονολογία, ο Κοκκινάκης έπαιξε το παιχνίδι της μετάφρασης περίπου με ίσους όρους: ίσα ίσα συχνά «βελτιώνει» το άκαμπτο γραφειοκρατικό ύφος του προτύπου, παραμερίζοντας τις φόρμουλες ευγενείας και σεβασμού, την περισπούδαστη λεκτική κοκεταριά ανάμεσα στα δύο φύλα, και εισάγει έναν τόνο πιο ζωντανό και λαϊκότροπο, ο διάλογός του ρέει πιο φυσιολογικά και ακούγεται πιο ευχάριστα, από την άλλη δεν έχει δυσκολία στην απόδοση των αποφθεγμάτων και παροιμιακών ρήσεων και μπορεί να εκμε-

³¹⁹ Το κείμενο της μετάφρασης του έργου *Οι Κονάκεροι* θα εκδοθεί μαζί με τη μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε στη σειρά της θεατρικής βιβλιοθήκης του Ιδρύματος Ουράν. Προς το παρόν βλ. Β. Πούγχερ: «Οι Κονάκεροι. Μονόπρακτο του August von Kotzebue σε ανέκδοτη μετάφραση του Ιωάννου Σέργιου Παπαδόπουλου (Βουκουρεστί 1813/14). Μαθητική άσκηση στη θεατρι-

κή μετάφραση από τα γερμανικά», στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 47-69.

³²⁰ Για τις μεταφραστικές στρατηγικές του Παπαδόπουλου βλ. Β. Πούγχερ: «Η μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο (Γένα 1818) και το πρότυπό του», *Σύγκριση* 13 (2002), σσ. 9-31.

ταλλευτεί την άρτια και προσεγμένη δραματοουργία, που παράγει τα εφέ της συγκίνησης και του γέλιου χωρίς τη βοήθεια μιας λογοτεχνικά φροντισμένης γλώσσας, αλλά με τα γλωσσικά στοιχεία της καθημερινότητας. Έτσι οι μεταφράσεις του Κοκκινάκη από τη μια οδηγούν σε αντάξιο προς το πρότυπο θεατρικά έργα, - τα πρώτα, όπως είπαμε, που παρουσιάζουν πραγματικά ρέοντα σκηνικό λόγο, που θα μπορούσε να παιχθεί ακόμα και σήμερα, από την άλλη αποτελούν πολύτιμα γλωσσικά μνημεία της εποχής, όχι τόσο ως λογοτεχνήματα παρά ως μαρτυρίες για τον προφορικό μεικτό λόγο που συνηθιζόταν γύρω στα 1800.

Τα πρώτα πορίσματα μιας τέτοιας εξέτασης των στρατηγικών μεταφοράς στα «καθ' ημάς» έχω εκθέσει ήδη πριν από χρόνια³²¹. Σ' ένα πρώτο επίπεδο ανήκει ο μερικός εξελληνισμός των ονομάτων. Στην ΕΘ είναι ακόμα φειδωλός: τα αγγλικά ονόματα παραμένουν τα ίδια, με την εξαίρεση του μικρού Γεωργάκη (Harry) και της υπηρέτριας Ελένης (Hanne)· στην ΜΜ προχωρεί ο μεταφραστής με περισσότερη τόλμη: General Graf von Wintersee – Ο Κόμης από Βίντερσεε, die Gräfin – Ελένη, η σύζυγός του, Major von der Horst – Μαγιόρος Κωνσταντίνος, Lotte – Σαρτίκα, Bittermann – Γιάννης, Peter – Μίχος, Madam Müller oder Eulalia – Κυρά Μαρία ή Ευλαλία, Franz – Πέτρος. Ουσιαστικά σεβάστηκε μόνο την Ευλαλία και τον τόπο: το υποστατικό στο Βίντερσεε. Με τον ίδιο περίπου τρόπο έχει εξελληνίσει και τα ονόματα στην ΠΑ: ο Πέτρος Αρκούδας ήταν Peter Plum στον πρότυπο, η κόρη του Ρωξάνδρα η Josephine, ο αδελφός του Λεάνδρος Αρκούδας ήταν Heinrich Plum, ο γραμματικός Γιάννης λεγόταν Fabian Stöpsel, η χήρα Κερά Μαρία ήταν Frau Rose, η «νομιζόμενη» κόρη της Ανθίτζα λεγόταν Louise, ο Σουηδός αξιωματικός Ιωσήφ ήταν von Cederström, μόνο ο Ολλανδός Βαντερχούζεν, τον οποίο έκανε όμως Μανόλη, λεγόταν Van der Husen και στο πρότυπο. Στους ΚΟ παρατηρείται μια πιο συντηρητική πολιτική, δηλαδή μια προσπάθεια να αποδοθούν τα γερμανικά ονόματα στα ελληνικά με αντίστοιχο τρόπο, τουλάχιστον νοηματικά: ο Graf γίνεται Κόμης, ο Franz παραμένει Φραντζ, η Natalie Ναταλία, η Ottilie Οττιλία, ο Wacker αποδίδεται νοηματικά με Παγκράτιος, ο Felix με Ευτύχιος και η Röschen με Ρόζα. Τοπωνύμια, ονόματα πόλεων και χωρών παραμένουν αναλλοίωτα. Το διεθνές και κοσμοπολιτικό κλίμα είναι κάτι που ελκύει και τον Κοκκινάκη.

Οι μεταφραστικές στρατηγικές του Κοκκινάκη προβλέπουν και μια μερική αποκατάσταση των αδυναμιών των γερμανικών του Κότζεμπου, αποβλέποντας στην βαθμιαία ελάττωση του ρητορισμού των επίσημων γερμανικών στο επίπεδο των αρχόντων. Αποβάλλεται π.χ. η προσφώνηση ευγενείας στο τρίτο πρόσωπο και αντικαθίσταται με το δεύτερο. Επειδή απευθύνεται σε Έλληνες αναγνώστες που ζουν στα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια, αναγκάζεται να εισαγάγει αλλαγές στον πραγματολογικό τομέα. Αναφέρω ορισμένα παραδείγματα: ΕΘ Semmeln – σμιτία, Sparbüchse – πυργάκι, Goldstück – μαλαματένια μονέδα, Abendsegen – αποδείπνο, Steckenpferd – το ξύλινο σου άλογο, Pfund – λίτρα, Schlüssel – τζιανάκι, ΜΜ Schloß – υποστατικόν, Milchpfennige (το μικρό κέρδος της νοικοκυράς από την πώληση του σπιτικού γάλατος) – καφαλί, Fürst – βασιλεύς, Bälle und Clubs – μπάλα και εγλεντζέδες, Assembleen und Promenaden – συναναστροφείς και σεργιάνια, Plaisirchen – σείρι, Graf – άρχοντας, Zimmer – οντάς ή ονδάς, Hecht – στούνκα, Erdäpfel (πατάτες) – μήλα (παρεξήγηση, στην ΕΘ καρτόφλια), und Friedrich soll meine Sonntagsperücke frisieren – κι ο Δημήτρης να τινάζει τα εορταστικά μου τα ρούχα, liebe charmante Madam Müller – καλή μου κοκκωνίτζα, brave Dirne – καλό κοριτζί, Bach – βρύση, Hühnerstall – αχούρι,

³²¹ Β. Πούχνερ: «Ο Pietro Metastasio και ο August von Kotzebue στο θέατρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης», στον τόμο: *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελέτηματα*

για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες, Αθήνα 1994, σσ. 311-319, ιδίως σσ. 314 εξ.

niederschlagendes Pulver – αλιθιά, Malaga (κρασί) – κυπριώτικο κρασάκι, Jesuit – μάγος, Kartoffel – ψωμί ξερόν, Hanswurst – Καραγκιόζηδες, Roman – ποιήματα, Stift – δημόσιον σχολείον, uralter Adelswahn – έθιμον της πολιτικής διοικήσεως, Boutelle englisches Oel [Ale] – γυαλάκι κομανταριά, Eulenspiegel – Αίσωπος, Würfel – τάβλι, Oberstlieutnant- εκατόνταρχος, Freierwerber – μεσίτης, **IIA** Rhabarber – ραβέντι, ächter Knaster – φινίσσιμος καπνός, Wechsel – πόλιτζα (Polizze), Pudding – πίτα, Auerhahn – αγριοπετεινός, Mandeltorte – ραχάτ λουκούμι, Schwindsucht – όκτικας, Alcoven – γιούκι, Haveray – παραβοπνιγμός, Champagner – σκοπελίτικον κρασί, Rockfutter – αστάρι, ostindische Tücher – κουμάσια χίνδικα, ein Catillon – ασπροθαλασσίκον χορόν, Kuchen – μπουγάτζα, Rheinwein – κουματαριά, **KO** schwäbischer Tanz – τούρκικον χαβάν κτλ.

Μια δεύτερη στρατηγική αποβλέπει στην εισαγωγή λαϊκότροπων ή και ιδιωματικών εκφράσεων στο στόμα του υπηρετικού προσωπικού, ακόμα και παροιμίες και ρητά, που δίνουν ηθογραφικό και αυθεντικό τοπικό χρώμα. Επειδή αυτή η τακτική δεν περιορίζεται αυστηρά στους υπηρέτες και τα κατώτερα μορφωτικά στρώματα του πληθυσμού, δεν μπορεί να γίνει απόλυτος και συστηματικός διαχωρισμός. Έτσι π.χ.: **ΕΘ** Schurke – κατεργάρης, feiner Herr – κυρίτζης, **MM** nicht ein Wörtchen davon auszuplaudern – να μην τζαμπουνήσω τίποτες, armer Herr – ζάβαλη αυθέντα, Bank – μπάγκα, halt – μπρε, altes Weib – παλιόγρια κτλ. Λαϊκότροπες και ιδιωματικές εκφράσεις βρίσκονται και σε άλλα σκηνικά πρόσωπα.

Ως προς τους ιδιωματισμούς, όχι τους διαλεκτικούς αλλά των εκφράσεων στα γερμανικά της εποχής, ο Κοκκινάκης ακολουθεί βασικά τρεις διαφορετικές στρατηγικές, που συγκλίνουν στο ίδιο αποτέλεσμα: α) αν δεν βρίσκει ελληνικό αντίστοιχο καταφεύγει στην περιφραστική απόδοση του νοήματος, β) αν βρίσκει ελληνικό αντίστοιχο εισάγει και αντικαθιστά το γερμανικό ιδιωματισμό με ελληνικό, λειτουργικά αντίστοιχο, όχι πάντα κατά το ίδιο νόημα, και γ) προχωράει και στην εισαγωγή δικών του ελληνικών ιδιωματισμών όπου δεν υπάρχουν στα γερμανικά και του έρχονται στο νου. Μ' αυτόν τον τρόπο, σε πολλά σημεία των τεσσάρων δραματικών έργων, τα ελληνικά του Κοκκινάκη είναι πιο ζωνρά και χρωματισμένα από τα γερμανικά του Κότζεμπου, που χαρακτηρίζονται από τις ήδη μνημονευμένες αδυναμίες.

Α) Περιφραστική απόδοση γερμανικών ιδιωματισμών: **ΕΘ** Sorgestuhl – θρονί, Johannisbeeren – πωρικά, ein Paar Semmeln – ολίγον ψωμάκι, drechseln – την μηχανικήν, mit Lumpen bedeckt – ξετραχηλισμένος, und einer anständigen Versorgung bedurfstest – και εχρειάζουσιν ανήκουσάν σοι κυβέρνησιν, Biedermann – τιμημένος άνθρωπος, weich wie Wachs – μαλακός σαν βαμπάκι, **MM** Grille – μία πρόσκαιρος όρεξις (αλλού: κέφι μιας στιγμής), Tummelplatz – θέατρον, Er spielt mit dem Alten unter einer Decke – είναι αγροικημένος με τον γέροντα, glänzen und schmimmern wollen sie alle – όλα αγαπούν το δοξάριον, fort in einem Wirbel von Zerstreuungen und Geschäften – και να ανακατωθώμεν εις τα κύματα των εγλεντζέδων και βιωτικών υποθέσεων, mit langer Nase abziehen – να τζακίση το κεφάλι του, Plaudertasche – φλύαρος, an ihrem Gängelband leitet – εξουσιάζει, ich verschmerzte das – ελυπήθην, begaffen – κοιτάζονται, zerbreche mir den Kopf – κτυπά το κεφάλι (παρεξήγησι, σημαίνει: σπάω το κεφάλι μου), nicht eine Sylbe ist mir zu Ohren gekommen – χαμπάρι δεν είχα, Menschengewühl – τους θορύβους του κόσμου, lebt und webt – αναζωογονείται, keine falsche Bescheidenheit – μην εντρέπεσθε, homme comme il faut – σωστός άνθρωπος, rolle deine wilden Augen nicht so auf mir herum – τι με κοιτάξεις τόσον άγρια; Caricatur – υπερβολαίς, des Ehestands Falte – ίχνη της γαμικής μελαγχολίας, graue Haare wachsen lassen – πικαρίζομαι, Creatur – σύγχαμα, **IIA** steinreich – πλουσιώτατος, mit einer langen Nase heimschicken – θέλει στείλει οπίσω τον κυρ Γιάννην εύκαρον, Gelbschnabel – τρελλόν παλικάρι, **KO** nur Ottilie konnte dem Hitzkopf Fesseln anlegen – μόνον εσύ να εύ-

γης από αυτήν την υποψίαν, κτλ.

Β) Απόδοση γερμανικού ιδιωτισμού με ελληνικό (με ή χωρίς αλλαγή νοήματος): **ΕΘ** Ach was – ‘Ε, δα!, das muß gehen wie am Schnürchen – πρέπει να είναι σαν ένα όμορφο όμοιο κομπολόγι, unmöglich – τι με λες, der graue Bösewicht – τον κακόγηρον, zum Henker – στο ανάθεμα, sie stockt – πιάνεται η γλώσσα της, da liegt der Bettel – ας κουρευούνται, Sapperment – εγγίντι, Weichling – εσκιατραφημένε, fühllose Klötze – αναισθητά κούτζουρα, Juchhe – αιβοί, im Sturm meines Schicksals – εις τον κλύδωνα της τύχης μου, mausetot – νεκρός σαν τον Λάζαρο, **ΜΜ** das laß ich noch hingehn – είναι άλλο παππαγγέλιο, und wie der Herr, so der Diener; gerade so ein Star – και καθώς είν’ ο μπασιάς, έτσι κι ο δούλος· κι αυτός τέτοιος μασκαράς, das sieht ihm ähnlich – τέτοιος είναι, ausholen – ψαρεύω, da haperts – εδώ τώρα είναι ο διάβολος, das muß man ihr nachsagen – πρέπει να πούμε και την μαύρη την αλήθεια, Betschwester – ευλαβήτισσα, je nun – ο Θεός καλός, freilich wohl – έτσι είναι, ach warum nicht gar – όχι δα, ey bewahre der Himmel – τέτοια πράματα! ποτέ!, Gott sei dank – χαίρομαι, und damit holla! – τελείωσαν τα λακαρδιά, das ist der Spas von der Sache – αυτό είναι τώρα ο διάβολος, in der That, wirklich, Scherz beiseite – χωρίς χωρατάν, muthwillig – αυθαδίσσα, zum Henker – μα τι ευχή (τι διάβολο), ach Herr Jeminé – ω ποπό, ganz recht – απαράλλακτα, mit einem Sprung – διά μιας χουπ, sauertöpfischer Grobian – χοντροειδέστατος βάρβαρος, Grobian – χωριάτης, Tölpel – ξόανον, Menschengewühl – σμήνος των ανδραπόδων, närrisch – μασκαράδικο πράγμα, Potz Stern – τι ευχή θεού, seht doch – τζάνουμ, Schlangenzunge – ιοβόλος γλώσσα, wunderlicher Heiliger – κουριόζος άνθρωπος, a propos – τζάνουμ, Pfui, das Zeug schmeckt abscheulich – Τφού· πώς βρωμά το σκατό, albern eingebilddeten Laffen – μωρόν φαντασιώδες ξόανον, ich kann nicht gegen sie aufkommen – δεν ημπορώ να σε έλθω από χάκι, impertinentes Geschmeiß – μασκαράδικα πράγματα, verlaufenes Dämchen – κατζικιδιόμνη κερατζούδα, bei meiner armen Seele – μα την Παναγία μου, Jeminegesicht – μούτρα, **ΠΑ** klingende Münze – τζιλικη μονέδα, Potz Tausend – μπρε, Mamsel – κοκκονίτζα, Kerl wie ein Pavian – ανθρωπάριον οσάν παϊμού, halt das Maul – μην τζαμπουνάς, der Handel ist gemacht – το παζάρι έλκλεισεν, muthwilliges Kind – κιντί διαβολέμνη, ey – βαί, verblichen – τα ‘κόρδωσε, hol ihn der Geyer – που να τον φάγη η πανούκλα, was das schwatzt und plappert – καλέ τι μασκαριλίκια είν’ αυτά:, blauen Dunst vormachen – να πουλήσω λάφια, paperlapapp – άραις μάραις κουκουνάρις, Larifari – ξύλα κούτζουρα, jugendliche Schwärmerei – παιδιακίσια καμώματα, frisch auf – ντε καρδιά, ohne Umstände – χωρίς νάζια, steifer Pedant – χοντροειδέστατον ξόανον, sich verschnappend – ξεφεύγει από την γλώσσαν της, brechen sie sich unterwegs den Hals – βγάλε τον λαϊμόν σου μακάρι στον δρόμον, schöne Streiche – όμορφαις δουλειαίς, ein sauberer Zeisig – ένα καλό κουμάσι, der ärgste Knauser – αχρείος γύφτος, Weiberstückchen – γέλασμα γυναικίσιον, feine Nasen – του σκύλλου την όσφρησιν, Harpagon – τζιφούτης, ein Sausewind, ein Brausewind – ένας κουριόζος, ένας σανφασόνης, den Hof machen – κάνω κομπλιμέντο, hier gibt es nichts zu schmausen – εδώ δεν είναι τίποτες για τα μούτρα σου, **ΚΟ** ey – αμ τι (μαρέ), wenn ihm die Maulwürfe in die Mistbeeren gekommen sind – σαν να του έφαγε η γάτα το προζύμι, confiscirt – έγειναν μοιρί, Streich – μασχαριλίκια, κτλ.

Γ) Εισαγωγή (ξενόγλωσσου) ιδιωτισμού στα ελληνικά: **ΕΘ** Banqueront – μουφλουζ-λούκι, Suppe – τζιορβάς, vorrätig – σερμαέ, Neuling – ατζιαμής, **ΜΜ** Nichts von Bedeutung – μπαγατέλλα, Spion – τζιασίτης, Umstände – τζιομιόνιας, begehren – πρετενδέρω, Lehnssessel – εις ταις προπατίνας, bequem – χουζουρλής, und so ein Accidens für einen armen Verwalter ist freilich nicht zu verachten – κι ένα τέτοιο κελεπούρι δεν πρέπει να κατοικிறது ένας πτωχός βαδάχος, frische Luft – παστρικός αέρας, es gehen wichtige Dinge vor – μαγειρεύονται

μεγάλα πράγματα, das kleine Häuschen am Ende des Parks – το ονδατζικόπλο κάτω στην άκρην του μπατζτζέ, Ach, was geht uns der Fremde an – Ε! και τι μας κόφτει, sie ereifern sich – με τα λακαρδιά σας, sie gibt sich viel Mühe – είναι μοκαέτισσα, Kratzfüße – κομπλιμέντα, Stadtleben – τζιμιπιδιζή ζωή, Kunstgriff- τζάτια, Herr Weiberhasser – κίντι μισογύνη, Maulaffe – χάχας, nun – χάιτε, der lief davon – ο ξένος παπούτζι, verworrenes Zeug – άρατα θέματα, hat sich ein wenig blamirt – την έπαθε χιώτικην, interessante Dinge – σεκρέτα, junge Erbsen – ταξέδικος γράχος, natürlich – γιολονντά, am Arm – αλλαμπρατζέτα, empor geholfen – ανέστησα εκ κοπριάς, Menschengesicht – μούτζουννον, das frommte nicht – μα δεν έρχεται στο καλούπι, Ohnmacht – μπαϊλούα, lieber Gott – μπάρεμ, **IIA** Hosenband – σεριοτία, man kann ihn lenken – να τον φέρωμεν εις θεογνωσίαν, nun – τζάνονμ, lassen sie ihn nur dort – ας κουρεύεται, und kurz – κοντός ψαλμός αλληλούα, lustig – αλλέγρος, **KO** gar nichts – βρε ντιπ, fürchterlich – αχαμνά, eben darum – εμαγιαταυτό (εμ, γιαταυτό;), wirklich – μα το ψωμί, dumm – αχιμάκηκα, ein Frühstück hinunterschlingen – να κατεβάση ένα κόμπον, Landstreicher – μπιτάνκης, es schwindelt mir nicht – ακόμη δεν αντραλλίζομαι, wir haben so viel geplaudert – με τα λάφια μας, Schreibtafel – τζοδάνι, hast du deine Gefühle laut werden lassen – εκάματε τα παζάρια, κτλ.

Σε μερικές περιπτώσεις ο Κοκκινάκης καταφεύγει και σε αρχαϊσμούς: **EO** starr – ασκαρ-δαμνκτά (και **MM** και **IIA**), **IIA** Renthire (τάρανδοι) – ιπελαφοι κτλ., ή και σε νεολογισμούς ή αντίστοιχες έννοιες στα ελληνικά: έτσι π.χ. **EO** Vernunft – ορθός λόγος, **IIA** Tauschhandel – αλλαξοπραγμάτεια, in Compagnie – συντροφικάτα, κτλ. Σχετικά συχνά βρίσκουμε και την κατά λέξη απόδοση στα ελληνικά του όρου στα τότε γερμανικά, ώστε να δημιουργείται μια σειρά από νεολογισμούς: **EO** Manschetten – μαντζέτα, Order – όρδονον, Kreditor – κρεδιτόρος, Spital – σπιτάλι, Bank – ο βάγκος, Million – μιλλιούνι, Ball – μπάλλος, Lotto – λόττος, Spiritus – σπρίτα, **MM** Parade – Παράδα, im Ministerium – εις τα γαμπινέτα, interessieren – ιντερεσσάρομαι, Korrespondenzen – κορρεσπονδέντζαις, Allee – αλές, Visiten – βίζιταις, Duell – δουέλλον, Interesse – ιντερέσσον, Kalender – καλαντάρι, Kanzlei – καντζελαρία, **IIA** Brillantien – μπριλλιάντια, Offizier – οφφικιάλος, expedieren – εξπεδιόρω, Kurs – κούρος, Spekulation – σπεκουλατζιόνε, Spion – σπιόνος, Artikel – αρτίκoλα, Valuta – βαλούτα, kurios – κουριόζον, Contretanz – κοντροντάντζα, Kabinett – γαμπινέτον, avertiren – αββιζάρω, Dame – δάμα, Punkt – πούντο (ακριβώς στην ώρα), Contrebande – κοντραβάνδο, κτλ. Σε πολλές περιπτώσεις η μεταγραφή αυτή είχε γίνει ήδη στην ελληνική, από άλλες ξένες γλώσσες (ιταλικά κυρίως ή γαλλικά), κάτι που είχε συμβεί κιόλας στα γερμανικά.

Από τη στρατηγική του δεν λείπουν και οι μικροπροσθήκες για λόγους πιο έντονου χρωματισμού ή ακριβέστερης διευκρίνισης του νοήματος. Μερικά παραδείγματα: **EO** κουτζ! κουτζ! (για το σκύλο), **MM** Freunde – χωρατατζήδες φίλους, Du bist, wie ich sehe, dem Tode entronnen – Με φαίνεται, να εγλύτωσες από το δρεπάνι του θανάτου, Ξε και ξερό σου, ντζάνουμ, τέρας της φύσεως (με θετική έννοια), Jeminegesicht – τι μούτρα είναι αυτά! Τι είσαι έτσι, 'σαν ζημωμένους χαλβατζής; **IIA** Eitelkeit – φιλόστοργος ματαιοφροσύνη κτλ.

Αντίθετα υπάρχουν και συντομεύσεις, είτε επειδή η ελληνική δεν διαθέτει παρόμοιο όρο ή ήταν αδύνατο να αποδοθεί το λογοπαίγνιο, είτε επειδή η έκφραση παραπέμπει σε μια συγκεκριμένη κατάσταση άγνωστη στην Ελλάδα της εποχής, ή και επειδή έκρινε ότι η περίπλοκη έκφραση στα γερμανικά θα δυσκόλευε την ομαλή ροή του σκηνικού λόγου. Π.χ. **EO** blutarm – πωχοί, **MM** gesunde Mischung der Säfte – ευτυχή κράσιν, lasse ich mir mein Clavier stimmen, und spiele mir selbst eine Sonate von Mozart, oder singe mir eine Arie von Paisiello – διασκεδάζω τον καιρόν μου με κανένα μουσικόν όργανον, και με διαφόρους ωραίους σκο-

πούς, ist dem Wasser zu nahe gekommen und hat sich die Füße ein wenig naß gemacht – έβρεξεν ίσως ολίγον τα ποδάρια του, bis über den Kopf hineingeplumpst – εχώθηκεν όλος μέσα στο νερό, Für Scherz zuviel – für Ernst zu traurig – είναι πολλά λυπηρόν, **IIA** Ich verstehe mich so schlecht aufs Rathen, daß ich nicht einmal Titularrath werden könnte – Εγώ γνωρίζω τον εαυτόν μου απεπιτήδειον εις τα τοιαύτα.

Κατέβαλε πάντως μια συνειδητή προσπάθεια να αποδώσει και στα ελληνικά τα πάμπολλα αποφθέγματα και τους αφορισμούς του Κότζεμπου ή έχει εισαγάγει και άλλα, που μετατρέπουν μια συνηθισμένη γερμανική έκφραση σε ρητό, χρησιμοποιώντας ανάλογες λαϊκές ή λόγιες ρήσεις. Μερικά παραδείγματα: **EO** Geld macht alles gut – Τα άσπρα κατεβάζουν τα άσπρα, **MM** Nun da kann Sie ganz ruhig sein – ναι ναι, το χαβά της, ich bebe vor dem Gedanken – ό μη γένοιτο, Gott weiß es besser – Ο Θεός είναι καρδιογνώστης, Freundschaft hat Balsam für manche Wunde – Ψυχής νοσούσης εισίν ιατροί λόγοι, **IIA** prenez garde un domestique – Τεκνία, μη παντί πνεύματι πιστεύετε, Heiraten und Aufhängen kommt immer zu früh – ο γάμος και η κρεμασταριά έρχονται πολλά νωρίς, die Katze im Sack kaufen – δεν αγοράζω την γάταν μέσα εις το σακί, weil der Tod eine lange Nacht ist – ο θάνατος έχει το χρώμα της νυκτός.

Στη μεταφραστική του στρατηγική έχει και η αλλαγή και παραλλαγή του νοήματος ενός χωρίου τη θέση της. Οι λόγοι για μια τέτοια αλλαγή είναι πολλοί και διάφοροι. Μερικά παραδείγματα: **EO** sinnreich – εφευρετικός, matt – κουρασμένος, Ich kenne die Hand nicht – Δεν γνωρίζω την εικόνα, verrufene Münze – κάλπικη μονέδα, verfeinerte Gefühle – εξηκριβωμένα αισθήματα, **MM** Ich bin hundertmal Zeuge davon gewesen – Ναι, περί τούτου επληροφορήθην απειράκις, da hat sie sich mit den schmutzigen Kindern so viel abgeben und schwatz – κι ανακατώθηκε με τα μουρδάρικα τα παιδιά και τα χάιδευσε, auch wohl ein Viertelstündchen verplaudert – και τζαμπούνησα κι όλας αρκετούτζικη ώρα, und hätten sich da begafft und verläumdert, betrogen und verführt – εκεί ημπορούσαν να κοιτάζωνταν αναμεταξύ τους, να διαβάλλωνται, να απατώνται και να γελούν ο ένας τον άλλον, garstigen grossen Hund – άνοστον σκύλαρον, tüchtiger Hund – διαβολισμένο σκυλί, brauner Hengst – μόρικιο άτι, die wird mich zu Boden schwatzen – έχει να με διορθώσει με ταις φλυαριάς της, Knie umfassen – να φιλήσω τους πόδας σου, Hofkutscher – τρίτος μάγειρας, reich genug um Wohlstand um mich zu verbreiten – αρκετός πλούσιος εις το να μη ζω με ρυπαρότητα, lasterhaft – υπεύθυνος, marmorne Spindelbeine – ξύλινα ποδάρια, **IIA** der kleine Schelm – σκύλλα, verliebt – πετρωμένος, luftig – παρδαλούδια, **KO** Ein Courier und ein Lügner sind Geschwister – Κα ύστερα τις ηξεύρει αν αληθεύουν όλα αυτά; feuerspeiender Berg – Αίτνα.

Υπάρχουν και μερικές ασυνήθιστες αποδόσεις για τα σημερινά ελληνικά: **EO** Kartenspieler – χαρτοφόρος, Frühstück – καφαλι, kränklich – αρρωστούτζικη, **AI** Vorschlag – πρόβλημα, armer Teufel – πτωχός διάβολος, leichtsinnig – επιπολαιονγώνμων κτλ. Η προσπάθεια ανάπλασης του αποφθεγματικού ύφους του Κότζεμπου οδηγεί και στη δημιουργία ανάλογων ρητών στα ελληνικά: π.χ. **MM** Ξοδεύει τα άσπρα του του κάκου, είναι τρελλός, αμ εκείνος οπού τα χαρίζει, εκείνος είναι για δέσιμον, **IIA** Ο έρως είναι φίλος μου, η τιμή είναι τίραννός μου.

Τα πραγματικά λάθη ή οι παρανοήσεις είναι ελάχιστες, πράγμα που δηλώνει την άριστη γνώση της γερμανικής εκ μέρους του Κοκκινάκη. Π.χ. λίγα καθαρά πραγματικά λάθη: **MM** Das Heu ist dieses Jahr trefflich geraten – Το χορτάρι δεν έγινε φέτο καλό, habt euch mit meinem Herzen gegen meinen Kopf verschworen – εκάμετε συνωμοσίαν εναντίον της καρδιάς και του νοός μου. Μερικές φορές όμως δεν φαίνεται να πρόκειται για σφάλματα ή παρανοήσεις αλλά για συνειδητές αλλαγές, που εξυπηρετούν μια συγκεκριμένη σκοπιμότητα, π.χ. την αύξηση του χιούμορ, όπως **MM** Morgenstunde – εσπέρα, **IIA** es ist schon Mittag vorüber – είναι σχεδόν νύκτα (ατλή υπερβολή).

Σπάνια παραλείπονται ολόκληρες φράσεις, π.χ. **ΜΜ** σ. 70, **ΠΑ** σ. 88 («der Mann denkt, das Weib lenkt»), σ. 139, **ΚΟ** σ. 18, ή και σύντομες ρήσεις: **ΚΟ** σσ. 5, 34. Η απόδοση του Κοκκινάκη είναι εν γένει πολύ πιστή. Έχει κατανοήσει πως θα έβλαπτε την μελετημένη δραματολογία του Κότζεμπου αν έκανε μεγαλύτερες επεμβάσεις στους διαλόγους. Εξαίρεση αποτελεί το τέλος των **ΚΟ** που λείπει, αλλά αυτό δεν φαίνεται να οφείλεται στον ίδιο το μεταφραστή. Ίσα ίσα η προσοχή του Κοκκινάκη φτάνει στο σημείο να διορθώνει και αβλεψίες του προτύπου, όπως π.χ. στην **ΠΑ** (σ. 81) όπου έχει προσθέσει σωστά σκηνικό τίτλο («σκηνή ογδόη») που έλειπε από παραδρομή στη γερμανική έκδοση.

Εν γένει μπορεί να πει κανείς πως η μεταφραστική προσπάθεια του Κοκκινάκη όχι μόνο επιτυχής ήταν, αλλά σε πολλά σημεία ξεπερνάει και το πρότυπό του, τουλάχιστον με τα σημειρινά αισθητικά κριτήρια, μετατρέποντας το άκαμπτο και άκομφο ύφος του Κότζεμπου σε ζωντανή και ρέουσα σκηνική γλώσσα, εισάγοντας στα διάφορα στρώματα του αρχαιοπρεπούς, λόγιου ή και μεικτού ύφους λαϊκότροπες εκφράσεις, ρητά και επιφωνήματα, που καθρεφτίζουν άμεσα τον ομιλούμενο λόγο της εποχής και δίνουν στο σύνθεμά του κάποιον ηθογραφικό χρωματισμό. Ενώ κατά κοινή ομολογία τα έργα του Κότζεμπου δεν μπορούν να παιχθούν σήμερα λόγω του γλωσσικού τους ύφους (ο Benno von Wiese προτείνει ένα είδος «μετάφρασης»), δεν ισχύει το ίδιο για την ελληνική μετάφραση του Κοκκινάκη, που θα μπορούσε να δοκιμαστεί και σε σύγχρονη ελληνική σκηνή.

Ο Κοκκινάκης σκαπανέας του νεοελληνικού θεάτρου

Και αυτό μάς φέρνει και στον προσδιορισμό της θέσης των τεσσάρων αυτών δραματικών μεταφράσεων από το νεαρό Χιώτη στη Βιέννη: είναι οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις που παρουσιάζουν ρέοντα σκηνικό λόγο, προορίζονται για σκηνική πραγμάτωση και παρέχουν σκηνικούς ρόλους που μπορούν εύκολα και με επιτυχία να τους υποδυθούν ερασιτέχνες. Τα έργα του Κότζεμπου ακριβώς αυτή την ιδιότητα είχαν και αυτή τη λειτουργικότητα έδειχναν σε πολλές ερασιτεχνικές σκηνές του βαλκανικού χώρου: η άριστη δραματολογία τους – άριστη με την έννοια πως προκαλούν συνεχώς το ενδιαφέρον και το σασπένς ως αναλυτικά δράματα που αποκαλύπτουν σταδιακά το παρελθόν και λύνουν μόλις στο τέλος τα μυστήρια που περιβάλλουν τα σκηνικά πρόσωπα, και άριστη επίσης γιατί προκαλούν συνεχώς τη συναισθηματική μέθεξη του θεατή με τη μελετημένη εναλλαγή συγκινητικών και κωμικών σηνών – η άριστη δραματολογία τους, λοιπόν, εξασφαλίζει την επιτυχία της παράστασης και με μια μέτρια υποκριτική απόδοση, με λιτά σκηνικά μέσα και με σχετικά λίγους ηθοποιούς. Η σύνοψη περιγραφή της παράστασης στα Αμπελάκια το 1803 δίνει έμφαση ακριβώς σ' αυτό το στοιχείο: πως προκάλεσε τη συγκίνηση, ενώ οι νεαροί Έλληνες που ανέβασαν το *Μισανθρωπία και μετάνοια* σίγουρα δεν είχαν καμιά προπαίδεια στην υποκριτική ούτε ιδιαίτερα μέσα για τη σκηνική παρουσίαση.

Οι τέσσερις αυτές μεταφράσεις παρουσιάζουν και ένα αξιοπαρατήρητο εύρος στο θεματικό τομέα: φτάνουν από τα ηθικοδιδασκικά θέματα (σωστός γάμος, σωστή ζωή, σωστή αντιμετώπιση της παρεκκλίνουσας συμπεριφοράς) στο συγκινητικό οικογενειακό δράμα, από κει στη ρεαλιστική καθημερινότητα των εμπόρων, και από κει ακόμα και σε πολιτικά θέματα. Αν οι μεταφράσεις αυτές δεν είχαν την τύχη που είχαν, να μείνουν τελειώς ανεκμετάλλευτες από το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο, ίσως η δραματογραφία του 19ου αιώνα να είχε κάνει ένα κάπως διαφορετικό ξεκίνημα: το κλασικιστικό μοντέλο θα είχε εξ αρχής ένα δυνατό δραματολογικό αντίπαλο, και στην κωμωδία δε θα κυριαρχούσαν τόσο απόλυτα ο

Goldoni και ο Μολιέρος. Τα «εάν» βέβαια οδηγούν σε περιττές εικασίες μόνο, σε αστήρικτες *speculationes* και σε ανεπιβεβαίωτες υποθέσεις, δίνουν όμως στα ιστορικά γεγονότα τη διάσταση που είχαν: ως μία από τις δυνατότητες που πραγματοποιήθηκε, ενώ και οι άλλες θα ήταν πραγματοποιήσιμες. Αν η πορεία της ιστορίας, ως πραγματοποίηση δυνατοτήτων είναι μια σύμπραξη από τύχη και αναγκαιότητα, η επιστήμη μόνο τη δεύτερη μπορεί να προσπαθήσει να ανιχνεύει. Για την τύχη δεν μπορείς να μιλήσεις. Στην περίπτωση των πρώτων θεατρικών μεταφράσεων του Κοκκινάκη δεν φτάνει όμως σε απτά αποτελέσματα· αυτές, σαν μια συμπαγής νησίδα, παραμένουν απομονωμένες μέσα στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο, ντοκουμέντα και μαρτυρίες για το γεγονός ότι οι προσπάθειες για τη δημιουργία ελληνικής σκηνής ξεκίνησαν ήδη στη στροφή του 18ου προς τον 19ου αιώνα. Για τη σημερινή νεοελληνική φιλολογία και θεατρολογία οι μεταφράσεις αυτές αποτελούν σημαντικές ανακαλύψεις, για ιστορικούς, γλωσσικούς και δραματολογικούς λόγους, που δείχνουν πως η δραματογραφία του 19ου αιώνα διαθέτει μιαν απρόσμενη ποικιλία που μένει ακόμα να διερευνηθεί και ότι η ιστορία του νεοελληνικού δράματος, και σ' αυτήν ασφαλώς ανήκουν και οι μεταφράσεις, επιφυλάσσει ακόμα εκπλήξεις.