

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ

ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ (1767-1836):

ΚΟΔΡΟΣ (1786 ΑΝΕΚΔΟΤΟ), *ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΥΨΩ*, *ΟΡΦΕΥΣ ΚΑΙ ΕΥΡΥΔΙΚΗ* (BIENNE 1796)

Ο εντοπισμός των θεατρικών μεταφράσεων του Σακελλαρίου, όσων έχουν σωθεί, οι οποίες έως τώρα ήταν άγνωστες, γιατί υπήρχαν μόνο σε χειρόγραφη μορφή κάπου στην Ουγγαρία ή σε βιεννέζικες εκδόσεις, οι οποίες όμως δεν εντοπίζονται στην Αυστρία, αλλά σώζονται, ως μοναδικά αντίτυπα, σ' όλον τον κόσμο, σε ιδιωτική βιβλιοθήκη στην Αθήνα, αναδεικνύει το ρόλο της Βιέννης ως κέντρου πνευματικής κίνησης των Ελλήνων στην εποχή του Διαφωτισμού και τόπου έκδοσης ελληνικών βιβλίων και μεταφράσεων στα ελληνικά, και στον θεατρικό τομέα. Στη μητρόπολη του Δούναβη δρούσαν, λίγο πριν και λίγο μετά το 1800, τρεις Έλληνες μεταφραστές θεατρικών έργων¹: ο Ρήγας Βελεστινλής, που άφησε μόνο ένα έργο, *Τα Ολύμπια* του Μεταστάσιου², που τυπώνεται το 1897, ο Γεώργιος Σακελλάριος, που αναφέρεται ότι μετέφρασε στη δεκαετία 1786-1796 συνολικά έξι θεατρικά έργα από τα γαλλικά και τα γερμανικά³, από τα οποία σώζονται τα τρία, και ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, του οποίου σώζονται επίσης έξι θεατρικές μεταφράσεις από τα γερμανικά και τα γαλλικά: τέσσερα έργα του August von Kotzebue το 1801⁴, ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου το 1815 και οι *Στρελίτσοι* του Babo το 1818⁵. Το μεταφραστικό αυτό εγχείρημα δεν μπορεί να ερμηνευτεί αλλιώς, παρά ως μια συνειδητή και αρκετά συστηματική προσπάθεια συγκρότησης ελληνικού δραματολογίου, που θα αποτελούσε το πρώτο και αναγκαίο βήμα για τη δημιουργία μιας ελληνικής σκηνής⁶. Αυτή όμως δεν θα δημιουργηθεί στη Βι-

¹ W. Puchner: «Wiener Griechendrucke von Gluck bis Kotzebue. Das Theaterleben der Donau-Metropole in griechischen Übersetzungen 1780-1820», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*. Τόμ. Α'. Wien / Köln / Weimar 2006, σσ. 265-274.

² Β. Πούχνερ: «Μελέτες για τον Ρήγα Βελεστινλή. *Τα Ολύμπια*», στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 27-68, 161-188 (με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία).

³ W. Puchner: «Rigas Fereos e il teatro a Vienna nel XVIII secolo», *Rivista di Studi Bizantini e Neellenici*, n.s. 35 (1998), σσ. 95-110.

⁴ Βλ. τώρα Β. Πούχνερ: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη. Τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 40-177, οι οποίες

εκδίδονται ως 7ος τόμος της «Θεατρικής Βιβλιοθήκης» του Ιδρύματος Κώστα & Ελένης Ουράνη σε φιλολογική επιμέλεια του ίδιου: Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: *Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue*. «Εκούσιος Θνοιά», «Μισανθρωπία και Μετάνοια», «Πτωχεία και Ανδρεία», «Οι Κόρσαι (Βιέννη 1801)». Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο, Αθήνα 2008.

⁵ Για τους σημαντικούς προλόγους των μεταφράσεων αυτών, του 1815 και του 1818, βλ. Β. Πούχνερ: «Δραματογενικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50/2 (2000), σσ. 231-204 (και στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα*, ό. π., σσ. 69-106, 188-225 υποσημειώσεις).

⁶ Ο μηχανισμός αυτός είναι γνωστός και από άλλες χώρες και εθνικές λογοτεχνίες της Βαλκανικής κατά τον 19^ο αιώνα (βλ. Β. Πούχνερ: *Η ιδέα του Εθνικον Θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19^ο αιώνα*. Ιστορική τραγωδία και κοινωνικοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογο-

έννη του 1800, αλλά στις φαναριώτικες αυλές στο Βουκουρέστι και το Ιάσιο και στην πόλη της Φιλικής Εταιρείας, την Οδησσό, λίγα χρόνια πριν από την έναρξη της Επανάστασης του 1821. Το εγχείρημα δεν ήταν εύκολο, γιατί έλειπαν τα πρότυπα: τα θεατρικά έργα της κρητικής «Αναγέννησης» δεν θεωρούνταν κατάλληλα από τον Διαφωτισμό να εξυπηρετήσουν τέτοιο σκοπό⁷. Ωστόσο οι τέσσερις μεταφράσεις των διακριβρεκτών και συγκλητικών δραμάτων του August von Kotzebue, που σημαίνουν και την αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας (littérature sentimentale) στο ελληνικό θέατρο, είναι εκείνες που προσφέρουν για πρώτη φορά, στη μεικτή των Φαναριωτών, έναν ρεόντα ρεαλιστικό σκηνικό λόγο⁸, κατάλληλο για την εκφορά του εκ μέρους των ερασιτεχνών ηθοποιών. Και πράγματι, το περίφημο και πασίγνωστο στην εποχή του *Μισανθρωπία και Μετανοία* (*Menschenhaß und Reue*) παίζεται το 1803 στα Αμπελάκια από Έλληνες ερασιτέχνες και συγκινεί τον κόσμο μέχρι διακρύων. Ο Σακελλάριος δεν φαίνεται να ήταν αμέτοχος στην οργάνωση της παράστασης αυτής. Θα επανέλθουμε στο θέμα.

Στη Βιέννη λοιπόν, την πρωτεύουσα των Αψβούργων, με τα τόσα θεατρά της, προαστικά και επίσημα-εθνικά, αυλικά και αυτοσχεδιαζόμενα λαϊκά, με τις παραστάσεις ιταλικής όπερας και των Ιησουιτών, τον κουκλοθέατρο και των πανοραμίων, φαίνεται πως αναπτύχθηκε πρώτα, μετά τη Βενετία, της οποίας το άστρο σβήνει εκείνα τα χρόνια οριστικά, η ιδέα της ίδρυσης ελληνικού θεάτρου, ως «σχολείου της ανθρωπιάς» και βήματος της εθνικής αφύπνισης, με πρώτη μέριμνα τη συγκρότηση ενός ελληνικού δραματολογίου. Στην εκλογή των έργων παρατηρούνται δύο κριτήρια, ένα ιδεολογικό και ένα, που σχετίζεται με το marketing, όπως θα λέγαμε σήμερα: 1) επιλέγονται αρχαιόθεμα ή αρχαιόμυθα έργα, από τον Ρήγα και τον Σακελλάριο σχεδόν αποκλειστικά, και 2) έργα συγγραφέων, που σημειώνουν τεράστια επιτυχία στις σκηνές της Ευρώπης: αυτό ισχύει για τον Μεταστάσιο (στην περίπτωση των *Ολυμπίων* του Ρήγα)⁹, για τον August von Kotzebue (στην περίπτωση του *Κοκκινάκη*)¹⁰ και φυσικά για τον Μολιέρο. Θα δούμε πως και ο Σακελλάριος δεν είναι τελείως ανεπηρέαστος από το κριτήριο της φήμης. Ποιος είναι ο Γεώργιος Σακελλάριος;

Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Σακελλάριος (1767-1838) στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα. Ο Γεώργιος Σακελλάριος (1767-1838)¹¹ γεννήθηκε το 1767 στην τουρκοκρατούμενη Κοζάνη, πόλη σπουδαίων λογίων, που σχετίζονται και με το θέατρο, όπως ο Γεώργιος Λασσά-

τεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης τον 19^ο αιώνα. Συγκριτική μελέτη, Αθήνα 1993).

⁷ Βλ. τις αρνητικές κρίσεις του Κοραή και του Κάλβου για τον *Ερωτόκριτο*, καθώς και την έκδοση του *Νέου Ερωτοκρίτου* από τον Διονύσιο Φωτεινό (Βιέννη 1818) σε φαναριώτικη «μεικτή» με την προσθήκη ποιημάτων και τραγουδιών στο ύψος των μισμαγιών (κατάλογος τέτοιων πρόσθετων τραγουδιών στην Α. Φραντζή: *Μισμαγιά. Ανθολόγιο φαναριώτικης ποίησης κατά την έκδοση Ζήση Δαούτη (1818)*, Αθήνα 1992, σ. 268).

⁸ Β. Πούχνης: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις», ό. π.

⁹ Βλ. Β. Πούχνης: «Μελέτες για τον Ρήγα Βελεσπινλή», ό. π.

¹⁰ Βλ. Β. Πούχνης: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις», ό. π.

¹¹ *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμ. 21 (1933), σ. 455. Η βιβλιογραφία για τον Γεώργιο Σακελλάριο είναι περιορισμένη, αλλά έχει εμπλουτιστεί τα τελευταία χρόνια σημαντικά. Βλ. Π. Λιούφη: *Ιστορία της Κοζάνης*, Αθήνα 1924, σσ. 292 εξ., Στ. Σπεράντας: «Ένας αντίπαλος του Χριστόπουλου», *Ελληνική Δημοσιογραφία* 9 (1952), σσ. 422-424, Β. Σαμπάνοπουλος: «Οι μετοικισίες του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου», *Ελμειακά* 1 (1982), σσ. 41-52, Δ. Α. Κράνης: «Η πνευματική δράση των Ελλήνων της Ονγκαρίας και ειδικότερα των Μακεδόνων κατά την περίοδο 1600-1880», *Μακεδονική Ζωή* 236 (1986), σσ. 21-23, 237 (1986), σσ. 17-20, Β. Β. Πασιγιάδης: «Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος ο Κοζανίτης», *Ελμειακά* 11 (1992), σσ. 105-140, του ίδιου: *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος ο Κοζανίτης*, Αθήνα

νης¹², και σημαντικής πνευματικής κίνησης. Το πρώτο βιογραφικό σχέδιασμα καταθέτει ο φίλος του Γεώργιος Ζαβίρας το 1801 στη Βουδαπέστη, στη Γραμματολογία *Νέα Ελλάς, ή, Ελληνικόν Θέατρον* (διατηρώ τη γραφή όπως έχει): «Γεώργιος Κων/νος Σακελλαρίου ο εκ Κοζάνης ιατροφιλόσοφος και εμός φίλος άριστος· ούτος εγεννήθη εν Κοζάνη περί το 17... έτος εμαθήτευσε παρά τοις ιεροδιδασκάλοις Καλλινίκω μάρακοστ και αμφιλοχίω εν τη ίδια πατρίδι, είτα αναβάς εις την συγγαρίαν εδιδάχθη την Γερμανικήν και Γαλλικήν γλώσσαν ωσαύτως και τα φιλόσοφα μαθήματα, μετά ταύτα μετέβη εις την βιέννην όπου ηκροάσατο την ιατρικήν. μετά παρέλευσιν δε τριών ετών απήλθεν εις την βλαχίαν προς τον Ιατροφιλόσοφον Δημήτριον Καρακάσην τον πενθερόν αυτού κακείθεν εις την Ελλάδα όπου εχημάτισε ιατρός εις πολλές πόλεις της Ελλάδος. διατρίβει τανύν (ως ηκουσταί μοι) εν Καστοριά ο κλεινός εκεί μετερχόμενος την ιατρικήν μετ' ευφημίας και επαίνων πολλών»¹³. Πρώτος σταθμός της εξόρισής του στο εξωτερικό φαίνεται πως ήταν, όπως και στην περίπτωση του Λασσάνη¹⁴, η Βουδαπέστη. Το 1786 φτάνει στη Βιέννη για ιατρικές σπουδές, τις οποίες ακολουθεί ως το 1798, όπου αποκτά το δίπλωμα (το οποίο φέρει ημερομηνία 7 Δεκεμβρίου 1798)¹⁵, πιθανώς όχι συνέχεια, όπως υπαινίσσεται και ο Ζαβίρας (μετάβαση στο Βουκουρέστι στον Δημήτριο Καρακάση)¹⁶ και από επιστολή του προς αυτόν, στις 15 Ιουνίου 1795, όπου μιλάει για την επιστροφή του «εις Γερμανίαν» για να συνεχίσει τις σπουδές του¹⁷. Το ταξίδι του στη Βλαχία πρέπει να συσχετίζεται με τον πρώτο γάμο του, με την Αναστασία Καρακάση, το 1788¹⁸, γιατί ο Ζαβίρας αναφέρει τον Καρακάση σαφώς ως «πενθερό». Η Αναστασία πεθαίνει λίγο πριν από τις αρχές του 1800.

Αλλά χάρι στις έρευνες μερικών σύγχρονων μελετητών διαθέτουμε σήμερα πολύ περισσότερα στοιχεία για τον βίο και την πολιτεία του Σακελλαρίου, ο οποίος υπηρέτησε ακόμα και ως προσωπικός γιατρός του Αλή Πασά. Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά: ο Σακελλάριος ήταν ένα φαινόμενο κινητικότητας, και ως σπουδασμένος στη Βιέννη γιατρός με δίπλωμα όργωσε στην κυριολεξία όλα τα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια. Για τις αταμά-τητες μετακινήσεις του υπάρχουν, χάρη στις τελευταίες έρευνες, χρονολογικά ακριβή στοιχεία: μετά την απόκτηση του ιατρικού διπλώματος στη Βιέννη το 1798 μεταβαίνει στην Πέστη (όπου είχε διαμείνει πριν και παράλληλα με τις σπουδές του στη Βιέννη, από εκεί τον γνωρίζει ο Ζαβίρας), ύστερα στο Βουκουρέστι (ως το Φεβρουάριο του 1800)¹⁹, γυρίζει στην

1993, του ίδιου: *Το αρχοντικό των Σακελλαρίων στην Κοζάνη 1670-1977*, Κοζάνη 1999, Χαρ. Καρανάσιος: «Μαρτυρίες αναφορικά με τη χρονολόγηση γεγονότων του βίου του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλαρίου», *Ο Ερασιστής* 22, 1999, σσ. 117-135 με όλη τη σχετική βιβλιογραφία.

¹² Για τον Λασσάνη βλ. τώρα Β. Πούτχνερ: «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματογράφος του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ο μύθος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 220-289 (με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία).

¹³ Γ. Ι. Ζαβίρας: *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν Θέατρον*, Αθήνα 1871 (1972), σσ. 242 εξ. Ακολουθεί ο κατάλογος των έργων του. Για τον Γεώργιο Ζαβίρα, συγγράφει πολλών μεταφράσεων και συγγραμμάτων, που έχουν μείνει ανέκδοτα, βλ. Κ. Θ. Δημαράς: *Ιστορία της*

Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, 4η έκδ., Αθήνα 1968, σσ. 158 εξ., Ε. Horvath στη σειρά *Ονγροελληνικάί Μελέται*, αρ. 3, Budapest 1937 και την εισαγωγή του Τάσου Γριτσόπουλου στην έκδοση του *Νέα Ελλάς* το 1972.

¹⁴ Β. Πούτχνερ, *ό. π.*

¹⁵ Βλ. φωτογραφία στον Β. Β. Πασαλιδή, *ό. π.*, σ. 35.

¹⁶ Για τον Δημήτριο Καρακάση βλ. Κ. Σάβα: *Νεοελληνική φιλολογία. Βιογραφία των εν τοις γράμμασι διαλαμπάντων Ελλήνων από της καταλίσσεως της Βυζαντινης Αυτοκρατορίας μέχρι της Ελληνικής Επανάστασεως (1453-1821)*, εν Αθήναις 1868, σσ. 559 εξ.

¹⁷ *Ποιήματα*, Βιέννη 1817, σ. 109 (βλ. στη συνέχεια).

¹⁸ Κατά άλλες πηγές το 1790, βλ. Β. Β. Πασαλιδή, *ό. π.*, σ. 34.

¹⁹ Αυτό το ταξίδι ίσως να σχετίζεται με τον πρόωγο θάνατο της γυναίκας του, της κόρης του Καρακάση.

Κοζάνη (Μάρτιος-Απρίλιος 1800), ενώ τα επόμενα χρόνια βρίσκεται στη Σιάτιστα, την Τσαρίτσανη, τη Λάρισα, τη Θεσσαλονίκη, τη Νάουσα, την Καστοριά, επιστρέφει στην Κοζάνη, και καλείται ύστερα ως γιατρός της κοινότητας στα Αμπελάκια (Μάιος 1803-Φεβρουάριος 1804).²⁰ Το 1803 βρίσκεται στα Αμπελάκια, όπως μαρτυρεί και ο Bartholdy, ο οποίος βλέπει εκεί την παράσταση της *Μισανθρωπίας και Μετανοίας* του Kotzebue (μετάφραση του Κοκκινάκη 1801).

Εδώ πρέπει να σταματήσουμε για μια στιγμή. 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 Μετανοία* από νεαρούς Έλληνες ερασιτέχνες²¹, είδηση που έχει περάσει σε όλη τη σχετική ελληνική βιβλιογραφία²². 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 θεατράκι φιλικό, όπου ανέβασαν, όπως παντού στον πολιτισμένο κόσμο, το *Μισανθρωπία και Μετανοία*, του Kotzebue, ο οποίος, όπως και παντού αλλού, κάνει με το έργο του αυτό να εκρέουν κρουνοί δακρύων και επικρίσεων».²³ 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 διασυνδέσεις με την Κεντρική Ευρώπη.²⁴ 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 Γεωργίου Σακελλαρίου.²⁵

Δύο γεγονότα φαίνονται αναντίρροπα: 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), στην οποία πιθανώς έχουν ανεβεί και άλλα έργα, για την παράσταση των οποίων δεν διαθέτουμε μαρτυρίες, και 2) ότι χρησιμοποιήθηκε στη συγκεκριμένη περίπτωση η μετάφραση του Κοκκινάκη.²⁶ Ο Κοκκινάκης ήταν, όπως

²⁰ Βλ. Χαρ. Καρανάσιος: «Μαρτυρίες αναφορικά με τη χρονολόγηση γεγονότων του βίου του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλαρίου», *Ο Ερασιστής* 22, 1999, σσ.117-135 με όλη τη σχετική βιβλιογραφία.

²¹ J. L. S. Bartholdy: *Voyage en Grèce, fait dans les années 1803 et 1804*. Τόμ. Α'. Paris 1807 (traduit de l'allemand par A. du C.), σ. 112.

²² Ν. Λάσκαρης: *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*. Τόμ. Α'. Αθήνα 1938, σ. 261, Γ. Σιδέρης: *Το 1821 και το θέατρο, ήτοι Πώς γεννήθηκε η νέα ελληνική σκηνή (1741-1822)*, Αθήνα 1971, σ. 28, Α. Βακαλόπουλος: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού*. Τόμ. 4. Θεσσαλονίκη 1973, σ. 547 κτλ. Τελευταία αναφορά στον Δ. Σπάθη: «Η εμφάνιση και καθιέρωση του μελοδράματος στην ελληνική σκηνή», Σ. Πατσάλιδης / Α. Νικολοπούλου (επιμ.): *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 165-226, ιδίως σ.169.

²³ J. L. S. Bartholdy: *Ταξιδιωτικές εντυπώσεις από*

την Ελλάδα 1803-1804, μτφρ. Φ. Κονδύλης, Αθήνα 1993, σ. 68.

²⁴ Α. Βακαλόπουλος, *ό. π.*, σσ. 531-548. Βλ. τώρα με όλη τη σχετική βιβλιογραφία, ντοκουμέντα και καταστατικά του συνδέσμου των Αμπελακιωτών στη Βιέννη 'Ο. Κατοιαρδή-Hering: *Τεχνίτες και τεχνικές βαφής από τη Θεσσαλία στην Κεντρική Ευρώπη (18^{ος} - αρχές 19^{ου} αι.)*, Αθήνα 2003.

²⁵ «Την άλλη μέρα έκανα τη γνωριμία με το γιατρό του τόπου, τον Γεώργιον Σακελλάρην, άνθρωπο φωτισμένο, που είχε σπουδάσει στη Βιέννη και είχε μεταφράσει στα σύγχρονα ελληνικά αρκετούς τόμους από τα *Ταξίδια του νέου Ανάχαρη*. Μας έδειξε διάφορα αρχαία νομίσματα» (*ό. π.*, σ. 67).

²⁶ Βλ. Β. Πούχγκερ: «Παραστάσεις στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα», κεφάλαιο του μελετήματος «Μεθολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο τον 18^ο και 19^ο αιώνα», στον τόμο: *Δραματοουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ.141-

επισημάνανε, τρόπον τινά ο συνεχιστής του θεατρικού μεταφραστικού εγχειρήματος του Σακελλαρίου στη Βιέννη.²⁷ Θα ήταν περίεργο να μην είχαν γνωριστεί οι δύο άντρες, αν και ο Σακελλάριος αποκόττα το δίπλωμα το 1798 και ο Κοκκινιάκης φτάνει εκεί γύρω στα 1800, κατά μίαν εκδοχή²⁸, αλλά ίσως και κάπως νωρίτερα. Αν και η προσωπική γνωριμία δεν ήταν οπωσδήποτε απαραίτητη στο χώρο της Αψβουργικής Μοναρχίας και των Βαλκανίων υπήρχαν τότε, λόγω του εμπορίου, πολλοί δίαυλοι επικοινωνίας.

Επανερχομαι στη βιογραφία του Σακελλαρίου. Μετά τη θητεία του στα Αμπελάκια υπηρετεί στο Μπεράτι και στο Βελιγράδι (1804-1805). Γυρίζει στην Κοζάνη, όπου παντρεύεται σε δεύτερο γάμο την κόρη του φίλου και συντοπίτη του ιερέα και πρακτικού γιατρού, Χαρίσιου Μεγδάνη, τη Μητιώ. Το προικοσύμφωνο με τη Μητιώ έχει ημερομηνία 15 Ιουλίου 1805, οπότε πρέπει να είναι στην Κοζάνη.²⁹ Στη συνέχεια τον βρίσκουμε πάλι στο Βελιγράδι και το 1806-07 στην Κοζάνη· τελικά καταλήγει στην αυλή του Αλή Πασά στα Ιωάννινα, όπου παραμένει για αρκετά χρόνια (1807-1813). Ύστερα τον εντοπίζουμε πάλι σε διάφορα σημεία της βόρειας Ελλάδας. Κατά την αποστασία του Αλή Πασά από την Υψηλή Πύλη κατορθώνει να δρατετεύσει στην Κοζάνη, όπου παραμένει ως το 1823. Ύστερα γίνεται γιατρός στον στρατάρχη Δερβί πασά, ο οποίος τον παίρνει μαζί του στο στρατόπεδο της Αλαμάνας. Ξανά επιστρέφει στην Κοζάνη, ώσπου το 1828 συνοδεύει τον Σελήμ Μεχμέτ πασά στη Λάρισα, ως προσωπικός του γιατρός. Εκεί μένει όμως μόνο τέσσερις μήνες. Κατόπιν επανακάμπει οριστικά στην Κοζάνη, όπου θα πεθάνει το 1838.³⁰

Η βιογραφία του Σακελλαρίου ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στις δυνατότητες μετακινήσεων μέσα στα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια. Πάνω στα δίκτυα και τα δρομολόγια των καραβανιών του εμπορίου δεν διακινήθηκαν μόνο τα αγαθά, αλλά και οι ιδέες του Διαφωτισμού. Σ' αυτά τα ταξίδια και τις ιατρικές υπηρεσίες η Μητιώ πιθανώς τον έχει, εν μέρει τουλάχιστον, συνοδεύσει. Για τη γνωριμία τους το 1805 στο αρχοντικό του Μεγδάνη στην Κοζάνη υπάρχουν και προφορικές παραδόσεις των απογόνων³¹: ο Σακελλάριος, χήρος ήδη πέντε χρόνια περίπου, φημισμένος, περιζήτητος και πολυάσχολος γιατρός και ποιητής, ζήτησε ως γυναίκα του από τον οικογενειακό του φίλο, τον ιερέα Μεγδάνη, με τον οποίο ήταν συνομήλικος (για την ακρίβεια ένα χρόνο πιο μεγάλος), την κόρη του, τη Μητιώ, που τους εξυπηρέτούσε στον οντά, και θα μπορούσε να ήταν κόρη του εκείνη την εποχή. Όταν παντρεύεται η Μητιώ τον ιατροφιλόσοφο και θεατρικό μεταφραστή, είναι 16 ετών, εκείνος 38· έχουν διαφορά 22 χρόνων. Το επισημαίνω, γιατί το θέμα θα απασχολήσει, όχι τότε ακόμα, αλλά μετά δέκα χρόνια περίπου, την ίδια τη Μητιώ στις μεταφράσεις της.

Το πνευματικό περιβάλλον μιας λογοτεχνικής οικογένειας. Μολοντούτο ο Σακελλάριος, τουλάχιστον μετά το 1805, μοιραζόταν τις πνευματικές ανησυχίες και λογοτεχνικές κλίσεις του και με την οικογένεια της δεύτερης γυναίκας του, της Μητιώς Μεγδάνη, αλλά και με τον

345, ιδίως σσ. 264 εξ.

²⁷ Β. Πούνχερ: «Ο Ρήγας Φεραίος και το θέατρο στη Βιέννη», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 119-144.

²⁸ G. Veloudis: *Germanogræcia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, Amsterdam 1983, σ. 111.

²⁹ Δημοσιευμένο τώρα στον Β. Β. Πασχαλίδη, *ό. π.*,

σσ. 171 εξ.

³⁰ *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμ. 21. Αθήνα 1933, σ. 445, Χ. Καρανάσιος, *ό. π.*, σσ. 134 εξ. πίνακας μετοικεσιών του Γ. Σακελλαρίου. Η διαθήκη του, που συντάσσεται στις 24 Ιανουαρίου 1838, τον δείχνει ήδη καταβεβλημένο (Β. Β. Πασχαλίδης, *ό. π.*, σσ. 179 εξ.)· πεθαίνει προς το τέλος της ίδιας χρονιάς.

³¹ Βλ. Β. Β. Πασχαλίδη, *ό. π.*, σσ. 73 εξ.

πεθερό του, Χαρίσιο Μεγδάνη, ο οποίος, στο έργο του γραμματικής και στιχουργικής *Καλλιόπη παλιν[ν]οοτούσα Ἡ περί ποιητικῆς μεθόδου*, Βιέννη 1819, χρησιμοποιεί χωρία από άγνωστες μεταφράσεις και κείμενα του γαμπρού του. Δεν είναι τυχαίο, ότι από το 1817 ως το 1819 τυπώνονται στη Βιέννη λογοτεχνικά και γραμματολογικά έργα όλης της οικογένειας: το 1817 τα *Ποιήματα* του Γεωργίου Σακελλάριου, το 1818 οι μεταφράσεις δύο κομωδιών του Goldoni από τη Μητιώ και το 1819 η αναφερόμενη γραμματική του Χαρίσιου Μεγδάνη.

Η δεύτερη γυναίκα του Μητιώ (1789 – μετά το 1863). Μόλις τα τελευταία χρόνια, με τις έρευνες για τον πατέρα της, Χαρίσιο Μεγδάνη, και τον άντρα της, Γεώργιο Σακελλάριο, και με το ανανεωμένο ενδιαφέρον για Ελληνίδες γυναίκες-συγγραφείς, η βιογραφία της αφανούς, έως πρόσφατα, θεατρικής μεταφράστρας³² κάπως διαφωτίστηκε. Η Μητιώ Σακελλάριου (1789 – μετά το 1863) είχε βαπτισθεί Σταμάτα, κράτησε όμως το «υποκοριστικό» της θεάς της φρόνησης Μήτιδος. Είναι ενδιαφέρουσες οι πληροφορίες για όλη την οικογένεια, που είχε και μιαν ιατροφιλοσοφική διάσταση: και ο πατέρας της, ο παπα-Μεγδάνης, ασχολήθηκε και με τα ιατρικά και είχε φαρμακευτικό εργαστήριο στην Κοζάνη, καθώς και η Μητιώ μετά το θάνατο του συζύγου της, το 1838, επιδιδόταν στη θεραπεία αρρώστων· κατά μια προφορική πληροφορία των απογόνων της είχε βρει μάλιστα κάποιο «γιατρικό» για την ευλογία.³³ Συνόδευε τον άνδρα της σε πολλά ταξίδια του στον τουρκοκρατούμενο βορειοελλαδικό χώρο κι εξέταζε η ίδια τις μουσουλμάνες γυναίκες, του περιέγραφε τα κλινικά συμπτώματα, κι εκείνος κατόπιν καθόριζε τη θεραπεία. Τον παντρεύεται το 1805 στην Κοζάνη, το προικοσύμφωνο που σώζεται έχει ημερομηνία 15 Ιουλίου 1805.³⁴ Είχαν τρία παιδιά. Στις 20 Μαΐου 1863 συντάσσει τη διαθήκη της, όπου αφήνει περιουσιακά στοιχεία σε εκκλησίες, αλλά και σε μουσουλμανικούς τεκέδες και μενδρεσέδες.³⁵

Για την ενασχόλησή της με τα γράμματα, προφανώς με προτροπή του άντρα της, μαθαίνουνε από επιστολή, που προτάσσεται στον πρόλογο των εκδόσεων των μεταφράσεων *Η πατρική αγάπη*, ή, *Η ενγνώμων δούλη* και *Η πανούργος χήρα* στη Βιέννη το 1818.³⁶ Η επι-

³² Σε άρθρο της Νέτας Αποστολίδου στο Παγκόσμιο βιογραφικό λεξικό για την Ελισάβετ Μοντζάν-Μαρτινέγκου (τόμ. 6, σσ. 287εξ.) διαβάζουμε ακόμα τα εξής: «Η Ελισάβετ Μοντζάν-Μαρτινέγκου και η Ευανθία Καϊρή είναι, αν εξαιρέσει κανείς ορισμένες γυναίκες-μέλη οικογενειών των Φαναριωτών ηγεμόνων στη Μολδοβλαχία, οι μόνες λόγιες του Νεοελληνικού Διαφωτισμού» (σ. 288), όπου παραγωρίζεται έτσι η περίπτωση της δεύτερης γυναίκας του Σακελλάριου και κόρης του Μεγδάνη, που αντιπροσωπεύει, όχι μόνο ένα ιατροφιλοσοφικό και ιεροφιλοσοφικό περιβάλλον της Κοζάνης και του τουρκοκρατούμενου βορειοελλαδικού χώρου εν γένει, αλλά έχει, όπως μαρτυρούν οι μεταφράσεις και τα προεισαγωγικά σ' αυτές, και «φεμινιστική», θα λέγαμε σήμερα, συνείδηση και αυτοπεποίθηση, γιατί στρέφεται ρητά «Προς τας αναγινωσκούσας». Για τις τρεις γυναίκες λογοτέχνιδες στα χρόνια της Επανάστασης βλ. τώρα Β. Πούχνερ: *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της*

Επανάστασης. Μητιώ Σακελλάριου, Ελισάβετ Μοντζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρή. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα, Αθήνα 2001 και τη νέα έκδοση της δραματολογικής τους παραγωγής σε φιλολογική επιμέλεια του ίδιου: *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλάριου: «Η ενγνώμων δούλη», «Η πανούργος χήρα» (1818), Ελισάβετ Μοντζάν-Μαρτινέγκου: «Φιλάργυρος» (1823/24), Ευανθία Καϊρή: «Νικήρατος» (1826)*, Αθήνα 2003 (Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Θεατρική Βιβλιοθήκη, αρ. 4).

³³ Βλ. Β. Β. Πασχαλίδης, *ό. π.*, σσ. 73-87.

³⁴ Βλ. Κ. Ξηραδάκη: «Το προικοσύμφωνο της γνωστής λογίας του περασμένου αιώνα Μητιώς Σακελλάριου», *Ελμειακά* 27 (Δεκ. 1991), σσ. 107-118 και Β. Β. Πασχαλίδης, *ό. π.*, σσ. 171-173.

³⁵ Β. Β. Πασχαλίδης, *ό. π.*, σσ. 182 εξ.

³⁶ *Η Πατρική Αγάπη*, ή, *Η Ενγνώμων Δούλη* και *Η*

στολή, 12 Οκτωβρίου 1812, από τα Ιωάννινα, όπου βρίσκεται με τον άντρα της στην αυλή του Αλή Πασά, προς τον πατέρα της στη Κοζάνη, τον πληροφορεί, πως για την καλύτερη εκμάθηση της ιταλικής άρχισε να μεταφράζει μια κωμωδία του Goldoni.³⁷ Το έργο που διαλέγει αποτελεί σαφώς μια χειρονομία ευγνωμοσύνης προς τον πατέρα της, που φρόντισε να της δώσει σωστή μόρφωση, μολοντί ήταν κορίτσι.³⁸ Την απάντησή του πατέρα της, σε επιστολή του, 20 μέρες αργότερα, από την Κοζάνη προς τα Ιωάννινα, δημοσιεύει επίσης στον πρόλόγό της «Προς τας ευμενείς Αναγινωσκούσας»³⁹, για λόγους αμυντικής στρατηγικής, γιατί την εποχή εκείνη έντιμη γυναίκα σπουδαίου γιατρού και κόρη ιερέα να ασχολείται με κωμωδίες κι άλλα γελοία πράγματα, δεν ήταν κάτι συμβατό με τη χρηστοθήθεια και τις αντιλήψεις περί τιμής. Αλλά και κατά τις αντιλήψεις του Διαφωτισμού το γέλιο έπρεπε να διδάσκει και η γελοιοποίηση και σάτιρα της κωμωδίας επιτρεπόταν μόνο ως μέσο της κριτικής και όργανο της βελτίωσης και αποκατάστασης της σωστής συμπεριφοράς.⁴⁰ Αλλά ο ιερέας πατέρας της αποδεικνύεται ανεκτικός και φωτισμένος άνθρωπος: της απαντάει: «Δεν σε ονειδίζω ότι μετέφρασες κωμωδίες, μάλιστα ηθικωτάτην, διότι δεν είμαι από τους προληπτικούς, όσοι απολύτως κατακρίνουν τας κωμωδίας ως ηθοφθόρους»⁴¹, αλλά της συνιστά να ασχολείται με πιο σοβαρά πράγματα και να προσέχει την υγεία της (κατά τον Εκκλ. 12, 12 η πολλή μελέτη βλάπτει σοβαρά την υγεία). Ωστόσο στη συνέχεια η Μητώ μεταφράζει και άλλη κωμωδία, πιο τολμηρή αυτή τη φορά, που εκτυλίσσεται στο Παρίσι κι έχει θέμα μια νεαρή χήρα που διαλέγει με σωστό τρόπο τον μέλλοντα άντρα της ανάμεσα σε τέσσερις υποψήφιους εραστές. Σε μια δευτερεύουσα, όμως, υπόθεση, υπάρχει και ένας σαφής οικογενειακός υπαινιγμός: ο ηλικιωμένος Πανταλέων Βιζονόζι γοητεύεται από τη νεαρή αδελφή της χήρας, Ελεονώρα, και θέλει να την παντρευτεί, αλλά μέσα στο ίδιο το κείμενο του Goldoni υπάρχει μια σαφής προειδοποίηση, την οποία εκφράζει μάλιστα με απόλυτο τρόπο η Γαλλίδα υπηρέτρια Μαριονέττα, πως τέτοιοι γάμοι είναι αταίριαστοι, εκ των προτέρων αποτυχημένοι και μόνο σε δυστυχία οδηγούν. Άλλωστε η ίδια η Ροζάουρα ήρθε στη δύσκολη, γι' αυτήν, κατάσταση, από τέτοιο γάμο: ο ηλικιωμένος της άντρας πέθανε, και νεαρή ακόμα χήρα αναγκάζεται να αναζητεί νέον άντρα, αν επιθυμεί την κοινωνική αποκατάσταση. Η Μητώ, το 1815, – κάπου εκεί πρέπει να έχει εκπονηθεί η δεύτερη μετάφραση, γιατί ο πρόλογος συντάσσεται το 1816 και στην επιστολή της προς τον πατέρα της το 1812 αναφέρεται μόνο *μία* μετάφραση, – είχε 22 χρόνια διαφορά με τον άντρα της: εκείνη ήταν 26 ετών, εκείνος 48.

Ο σημαντικός αυτός πρόλογος, από τα Ιωάννινα του Αλή Πασά, απευθύνεται ρητά στις γυναίκες Ελληνίδες της Τουρκοκρατίας και συνιστά την ανάγνωση θεατρικών έργων, διαδικασία που αντικαθιστά την παρακολούθηση θεατρικής παράστασης: «Η ανάγνωσης δραμα-

Πανούργος Χήρα. Κωμωδία του Κυρίου Κάρλου Γολδώνη. Εκ του Ιταλικού μεταφρασθείσα παρά Μητούς Γεωργίου Σακελλαρίου. Εν Βιέννη της Αυστρίας, κατά το τυπογραφείον Ιωάννου του Σνείρερ, 1818, σελ. ιδ' + 220 (Γ. Λαδογιάννη: *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου (βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879)*, Αθήνα 1996, αρ. 234, Φ. Ηλιού: *Ελληνική βιβλιογραφία του 19^{ου} αιώνα*. Βιβλία – Φυλλάδια. Τόμος πρώτος 1801-1818, Αθήνα 1997, αρ. 1818.34).

³⁷ Βλ. Β. Πούχγερ: *Γυναικεία δραματολογία*, ό. π., σσ. 30 εξ.

³⁸ Ό. π., σσ. 31 εξ.

³⁹ Το κείμενο της επιστολής τώρα στη νέα έκδοση Β. Πούχγερ: *Γυναικείες θεατρικοί συγγραφείς*, ό. π., σσ. 234 εξ.

⁴⁰ Για τον πρόλογο αυτό βλ. επίσης Β. Πούχγερ: «Δραματοουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50/2 (2000), σσ. 231-304.

⁴¹ Και συνεχίζει: «η χρήσις και η κατάχρησις καθιστά και αυτός και άλλα συγγράμματα χρήσιμα ή επιβλαφή, καθώς και τα ιατρικά, των οποίων τα περισσότερα γίνονται διά της καταχρήσεως δηλητήρια» (ό. π.).

τικών ποιημάτων, όχι μόνον συντείνει εις διασκέδασιν του καιρού, και μάλιστα των μακρών νυκτών του χειμῶνος, και αναπληροῖ τρόπον τινά τας θεατρικὰς παραστάσεις, αι οποίαι εἶναι η ευγενεστέρα διάχυσις [ψυχαγωγία] ὅλων των Ευρωπαϊκῶν γενῶν, ἀλλὰ και ἡδύνουσα τους ἀναγνώστας, τους προδιαθέτει και προθυμοποιεῖ εις ἄλλας σπουδαιοτέρας μελέτας [...] και ἐν ταυτῷ χρησιμεύει και πρὸς ἠθικὴν διδασκαλίαν...».⁴² Ἀπὸ ποῦ τα γνωρίζει η Μητιώ; Ἀσφαλῶς ἀπὸ τον ἄντρα της, ο οποίος στη Βιέννη ἔχει δεῖ θέατρο, μετέφρασε ἐξέ θεατρικὰ ἔργα στα ἐλληνικὰ και διοργάνωσε παραστάσεις στα Ἀμπελάκια κατὰ την ἐκεῖ θητεία του 1803-1804.

Ο πεθερός-φίλος Χαρίσιος Μεγδάνης (1768-1823). Ἀλλὰ και ο φωτισμένος ιερέας πατέρας της ἀφισε τα ἴχνη του στα ἐλληνικὰ γράμματα.⁴³ Η μεθοδική και συστηματικὴ μελέτη του γραμματικῆς και στιχουργικῆς, *Καλλιότη Παλιν/νοσοῦσα* (Βιέννη 1819)⁴⁴ εἰλκυσε μὲν τα τελευταῖα χρόνια κάποια προσοχὴ ἐκ μέρους των μελετητῶν.⁴⁵ ἔχει ὡστόσο ἀπήχησιν την ἐποχὴ του (στη Δημοτικὴ Βιβλιοθήκη της Κοζάνης βρίσκονται σήμερα ἀκόμα 117 δέματα αὐτοῦ του βιβλίου)⁴⁶, ἀλλὰ οἱ λόγοι του 19^{ου} αἰῶνα την ἐπέκριναν συνήθως⁴⁷, ἀν και την ἀναφέρει ἀκόμα και ο Παλαμάς⁴⁸. Μέσα στα στιχουργικὰ παραδείγματα της ἐκτενούς γραμματικῆς μελέτης (336 σ.) βρίσκεται και μια ἀγνωστὴ φαναριώτικη διασκευὴ του θέματος της *Θυσίας του Ἀβραάμ*, που τράβηξε το ἐνδιαφέρον των μελετητῶν⁴⁹, ἀλλὰ και ἀποσπάσματα ἀπὸ ἀγνωστα ἔργα, κωμωδίες, δράματα, μελοδράματα, τραγωδίες, που μερικὰ ἀπὸ αὐτὰ πρέπει να ἀποδοθοῖν στον γαμπρὸ του Σακελλάριου· ἐκφράστηκε η εὐχή, ἀνάμεσά τους να βρεθῇ και κάποιο ἀπόσπασμα ἀπὸ τη χαμένη μετάφραση *Ρωμαῖος και Ιουλίᾶ*⁵⁰,

⁴² Και συνεχίζει: «...αν και τοιούτος ο καθ' αὐτὸν σκοπὸς των θεατρικῶν ποιημάτων και παραστάσεων, με ὅλον τοῦτο δὲν ἀμφιβάλω ὅτι πολλοὶ ἔχοντες κακὴν ὑπόληψιν πρὸς αὐτὰ ὡς διαφθορικὰ των ἡθῶν, θέλουν με ονειδίζει ἐκδίδουσιν κωμωδίας, ὅταν προσπολογοῦμαι εἰς τους τοιούτους κατηγόρους μου» (ὅλο το κείμενο στον τόμο *Γυναῖκες θεατρικοὶ συγγραφεῖς*, ὁ. π., σσ. 257 ἐξ.). Για την ἐξυπνὴ στρατηγικὴ προκαταβολικῆς υπερέασις του «φεμινιστικοῦ» της ἐγχειρήματος ἀπὸ τις ἐνδεχόμενες ἐπιθέσεις συντηρητικῶν κύκλων βλ. Β. Πούχνερ: «Δραματολογικὲς και θεατρολογικὲς θεωρίες», ὁ. π..

⁴³ Βλ. κυρίως Μιχ. Α. Καλινδέρης: *Χαρίσιος Α. Μεγδάνης 1768-1823*, ἐν Αθήναις 1971 (με περισσότερη βιβλιογραφία).

⁴⁴ *Καλλιότη Παλιννοσοῦσα, ἡ, Περί ποιητικῆς μεθόδου*. Πραγματεία φιλολογηθεῖσα τε και ἐκπονηθεῖσα ἐπιμελῶς, και ἐντάτως, παρὰ του ἐν Ἱερῷ ἐλαχίστου Χαρισίου Δημητρίου Μεγδάνου του ἐκ Κοζάνης. Πρὸς Χρήσιν και Ὠφέλειαν των Φιλομύσων Νέων του Γένους, των την Ποιητικὴν μετερχομένων. Και νυν πρώτον Τύποις ἐκδοθεῖσα Δαπάνη του Ἐντιμολογητάτου και Φιλογενεστάτου κυρίου Δημητρίου Ἰωάννου Τακιατζή. Ἐν Βιέννῃ της Αυστρίας, ἐκ της Τυπογραφίας του Ἰωάννου Σνείρερ, 1819, 336 σ.

⁴⁵ Ἀ Φραντζή: «*Καλλιότη Παλιννοσοῦσα, ἡ, Περί ποιητικῆς Μεθόδου*, του Χαρισίου Μεγδάνη (1819)», *Παλίμψηστον* 6-7 (1988), σσ. 185-199.

⁴⁶ Νικ. Π. Δελιαλῆς: *Κατάλογος ἐντύπων Δημοτικῆς Βιβλιοθήκης Κοζάνης (1494-1832)*. Τόμ. Α'. Θεσσαλονίκη 1948, σ. 217 αρ. 834. Μπορὺ να βεβαιώσω ἀπὸ ἀποψία, πὼς σήμερα ἀκόμα βρίσκονται ἐκεῖ.

⁴⁷ «Βιβλίον ἄμυστον, ἀσυνάρτητον, ἀτεχον και ἀχαρι» το χαρακτήρισε ο Κ. Α. Γουναρόπουλος, *Πανδώρα* 22, τχ. 527 (1 Μαρτίου 1973), σσ. 535-536. Για ἄλλες κρίσεις βλ. Α. Χατζοπούλου: «Ἔργα ῥητορικῆς και ποιητικῆς (18^{ου} – 19^{ου} αι.)», *Μαντατοφόρος* 35-36 (1992), σσ. 59-147, ἰδίως σσ. 105 ἐξ.

⁴⁸ Ἀναφέρει τον Μεγδάνη ὡς Μπογδάνο. Δύο φορές μνημονεύει την *Ποιητικὴν* του και ἐπισημαίνει ὅτι εἶναι γεμάτη ἀπὸ στίχους του Δαπόντε (*Ἀπαντα*. Τόμ. ΣΤ' 52 και ΣΤ' 326).

⁴⁹ Γ. Σαββίδης: «Παλαιὸ κρασί σε νέα μπουνκάλια. 1. Λανθάνουσα Φαναριώτικη διασκευὴ της *Θυσίας του Ἀβραάμ*», *Μαντατοφόρος* 32 (1990), σσ. 68 ἐξ., ἀν και το ἀπόσπασμα ἀπὸ το ἀγνωστὸ στιχοῦρημα ἐνδέχεται να μὴν ἔχει καμιά σχέση με το θέατρο.

⁵⁰ Ἐτοῖ τελειώνει τη μελέτη της η Α. Φραντζή: «ἀποτελεῖ πρόκληση για τον ἐρευνητὴ του ἐλληνικοῦ θεάτρου να ἀναζητήσει [...] ἀποσπάσματα ἀπὸ το λανθάνον

αλλά οι προσδοκίες αυτές δεν επιβεβαιώθηκαν. Εντούτοις βρέθηκε κάτι άλλο: πως δύο από τα αποσπάσματα αυτά είναι από τη μετάφραση του *Ορφέα και της Ευρυδίκης* του Σακελλαρίου.⁵¹

Πέραν τούτου το έργο αυτό αξίζει εκτενή σχολιασμό, ακόμα και για τη Θεατρολογία, αλλά και για άλλους λόγους. Δίπλα στα αρχαία παραδείγματα διαλογικών αποσπασμάτων ο Χαρίσιος Μεγδάνης, καθώς καταπιάνεται συστηματικά με όλα τα δραματικά είδη⁵² στη μακροσκελή ποιητική του, είναι πολύ πιθανό να χρησιμοποιεί και άλλα χωρία από μεταφράσεις (ή έργα) του Σακελλαρίου, εκ δεδομένα και μη, γιατί τα χειρόγραφα τους ήταν στη διάθεσή του. Μια ενδελεχέστερη ανάλυση του συγγράμματος⁵³ από αυτή την άποψη δείχνει ότι μερικά στιχουργικά παραδείγματα είναι αρκετά κοντά στην ομιλουμένη, ή και, με την τριπλή κλιμάκωση, ακόμα και στο δημοτικό τραγούδι.⁵⁴ Υπάρχουν και σίχιοι αθυρόστομοι και τολμηροί για έναν ιερέα, όπως στο υποκεφάλαιο «Η κατά αναγραμματισμόν». Μερικά στιχουργήματα, σατιρικά και παραστατικά, φαίνεται πως αποτελούν δραματικό μονόλογο, όπως οι σίχιοι στο υποκεφάλαιο «Η ασύμβατος».⁵⁵ Στο υποκεφάλαιο «Προφορά και παντομία» (στο κεφάλαιο Γ' «Περί δραματικών ποιημάτων») ο Μεγδάνης αναβάλλει την πραγμάτευση του θέματος έως «άποτε και το Ελληνικόν έθνος ήθελε φθάση πάλιν να παραστήση εις ιδικά του θέατρα, και Διάλεκτον, Δραματικά Ποιήματα καθώς και το πάλαι...»⁵⁶. Δεν γνωρίζουμε, πότε ακριβώς έχει γραφεί το κεφάλαιο αυτό, γιατί από το 1817 σημειώνονται

τον χειρόγραφο της πρώτης μετάφρασης στα ελληνικά του Ρωμαίων και της Ιουλίας του Σαίξπηρ [...] και όχι μόνο» (Α. Φραντζή, *ό. π.*, σ. 195).

⁵¹ Β. Πούγχερ: «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα στο ελληνικό θέατρο του 18^{ου} αιώνα», κεφάλαιο του μελετήματος «Μεθολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα», στον τόμο: *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-345, σσ. 216-251.

⁵² Συγκεκριμένα στο Δ' Βιβλίων *Περί των ειδών της ποιητικής* (σσ. 117 εξ.), Κεφάλαιον Γ' «Περί δραματικών ποιημάτων» (σσ. 150 εξ.), με τα εξής υποκεφάλαια: «Περί δραματικών ποιημάτων», «Ορισμός αυτών και ονομασία», «Είδη αυτών πόσα είναι», «Διάρθρωσις του δραματικού μύθου», «Εις πόσα μέρη διαιρείται το δραματικόν ποίημα», «Σκηνή και πρόσωπα του δράματος», «Χορός δραματικός», «Στίχων είδη αρμόζοντα εις τα δραματικά ποιήματα», «Προφορά και παντομία». Κεφ. Δ' «Περί Τραγωδίας» (σσ. 166 εξ.) συμπεριλαμβάνει: «Ονομασία, εύρεσις, και αποκατάστασις αυτής», «Σκοπός αυτής», «Μύθος τραγικός», «Ήθος ανήκον και εις την τραγωδίαν», «Διάνοια και λέξεις τραγωδίας», «Είδη τραγωδίας», «Τραγωδίας και μελοδράματος διαφορά», «Σατιρικών δράμα», «Τραγωδοποιοί άριστοι παλαιοί». Το Κεφ. «Περί κωμωδίας» (σσ. 184 εξ.) συμπεριλαμβάνει: «Τι εστί κωμωδία», «Ονομασία, εύρεσις και μεταβολαί αυτής», «Σκοπός της κωμωδίας», «Ουσία της

κωμωδίας», «Είδη της κωμωδίας», «Μέρη της κωμωδίας», «Κωμικός», «Ήθος κωμικόν», «Ύφος κωμικόν», «Λέξεις κωμική», «Η ομώνυμος», «Η συνώνυμος», «Η παρώνυμος», «Η εξαλλαπτομένη», «Η κατά αναγραμματισμόν», «Η κατά παρήχησιν», «Η κατά παραίτησιν συλλαβής», «Η κατά μετάθεσιν τόνου», «Η κατά διάκρισιν ορθογραφίας», «Η σοφιστική», «Η συμβολική», «Η ασύμβατος», «Η παρ' υποτείναν», «Η τυπική», «Η αλλόγλωσσος», «Η κατά δόκησιν επαγομένη», «Η πεποιημένη», «Η πολυσύνθετος», «Η υποκοριστική», «Η επίθετος συγχή», «Η μεταφορική», «Κινητικά του κωμικού γέλωτος εξωθεν σχήματα της παντομίας», «Έκφρασις της κωμωδίας», «Διαίρεσις της κωμωδίας», «Σάτυρα ή ρυμιάς», «Είδος υπαγόμενον εις την κωμωδίαν».

⁵³ Β. Πούγχερ: «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», *ό. π.*

⁵⁴ Π.χ. στο κεφ. Ε' «Περί κωμωδίας» στο υποκεφάλαιο «Η συνώνυμος» διαβάζουμε: «Δότε μ' εδώ το Ξίφος μου, δότε μοι το Μαχαίρι, / δότε μ' εδώ την Σπάθην μου, νά 'χω την εις το Χέρι» (σ. 198).

⁵⁵ «Μάννα, τούτο δεν γίνεται, ουδέ το υπομήσχω, / και άλλην Βίαν αν ιδώ, αντίχειρ αποθήσχω. / Με τον Κλαστήρα σφάζομαι, πνίγομαι εις Πινάκι, / ή 'πο Κλωνί Βασιλικού κρέωμαι με Σχοινάκι / Και Φονικό ακολουθεί, και γίνεται αντί, / Και από κέρδος που θαρρείς, προέρχεται Ζημία» (σ. 207).

⁵⁶ Σσ. 165 εξ.

τακτικές ελληνικές παραστάσεις στο Βουκουρέστι. Έτσι το κεφάλαιο για την υποκριτική αναβάλλεται, και το υποκεφάλαιο «Κινητικά του κωμικού γέλωτος έξωθεν σχήματα της παντομίμας» (κεφ. Ε' «Περί κωμωδίας») επισημαίνει απλώς, ότι «οι Υποκριταί και Χείρας και Πόδας, και Κεφαλήν, και πάντα τα Μέλη των ήθελε κινώσιν ευφυώς προς τα λεγόμενα...»⁵⁷. Στους διαλογικούς στίχους που δημοσιεύει στο υποκεφάλαιο «Η κατά μετέθεσιν τόνου» και «Η σοφιστική» του κεφαλαίου για την Κωμωδία δεν δηλώνει καμιά μετέθεσιν, δεν αποκλείεται να είναι και δικά του συνθέματα.⁵⁸ Τέτοιοι μικροδιάλογοι υπάρχουν και στον Καισάριο Δαπόντε⁵⁹ και δεν προέρχονται αναγκαστικά από θεατρικό έργο.

Αλλιώς όμως έχει το πράγμα στα παραδείγματα που παραθέτει ο Μεγδάνης στο πρώτο μέρος της ποιητικής, που αναλύει τη στιχουργική και τα μέτρα. Εδώ υπάρχουν μερικά χορικά και άριες από λιμπρέτα όπερας, όπως δηλώνει ο ίδιος ο συγγραφέας. Πρώτα «έκτινος [sic] Μελοδράματος του Ορφέως ληφθέντες» στίχοι, που αποδεικνύεται πως είναι ένα πρόπλασμα του πρώτου θρήνου από τον *Ορφέα και την Ευρυδίκη* της μετάφρασης του Σακελλαρίου⁶⁰, ύστερα 2) στίχοι «έκτινος Μελοδράματος», ένα χορικό από αταύτιστο λιμπρέτο⁶¹, 3) «ατελείς πολιτικοί στίχοι», όπου εμφανίζεται η *Εύχαρις* και ο *Χορός*⁶², και αυτοί από αταύτιστο λιμπρέτο (*Εύχαρις* λέγεται συνήθως μια από τις νύμφες στη συνοδεία της Καλυψώς, αλλά στη μετάφραση του Σακελλαρίου *Τηλέμαχος και Καλυψώ* δεν υπάρχουν τέτοιοι στίχοι). Ακολουθούν 4) στίχοι «έκτινος ανεκδότη Τραγωδίας» (*Έρως αγωνοθέτης*), τους οποίους απαγγέλλει πάλι η *Εύχαρις*⁶³, ύστερα 5) ένα «Παράδειγμα εκ της ανεκδότης Θυσίας του Αβραάμ», στίχοι που απαγγέλλει ο Ισαάκ⁶⁴, για να τελειώσουν τα παραδείγματα με

⁵⁷ Σ. 215.

⁵⁸ «Μέθυος: Α, ά, ά, ά, πώς ο Θολός στρέφει, κυκλοφορείται / τάχα Σεισμός να γίνητ' / ώ μιν πέσωμεν πισοθήτε. / - Γυνή: Θολόν τον Θόλον βλέπεις, να, δεν είν' Αμφιβολία / ο άκαρτος σ' εθόλωσε, θωρείς τον Βουν ως Μνία» (σ. 203). Το αστείο προκύπτει από τον παρατονισμό Θόλος -> Θολός. Και στο άλλο παράδειγμα λεκτικής παρεξήγησης υπάρχει ολόκληρη κωμική μικροσκηνή: «Γραυς: Πήγες λοιπόν, ηρεύνησες, δεν εύρες Αηδόνα; / πήγαινε πάλιν, φέρε μοι και μίαν Χελιδόνα. / Γραυς: Άθλιε κακοκέφαλε! και μ' έφερες Χελώνα; / - Θεράπων: Χελών δεν μ' εζήτησες; - Γραυς: Σοι είπον Χελιδόνα. / - Θεράπων: Ω, πλέον εκατάλαβα, θέλει σοι την φροντίσω» (σ. 206).

⁵⁹ Ειδικά για τον *Καθρέπτη γυναικών* (1766) βλ. Β. Πούχνερ: «Μορφές θεατρικής έκφρασης στο 18^ο αιώνα. Απαγγελία και διάλογος», κεφ. 2 στον μελέτημα «Μεθολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα», στον τόμο: *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-345, σσ. 179-203, ιδίως σσ. 191-200.

⁶⁰ Σ. 45.

⁶¹ Ο Χορός: Αν κανέναν - Στόχασιν λάβη, / Να πασχίσω - να καταλάβη, / Πώς συμβαίνει - τσιούτον Βύθος, / Εις καθ' ένα - και κάθε Ήθος, / Όταν έμβη - εις τας Παγίδας / Της Αγάτης - και της Φροντίδας / Πά-

ντως μένει - εις Απορίαν / Δεν ευρίσκει - Πληροφορίαν...» (σσ. 47 εξ.).

⁶² «Εύχαρις: Τίς ώρα / Νύξ η σκοτεινή // Είν' ώρα / Πλέον να κινεί, // Να μοι βοηθήση / Συ Χχώ γλυκεία, // Και να συνθηρήση / Και Θεά κυρία, // Πάθη τα εμά, / Βοήθει, // Τα πολλά δεινά, / Και ήχει, // Τα οποία, / Και συμφωνεί // Τη αθλία, Νύξ / Καν συ μόνη... // Χορός: Άγετε / Πάντες // Λάβετε / Άνδρες // Κινώρας / Πρεσβύτει, Νέοι // Και Λύρας, / Σοφοί, Χυδαίοι // Εκ πάσης Ηλικίας / Και Ταξίς κάθε μίαι // Συστήσατε Χορείας, / Ας στή εν προθυμία...» (σσ. 62 εξ.).

⁶³ «Εύχαρις: Οι Θεοί να μ' ελεήσουν / Και τα πάθη μου να σώσουν, / Και τας συμφοράς να στήσουν, / Των δεινών να με λυτρώσουν. / Ότι τόνοιρνον μου άλλας / Δείχνει νέας να προσμένω / Συμφοράς πλέον μεγάλας, / Κ' αν μ' επέλθουν, τι να γένω;...» (σ. 67).

⁶⁴ Όπως αναφέραμε, δεν προέρχονται απαραίτητα από θεατρικό έργο. Η εικασία του Σαββίδη, πως πρόκειται για φαναριώτικη διασκευή της κρητικής *Θυσίας του Αβραάμ* (κατ' αναλογία με τον *Νέον Ερωτόκριτον* του Διονυσίου Φωτεινού), μένει κάπως μετέωρη, αν σκεφτούμε, πως ήδη το ιντερμέδιο της «Θυσίας του Αβραάμ» στο θρησκευτικό δράμα για τον *Ελεάζαρο* και τον *επίτ παιδες Μακκαβαίους* του Χιώτη ιερέα Μιχαήλ Βεσπάρχη (πριν το 1662) δημοσιεύεται ανεξάρτητα από το κρητικό δράμα (βλ. Μ. Ι. Μανούσκα

6) στίχους «ούτως εκ της Ορφέως Τραγωδίας»⁶⁵, που αναπαράγουν, με κάποιες μικροαλλαγές⁶⁶, τον πρώτο θρήνο του Ορφέα από την αρχή της μετάφρασης *Ορφέως και Ευρυδίκη*, που δημοσιεύτηκε το 1796 στη Βιέννη. Δεν αποκλείεται ο Μεγδάνης να είχε χειρόγραφο του Σακελλάριου μπροστά του, γιατί και το πρώτο στιχουργικό παράδειγμα αποτελεί πρόπλασμα αυτού του θρήνου. Όπως και να έχει το πράγμα, η συσχέτιση του Σακελλάριου με αυτά τα στιχουργικά παραδείγματα στην *Καλλιόπην παλιν/[ν]οσοῦσαν* αποδεικνύεται πραγματική.

Αυτό αποδεικνύει επίσης έναν ορισμένο τρόπο συνεργασίας των τριών μελών της οικογένειας: η Μητιώ αναφέρει στον πρόλογο, πως τα λυρικά και έμμετρα μέρη των μεταφράσεων των δύο κωμωδιών του Goldoni είχε αναλάβει ο άντρας της⁶⁷, ο πατέρας της αναφέρει στην επιστολή του 1812 πως δεν «ονειδίζει» την κόρη του που μετέφρασε κωμωδία, χρησιμοποιεί στη γραμματολογία του στο κεφάλαιο «Περί κωμωδίας» και στίχους χοντροκομμένους και τολμηρούς, που σίγουρα δε θα άρεσαν στους εκπροσώπους του Διαφωτισμού, και ο Σακελλάριος στα *Ποιμνάτια* του συμπεριλαμβάνει έναν θρήνο για τον χαμό της πρώτης γυναίκας του, που σαφώς έχει πρότυπο τον θρήνο του Ορφέα στη δική του μετάφραση, την οποία τραγουδάει ο χορός. Αυτό όμως μας φέρνει ήδη στο επόμενο θέμα.

Το λογοτεχνικό έργο του Σακελλάριου. Με τον Ρήγα δεν τον συνδέουν μόνο οι μεταφράσεις λιμπρέτων της όπερας αλλά και η ιδέα της αναβίωσης των ολυμπιακών αγώνων, που ήταν και όραμα της Γαλλικής Επανάστασης. Από τις κινητήριες αιτίες της μετάφρασης των *Ολυμπίων* του Μεταστάσιου από τον Ρήγα πρέπει να ήταν το θέμα των Ολυμπιακών Αγώνων⁶⁸. Ο Σακελλάριος, πέρα από τις έξι μεταφράσεις δραματικών έργων που αναφέρει ο Ζαβίρας (βλ. στη συνέχεια), εξέδωσε το 1796 και μια *Αρχαιολογία συνοπτική των Ελλήνων*⁶⁹, στην παράδοση της μετάφρασης των σχολικών εγχειριδίων του αυστριακού εκπαιδευτικού συστήματος εκείνη την εποχή⁷⁰, του J. H. Daniel Moldenhauer (1709-1790)⁷¹, όπου περιγράφονται εκτενώς και λεπτομερώς οι Ολυμπιακοί Αγώνες⁷². Επίσης καταπιάστηκε με τη

/ Β. Πούχγκερ: *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα. Έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεσάτση, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοπά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Αθήνα 2000, σσ. 165-171 στ. 693-837).

⁶⁵ Σ. 77.

⁶⁶ Για σύγκριση των τριών εκδόχων βλ. Β. Πούχγκερ: «Μορφές θεατρικής έκφρασης», ό. π., σ. 239.

⁶⁷ Βλ. πρόλογος (Β. Πούχγκερ: *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς*, ό. π., σ. 243).

⁶⁸ Για ενδεχόμενες άλλες αιτίες βλ. Β. Πούχγκερ: «Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 109-119.

⁶⁹ Την αναφέρει ο Ζαβίρας ως εξής: «ζ' Αρχαιολογία συνοπτική των ελλήνων περιέχουσα τας δογματικές πολιτικές και πολεμικές τάξεις άμα δε και τα ήθη αυτών και άλλα πλείστα αξιοίολγα μεταφρασθείσα εκ του Γερμανικού πονήματος του δανυήλ μολδενχάβερ εις την ημετέραν απλήν διάλεκτον»· εξεδόθη εν βιέννη

τω έτει 1796· εν τη ελληνική τυπογραφία Γεωργίου του βεντότη· εις η'» (Γ. Ζαβίρας, ό. π., σ. 243).

⁷⁰ Βλ. ενδεικτικά την εξέξ βιβλιογραφία: E. Turczynski: «Die deutsch-griechischen Kulturbeziehungen und die griechischen Zeitungen (1784-1821)», J. Irmscher / M Mineemi (eds.): *Probleme der neugriechischen Literatur*. Τόμ. Β'. Berlin 1960, σσ. 55-109, Γ. Λαΐων: *Ο ελληνικός τύπος της Βιέννης από τον 1784 μέχρι τον 1821*, Αθήνα 1961 (και στα γερμανικά στον τόμο: Irmscher / Mineemi, ό. π., σσ. 110-195), Π. Κ. Ενεπεκίδης: «Συμβολαί εις την ιστορίαν του ελληνικού τύπου και τυπογραφείων της Βιέννης (1790-1821)», στον τόμο: *Κοράης - Κοΐνμας - Κάλλβος*, Αθήνα 1972, σσ. 199-235.

⁷¹ Ο ίδιος ο Σακελλάριος δηλώνει πως είναι μετάφραση διαφόρων συγγραφέων, στην πραγματικότητα όμως αντλεί από το εκτενές μελέτημα *Einleitung in die Alterthümer der Ägypter, Juden, Griechen und Römer*, Königsberg 1757 του μνημονευμένου συγγραφέα (Γ. Veloudis, ό. π., σσ. 52 εξ. και 536). Η διάσπωση αυτή είναι ήδη του Ζαβίρα (βλ. παραπάνω).

⁷² Σσ. 158 εξ., οι θεατρικοί αγώνες σσ. 171 εξ.

μετάφραση των τόμων της *Περιηγήσεως του νέου Αναχάρσιδος*, από τους οποίους, σύμφωνα με τον Ζαβίρα (1801), είχε μεταφράσει τρεις, ενώ ο Bartholdy το 1803 κάνει λόγο για «αρκετούς».⁷³ Δεν αποκλείεται η μετάφραση αυτή να έχει γίνει από τα γερμανικά κι όχι από το γαλλικό πρωτότυπο, γιατί ο Σακελλάριος αναπαράγει κατά λέξη τον πρόλογο της γερμανικής έκδοσης.⁷⁴ Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε τίποτε για τη λογοτεχνική και μεταφραστική του δραστηριότητα μετά το 1801, οπότε σταματούν οι έγκυρες πληροφορίες του Ζαβίρα. Αλλά ο Σακελλάριος ήταν στην προεπαναστατική περίοδο αρκετά γνωστός, και ο Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων τον αναφέρει ανάμεσα στα πρώτα ονόματα της αναγεννημένης Ελλάδας.⁷⁵ Εκτός από τα λογοτεχνικά του πονήματα φαίνεται πως είχε καταγράψει και τις εντυπώσεις του ως γιατρού σε βιεννέζικο νοσοκομείο εκείνη την εποχή (1798).⁷⁶

Στις ιστορίες της λογοτεχνίας ο Σακελλάριος αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά⁷⁷ για τα *Ποιημάτια* του (Βιέννη 1817)⁷⁸, που δείχνουν επιρροές του προρομαντικού Άγγλου ποιητή Edward Young· ο θάνατος της πρώτης γυναίκας του είναι το σημείο επαφής με το έργο του Young.⁷⁹ Η πρώτη του γυναίκα Αναστασία, κόρη του γιατρού Δημητρίου Καρακάση από τη Σιάτιστα, επίσης σπουδασμένου στη Βιέννη, την οποία παντρεύτηκε το 1788⁸⁰, πρέπει να έχει πεθάνει λίγο πριν ή αρχές του 1800. Στα *Ποιημάτια* υπάρχει απαντητική επιστολή του Σακελλαρίου προς τον Μιχαήλ Περγικάρη για τον θάνατο της γυναίκας του, με ημερομηνία 4 Δεκεμβρίου 1800.⁸¹ Και στον *Ιάλεμον δεύτερον*, που είναι αφιερωμένος στον θάνατό της, όπου δηλώνει επίσης πως τη γνώριζε από παιδί και δίνει όλο το ιστορικό του δεσμού τους⁸², συγκρίνει τη θρηνητική του διάθεση με αυτή του Ορφέα, λίγα χρόνια πριν (1796) με-

⁷³ Βλ. παραπάνω. Η εγγραφή του Ζαβίρα έχει ως εξής: «ή' τους τρεις τόμους της περιηγήσεως του νέου αναχάρσιδος εις την Ελλάδα συνθεθείσα εν τη Γαλλική διαλέκτω παρὰ του βαρθολομαίου και μεταφρασθείσα εις την ατλιν ημών διάλεκτον· και ο μὲν πρώτος αυτών τόμος εξεδόθη εις φως εν βιέννη τῷ ἔτει 1797. παρὰ Μαρκιδας Πούλιου· οι δε λοιποὶ δύο ἔμεναν ανέκδοτοι. ο δε δ' ὅστις εξεδόθη αὐτόθι μετεφράσθη παρὰ Γεωργίου του βεντότη και ῥήγα βελεσινλή του θετταλού» (Γ. Ζαβίρας, *ὁ π.*, σσ. 243 ἐξ.).

⁷⁴ Γ. Α. Λαδάς / Α. Δ. Χατζηδήμος: *Ελληνική βιβλιογραφία των ἐτῶν 1796-1799*, Αθήνα 1973, σσ. 87-92, αρ. 69.

⁷⁵ Κ. Θ. Δημαράς: *Ελληνικός ρωμαντισμός*, Αθήνα 1982, σ. 50, Κ. Οικονόμου: *Γραμματικά*, 1817, σ. κθ'. Ο Δημαράς πιστεύει ότι είχε υπόψη του την ανέκδοτη ακόμα μορφή των *Ποιημάτων* που τυπώνονται στη Βιέννη το 1817. Δεν αποκλείεται όμως ο έπαινος να αναφέρεται και στο υπόλοιπο έργο του.

⁷⁶ Γ. Καραάς: *Οι θετικές-φυσικές επιστήμες στον ελληνικό 18^ο αιώνα*, Αθήνα 1977, σ. 80.

⁷⁷ Εξαιρεση αποτελεί ο Κ. Θ. Δημαράς (*Ελληνικός ρωμαντισμός*, *ὁ π.*, ευρετήριο). Αναγραφὰ των ἔργων του (κατὰ Γ. Ζαβίρα, *ὁ π.*, σσ. 242 ἐξ.) υπάρχει στον Σπ. Λάμπρο, *Νέος Ἑλληνομνημῶν* Ι' (1913), σ. 353 καθώς και στη βιβλιογραφική εργασία του Α. Γραφ: *Κατάλογος*

της εν Βουδαπέστη βιβλιοθήκης Γεωργίου Ζαβίρα, Βουδαπέστη 1935, σ. 15. Ο Σιδέρης τον μνημονεύει ως πρώτο μεταφραστή του Σαίξπηρ στην Ελλάδα (Γ. Σιδέρης: «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Α'. Πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή», *Θέατρο* 13, 1964, σσ. 27 ἐξ.).

⁷⁸ *Γεωργίου Σακελλαρίου, ιατροῦ του εκ Κοζάνης «Ποιημάτια», Προσφωνηθέντα παρ' αυτού Τῷ Εντυπωτάτῳ κυρίῳ κυρίῳ Κωνσταντίνῳ Ταυκατζί, οὐ τινος και τη δαπάνῃ τύποις Εξεδόθησαν. Εν Βιέννη κατὰ το τυπογραφείον του Ιωάννου Σνείρερ 1817 εν μηνί Νοεμβρίῳ* (βλ. και Φ. Ηλιού, *ὁ π.*, αρ. 1817 / 27). Το έργο του τυπώθηκε δηλαδή στο ίδιο τυπογραφείο, όπως η *Καλλιόπη παλινωστούσα* του πεθερού του Μεγδάνη δύο χρόνια αργότερα, όπως και οι μεταφράσεις της Μητιάς, και έχει χρηματοδοτη τον ίδιο έμπορα της Βουδαπέστης Ταυκατζί.

⁷⁹ Για την επίδραση του Young υπάρχουν τα ειδικά μελετήματα του Κ. Θ. Δημαρά, που αναφέρθηκαν προηγουμένως.

⁸⁰ Βλ. παραπάνω.

⁸¹ *Ποιημάτια*, Βιέννη 1817, σσ. 118ἐξ., ιδίως σ. 125. Είναι σταλμένη από την Τσαρίτσαν και προσφωνεί έμμετρα: «Την ευτυχίαν χαίρετε, ω φίλε Μιχαήλε, / και συ παππά Χαρίσιε, αγαπητέ μου φίλε». Ο μέλλων πεθερός του ήταν φίλος του ήδη το 1800.

⁸² *Ο π.*, σσ. 19 ἐξ.

ταφράζει το περίφημο λιμπρέτο γι' αυτόν που μελοποίησε ο Gluck, και αναπτύσσει, ακριβώς στο ίδιο μετρικό σχήμα, όπως το πρώτο θρηνητικό χορικό της αρχής της πρώτης πράξης, τον τραγικό παραλληλισμό.⁸³

Οι θεατρικές μεταφράσεις. Χωρίς το λήμμα της Γραμματολογίας του Ζαβίρα, *Νέα Ελλάς, ή, Ελληνικόν Θέατρον*⁸⁴, το 1801, οι θεατρικές μεταφράσεις του Κοζανίτη ιατροφιλοσόφου ενδέχεται να είχαν μείνει τελείως άγνωστες στους μεταγενεστέρους, όχι μόνο αυτές που δεν ανευρέθηκαν αλλά αυτές που «μόλις σώζονται» (ένα χειρόγραφο, δύο εκδόσεις από τις οποίες σώζεται μόνο ένα αντίτυπο). Η εγγραφή για τις θεατρικές μεταφράσεις του Σακελλαρίου έχει ως εξής: «α. Μετέφρασεν εκ της γαλλικής και διά στίχων απλών συνέταξε το “αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως” τω έτει 1788. / β. Ρωμαίο και Ιουλία τραγωδία πενταδράματος καταλογάδην, 1789. / γ. Ορφεύς και Ευρυδίκη μελοδράμα· εκ της γαλλικής διά στίχων· εξεδόθη εις βίε: 1796· μαρκίδ: / δ. Τηλέμαχος και Καλυψώ μελοδράμα καταλογάδην εκ της γερμανικής· εξεδόθη εν Βιέννη παρά τοις μαρκίδες τω έτει 1796. / ε. Ρομπέρτ και Φλοριάδε τραγωδία καταλογάδην διηρημένη εις δράματα. / στ. Κόδρος. Τραγωδία πενταδράματος εκ της γερμανικής διαλέκτου μεταφρασθεία εις την καθ' ημάς απλουτέραν των ελληνικών διάλεκτον εν έτει 1786 ανέκδοτος».⁸⁵

Αυτή η πολύτιμη εγγραφή και πληροφόρηση απαιτεί κάποιον σχολιασμό. «Καταλογάδην» σημαίνει «κατά τον τρόπο της καθημερινής ομιλίας», σε πεζό δηλαδή λόγο, σε αντίθεση με τον έμμετρο λόγο· είναι ενδιαφέρον να επισημάνει κανείς, πως οι στιχουργημένες μεταφράσεις χαρακτηρίζονται: «διά στίχων» ή «διά στίχων απλών». Σε πεζό λόγο λοιπόν θα ήταν η χαμένη μετάφραση της τραγωδίας του Σαίξπηρ, σε πεζό λόγο είναι το σωζόμενο «μελοδράμα» *Τηλέμαχος και Καλυψώ*, καθώς και η αταύτιστη τραγωδία *Ρομπέρτ και Φλοριάδε*. Η έκφραση «πενταδράματος» καθώς και το «διηρημένη σε δράματα» αφορά μια παλαιότερη ελληνική δραματολογική και εννοιολογική σύμβαση, κατά την οποία η πράξη αναφέρεται ως «δράμα».⁸⁶ Προκαλεί επίσης εντύπωση πως ο Ζαβίρας, ενώ εν γένει προσπαθεί να κρατήσει μια χρονολογική σειρά στα αναφερόμενα έργα (1788, 1789, 1796), στην περίπτωση της τραγωδίας *Ρομπέρτ και Φλοριάδε* φαίνεται πως δεν γνωρίζει χρονολογία, ενώ στην περίπτωση του *Κόδρου*, από τον οποίο προφανώς έχει το χειρόγραφο (στα κατάλοιπα του Ζαβίρα εντοπίστηκε ο ανέκδοτος *Κόδρος*), γυρίζει πίσω στην αρχή της μεταφραστικής δραστηριότητας του Σακελλαρίου, το 1786, όταν μόλις είχε έρθει στη Βουδαπέστη και θα έφτανε για τη Βιέννη. Επίσης δεν ξεχωρίζει εκδεδομένα και ανέκδοτα έργα. Αναφέρει τις εκδόσεις των *Μαρκίδων* Πουλίου το 1796, αναφέρει πως ο *Κόδρος* είναι ανέκδοτος, αλλά δεν παρέχει καμιά πληροφορία για την κατάσταση των άλλων τριών έργων, βασιζόμενος προφανώς μόνο στις πληροφορίες του φίλου του. Αυτό αφορά εκείνα τα έργα που δεν σώζονται.

⁸³ Ο. π., σ. 23. Βλ. ακόμα Β. Πούγγρε: «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», ό. π., σσ. 249 εξ.

⁸⁴ Ως «Θέατρον» εδώ εννοείται ο δημόσιος χώρος, όπου κάτι διαδραματίζεται (όπως στο «θέατρον του πολέμου»). Για τις σημασιολογικές αποχρώσεις της θεατρικής ορολογίας στην ελληνική παράδοση βλ. Β. Πούγγρε: «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», στον τόμο: *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 19-84 (και του ίδιου:

«Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch», *Wiener Studien* 119, 2006, σσ. 77-113, και στον τόμο: *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*. Τόμ. 2. Wien / Köln / Weimar 2007, σσ. 169-200).

⁸⁵ Γ. Ζαβίρας, ό. π., σ. 243.

⁸⁶ Για τις τύχες και την πορεία της δραματικής ορολογίας στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο βλ. τη βιβλιογραφία σημ. 84.

Έργα που δεν σώζονται. Στην περίπτωση των έργων που δεν σώζονται ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το ζήτημα των ξένων προτύπων που μεταφράστηκαν. Για το πρώτο, που αναφέρεται ο Ζαβίρας, *Αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως*, το οποίο μεταφράζει «εκ της γαλλικής και διά στίχων απλών» το 1788, δεν έχει προταθεί ως τώρα καμιά ταύτιση, γιατί επισκιαζεται από τη χαμένη μετάφραση του *Ρωμαίου και της Ιουλίας*. Ο τίτλος παραπέμπει γενικώς στον διδακτισμό του Διαφωτισμού, που καταδικάζει τα ανεξέλεγκτα ανθρώπινα πάθη, εδώ της εκδίκησης, τα οποία δημιουργούν κοινωνικά προβλήματα και συχνά αποτελούν την αιτία οικογενειακών συμφορών. Δεν είναι καθόλου απίθανο να πρόκειται για τίτλο παραφρασμένο στα ελληνικά, που δεν αντανακλά τον τίτλο του προτύπου αλλά αποδίδει επιγραμματικά το περιεχόμενο του έργου. Και επειδή το έργο δεν σώζεται, κάθε προσπάθεια ταύτισης είναι εκ των προτέρων ρησικίνδυνη.

Δεν συμβαίνει το ίδιο με τη δεύτερη μετάφραση, την «τραγωδία πενταδράματος» *Ρωμαιο[ς] και Ιουλία* που μεταφράστηκε «καταλογάδην» το 1789 μάλλον από τα γερμανικά (βλ. το γλωσσικό τύπο «Ρωμαιο», *Romeo*). Έχει διατυπωθεί η εύλογη εικασία⁸⁷, πως ο Σακελλάριος χρησιμοποίησε μια από τις διακρύβειες διασκευές του Christian Felix Weisses (1726-1804)⁸⁸, που παιζόταν στο Burgtheater της Βιέννης από το 1768 ως το 1772, μάλιστα με αίσιο τέλος!⁸⁹.

Για την τρίτη άγνωστη μετάφραση, την τραγωδία «δηρημένη εις δράματα» *Ρομπέρτ και Φλορίαδε*, ο Βελουδής έχει προτείνει μια μετάφραση από τα γερμανικά, αν και ο τονισμός του «Ρομπέρτ» παραπέμπει μάλλον στα γαλλικά. Αλλά η πρόταση αυτή, *Robert und Florinda* του Ignaz Cornelius (1764; – ca. 1806), που δημοσιεύτηκε το 1786⁹⁰, δεν ικανοποιεί, γιατί ο συγγραφέας του είναι τελείως άγνωστος και το έργο του δεν έχει παιχθεί καν στο θέατρο· δημοσιευμένο μόλις το 1786 δεν μπορεί να έχει αποκτήσει ακόμα την απαραίτητη φήμη, για να προσελκύσει το ενδιαφέρον του Σακελλαρίου⁹¹. Και εδώ ισχύει, όμως σε λιγότερο βαθμό, η πιθανότητα, το πρότυπο να είχε και τελείως άλλο τίτλο.

Άγνωστα έργα με πιθανή πατρότητα του Σακελλαρίου. Γυρίζουμε στα στιχουργικά παραδείγματα της Γραμματολογίας του Μεγδάνη, *Καλλιόπη Παλιν[ν]οστούσα*, όπου ενδέχεται, μερικά από αυτά να είναι από άγνωστες μεταφράσεις ή και έργα του Σακελλαρίου, χωρίς να μπορούμε να το υποστηρίξουμε με κάποια τεκμήρια. Το δεύτερο παράδειγμα, χωρικό «έκτινος [sic] Μελοδράματος», θα ταίριαζε θεματολογικά με τον μύθο του Ορφέα και της Ευρυδίκης, αλλά και με κάθε άλλο λιμπρέτο που έχει βασικό θέμα τα ερωτικά πάθη και τις ερωτικές περιπλοκές. Και αυτά είναι, το 18^ο αιώνα, σχεδόν όλα. Το τρίτο και τέταρτο πα-

⁸⁷ G. Veloudis, *ό. π.*, σ. 116.

⁸⁸ Π. χ. ο *Ριχάρδος Γ'* στη δική του διασκευή παιζόταν αδιάκοπα στο χρονικό διάστημα 1770-1790 στο Burgtheater της Βιέννης (H. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*. Τόμ. Ε'. Salzburg 1962, σσ. 74 εξ.).

⁸⁹ Kindermann, *ό. π.*, σ. 76 και Β. Πούχνερ: «Η Αυτοκτομία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 223-282, ιδίως σ. 235. Μόλις στις 29 Δεκεμβρίου 1772 παιζεται για πρώτη φορά με το τραγικό τέλος και προκαλεί σάλο. Για τις αρνητικές αντιδράσεις κριτικών και κοινού βλ. τα

παραθέματα στον G. Zechmeister: *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärntnerthor von 1747 bis 1776*, Wien / Köln / Graz 1971, σ. 376. Ίσως ο Σακελλάριος να είχε ζήσει ακόμα τον απόηχο των εντυπώσεων που προκάλεσε το τραγικό τέλος στο βιεννέζικο κοινό.

⁹⁰ W. Kosch: *Deutsches Theater-Lexikon*. Τόμ. Α'. Klagenfurt / Wien 1953, σ. 243, G. Veloudis, *ό. π.*, σ. 116.

⁹¹ Όπως γνωρίζουμε από τις περιπτώσεις που έχουν εντοπισθεί τα πρότυπα των μεταφράσεων, ανάμεσα στην έκδοση ή παράσταση του πρωτοτύπου και την ελληνική μετάφραση μεσολαβούν αρκετά χρόνια.

ράδειγμα, όπου μιλάει (ή τραγουδάει) η Εύχαρις, προέρχονται από άγνωστη και ανέκδοτη τραγωδία *Έρως αγνοηθείς*, όπου προφανώς πρωταγωνίστρια είναι η Εύχαρις. Εύχαρις λέγεται μια από τις νύμφες στην ακολουθία της Καλυψώς, την οποία πληγώνει ο έρωτας με τα βέλη του και ερωτεύεται τον Τηλέμαχο· έτσι το διηγείται το λιμπρέτο, που μεταφράζει ο Σακελλάριος και εκδίδει το 1796 στη Βιέννη. Αλλά η μετάφραση είναι γραμμένη σε πεζό λόγο, και τα ελάχιστα έμμετρα χορικά που διαθέτει δεν ταιριάζουν. Άλλωστε το όνομα αυτό είναι αρκετά συνηθισμένο στην «αισθηματική λογοτεχνία» (*littérature sentimentale*), όπως και το όλο θέμα: ο Μεταστάσιος έχει γράψει ένα μονόπρακτο *Ο έρως αιχμάλωτος* (έχει μεταφραστεί σε φαναριώτικο χειρόγραφο το 1785)⁹², οι αφηγήσεις με πάμπολλα τραγούδια στο *Έρως αποτελέσματα* (1792)⁹³ οδηγούν πάλι στο *Σχολείον των ντελικάτων εραστών* του Ρήγα (1791)⁹⁴. Όταν μιλάει ο Μεγδάνης για «τραγωδία», μάλλον κυριολεκτεί, γιατί μεγάλο μέρος της πραγματείας του αναλώνεται στην ανάλυση των δραματικών ειδών⁹⁵.

Έτσι λοιπόν η υποψία μένει, πως η άγνωστη και ατεκμηριωτή τραγωδία *Έρως αγνοηθείς*, που αναφέρει ο Μεγδάνης, συσχετίζεται με άγνωστα λογοτεχνήματα του Σακελλάριου, ή ότι, και άλλα σιτουατικά παραδείγματα, που παραθέτει ο ιερέας πεθερός του στην *Καλλιόπη Πανιν/ν/σοπούσα*, προέρχονται από τα έργα που αναφέρει ο Ζαβίρας, αλλά δεν έχουν σωθεί. Οι πληροφορίες του Ζαβίρα άλλωστε είναι έγκυρες και φτάνουν έως το 1800· μπορεί ο Σακελλάριος, έως ότου προβαίνει στην έκδοση των *Ποιημάτων* του το 1817, να έχει γράψει ή μεταφράσει και άλλα λογοτεχνήματα, τα οποία κατέθετε, λόγω των πολλών μετακινήσεών του που αναγκάστηκε να πραγματοποιήσει, στο σπίτι του πεθερού και φίλου του, και εκείνος να τα χρησιμοποιήσει επιλεκτικά για τη σύνταξη της γραμματολογίας του. Όπως και να έχει το πράγμα, στο θέμα αυτό δεν φαίνεται να υπάρχουν κάποιες ελπίδες για οριστική λύση, αν δεν βοηθήσει η θεά της έρευνας Τύχη.

Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις. Το μεταφραστικό λοιπόν έργο του πολυταξιδεμένου Κοζανίτη ιατροφιλοσόφου και προσωπικού γιατρού του Αλή Πασά, όσον αφορά τα έξι θεατρικά έργα, που αναφέρονται σε μία και μόνη ιστορική πηγή, τον Ζαβίρα, περιβάλλεται ακόμα με αρκετά μυστικά, τα οποία η χρονική απόσταση δεν μπόρεσε να αποκαλύψει. Αυτό ισχύει, σε κάποιον μικρότερο βαθμό, και για τα έργα που σώζονται.

ΚΟΛΡΟΣ (ανέκδοτο 1786). Η πρώτη σωζόμενη μετάφραση του Σακελλάριου είναι και η εκτενέστερη. Πραγματεύεται τη γνωστή τραγική ιστορία του βασιλιά Κόδρου των Αθηνών, ο οποίος, παράδειγμα φιλοπατρίας, θυσιάζεται κατά την πολιορκία της πόλης από τους Πελοποννησίους, γιατί χρησμός από το μαντείο των Δελφών αποφάνθηκε, πως οι Αθηναίοι θα κερδίσουν μόνο, όταν πεθάνει ο βασιλιάς τους.⁹⁶ Ασφαλώς ήταν το θέμα της αρχαίας ιστορίας μαζί με το δίδαγμα πατριωτισμού και θυσίας για την πατρίδα, που παρακινούσαν τον νεαρό σπουδαστή στη μετάφραση αυτή, η οποία ολοκληρώνεται ήδη τη χρονιά που έφτασε

⁹² Για ανάλυση του περιεχομένου βλ. Δ. Σπάθης: *Διαφωτισμός και νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σσ. 113 εξ.

⁹³ *Έρως αποτελέσματα*, ήτοι ιστορία ηθικοερωτική με πολιτικά τραγούδια, συντεθείσα μεν εις την απλήν ημών διάλεκτον προς ευθυμίαν και εγγενέζην των ευγενών νέων... (επανεκδοση της έκδοσης του 1792 από τον Mario Vitti, Οδυσσέα, Αθήνα 1989).

⁹⁴ Κατάλογος των πρώτων στίχων των τραγουδιών μέσα στην αφήγηση αυτή στην Α. Φραντζή: *Μιμομαγιά*, ό. π., σσ. 269-274.

⁹⁵ Έχει μάλιστα ξεχωριστό υποκεφάλαιο «Τραγωδίας και μελοδράματος διαφορά».

⁹⁶ P. Grimal: *Λεξικό της ελληνικής και ρωμαϊκής μυθολογίας*, Θεσσαλονίκη 1980, σσ. 366 εξ. (με τις πηγές).

στη Βουδαπέστη, για να σπουδάσει ιατρική στη Βιέννη. Το σύνθεμα έχει εκπονηθεί, όπως αναφέρεται ήδη στον τίτλο του χειρογράφου, στην Πέστη, όπου διέμενε πρωτύτερα, κι έτσι έφτασε και στα χέρια του Ζαβίρα, που διέμενε μονίμως στη σημαντική αυτή πόλη του ελληνικού εμπορίου.

Το χειρόγραφο. Το χειρόγραφο του Κόδρου είχε την κοινή μοίρα της περιπέτειας όλης της βιβλιοθήκης και των καταλοίπων του Γεωργίου Ζαβίρα⁹⁷: τα ξενόγλωσσα βιβλία φυλάσσονταν από το 1960 και μετά στη Βιβλιοθήκη του Ιστορικού Μουσείου Βουδαπέστης στο Μουσείο Kiscell Károly, ενώ τα πολυτιμότερα βιβλία στα ελληνικά μαζί με κάποια χειρόγραφα, που είχαν φιλοξενηθεί στη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Βουδαπέστης, φυλάσσονταν μετά το 1940 για λόγους ασφαλείας στο Ινστιτούτο Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Eötvös Lóránd της Βουδαπέστης⁹⁸, όπου η συνάδελφος Άννα Ταμπάκη είχε δει το χειρόγραφο του Κόδρου σε παλαιότερο ταξίδι της. Το 1988 τα εν λόγω βιβλία και χειρόγραφα μεταφέρθηκαν, σε μια προσπάθεια να συγκεντρωθούν όλα τα ελληνικά χειρόγραφα και βιβλία των ελληνικών κοινοτήτων της Ουγγαρίας, κυρίως του Miskolc και του Tokai, στην πόλη Nyíregyháza. Στο σχετικό κατάλογο το χειρόγραφο του Κόδρου αναφερόταν με τη signatur No XLVIII (G) * No. XLVIII * P.2.VIII.Z 385.⁹⁹ Το 1995 η βιβλιοθήκη του Ζαβίρα, η οποία στο μεταξύ είχε υποστεί σημαντικές απώλειες, μεταφέρθηκε άλλη μια φορά: κατέληξε στο Ορθόδοξο Κέντρο του Αγίου Νικολάου (Ortodox Központ Hagiosz Nikolaosz) στην πόλη Kecskemét, με πρωτοβουλία του Κωνσταντίνου Χορευτού να συλλέξει όλα τα ελληνικά χειρόγραφα και έντυπα έγγραφα της Ουγγαρίας σε ένα και μόνο κέντρο, με σκοπό την τελική τους καταλογογράφηση και την καλύτερη προβολή και προστασία τους. Δυστυχώς η διεύθυνση του Κέντρου είχε εμπλακεί έκτοτε σε έντονες δικαστικές διαμάχες με την αυτοκέφαλη Ουγγρική Ορθόδοξη Εκκλησία (την οποία μέχρι πρόσφατα διακονούσε ο Πρωθιερέας Σεβασμιότατος κ. Μπέρκι), με αποτέλεσμα η ίδια η βιβλιοθήκη του Ορθόδοξου Κέντρου να παραμένει επισήμως κλειστή για το κοινό. Εκεί υποβάλλεται σε ένα περιβάλλον υγρό και κονισαλέο, μαζί με το υπόλοιπο της σημαντικής βιβλιοθήκης του διαφωτιστή και λογίου Ζαβίρα, όπου σώζονται ακόμα περί τα 700 βιβλία, το χειρόγραφο του Κόδρου. Θεατρολογική αποστολή του ερευνητικού προγράμματος «Το Ελληνικό Θέατρο στην Εποχή του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και της Τουρκοκρατίας» της Ακαδημίας Αθηνών, που διεξήγαγε ο συνάδελφος Γρηγόρης Ιωαννίδης στο χρονικό διάστημα 6-15 Νοεμβρίου 2004, κατόρθωσε να έρθει σε επαφή με τον υπεύθυνο ιερέα του κέντρου, να λάβει τη σχετική άδεια, μολοντί επισήμως η βιβλιοθήκη είναι κλειστή, και να φωτογραφήσει σε ηλεκτρονική μορφή το χειρόγραφο του Κόδρου, καθώς και τα πρωτοσέλιδα όλων των σωζόμενων βιβλίων του Ζαβίρα, που φυλάσσονται στο χώρο αυτό.¹⁰⁰ Είναι η πρώτη φορά όπου το χειρόγραφο υποβάλλεται σε συστηματική μελέτη και το κείμενό του μεταγράφεται και εκδίδε-

⁹⁷ Για το θέμα βλ. αναλυτικά την εισαγωγή του μελετήματος του Χαρ. Χοτζάκογλου: *Ελληνικά χειρόγραφα και παλαιόντυπα στη σερβική Ορθόδοξη Βιβλιοθήκη του Αγίου Ανδρέα (Szentendre) Βουδαπέστης*, Αθήνα 2002 (Τετράδια Εργασίας 24).

⁹⁸ A. Graf: *Κατάλογος της εν Βουδαπέστη βιβλιοθήκης Γεωργίου Ζαβίρα*, Βουδαπέστη 1935, σ. 15.

⁹⁹ Ο κατάλογος δημοσιεύτηκε από τον Verban Todorov στα *Τετράδια Εργασίας* 22, Αθήνα 1999, και υπάρχει

και στην έκδοση της Márta Nagy (ed.): *A Nyíregyházi Szent György magyar Ortodox egyházközség könyvtárlom anyának. Katalógusa*, Debrecen 1999 (Posztbizánci Közlemények IV), 222 σ.

¹⁰⁰ Για τις περιπέτειες της αποστολής αυτής και τα πορίσματά της βλ. Γρ. Ιωαννίδης / Β. Πούχνερ: «Στα ίχνη του Γεωργίου Ζαβίρα. Αποτέλεσμα ερευνητικής αποστολής στην Ουγγαρία», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου*

ται· πρόκειται για την πρώτη θεατρική μετάφραση του Σακελλαρίου· ο μετέπειτα ιατροφιλόσοφος, ποιητής και μεταφραστής είναι μόλις 21 ετών.

Το χειρόγραφο, διαστάσεων 19x13, εκτείνεται σε σελ. [4] + 139 + [8], είναι δεμένο και φέρει παλαιά *signatur* XLVIII στο εξώφυλλο, καθώς και νεώτερη P.2.VIII. Z 395.¹⁰¹ Στο εσώφυλλο (*marg. f. 1'*) αναγράφεται πιθανώς με το χέρι του Ζαβίρα: «και τότε ξυν τοις άλλοις πέφυκε I. Ζαβίρα»· κάτω από αυτό το motto υπάρχει ένα βησιμμένο σύμπλεγμα γραμμάτων (υπογραφή), ο αριθμός 424 με ένα δυσανάγνωστο γράφημα στην αρχή (χειρόγραφη μονογραφή), καθώς και η σφραγίδα A Budapesti Görög Alapításu Görög Keleti Magyar Egyházközség Könyvtára. Το χειρόγραφο είναι γενικά σε καλή κατάσταση, έχει σελιδαρίθμηση γραμμένη με μολύβι και φτάνει τις 139 σελίδες, στην πραγματικότητα 143 (λόγω σφαλμάτων στη μέτρηση που διορθώνονται στις αντίστοιχες σελίδες με 15^a, 16^a, 117^a και 118^a).¹⁰² Η γραφή είναι σταθερή και ευανάγνωστη, με μαύρο κι έντονο μελάνι, τα ομιλούντα πρόσωπα αναγράφονται χωρίς συντομογραφία στο κέντρο της σελίδας, όπως και οι τίτλοι σκηνών και πράξεων. Οι σκηνικές οδηγίες όμως είναι ενταγμένες στο κείμενο, τίθενται σε παρενθέσεις και χρησιμοποιούν συντομογραφίες για τους σκηνικούς χαρακτήρες. Κάθε σελίδα αποτελείται, εκτός αν παρεμβάλλεται σκηνικός τίτλος, από 18 σειρές. Σε κάθε δίστιχο η δεύτερη γραμμή αρχίζει τρία με πέντε γράμματα πιο δεξιά· μόνο στην περίπτωση νέας φράσης χρησιμοποιούνται κεφαλαία γράμματα, όχι στην αρχή στίχου (αλλά το σύστημα αυτό δεν τηρείται πάντα με συνέπεια, γιατί τα σημεία στίξης παραμένουν συχνά αόριστα: άνω τελεία και τελεία δεν ξεχωρίζουν πάντα καθαρά). Διορθώσεις, πάντα από το ίδιο χέρι, δεν είναι σπάνιες, συνήθως ως διαγραφές και συμπληρώσεις από πάνω. Η γραφή διατηρεί πιστά την ιστορική ορθογραφία χωρίς σημαντικές αποκλίσεις ή ιδιαίτερες, πέρα από τις συνηθισμένες για την εποχή, ορθογραφικές ή γραμματικές ιδιοτροπίες. Η στίξη είναι αρκετά πλούσια, ειδικά σε χωρία έντονης σκηνικής εκφραστικότητας, και ακολουθεί συνήθως τη λογική των νοημάτων και τους συντακτικούς κανόνες των φραστικών περιόδων. Όχι σπάνια χρησιμοποιεί την υφέν σε συνιζανόμενες συλλαβές (*διατί, ποιάν*), για να τηρηθεί το μετρικό σχήμα.

Το έργο και η δομή του. Το έργο δραματοποιεί τη γνωστή υπόθεση του βασιλιά Κόδρου των Αθηνών, ο οποίος έλαβε χρησμό από τους Δελφούς, πως ο πόλεμος των Αθηναίων με τους Δωριείς θα λάβει τότε μόνο αίσιο τέλος, όταν θυσιάσει ο ίδιος.¹⁰³ Στην προκειμένη

Αθηνών 7 (2006), σσ. 70-77.

¹⁰¹ Αποτελεί αυτό που έχει μείνει από την αρχική *signatur*: στον κατάλογο του Nyíregyháza αναφέρεται ως No XLVIII (G) * No. XLVIII * P.2.VIII.Z 395.

¹⁰² Άρα δεν έχει 151 σελίδες συνολικά, όπως αναφέρει ο συγγενικός κατάλογος, αλλά 155 σελίδες.

¹⁰³ «Ο Κόδρος είναι γιος του Μελανθου και απόγονος του Νηλέα. Ανήκει επομένως στο γένος του Ποσειδώνα. Έπειτα από την εισβολή των Ηρακλειδών στην Πελοπόννησο, ο Μελανθος διωγμένος από την πατρίδα του, την Πύλο της Μεσσηνίας, μετανάστευσε στην Αθήνα. Εκεί ο τελευταίος απόγονος του Θησέα, Θυμοίτης, τον έδωσε τη βασιλεία σε αντάλλαγμα της βοήθειας που του είχε προσφέρει στον αγώνα εναντίον

του βασιλιά της Βοιωτίας Ξάνθου. [...] Ο Κόδρος είχε ακολουθήσει την τύχη του πατέρα του και ύστερα από το θάνατό του τον διαδέχθηκε στον θρόνο της Αθήνας. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του, οι Πελοποννήσιοι επιχείρησαν έναν πόλεμο εναντίον των Αθηναίων. Το μαντείο των Δελφών τους υποσχέθηκε τη νίκη, αν δεν σκότωναν τον βασιλιά της Αθήνας. Τον χρησμό όμως τον έμαθαν οι αντίπαλοί τους με τη μεσολάβηση ενός κατοίκου των Δελφών, που ονομαζόταν Κλεόμαντης. Τότε ο Κόδρος αποφάσισε να θυσιάσει τη ζωή του για την πατρίδα. Ντύθηκε σαν ζητιάνος και βγήκε από την Αθήνα δίδεν για να μαζέψει ξύλα. Δεν άργησε να συναντήσει δύο εχθρούς και άρχισε να φιλονικεί μαζί τους. Σκότωσε τον έναν και σκοτώθηκε απ'

τραγωδία *Κόδρος* η υπόθεση συνδυάζεται, κατά τα συνήθεια της haute tragédie του γαλλικού Κλασικισμού, με ερωτική υπόθεση, δημιουργώντας έτσι το κλασικό δίλημμα των δραματικών ηρώων, που έχουν να διαλέξουν ανάμεσα σε πατριωτικό καθήκον και την πραγματοποίηση των ερωτικών τους πόθων. Το ερωτικό δράμα εκτυλίσσεται στο στρατόπεδο των Αθηναίων. Ο Κόδρος, βασιλιάς των Αθηναίων, σκοπεύει να παντρευτεί με την Φιλαΐδα, νεαρή από την γενεά του Θησέως. Αντεραστής του είναι ο Μέδων, στον οποίον τα θερμά αισθήματα ανταποκρίνεται και η Φιλαΐς με την ίδια θερμότητα. Η μητέρα του νεαρού ήρωα, Ελησίνδα, επίσης «εκ της γενεάς Θησέως», προτρέπει όμως τον γιο της να παραιτηθεί από τις ερωτικές επιδιώξεις του και τα αισθήματά του, αφού ο βασιλιάς έχει εκλέξει για σύντροφο της ζωής του και του θρόνου του τη Φιλαΐδα. Ο Μέδων, μετά από πολλές αντιστάσεις, υποκύπτει στην οδυνηρή προσταγή και στο «χρέος» προς τον βασιλέα, που του το επιτάσσουν τα ηρωικά ιδανικά και πρότυπα, η «αρετή» και η «ανδρεία». Ο φιλόανθρωπος και γνωστικός Κόδρος όμως, παρ' ότι έχει ερωτευθεί τη νεαρή και προσμένει ανυπόμονα την ημέρα της τέλεσης του γάμου, δεν έχει σκοπό να επιβάλει τη θέλησή του με τη βία: μόλις μάθει το πρόβλημα, παραιτείται από τις βλέψεις του και παραχωρεί ευχαρίστως τη νύφη στον «υποκειμένο» του, προκαλώντας την απορία του μυστικοσύμβουλου του θρόνου, Νιλέως, και δίνοντας το παράδειγμα του σοφού κι εύσπλαχνου, δημοκρατικού και φωτισμένου βασιλέα, ο οποίος ως πρώτος πολίτης υπηρετεί την πατρίδα και επιθυμεί την ευτυχία των υπηκόων του.

Ενώ η ερωτική υπόθεση εκτυλίσσεται στο πρώτο μισό της τραγωδίας, το δεύτερο αφιερώνεται στην υψηλή πολιτική: η Αθήνα πολιορκείται από τους Δωριείς με επικεφαλής τον Άρτανδρο· έχασαν όμως τη μάχη και συμφωνήθηκε προς το παρόν ειρήνη. Ο βασιλεύς των Δωριέων ζητάει συνομιλία με τον Κόδρο και του θέτει το αίτημα, πως για να επισφραγισθεί η ειρήνη πρέπει να γίνει μια ανθρωποθυσία: κάποιος από το βασιλικό περιβάλλον πρέπει να πεθάνει, πράγμα που αρνείται φυσικά ο Κόδρος. Αλλά η όλη συνομιλία για το παράλογο αίτημα ήταν απλώς μια παγίδα, ο Άρτανδρος με τους μυστικοσύμβουλους Κλέανθο και Λίκα και την ακολουθία τους επιθυμούν να καταλάβουν την πόλη, να σφετεριστούν την εξουσία και να αιχμαλωτίσουν τον νόμιμο βασιλιά. Μαζί του συλλαμβάνεται και η Ελησίνδα και η Φιλαΐδα, καθώς και ο Μέδων, που ήταν έτοιμος να αφήσει την πόλη, υπακούοντας στις προσταγές της μητέρας του και στο χρέος της «αρετής», να μη σταθεί εμπόδιο της Φιλαΐδος στο δρόμο προς το θρόνο. Ο Άρτανδρος αναγνωρίζει στον άγνωστο νέο τον άνθρωπο που του έχει σώσει σε μάχη τη ζωή. Τον αφήνει ελεύθερο, και μαζί του άλλο ένα άτομο της αρεσκείας του: του θέτει τη διορία, σε σύντομο χρονικό διάστημα πρέπει να αποφασίσει, ποιο από τα αγαπητά του πρόσωπα θα γλιτώσει από το θάνατο. Ο Μέδων, μετά από βασανιστικά διλήμματα, που εκφράζονται σε σχοινιστικές μονολόγους και εκτενείς διαβουλεύσεις με τη μητέρα του, την ερωμένη και τον βασιλιά, όπου όλοι επιμένουν πως πρέπει εκείνοι να πεθάνουν, φτάνει στο συμπέρασμα πως οφείλει να πεθάνει ο ίδιος, για να σωθεί η μητέρα του και ο βασιλιάς. Υπερισχύουν δηλαδή οι οικογενειακοί θεσμοί (σεβασμός προς τους γονείς) και η *raison d' état* (υπακοή στον βασιλέα) πάνω στην προσωπική τύχη και στις ερωτικές προ-

τον άλλο. Οι Αθηναίοι ζήτησαν τότε το σώμα του από τους Πελοποννησίους, για να το θάψουν. Οι τελευταίοι κατάλαβαν ότι είχαν χάσει την ελπίδα να νικήσουν την Αθήνα και γύρισαν στη χώρα τους. / Έδειχναν στην Αθήνα τον τύμβο του Κόδρου που υψώθηκε στο

μέρος όπου είχε σκοτωθεί, στη δεξιά όχθη του Ιλισού, μπροστά σε μια από τις πύλες της πόλης. / Μετά το θάνατό του διάδοχός του ήταν ο πρωτότοκος γιος του Μέδωνας. Ο δευτερότοκος γιος του Νηλέας εξορίστηκε στη Μήλο» (P. Grimal, *ό.π.*, σσ. 366-67).

τιμήσεις. Με τη Φιλαΐδα θα ενωθεί μέσα στο θάνατο, αφού η ένωση τους δεν στάθηκε εφικτή στη ζωή. Ο Άρτανδρος, σκηνικός εκπρόσωπος του τύπου του βάρβαρου, παράνομου και κακού τυράννου, ο οποίος περιμένει πως ο Μέδων θα απελευθερώσει την ερωμένη του υποκύπτοντας στα ένοπλά του, κι έτσι θα γλύτωνε από τον μισητό βασιλιά και την υπερίφανη Ελησίνδα, αναγκάζεται να δεχτεί την απόφαση. Η μητέρα του νεαρού ήρωα όμως αντιδρά έντονα: πρώτα παρακαλώντας τον βάρβαρο εισβολέα πεσμένη στα γόνατά του, έπειτα απειλώντας με μαχαίρι τον στυγνό τυράννο προσπαθεί να σώσει τον γιο της, που τον είχε θεωρήσει νεκρό ήδη στην αρχή του έργου. Ο Κόδρος όμως σώζει τον Άρτανδρο από την απειλητική μανία της και ο τυράννος του χαρίζει την ελευθερία. Στο μεταξύ ο Κόδρος έχει λάβει τον χρησμό από τους Δελφούς κι ακολουθεί το σχέδιό του. Θα τον οδηγήσουν οι φύλακες του εχθρού εκτός πόλεως, ενώ τον Μέδοντα οδηγούν στην εκτέλεση. Οι γυναίκες μένουν πίσω σε απόγνωση. Τότε φτάνει η ξαφνική είδηση, πως ο Κόδρος χτυπήθηκε θανάσιμα, και ο βασιλιάς, που προκάλεσε μόνοις του το θανάσιμο τραυματισμό του, προσπαθώντας να ξεφύγει από τους φύλακές του, πεθαίνοντας φανερώνει το περιεχόμενο του χρησμού. Και πράγματα τα πράγματα αλλάζουν ραγδαία: φτάνει η είδηση της εισβολής των Θηβαίων στην πόλη, οι οποίοι κατατροπώνουν τους Δωριείς, κι εσπευσμένα φεύγει ο Άρτανδρος, για να ενισχύσει τους άντρες του. Ξεσηκώθηκαν και οι Αθηναίοι, που νόμιζαν ότι ο Μέδων έχει εκτελεστεί, ενώ εκείνος γλύτωσε την τελευταία στιγμή από βέλος που σκότωσε τον δήμιό του. Η νόμιμη βασιλεία αποκαθίσταται: διάδοχος του θρόνου θα είναι ο Μέδων, ο οποίος παντρεύεται, με τις ευλογίες του ετοιμοθάνατου Κόδρου, την αγαπημένη του Φιλαΐδα.

Πρόκειται για ολιγοπρόσωπη κλασικιστική τραγωδία γαλλικού τύπου (της *haute tragédie* του 17^{ου} αιώνα) σημαντικής έκτασης (2108 δεκαπεντασύλλαβοι με ζευγαρωτή ρίμα), όπου το δραματουργικό ιδανικό της συμμετρίας και της αρμονικής αναλογίας των μεγεθών της σκηνικής οικονομίας αντιδιαστέλλεται προς ορισμένα υπολείμματα της *Haupt- und Staatsaktion* του γερμανικού Μπαρόκ. Ωστόσο η σκηνική δράση είναι περιορισμένη, η προώθηση της πλοκής γίνεται *off-stage*, βασίζεται σε μια σειρά από συμπτώσεις και αναιρέσεις πληροφοριών, ενώ στο παλάτι του Κόδρου κυριαρχεί ο προβληματισμός, η δραματουργική επεξεργασία των γεγονότων στον εσωτερικό ψυχισμό των ηρώων, τα ηθικά και ερωτικά διλήμματα αναλύονται και σχολιάζονται εκτενώς από τους πρωταγωνιστές. Το περιεχόμενο του έργου ήταν χωρίς άλλο ελκυστικό για τον νεαρό μέλλοντα φοιτητή της ιατρικής με την εξιμνήση της γενναιότητας των Αθηναίων, την ευγενική μορφή του μεγαλόψυχου και πεφωτισμένου βασιλιά Κόδρου, που θυσιάζεται για την πατρίδα, τη μισητή μορφή του ξένου τυράννου, την αρετή και την ανδρεία που υπερνικούν τα ερωτικά πάθη.

Από δομική άποψη συνδυάζονται δύο διαφορετικές υποθέσεις σ' ένα έργο: η υπόθεση του ερωτικού τριγώνου Κόδρος – Μέδων – Φιλαΐς, της οποίας η περιπλοκή βασίζεται σε μια παρεξήγηση της Ελησίνδας, που δεν διαβλέπει σωστά τη μεγαθυμία του ενάρετου βασιλιά, και η πολιτική και στρατιωτική υπόθεση της αντιπαράθεσης Αθηναίων – Δωριέων, που παρουσιάζεται ως αντίθεση πεφωτισμένης βασιλείας και βάρβαρης και ωμής τυραννίας, όπου με δόλο καταλύεται η έννομη τάξη και το πολιτειακό δίκαιο, το οποίο με την αυτοθυσία του Κόδρου και την επέμβαση των θεών (καθώς και την απρόσμενη εισβολή των Θηβαίων) θα αποκατασταθεί. Η μόνη τραγική μορφή θα είναι εν τέλει ο Κόδρος: με την πατριωτική πράξη της αυτοθυσίας για την πόλη εξιμνείται η εξαίρετη στάση του γνωστικού και φρόνιμου βασιλιά στην υπηρεσία των υπηκόων του. Με την πράξη της αυτοθυσίας «τακτοποιείται» και η ερωτική υπόθεση του έργου, αν και ο ίδιος είχε ήδη παραιτηθεί από τις βλέψεις του, όταν έμαθε για τον ισχυρό συναισθηματικό δεσμό της Φιλαΐδος με τον Μέδοντα.

Η δομή της κλασικίζουσας τραγωδίας φαίνεται και σε μια δραματουργική ανάλυση: τα

μεγέθη της δραματολογικής οικονομίας συνυπάρχουν αρμονικά: οι πράξεις έχουν 442, 382, 352, 440 και 492 στίχους. Η σκηνή Α' α' με την Ελησίνδα και τη Φιλαΐδα επί σκηνής (Α' 1-162) εισάγει στο ερωτικό δίλημμα: ο Μέδων έχει φύγει για αποστολή στις Θήβες (για βοήθεια των Αθηνών, πριν συμφωνηθεί η ειρήνη με τους Δωριείς), αλλά δεν έχει γυρίσει. Θεωρείται πως σκοτώθηκε. Η απαρηγόρητη μητέρα του Μέδοντος φανερώνει στη Φιλαΐδα, που επίσης τον κλαίει, πως προορίζεται για βασίλισσα και πρέπει να αφήσει τους θρήνους για τον νεκρό γιο της: εκείνη αντιστέκεται σθεναρά σε κάθε ενδεχόμενη αλλαγή των αισθημάτων της. Στη σύντομη σκηνή Α' β' με τον Κόδρο, τον σύμβουλό του Νηλέα και την Ελησίνδα (Α' 163-194) ο βασιλιάς αναρωτιέται, γιατί τον απέφυγε η μέλλουσα γυναίκα του κλαμένη και ομολογεί πόσο την αγαπά. Στη σκηνή Α' γ' οι δύο άντρες μένουν μόνοι τους (Α' 195-285): ο βασιλιάς εκφράζει την αγωνία του για την ευδόωση των ερωτικών του σχεδίων: αναλύεται και η πολιτική κατάσταση, η οποία τώρα, μετά την ήττα των Δωριέων, φαίνεται ειρηνική. Ο βασιλιάς όμως είχε ένα φοιτικό όνειρο, όπου είδε στην πόλη των Αθηνών σφαγές και πυρκαγιές, και το θεωρεί κακό σημάδι. Στη σκηνή Α' δ' γυρίζει απρόσμενα ο «χαμένος» Μέδων (Α' 186-366): από όλη την αποστολή μόνο εκείνος γλύτωσε, όταν έπεσαν σε ενέδρα των εχθρών έξω από τις Θήβες: βοσκοί τον περιμάζεψαν, τον γιάτρεψαν και τον πήγαν στις Θήβες. Έφυγε όμως γρήγορα, γιατί ήξερε ότι στην Αθήνα τον θεωρούσαν νεκρό. Στην εκτενή σκηνή Α' ε' ο Μέδων αντιμετωπίζει τη μητέρα του (Α' 367-442), όπου σε εμπιστευτικό κι έντονο διάλογο προσπαθεί να τον πείσει να απαρνηθεί τις βλέψεις του για τη Φιλαΐδα, γιατί την αγαπά ο βασιλιάς και σκοπεύει να την παντρευτεί. Δυσκολεύεται όμως να αλλάξει τη γνώμη του, να τον πείσει πως η αρετή και η ανδρεία είναι ανώτερες αξίες από το ερωτικό πάθος, πως οφείλει να τιμήσει τη γενεά του Θησέα, από την οποία προέρχεται, και να πράξει το καθήκον του προς την πολιτεία. Δεν μπορεί να είναι αντραστής του βασιλιά. Ο Μέδων όμως δεν μπορεί να καταπνίξει τα ισχυρά του αισθήματα.

Η Β' πράξη ξεκινάει ουσιαστικά με τη συνέχιση της ίδιας σκηνής (Β' 1-144): πάλι η Ελησίνδα νουθετεί τον γιο της, ν' αφήσει το ερωτικό πάθος του, που στέκεται εμπόδιο, κόρη από τη γενεά του Θησέως να γίνει βασίλισσα των Αθηνών. Με πόνο ο Μέδων τελικά παραδέχεται τις πιεστικές ενστάσεις και συμβουλές της μητέρας του, αλλά μόνο υπό τον όρο, πως θα εγκαταλείψει οριστικά την πόλη και θα ζήσει στην έρημο, όπου εύχεται να τον βρει γρήγορα ο θάνατος. Στη δραματική σκηνή Β' β' προστίθεται η Φιλαΐδα (Β' 145-300): δεν προλαβαίνει να χαρεί, πως ο αγαπημένος της τελικά δεν σκοτώθηκε, γιατί εκείνος της ανακοινώνει την απόφασή του να φύγει εκ νέου. Δυσκολεύεται να παραδεχτεί και να εξηγήσει τη στάση του. Η Ελησίνδα τελικά διδάσκει την ανώτερη αξία και σημασία της αρετής και της ανδρείας, αξίες που πρέπει να τοποθετηθούν πάνω από τον έρωτα. Στη σύντομη σκηνή Β' γ' (Γ' 301-324) η Ελησίνδα κλαίει για τη νέα αναχώρηση του γιου της και την οριστική του απώλεια, όπως και η Φιλαΐδα, ενώ διακόπονται από τον Κόδρο, που έρχεται με τον Νηλέα (σκηνή Β' δ', 325-342): ο βασιλιάς ήθελε να ανακοινώσει στη μνηστή του τον σημερινό τους γάμο, αλλά τη βλέπει σε άθλια κατάσταση και αναβάλλει τη χαρμόσυνη αγγελία του. Στη σκηνή Β' ε' (343-382) ο Νηλεύς απορεί με την άστατη συμπεριφορά του βασιλιά και την όλη στάση του προς τους κατώτερούς του: μήπως τον επηρέασε το γεγονός πως ο χρησμός των Δελφών έφτασε; – Όμως μόλις στο τέλος του έργου θα αποκαλυφθεί, τί ακριβώς λέει. Άλλωστε υπάρχουν και επείγουσες πολιτικές υποθέσεις, γιατί ο Άρτανδρος ζήτησε ακρόαση και οι δύο βασιλείς θα συναντηθούν σε μυστική συνομιλία.

Και η Γ' πράξη συνεχίζει με τα ίδια πρόσωπα, όπως στο τέλος της Β': Γ' α' βρίσκουμε πάλι τον Κόδρο σε συνομιλία με τον Νηλέα (Γ' 1-14): τώρα ο βασιλιάς ρωτάει, γιατί ο Μέδων έφυγε θλιμμένος από την Αθήνα. Την εξήγηση δίνει αμέσως μετά κλαίγοντας η Φιλα-

ἶδα (σκηνὴ Γ'β' 15-80), που εκδηλώνει γονατιστὴ στον συγκινημένο βασιλιά τα αισθήματά της για τον Μέδοντα, και τον πληροφορεῖ πὼς ἐκεῖνος ἐγκατέλειψε τὴν πόλη, γιατί του ἦταν ἀδύνατο να ἀνταπαχθεῖ στις ἐπιθυμίες του βασιλέα. Ὁ Κόδρος θαυμάζει το υψηλὸ φρόνημα του νεαροῦ ἥρωα, που μπορεί με τὴ δύναμη τῆς ἀρετῆς να δαμάσει κατὰ τέτοιον τρόπο τα αισθήματά του, και στέλνει να τον φέρουν πίσω. Οι ἐξηγήσεις του ἐρωτικού διλήμματος συνεχίζονται στην ἐπόμενη σκηνή (Γ'γ'), ὅπου προστίθεται και ἡ Ελησίνδα (Γ'81-116): ὁ Κόδρος τῆς ἐξηγεῖ το καθήκον του βασιλέως να κάνει ευτυχεῖς τους υπηκόους του και ποτέ του δεν θα ἤθελε να παρέμβει στον δεσμό τῆς Φιλαίδας με τον Μέδοντα, ἀν ἐκείνη δεν τον θέλει ἄντρα τῆς. Ἡ Ελησίνδα ἐγκωμιάζει τὴ μεγαλόθυμη και σοφὴ στάση του. Τότε με δύο μικρὲς σκηνές ξεκινάει ἡ πολιτικὴ ὑπόθεση, που θα φέρει τον βασιλιά σε ἀκόμα μεγαλύτερες δοκιμασίες: σκηνὴ Γ'δ' (117-122) ὁ Νηλεὺς ἀναγγέλλει, πὼς ὁ Ἄρτανδρος ἐφτάσε ἤδη για τὴ συνομιλία, Γ'ε' οι δυο ἄντρες συζητοῦν μόνοι τους (123-132): ὁ σύμβουλος ἀπορεῖ με τὴ στάση του βασιλιά, που παραιτεῖται τόσο εὐκόλα ἀπὸ αὐτὸ που ἀγαπᾷ, ἀλλὰ τους διακόπτει ἡδὴ ὁ ἐρχομὸς του Ἄρτανδρου με τον Λαῖκα (σκηνὴ Γ'στ', 133-256). Οι δύο βασιλεῖς μένουν μόνοι, και ὁ βάρβαρος Δωριεὺς του ζητάει, για να ἰσχύσει ἡ συμφωνημένη εἰρήνη, το αἷμα κάποιου εκπροσώπου τῆς γενεάς του Θησέα, που βρίσκεται στην Αθήνα, ἐνὼ ὁ Κόδρος ἀντιστέκεται σθεναρά: προτιμᾷ τὸν πόλεμο ἀπὸ μια τέτοια ἀτίμη πράξη. Στο τέλος τῆς σκηνῆς ἀποκαλύπτεται ἡ ἐνέδρα. Στὴ σκηνὴ Γ'ζ' ὁ Κόδρος συλλαμβάνεται ἀπὸ τους Δωριεῖς (Γ'257-298) και ἀντιμετωπίζει στωικά τον χλευασμὸ του Ἄρτανδρου που θριαμβολογεῖ, τον ἀλυσσοδέκουν, ἐνὼ οι εἰσβολεῖς φεύγουν να γεμίσουν τον Ἰλισσο αἷμα. Ἡ τελευταία σκηνὴ Γ'η' (299-352), βρίσκει τους δύο αἰχμάλωτους ἄντρες, τον Κόδρο και τον Νηλέα, σε συνομιλία: ὁ βασιλεὺς εἶναι ἡσυχος, δεν φοβάται το θάνατο, γιατί ἔχει ἀπὸ το μαγεῖο τῆς βεβαιότητας, πὼς ὁ θάνατός του θα λυτρώσει τὴν πόλη ἀπὸ τὴν τυραννία. Ὅμως δεν το λέει ἀκόμα καθαρὰ. Με τὴ βοήθεια των θεῶν πάντα νικάει το δίκαιο και ἡ ἀρετὴ θριαμβεύει πάνω σε κίνητρα ποταπά και τὴν ἐξουσιομανία των βαρβάρων.

Ἡ Δ' πράξη μας μεταφέρει προφανῶς στον γυναικωνίτη: σκηνὴ Δ'α' ἡ Ελησίνδα και ἡ Φιλαῖς (Δ'1-56) ετοιμάζονται να ἀντιμετωπίσουν τους εἰσβολεῖς και προετοιμάζονται ψυχικά για τα χειρότερα: ἡ Ελησίνδα μάλιστα κρατᾷ κι ἓνα κρυμμένο μαχαίρι. Οι εἰσβολεῖς καταφτάνουν στὴ σκηνὴ Δ'β' (57-81): ὁ Ἄρτανδρος διατάζει να τους δέσουν, ἀλλὰ ἡ Ελησίνδα ἀντιστέκεται. Φέρνουν και τον αἰχμάλωτο Κόδρο (Δ'γ' 82-107), να δει για τελευταία φορὰ τὴν ἐλπίδοξὴ γυναῖκα του, γιατί και οι γυναῖκες, ἀπὸ το γένος του Θησέα, θα σκοτωθοῦν. Ἐνὼ ὅλα εἶναι ἑτοιμα για τον φόνο του βασιλιά, φτάνει στὴ σκηνὴ Δ'δ' (108-170) ὁ Μέδων, που πιάστηκε ἔξω ἀπὸ τὴν πόλη. Ἐδὼ τα πράγματα παίρνουν τώρα, ἀπροσδόκητα, μια νέα τροπὴ, γιατί ὁ Ἄρτανδρος ἀναγνωρίζει στον ἀγνωστο νεαρὸ τον ἄνθρωπο που του ἔχει σώσει τὴ ζωὴ του σε μάχη. Ὡς χειρονομία ευγνωμοσύνης τον ἀφήνει ἐλεύθερο, στις ἐκκλήσεις ὁμως του Μέδοντα να ἀφήσει και ὅλους τους ἄλλους ἐλεύθερους, ὁ Ἄρτανδρος σκαρφίζεται ἓνα σατανικὸ σχέδιο: μόνο ἓνα ἄλλο πρόσωπο του βασιλικοῦ περιβάλλοντος θα γλυτώσει ἀπὸ το θάνατο, και ὁ Μέδων θα ἔχει τὴ δυνατότητα να ἀποφασίσει ἐκεῖνος, ποιὸς θα εἶναι αὐτός. Ἐπειδὴ ἡ διορία εἶναι σύντομη, ἀρχίζει ἀμέσως (σκηνὴ Δ'ε' 171-254) ἓνα συμβούλιο ἀνάμεσα σε Κόδρο, Μέδοντα, Ελησίνδα και Φιλαῖδα, ποῖο θα εἶναι το πρόσωπο αὐτό. Δίνοντας δείγματα υψηλοῦ φρονήματος κανένας ἀπὸ τους τρεις, που συνδέονται με τον Μέδοντα συναισθηματικά, οἰκογενειακά και πολιτειακά, δεν παραιτεῖται ἀπὸ το δικαίωμα να θυσιαστεῖ αὐτός, για να ζήσει κάποιος ἄλλος. Ὁ Μέδων βρίσκεται σε πολὺ δύσκολη θέση, γιατί και οι τρεις ἐπιχειρηματολογοῦν με πειστικὸ τρόπο και τον παρακαλοῦν για τον θάνατό τους. Μένει πάλι ὁ Μέδων με τὴ μητέρα του (σκηνὴ Δ'στ' 255-320), ἡ ὁποία τον προτρέπει ἐκ νέου να πράξει το καθήκον του και να μὴν υποκύψει στο ἐρωτικὸ του πάθος: ἐλευ-

θερος πρέπει να είναι ο βασιλιάς. Τώρα μαθαίνει επίσης, πως ο βασιλιάς ενέκρινε και τον γάμο του με τη Φιλαΐδα, και αυτό εντείνει ακόμα περισσότερο το δίλημά του. Σκηνή Δ' ζ' δείχνει τον Μέδοντα σε *monologue raisonné* (Δ' 321-378), όπου εξετάζει τις διάφορες εκδοχές του αδιεξόδου του: πρέπει να αποφασίσει ανάμεσα στον έρωτα και το καθήκον. Καταλήγει τελικά στο συμπέρασμα πως, για να γλυτώσει από το δίλημμα, πρέπει να πεθάνει ο ίδιος. Τότε έρχεται η Φιλαΐδα (σκηνή Δ' η' 379-440), η οποία, ακούοντας την απόφασή του, ομολογεί πως χωρίς αυτόν δεν μπορεί να ζήσει, και αποφασίζουν να πεθάνουν μαζί, ενωμένοι στον θάνατο. Έτσι δένεται η υπόθεση πριν από τις αλλεπάλληλες ανατροπές της τελευταίας πράξης.

Η Ε' πράξη φέρνει τη λύση με μια σειρά από αποκαλύψεις, που δεν μπορούσαν να έχουν προβλεφθεί ούτε έχουν προετοιμαστεί δραματουργικά. Στη σκηνή Ε' α' ο Άρτανδρος εκμυστηρεύεται στον Κλέανθο, πως το σχέδιό του απέβλεπε στο ότι ο νεαρός σίγουρα θα αποφάσιζε να σώσει τη νέα, κι έτσι θα απαλλασσόταν με εύσχημο τρόπο και από το υπερήφανο βασιλιά και τη μισητή Ελησίνδα· το γένος του Θρᾴσά πάντα τον μισούσε· αν είχε αυτόν τον Μέδοντα, θα τον σκότωνε κι αυτόν. Η διορία έχει λήξει και ο Μέδων παρουσιάζεται να ανακοινώσει την απόφασή του (σκηνή Ε' β' 36-84): πρωτίτερα όμως του αποκαλύπτει την ταυτότητά του, πως ο ίδιος είναι αυτός ο μισητός Μέδων που αναζητά ο Άρτανδρος. Θα πεθάνει μαζί με τη Φιλαΐδα, ενώ ο Κόδρος και η Ελησίνδα θα είναι ελεύθεροι. Έξάλλος ο Άρτανδρος δίνει διαταγή να ετοιμαστούν τα πάντα για τη θανάτωση του Μέδοντα (σκηνή Ε' γ' 85-92). Φέρνουν τον Κόδρο και την Ελησίνδα (Ε' δ' 93-150), η οποία ικετεύει τον τύραννο για τη ζωή του γιου της, κι όταν αυτός δεν συναινεί, τον απειλεί με το κρυμμένο μαχαίρι της. Αλλά ο Κόδρος επεμβαίνει, την συγκρατεί και σώζει έτσι τη ζωή του τύραννου. Έτσι (σκηνή Ε' ε' 151-166) αυτός τον απελευθερώνει αμέσως, ενώ η προδότρια θα θανατωθεί. Φέρνουν τον Μέδοντα (σκηνή Ε' στ' 168-228), για να τον δει για τελευταία φορά η μητέρα του· ο Κόδρος βγάζει το στέμμα του και αποχαιρετά όλους σε μια συγκινητική σκηνή. Φεύγοντας στην εξορία δηλώνει διαφορούμενα πως ξέρεi τί πρέπει να κάνει. Στη σκηνή Ε' ζ' (229-278) αποχαιρετά και ο Μέδων μητέρα και ερωμένη· ο κοινός θάνατος του ζεύγους μεταιώνεται, γιατί ο Άρτανδρος δεν δέχεται να φύγει και η νέα· ο δημόσιος θάνατός της θα έφερνε αναστάτωση στα πλήθη. Ο Μέδων θα εκτελεστεί δημόσια σε πλατεία των Αθηνών. Μένουν οι γυναίκες πίσω σε απόγνωση, μαζί με τους τυράννους και τους φύλακες (σκηνή Ε' η', 279-306), όταν ο Λίκας φέρνει την ξαφνική είδηση, πως ο βασιλιάς Κόδρος ψυχομαχεί και δίνει αναφορά στον Άρτανδρο, πώς έγινε το περιστατικό· ο ίδιος ο Κόδρος προκάλεσε τη συμπλοκή με τους φύλακές του και το μοιραίο τραυματισμό του. Σκηνή Ε' θ' (Ε' 307-329) φέρνουν τον ετοιμοθάνατο βασιλιά, και εκείνος δίνει στον Άρτανδρο να διαβάσει τον χρησμό των Δελφών. Η εκδίχηση των θεών τώρα είναι βέβαια. Και, απ' ό,τι φαίνεται, αναλαμβάνουν αμέσως δράση: στη σκηνή Ε' ι' (Ε' 330-365) μπαίνει ο Κλέανθος με γυμνό ξίφος και αφηγείται σε αγγελική ρήση πως ξένοι εισέβαλαν στην πόλη (είναι οι Θηβαίοι από τους οποίους ο Μέδων είχε αποστολή να ζητήσει βοήθεια) και κατατροπώνουν τους Δωριείς. Αναφέρεται και στον θάνατο του Μέδοντα, προκαλώντας την οδύνη των γυναικών. Στον ουρανό φάνηκαν περίεργα σημάδια, έπεσαν αστροπελέκια και η γη σείστηκε από τον Εγκέλαδο. Ο Άρτανδρος φεύγει εσπευσμένα για τη μάχη, η οποία είναι εκ των προτέρων χαμένη, γιατί τους Αθηναίους βοηθούν τώρα οι θεοί. Σε συγκινητική οικογενειακή σκηνή (Ε' ια', 366-423) μένει πίσω ο ετοιμοθάνατος βασιλιάς με την Ελησίνδα και τη Φιλαΐδα, προσπαθώντας να τις παρηγορήσει για τον ηρωικό θάνατο του Μέδοντα. Οι ήρωες είναι αθάνατοι· σημασία έχει πως απελευθερώνεται η Αθήνα. Ο ίδιος, με την ηρωική θυσία του για να σώσει την πατρίδα, θα βρίσκεται στο πάνθεον, τιμημένος πάντα από την πολιτεία. Αλλά υπό-

χει και η τελική ανατροπή της υπόθεσης: στην τελευταία σκηνή (Ε΄ β΄ 424-492) εμφανίζεται παρ' ἐλπίδα ο Μέδων και δηγγείται πως την τελευταία στιγμή σκοτώθηκε ο δήμιος του μπροστά του και πως ο Νηλεύς, που κατόρθωσε να απελευθερωθεί από τα δεσμά, ξεσήκωσε τους Αθηναίους, οι οποίοι τώρα έχουν τον πλήρη έλεγχο της πόλης. Σε ένα τελευταίο tableau ο βασιλέας πεθαίνοντας αποχαιρετά τον ήρωα, την εκλεκτή της καρδιάς του, που τελικά δεν μπόρεσε να παντρευτεί, και δίνει στο νεαρό ζεύγος την ευλογία του. Διάδοχός του θα είναι ο Μέδων, και η Φιλαΐδα βασίλισσα, με άλλον τρόπο τώρα απ' ό,τι πίστευε ο ίδιος στην αρχή του έργου. Με τη ρήση, πόσο γλυκός είναι ο θάνατος για την πατρίδα, ξεψυχάει. Νέα αστροπελέκια φαίνονται στον ουρανό, και η Ελησίνδα κάνει τον επίλογο: όχι θρήνοι χρειάζονται για τέτοιο βασιλιά, αλλά θαυμασμός για τη νίκη της αρετής.

Η χαρακτηριστική απλούστευση στις φυσιογνωμίες των σκηνικών προσώπων είναι χαρακτηριστική για την τραγωδία της εποχής. Όλοι τους είναι ευγενικοί, με λεπτούς τρόπους, πολιτισμένοι. Ο κόμβος των ερωτικών περιπλοκών δημιουργείται μόνο και μόνο από μια υπερεκτίμηση των ανδρικών ιδανικών της αρετής, της ανδρείας, της υπακοής και της αλληλεγγύης με τον θεσμό των θρόνων. Αυτή τη στάση εκπροσωπεί η πολύπειρη Ελησίνδα, θεματοφύλακας των αξιών της γενεάς του Θησέα. Όλοι ξεκινούν από υψηλά ιδανικά και ευγενικές προθέσεις. Η στάση του Κόδρου όμως ανεβάζει το μέτρο των ιδανικών και αξιών ακόμα πιο ψηλά: ο βασιλιάς ως πρώτος πολίτης της χώρας και στην υπηρεσία της πόλης του πρέπει να θυσιάσει και αυτός την προσωπική του ευτυχία για την ευτυχία των υπηκόων του· η βασιλική εξουσία δεν του δίνει κανένα δικαίωμα να θεωρεί τις δικές του επιθυμίες ανώτερες από τις επιθυμίες των πολιτών.¹⁰⁴ Και η πολιτική υπόθεση ολοκληρώνει το δίδαγμα για την πεφωτισμένη βασιλεία και τον ιδανικό μονάρχη: όχι μόνο την προσωπική του ευτυχία πρέπει να θυσιάσει για το καλό του λαού, αλλά και τη ζωή του, αν με αυτή τη θυσία σώζεται η χώρα από την καταστροφή και τον πόλεμο. Στο δίλημμα που θέτει ο Άρτανδρος στον Μέδωνα, όλοι είναι έτοιμοι να πεθάνουν, για να σωθούν οι άλλοι. Το γερμανικό πρότυπο του έργου αυτού γράφεται μερικές δεκαετίες μετά το τέλος του πιο φονικού πολέμου του 17^{ου} αιώνα, του Τριακονταετούς Πολέμου, που στην κυριολεξία κατέστρεψε και ερήμωσε μεγάλα τμήματα της Κεντρικής και Βόρειας Ευρώπης. Στα αυτιά του νεαρού μελλοντικού φοιτητή της ιατρικής, που ξεκίνησε από την Κοζάνη για την Κεντρική Ευρώπη, αυτά τα μηνύματα θα ηχούσαν σαν ευαγγέλια του Διαφωτισμού· αυτή η υψηλοφροσύνη της πολιτικής σκέψης και η απίστευτη μεγαλοψυχία του ιδανικού μονάρχη συνδέονταν κίολας με το ένδοξο παρελθόν του έθνους, στη μυθική Αθήνα της αρχαιότητας. Το θέμα του Κόδρου και το δράμα του Cronegk ενσάρκωναν μια από τις πιο ιδανικές και υψιπετείς εκδοχές του οράματος των Ελλήνων στα χρόνια των Ορλωφικών. Ο βάρβαρος Άρτανδρος εύκολα ερμηνεύεται ως Σουλτάνος και τα μηνύματα για θυσία υπέρ πατρίδος κυοφορούνταν στον υπόδουλο Ελληνισμό σε όλες τις παροικίες των βαλκανικών πόλεων και της Κεντρικής Ευρώπης· σε 35 χρόνια το όραμα θα γίνει πράξη. Τότε όμως ο γέρος πλέον Κοζανίτης ιατροφιλόσοφος θα βρεθεί στην άλλη πλευρά.

¹⁰⁴ Εδώ απηχούν παλαιότερες θεωρίες της μοναρχίας και του κράτους, που βρίσκονται σε αντίθεση με τις θεωρίες της απολυταρχικής κληρονομικής μοναρχίας, που εδραιώθηκε το 16^ο και 17^ο αιώνα. Κατά τις θεωρίες αυτές, θεολογικές και κληρικές στην αρχή, ο βασιλιάς πρέπει να τιμήσει το συμβόλαιό του με τον λαό, αλλιώς εκείνος έχει το δικαίωμα να τον καθαί-

ρέσει ακόμα και με τη βία. Έχω εξετάσει το θέμα λεπτομερειακά με την ευκαιρία της εξέγερσης της λαϊκής εξέγερσης στο έργο *Fuente Ovejuna* του Lope de Vega (βλ. Β. Πούχνερ: «Ο Χρυσός Αιώνας και η πολιτική. Η τυραννοκτονία στο έργο *Fuente Ovejuna* του Lope de Vega», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 95-138, όπου και η σχετική βιβλιογραφία).

Το γερμανικό πρότυπο. Ως πρότυπο της μετάφρασης του Σακελλάριου «εκ της γερμανικής διαλέκτου» στην «καθ' ημάς απλουστεράν των ελλήνων διάλεκτον», κατά την έκφραση του Ζαβίρα, έχει προταθεί από το 1983 η τραγωδία *Codrus* (1757) του Johann Friedrich Freiherr von Cronenck (1731-1758)¹⁰⁵, πρόταση που το 1995 μας φάνηκε πιθανή¹⁰⁶. Λεπτομερειακή αντιβολή της ελληνικής μετάφρασης με το γερμανικό πρωτότυπο (βλ. και το κεφάλαιο «Μεταφραστικές στρατηγικές» στη συνέχεια) μπορεί να το επιβεβαιώσει και να το αποδείξει. Η τραγωδία *Codrus* του Cronenck θεωρήθηκε η καλύτερή του, ακόμα και από τον Lessing¹⁰⁷, που δεν ήταν υπέρμαχος του κλασικιστικού σχήματος της *haute tragédie*: βραβεύτηκε το 1757 σε δραματικό διαγωνισμό ως η καλύτερη γερμανική τραγωδία.¹⁰⁸ Το έργο ασφαλώς δεν πρέπει να κριθεί με σημερινά κριτήρια, γιατί θα φανεί αρκετά στατικό κι αδέξιο.¹⁰⁹ Ο συγγραφέας του ήταν αρκετά γνωστός στα χρόνια του, και ήταν και νεανικός φίλος του κορυφαίου δραματουργού της εποχής, Gotthold Ephraim Lessing, του συγγραφέα της «Αμβουργιανής Δραματοουργίας», που υποστήριζε τον Σαίξπηρ ενάντια στην κλασίζουσα τραγωδία της γαλλικής σχολής.¹¹⁰ Ο *Codrus* θεωρήθηκε από πολλούς πρότυπο των γερμανικών τραγωδιών στο συρμό της κλασικίζουσας δραματοουργίας του γαλλικού 17^{ου} αιώνα. Παίχθηκε το 1760 σε πανηγυρική παράσταση στο πανεπιστήμιο της Βασιλείας από τον θίασο Ackermann, μερικά χρόνια αργότερα στο Αμβούργο, όμως δεν σημείωσε επιτυχία· αλλά το 1778 παίχθηκε στο Βερολίνο και είχε πολύ θετική απήχηση.¹¹¹ Στο Burgtheater της Βιέννης παίζεται το 1771/72 με τον τίτλο *Codrus oder Muster der Vaterlandsliebe* (Κόδρος, ή, Το πρότυπο της αγάπης για την πατρίδα).¹¹² Στη Βιέννη είχε παρουσιαστεί από το 1760/61, όταν ο περίφημος θίασος της Caroline Neuber, που το είχε συνεχώς στο ρεπερτόριό του, έδωσε παραστάσεις στη μητρόπολη των Αψβούργων. Η τραγωδία ξαναπαίζεται το 1769 στο Kärntnertheater, και βρίσκεται στο ρεπερτόριο της σκηνής αυτής και το 1771/72 και το 1774.¹¹³ Το έργο εκδόθηκε πολλές φορές στην εποχή του: Leipzig 1758, Berlin 1760, Ansbach 1760 (στα *Apanta*), Leipzig/Ansbach 1771 (*Apanta*) κτλ. και βρισκόταν σε κάθε βιβλιοθήκη· είχε μεταφραστεί ακόμα και στα γαλλικά¹¹⁴, πράγμα πολύ σπάνιο την εποχή εκείνη, όπου κυριαρχούσαν τα γαλλικά έργα σε όλες τις ευρωπαϊκές σκηνές.

Άρα ο συγγραφέας και το έργο του το 1786 είχαν μια καλά εδραιωμένη φήμη, η τραγωδία αυτή ήταν καταξιωμένη και παιζόταν με μεγάλη επιτυχία. Ωστόσο κατά τη δική του δήλωση στο τέλος του χειρογράφου, ο Σακελλάριος τελείωσε τη μετάφρασή του στα μέσα Μαΐου 1786 στην Πέστη σε ηλικία μόλις 21 ετών. Οι σχέσεις θεατρικής δραστηριότητας της Βιέννης με τη Βουδαπέστη, βέβαια, ήταν στενές και κινούνταν σε πολλά επίπεδα¹¹⁵ γίνονταν ακόμα και θεατρικές παραστάσεις στα γερμανικά.¹¹⁶ Άλλωστε δεν πρέπει να βρισκόμαστε

¹⁰⁵ G. Veloudis, *ό. π.*, σσ. 115 εξ.

¹⁰⁶ Β. Πούχνερ: «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», *ό. π.*, σσ. 234 εξ.

¹⁰⁷ W. Kosch: *Deutsches Theater-Lexikon*. Τόμ. Α'. Klagenfurt / Wien 1953, σ. 243.

¹⁰⁸ *Meyers Konversations-Lexikon*. Τόμ. Δ'. Leipzig 1875, σ. 810.

¹⁰⁹ *Kindlers Literatur-Lexikon*. Τόμ. 3. στ. 2070.

¹¹⁰ W. Gensel: *Johann Friedrich von Cronenck und seine Schriften*, Diss. Leipzig 1894, J. Minor: *Lessings Jugendfreunde*, Berlin 1883, σσ. 123-199.

¹¹¹ Στοιχεία στον H. Kindermann: *Theatergeschichte*

Europas. Τόμ. Δ'. Salzburg 1961, σσ. 463, 529, 633.

¹¹² H. Kindermann, *ό. π.*, τόμ. E', Salzburg 1962, σ. 111.

¹¹³ G. Zechmeister, *ό. π.*, σσ. 128, 160, 180, 251, 302, 366, 470.

¹¹⁴ H. Kindermann, *ό. π.*, τόμ. 6, Salzburg 1964, σ. 116.

¹¹⁵ Βλ. σε επιλογή: G. Staud: «Bibliographie des deutschen theaters in Ungarn», *Maske und Kothum* 13 (1967), σσ. 21 εξ., J. Pukánski-Kádár: *Geschichte der deutschsprachigen Theater in Budapest von den Anfängen bis zum Brand des Theaters in der Wollgasse* (1889), Wien 1972 κτλ.

¹¹⁶ Στην Πέστη υπήρχε από το 1774 το χτισμένο πέ-

μακριά από την αλήθεια αν υποθέσουμε, πως ο φίλος Γεώργιος Ζαβίρας, εγκατεστημένος στην ουγγρική πρωτεύουσα, έπαιξε κάποιο ρόλο στην εκλογή του έργου. Δεν γνωρίζουμε βέβαια με ασφάλεια, πόσον καιρό ο Σακελλάριος ήταν ήδη εκεί και έμαθε γαλλικά και γερμανικά, καθώς και τα «φιλόσοφα μαθήματα», όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Ζαβίρας, αλλά, επειδή το γερμανικό πρότυπό του προϋποθέτει προχωρημένες γνώσεις της γλώσσας, η διεκπεραίωση του εγχειρήματος, καθώς και η επιλογή του έργου πρέπει να είχαν πιθανώς και τη βοήθεια και υποστήριξη του Ζαβίρα. Από την άλλη βέβαια, η περίπτωση του Κοκκινάκη στη Βιέννη δείχνει, πως σε σύντομο χρονικό διάστημα, σχεδόν αμέσως μετά την άφιξή του, μεταφράζει ολόκληρα τέσσερα έργα του Kotzebue, τα οποία εκδίδει το 1801, όλα στη βασιλεύουσα του Δουνάβεως¹¹⁷.

Όπως και να έχει το πράγμα, με βεβαιότητα μπορούμε να πούμε μόνο, πως θα ήταν το αρχαιονωστικό θέμα, το μοτίβο της πατριωτικής θυσίας, οι ευγενικές συγκινήσεις και οι έρωτες, καθώς και το μοτίβο της πατριδολατρίας, μαζί με το αναγνωρισμένο κλασικιστικό σχήμα του θεατρικού έργου, που έκαναν, μαζί με την επιτυχία και την αίγλη του, να το προσέξει ο Σακελλάριος (ή και ο Ζαβίρας). Όμως ο Σακελλάριος δεν σταματά, δεν αγκυλώνεται και δεν παγιδεύεται, στις θεατρικές του μεταφράσεις, στο πατριωτικό ιστορικό δράμα και στην εξύμνηση του ένδοξου παρελθόντος: το 1788 με το *Αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως* (από τα γαλλικά σε απλούς στίχους) τον κερδίζει προφανώς ήδη ο ηθολογικός διδασκισμός του Διαφωτισμού (αν κρίνουμε από τον τίτλο της μετάφρασης), και μετά τον γάμο του το 1788 με την Αναστασία Καρακάση, το 1789, παρουσιάζει πλέον την ερωτική τραγωδία του Σαίξπηρ *Ρωμαιοί και Ιουλίοι* σε πεζό λόγο. Από τα υπόλοιπα έργα του που χρονολογούνται (και σώζονται), μια δεκαετία αργότερα, στο 1796, κυριαρχεί πλέον απόλυτα η ερωτική και μυθολογική θεματική. Επίσης είναι αξιοσημείωτο, πως η πρώτη του μετάφραση σε στίχο και σε ρίμα δείχνει από την αρχή μια ποιητική έφεση, η οποία εν μέρει λείπει από τις μεταφράσεις του Κοκκινάκη, το 1801 σε πεζό λόγο, ενώ την έμμετρη μετάφραση του *Ταρτούφου* (1815) επέκρινε ο Κοραΐς¹¹⁸, ή και από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο, που παρουσιάζει το 1818 την *Ιφιγένεια* του Γκαίτε σε πεζή μεταγλώττιση, μη τολμώντας να πλησιάσει την πυκνή στιχουργική του προτύπου του.¹¹⁹ Ο Σακελλάριος αποδεικνύεται από την αρχή πιο τολμηρός και πιο ικανός. Τέτοιες παρατηρήσεις όμως μας φέρνουν ήδη στο επόμενο κεφάλαιο, για τη γλώσσα και τη στιχουργική.

Γλώσσα και στιχουργική. Σε γενικές γραμμές η γλώσσα του Σακελλαρίου, ήδη σ' αυτήν την πρώτη από τις σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις, είναι μια λόγια γλώσσα με ορισμένα δημώδη στοιχεία σε έναν συνδυασμό και σε μια απροβλημάτιστη συνύπαρξη, που επιτρέπει τον χαρακτηρισμό «γλώσσα μικτή». Σ' αυτό δεν διαφέρει ουσιαστικά από τις ποιητικές συλλογές των φαναριωτικών μισμαγιών, ούτε από πολλές από τις μεταφράσεις του πεζού λόγου μέσα στον 18^ο αιώνα¹²⁰, ή και από τις άλλες θεατρικές μεταφράσεις της εποχής,

τρινο Rondelle-Theater, όπου έπαιζαν γερμανικοί θίασοι. Δεν αποκλείεται ο Σακελλάριος να έχει δει το έργο και στη Βουδαπέστη.

¹¹⁷ Βλ. Β. Πούχγερ: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη. Τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 40-177.

¹¹⁸ Α. Κοραΐς: *Επιστολαί*. Τόμ. Γ'. Ν. Δαμαλά, Αθήνα 1886, σσ. 693-698.

¹¹⁹ Β. Πούχγερ: «Η μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο (Ιένα 1818) και το πρότυπό της», στον τόμο: *Κλίμακες και διαβαθμίσεις. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 63-92.

¹²⁰ Γ. Κεχαγιόγλου: *Πεζογραφική ανθολογία. Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος*. Τόμ. 1-2. Θεο-

των *Ολυμπίων* π. χ. του Ρήγα¹²¹, ή των δακρύβρεκτων έργων και κωμωδιών του Kotzebue, που μεταφράζει το 1801 ο Κοκκινάκης.¹²² Ωστόσο ορισμένα στοιχεία της φωνολογικής και μορφολογικής ποικιλίας αποδίδουν έναν πιο προσωπικό χαρακτήρα στη γλώσσα της μετάφρασης, ενώ άλλα στοιχεία, επίσης φωνολογικών ή μορφολογικών αποκλίσεων οφείλονται στις ανάγκες της ομοιοκαταληξίας, καθώς και συντακτικά σχήματα, όπως το υπερβατόν στις ανάγκες του μετρικού σχήματος, που είναι απαραίτητα ο ομοιοκατάληκτος δεκαπεντασύλλαβος. Η τάση προς τη λογιосύνη εκδηλώνεται π. χ. σε επεξηγηματικές παρεμβολές ανάμεσα στο άρθρο και το ουσιαστικό¹²³, που θα ειρωνευτεί αργότερα ο Ιακ. Ρίζος Νερούλος στα *Κορακιστικά* (1811, 1813)¹²⁴, ή και η πολύ συχνή χρήση της δοτικής, και σε περιπτώσεις, όπου η αποφυγή της θα ήταν εύκολη. Όπως και η φαναριώτικη λογοτεχνία, αποφεύγει και ο Σακελλάριος τη συνίζηση, κι όπου αναγκάζεται να την κάνει χρησιμοποιεί την υφέν για σημασιολόγησή της.¹²⁵ Η υφέν χρησιμοποιείται, όπως συνήθως στα κείμενα της εποχής, για την επισημάνση της άτονης συλλαβής, πράγμα απαραίτητο για την απαγγελία και τη ρυθμική εναρμόνιση του πολιτικού στίχου. Για την αποφυγή της συνίζησης χρησιμοποιείται κατά κόρον η απαλοιφή (π. χ. Δ' 79 «σ' εμ' αστραπή»). Ρυθμολογικές προσεγγίσεις προς το δημοτικό τραγούδι είναι σπάνιες, διασκελισμοί απαντούν σχετικά συχνά.

Στην απαρίθμηση αυτών των γλωσσικών ιδιοτροπιών πρέπει να συνυπολογίσει κανείς, πως πρόκειται για μετρική μετάφραση από μετρικό πρότυπο, πράγμα που περιορίζει αποφασιστικά τις γλωσσικές επιλογές, αν το ζητούμενο είναι η πιστή μεταφορά των νοημάτων, εικόνων και εκφράσεων. Εδώ ο μεταφραστής αναγκάζεται μερικές φορές, α) να βρει δικές του λύσεις απομακρυνόμενος κάπως από το πρότυπό του, και β) να εγκαταλείψει την αρχή της μετάφρασης στίχο με στίχο που εν γένει ακολουθεί, και να επιμηκύνει τη σχετική περίοδο με δικούς του στίχους, αν και ο δεκαπεντασύλλαβος του δίνει κάποιο περιθώριο έναντι του δωδεκασύλλαβου του γερμανικού κειμένου της τραγωδίας.

Οι ορθογραφικές ασυνέπειες, διτογραφίες και πολυτυπίες, όπως τις έχει περιγράψει συστηματικά η Μαρία Κατίκα-Βάσιου¹²⁶, απαντούν κι εδώ και είναι χαρακτηριστικές ιδίως για τα χειρόγραφα (βλ. το χειρόγραφο της τραγωδίας *Αρμόδιος και Αριστογείτων* του συντοπίτη του Γεωργίου Λασσάνη¹²⁷, ο οποίος ξεκίνησε επίσης την «ευρωπαϊκή» σταδιοδρομία του στη Βουδαπέστη). Έτσι συναντώνται διτογραφίες όπως: «αφού» και «αφ' ου», «ειδώ – ιδώ», «καρδιά – καρδιά» (με ή χωρίς υφέν), οι τύποι: «να κερδέσω – να κερδίσω – να κερδήσω», «δεικνύεις» (Ε' 94) και «δείχνεις» (Γ' 124, Δ' 266 και *pass.*, δηλ. ενδιάμεσος τύπος προς το «δείχνεις»), «δειλώ – δειλιώ», «στερεά – στερόρα και στερόρως», ρηματικές καταλήξεις σε «ώντας» και «όντας». Ο μέλλοντας σχηματίζεται τόσο με «θά» όσο και με το «θέλω» + απαρέμφατο με αποβολή του –ν. Στο σχηματισμό των ρηματικών καταλήξε-

σαλονίκη 2001.

¹²¹ Β. Πούχνερ: «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. Τα *Ολύμπια*», στον τόμο: *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 27-68, 161-188.

¹²² Β. Πούχνερ: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη», ό. π.

¹²³ Π. χ. Α' 336 «πην την θανήν μου κλαίουσαν πόλιν ν' ιδώ πατρίαν», Ε' 248 «από ανδρείαν της καρδιάς μητρός τ' ειλικρινεάν».

¹²⁴ Β. Πούχνερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κω-*

μωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη, Αθήνα 2001, σσ. 23 εξ.

¹²⁵ Π. χ. Δ' 15 υπάρχει η υφέν σε δύο συνεχιζόμενες λέξεις «πίπτον σπαθί απ'», Ε' 415 «να μην το ιδή».

¹²⁶ Μ. Catlica-Vassi: *Alexandros Sutsos, Orestis. Einleitung. Kritische Edition*, Hamburg 1994 (Meletemata 3), σσ. 58-74.

¹²⁷ Β. Πούχνερ: «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματογράφος του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», στον τόμο: *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελε-*

ων σε δεύτερο και τρίτο πρόσωπο ενικού της υποτακτικής η χρήση του -η και -ης εναλλάσσεται με -ει και -εις, η χρονική αύξηση στα ρήματα χρησιμοποιείται χωρίς συνέπεια («ήρ-χето», Α' 99 «ηγάπας τον»).

Σπάνια παρατηρούνται γραμματικοί βιασμοί, που προκαλούνται και από τις ανάγκες της ομοιοκαταληξίας. Το συνδέτικο «και» μπροστά σε φωνήεν συντομογραφείται πάντα με «κ'», ανεξάρτητα αν πρόκειται για συνηχήση (ε-) ή όχι (α, ο, ου, ι). Στις οθρογραφικές ιδιοτροπίες της εποχής ανήκουν π. χ. το «μαζή» (Α' 363), «κυτερνίζει» (Α' 393 για κιτρινίζει), «αγκάλιασάι με», «προτήτερα» (για πρωτύτερα), «ανδρία» (ανδρεία), «εγλίγω-ρα» (Β' 335 και «εγλίγωρα», «να αρχήσης» (Γ' 174), «αλύσσους» (Γ' 273), κτλ.

Η πιο χτυπητή ιδιοτροπία στον τομέα της φωνολογίας και μορφολογίας είναι βέβαια η κατάχρηση της ρηματικής κατάληξης σε -άει/ή, που υπαγορεύεται μερικές φορές από τη ρίμα ή το μέτρο: Α' 35/36 «κατηγοράης / παρηγοράης», Α' 336 «τιμωράη», Β' 33-34 «οδη-γάει / ενοχλάη», Β' 133/134 «βαστάης/σταλάης», Β' 165/166 «μιλάεις / τυραννάεις», Β' 281/282 «νικάης / ακολουθάης», Γ' 56 «να σε λυτάη», Γ' 127 / 128 «ενθυμάης / ενοχλά-εις», Δ' 401 / 402 «οδηγάη / κατοικιάη», Δ' 414 «αρχινάης», Ε' 380 «αλησμονάει». Άλλες ιδιοτροπίες βρίσκουμε στους εξής τύπους: «ευρίσκουσουν» (Α' 399), «άφνω» (Α' 436 για αίφνης), «το ύποπτον» (Α' 439 για υποψία), «συλλογιούμαι» (Β' 1), «τον έρων» (Β' 49 τον έρωτα), «στοχίζω» (Β' 56 για στοχεύω), Β' 64 «να βαστάσω» (βαστήξω), «το ειμαρμένον» (Β' 124 για την ειμαρμένη, το πεπρωμένο), «γλυκυωμένη» (Β' 150), «γένεια» (Β' 254 με την έννοια της γενναιότητας), «εκκρούσης» (Β' 297 για αποκρούσεις, αποβάλλεις), «τραβίζω» (Β' 312 για τραβώ), «κρατύνη» (Γ' 168 για κρατήση, Ε' 403 «κρατύνει» για κρατάει), «να τους γλύσης» (Γ' 222 γλυτώσης), «εκστοματίζεις» (Γ' 282), «στηρίττει» (Γ' 322), «τον καθήκοντα» (Γ' 336), «τα κινήματα» (Δ' 22-23 για κινήσεις), «αλλοιείται» (Δ' 47 για αλλοι-ώνεται, αλλάζει), «απαργιάζω» (Δ' 315), «τα δάσητα» (Δ' 320), «έγκρινε» (Δ' 335 για ενέ-κρινε), «εναντιέτω» (Ε' 30), «μανικέ» (Ε' 62 για μανιακέ), «ασυμμάθητος» (Ε' 110), «να φαίνη» (Ε' 119), «ανθίστασις» (Ε' 146), «γλυκύνει» (Ε' 240), «λυπαίνει» (Ε' 366). Σε δύο περιπτώσεις η μέση φωνή αποκτά παθητική σημασία: «φέρεται» (Ε' 286, 307) με τη σημα-σία «τον φέρουν». Ιδιότροπος είναι και ο τύπος «απήρπαξε» (Ε' 298), κι έναν ενδιάμεσο τύπο ανάμεσα λόγια και λαϊκή απόδοση βρίσκουμε στην περίπτωση του «από εχθρών μου χέρας» (Ε' 364 χείρας / χέρια). Απρόσμενα λαϊκή απόχρωση έχει η έκφραση «πού είναι τη;» (Α' 392), ενώ το να «το ιδής στο μάτι» (Ε' 310) εννοεί: με τα μάτια σου.

Η στίξη είναι απρόσμενα πλούσια, πράγμα που δεν συνηθίζεται στα χειρόγραφα της εποχής. Ο Σακελλάριος έχει επίγνωση των υποκριτικών ποιτήτων του σκηνικού λόγου, χρησιμοποιεί συχνά το θαυμαστικό και τα αποσιωπητικά. Το μετρικό σχήμα τον πολιτικού στίχου διατηρείται απαρέγκλητα και με επιτυχία: υπέρμετροι στίχοι είναι σπάνιοι (π. χ. Γ' 315), όπως και οι ατελείς ομοιοκαταληξίες. Ως προς την επίτευξη των συνηχήσεών τους, ο Σακελλάριος δεν διακατέχεται από το «άγχος της ρίμας», αλλά χρησιμοποιεί υπερβατά, δι-ασκελισμούς και μορφολογικές αναπροσαρμογές με επιτυχία και άνεση, για να επιτύχει το άρτιο μετρικό σχήμα. Από αυτήν την άποψη τον χαρακτηρίζει από την αρχή μια ιδιαίτερη σιχουργική ικανότητα.

Μεταφραστικές στρατηγικές. Ο εντοπισμός του γερμανικού προτύπου της μετάφρασης επιτρέπει μια ενδεικτική σύγκριση των δύο κειμένων και τη συναγωγή ορισμένων συμπερα-σμάτων ως προς τις μεταφραστικές στρατηγικές που ακολούθησε ο Σακελλάριος.¹²⁸ Η ενδε-

λεχέστερη μελέτη του *Codrus* σε σύγκριση με τη μετάφραση του κοζανίτη ιατροφιλοσόφου επιφυλάσσει ορισμένες εκπλήξεις. Η πρώτη αφορά την έκταση του έργου: από 1.802 στίχους (δωδεκασύλλαβους και δεκατρισύλλαβους σε ζευγαρωτή ρίμα)¹²⁹ στο γερμανικό πρότυπο ο Σακελλάριος φτάνει τους 2.108 στίχους (δεκαπεντασύλλαβους σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία), δηλαδή η έκταση του έργου αυξάνεται κατά ένα έκτο.¹³⁰ Ωστόσο δεν πρόκειται για διασκευή: συστηματική αντιβολή αποδεικνύει, πως δεν λείπει ούτε μία σκηνή και ούτε μία ρήση από το πρότυπο. Ο μεταφραστής αποδίδει πιστά την πορεία και την εξέλιξη της πλοκής και τα νοήματα των λεγόμενων, αισθάνεται όμως ελεύθερος α) στην πιο παραστατική και εμφαντική γλωσσική απόδοση των νοημάτων, και β) στην ανάπτυξη λυρισμού, όπου το πρότυπο του έχει κοφτό και δραστικό λόγο, ακόμα και στους σχοινοτενείς μονολόγους. Αποδίδει με ευσυνειδησία και τις σκηνικές οδηγίες, και παραμένει πιστός στο πρότυπο του, ακόμα και στις περιπτώσεις, όπου ο ένας στίχος μοιράζεται σε δύο ή περισσότερα σκηνικά πρόσωπα (όχι με απόλυτη συνέπεια).

Αυτή την τακτική της επιμήκυνσης των ρήσεων και του ποιητικού εμπλουτισμού των εικόνων, καθώς και της υπογράμμισης των συναισθηματικών εξάψεων και των δραματικών συγκρούσεων, μπορεί να παρακολούθησει κανείς, αναλύοντας και συγκρίνοντας τις διακρινόμενες στην έκταση των ρήσεων σε ορισμένες επιλεγμένες σκηνές. Π. χ. στην αρχική σκηνή Α' α', που διαδραματίζεται ανάμεσα στην Ελυσίνδα και τη Φιλαΐδα, οι 143 στίχοι του προτύπου φτάνουν τους 162 στη μετάφραση. Μολοντούτο ο εμπλουτισμός αυτός δεν είναι συμμετρικός, αλλά αφορά ορισμένες ρήσεις μόνο: Ε[λυσίνδα] 21->34, Φ[ιλαΐ] 12 / 12, Ε 28 -> 30, Φ 12 / 12, Ε 20 / 20, Φ 2 / 2, Ε 20 -> 22, Φ 6 / 6, Ε 16 -> 18, Φ 6 / 6. Τις τακτικές και τα αίτια των ασύμμετρων εμπλουτισμών μπορεί να εντοπίσει και να περιγράψει μόνο μια ποιοτική ανάλυση (για τη σκηνή Α' α' βλ. στη συνέχεια). Σε άλλες σκηνές η στρατηγική της επιμήκυνσης είναι πιο συμμετρική και συσχετίζεται προφανώς με τη γλωσσική απόδοση των στίχων· εν γένει παρατηρείται το φαινόμενο, πως ένας συμπυκνωμένος στίχος στα γερμανικά αποδίδεται στα ελληνικά με ένα δίστιχο. Π. χ. στη σκηνή Β' α', με τη μεγάλη αντιπαράθεση του Μέδοντα με τη μητέρα του, όπου η Ελυσίνδα τον πείθει να παραιτηθεί υπέρ του βασιλιά από τον έρωτα της Φιλαΐδας: Ε 12,5 -> 16,5, Μ[έδων] 14,5 / 14,5, Ε 19 -> 25, Μ 7,5 -> 10, Ε 12 / 12, Μ 11 -> 14, Ε 4,5 -> 5, Μ 10 -> 15, Ε 8 -> 10, Μ 11 -> 13, Ε 2 -> 4. Ενώ στην πρώτη περίπτωση είχε κανείς την υποψία, πως είναι τα ηθικά διδάγματα της Ελυσίνδας περί αρετής και ανδρείας που υπογραμμίζονται με πιο εμφαντικό τρόπο, εδώ είναι και το οδυνηρό δίλημμα του Μέδοντα που βρίσκει κάποια ανάπτυξη. Υπάρχουν όμως και περιπτώσεις, όπου η γλωσσική ανάπτυξη και επιμήκυνση των ρήσεων είναι συμμετρική: π. χ. Δ' α' - οι δύο γυναίκες αναμένουν τους εισβολείς - Ε 18 -> 22, Φ 14->16, Ε 14->16, Φ 1 -> 2. Ο *monologue raisonné* του Μέδοντα Δ' ζ' με τα φοβερά διλήμματα που αντιμετωπίζει αυξάνεται από 43,5 στίχους σε 58, ο μονόλογος του Άρτανδρου Ε' α' από 28,5 σε 35,5.

Αλλά η ερμηνευτική εμβέλεια της ποσοτικής σύγκρισης είναι περιορισμένη, μόνο μια ποιοτική μικροανάλυση μπορεί να διαφωτίσει τις επιμέρους μεταφραστικές στρατηγικές. Ο Σακελλάριος, σε αντίθεση με τις πεζές θεατρικές μεταφράσεις της εποχής του 1800, δεν εκλαμβάνει την πιστότητα της μετάφρασης με δουλικό τρόπο· αισθάνεται αρκετά ελεύθερος να αναπαραστήσει στη σκέψη του μια δική του παράσταση του κειμένου, από την οποία

Österreichische Nationalbibliothek στη Βιέννη για την προμήθεια φωτοαντιγράφων μιας από τις πρώτες εκδόσεις του *Codrus* του Cronegk.

¹²⁹ Η στιχαρίμηση είναι δική μου.

¹³⁰ Κατά πράξεις: Α' 399 -> 442, Β' 310 -> 382, Γ' 320 -> 352, Δ' 365 -> 440, Ε' 418 -> 492.

καταγράφει το γλωσσικό μέρος.¹³¹ Το ζήτημα δεν είναι μόνο γλωσσικό και μετρικό: ασφαλώς η μεταφορά από μέτρο σε μέτρο και από ρίμα σε ρίμα οδηγεί σε λεκτικές αποκλίσεις και μια «πιστότητα» άλλου τύπου, στο επίπεδο της γενικής εντύπωσης, αλλά είναι και «ποιητική» και δραματουργική: ο μεταφραστής διαβάζει και κατανοεί πρότυπο, μέτρο, ρυθμό, νόημα, έννοιες, λεκτικές επιλογές, ποιητικές εικόνες, αισθητική εντύπωση κτλ., και αναπλάθει και μετουσιώνει το σύνολο της αισθητικής στάθμης του στίχου, του δίστιχου ή του χωρίου μέσα στο μυαλό του, το μεταφέρει σε άλλο γλωσσικό περιβάλλον και το ανασυνθέτει σύμφωνα με τις δικές του γλωσσικές ευαισθησίες, ακολουθώντας ένα δικό του όραμα της νοητής παράστασης.

Υπάρχουν όμως και άλλες στρατηγικές, πιο απλές και πιο πρακτικές, που φανερώνονται ιδίως στην αρχή του έργου, στο ξεκίνημα του μεταφραστικού εγχειρήματος: εδώ παρατηρείται σε αρκετά μεγάλη έκταση το φαινόμενο, ένας στίχος του προτύπου να αντιστοιχεί ακριβώς σ' ένα δίστιχο της μετάφρασης. Αυτός ο σχεδόν μηχανικός διπλασιασμός αποτελεί μια φραστική ευκολία, επιτρέπει την παραλλαγή και την επανάληψη, την υπογράμμιση και εμφαντική χρήση, εν γένει «βολεύει» τον μεταφραστή στην ελεγχόμενη πορεία του στίχου με στίχο. Από ένα σημείο και πέρα όμως οι αντιστοιχίες είναι πλέον στίχο προς στίχο ή και δίστιχο προς δίστιχο: το δίστιχο ως μετρικό σχήμα επιτρέπει μια πιο ελεύθερη ανάπλαση και ταυτόχρονα πιο πιστή απόδοση του νοήματος του προτύπου. Πιο σπάνια συναντάμε πραγματικές αποκλίσεις. Αν θέλει να ελέγξει κανείς την τακτική αυτή, πρέπει να αντιπαραβάλλει συστηματικά το αρχικό κείμενο και τη μετάφραση σε ορισμένα επιλεγμένα σημεία.

Διαλέγω αποσπάσματα από δύο διαφορετικές σκηνές: την πρώτη ρήση της Ελησίνδας προς τη Φιλαίδα στην αρχή του έργου (Α' 1-34, 1-20 του γερμανικού προτύπου), και το δραματικό αποκορύφωμα στη σκηνή Ε' δ', όταν η υπερήφανη Ελησίνδα από το γένος του Θησέα παρακαλεί τον βάρβαρο Άρτανδρο για τη ζωή του γιου της, πέφτει κλαίγοντας στα πόδια του, και όταν αυτός αρνείται, μέσα στην οργή της τον απειλεί με μαχαίρι, αλλά τη συγχωρεί ο Κόδρος (Α' 103-150, 88-125 του γερμανικού προτύπου). Και στις δύο περιπτώσεις παρατηρείται σημαντική επιμήκυνση του κειμένου στη μετάφραση: στο πρώτο παράδειγμα (Α' α') από 20 σε 34 στίχους, στο δεύτερο (Ε' δ') από 38 σε 48 στίχους. Στους πρώτους στίχους της αρχικής ρήσης της Ελησίνδας παρατηρείται η στρατηγική του διπλασιασμού: στ. 1 του *Codrus* αντιστοιχεί στο στ. 1-2 του *Κόδρου*: «So wird dein zärtlich Herz der Thränen niemals müde?»¹³² – «Αχ! διατί του πόνου ποτέ δεν ησυχάζεις / και του να χύνεις δάκρυα όντα στιγμήν σχολάζεις». Η απόδοση είναι επεξηγηματική: η τρυφερή καρδιά που δεν κουράζεται ποτέ να θρηνεί, μετατρέπεται σ' ένα πιο περιφραστικό σχήμα. Υποθέτουμε την εξής διαδικασία: ο μεταφραστής διαβάζει τον στίχο, κατανοεί το νόημα, ύστερα σχηματίζει τη ρίμα του δίστιχου που σκοπεύει να πλάσει και προχωρεί στην ανάπλαση του στίχου. Βέβαια το γερμανικό *müde werden* έχει και τις διπλές συνυποδηλώσεις του «ησυχάζω» και του «σχολάζω». Στ. 2 (γερμ.) μετατρέπεται ανάλογα σε στ. 3-4: «Quält dich ein ew'ger Gram, betrübte Philaide [?]» – «Με πένθος ακατάπαυστον διά παντός πλησμένη / εις κάθε έναν φαίνεται πως είσαι λυπημένη». Η ραίωση του προτύπου επιτρέπει στον μεταφραστή το πλάσιμο ενός εύρυθμου πολιτικού στίχου σε μορφή δίστιχου. Το «σε βασανίζει έργοινα

¹³¹ Για το θέμα της ιδιαιτερότητας της μετάφρασης δραματικών έργων από μια γλώσσα σε άλλη βλ. Β. Πούχνερ: «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος,

ιδίως στα νεοελληνικά», στον τόμο: *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 15-80 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

¹³² Ακολουθώ την αυθεντική ορθογραφία των πρώιμων εκδόσεων του *Codrus*.

αιώνια, θλιμμένη Φιλαΐδα» στα γερμανικά, στην ποιητική απόδοση του Σακελλαρίου αποκατά μιαν άλλη αισθητική χάρη, την οποία δεν διαθέτει το πρότυπο. Στ. 3 (γερμ.) αντιστοιχεί σε στ. 5-6: «Ich ehre deinen Schmerz; doch folg ihm nicht zu sehr» – «Ευλικρινή και τίμιον γνωρίζω σου τον πόνο / όντα σοι δη ανωφελή απόβαλλέ τον μόνον». Η γερμανική διατύπωση έχει: «τιμώ τον πόνο σου» μα μην τον ακολουθήσεις παραπάνω». Παρόμοιος χειρισμός υπάρχει και στον επόμενο στίχο, 4 / 7-8: «Die Klagen sind umsonst und Medon ist nicht mehr» – «Διότ' ο Μέδων πέθανεν, όθεν ανδρεία γίνου / ήρωος ούσα έγκυρος στον πόνο μη αφήνουν». Εδώ παρατηρούνται οι πρώτες νοηματικές αποκλίσεις: «Οι θρήνοι είναι μάταιοι και ο Μέδων δεν υπάρχει πια» δηλώνει επιγραμματικά το γερμανικό πρότυπο. Ο Σακελλάριος αναμορφώνει, προτάσσοντας την είδηση του χαμού του Μέδοντα· δεν επαναλαμβάνει πια τα περί ματαιώτητος των θρήνων, αλλά προσθέτει ένα άλλο στοιχείο, που δεν τονίζεται στο πρότυπο: πως η Φιλαΐδα είναι και αυτή από τη γενεά του Θησέα.

Εδώ φαίνεται πως υπάρχει και κάποια δραματουργική σκοπιμότητα, γιατί από τη διευκρίνιση της καταγωγής της νεαρής απορρέει και το καθήκον της να φανεί «ανδρεία». Στη συνέχεια ο Σακελλάριος χειραφετείται ακόμα περισσότερο από το πρότυπό του, γιατί οι στ. 9-10 απηχούν μόνο σε πολύ γενικές γραμμές τον στ. 5 του γερμανικού προτύπου: «Die Götter wollen nicht der Schwermuth Wunsch verstaten» – «τώρα είν' όλ' ανωφελή, θεοί δεν βοηθούνι / και πόθον της καρδιάς σου ποσώς δεν εκτελούσι». Ο συμπτυκνωμένος γερμανικός στίχος δεν είναι και εύκολα κατανοητός: «Οι θεοί δεν θέλουν της μελαγχολίας την επιθυμία να επιτρέπουν». Για να επιτύχει τη ρίμα διαχωρίζει το αρχαιοπρεπές ρήμα verstaten σε δύο: «βοηθούνι / εκτελούσι». Για να «γεμίσει» το μετρικό σχήμα αναγκάζεται να επαναλάβει στο πρώτο ημιστίχιο τα περί «ανωφελών» (στ. 6), και η μελαγχολία (Schwermuth) γίνεται ο πιο εύληπτος «πόθος της καρδιάς», μεταθέτοντας όμως το νόημα από το πένθος για τον τετελεσμένο θάνατο του αγαπημένου της στην ερωτική επιθυμία, που προϋποθέτει πως ο Μέδων ακόμα ζει. Ο Σακελλάριος ίσως εδώ υπονοεί πως η νεαρή ενδομύχως ακόμα δεν πιστεύει (και ορθά) στον θάνατο του Μέδοντα. Πιο πιστά αποδίδουν οι στ. 11-12 τον στ. 6: «Kein Geist entreisset sich dem blassen Reich der Schatten» – «Εκείνος που κατέβηκε στην Άδου εξουσίαν / δεν έρχεται ουδέποτε εις ζώντων κατοικίαν», μεταφέροντας το κάπως γενικό και αφηρημένο «Ουδέν πνεύμα αποσπάται από το ωχρό βασίλειο των σκιών» σ' ένα πιο προσωπικό επίπεδο, διευκρινίζοντας το νόημα του γερμανικού στίχου και εφαρμόζοντας τον στη συγκεκριμένη περίπτωση.

Εδώ τελειώνει προσωρινά αυτή η κάπως μηχανιστική αντιστοιχία, η οποία προκαλείται α) από την αναζήτηση κατάλληλης ρίμας, και β) από την ανάγκη διασαφήνισης του συμπτυκνωμένου γερμανικού στίχου, χρησιμοποιώντας σε μερικές περιπτώσεις και «παραγεμίματα». Από την άλλη όμως ο στίχος κερδίζει την ανάλαφρη κι ευχάριστη ρυθμολογία του ελληνικού δεκαπεντασύλλαβου σε αντίθεση με το βάρος που διακρίνει τον γερμανικό 12/13σύλλαβο. Ενώ ο στ. 13 αντιστοιχεί στον στ. 7: «Dein Herz ist allzugroß, zu zärtlich, zu getreu!» – «Τω όντι η καρδιά σου είναι εμπιστευμένη», αναπλάθοντας από τα τρία επίθετα του γερμανικού κειμένου μόνο το τελευταίο, αντίθετα στους επόμενους στίχους υπάρχουν μόνο γενικές απηχήσεις: στ. 14-16 δεν ανταποκρίνονται πια στους γερμανικούς στ. 8-9: «Der Tugend Uebermaß ist nie von Fehlern frei. / Du bist es nicht allein, die Glück und Ruh verloren;» - «διατί εις την ψήφον της πάντη στερόα εμμένει, / όμως αυτή η αγάπη με πάθ' είναι μγμένη / διότι απ' τον έρωτα αιτάν της λαβαίνει». Ο Σακελλάριος αναπτύσσει το προηγούμενο θέμα του (στ. 13) και αγνοεί τους δύο γερμανικούς στίχους, από τους οποίους ο πρώτος αναφέρεται στην υπερβολική αρετή, που δεν είναι απαλλαγμένη από λάθη, ένα απόφθεγμα που στα μάτια του ίσως αντιβαίνει στην όλη ηθικολογική στάση της Ελυσίνδας, και ο δεύτερος

αποτελεί σαφή νύξη της μητέρας, πως η αγαπημένη του γιου της δεν είναι η μόνη που έχασε την ευτυχία και την ησυχία της. Αντ' αυτού ο μεταφραστής αναπτύσσει την ηθολογική πλευρά του ζητήματος αλλιώς: η αγάπη της νεαρής είναι πιστή στο γιο της (στ. 13-14), αλλά αυτή η αγάπη ενέχει ερωτικό πάθος (στ. 15-16). Εδώ ο Σακελλάριος αποδίδει με ευκρινέστερο τρόπο το όλο ηθικό δίδαγμα της Ελυσίνδας, που τοποθετεί την αρετή και το καθήκον πάνω από τον έρωτα, όχι μόνο σ' αυτή τη σκηνή αλλά και απέναντι στο γιο της.

Στη συνέχεια οι αντιστοιχίες γυρίζουν πάλι στη συμμετρία του διπλασιασμού, αλλά μόνο για λίγο: στ. 10 «Zum Schmerz und zur Geduld sind Sterbliche gebohren» – στ. 17-18 «Θνητοί τα πάθη δόθησαν ζωήν στην επιγείαν: / ετούτο στοχαζόμενη υπόμενε μ' ανδρείαν». Βέβαια η νοηματική αντιστοιχία περιορίζεται στον πρώτο στίχο, ενώ ο δεύτερος επαναλαμβάνει την έκκληση για «ανδρεία». Αλλά το ρήμα «στοχαζόμαι» επαναφέρεται στην προστακτική στον επόμενο στίχο, ο οποίος δίνει μια ελεύθερη ανάπλαση των σκέψεων του Σακελλάριου. Εδώ φτάνουμε σ' ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο της μετάφρασης του κοζανίτη ιατροφιλοσόφου, γιατί οι επόμενοι δύο στίχοι του γερμανικού κειμένου, στ. 11-12, βρίσκουν μόνο σε πολύ γενικές γραμμές κάποια ανταπόκριση, ενώ στη συνέχεια η μετάφραση πηγαίνει τελείως σε δικούς της δρόμους: «Für uns ist alles Nacht, für sie dort alles Licht; / Und standhaft leiden ist der Menschheit größte Pflicht» – στ. 19-20 «Στοχάσου ότι ως θνητή βαστάξεις δυστυχίαν, / χάνεις, ως πλείστοι των θνητών, και συ την ευτυχίαν», που είναι περισσότερο μια ανάπτυξη της προηγούμενης σκέψης παρά μετάφραση του προτύπου: ο πρώτος στίχος «Για μας όλα νύχτα είναι, γι' αυτούς [τους θεούς] όλα φως» βρίσκει μια ωχρή απήχηση μόνο στο σκέλος των «θνητών» και τη δυστυχία τους, ενώ ο δεύτερος, που διατυπώνει την υποχρέωση της ανθρωπότητας να υποφέρει (την ύπαρξή της), μετατρέπεται σε δεύτερο πρόσωπο, στην αναφορά της προς την Φιλαίδα, την εφαρμογή δηλαδή του αποφεύγματος, και από υπαρκτός κανόνας που ισχύει για όλους, μετατρέπεται στην απώλεια της ευτυχίας για τη νεαρή. Εδώ ο μεταφραστής επεμβαίνει και στο πνεύμα και στη φιλοσοφία του έργου: η χριστιανική προσταγή του παθητικού πάθους (suffering, Leiden), που απλώς υποφέρει και υπομένει την ύπαρξή του, δεν ανταποκρίνεται στο αρχαίο ελληνικό πνεύμα ούτε στο νεώτερο. Και με αφορμή αυτή τη διαφοροποίηση ο Σακελλάριος αφήνει για λίγο το πρότυπό του: οι στίχοι 13-14 του γερμανικού κειμένου δεν έχουν κανένα αντίστοιχο πια στην ελληνική μετάφραση: «Doch itzt, itzt ist es Zeit, den Göttern bloß zu danken. / Das Leben hat sein Ziel, der Schmerz hat seine Schranken». Ο Cronegk συνεχίζει το μάθημα της ανθρωπίνης ύπαρξης ως πάθος: «Μα τώρα, τώρα είν' καιρός, τους θεούς ν' ευχαριστούμε. / Η ζωή έχει το στόχο της, ο πόνος τ' όριά του». Αυτό το «μάθημα» ο νεαρός μεταφραστής το αναπτύσσει σε πολλούς στίχους και το παραλλάσσει. Οι στ. 21-28 έχουν ως εξής: «Με πάθη γαρ είν' η ζωή ανθρώπων μεμιγμένη, / θεών δε μόνον η ζωή άγνωστος πάθους μένει / χρέος εκάστου των βροτών είναι, τας δυστυχίας / να υποφέρει σταθερά, με θάρρος της καρδιάς / και τοις θεοίς που δίδουν τω την δύναμιν να ζήση / με γνώμης αθωότητα την χάριν να γνωρίση. / Διατί με τέλος της ζωής το τέλος θελ' ιδούμεν / παθών που δοκιμάζοντας εν κόσμω αθηνούμεν». Η πρώτη παρατήρηση είναι, πως ο πρώτος γερμανικός στίχος για την ευχαριστία προς του θεούς παραλείπεται τελείως, ο δεύτερος αναπτύσσεται αλλά συνδυάζεται και με προηγούμενες σκέψεις. Προφανώς ο μεταφραστής δίνει κάποια έμφαση στο «δίδαγμα» αυτό, για να γίνει κατανοητό από τους συμπατριώτες αναγνώστες του. Το δεύτερο που παρατηρεί κανείς είναι η αμφισημία του «πάθους», που και τον ερωτικό παροξυσμό σημαίνει, την έντονη συναισθηματική φόρτιση εν γένει, και το «πάθος» με την αρχαία έννοια, τα βάσανα, τις δυστυχίες. Στο χωρίο αυτό ο Σακελλάριος αποδίδει και τα νοήματα των προηγούμενων στίχων του γερμανικού προτύπου, που δεν πρόλαβε να αναπτύξει επαρκώς.

Στο υπόλοιπο της ρήσης της Ελμσίνδας οι αντιστοιχίες προχωρούν ανά δίστιχα: στ. 15-16 «Ja, Götter! ob ihr gleich mir Ruh und Glück entwandt, / Euch dank ich; eure Macht erhält mein Vaterland» - στ. 29-30 «όθεν και εγώ ευχαριστώ θεούς που φυλάττουν / πατρίδα μου την δυστυχία με όλον που με πράττουν», συρρικνώνοντας τον πρώτο στίχο από την «ησυχία και ευτυχία που αφαίρεσαν» οι θεοί από την Ελμσίνδα σ' ένα αόριστο «με όλον που με πράττουν». Δίστιχο 17-18 ανταποκρίνεται στο δίστιχο 31-32: «Und du, du trauest noch, die Braut des Codrus weinet! / Der Tag ist dir betrübt, der allen fröhlich scheint!» - «Νύμφη του Κόδρου γίνεσαι, και δακρυσμένη είσαι, / στην άπασι χαρμόσυνον ημέραν συ λυπείσαι;». Αποτελεί επιτυχημένη και καλαίσθητη απόδοση του γερμανικού δίστιχου, αλλάζοντας τη σειρά των ημιστιχίων στον πρώτο στίχο και μετατρέποντας τη σύνταξη στο δεύτερο. Και φτάνουμε στο τέλος του παραδείγματος και στο τέλος της ρήσης της Ελμσίνδας: στ. 19-20 «Du seufzest, da man uns den Frieden giebt! / Dein Vaterland ist froh, und du bist noch betrübt!» - στ. 33-34 «Πατρίδ' ειρήνη δίδεται και συ αναστενάζεις; / Αυτή μεν τώρα χαίρεται, εσύ δα σκυθρωπάξεις;» Και εδώ πρόκειται για επιτυχημένη στιχουργική απόδοση του προτύπου, με αντιστροφή της σειράς των ημιστιχίων στον πρώτο στίχο. Ο Σακελλάριος πείθει ήδη από την πρώτη ρήση της μετάφρασης για τις στιχουργικές του ικανότητες στην ανάπλαση του μετρικού σχήματος και της ρίμας του γερμανικού προτύπου. Όταν δεν του «βγαίνει» η ισοσκελής αναπαραγωγή στίχου προς στίχο ή δίστιχου προς δίστιχο, καταφεύγει στον διπλασιασμό των στίχων: ο ένας στίχος γίνεται δίστιχο. Από την άλλη όμως αισθάνεται εξ αρχής ελεύθερος να προσφύγει και σε δικές του συνθέσεις, αν το θεωρεί αναγκαίο, για να αποδώσει καλύτερα το νόημα ή σε σημεία που τον ενδιαφέρουν ιδιαίτερα. Αυτή η ποιητική ελευθερία είναι αξιοσημείωτη, γιατί δεν εμφανίζεται σε άλλους μεταφραστές του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου με την ίδια άνεση και δικαίωση, ως αυτονόητη στρατηγική της μεταγλωττίσης και μεταφοράς ενός έργου σε άλλο γλωσσικό περιβάλλον και σε άλλο πολιτισμό.

Το δεύτερο παράδειγμα είναι εκτενέστερο και αφορά ένα δραματικό αποκορύφωμα της πολιτικής υπόθεσης (σκηνή Ε' δ'), όπου η υπερήφανη αιχμάλωτη Ελμσίνδα από τη γενιά του Θησέα παρακαλεί τον τύραννο Άρτανδρο για τη ζωή του γιου της, κι όταν το αρνείται τον απειλεί με μαχαίρι, αλλά την σταματά ο Κόδρος. Αφορά τους στίχους Ε' 88-125 του γερμανικού προτύπου¹³³ και τους στίχους Ε' 103-150 του ελληνικού· η μετάφραση επεκτείνει το χωρίο από 38 στίχους σε 48. Στη σκηνή είχε προηγηθεί ομιλία του Κόδρου, που ισχυρίζεται απέναντι στον Άρτανδρο, πως αυτός πρέπει να τον σκοτώσει, γιατί η ζωή του σημαίνει τον δικό του θάνατο. Τότε επεμβαίνει και η Ελμσίνδα: 88 «Und ich! - - ists möglich? ich - ich weiche dem Geschieke», - 103 «Κ' εγώ... τούτ' είναι δυνατόν... στην ειμαρμένη κλίνω». Ο Σακελλάριος αποδίδει πολύ πιστά, στίχο με στίχο· απλώς το γερμανικό «υποχωρώ μπροστά στο πεπρωμένο» μετατρέπεται αντίθετα σε «κλίση». Η απόδοση στίχο με στίχο συνεχίζεται: 89 «Mein ganzer Muth entflieht bey diesem Augenblicke» - 104 «και τώρα της καρδιάς μου το θάρρος δεν αφήνω». Ο μεταφραστής αντιστρέφει πάλι την εικόνα: δεν την «εγκαταλείπει το θάρρος», αλλά δεν το αφήνει να της φύγει. 90 «Ich weine nun! - - Natur, wie stark ist deine Macht?» - 105 «Κλαίω! ... αχ, φύσις δυνατή, πού είν' η δύναμιά σου!» Ελεύθερα ο μεταφραστής παραλλάσσει την έκφραση, αν του φαίνεται δραματουργικά λειτουργική: η Ελμσίνδα στην ελληνική εκδοχή δεν αναρωτιέται «πόσο δυνατή είναι η εξουσία της φύσης», αλλά πού είναι η δύναμή της, κάνοντας το λόγο του προτύπου πιο παραστατικό και οικείο, υποκοιώντας στις ιδιαιτερότητες της ελληνικής εκφραστικότητας, όπου η ερώτηση «πού εί-

¹³³ Η στιχαρίθμηση είναι δική μου.

ναι» είναι πιο επιτακτική από το «πόσο είναι». 91 «Mein Sohn! mein Sohn; wozu hast du mich itzt gebracht?» – 106 «Υιέ μου, ποίον κίνδυνον φέρεις μοι και ζωή σου;». Μια από τις τακτικές που ακολουθεί ο Σακελλάριος, είναι η αύξηση των σημείων της «δειξέως» (deixis), δηλαδή των αναφορών του εδώ, τώρα, εγώ, εσύ κτλ., που θεωρείται ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του δραματικού είδους και του θεατρικού λόγου. Έτσι ο λόγος γίνεται πιο προσωπικός: το γενικόλογο γερμανικό «πού [σε ποιο σημείο] με έχεις τώρα φέρει», που απευθύνει η Ελσίνδα νοερά στον γιο της, μετατρέπεται σε κάτι πιο συγκεκριμένο: σε ποιον κίνδυνο έχει θέσει τη ζωή της και τη ζωή του.

Στη συνέχεια η Ελσίνδα δεν μιλάει πια νοερά με τον εαυτό της, αλλά στρέφει το λόγο της στον Αρτανδρο. Εδώ ακολουθεί τώρα μια περίπτωση, όπου ένας γερμανικός στίχος αντιστοιχεί με δύο ελληνικούς: 92 «Ich weiß, daß ich dich nur durch meinen Schmerz vergnüge» – 107-108 «Ηξεύρω, πως οι πόνοι μου χαράν σοι προσξενούσι / κλανθμοί μου εις συμπάθειαν ποσώς δεν σε κινούσι». Η επέκταση της απόδοσης σ' ένα δίστιχο παρέχει στον μεταφραστή την ευκαιρία να πλάσει ένα όμορφο δίστιχο. Ύστερα γυρίζει πάλι στην προσφιλή μέθοδο της στίχο-προς-στίχο μετάφρασης: 93 «Sieh meine Thränen an! sieh] mich erniedrigt! --- Siege!» – 109 «Τύρανν' ιδέ τα δάκρυα, ιδέ που γόνυ κλίνω ...». Το διπλό sieh αποδίδεται πιστά, το erniedrigen εκλαμβάνεται όχι με τη μεταφορική έννοια (ταπεινώνομαι), αλλά την κυριολεκτική (χαμηλώνω [γονατίζω]). Το ότι ο Σακελλάριος μεταφράζει με «γόνυ κλίνω», αποδεικνύει πως παρακολουθεί τη σκηνική δράση σωστά και όντως σκηνοθετεί στο κεφάλι του αυτό που διαβάζει. Το «Νίκησε!» του γερμανικού προτύπου παραλείπει. 94 «Tyran! ich komme, dich um Mitleid anzuflehn» – 110 «προσιπτω κ' ασυμμάθητος δε όμως ας μην μείνω». Ο Σακελλάριος δεν ακολουθεί τον Cronégk, γιατί θεωρεί τον στίχο, όπου η Ελσίνδα δηλώνει στον Αρτανδρο, πως έρχεται για να ζητήσει έλεος για τον γιο της, αυτονόητο· αντ' αυτού συνεχίζει την κίνηση της γονυκλισίας και βάζει τη μητέρα να εκφράσει όχι μόνο τα παρακάλια της, αλλά και τις προσδοκίες της να γίνουν δεκτά. Ο λόγος της στην περίπτωση αυτή είναι πιο δραστικός.

Τώρα αρχίζει μια στιχουργική περίοδος, όπου οι στίχοι διπλασιάζονται: 95 «Verschone meinen Sohn, laß mich zu Tode gehn!» – 111-112 «Χάρις' υιῷ μου την ζωήν, χάρις' ελευθερίαν / εμένα δε θανάτωσον και θνήσκω μ' ευθυμία». Παρατηρούμε αυτό που αναλύσαμε και πρωτίτερα: αν με την απόδοση του επόμενου στίχου δεν βρεθεί ικανοποιητική ομοιοκαταληξία, για τον μεταφραστή δεν μένει άλλη λύση από την επέκταση της μεταγλώττισης του στίχου σε δίστιχο, γιατί αυτόνομη στιχουργική και νοηματική ενότητα σ' αυτό το μετρικό σχήμα είναι το δίστιχο. Η αραίωση των νοημάτων του στίχου, όπου ο μεταφραστής δεν προσθέτει τίποτε ουσιαστικά καινούργιο, κάνει πιθανή την εκδοχή, πως στην περίπτωση αυτή η αδυναμία ανεύρεσης ρίμας ήταν η αιτία της επέκτασης. Η μέθοδος αυτή βρίσκει και συνέχεια: 96 «Er hat aus blinder Wahl sich für mich hingegeben» – 113-114 «Από τυφλήν του εκλογήν ζωήν μου να φυλάξη / και την ιδίαν του ζωήν επρόκρινε να τάξη». Εδώ φαίνεται πως υπάρχει και ένας πρόσθετος δραματουργικός λόγος για την επιμήκυνση: το «έχει θυσιάσει για μένα σε τυφλή εκλογή» του γερμανικού στίχου είναι παρεξηγήσιμο (το rühm sich hingegeben έχει και τη σημασία της ερωτικής παράδοσης σε κάποιον), ενώ πρόκειται για αναφορά συγκεκριμένη στην απόφασή του να θυσιάσει ο ίδιος και να δώσει την ελευθερία και τη ζωή στη μητέρα του. Αυτό το διευκρινίζει ο δεύτερος στίχος. Η μέθοδος του διπλασιασμού συνεχίζεται για ένα στίχο ακόμα: 97 «Du willst ihn tödten? du? schenkt er dir nicht das Leben?» – 115-116 «Με θάνατον αμείβεσαι τῷ ελευθερωτῇ σου / υψ' ου σοι εφυλάχθηεν η ίδια ζωή σου». Η λόγια και στρεφνή σύνταξη με τις δύο δοτικές δεν μπορεί να αλλάξει την εντύπωση, πως η ελληνική απόδοση είναι πολύ πιο χτυπητή από το «Να τον θανατώσεις θέ-

λεις; συ; δεν σου χάρισε τη ζωή;». Το ρήμα «αμείβομαι» περικλείει παραστατικά το «do ut des» της κοινωνικής υποχρέωσης και φανερώνει πιο εντυπωσιακά την παράβαση των ηθικών νόμων που διαπράττει ο Άρτανδρος.

Όσες φορές ο Σακελλάριος καταφεύγει στη μέθοδο του διπλασιασμού του στίχου, το αποτέλεσμα είναι από ικανοποιητικό έως εντυπωσιακό. Στη συνέχεια ακολουθούν μια σειρά από αποδόσεις στίχο προς στίχο: 98 «Ists möglich, daß dein Herz den Trieb der Menschheit spürt» – 117 «Ανίσως ανθρωπότητας σπινθήρ' έχ' η καρδιά σου»· η απόδοση του «Trieb der Menschheit» (ορμέφυτο της ανθρωπότητας) με «σπινθήρ' ανθρωπότητας» οδηγεί στο σημασιολογικό αποτέλεσμα, πως «ανθρωπότητα» εδώ σημαίνει ουσιαστικά «ανθρωπιά», μια εννοιολογική απόχρωση που έχει και στα γερμανικά σε αυτά τα συμφραζόμενα, όπου η ανθρωπότητα και το ανθρώπινο (ανθρωπιά) βρίσκονται σε μια χαλαρή σημασιολογική σύνδεση. 99 «Und daß die Dankbarkeit die stolze Seele rührt» – 118 «αν η ευγνωμοσύνη τε κινεί τα νεύματά σου». Στην αντικατάσταση της «υπερήφανης ψυχής» με «τα νεύματα» πρέπει να υπολογίσει κανείς τουλάχιστον δύο επίπεδα: 1) το τεχνικό μέρος της στιχουργικής, όπου ο μεταφραστής χρειάζεται μια τρισύλλαβη λέξη με μιαν ορισμένη ρυθμολογία, για να ταιριάζει στο μετρικό σχήμα, και, ει δυνατόν, να έχει και συγκεκριμένο ηχητικό πλούτο, και 2) το μέρος της ποιητικής εικονολογίας και της δραματουργικής λειτουργικότητας, όπου η «υπερήφανη ψυχή και συγκινείται» από την ευγνωμοσύνη είναι εικόνα κατώτερη από το να κινεί η ευγνωμοσύνη τα νεύματα· με νεύματα κεφαλιού και χειρονομίες χεριών οι τύραννοι δίνουν διαταγές και κρίνουν για ζωή και θάνατο. Αυτά τα «νεύματα» ως βαρυσήμαντες συμβολικές κινήσεις μελών του σώματος είναι πιο κοντά και κατανοητά στη σωματική γλώσσα της θεατρικής παράστασης παρά η αφηρημένη κίνηση της ψυχής, που κυματίζει από την ευγνωμοσύνη. Σε μερικά σημεία ο Σακελλάριος δείχνει ένα εξαιρετικό ένστικτο.

Στο μεταξύ η Ελησίνδα συνεχίζει τα παρακάλια της: 100-111 «So schone meinen Sohn! - - du scheinst unbewegte, / Mein Schmerz hat noch bey dir die Menschheit nicht erregt» – 119-120 «υιόν μου ελευθέρωσον... ακίνητός μοι φαίνη / πόνος μου, ανθρωπότητα ποσώς σοι δεν συσταίνει;». Χωρίς την ταυτόχρονη μελέτη του γερμανικού προτύπου, θα μπορούσε να υποκύψει κανείς εύκολα στον πειρασμό, να διορθώσει το «ακίνητος» με αναγραμματισμό σε «ανίκητος», που ταιριάζει σε τέλειο συνδυασμό με τον «πόνος». Αλλά ο Σακελλάριος εδώ μεταφράζει πιστά. Ωστόσο μετατρέπει το γερμανικό ρήμα schonen, (να μην κάνει κακό στο γιο της), σε ένα ενεργητικότερο «ελευθέρωσέ τον». Ο δεύτερος στίχος είναι κάπως δυσνόητος, αλλά αρκετά ιδιωματική είναι και η γερμανική φράση: «Ο πόνος μου δεν διεγείρει σε σε την ανθρωπότητα», οπότε και η ελληνική απόδοση κινείται σ' αυτά τα νοηματικά πλαίσια: ο πόνος μου δεν σου συνιστά καθόλου «ανθρωπότητα;». Αντιμετωπίζουμε πάλι την περίπτωση, όπου «ανθρωπότητα» σημαίνει ανθρωπιά.

Στη συνέχεια η ρητορεία της ικεσίας περνάει στα δρώμενα: 102 «Sprich, willst du mich vielleicht noch mehr erniedrigt sehn?» – 121 «Θέλεις, ειπέ, να σοι δειχθώ πλέον ταπεινωμένη;» – αυτή τη φορά ο μεταφραστής ελαμβάνει το erniedrigen (χαμηλώνω, ταπεινώνομαι) με τη μεταφορική, όχι την κυριολεκτική έννοια. 103 «(Verzeih o Theseus!) Ja, Tyrann es soll geschehn» – 122 «(Ω σύγγνωθί μοι νυν Θησεύ) τύρανν', αυτό τ' ας γένη». Τότε η Ελησίνδα, από τα γόνата που βρίσκεται, πέφτει μπρούμυτα σε στάση προσκύνησης και ικεσίας: 104-105 «Sieh meine ganze Wuth! sieh meine Thränen fließen? / Sieh mich - - ich sterbe fast - - Sieh mich zu deinen Füßen» – «Ιδέ μου όλον τον θυμόν, ιδέ που δάκρυα χύνω, / ιδέ... ιδέ με θνήσκουσιν... στους πόδας σου νυν κλίνω». Ο Σακελλάριος παραλείπει τη σκηνική οδηγία του γερμανικού προτύπου, πως η Ελησίνδα ρίχνεται στο έδαφος. Ο Άρτανδρος δεν ανταποκρίνεται: 106 «Steh auf, und geh von hier! du sollst ihn sterben sehn» – 125-126 «Εγείρου!

ύπαγ' απ' εδώ! πρέπει να αποθάνη! / 'Πο δάκρυα ο Άρτανδρος ανδρείαν του δεν χάνει». Ο μεταφραστής προσθέτει έναν χαρακτηριστικό στίχο, για να έχει την άνεση της ρίμας. Ταυτόχρονα το περιεχόμενο του προοιδιαίνει γι' αυτό που θα ακολουθήσει.

Η δεύτερη ρήση της Ελησίνδας κινείται στο άστρο της οργής. Ο Σακελλάριος δεν αποδίδει τη γερμανική σκηνική οδηγία, κατά την οποία σκλώνεται, γιατί το θεωρεί αυτονόητο: μεταφράζοντας βλέπει τους ηθοποιούς και τις κινήσεις τους μπροστά του. 107 «Itzt fürchte meinen Zorn nach dem verschmähten Flehn!» – 127/128 «Τώρα φοβού μου τον θυμόν, αφ' έγκλανσ' αναξίως / κ' εταπεινώθην προς εσέ γένει μου ανοικεύς». Ο μεταφραστής προσθέτει τον δεύτερο στίχο α) για την άνεση της ρίμας, και β) για να υπογραμμίσει την ανήκουστη παράβαση του ηρωικού κώδικα από τη μητέρα, κώδικα συμπεριφοράς που δεσμεύει και τις γυναίκες. Στη συνέχεια ο Σακελλάριος γυρίζει στη μέθοδο της μετάφρασης στίχο-προς-στίχο: ολόκληρο το επόμενο χωρίο στ. 108-118 είναι ένα παραλήρημα εκδίκησης και απειλής της Ελησίνδας, που κατηγορεί ακόμα και τους θεούς για αδράνεια: «Ein Herz, wie meines ist, wird es so weit getrieben, / Bis zur Erniedrigung, kann jede That verüben. / Verschone meinen Sohn, der dir das Leben gab, / wenn du dein Leben liebst! ich scheue kein Verbrechen. / Ich will nichts als den Tod; doch will ich erst mich rächen! / Tyrann! erzittre nur. Verlangst du nichts als Blut, / So nimm das Meinige zum Opfer deiner Wuth: / Doch weiter wage nichts! - - ihr eilt nicht, ihn zu strafen, / Ihr Götter, könnt ihr sehn, und eure Blitze schlafen! / Was sag ich! - - ach mein Sohn! - - verzeihe mein Vergehn!» – 129-143 «μία καρδιά ως εμή τόσον ορμά και τρέχει / ταπεινωθείσα τ' ενεργεί θυμόν οπού κατέχει. / Ματαίως δεν σοι πρόσπεσα, δεν έκλινα το γόνυ, / νιφ' μου σοι εδόθηκε και η ζωή σου μόνο, / όθεν με τρόπον δίκαιον και συ ελευθερίαν / τω χρεωστείς, αν αγαπάς ζώνη σου την ιδίαν. / Εγώ ποσώς δεν δειλιά, αλλ' ούτε σε φοβούμαι / μόνον ζητώ τον θάνατον, πριν τούτου δ' εκδικούμαι. / Ω τύραννε, φοβήθητι! και αιματοχυσίαν / εάν ζητής, το αίμα μου πρόσφερε δι' θυσίαν' όμως παράνω μην τολμήσι! ...ζητώ, θεοί, παιδείαν, / διατί δεν αποστέλλετε στην τώσπην του κακίαν; / Μπορείτε ν' αναπαύσθε, αι αστραπαί κοιμούνται, / όταν θεωρείτε έργα του, που άδικα τελούνται; / Τι είπα;... ω νιέ μου! αχ!... (Αρτάνδρω) Συγχώρει μου μανίαν». Ενώ η μετάφραση κινείται στα πλαίσια της γενικώς πιστής απόδοσης, όμως στους τελευταίους στίχους για την άδικη απραξία των θεών υπάρχει μια επιμήκυνση: ο Σακελλάριος υπογραμμίζει με έμφαση το παράπονο της Ελησίνδας: το γερμανικό «Θεοί, δεν βλέπετε, και οι αστραπές σας κοιμούνται» καταλαμβάνει ολόκληρους τρεις στίχους.

Στη συνέχεια η Ελησίνδα πέφτει πάλι στα γόνατα: 119-120 «Willst du zum zweytenmal mich vor dir knien sehn? / Errette meinen Sohn!» – 144-145 «βλέπετε με γόνυ κλίνουσας ως δούλην σου ιδίαν. / Υιόν μου ελευθερώσον», αλλά μόνο και μόνο για να εισπράξει και δεύτερη φορά την ψυχρή απόκριση του τυράννου: 120-121 «Du sollst nun mit ihm sterben! / Dein Drotzen und dein Flehn kann nichts als dies erwerben» – 145-146 «Μαζί του αποθαίνεις / μ' ανθίστασίν σου και κλαυθμούς μόνον αυτό κερδαίνεις». Και τότε ξεσπάει η σκηνική δράση, η οποία παρά λίγο να φέρει μια ανατροπή της κατάστασης: απειλεί η Ελησίνδα: 122 «Es ist umsonst! - - mein Sohn! (Sie springt rasend auf, und setzt ihm einen Dolch auf die Brust). Sag, willst du ihn befreyen?» – 147-148 «Υιέ μ', είν' όλ' ανωφελή! ... (Θυμψ' εγείρει και ακουμβεί την μάχαιραν τω Άρτανδρι). Ειπέ! αυτόν λυτρώνεις, / ειπέ! προδότα όμνεξον! είδ' άλλως δεν γλυτώνεις». Εδώ ο Σακελλάριος έχει το σωστό δραματουργικό ένστικτο, αν τη στιγμή της θανάσιμης απειλής του Άρτανδρου η Ελησίνδα πρέπει να εκστομίσει πιο δραματικά λόγια, αντί του απλού «Πες, θα τον απελευθερώσεις;». Η παραφροσύνη και το μητρικό ένστικτο στο έσχατο σημείο της υπεράσπισης του παιδιού πρέπει να βρει κάποια ανάλογη λεκτική έκφραση. Αυτά τα λόγια δανείζεται από τον επόμενο γερμανικό στίχο, που δι-

νει και μια έκφραση απορίας στον Άρτανδρο, που παραλείπει ο Σακελλάριος: 123 «Wie? (Elisinde, die ihm den Dolch auf die Brust hält): Schweige! - - schwöre mir! - - Verräther stirb - -». Ακολουθεί η σκηνική οδηγία «Ο Άρτανδρος εγείρεται να φύγει, αυτή δε εγείρουσα την μάχαιραν θέλει να τον βαρέσει», σε διατύπωση της απειλής κάπως εντονότερη από τα γερμανικά, ενώ η άλλη σκηνική οδηγία «Codrus, der ihr den Arm hält und sie entwaffnet», απλοποιείται σε «Κόδρος τραβίζει το χέρι της», και ο ίδιος λέγει «halt ein / στήθι», στο τέλος του στίχου 124 του γερμανικού προτύπου, και στην αρχή του στίχου 149 στην ελληνική μετάφραση. Στο πρότυπο ακολουθεί μόνο ένας στίχος, της Ελυσίνδας: 125 «Was thust du? - - Codrus selbst! / o Himmel?», ενώ ο Άρτανδρος φωνάζει τον Λίκα για τους φύλακες: «Licas, Wache!», στα ελληνικά ο μεταφραστής παραχωρεί δύο στίχους: τον πρώτο ολοκληρώνει η Ελυσίνδα: 149 «Εσύ ο ίδιος να μ' εμποδίσης;» και συνεχίζει: 150 «Ω ουρανοί!», στίχο που ολοκληρώνει ο Άρτανδρος: «Με φύλακες, Λίκ', έλα, μην αργήσης».

Νομίζω πως η ανάλυση των δύο παραδειγμάτων εδραιώνει την πεποίθηση, πως ο Σακελλάριος είναι ικανός στιχουργός με δραματουργική ευαισθησία. Δεν σταματά στις δυσκολίες του τεχνικού μέρους της στιχουργικής σε μια μετάφραση από μέτρο σε μέτρο και από ρίμα σε ρίμα, αλλά σκέφτεται και σκηνικά, παριστάνοντας στη φαντασία του την εκάστοτε δραματική κατάσταση με τα πρόσωπά της. Από την άποψη αυτή, του θεατρικού ορμώμεντου που λειτουργεί μέσα του στη μετάφραση, δεν είναι περίεργο πως φιλοτέχνησε, όσο μας είναι τουλάχιστον σήμερα γνωστό, συνολικά έξι θεατρικές μεταφράσεις.

ΘΗΛΕΜΑΧΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΥΨΩ (Βιέννη 1796). Στις σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Σακελλαρίου μεσολαβεί τώρα μια ολόκληρη δεκαετία, στην οποία ο κοζανίτης ιατροφιλόσοφος φιλοτέχνησε τουλάχιστον δύο άλλες μεταφράσεις: το *Αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως* από τα γαλλικά σε στίχους απλούς το 1788 και τον *Ρωμαιο και Ιουλί* το 1789 «καταλογιάδην», πιθανώς από τα γερμανικά. Πολύ πιθανόν, σ' αυτή τη χρονική περίοδο, να είχε μεταφράσει και την τραγωδία *Ρομπέρτ και Φλοριάδε* «καταλογιάδην», γιατί μεταξύ του 1796 και του 1798, όπου λαμβάνει πλέον το διδακτορικό του δίπλωμα, μεσολαβούν μόλις δύο χρόνια. Μέσα σ' αυτή τη δεκαετία ο μεταφραστής γνωρίζει ασφαλώς μια σημαντική εξέλιξη, τόσο γλωσσική όσο και θεματική: ενώ εξακολουθούν να τον γοητεύουν και να τον συγκινούν τα αρχαιογνωστικά θέματα, κάνει μια στροφή από ιστορικά αρχαιοθέματα σε αρχαιομυθικά έργα, και τη θέση της υψηλής πολιτικής και των ιδανικών της πεφωτισμένης μοναρχίας καταλαμβάνουν τώρα θέματα ερωτικά και για τη γλωσσική του κατάρτιση ως μεταφραστή από δύο ξένες γλώσσες και για την ικανότητα της δημιουργικής χρήσης της γλώσσας ως οργανών λογοτεχνικής εκφραστικότητας ως σημειωθεί προς το παρόν μόνο, πως απέκτησε πολύ μεγαλύτερη ευελιξία και πλαστικότητα, στον πεζό λόγο πιο ευχάριστη ρυθμολογία και στον έμμετρο μια στιχουργική άνεση ζηλευτή. Και το κυριότερο: σημειώνεται μια στροφή του προς την όπερα, που μας φέρνει στον νου τον Ρήγα εκείνης της χρονικής φάσης.

Τα δύο μυθολογικά έργα, *Τηλέμαχος και Καλυψώ* και *Ορφεύς και Ευρυδίκη*, τυπώνονται ταυτόχρονα στο τυπογραφείο των Μαρκίδων Πούλιου στη Βιέννη το 1796 και δέρονται μαζί σ' έναν τόμο· δεν φέρνουν όνομα μεταφραστή ή συγγραφέα, αλλά με την προσγραφή των έργων από τον Ζαβίρα στον φίλο του από την Πέστη, τον Σακελλάριο, το θέμα της πατρότητας δεν επιδέχεται καμιά ουσιαστική αμφισβήτηση. Πιο δυσεξήγητο είναι, γιατί σώζεται μόνο ένα αντίτυπο αυτού του βιβλίου σε όλο τον κόσμο· δεν υπάρχει ούτε στη Βιέννη, ούτε στη Βουδαπέστη, ακόμα και στην Κοζάνη δεν βρίσκεται, όπου ο πεθερός του χρησιμοποίησε αποσπάσματα από το κείμενο του *Ορφέα*. Και αυτό το μοναδικό αντίτυπο βρέσκειται σε ιδιωτική βιβλιοθήκη στην Αθήνα.

Η έκδοση. Το κείμενο του μελοδράματος *Τηλέμαχος και Καλυψώ* βρίσκεται στις σελίδες 1-43 ενός τόμου, που περιέχει και τις δύο θεατρικές μεταφράσεις του Σακελλαρίου και περιγράφεται λεπτομερώς στη βιβλιογραφία των Λαδά και Χατζηδήμου.¹³⁴ Στο εσώφυλλο του τόμου βρίσκεται το ex libris του Χατζηδήμου: «εκ των του ιατρού Α. Δ. Χατζηδήμου και τόδε», καθώς το ex libris του βιβλιόφιλου Κ. Σ. Στάικου, στην κατοχή του οποίου βρίσκεται ο τόμος σήμερα.¹³⁵ Στην προσγραφή του έργου στον Σακελλάριο ακολουθήσαν και οι δυο βιβλιογράφοι τον Ζαβίρα, και από εκεί περάσε η πατρότητά του στη σχετική βιβλιογραφία.¹³⁶ Η έκδοση, με αραβουργήματα στις επικεφαλίδες των σελίδων και παραστάσεις στο εξώφυλλο των δύο έργων και στην πρώτη σελίδα των δύο κειμένων, είναι αρκετά προσεκτική, έχει σχετικά λίγες τυπογραφικές αβλεψίες και είναι πιθανό να την έχει επιμεληθεί ο ίδιος ο μεταφραστής. Η απόδοση του κειμένου είναι μεν σε πεζό λόγο, ακόμα και οι άριες, που τοποθετούνται ανάμεσα σε εισαγωγικά, αλλά υπάρχουν και τρία χορικά στην Α' πράξη, που χρησιμοποιούν διαφορετικά στιχουργικά μέτρα. Οι στιχουργικές ικανότητες του Σακελλαρίου δεν περιορίζονται πια μόνο στον πολιτικό στίχο, αλλά απλώνονται σε όλη τη στιχουργική ποικιλία της φαναριώτικης λογοτεχνίας.

Το έργο και η δομή του. Το *Τηλέμαχος και Καλυψώ* αποτελεί ένα δίπρακτο λιμπρέτο όπερας ή άλλου εν μέρει μελοποιημένου είδους, στο κείμενο του οποίου, στην ελληνική μετάφραση, σημειώνεται και η χρήση της μουσικής. Δηλαδή μπορούμε να διακρίνουμε άριες σε πεζό λόγο (όπου το κείμενο τοποθετείται σε εισαγωγικά ή και όχι), χορικά σε στίχο, όπου το κείμενο αναγράφεται σε μετρική μορφή, καθώς και μέρη με μουσική, όπου ένα σαηνικό πρόσωπο απευθύνεται σε άλλο. Ο υπόλοιπος διάλογος πρέπει να είναι είτε recitativo είτε κανονικά ομιλούμενος λόγος πεζός· αυτό ισχύει τόσο για τα διαλογικά όσο και για τα μονολογικά τμήματα του κειμένου.

Η σύντομη υπόθεση εκτυλίσσεται στη μυθική νήσο Ονυνία (=Ωγυγία)¹³⁷ της Αρκαδίας, όπου βασιλεύει η θεά Καλυψώ, στην οποία ο μυθικός Οδυσσεάς κατά το δεκάχρονο ταξίδι επιστροφής του στην πατρίδα πέρασε μια φάση των πολλών περιπετειών του. Το σχετικό επεισόδιο με τον Τηλέμαχο, που αναζητεί τον πατέρα του, και την Αθηνά, που τον προστατεύει σε μορφή γηραιού παιδαγωγού (του Μέντορα στο έργο) έχει δραματοποιηθεί πολλές φορές.¹³⁸ Εδώ στο μαγικό νησί της θεάς Καλυψούς τη συντροφεύουν οι Κασταλλίες, οι νύμ-

¹³⁴ Γ. Α. Λαδάς / Α. Δ. Χατζηδήμος, *ό. π.*, σσ. 38 εξ., αρ. 33.

¹³⁵ Πρέπει να ευχαριστήσω τον Κ. Σ. Στάικο για την άδεια να χρησιμοποιήσω τον τόμο αυτό και τον συνάδελφο Γρηγόρη Ιωαννίδη, που μου προμήθευσε φωτοαντίγραφα σε ηλεκτρονική μορφή.

¹³⁶ Ο Γιώργος Βελουδής σημειώνει: «1796 erschien in Wien die griechische Übersetzung eines Operntextes aus dem Deutschen, mit dem Titel Telemachos und Kalypso; der anonyme Übersetzer wurde als der Dichter Georgios Sakellarios identifiziert» (G. Veloudis, *ό. π.*, σ. 111).

¹³⁷ Για το ρευστό μυθολογικό υλικό γύρω από την *Καλυψώ* και τον *Τηλέμαχο* βλ. P. Grimal, *ό. π.*, σ. 341 και 651 εξ. Για το μοτίβο σε λογοτεχνία, μουσική και ζωγραφική H. Hunger: *Lexikon der griechischen und rō-*

mischen Mythologie, Wien 1988, σσ. 261 εξ., για το μοτίβο της αναζήτησης του πατέρα από τον γιο βλ. E. Frenzel: *Motive der Weltliteratur*, Stuttgart 1980, σσ. 708-719. Τα δραματικά έργα του 18^{ου} αιώνα με το θέμα αυτό παίρνουν αφορμή το πρώτο επεισόδιο του μυθιστορήματος *Les aventures de Télémaque* 1699 του Fénelon, όπου εμφανίζονται όλα τα πρόσωπα του έργου: η Καλυψώ, η Αθηνά σε μορφή του Μέντορα, ο Τηλέμαχος και η άτυχη νύμφη Εύχαρις.

¹³⁸ Αυτό σχετίζεται με τη δημοφιλία του μυθιστορήματος του Fénelon. Βλ. σε επιλογή: J.-L. Goré: *L'itinéraire de Fénelon. Humanisme et spiritualité*, Paris 1957, του ίδιου: «Le Télémaque, périple odysseén ou voyage initiatique», *Cahiers de la Société Internationale des Études Françaises* 15 (1963), σσ. 59-78, A. Pizzorusso: *La poetica di Fénelon*, Milano 1959, R. Spaemann: *Re-*

φες της. Ναυαγός φτάνει ο Τηλέμαχος στο απαγορευμένο νησί, η Καλυψώ που θέλει να εκδικηθεί για την περιφρόνηση κι εγκατάλειψή της εκ μέρους του πατέρα του Οδυσσέα, τον οποίο ακόμα αγαπά, τον δέχεται και ερωτεύεται και τον γιο του. Κάνει έκκληση και στην Αφροδίτη να τη βοηθήσει, αλλά τη δράση του μικρού Έρωτα πάνω στον κοιμισμένο νεαρό αποτρέπει η Αθηνά (σε μορφή παιδαγωγού, του Μέντορα, που συνοδεύει τον γιο του Οδυσσέα), οπότε το άτακτο παιδί της Αφροδίτης πληγώνει με τα βέλη του μια από τις νύμφες, την Εύχαρι, η οποία ξυπνά τον κοιμισμένο Τηλέμαχο με τα φιλά της. Οι νεαροί ερωτεύονται αμέσως και φιλιούνται, αλλά η Αθηνά στο μεταξύ εμφύσησε μίσος για τον Τηλέμαχο στην Καλυψώ, και η αφέντισσα του νησιού χωρίζει τους νέους βίαια. Η Αθηνά φροντίζει για την κατασκευή ενός πλοίου, για να αναχωρήσουν αμέσως από το επικίνδυνο νησί, αλλά η Καλυψώ, μέσα στην εκδικητική της μανία, έδωσε στις νύμφες εντολή να το κάψουν. Αυτό θα είναι και το θεαματικό φινάλε του έργου. Τότε η Αθηνά ως Μέντωρ ρίχνει τον Τηλέμαχο, με την υπόσχεση πως θα τον φέρει πίσω στην Ιθάκη, στη μητέρα και τον πατέρα του, στη θάλασσα.

Επειδή το έργο είναι γραμμένο σε πεζό λόγο, κάθε ποσοτική προσέγγιση δυσχεραίνεται: ακόμα και για έναν άλλο λόγο: πρόκειται για λιμπρέτο, όχι για κανονικό δραματικό έργο, και τα λιμπρέτα έχουν ειδικούς δραματολογικούς κανόνες που δεν είναι συγκρίσιμοι με την κλασικίζουσα δραματολογία. Έτσι κι εδώ μένει η εντύπωση της έλλειψης αρχιτεκτονημένου δραματολογικού σχεδιασμού, λείπουν προσφιλείς δραματολογικές στρατηγικές, όπως η σταδιακή πληροφόρηση, αλλά και συμβατικά στοιχεία της δραματικής θεωρίας, όπως δέση και λύση. Το έργο διαθέτει δύο πράξεις με τρεις και επτά σκηνές αντίστοιχα. Και μόνο από αυτό διαφαίνεται η τάση, να μην ακολουθηθεί καμιά συμμετρία στα μεγέθη της δραματικής οικονομίας. Το σκηνικό είναι βουκολικό και ανταποκρίνεται στις προδιαγραφές του ποιμενικού ειδυλλίου, μόνο που εδώ η υπόθεση είναι μυθολογική. Το έργο ξεκινά με την ανατολή του ηλίου, και τελειώνει με την τελετουργική νυχτερινή πυρκαγιά, που καταστρέφει το πλοίο της φυγής και της επιστροφής.

Στην πρώτη σκηνή η Καλυψώ κάθεται μόνη της και χαίρεται τη γαλήνια φύση. Το μόνο που την αναστατώνει είναι η σκέψη για τον Οδυσσέα, τον οποίο αγάπησε, η αθάνατη έναν θνητό, και ο οποίος τελικά την εγκατέλειψε. Αυτοί οι οδυνηροί ρεμβασμοί καταλήγουν σε μιαν άρια με «χαλκήν μουσικήν» με το ίδιο θέμα (άρια του ερωτικού παράπονου). Ύστερα συνεχίζει ο μακροσκελής μονόλογος, όπου η θεά συλλογίζεται, με ποιον τρόπο θα μπορούσε να πάρει εκδίκηση για το πάθημά της. Καλεί θάλασσα και ουρανό, θεούς του Κάτω Κόσμου και του Ολύμπου να τη βοηθήσουν να εκδικηθεί. Και αυτές οι σκέψεις καταλήγουν σε μακροσκελή άρια, άρια εκδικήσεως, η οποία, ως σημάδι ανταπόκρισης από τους θεούς, τελειώνει με βροντές και αστραπές. Αν εξετάσουμε αυτόν τον αρχικό μονόλογο (σσ. 3-9) από δραματολογική άποψη, κατανοούμε πως πρόκειται για την «έκθεση» του έργου. Η δράση ξεκινά με τη δεύτερη σκηνή, όταν «εις τον αγιασμένον τούτον λιμένα» φτάνουν ναυαγοί, ο

flexionen und Spontaneität. Studien über Fénelon und seine Wirkungsgeschichte, Stuttgart 1963· για τη διάδοση του μυθιστορήματος σε όλη την Ευρώπη βλ. A. Eckhardt: «Télémaque en Hongrie», *Revue des études hongroises* 4 (1926), σσ. 166 εξ., H. G. Martin: *Fénelon en Hollande*, Amsterdam 1928, G. Maugain: *Documenti bibliografici e critici per la storia della fortuna del Fénelon in Italia*, Paris 1910 (Bibliothèque de l'Institut

Française de Florence 1, 1). Βλ. επίσης G. Highet: *Η κλασική παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της δύσης*, Αθήνα MIET 1988, σσ. 461-466. Ανάμεσα στις μνημειώδεις συγκαταλέγει ο συγγραφέας και το *Voyage du jeune Anacharsis* του Jean-Jacque Barthélemy 1787, από το οποίο ο Σακελλάριος έχει μεταφράσει μερικά βιβλία.

Τηλέμαχος και ο γηραιός Μέντωρ, που έρχονται επάνω στο λόφο όπου κάθεται η θεά. Εκείνη αναγνωρίζει στον νεαρό αμέσως την ομοιότητα με τον Οδυσσέα, αλλά το φανερώνει και ο ίδιος γονατιστός αμέσως και με υπερηφάνεια για το γένος του, και ομολογεί, ότι ξεκίνησε να βρει τον πατέρα του. Η Καλυψώ γοητεύεται από την ευγλωττία του νέου και από την εμφάνισή του, αρχίζει να ερωτοτροπεί μαζί του και να τον καλεί στη σπηλιά της για να αναπαυθεί. Ο Μέντωρ όμως (η Αθηνά μεταμφιεσμένη, για να προστατεύσει τον Τηλέμαχο) είναι διστακτικός. Έτσι δέχονται τα πολυτελή ενδύματα που θα αλλάξουν με τα βρεγμένα ρούχα τους επί σκηνής, και η Καλυψώ αποσύρεται στη σπηλιά της. Αυτό δίνει στον Μέντορα την ευκαιρία να προειδοποιήσει τον Τηλέμαχο για τη συμπεριφορά του· πρέπει να είναι πιο προσεκτικός: αυτά που του φαίνονται Ηλύσια Πεδία είναι μια ερωτική παγίδα και οι θελκτικές κολακείες της Καλυψώς κρύβουν δόλο και απάτη. Ο Τηλέμαχος υπόσχεται, πως θα αντισταθεί στους πειρασμούς αυτούς (σσ. 9-15).

Και στη συνέχεια αρχίζει η μεγάλη θεαματική τρίτη σκηνή, που θα φέρει και το φινάλε της Α΄ πράξης. Στην άδεια σκηνή «Αι νύμφαι στολισμέναι με στέμματα ανθών αρχίζουν να χορεύουν με μίαν γλυκείαν αρμονίαν κατά το έθος της Αρκαδίας. Οι πρώτοι φέρουν καρπούς εις τα κάνιστρα, η Λευκοθή και η Εύχαρις φέρουνι αυλούς» (σ. 15). Έπειτα εμφανίζονται και οι φιλοξενούμενοι με την Καλυψώ, η οποία προτρέπει τις νύμφες: «μεταχειρισθείτε όλην την τέχνην σας διά να ηδύνητε όλας τας αισθήσεις του Τηλεμάχου». Και τρώγοντας τους καρπούς ακούν το πρώτο χορικό με θέμα την αρχαία γιγαντομαχία (30 οκτασύλλαβοι στίχοι σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία). Για να διασκεδάσουν τον σκυθρωπό Τηλέμαχο τραγουδούν το δεύτερο χορικό για τη φήμη του Οδυσσέα (10 δεκαπεντασύλλαβοι σε ζευγαρωτή ρίμα). Η «παράσταση» αυτή τελειώνει με το τρίτο χορικό για τις τέρψεις του Διονύσου (34 πεντασύλλαβοι σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία), χορικό που πρέπει να συγκαταλέγεται πλέον στη φανερώνουσα ποίηση της εποχής. Αλλά ο Τηλέμαχος δεν τα απολαμβάνει αυτά· και παρακινούμενος από την Καλυψώ να εξηγήσει τον πόνο που έχει της αφηγείται τη δική του Οδύσσεια, αναζητώντας στις θάλασσες τον πατέρα του, ταξίδι μεγάλο που τον έφερε τελικά στο νησί αυτό. Τότε η Καλυψώ τραγουδάει σ' ένα «καθ' εαυτήν», πόσο την ταράζει ερωτικά η παρουσία του νέου (μικρή άρια με κείμενο χωρίς εισαγωγικά). Απειθυνομένη προς τον ίδιο του εξηγεί, πως θα μπορούσε να γίνει ευτυχημένος και χωρίς τον πατέρα του. Εκείνος όμως πρώτα θέλει να αναπαυθεί και η Καλυψώ τους αφήνει μόνους, αφού πρωτίτερα του «σφίγγει με έρωτα το χέρι του» και «με πόνον μακρύνεται απ' αυτόν». Ο Μέντωρ τον μαλώνει, γιατί έχει εξάψει ακόμα περισσότερο την ερωτική μανία της θεάς· ο Τηλέμαχος υπόσχεται πως θα είναι πιο συνετός στην απόκρουση της ερωτικής επίθεσης της Καλυψώς, και παρατηρώντας τη γαλήνη της φύσης αποκοιμείται. Ο Μέντωρ προστατεύει τον ύπνο του (σσ. 15-23).

Η Β΄ πράξη διακρίνεται από περισσότερη δράση και πιο μικρές και πιο πολλές σκηνές, ενώ έχει σχεδόν την ίδια έκταση. Η λυρική «απραξία» στο μουσικό θέατρο έχει μια κάπως διαφορετική λειτουργικότητα απ' ό,τι τα ποιητικά μέρη στο πεζό δράμα: στο βάθος πρόκειται για την ίδια ανασταλτική δράση, αλλά η δοσολογία διαφέρει τόσο πολύ, στο μουσικό θέατρο τόσο είναι μεγαλύτερη, που δεν μπορούμε να μιλάμε πια για ταύτιση. Βέβαια από την άποψη της συσχέτισης με τη δράση και την αναστολή της εξέλιξης των πραγμάτων ο μόνολογος αντιστοιχεί στην άρια, αλλά η μουσική επένδυση μπορεί να της δώσει μια τελειώς διαφορετική αισθητική στάθμη, η τέχνη της μελοποίησης και του τραγουδιού μπορεί να υποβιβάσει το κείμενο και την ποίηση σε μιαν υποδεέστερη αισθητική έκφραση του ίδιου έργου· και συν τοις άλλοις υπάρχουν duetti, terzetti, quartetti κτλ., όπου δεν γίνεται πραγματικός διάλογος, αλλά ταυτόχρονη τραγουδιστική εκφορά του ίδιου κειμένου ή και διαφορε-

τικών κειμένων, νούμερα τραγουδιού δηλαδή έχουν την ίδια ανασταλτική λειτουργικότητα, είναι όμως και κορυφώσεις της αισθητικής απόλαυσης για το κοινό και κομβικά σημεία της αισθητικής στάθμης του έργου. 'Όλ' αυτά βέβαια δεν φαίνονται στο κείμενο ενός λιμπρέτου, το οποίο, από τη φύση του και για να είναι καλό και λειτουργικό, έχει κάτι τον ανολοκλήρωτο, δθθεν πρόχειρο και «άηητο».

Με τις σκέψεις αυτές μπορούμε να δικαιολογήσουμε αισθητικά την αδράνεια της Α' πράξης, η οποία θα δώσει τώρα χώρο σε γρήγορη δράση και ακόμα μεγαλύτερη θεαματικότητα. Στην πρώτη σκηνή η Καλυψώ, «κυριευμένη από μίαν επίπονον αγάπην», ικετεύει γονατιστή την Αφροδίτη να τη βοηθήσει για την εκπλήρωση του ερωτικού πόθου της (σσ. 24-25). Η θεά του έρωτα εμφανίζεται πράγματι στη δεύτερη σκηνή «εις την νεφώδην άμαξάν της», της δίνει εντολή να συγκεντρώσει τις νύμφες της και προτρέπει τον μικρό Έρωτα να λαβώσει τον κοιμισμένο Τηλέμαχο με τα βέλη του. Τότε όμως σηκώνεται ο Μέντωρ και παίρνει τη μορφή της θεάς Αθηνάς, συγκρούεται με την Αφροδίτη και τρέπει τη θεότητα του έρωτα σε φυγή. Η Αφροδίτη διατάσσει τον Έρωτα να μοιράσει τα βέλη του ανάμεσα στις νύμφες και φεύγει με το ουράνιο αμάξι στην Πάφο. Ο Μέντωρ (Αθηνά) χλευάζει το «ουτιδανόν παιδίον», στον οποίο τη δύναμη υποκύπτουν μόνο οι αδύνατοι, ενώ ετοιμάζεται να φύγει για την Καλυψώ, να της εμφυσήσει μίσος εναντίον του Τηλεμάχου, για να γλυτώσει από τα ερωτικά της πλοκάμια (σσ. 25-29).

Η ουράνια εμφάνιση της Αφροδίτης στην άμαξά της, που βρίσκεται μέσα σε ένα σκηνικό «σύννεφο» (από το οποίο «ευγαίνει» ο Μέντωρ πάλι), απαιτεί οπωσδήποτε εγκατάσταση σκηνικών μηχανημάτων, ίσως όχι πολύ διαφορετικών από τα «νέφαλα», που ανεβοκατεβάζουν τον Ρινάλδο και την Αρμίδα στα πρώτα ιντερμέδια της *Ερωφίλης* του Χορτάτη.¹³⁹ Η συνέχεια πάντως διαδραματίζεται στη γη και δεν απαιτεί μηχανολογικά έφε: ο μικρός Έρως έχει πάρει την Εύχαρι από το χέρι και την πηγαίνει να της δείξει τον κοιμισμένο Τηλέμαχο (τρίτη σκηνή). Η άδολη νύμφη θαυμάζει την ομορφιά του νεαρού μέσα στον ύπνο του, ο πονηρός Έρωτας της δίνει και ένα βέλος να τον πληγώσει στον ύπνο του και να τον ξυπνήσει με φιλιά. Ύστερα φεύγει «με δόλιον γέλιον». Η νύμφη αισθάνεται την απρόσμενη δύναμη του έρωτα, και με δειλία αγγίζει τον Τηλέμαχο με το βέλος και τον ξυπνά μ' ένα φιλά. Εκείνος, ξαφνιασμένος που ξυπνάει σε αγκαλιές νύμφης, τη ρωτάει για το όνομά της, θαυμάζει κι αυτός την άγνωστη δύναμη του πόθου, και οι δυο παραδίνονται στο «φλογερόν πυρ» που τους «φλογίζει το πρόσωπον» και φιλούν «το νέκταρ της αγάπης επάνω εις τα τριαντάφυλλα των χειλέων». Ενώ «φιλιούνται ενθέρμως» τελειώνει η συμβατική ερωτική βουκολική σκηνή (σσ. 29-34).

Τότε όμως, στην τέταρτη σκηνή, εμφανίζεται η Καλυψώ, πνέοντας «το πυρ των ερινύων» (ήταν τελεσφόρες οι προσπάθειες της Αθηνάς να στρέψει τη θεά ενάντιον του Τηλέμαχου) και ξεχωρίζει βίαια τους νέους: την Εύχαρι εξορίζει στο πιο σκοτεινό δάσος του νησιού και ο νεαρός πρέπει να εγκαταλείψει αμέσως το νησί. Μέσα στο παραλήρημα της εκδικητικότητας ορκίζεται «εις τον ακαταπάτητον όρκον της Στυγός» και «εις τους φοβερούς κριτούς [sic] του Άδου», πως ο Τηλέμαχος δεν θα ξαναπατήσει το πόδι του στο νησί. Εκείνος καλεί, με μουσική υπόκρουση, τον Μέντορα για βοήθεια και τρέχει προς το βουνό. «Η Καλυ-

¹³⁹ Γεωργίου Χορτάτη: *Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, επιμ. Στ. Αλεξίου / Μ. Αποσκίτη, Αθήνα 1992, σσ. 65-74. Για τη χρήση σκηνικών μηχανών στο κρητικό θέατρο βλ. W. Puchner:

«Scenic space in Cretan theatre», *Μαντατοφόρος* 21 (Amsterdam 1983), σσ. 43-57 (και ελληνικά στον τόμο: *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 153-178).

ψώ θέλει να υπάγῃ κατόπι του, και πλῖπτει μανικῶς εἰς τὸ ἔδαφος». Για μια στιγμή μετανιώνει, ἀλλὰ ὅταν ἀκοῦει χτυπήματα και ἀντιλαμβάνεται πὼς φτιάχνουν ἓνα νέο καράβι, τῆς ἀναχώρησής, τότε πλέον κυριεύεται «ἀπὸ ἀβαστάκτους πόνους νέων παθῶν», ἀπελπισίας και ἐκδίκησης (σσ. 34-36). Στὴν ἀρχὴ τῆς πέμπτῃς σκηνῆς τῇ ρωτᾷ ὁ Ἔρωτας πὺ πηγαίνει, ἐνῶ ἐκείνη ἀπαντᾷ: «Να κρυφθῶ ἀπὸ τὸν εαυτὸν μου, να καταρασθῶ τὴν ἀγάπην μου». Κι ὅταν τὴν ξαναρωτᾷ, γιατί, ὡς πρὸς τὴν ἐπίτευξιν τῶν ἐρωτικῶν τῆς στόχων, ἀπελίζεται τόσο γρήγορα, ἀφοῦ εἶναι θεά, ἐκείνη λέει πὼς ἔκανε ὅρκους «εἰς τὰ νερά τῆς Στυγός» που δὲν παίρνονται πίσω, ὅτι ὁ Τηλέμαχος θα φύγει ἀπὸ τὸ νησί. Ὁ Ἔρωας, τὸ «εντροπισμασμένον βρέφος», δὲν καταλαβαίνει ἀπὸ τέτοιους ὅρκους και τῆς ὑπόσχεται, πὼς σε λίγο θα δει τὸν Τηλέμαχο να στενάζει στα πόδια τῆς «θύμα τῆς ἐκδικήσεως». «Τὴν ἐγγίζει με τὴν λαμπάδα του και φεύγει βιαίως». Ἡ Καλυψώ, «αἰσθανομένη τὴν ἐνέργειαν τῆς ἐκδικήσεως, ἡ ὁποία κατ' ἐκείνον τὴν ἀνάπτει ὡς μανικὴν», ξεσπᾷ σ' ἓνα μονόλογο οργῆς και ἐκδικητικῆς μανίας: «Νέμεσις! Θεά τῆς δικαίας ἐκδικήσεως, διέγειρε εἰς οργὴν τὸν ἀστράπτοντα Δία! ... κι εἰς θυμωμένῃ Ποσειδῶν πρόσταξε τὸν φοβερόν Ωκεανὸν να ἐγερθῇ με ἀγρία κύματα! ... πυκνότατα μαῦρα σύννεφα κρύψατε τὰς ἀκτίνας τοῦ λαμπροῦ ἡλίου! ... Ἀστραπαί, φλογίσατε τὸν συννεφιασμένον οὐρανόν! ... παιδεύσατε τὸν δόλιον πατέρα ἐκδικούμενοι τὸν φυνάδα υἱόν του!» κτλ. Τότε «φαίνεται ὅπισθεν τοῦ δάσους εἰς ἓνα ὕψος αἱ νύμφαι να ἀκολουθοῦν τὸν Ἔρωτα με ἀναμμένας λαμπάδας. ἐνταυτῷ γίνεται σκότος και ἡ ζῆλὸς τοῦ οὐρανοῦ ἀυξάνει». Και τρέχει και ἐκείνη στὴ γιορτὴ τῆς καταστροφῆς (σσ. 37-39).

Τώρα ἔχουν ἀυξηθεῖ πολὺ τὰ θεαματικὰ στοιχεῖα και ὅλα δείχνουν, πὼς ετοιμάζεται τὸ φινάλε. Τὸ φέρνει ἡ ἔκτῃ σκηνή: «Εἰς τὸ ὅρος φαίνεται ὁ Τηλέμαχος με τὸν Μέντορα». Ὁ νεαρός ὑποφέρει γιὰ τὴν Εὐχὰρι και ὅλο ἀκοῦει τὴ φωνὴ τῆς. Ὁ Μέντωρ τοῦ ὑπόσχεται πὼς θα τὸν ἐλευθερώσει ἀπὸ τὰ πάθη του, ἀν εἶναι ἀκόμα ἐνάρητος· ὁ Τηλέμαχος τὸ ὑπόσχεται και γονατίζει. Ὁ Μέντωρ τοῦ δείχνει τὸ καράβι που ἔχουν ετοιμάσει γιὰ τὴν ἐπιστροφὴν τοῦ θα τὸν οδηγήσει σπῆτι, ὅπου θα βρεῖ πατέρα και μητέρα. Ὁ Τηλέμαχος δηλώνει ἐνθουσιασμένος, ἀλλὰ «με ἓνα γλυκὺν ἦχον μουσικῆς, δεικτικὸν τοῦ ἀγῶνος του», θυμάται τὴν Εὐχαρι· πὼς θα φύγει χωρὶς αὐτήν· Ὁ Μέντωρ τοῦ πενθυμίζει τὸν πατέρα του, ἀλλὰ ὁ Τηλέμαχος δὲν μπορεῖ να ἀποσπάσει τὴ σκέψιν τοῦ ἀπὸ αὐτήν. Τελικὰ «ἀναβαίνει με τὸν Μέντορα εἰς τὸ ὅρος. φθάνοντας εἰς τὴν κορυφὴν ἴστανται ἐκστατικοὶ βλέποντες τὸ καράβι να καίεται» (σσ. 39-42).

Αὐτὸ προϋποθέτει μιὰ σεσοφισμένη, γιὰ τὰ ἐλληνικὰ πράγματα, σκηνογραφία, καθόλου δύσκολη ὁμως γιὰ τὰ *Maschinentheater* τῆς Βιέννης, που λειτουργοῦσαν με μεγάλη ἐπιτυχία κυρίως στα προάστια τῆς μητροπόλεως στο Δούναβη.¹⁴⁰ Σ' αὐτοῦ τοῦ εἶδους θεατρικὰ ἔργα και σε θεατρικὲς σκηνῆς με μηχανολογικὸ ἐξοπλισμὸ τὰ θεαματικὰ φινάλε ἀποτελοῦνται συνήθως ἀπὸ ἓνα *crescendo* τὸν εφέ. Ἀκριβῶς αὐτὸ φέρνει και ἡ ἔβδομη σκηνή: «Φαίνεται ὁ Ἔρωας μαζί με τὰς νύμφας με ἀναμμένας λαμπάδας, αἱ ὁποῖαι ἀναβαίνουν εἰς τὸ καράβι, και με μεγάλας φωνὰς τὸ ἀνάπτουσιν, ἡ Καλυψὼ ἴστανται εἰς τὸ μέσον με ἐκθαμβὸν και ἐκστατικὴν χαρὰν». Ἡ ἐπιστροφὴ ματαιώθηκε οριστικά, ὁ γιος τοῦ Ὀδυσσεά βρίσκεται στο ἔλεος τῆς Καλυψῶς, που φλέγεται ἀπὸ ἐκδικητικὴ μανία. Ὁ Τηλέμαχος ἀναρωτιέται με ἀπορία: «τί εἶναι αὕτη ἡ ἐπανάστασις εἰς αὐτὸν τὸν ἡσυχον τόπον;» Οἱ νύμφες τρέχουν σὰν μαινάδες «με λυτὰς κόμας», σακραφαλῶνουν στο καράβι, βάζουν πυρ, ἡ φλόγα ὑψώνεται,

¹⁴⁰ Για τὸ δημοφιλὲς «θέατρο τῶν μηχανῶν» (*Maschinentheater*) στο λαϊκὸ θέατρο τῆς Βιέννης βλ. Ὁ. Rommel: *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte von*

barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys, Wien 1952.

«ατμοί του καπνού» ανεβαίνουν στα σύννεφα, μόνο η Εύχαρις είναι λυπημένη. Και τότε σημειώνεται το εφέ της βραδιάς: από τη βουνοκορυφή (προφανώς βράχος πάνω από τη θάλασσα) ο Μέντωρ ρίχνει τον Τηλέμαχο «εις την θάλασσαν», με τα λόγια: «Ὅμως ... άπειρε Τηλέμαχε! μάθε από την πείραν να γίνης σοφός και από τους κινδύνους να γίνης ενάρτεος». Με ένα «αχ» πέφτει στα νερά, και ύστερα βλέπουμε ακόμα τα εξής: «Ευθύς πίπτει και ο Μέντωρ εις την θάλασσαν, η Καλυψώ βλέποντάς τους, πίπτει ως νεκρή και απελτισμένη εις τας αγκάλας δύο νυμφών, η Εύχαρις ίσταιται εις το μέρος τεταραγμένη από τον πόθον της, και αφήνει την λαμπάδα της να πέση. αι νύμφαι ευγαίνουν από το καράβι και ίστανται έκθαμβοι με ανοικτάς χείρας. ο Έρως απ' ου έκαυσεν το καράβι ευγήκε και εμβαίνοντας εις το αμάξι του φεύγει με ένα σκωπτικόν γέλιον». Πλούσιο θέαμα, ένα tableau καταστροφής, το «αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως».

Λόγω του τελείως διαφορετικού δραματικού είδους καμιά σύγκριση δεν μπορεί να γίνει με την κλασικίζουσα τραγωδία. Πρόκειται για ένα μυθολογικό παίγνιο με μουσική και τραγούδι, χορό και χορικά, με μπαλέτο και ενδυματολογικά εφέ, με περίπλοκη σκηνογραφία που δείχνει από την κορυφή ως τη θάλασσα όλο το μέρος του βουκολικού νησιού με πράσινα δέντρα, βράχους, μια σπηλιά, ενώ η άμαξα της Αφροδίτης κατεβαίνει από τον ουρανό, στο τέλος ανεβαίνει και το αμάξι του Έρωτα, πρέπει ακόμα να δούμε το καράβι και την πυρκαγιά, την αναχώρηση του Τηλέμαχου και του Μέντορα που γίνεται κολυμπώντας. Για ποιο σκηνικό όραμα, για ποιο κοινό, για ποιον είδους παράσταση, έστω και στον εγκέφαλο του αναγνώστη, ο Σακελλάριος έχει μεταφράσει το έργο αυτό;

Η μόνη τραγική μορφή είναι η Εύχαρις, το μόνο θύμα του αδιάντροπου Έρωτα, αφού ο Τηλέμαχος με τη βοήθεια της Αθηνάς θα το ξεπεράσει. Αλλά μια νύμφη είναι, δεν είναι καν άνθρωπος. Στο έργο εμφανίζονται τρεις θεές: η Καλυψώ, η Αθηνά και η Αφροδίτη, το καθαρά ανθρωπινό μέρος περιορίζεται αποκλειστικά στον γιο του Οδυσσέα. Όπως αναφέρθηκε, το θέμα του νησιού της Καλυψώς έβρισκε συχνά το δρόμο του στο θέατρο, σε διάφορες διασκευές και με διάφορες μελοποιήσεις, και κατά την εποχή του Διαφωτισμού, γιατί, παρά την παιγνιώδη μυθολογική υπόθεση και την ανεξέλεγκτη και αναρχική δράση του Έρωτα, το τελικό συμπέρασμα είναι διδακτικό και το διατυπώνει με σαφήνεια η Αθηνά. Και υπάρχει και αρνητικό πρότυπο, το παράδειγμα προς αποφυγήν: η Καλυψώ και η μανία της να εκδικηθεί τον Οδυσσέα ή έστω τον γιο του. Αυτή η μανία της εκδίκησης μετατρέπει το παραδεισένιο νησί σε τόπο πυρκαγιών και καταστροφών, τις χαριτωμένες βουκολικές νύμφες σε μαινάδες εμνηστοτές, αλλά το σχέδιο τους θα αποτύχει: αν ο Τηλέμαχος δεν μπορεί να επιστρέψει με καράβι, τότε θα σωθεί κολυμπώντας. Στη μαγική σφαίρα της μυθολογικής σύμβασης δεν υπάρχουν οι περιορισμοί της πιθανοφάνειας. Η *verisimilitudo* της ιταλικής Αναγέννησης και η *vraisemblance* της haute tragédie του γαλλικού Κλασικισμού του 17^{ου} αιώνα δεν έχουν, ως αισθητικές νόρμες, καμιά εξουσία στη δραματοουργία αυτή, που κινείται σε μια διαφορετική παράδοση, την παράδοση του μουσικού θεάτρου.

Αν ξεκινήσουμε από τη λογική υπόθεση εργασίας, πως όλες οι μεταφράσεις εκείνης της εποχής, του δεύτερου μισού του 18^{ου} αιώνα, γίνονται είτε για διδακτικούς και ψυχοφελείς σκοπούς, γράφονται για ανάγνωση αλλά ταυτόχρονα αποτελούν και μια ψηφίδα σ' ένα ελληνόγλωσσο ρεπερτόριο, που θα χρειαστεί για τη μελλοντική λειτουργία ελληνικής σκηνής, την οποία ο ελληνικός Διαφωτισμός είχε διακαή πόθο να ιδρύσει¹⁴¹, τότε μένει η και-

¹⁴¹ A. Tabaki: *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Paris 1995, σσ. 377-382, 382-391, Θ. Χατζηπαντα-

ζής: Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβειο. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από

ρια ερώτηση: γιατί, για ποιον, με ποιο κίνητρο και με ποια σκοπιμότητα ο Σακελλάριος μεταφράζει αυτό το έργο, που κυκλοφορεί ως «μελόδραμα»; Ποιος θα διαβάσει και γιατί να διαβάσει πριν από το 1800 λιμπρέτο για όπερα; Μουσικό θέατρο υπήρχε στην Ελλάδα την εποχή εκείνη, αλλά στη μακρινή Κέρκυρα.¹⁴² Επιτρέπεται να υποθέσουμε πως τόσο ο Ρήγας όσο και ο Σακελλάριος, που είχαν την εμπειρία της Βιέννης, συμπεριέλαβαν στα πιο μακρόπνοα σχέδιά τους, εκτός από την ίδρυση και λειτουργία ελληνικής σκηνής, - όραμα που σε δύο δεκαετίες θα έχει γίνει πραγματικότητα¹⁴³, - και μουσικό θέατρο; Η ερώτηση φαίνεται τολμηρή, αλλά είναι ως ένα βαθμό αναπόφευκτη, γιατί τη θέτουν τα ίδια τα γεγονότα: στο χρονικό διάστημα 1796-97 δημοσιεύονται τρία λιμπρέτα (αν και *Τα Ολύμπια* του Ρήγα παραπέμπουν σε ένα διαφορετικό τύπο του λιμπρέτου, στην κλασικίζουσα τραγωδία)¹⁴⁴, ενώ αργότερα (ούτε πρωύτερα) δεν παρατηρείται το γεγονός της μετάφρασης μελοδραμάτων (με την έννοια του λιμπρέτου της όπερας)¹⁴⁵ - μπορεί ένα τέτοιο μεταφραστικό εγχείρημα να θεωρείται άσχετο από το ανθρωό μουσικό θέατρο της Βιέννης; Κι αν ναι, επειδή στα προεπαναστικά χρόνια το μεταφραστικό εγχείρημα σχεδόν πάντα έχει μια συγκεκριμένη σκοπιμότητα¹⁴⁶, σε τι ακριβώς απέβλεπαν αυτές οι μεταφράσεις;

Η διασύνδεση των δύο μεταφράσεων τον 1796 με τη μουσική ζωή της Βιέννης μας φέρνει αμέσως στο επόμενο θέμα: το πρότυπο.

Το γερμανικό πρότυπο. Κατά τις πληροφορίες του Ζαβίρα, το πρότυπο του λιμπρέτου πρέπει να είναι γραμμένο στα γερμανικά. Οι σχετικές αναζητήσεις του Γιώργου Βελουδή οδήγησαν στο έργο *Telemach* (1706) ή *Telemachus und Calypso* (1717) του Joh. Christian Frauendorf, που μελοποιήθηκε από τον Georg Kaspar Schürmann (ca. 1672-1751)¹⁴⁷, με τον ισχυρισμό, πως αυτός είναι ο μόνος τίτλος σχετικά με τον Τηλέμαχο ανάμεσα στα γερμανικά μελοδράματα.¹⁴⁸ Ο συγγραφέας του λιμπρέτου αυτού όμως είναι τόσο άγνωστος, ώστε άγνωστες είναι ακόμα και οι χρονολογίες του βίου του.¹⁴⁹ Μοιάζει εξαιρετικά απίθανο, ο Σακελλάριος να έχει μεταφράσει έναν τόσο άγνωστο λιμπρετίστα.¹⁵⁰ Δικές μου έρευνες, πριν από το 1995, κατέληξαν σε άλλο συμπέρασμα. Η αρχική μου υποψία, πως ο Σακελλάρι-

την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή. Τόμ. Α/1: Ως φοινίξ εκ της τέφρας του... 1828-1875, Ηράκλειο 2002, σσ. 17-35.

¹⁴² Π. Μανρομούστατος: «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 1 (1995), σσ. 147-192.

¹⁴³ Όχι όμως σε ευρωπαϊκή πρωτεύουσα ούτε στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα, αλλά στις Παραδουνάβιες ηγεμονίες και τη ρωσική Οδησό (W. Puchner: «Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im Europäischen Südosten», *Maske und Kothurn* 21, 1975, σσ. 235-262 με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία).

¹⁴⁴ Του Μεταστιάσιου (βλ. Β. Πούχνερ: «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. *Τα Ολύμπια*», ό. π.).

¹⁴⁵ Όχι *mélodrames*. Η απόδοση του γαλλικού όρου στα ελληνικά ως «μελόδραμα» είναι παρεξήγηση, γιατί μελόδραμα αποκαλείται συνήθως η όπερα.

¹⁴⁶ Α. Ταμπάκη: *Το νεοελληνικό θέατρο (18^{ος} - 19^{ος} αι.)*. *Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2005, *pass.*

¹⁴⁷ G. Veloudis, ό. π., σ. 111.

¹⁴⁸ F. Stieger: *Opemlexikon*, Teil. I: Titeltatalog. Τόμ. Γ'. Tutzing 1975, σσ. 1185 εξ. και Teil II: Komponisten. Τόμ. Γ'. Tutzing 1975, σσ. 101 εξ.

¹⁴⁹ A. Loewenberg: *Annals of Opera 1597-1940*, Totowa / New Jersey 1978, στ. 117.

¹⁵⁰ Για τον ρόλο της φήμης και της επιτυχίας του προτύπου και του συγγραφέα του ανάμεσα στα κριτήρια επιλογής των μεταφράσεων και εκδόσεων βλ. παραπάνω επίσης Β. Πούχνερ: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 111 εξ. και του ίδιου: *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 185 εξ.

ος ενδέχεται να είχε δει την παράσταση της δίπρακτης ηρωικής κωμικής όπερας *Telemach, der Königssohn von Ithaka* στις 27 Ιουνίου 1795 στο Freyhaus-Theater της Βιέννης, με μουσική του F. A. Hoffmeister και λιμπρετίστα τον γνωστό Emmanuel Schikaneder, τον ποιητή του *Μαγικού Αυλού* του Μότσαρτ (1791), και να έχει μεταφράσει το λιμπρέτο υπό την επίδραση της επιτυχίας του έργου και της αίγλης του συγγραφέα του, δεν επιβεβαιώθηκε από μίαν αντιβολή του γερμανικού κειμένου με τα χορικά που δημοσιεύτηκαν από τους Λαδά και Χατζηδηίμο στη βιβλιογραφία τους.¹⁵¹ Άλλωστε το λιμπρέτο δημοσιεύεται μόλις το 1797 στη Βιέννη.¹⁵²

Μια συστηματική αναζήτηση στους καταλόγους των μελοδραμάτων εντόπισε τρεις πιθανές περιπτώσεις: 1) *Télémaque dans l'île de Calypso* (*La triomphe de la sagesse*), τρίπρακτη όπερα του J. F. Lesueur με λιμπρετίστα τον Dercy, που παραστάθηκε στο Παρίσι, στο θέατρο Deydeaux στις 11 Μαΐου 1796 – πολύ αργά για τη μετάφραση και το τύπωμα του κειμένου, άλλωστε ο Ζαβίρας επιμένει πως η μετάφραση έγινε από τα γερμανικά: 2) *Telemacco ed Eurice nell' isola di Calipso*, ιταλική όπερα του Franc. Cipolla (με άγνωστο λιμπρετίστα), που παραστάθηκε το 1785 στη Νεάπολη στο Teatro del Fondo – εδώ είναι αξεπέραστοι οι ενδοιασμοί ως προς το άγνωστο αυτό πρότυπο και τη γλώσσα από την οποία μεταφράζεται: και 3) *Telemacco o sia l'Isola di Circe*, δίπρακτη όπερα του Christoph Willibald Gluck με λιμπρετίστα τον Coltellini, που παραστάθηκε στο Burgtheater της Βιέννης στις 30 Ιανουαρίου 1765 – ελκυστική υπόθεση¹⁵³, η οποία ωστόσο δεν μπορεί να ευσταθεί, γιατί ο μύθος είναι διαφορετικός.¹⁵⁴

Κατέληξα τότε στο συμπέρασμα, μην έχοντας το ελληνικό κείμενο στα χέρια μου, αλλά μόνο τα στοιχεία και αποσπάσματα που παραθέτουν οι Λαδάς και Χατζηδηίμος, πως το πιο πιθανό θα είναι, στην περίπτωση του άγνωστου προτύπου της μετάφρασης αυτής να πρόκειται για την τρίπρακτη έμμετρη γερμανική τραγωδία «με άριες» του Johann Georg Heubel¹⁵⁵, *Telemach auf der Insul der Göttin Calypso*, που έπαιξε η Caroline Neuber στο Theater nächst dem Kärntnerthor στη Βιέννη στη σεαζόν 1754/55 μαζί με άλλες πέντε τραγωδίες¹⁵⁶, και υπόκειται τυπωμένη έκδοσή της στο Θεατρικό Μουσείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Αυστρίας.¹⁵⁷ Με τις πολλές άριες και την έντονη μουσική υπόκρουση θα ήταν δυνατό, η τραγωδία αυτή να είχε ονομαστεί από τον Ζαβίρα «μελόδραμα»: άλλωστε τα όρια ανάμεσα σε μουσικό θέ-

¹⁵¹ Β. Πούχνερ: «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα στο ελληνικό θέατρο του 18^{ου} αιώνα», ό. π., σ. 236.

¹⁵² F. Stieger: *Opemlexikon, Titeltatalog*, ό. π., σ. 1186 και για τον λιμπρετίστα του ίδιου: *Opemlexikon, Librettisten*. Τόμ. Γ', σ. 866.

¹⁵³ Ειδικά αν υπολογισθεί, ότι και το άλλο «μελόδραμα» που μεταφράζει και εκδίδει ο Σακελλάριος, είναι ένα λιμπρέτο μελοδράματος του μεγάλου μεταρρυθμιστή της όπερας.

¹⁵⁴ F. Stieger: *Opemlexikon, Titeltatalog*, ό. π., σσ. 1185 ες.

¹⁵⁵ Ο Heubel ήταν επαγγελματίας λιμπρετίστας για το κωμικό αυτοσχέδιο λαϊκό θέατρο της Βιέννης στα μέσα του 18^{ου} αιώνα, αλλά και συγγραφέας τραγωδιών και διασκευών του Μεταστάσιου, που έκαμε και μεταφράσεις από τα ιταλικά και τα γαλλικά (βλ. Ο.

Rommel, ό. π., σσ. 228 ες., 380, 384, 389, 399, 410).

¹⁵⁶ Στον θίασο της Neuber έγιναν οι πρώτες προσπάθειες επιβολής της «κανονικής» τραγωδίας της γαλλικής κλασικίζουσας σχολής στη θεατρική πράξη στη Γερμανία, σε βάρος του αυτοσχέδιου λαϊκού θεάτρου και της Commedia dell'arte. Τα άλλα έργα που παίζθηκαν είναι: *H απελευθερωμένη Βενετία* (ίσως του La Place), *Britannicus* (Ρακίνα), *Nabonidus* (Salazar), *The London Merchant* (Lillo σε διασκευή του Mayer), *Temistocle* (Μεταστάσιο σε γερμανική διασκευή).

¹⁵⁷ Στον τόμο 157 της σειράς *Die Deutsche Schaubühne in Wien, 1749-1760*. «In Versen mit Arien in 3 Abhandlungen aus dem 1. und 7. Buch der Benjamin Neukirch-schen Übersetzung gezogen» (E. Wlassak: *Reper-toire des deutschen Schauspiels in Wien (1748-1880)*, χειρόγραφο της Wiener Stadtbibliothek, παράθεμα

ατρο και θέατρο πρόζας στη Βιέννη του 18^{ου} αιώνα ήταν έτσι κι αλλιώς ρευστά.¹⁵⁸

Μολοντούτο με νεώτερες έρευνες η υπόθεση αυτή διαψεύστηκε. Ανάγνωση και αντιβολή της τραγωδίας (*Trauerspiel*) *Telemach auf der Insul der Göttin Calypso*¹⁵⁹ πείθει αμέσως, πως πρόκειται ακριβώς για την ίδια υπόθεση, και τα πρόσωπα, εκτός από μια νύμφη με όνομα Leucotone και τον ίδιο τον Ποσειδώνα, που κάνει την εμφάνισή του στη θάλασσα πάνω σε αχιβάδα, είναι τα ίδια, αλλά το έργο είναι α) πολύ μεγαλύτερο σε έκταση και β) έχει τρεις πράξεις με 7+10+11 σκηνές. Και εδώ υπάρχει ο τραγικός ρόλος της Εύχαρης, το μοτίβο της μετάδοσης του ερωτικού αισθήματος με τα βέλη του Έρωτα, η εμφάνιση της Αφροδίτης στο φανταχτερό ουράνιο άρμα της, το καράβι που καίγεται και η αναχώρηση των επισκεπτών του νησιού με κολύμπι, αλλά το κείμενο είναι πιο περιλόχο και δεν συμπίπτει ούτε τμηματικά ούτε στο σύνολο. Εδώ αναγράφονται και οι αλλαγές του σκηνικού που χρειάζονται: 1) το νησί της Καλυψώς, 2) η σπηλιά της, 3) ο κήπος της, 4) ένα δάσος, 5) βράχος στην ακροθαλασσιά. Τα θεαματικά αυτά σκηνικά δίνουν και μιαν ιδέα για τη σκηνογραφία της ελληνικής μετάφρασης, η οποία πρέπει να καλύψει περίπου τα ίδια πράγματα.

Με το αρνητικό αυτό πόρισμα το θέμα του προτύπου της μετάφρασης του *Τηλέμαχος* και *Καλυψώ* δυσχεραίνεται και πρέπει να μείνει προς το παρόν ανοιχτό. Ωστόσο τα περιθώρια ανεύρεσης κάποιας λύσης κάτω έχουν στενέψει και προκαλούν προβληματισμούς, οι οποίοι, σε συνδυασμό με άλλες σκέψεις και παρατηρήσεις, ίσως μεταθέσουν το ζήτημα σε μιαν άλλη διάσταση. Το πρώτο είναι μια ερώτηση, η οποία οδηγεί την έρευνα σε διαφορετικό δρόμο: μήπως η πληροφορία του Ζαβίρα, πως η μετάφραση έγινε από τα γερμανικά, δεν είναι σωστή; Ο Σακελλάριος φιλοτέχνησε μεταφράσεις και από τα γαλλικά, αλλά, κατά τις πληροφορίες της Μητιάς, τη βοήθησε κιόλας στις μεταφράσεις του Goldoni και συνέθεσε τα σιχουρήματα που υπάρχουν σε μία από τις κωμωδίες.¹⁶⁰ Επομένως ήξερε και ιταλικά. Ο Ζαβίρας αναφέρει μόνο τα γερμανικά και τα γαλλικά, που τα έμαθε στη Βουδαπέστη μαζί με τα «φιλόσοφα μαθήματα». Αν η αμφισβήτηση της εγκυρότητας της πληροφορίας του Ζαβίρα, πως μετέφρασε από τα γερμανικά, είναι εν τέλει αδικαιολόγητη (γιατί οι άλλες, όσες μπορούν να ελεγχθούν, δηλαδή βασικά αυτές του *Κόδρου*, είναι έγκυρες), τότε δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς πως είναι τουλάχιστον «ευριστική», ανοίγοντας μια πιθανότητα να διευρυνθεί ο ορίζοντας των αναζητήσεων. Η αναζήτηση του προτύπου και στη γαλλική φιλολογία άλλωστε συνιστάται και μόνο από το γεγονός, πως το άλλο λιμπρέτο που μετέφρασε, *Ορφεύς και Ευρυνόχη*, έχει γαλλικό πρότυπο.

Υπάρχουν ακόμα δύο σημεία που προβληματίζουν, που και τα δυο στηρίζονται σε παρατηρήσεις ή συνδυασμό παρατηρήσεων. Το ένα είναι ο κεντρικός ρόλος της θλιμμένης και ερωτόπληκτης νύμφης Εύχαρης μέσα στο έργο. Ανάμεσα στα έξι σιχουρικά παραδείγματα από θεατρικά έργα, στη Γραμματολογία του Χαρίσιου Μεγδάνη, η Εύχαρις εμφανίζεται δύο φορές¹⁶¹, πάντα σε κατάσταση αξιοθρήνητη και μοιρολογώντας για τον χαμένο έρωτα· τη μια φορά της συμπαραστέκεται και απαντά ο χορός, την άλλη φορά μονολογεί και κλαίει για την τύχη της μόνη της. Είναι πολύ πιθανό να πρόκειται και τις δύο φορές για τη νύμφη Εύχαρι που έχει ερωτευτεί τον Τηλέμαχο, θρηνεί για το χωρισμό τους και οδύρεται

στον G. Zechmeister, *ό. π.*, σ. 453).

¹⁵⁸ Β. Πούγχερ: «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», *ό. π.*, σσ. 237 εξ. (με άλλα στοιχεία ακόμα και επιχειρήματα).

¹⁵⁹ Ευχαριστώ στο σημείο αυτό το προσωπικό της

Österreichische Nationalbibliothek για την προμήθεια φωτοαντιγράφων της έκδοσης.

¹⁶⁰ Βλ. παραπάνω.

¹⁶¹ Βλ. παραπάνω.

για τη φυγή του. Στη δεύτερη περίπτωση αναφέρεται ως τίτλος της «ανεκδότης τραγωδίας» *Έρως αγνοητής*. Τα αποσπάσματα αυτά δεν συμπίπτουν σε κανένα σημείο με το κείμενο του «μελοδράματος» που μεταφράστηκε στα ελληνικά, όπου δεν υπάρχει ξεχωριστός θρήνος της Εύχαρης ούτε σχετικό χορικό. Στις περιπέτειες του Τηλέμαχου στο νησί της Καλυψώς υπάρχει πάντα η Εύχαρις σε κεντρικό ρόλο και εμφανίζεται σε όλα αυτά τα έργα και τις διασκευές τους.¹⁶² Όπως γνωρίζουμε από τον θρήνο του Ορφέα για την Ευρυδίκη, που υπάρχει ανάμεσα στα σιχουργικά αυτά παραδείγματα δύο φορές, μια φορά ως «πρόπλασμα» και την άλλη φορά σε μορφή που πλησιάζει πλέον τον θρήνο του Ορφέα στη δημοσιευμένη μορφή (βλ. στη συνέχεια), ο Σακελλάριος πειραματιζόταν προφανώς με τις γλωσσικές μορφές και τους μεταφραστικούς τρόπους της απόδοσης στα ελληνικά. Ο πεθερός του παπα-Χαρίσιος διάλεγε βέβαια ανάμεσα στα χειρόγραφα του γαμπρού του μόνο εκείνα τα σιχουργήματα που του χρησίμευαν ως παραδείγματα στη γραμματολογία του. Αλλά μπορεί να είναι τυχαίο, ότι ανάμεσα στα έξι παραδείγματα από δραματικά έργα δύο αναφέρονται στην Εύχαρι, σε μια κατάσταση τελείως όμοια με εκείνη στην οποία βρίσκεται προς το τέλος του μελοδράματος μετά τη βίαιη επέμβαση της Καλυψώς; Υπάρχει δηλαδή προγενέστερη ανέκδοτη έμμετρη μορφή της μετάφρασης αυτής; Ή ακόμα πιο προχωρημένο: εφ' όσον οι θρήνοι της Εύχαρης, που διασώζει η *Καλλιόπη παλιν/νοσοῦσα*, δεν υπάρχουν μέσα στη μετάφραση του μελοδράματος *Τηλέμαχος και Καλυψώ*, - μήπως αυτή η μορφή του μεταφρασμένου μελοδράματος είναι συντομευμένη διασκευή εκτενέστερου κειμένου, και τότε μάταια επιχειρούμε να εντοπίσουμε το πρότυπο ξεκινώντας από το κείμενο της μετάφρασης;

Υπάρχει και ένα άλλο σημείο, μια παρατήρηση που διαμορφώνεται σταδιακά κατά την ανάγνωση του μελοδράματος στην ελληνική του εκδοχή και κεντρίζει την προσοχή του αναγνώστη: σε πολλά σημεία του έργου, κυρίως στην αρχή και προς το τέλος, τονίζεται η εκδικητική μανία της Καλυψώς και υπογραμμίζονται οι ολέθριες συνέπειες αυτού του ανθρωπίνου πάθους, που καταστρέφει εν τέλει την ίδια και το νησί της, μετατρέπει τις νύμφες σε μαινάδες και ρίχνει στη δυστυχία την Εύχαρι, αναγκάζοντας στο τέλος τον γιο του ένδοξου Οδυσσέα και την ίδια την Αθηνά να φύγουν κολυμπώντας στη θάλασσα. Όπως φαίνεται, ο πρώτος των τίτλων από τα θεατρικά έργα που αναφέρει ο Ζαβίρας πως έχει μεταφράσει ο Σακελλάριος, *Αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως*, ταιριάζει εντυπωσιακά στην υπόθεση αυτή, υπογραμμίζει μάλιστα τη διδακτική σκοπιμότητα της συμβατικής αυτής μυθολογικής υπόθεσης. Το άγνωστο αυτό έργο μεταφράζεται κατά τον Ζαβίρα το 1788 από τα γαλλικά και έμμετρα. Και στο σημείο αυτό ανταμώνονται τώρα οι τρεις υποθέσεις: μήπως ήταν αυτό μια άλλη, έμμετρη αυτή τη φορά, εκδοχή του θέματος του *Τηλέμαχου και της Καλυψώς*, από την οποία έχει διασώσει μερικούς στίχους ο Μεγδάνης στη Γραμματολογία του; Είτε οι σκέψεις αυτές είναι σωστές είτε όχι, οι έρευνες για τον εντοπισμό του προτύπου πρέπει να στραφούν και σε γαλλικές πηγές.

Τελικά δεν ήταν το ανέκδοτο χειρόγραφο που οδήγησε στις αβεβαιότητες και τις υποθέσεις, αλλά ένα εκδομένο κείμενο. Η μορφή του κοζανίτη ιατροφιλοσόφου και το έργο του, ατελώς γνωστό, μερικώς σωζόμενο και εν μέρει και ανέκδοτο, περιβάλλεται, παρά τις έρευνες που έχουν γίνει για τη διαλεύκανση της βιογραφίας του, ακόμα από πολλά άγνω-

¹⁶² Π. χ. και σε μια συνέχεια της τραγωδίας του Heubel, που συμπεριλαμβάνει και την αιχμαλωσία του Τηλέμαχου στην Αίγυπτο ως σκλάβου, η Εύχαρις εμφανίζεται ως πριγκίπισσα της Καλυψώς (J. G. Heubel: *Telemach*.

Andenter Theil. Ein Trauer-Spiel in drey Aufzügen ... enthält Telemachs Slavery in Egyptien ... Wien ... 1758).

στα και αβέβαια σημεία. Με ασφάλεια όμως μπορεί να ισχυριστεί κανείς, πως πρόκειται για σημαντικό μεταφραστικό, ικανό στιχουργό και γλαφυρό πεζογράφο. Αυτό άλλωστε είναι το θέμα της ακόλουθης θεματικής ενότητας.

Γλώσσα και ύφος. Εφόσον το πρότυπο της μετάφρασης δεν είναι γνωστό, οι όποιες παρατηρήσεις για τη γλώσσα περιορίζονται αναγκαστικά σε λεξιλόγιο, υφολογία, ορθογραφικές ασυνέπειες, φωνολογικές και μορφολογικές ιδιοτροπίες και άλλες ιδιαιτερότητες. Στην περίπτωση του πεζού λόγου, ο οποίος διακόπτεται μόνο από τρία χορικά, η εξέταση της στιχουργικής μπορεί να αρخεστεί στη διαπίστωση, πως ο Σακελλάριος επιδεικνύει τη στιχουργική του ικανότητα σε διάφορα μέτρα και εμφανίζεται, πολύ πριν από τα *Ποιημάτιά* του (1817), ως εκπρόσωπος της φαναριώτικης ποιητικής παράδοσης. Η πρώτη εντύπωση της ανάγνωσης είναι της γλαφυρότητας και ρυθμικότητας της δραματικής πεζογραφίας του, που με επαναλήψεις και κλιμακώσεις δημιουργεί στο λεκτικό επίπεδο μια δραματική ένταση αντάξια της εκδικητικής μανίας της Καλυψώς. Οι εκτενείς σσηνικές οδηγίες δεν χρησιμοποιούν άλλο ύφος από αυτού του «κύριου» κείμενου του δραματικού έργου. Το ίδιο παρατηρείται με τις λεγόμενες «άριες», όπου το κείμενο βρίσκεται είτε σε εισαγωγικά είτε όχι. Οι όποιες παρατηρήσεις βέβαια πρέπει να έχουν υπόψη τους, πως η γλώσσα στα τραγουδιόμενα μέρη αποκτά μιαν άλλη λειτουργικότητα και ποιότητα, απ' ό,τι στα ομιλούμενα. Δεν γνωρίζουμε βέβαια, κατά πόσο ο Σακελλάριος έπαιρνε στα σοβαρά τις υποδείξεις του λιμπρέτου και σε ποιο βαθμό υπολόγιζε πραγματικά, πως τα αποσπάσματα αυτά θα τραγουδηθούν. Θεατρικά κείμενα τέτοιας εποχής συνήθως προορίζονται για ανάγνωση και μόνο.

Σε σύγκριση με τον *Κόδρο* παρατηρείται υφολογικά μια υποχώρηση της λογιότητας της γλώσσας (οι δοτικές π. χ. είναι λιγότερες, τα παρατακτικά σχήματα υπερτερούν έναντι των υποτακτικών, τα υπερβατά παραλείπονται – στον πεζό λόγο δεν χρειάζονται και για πρακτικούς λόγους της στιχουργικής) και μια αύξηση της εκφραστικής ευκαμψίας και ρυθμικής ευλυγισίας, που καθιστούν την ανάγνωση, τηρουμένων των αναλογιών για ένα κείμενο του 18^{ου} αιώνα, ευχάριστη υπόθεση.

Στις ορθογραφικές ιδιοτροπίες ανήκουν περιπτώσεις όπως: «ανατέλωντας», «απαται-ώνα», «Οδυσεύς», «εγκαταλελειμένη», «αγριώτητα», «περιταίζωντας», «υπερηφάνιαν», «ερυννιάς», «συνεφίασε», «σύνεφα», «Πηνελώπη», «θυμομένα», «μαζύ», «ιξεύρετε», «καλλήτερον», «ακόμι», «τας Σηρήνας», «κατιφής», «γλυκίτητα», «άρχησε», «αγάλη», «φουσκο-μένα», «ώντας», «ορνάγματα», «της αηδώνος», «σύνεφον», «αμάξιτης», «ογλίγωρον», «άμμαξα», «παιγνிடία», «τανίζει», «υπεράσπισίν σου», «θέλει διπλασιάση», «δόλειος», «σήμω-σε», «έτζι», «ογλιγωράδα», «το βλεμμά μου» κτλ. που απαιτούν αποκατάσταση, γιατί πιο πολύ δηλώνουν, απλώς, ορθογραφική αδυναμία, ενώ άλλα έγιναν δεκτά, όπως: «ατονημένη», «ευγαίνει», «ευγάζει», «εφεύρεμα», κτλ. «Αφίνω / αφήνω» υπάρχει σε διπλοτυπία, όπως και το «κάνένα» δεν γράφεται με συνέπεια (και «κάνένα», και «κανένα»): διπλογραφία παρατηρείται και στην περίπτωση του «διά τί / διατί». Στον ιδιότυπο ορθογραφικό χαρακτήρα της έκδοσης ανήκει και το γεγονός, πως λέξεις στην αρχή της φράσης δεν αναγράφονται με κεφαλαία, αλλά πεζά, ενώ έννοιες όπως Δάσος, Ήλιος, Φύσις, Φωνή, Ηχώ, Γυναικεία, Ουρανός, Θάλασσα, Ασπρατάι, Κόμος, Αμβροσία, Βροντή, γράφονται με κεφαλαία.

Όπως σε πολλά φαναριώτικα κείμενα, χρησιμοποιείται η αιτιατική αντί της γενικής ή της δοτικής, σε περιπτώσεις όπως «τον πιάνει το χέρι». Με κάποια συνέπεια χρησιμοποιείται η χρονική αύξηση: «απήλαυσε», «ηνώθη», «ηλευθερώθη», «ητοιμασμένος», «ηπάτησε» κτλ. Ορισμένα ρήματα με κατάληξη -ίζω μετατρέπονται στον αόριστο ή μέλλοντα σε συνη-ρημένα: «καταδέφησε», «να άρχησε», «εκέρδησε», από την άλλη υπάρχει όμως ένα «κατα-

φρονίζω». Τα «όμματα» εμφανίζονται και ως «ομμάτια» (ενδιάμεσος τύπος με «μάτια»), συναντιέται ο τύπος «ανθίστασις», ο τύπος «ζωήσης» και «ζωώνω» (για ζωογονώ), η «αισθητική» σημαίνει «αισθαντική» κτλ. Μορφολογικές ιδιαιτερότητες υπάρχουν και στην περίπτωση του προστακτικού τύπου «άφεσέ τον».

Ως προς το λεξιλόγιο πρέπει να αναφερθεί το «αστραποπελέκι», που υπήρχε ήδη στον *Κόδρο*, το «εφεύρεμα», «νικητικός» με την έννοια νικηφόρος, εμφανίζεται η λέξη «στομυλότης» αντί στωμυλία, «τραβίζω» για τραβώ, «φλογήρης» για φλογερός κτλ. Εξαιτίας του γεγονότος, πως το κείμενο είναι γραμμένο σε πεζό λόγο κατά το μεγαλύτερο μέρος, οι φωνολογικές και μορφολογικές ιδιοτροπίες λόγω ομοιοκαταληξίας και οι συντακτικές ανωμαλίες λόγω μετρικού σχήματος, και γενικώς οι όποιες ιδιαιτερότητες του κειμένου αυτού είναι πολύ λιγότερες από τον *Κόδρο*.

ΟΡΦΕΥΣ ΚΑΙ ΕΥΡΥΔΙΚΗ (Βιέννη 1796). Στον ίδιο τόμο, του οποίου μοναδικό αντίτυπο σ' όλο τον κόσμο υπήρχε στη βιβλιοθήκη του Α. Δ. Χατζηδήμου και σήμερα στη βιβλιοθήκη του Κ. Σ. Σταΐκου, βρίσκεται και ένα άλλο έργο, *Ορφεύς και Ευρυδίκη*, που αποκαλείται «δράμα», ενώ στην περίπτωση αυτή γνωρίζουμε με βεβαιότητα πως είναι λιμπρέτο «μελοδράματος».

Η έκδοση. Στον εν λόγω τόμο, που περιγράψαμε παραπάνω, υπάρχει ως δεύτερο και προτελευταίο έργο (σελ. 45-77)¹⁶³ το κείμενο του «δράματος». Η ρευστότητα των ειδολογικών προσδιορισμών προκύπτει και από το γεγονός, ότι ο Ζαβίρας αποκαλεί τη μετάφραση αυτή «μελόδραμα», ενώ και ο Μεγδάνης σημειώνει στην περίπτωση του προπλάσματος του θρήνου του Ορφέα (πρώτο παράδειγμα) «έκτινος [sic] Μελοδράματος του Ορφέως ληφθέντες» σίχοι, αλλά στην περίπτωση της εκδοχής του θρήνου, που ταυτίζεται πλέον με τη δημοσιευμένη μορφή (έκτο παράδειγμα) «εκ της Ορφέως Τραγωδίας»¹⁶⁴. Η εκδοτική φροντίδα είναι επίσης καλή: όνομα του μεταφραστή επίσης δεν αναγράφεται. Οι Λαδάς και Χατζηδήμος περιγράφουν στη βιβλιογραφία τους την έκδοση με κάθε λεπτομέρεια.¹⁶⁵ Παραθέτουν και το κείμενο του πρώτου χορικού / θρήνου ολόκληρο, πράγμα που οδήγησε το 1995 στην ταύτιση του προτύπου. Το ιστορικό της αποδοχής της πατρότητας του Σακελλαρίου και γι' αυτήν τη μετάφραση είναι το ίδιο, με τη διαφορά ότι δεν ασχολήθηκε μαζί της ο Γιώργος Βελουδής, γιατί η *Germanograecia* αφορούσε μόνο τη γερμανική λογοτεχνία.¹⁶⁶

Το έργο και η δομή του. Το *Ορφεύς και Ευρυδίκη* είναι ένα τρίπρακτο λιμπρέτο για όπερα, το οποίο δεν φέρει σημεία μουσικής επένδυσης σε ορισμένα μέρη του κειμένου, γιατί είναι μελοποιημένο στο σύνολό του. Και εδώ ισχύουν όσα αναπτύξαμε σχετικά με τη στατικότητα της δράσης και την αίσθηση του ανολοκλήρωτου που αφήνει το λιμπρέτο εν γένει στη φιλολογική και δραματολογική ανάλυση. Επίσης δεν υπάρχει η συμμετρία των μεγεθών της σκηνικής οικονομίας: οι πράξεις έχουν έκταση 177, 88 και 254 σίχους (στην πραγματικότητα-

¹⁶³ Το τελευταίο είναι ένα ποίημα *Εις ησυχίαν* (σσ. 78-80) σε 90 πεντασύλλαβους σίχους με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία στο ύφος των «μισμαγίων». Σχηματίζει με τα προηγούμενα δύο μελοδράματα ένα θεματικό σύνολο, έτσι το βιβλίο παρουσιάζεται ως ένα τρίπτυχο: από τον παροξυσμό του έρωτα και της ζήλειας που οδηγεί στη μανία της εκδίκησης, στη γλυκύτητα της ερωτικής πίστης που συγκινεί ακόμα και τον Άδη, και από εκεί στην έλλειψη των ερωτικών παθών και

στην ψυχική γαλήνη. Από την άποψη της στάσης απέναντι στα ερωτικά πάθη, ο τόμος αποτελεί μια σταδιακή «κάθαρση», που οδηγεί από τη «ζάλη» των αισθημάτων στην ησυχία και απάθεια.

¹⁶⁴ Βλ. παραπάνω.

¹⁶⁵ Γ. Α. Λαδάς / Α. Δ. Χατζηδήμος, *ό. π.*, σσ. 38 εξ., αρ. 33.

¹⁶⁶ G. Veloudis, *ό. π.*

τα η Α' και η Γ' ακόμα περισσότερους, γιατί από τα επαναλαμβανόμενα χορικά αναγράφονται μόνο οι πρώτοι στίχοι). Ωστόσο με την εύρυθμη ποιητική ένδυση και τις ισχυρές συνηχήσεις της ομοιοκαταληξίας, κυρίως στα πιο σύντομα μέτρα, και αυτή η εντύπωση διασκεδάζεται. Ο Σακελλάριος βρίσκεται χωρίς άλλο σ' ένα αποκορύφωμα της ποιητικής του ωρίμανσης. Για τον πρώτο θρήνο του χορού υπάρχει ένα πρόπλασμα ανάμεσα στα χειρόγραφα που χρησιμοποιεί ο Μεγδάνης για τη γραμματολογία του, εκεί υπάρχει και η ολοκληρωμένη μορφή που σχεδόν ταυτίζεται με τον δημοσιευμένο θρήνο (το έκτο παράδειγμα) και υπάρχει ο «Ιάλεμος δεύτερος» στα *Ποιήματα*, που γράφτηκε για τον θάνατο της πρώτης γυναίκας του και χρησιμοποιεί ακριβώς το ίδιο μετρικό σχήμα και την ίδια ποιητική εικονολογία με τον θρήνο του Ορφέα.¹⁶⁷

Η ίδια η υπόθεση είναι ακόμα πιο υποτυπώδης απ' ό,τι στην περίπτωση του πρώτου μελοδράματος και κινείται σ' ένα ακόμα πιο γνωστό μυθολογικό μοτίβο, που έχει δραματοποιηθεί πάμπολλες φορές στην παγκόσμια λογοτεχνία.¹⁶⁸ Το έργο δεν παρουσιάζει τα θεαματικά στοιχεία του άλλου λιμπρέτου, αλλά βασίζεται σε μια κλασικιστική απλότητα. Είναι ακόμα πιο λυρικό, στατικό, μη δραματικό, γιατί ομιλούντα πρόσωπα είναι μόνο ο Ορφέας και ο Έρως, η Ευρυδίκη στη συνέχεια, και υπάρχουν τρεις διαφορετικοί χοροί ποιμένων και νυμφών, Ερυνίων και τεράτων και Ηρώων στα Ηλύσια πεδία. Η πρώτη πράξη διαδραματίζεται «πλησίον της Αόρνου λίμνης», όπου εκεί κοντά λέγεται πως υπάρχει η είσοδος στον Άδη, η δεύτερη πράξη ξετυλίγεται στον Άδη, πρώτα σε «πετρώδεις σπηλίδες εις τον τόπον του Κωκυτού», ύστερα στα «Ηλύσια πεδία», η τρίτη πράξη πλέον «εις την έξοδο του Αδου».

Η πρώτη πράξη ξεκινάει με εντυπωσιακό χορό ποιμένων και νυμφών (Α' 1-30 σε πέντε εξάστιχες στροφές με οκτασύλλαβους και επτασύλλαβους στίχους σε σχήμα 8/8/7//8/8/7 σε πλεκτηί και ζευγαρωτή ρίμα α/α/β/γ/γ/β), που κάνει ταυτόχρονα και την «έκθεση» του έργου και μας εισάγει στην κατάσταση, στην οποία βρίσκεται ο Ορφέας. Ακολουθεί σύντομος δικός του θρήνος (Α' 31-42, στο ίδιο μέτρο), όπου παρακαλεί τους βοσκούς να τον αφήσουν μόνο, και ο χορός επαναλαμβάνει το χορικό του, από το οποίο αναγράφονται μόνο οι πρώτοι τρεις στίχοι (Α' 43-45). Στη δεύτερη σκηνή ο Ορφέας επιδίδεται μόνος του σε εκτεταμένο θρήνο για τον χαμό της Ευρυδίκης (Α' 46-117, σε 12 εξάστιχες στροφές στο ίδιο μέτρο και με την ίδια ομοιοκαταληξία). Στην τρίτη σκηνή ουσιαστικά ξεκινάει η δράση: ο Έρως τον πληροφορεί, πως ο Δίας τον λυπήθηκε και θα τον αφήσει να πάρει τη γυναίκα του από τον Άδη· μόνη προϋπόθεση είναι, να μην την κοιτάξει (Α' 118-143, εδώ αλλάζει το μέτρο και ο διάλογος κυλάει τώρα σε δεκαπεντασύλλαβο με ζευγαρωτή ρίμα). Η τέταρτη σκηνή δείχνει πάλι τον Ορφέα σε μονόλογο: χαίρεται για την απόφαση των θεών και ταυτόχρονα αγωνιά, πως θα αντέξει τη συνάντησή με τη γυναίκα του χωρίς να την κοιτάξει (Α' 144-177, αλλάζει το μέτρο πάλι: οι ανησυχίες και χαρές του Ορφέα κινούνται σε δεκασύλλαβο με ζευγαρωτή ρίμα).

Στη δεύτερη πράξη η δράση έχει μεταφερθεί πλέον στον Κάτω Κόσμο. Στην πρώτη σκηνή τον Ορφέα υποδέχεται με επιθετικότητα ο Χορός Ερινύδων (sic), αλλά ο πόνος και η γλυκιά φωνή του τραγουδιστή μαγεύει τα άγρια πνεύματα του Άδη· στο άκουσμα της λύρας του οι πύλες ανοίγονται μόνες τους (Β' 1-18). Στη δεύτερη σκηνή ο Ορφέας βρίσκεται στα Ηλύσια Πεδία, όπου τον υποδέχεται, μετά από μακροσκελή άρια, στην οποία εκφράζει τη χαρά του που βρίσκεται στα Ηλύσια Πεδία (Β' 19-60, πάλι σε σχήμα επτά εξάστιχων στρο-

¹⁶⁷ Β. Πούχνης: «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», ό. π., σσ. 249 εξ.

¹⁶⁸ E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, ό. π., σσ. 562-568 (με βιβλιογραφία), G. Highet, ό. π., pass.

φών με σχήμα 8/8/7/8/8/7 και ανάλογες ομοιοκαταληξίες), ο Χορός των Ηρώων: τους αναγγέλλει (Β' 61-64), οι Ήρωες απευθύνουν τον λόγο τους σ' αυτόν (Β' 65-70), εκείνος τους ευχαριστεί για τη συμπαράσταση (Β' 71-78) – όλ' αυτά σε δεκαπεντασύλλαβους με ζευγαρωτή ρίμα, ώσπου ο Χορός να τραγουδήσει ένα τελικό χορικό (Β' 79-88 σε δεκασύλλαβους με ζευγαρωτή ρίμα).

Στην τρίτη πράξη, στην έξοδο του Άδη, ο Ορφέας συναντάει την Ευρυδίκη. Ο εκτενής διάλογος της πρώτης σκηνής κυλάει στο πρώτο μέρος του (Γ' 1-72) σε πολιτικό στίχο και περιγράφει την ψυχολογική πορεία της Ευρυδίκης από τη χαρά της απρόσμενης συνάντησης με τον άντρα της και την προοπτική της απελευθέρωσης έως την πίκρα για τη συμπεριφορά του συζύγου, που ούτε την κοιτάζει καν. Από την άλλη ο πόνος και η αγωνία του Ορφέα κορυφώνονται, όσο περισσότερο η Ευρυδίκη εκφράζει τη δυσπιστία της για τη στάση του: με έναν τέτοιο άντρα η δεύτερη ζωή της θα είναι μια δυστυχία, κι έτσι προτιμά να πεθάνει ξανά παρά να ζήσει. Η ανάπτυξη του θέματος δεν είναι χωρίς χιούμορ για τα πείσματα των συζύγων. Ο Ορφέας εκφράζει τα διλημμάτα του «καθ' εαυτόν». Στην αγωνία του ο λόγος του περνάει σε άλλο μέτρο, σε ομοιοκατάληκτο οκτασύλλαβο (Γ' 73-76), στον οποίο εκφράζει και η Ευρυδίκη τα παράπονά της (Γ' 77-110,). Ο Ορφέας δεν αντέχει άλλο, η Ευρυδίκη νομίζει πως θα φύγει, και μετά από φοβερό αγώνα με τον εαυτό του την κοιτάζει και εκείνη αμέσως πεθαίνει (Γ' 111-144, ένα δίστιχο ακόμα σε οκτασύλλαβο, ύστερα ο στίχος περνάει στο δεκαπεντασύλλαβο, κατόπιν σε δεκασύλλαβο). Η εκτενέστατη σκηνή τελειώνει με νέο θρήνο του Ορφέα για τη νεκρή γυναίκα του (Γ' 145-202 σε οκτασύλλαβους στίχους σε ζευγαρωτή ρίμα) και στο τέλος επιχειρεί να αυτοκτονήσει. Μετά από την εκτενέστατη αυτή σκηνή της αποτυχημένης ελευθέρωσης της Ευρυδίκης από τον Κάτω Κόσμο, το έργο κλείνει με δύο πολύ πιο σύντομες σκηνές. Στη δεύτερη σκηνή ο Έρωτας επεμβαίνει και ματαιώνει την αυτοκτονία του Ορφέα και του αναγγέλλει πως θα του δώσει τη γυναίκα του ζωντανή παρά την παραβίαση των όρων που είχαν τεθεί (Γ' 203-214, σε πολιτικό στίχο), η Ευρυδίκη ξαναζωντανεύει και αγκαλιάζει τον άντρα της (Γ' 215-228 σε οκτασύλλαβους με ζευγαρωτή ρίμα). Στην τρίτη και τελευταία σκηνή προστίθεται και ο αρχικός χορός των ποιμένων, που επανалаμβάνει τρεις φορές το εγκώμιο που τραγουδάει ο Ορφέας στον Έρωτα (Γ' 229-238 σε οκτασύλλαβους με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία). Ενδιάμεσα μιλάει και ο Έρωτας (Γ' 241-244 σε δεκαπεντασύλλαβους με ρίμα) και η Ευρυδίκη (Γ' 247-252 σε οκτασύλλαβους με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία). Και με τα χορικά αυτά τελειώνει το έργο.

Το ίδιο το έργο είναι ένας ύμνος προς τη μουσική, μια αποθέωση της μαγικής της δύναμης, που ημερώνει ακόμα και τον άγριο Άδη και τα τέρατά του, και στον ήχο της λύρας και τη φωνή του τραγουδιού οι πύλες του πόνου ανοίγονται από μόνες. Υπάρχει και η επέμβαση στο ίδιο το μυθολογικό θέμα, η Ευρυδίκη ζωντανεύει και τρίτη φορά με τη θέληση του Έρωτα, και οι φοβεροί και απαράβατοι όροι της απελευθέρωσης και της εξόδου από τον Άδη, οι όροι που έκαναν τη γυναίκα του Λωτ να μεταμορφωθεί σε στήλη άλατος, αποδεικνύονται απλώς ως ψυχική δοκιμασία, στην οποία υποβάλλουν οι θεοί τον τραγουδιστή, για να δοκιμάσουν τη δύναμη της ερωτικής πίστης του. Το μυθολογικό θέμα το χειρίζεται ο συγγραφέας του έργου με το διδακτικό τρόπο του Διαφωτισμού, ως μνητική διαδικασία, παρόμοια με αυτήν στον «Μαγικό Αυλό» του Μότσαρτ (1791), και η κατάβαση στον Άδη¹⁶⁹ είναι ένα μνητικό ταξίδι στις εσχάτες της ύπαρξης. Η μουσική όμως (η αισθητική, η ομορφιά, η αρμονία) κάνει το φοβερό ταξίδι εύκολο, τα μαγικά εμπόδια της μυθολογίας υποκύπτουν

¹⁶⁹ Στ. Λαμπάκης: *Οι καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και μεταβυζαντινή λογοτεχνία*, Αθήνα 1982.

στον ήχο της και τα μυθικά τέρατα και φαντάσματα του Κάτω Κόσμου μαγεύονται· για τους τρομακτικούς όρους και κανόνες της εξόδου από το βασίλειο των σκιών αποδεικνύεται, πως δεν είναι απαράβατοι και τελετουργικοί, αλλά μέσα ελέγχου και στρατηγικές εξέτασης μιας σοφής και δίκαιας θεότητας. Ως τέτοια αποδεικνύεται στο έργο αυτό, αντίθετα με την παράδοση του τυφλού κι ανεύθυνου βρέφους, ο Έρωτας. Και αυτή είναι μια μεθερμηνεία του Διαφωτισμού, που δίνει στο πολυχρησιμοποιημένο μυθολογικό θέμα νέα ουσία. Η σοβαρότητα του ήθους και η απλότητα της φόρμας διαφαίνονται ανάγλυφα, αν συγκρίνουμε με το προηγούμενο έργο. Εδώ ο έρωτας έγινε μια πολύ σοβαρή και ηθική υπόθεση· μπροστά στη συζυγική πίστη κι αγάπη συμμορφώνονται ακόμα και οι θεοί. Και πάνω από όλα υπάρχει η δύναμη της μουσικής που μαγεύει· με μεταθεατρικό τρόπο η όπερα θεματοποιεί τον εαυτό της. *Musica perennis*.

Και ο Σακελλάριος θα είχε γοητευτεί από το έργο αυτό, όπως και από τη μουσική ζωή της Βιέννης. Και πριν γυρίσει πάλι στα Βαλκάνια, περιζήτητος γιατρός με δίπλωμα από τη βασιλεύουσα των Αψβούργων, και γίνει προσωπικός γιατρός του Αλή Πασά στα Ιωάννινα, και πριν οργώσει την τουρκοκρατούμενη Νοτιοανατολική Ευρώπη από την Κοζάνη και την Τσαρίτσανη ως το Βελιγράδι και το Βουκουρέστι, μεταφέρει, σ' ένα στιχουργικό κομψοτέχνημα, αυτήν την αποθέωση της μουσικής στα ελληνικά. Γοητεύομαι από την ιδέα, πως μεταφράζοντας το έργο είχε στο αντί του την υπέροχη μουσική του Gluck με τη θεία απλότητα και ομορφιά της.

Το γαλλικό πρότυπο. Σε αντίθεση με το προηγούμενο λιμπρέτο, στην περίπτωση του *Ορφέα* στάθηκε δυνατό να εντοπισθεί το πρότυπο. Οι πληροφορίες του Ζαβίρα ήταν: «εκ της γαλλικής διά στίχων»¹⁷⁰. Με τη δημοσίευση του πρώτου χορικού των ποιμένων στη βιβλιογραφία των Λαδά / Χατζηδήμου¹⁷¹ έγινε εφικτή και η σύγκριση με τα αποσπάσματα που δημοσιεύει ο Μεγδάνης (παράδειγμα 1 και 6), - εκεί είναι ο Ορφέας που λέει τον θρήνο, όχι ο χορός -, όπου αποδεικνύεται το πρώτο κείμενο δοκιμαστικό πρόπλασμα του δεύτερου, ενώ το δεύτερο πλησιάζει πλέον πολύ την εκδεδομένη μορφή.¹⁷² Προκαλεί πάντως εντύπωση, πώς ο Μεγδάνης δεν χρησιμοποίησε την τυπωμένη μορφή, αλλά προφανώς κάποια χειρόγραφα με δοκιμαστικές αποδόσεις του Σακελλάριου. Τα τρία αυτά κείμενα είναι και εκείνα, που αποδεικνύουν πέραν πάσης αμφιβολίας, πως τα στιχουργικά παραδείγματα από δραματικά έργα, που χρησιμοποιεί ο Μεγδάνης στη γραμματολογία του, είναι πράγματι από τη γραφίδα του φίλου γαμπρού του.

Όσο για την έρευνα στην Κοζάνη, είναι σίγουρο πως θα μείνουν, ίσως για πάντα, κάποια ερωτηματικά, ενώ στην ίδια τη Βιέννη στάθηκε εφικτό να ξεκαθαρίσει μια σημαντική συσχέτιση του Σακελλάριου με τη μουσική και το μουσικό θέατρο: μια απλή αντιβολή του πρώτου θρήνου πείθει για το ότι το γαλλικό πρότυπο που μεταφράζει ο Σακελλάριος «διά στίχων» δεν είναι άλλο από το λιμπρέτο της όπερας που αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία του μελοδράματος του 18^{ου} αιώνα, *Orphée et Euridice* του περίφημου μεταρρυθμιστή της όπερας Christoph Willibald Gluck (1714-1787)¹⁷³, που παραστάθηκε αρχικά στα ιταλικά ως «azione

¹⁷⁰ Γ. Ζαβίρας, *ό. π.*, σ. 243.

¹⁷¹ Γ. Α. Λαδάς / Α. Δ. Χατζηδήμος, *ό. π.*, σσ. 35 εξ.

¹⁷² Η συστηματική σύγκριση στον Β. Πούνη: «Χαμένες έργα και άγνωστα πρότυπα», *ό. π.*, σσ. 238 εξ.

¹⁷³ Για τον Gluck και τις 107 όπερές του (σώζονται 47) υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία. Βλ. σε επιλογή: Α.

Einstein: *Gluck*, Zürich 1954, W. Felix: *Christoph Willibald Gluck*, 1965. Για τις μεταρρυθμίσεις του Gluck βλ. τελευταία: *Christoph Willibald Gluck nel 200 anniversario. Scritti di Giovanni Carli Bottola*, A cura di Claudio del Monte e Vincenzo Raffaele Segreto, Parma (1987), G. Croll (ed.): *Gluck-Studien*, Kassel / Basel 1989, Kl.

teatrale» σε δίπρακτη μορφή με λιμπρέτο του Ranieri de Calzabigi στις 5 Οκτωβρίου 1762 στο Burgtheater της Βιέννης και, σε γαλλική διασκευή, τρίπρακτο με σημαντικές αλλαγές και λιμπρέτο από τον Pierre Louis Moline στις 2 Αυγούστου 1774 στην Académie Royale de Musique, δηλαδή στην όπερα του Παρισιού.¹⁷⁴ Το χορικό της θρηνητικής τελετής των βοσκών και νυμφών στην αρχή του έργου, που θυσιάζουν στον τάφο της Ευρυδίκης, θεωρείται μια από τις πιο εντυπωσιακές σκηνές ολόκληρης της ιστορίας του ευρωπαϊκού μελοδράματος, τόσο από μουσική όσο και από σκηνογραφική άποψη.¹⁷⁵ Σ' αυτήν εκφράζεται σ' όλο το μεγαλείο της η μεταρρύθμιση του Gluck στην ιταλική όπερα του Μπαρόκ και του Ροκοκό με τη στροφή προς την απλότητα, τον ψυχικό κόσμο και το εσωτερικό βάθος, στη συγκεκριμένη περίπτωση τη συγκινητική μελωδικότητα του θρήνου.¹⁷⁶ Στη μεταρρύθμιση αυτή συμμετέχει ενεργά και ο λιμπρετίστας του Gluck, που μελοποίησε πρωτίτερα έργα του Metastasio, ο Calzabigi, ο οποίος στρέφεται φανερά εναντίον της παντοκρατορίας του «poeta cesareo» της βιεννέζικης αυλής.¹⁷⁷ Η όπερα του Gluck, η δεύτερη της μεταρρύθμισης, είχε τεράστια επιτυχία στο Παρίσι¹⁷⁸, ώστε να αρχίσει από κει μια λαμπρή σταδιοδρομία στις λυρικές σκη-

Hortschansky (ed.): *Christoph W. Gluck und die Opernreform*, Darmstadt 1989, G. Croll / M. Weitass: *Gluck in Wien*, Kassel / Basel 1989, B. A. Brown: *Gluck and the French theatre in Vienna*, Clarendon Press, Oxford 1991 κτλ. Βλ. επίσης C. Hopkinson: *A bibliography of the printed works of Christoph Willibald von Gluck*, New York 1967, καθώς και τις παλαιότερες εργασίες των P. Landormy: *Gluck*, Paris 1941, A. Stern: *Gluck in Versailles*, Leipzig 1905, P. Howard: *Gluck and the birth of modern opera*, London 1963, E. de Briequeville: *La théorie de drame lyrique d'après Gluck et R. Wagner*, Paris 1882, R. Temschert: *Gluck. Der große Reformator der Oper*, Olten 1951 κτλ.

¹⁷⁴ Για τις διαφορετικές γραφές της δεύτερης όπερας-«μεταρρύθμισης» (Reformoper) του Gluck βλ. σε επιλογή: Lionel de la Laurencie: *Orphée du Gluck. Étude et analyse*, Paris 1934, R. Meyer: *Die Behandlung des Recitativs in Glucks italienischen Reformoper*, Halle 1919, H. W. von Waltershausen, *Orpheus und Eurydike. Eine operndramaturgische Studie*, München 1923. Βλ. επίσης τις πραγματείες στον τόμο των Attila Csampai / Dietmar Holland: *Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Orpheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1988: H. W. von Waltershausen: «Der Orpheus-Mythos und Calzabigis Dichtung», σσ. 226 εξ., «Uraufführungsbericht im "Wienerischen Diarium" vom 13. Okt. 1762», σσ. 246 εξ., D. Holland: «Glucks Opernreform», σσ. 150 εξ., H. W. von Waltershausen: «Zum Vergleich der Wiener (1762/64) und Pariser (1774) Fassung von Orpheus und Euridice», σσ. 260 εξ., A. Einstein: «Glucks Orfeo ed Euridice: Reformoper als höfischer Kompromiß», σσ. 295 εξ., H.

Kaufmann: «Anmerkungen zu Glucks "Orfeo ed Euridice"», σσ. 304 εξ. Για τις μοντέρνες σκηνοθεσίες βλ. κυρίως David Rissin: «Les metamorphoses d'Orphée», *Opéra. L'avant scène* αρ. 23 (Σεπτ.-Οκτ. 1979), σσ. 15 εξ. Για τη θεατρική σταδιοδρομία του έργου βλ. επίσης R. Engländer: «Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1778», *Gluck-Jahrbuch* 2 (1918), σσ. 26-55, P. Brück: «Glucks Orpheus und Eurydike», *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1925), σσ. 436-476, A. Loewenberg: «Gluck's Orfeo on the Stage», *Musical Quarterly* 26 (1940), σσ. 311-339, P. Howard: «C. W. von Gluck. Orfeo», *Cambridge Opera Handbooks*, Cambridge 1981 κτλ.

¹⁷⁵ «Aber diese Trauerfreier des Orfeo ist die eindrucksvollste, unvergeßlichste der ganzen Operngeschichte, weil sie die einfachste und reichste ist» (A. Einstein: «Glucks Orfeo und Euridice: Reformoper als höfischer Kompromiß», στον τόμο: A. Csampai / D. Holland, ό. π., σ. 296).

¹⁷⁶ Η μουσική του θρήνου είναι πάνω κάτω η ίδια στις δύο παραλλαγές, διαφορές υπάρχουν όμως στα όργανα και κυρίως στην αλλαγή της φωνής του Ορφέα, που ήταν castrato alto στην ιταλική διασκευή και άλλαξε σε υψηλό τενόρο στη γαλλική διασκευή (H. W. von Waltershausen: «Zum Vergleich der Wiener (1762/64) und Pariser (1774) Fassung von Orpheus und Eurydike», στον τόμο: A. Csampai / D. Holland, ό. π., σσ. 260 εξ.).

¹⁷⁷ A. Csampai / D. Holland, ό. π., σσ. 175 εξ.

¹⁷⁸ Στο Παρίσι ξεσπάει και μάχη ανάμεσα στους κριτικούς, στην οποία συμμετέχει αργότερα και ο Jean Jacques Rousseau. Βλ. ενδεικτικά A. D. M. de Vismes:

νές της Ευρώπης, κυρίως αργότερα στη «μικτή» μορφή του Hector Berlioz το 1859, που προσπαθεί να συγκρατήσει τις δύο παραλλαγές.¹⁷⁹ Η πρώτη ιταλική γραφή, που ουσιαστικά είναι έργο διαφορετικό, έμεινε κάπως στη σκιά¹⁸⁰, αν και στον 20^ο αιώνα πολλές φορές προτιμάται από την τρίπρακτη γαλλική. Υπάρχει και συμφωνικός των δύο παραλλαγών.¹⁸¹

Για τη σύγκριση των δύο παραλλαγών (σε σχέση με την ελληνική μετάφραση) ας δούμε από κοντά την αρχή του έργου: όταν ανοίγει η αυλαία, η σκηνή δείχνει ένα μοναχικό δάσος με μια αλλέα από δάφνες και κυπαρίσσια, όπου στο κέντρο βρίσκεται ο τάφος της Ευρυδίκης, προς τον οποίο κινείται μια πομπή από βοσκούς και νύμφες της ακολουθίας του Ορφέα με μύρα και αρχαία αγγεία, από τα οποία ραίνουν το μνημείο, ενώ ο Ορφέας κάθεται παρπέρα, βυθισμένος στον πόνο του και φωνάζει μόνο τότε τότε το όνομα της Ευρυδίκης.¹⁸² Στο γαλλικό χορικό του λιμπρετό του 1774 ο θρήνος των βοσκών και νυμφών έχει ως εξής: «Le Chœur: Ah! dans ce bois tranquille et sombre / Euridice! si ton ombre, / si ton ombre nous entend // Orphée: Euridice! // Le Chœur: Sois sensible à nos alarmes, / Vois nos peines, vois les larmes, / Vois les larmes qu pour toi l'on répand! // Orphée: Euridice! // Le Chœur: Ah! prends pitié, de malheureux Orphée! / Il soupire, il gémit, il plaint sa sestinée...».¹⁸³ Ακολουθεί ακόμα ένα δίστιχο, που το τραγουδούν χορός και Ορφέας μαζί (απομακρύνεται όμως από το κείμενο του Σακελλαρίου), και μετά το recitativo, όπου ζητάει ο Ορφέας από τον χορό να σταματήσει. Είναι σαφές, ότι ο Σακελλάριος προσπαθεί να αποδώσει και τη μετρική μορφή της στροφής. Κάτι παρόμοιο δεν μπορεί να πει κανείς για την αρχική

Lettre à Monsieur le Chevalier de M... sur l'opéra d' Orphée, Larmarche, Lausanne et Paris 1774 (απευθύνεται στο Γάλλο λιμπρετίστα), και J. J. Rousseau: *Extrait d'une réponse du Petit-Faiseur à son Prête-Nom, sur un morceau de l'Orphée de M. de Chevalier Gluck*, Genève 1781 (και στα *Ecrits sur la musique*, Paris 1979, σε γερμανική μετάφραση *Musik und Sprache*, Wilhelmshaven 1984, σσ. 180-189).

¹⁷⁹ Βλ. κυρίως D. Rissin, *ό. π.*, σσ. 18 εξ. (όπου συστημική σύγκριση των δύο παραλλαγών).

¹⁸⁰ Την ανασύρει προπάντων ο Berlioz από τη λήθη και τη χρησιμοποιεί, για να εμπλουτίσει τη γαλλική. Η παρτιτούρα της εκδίδεται εκ νέου από τον H. Abert: *Christoph Willibald Gluck. Werke*. Τόμ. Α': Orfeo ed Euridice. Originalpartitur der Wiener Fassung von 1762, Graz 1960.

¹⁸¹ Ο πρώτος συμφωνικός παίζεται ήδη το 1781 στη Βιέννη. Οι μοντέρνες προσπάθειες αποβλέπουν στη διάκριση των δύο διασκευών που έχουν διαφορετική αισθητική υπόσταση. Σ' αυτό αποσκοπεί και η ξεχωριστή έκδοση των δύο παραλλαγών (για την ιταλική βλ. παραπάνω, για τη γαλλική Christoph Willibald Gluck: *Orphée et Euridice. Orpheus und Eurydike* (Pariser Fassung von 1774). *Tragédie-Opéra (Drame-Héroïque) in drei Akten von Pierre-Louis Moline (nach Raniero de' Calzabigi)*, Deutsche Übersetzung von H. Swarowsky, Klavierauszug von J. Sommer, Verlag Bärenreiter Kas-

sel / Basel / Paris / London / New York [1967]).

¹⁸² Βλ. τις σκηνικές οδηγίες του Moline: «Le théâtre représente un bosquet agréable, mais solitaire, où on découvre le tombeau d'Euridice, au milieu d'une allée de cyprès et de lauriers. La scène est occupée par une troupe de Bergers et de Bergères, et de Nymphes de la suite d'Orphée et d'Euridice. Les uns portent des guirlandes de myrte et des vases antiques dont on se servait dans les cérémonies funèbres, et les autres sont occupés à répandre des parfums, et à couvrir de fleurs le tombeau sur lequel l'Hymen est appuyé, ayant son frambeau éteint. / Orphée est assis sur un côté de théâtre, contre un arbre, où il a suspendu son casque et sa lyre; entièrement livré à sa douleur, il ne fait que répéter à tout moment le nom d'Euridice» (έκδοση 1967, σ. 8 εξ.). Το ιταλικό κείμενο του Calzabigi δείχνει βασικά τα ίδια: «Ad alzarì della tenda al suono di mesta sinfonia si vede occupata la scena da uno stuolo di Pastori e Ninfe segnaci di Orfeo, che portano serti di fiori e ghirlandi di mirto, e mentre una parte di loro arde fa dei profumi, incorona in marmo, e sparge fiori intorno alla tomba, intuoane l'artra il seguente Coro, interrotto da' lamenti d' Orfeo che disteso sul davanti sopra d' un sasso, va di tempo in tempo replicando appassionalmente il nome di Euridice» (A. Csapmai / D. Holland, *ό. π.*, σ. 192).

¹⁸³ C. W. Gluck, έκδοση 1967, *ό. π.*, σ. 9.

ιταλική μορφή του χορικού: «Coro: Ah, se in torno a quest' urna funesta / Euridice, ombra bella, t'aggiri... // Orfeo: Euridice! // Coro: O di di pianti, i lament, i sospiri / che dolenti si spargon per te. // Orfeo: Euridice! // Coro: Ed ascolta il tuo sposo infelice / Che piangendo ti chiama...».¹⁸⁴ Είναι φανερό ότι ο Σακελλάριος χρησιμοποίησε το λιμπρέτο του Moline. Η ιταλική παρτιτούρα της όπερας είχε τυπωθεί ήδη το 1764 στο Παρίσι, ακολουθεί παράσταση το 1771 στο Λονδίνο με νέες άριες, διασκευή που είχε μεγάλη διάδοση στην Ευρώπη, το 1774 ακολουθεί στο Παρίσι μια νέα μορφή (στη νέα διαμόρφωση του λιμπρέτου ο Gluck συνεργάστηκε στενά με τον Moline), ενώ τέσσερις μήνες πριν είχε παιχθεί εκεί η πρώτη του όπερα «της μεταρρύθμισης» (*Iphigénie en Aulide*), και ήδη την ίδια χρονιά τυπώνεται η παρτιτούρα, επίσης στο Παρίσι. Στις 31 Δεκεμβρίου 1781 γίνεται στη Βιέννη παράσταση με συγκερασμό των δύο μορφών και καθιερώνεται στα θέατρα, ως η ρομαντική διασκευή του Berlioz το 1859. Αυτή η μικτή μορφή παίζεται το 1792 και στο Λονδίνο.¹⁸⁵ Το κείμενο του χορικού παραλλάσσει σε λεπτομέρειες (επαναλήψεις ημιστιχίων) και στη στίξη, ανάλογα με τη μουσική διασκευή. Το λιμπρέτο του Moline ξανατυπώνεται το 1790 στην Avignon, στο Παρίσι το 1795 και το 1798. Το λιμπρέτο του Calzabigi έχει μεταφραστεί ήδη την ίδια χρονιά της πρεμιέρας 1762 στα γερμανικά.¹⁸⁶ Μετά την πρεμιέρα στις 5 Οκτωβρίου 1762 η παράσταση επαναλαμβάνεται ως το τέλος της χρονιάς κάμποσες φορές, σε νέα διανομή παίζεται και το 1763, το 1764 στη Φρανκφούρτη, το 1770 ξανά στη Βιέννη, 1769 στην Πάριμα, Λονδίνο 1770, Breslau 1770, Bologna 1771, Φλωρεντία 1771, 1773 σε Λονδίνο και Μόσχα, καθώς και Στοκχόλμη, Νεάπολη 1774, Αμβούργο 1775/76 κτλ. Η γαλλική διασκευή παίχθηκε στη Βιέννη ήδη το 1781 στο Kärntnertheater, ενώ συγχρόνως στο Burgtheater δόθηκε η παλαιά ιταλική διασκευή. Η γαλλική διασκευή παίχθηκε στο Παρίσι από το 1774 ως το 1848 σχεδόν 300 φορές.¹⁸⁷ Η δημοτικότητα και η πανευρωπαϊκή αίγλη της όπερας αυτής οδήγησε αργότερα και σε συγχροσή και παράσταση λαϊκών παρωδιών στα θέατρα της Βιέννης.¹⁸⁸

Η ταυτόχρονη συνύπαρξη δύο αρκετά διαφορετικών παραλλαγών, που παίζονται το 1781 παράλληλα στα δύο μεγαλύτερα και επισημότερα θέατρα της Βιέννης, - και ο Σακελλάριος ζούσε ακόμα τον απόηχο των γεγονότων αυτών - φανερώνουν πως ο Έλληνας μεταφραστής ή καλύτερα διασκευαστής κάνει μια συνειδητή επιλογή: προτιμάει τη γαλλική μετάφραση, που πλησιάζει κάτω περισσότερο προς την κλασικίζουσα τραγωδία, παρά την ιταλική *azione scenica*, που η πρωτοτυπία της έγκειται κυρίως στη μουσική.¹⁸⁹ Είναι ενδιάφέρον ότι ο Σακελλάριος τολμάει να μεταφράσει έργο, που προέρχεται αρχικά από ένα λιμπρετίστα του «αντιμεταστασιακού» μετώπου, τον Raniere de' Calzabigi (1714-1795), ο οποίος προεβύει την επιστροφή στην αρχαία τραγωδία, καθώς και την ιδέα πως η μουσική και οι τραγουδιστές οφείλουν να υπηρετήσουν την υπόθεση, ότι άριες και *recitativa* πρέπει

¹⁸⁴ A. Csampai / D. Holland, *ό. π.*, σσ. 192 εξ.

¹⁸⁵ D. Rissin, *ό. π.*, σσ. 15 εξ.

¹⁸⁶ Δημοσιεύεται στη σειρά *Deutsche Schaubühne*, τόμ. 3.

¹⁸⁷ G. Zechmeister, *ό. π.*, σσ. 248 εξ., 483.

¹⁸⁸ Η πιο γνωστή είναι *Orpheus und Euridice oder So geht es im Olymp* zu του Meisl 1813 (O. Rommel, *ό. π.*, σσ. 645 εξ.).

¹⁸⁹ Νέος είναι ο ρόλος της ορχήστρας, που δεν συνοδεύει απλώς τις φωνές, αλλά «σχολιάζει» και διαφοροποιείται, όπως ο αρχαίος χορός. «Träger des begleitenden Rezitativs ist das, das nicht bloß für die

Stimme den harmonischen Grund und Boden abgibt, sondern sich am Inhalte des Gesanges bald zustimmend, bald widersprechend selbst beteiligt und so einen Chor bildet ganz im Sinne des antiken Chors, um so wirksamer, als er seine Mitwirkung vom Rezitativ auf die Arien und andern festgeformten Sätze der Oper und von diesen auf jenes fortpflanzt, das Ganze zu einer ohnedem unerreichbaren Einheit zusammenschmilzt und die einzelnen Partien zu höherem Adel und grösserer Bedeutung erhebt» (A. B. Marx: *Gluck und die Oper*, 2 τόμ., Leipzig 1862, τόμ. Αε, σ. 303).

να ταιριάζουν στον χαρακτήρα των σκηνικών προσώπων κτλ. Κατά την παραμονή του στο Παρίσι 1750-1760 ο Calzabigi γράφει έναν πρόλογο σε έκδοση των έργων του Μεταστάσιου το 1755 («Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio»), όπου με λεπτή ειρωνεία κριτικάρει τους στερεότυπους χαρακτήρες και τις στερεότυπες σκηνικές καταστάσεις των έργων του poeta cesareo.¹⁹⁰ Ο Calzabigi αρχίζει τη συνεργασία με τον Gluck γύρω στα 1760 στη Βιέννη, σε μια φάση, όπου οι όπερες του Μεταστάσιου γίνονται σιγά σιγά εκτός μόδας. Όταν ο Καζανόβας επισκέπτεται το 1767 τη Βιέννη, θα αναφέρει τον Calzabigi και τον Μεταστάσιο ως εχθρούς.¹⁹¹

Όλ' αυτά τα στοιχεία συγκροτούν μια πολύ ενδιαφέρουσα προσωπικότητα, που αποκάλυπτε σταδιακά ο Γεώργιος Σακελλάριος, την οποία όμως δε θα είμαστε ποτέ σε θέση να διαφωτίσουμε πλήρως. Μια τέτοια πτυχή είναι π. χ. και οι σχέσεις του με τον Ρήγα. Δεν πρέπει να είναι άσχετη η δημοσίευση των *Ολυμπίων*¹⁹², της μετάφρασης του έργου του Μεταστάσιου, που ο Ρήγας είχε από καιρό στο συρτάρι του¹⁹³, ακριβώς ένα χρόνο μετά την εκτύπωση των δύο λιμπρέτων του Σακελλάριου το 1796, στο ίδιο τυπογραφείο των Μαρκίδων Πούλιου, και την ίδια χρονιά, ενός έργου του Αντωνίου Κορωνιού, «Γαλάτεια, δράμα ποιμενικών του κυρίου φλώριανού μεταφρασθέν εκ της γαλλικής εις την ημετέραν απλήν διάλεκτ.»¹⁹⁴, βουκολικό ειδύλλιο το οποίο τελικά δεν είναι δράμα αλλά αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο με τραγουδάκια στο συρμό των μισμαγιών.¹⁹⁵ Έτσι από περιθωριακή μορφή ο Σακελλάριος αναδεικνύεται σε ουσιαστικό πνευματικό παράγοντα των Ελλήνων της Βιέννης την εποχή του Ρήγα και νωρίτερα ακόμα, που καταβάλλει μια συνειδητή και αρκετά επίμονη προσπάθεια να μεταφτυπώσει το ευρωπαϊκό θέατρο στην ελληνική γλώσσα. Και, απ' ό,τι φαίνεται, είχε και μια ειδική κλίση για το μουσικό θέατρο.

Μολοντούτο αντιμετώπιζε το πρότυπό του με αρκετά μεγάλη ελευθερία. Στη σκηνή Α' β', όπου ο Ορφέας είναι μόνος του, μετατρέπει το γαλλικό κείμενο, που έχει ένα recitativo και μια επτάστιχη άρια, και ξανά ένα recitativo και μια εξάστιχη άρια, σε ποιητικό κείμενο ενιαίο μέτρο (46-117), συνεχίζοντας τη φαναριώτικη στιχουργική του πρώτου θρήνου. Σ' αυτόν τον μονόλογο εντάσσει ακόμα ένα εκτενές recitativo της σκηνής Α' γ' του γαλλικού λιμπρέτου, από το στόμα του Ορφέα πριν εμφανιστεί ο Έρως. Το περίπλοκο μετρικό σχήμα, που χρησιμοποιεί, επιβάλλει τον δικό του δυναμισμό, και το περιεχόμενο του γαλλικού προτύπου αποδίδεται με μεγάλη ελευθερία. Ο Σακελλάριος απαγκιστρώθηκε οριστικά από τη στίχο-προς-στίχο μετάφραση. Και στη σκηνή Α' γ' ο Έλληνας μεταφραστής ενώνει άρια και recitativo του Έρωτα, απαλείφει τις επαναλήψεις, οι οποίες χωρίς μουσική δεν έχουν και πολύ νόημα, και συντομεύει τις οδηγίες του Έρωτα για τη συνάντηση με τη γυναίκα του στον Άδη, που στο γαλλικό πρότυπο εκτείνονται και σ' ένα recitativo και μια πολύστιχη άρια. Μια παρόμοια ενοποίηση κάνει και στη σκηνή Α' δ', όπου ο Ορφέας μόνος του διακατέχεται από

¹⁹⁰ A. Csampai / D. Holland: *Claudio Monteverdi Orfeo*, Christoph Willibald Gluck *Orpheus und Eurydike*. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek 1988, σσ. 175 εξ.

¹⁹¹ G. Casanova: *Geschichte meines Lebens*, Berlin 1985, 10η έκδοση, σ. 251.

¹⁹² Ο Σακελλάριος, όπως αναφέρθηκε ήδη, πραγματεύεται εκτενώς τους Ολυμπιακούς Αγώνες στην *Αρχαιολογία συνοπτική των Ελλήνων*, που δημοσιεύεται το 1796 στη Βιέννη.

¹⁹³ Για το θέμα Β. Πούγχερ: «Ο Ρήγας και το θέατρο»,

στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 109-119, ιδίως σσ. 109 εξ.

¹⁹⁴ Γ. Ζαβίρας, *ό. π.*, σ. 198, Γ. Α. Λαδάς / Α. Δ. Χατζηδήμος, *ό. π.*, αρ. 9.

¹⁹⁵ Βλ. τη δεύτερη έκδοση «Εν Ρεβίω [Retz] της Αυστρίας... 1824», που βρίσκεται στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Ο σκοπός του εγχειρήματος είναι μορφωτικός και αρχαιολογιστικός: «Οι προσπάτορες υμών πάσαν σχεδόν την Ευρώπην εφώτισαν και εδίδαξαν...» (σ. VI).

χαρά και φόβο μαζί για την επικείμενη δοκιμασία. Ο διαχωρισμός του πεζού recitativo από την ένστιχη άρια δεν έχει νόημα στο θέατρο «πρόζας», μετατρέπεται σε μετρικό λόγο και χύνεται στην ίδια στιχουργική φόρμα.

Με παρόμοια ελευθερία συνεχίζει ο Σακελλάριος το έργο του στη Β' πράξη. Στην πρώτη σκηνή συντομεύει το χορό των Ερινύων, που συνοδεύεται στο γαλλικό λιμπρέτο με εντυπωσιακό μπαλέτο. Τον ακολουθούν διάλογο ανάμεσα στον Ορφέα και τα άγρια πνεύματα του Κάτω Κόσμου ο κοζανίτης ιατροφιλόσοφος τον ομαλοποιεί, χρησιμοποιώντας δίστιχα (Ο[ρφέας] 2, Χ[ορός] 2, Ο 2, Χ 2, Ο 2, Χ 2), λειαινώντας την ανήσυχη ρυθμολογία του διαλόγου στα γαλλικά, που αποδίδει τη σχεδόν βίαιη σύγκρουση ανάμεσα στον εισβολέα και τα πνεύματα, ώπου εκείνα θα υποκύψουν στη γοητεία της μουσικής (οι έξι «ρήσεις» έχουν άνιση έκταση: 1,5, ½ [non, non, non!], 3, 6, 4, 4 – ο κατευνασμός των άγριων πνευμάτων αποδίδεται και στιχουργικά, και στο recitativo ακολουθεί άρια με 4 στίχους από το στόμα του Ορφέα και 10 των Ερινύων). Στη συνέχεια ο Σακελλάριος απλοποιεί ακόμα περισσότερο: ενώ το γαλλικό κείμενο χωρίζει την πράξη σε δύο tableaux, και το δεύτερο tableau που διαδραματίζεται στα Ηλύσια Πεδία χωρίζεται σε δύο σκηνές, ο μεταφραστής παραλείπει την πρώτη σκηνή, που είναι ένα ballet des ombres heureuses με την Euridice suivie des ombres célestes des Héros et des Héroïnes που τραγουδούν ένα χορικό, αρχίζοντας αμέσως με τη δεύτερη σκηνή του tableau (Β' του ελληνικού κειμένου), όπου ο Ορφέας μόνος του θαυμάζει τα Ηλύσια Πεδία. Για την εμφάνιση του Χορού των Ηρώων ο Σακελλάριος δεν εισάγει νέα σκηνή (την τρίτη στο γαλλικό πρότυπο), ούτε ξεχωρίζει την καταληκτική άρια του Χορού με την εισαγωγή και άλλης σκηνής (την τέταρτη στα γαλλικά): αυτή την άρια επεκτείνει από έξι στίχους σε 10 (δεκασύλλαβους με ξεναρωτή ομοιοκαταληξία), και δεν προσπαθεί να αποδώσει τη γαλλική ρίμα α/α/β/γ/γ/β. Ο Σακελλάριος έχει απαλλαγεί από το άγχος της πιστότητας στη μετάφραση και βαδίζει πλέον τελειώς σε δικούς του δρόμους, δημιουργώντας ένα ποιητικό «αντίστοιχο» με δικούς του αισθητικούς νόμους και άλλη στιχουργική φόρμα. Η ακριβής απόδοση του περιεχομένου δεν απασχολεί πια τον ποιητή: τα προσωπικά φίλτρα είναι τώρα πλέον πολύ ισχυρά.

Το επιβεβαιώνει και η τρίτη πράξη. Στη μεγάλη σκηνή της αντάμωσης αρχικά υπάρχει μεγάλη πιστότητα στην απόδοση των νοημάτων, αλλά το duetto του γαλλικού κειμένου οδηγεί τον μεταφραστή πάλι σε πιο ελεύθερες λύσεις. Η δραματικότητα του ομιλούμενου λόγου είναι άλλη από αυτή του τραγουδιμένου. Οι συγκρούσεις των δύο συζύγων που διαδραματίζονται στο πεζό recitativo αποδίδονται από τον Σακελλάριο με μοιρασμένους στίχους, όπου ο λόγος αλλάζει και έως τρεις φορές: οι εναλλαγές των recitativi με άριες αποδίδονται με την αλλαγή μέτρου από τον 15σύλλαβο (recitativo) σε πιο σύντομα στιχουργικά σχήματα (άριες). Ως μεταφραστής που «σκηνοθετεί» προσθέτει και μια σκηνική οδηγία τη στιγμή που ο Ορφέας, βλέποντας την αγαπημένη του νεκρή, αποπειράται να αυτοκτονήσει («θέλει να φονευθή»), διδασκαλία που δεν παρουσιάζει το γαλλικό πρότυπο. Τις κοφτές ατάκες της σκηνής Γ' β' μετατρέπει σε ολόκληρους στίχους και δίστιχα, ενώ το terzetto της τελευταίας σκηνής με τον ύμνο στον Έρωτα δεν τελειώνει με μια «ανάληψη» του Θεού της αγάπης στον ουρανό, αλλά με την απλή επανάληψη του χορικού. Στη μετάφραση αυτή ο Σακελλάριος δεν επιδίδεται πια στην αναπαράγωγή της θαυματικότητας, και προσπαθεί να αντικαταστήσει τη μουσική με την ποίηση, χρησιμοποιώντας τα ρυθμολογικά σχήματα μιας πλούσιας στιχουργικής με την εναλλαγή μέτρων και ομοιοκαταληξιών, η «σύνθεση» όμως στο σύνολό της ρέει ήρεμα και όμορφα σαν την ανεπανάληπτη μουσική του Gluck, που μεταδίδει το αίσθημα της διαύγειας και γοητεύει με την απλότητα.

Γλώσσα και στιχουργική. Σ' αυτό το έργο δεν είναι πια η γλαφυρή πεζογραφία, με την οποία ο Σακελλάριος πείθει για τις λογοτεχνικές του ικανότητες, αλλά μια στιχουργική ποιικιλία και τελειότητα, με την οποία εκπλήσσει και η οποία τον εντάσσει επάξια στη σειρά των Φαναριωτών ποιητών της εποχής. Αν συγκρίνει κανείς τον *Ορφέα* με το πρωτόλειό του, τον *Κόδρο*, βλέπει πως μέσα στη δεκαετία 1786-1796 έχει διανύσει μια μεγάλη απόσταση ωρίμανσης κι εκλέπτυνσης των εκφραστικών του μέσων. Τώρα δεν «παιδεύεται» πια με υπερβολά για να δαμάσει ρυθμολογικά τον δεκαπεντασύλλαβο και δεν καταφεύγει πια σε φωνολογικές και μορφολογικές αλλοιώσεις και παραλλαγές για να επιτύχει τη ρίμα, αλλά κινείται με μια φανερή ευκολία και άνεση σε μια σειρά από απαιτητικά μέτρα με πλεκτές και ζευγαρωτές ομοιοκαταληξίες, που προϋποθέτουν ένα πλούσιο απόθεμα ομοιοκαταληξιών αποθηκευμένο στη μνήμη και έτοιμο να ενεργοποιηθεί ανά πάσα στιγμή. Ο Σακελλάριος χρησιμοποιεί μέσα στο έργο τα εξής μετρικά σχήματα: εξάστιχες στροφές 8/8/7/8/8/7 με πλεκτή και ζευγαρωτή ρίμα α/α/β/γ/γ/β (Α' 1-117, Β' 19-60), συνολικά 159 σίχοι, ένα ιδιαίτερα γοητευτικό και ρυθμικά ευάρεστο μέτρο, το οποίο χρησιμοποιεί αποκλειστικά ο Ορφέας (και ο χορός των ποιμένων και νυμφών στην αρχή) και συνδέεται στη στιχουργική μνήμη του αναγνώστη / ακροατή με τον θρήνο· δεν είναι υπερβολή να πούμε, πως είναι αυτό το μέτρο, που δίνει το σήμα κατατεθέν σε όλο το έργο, για τον πρόσθετο λόγο πως είναι και εκείνη η στιχουργική φόρμα που χρησιμοποιείται περισσότερο απ' όλα τα άλλα μέτρα και σε περισσότερους σίχους. Τα χωρία αυτά είναι μελοποιημένα και το μέτρο αυτό τραγουδιέται με μουσική υπόκρουση· είναι το σύνθετο μέτρο, που δίνει σ' όλο το έργο την απαραίτητη λυρική ποιότητα. Αντίθετα, ως *recitativo* πρέπει να εκλάβουμε τα χωρία σε δεκαπεντασύλλαβο με ζευγαρωτή ρίμα (Α' 118-143, Β' 1-18, 61-78, Γ' 1-72, 113-128, 203-214, 341-344), συνολικά 176 σίχοι. Χρησιμοποιείται στα σημεία εκείνα, όπου προάγεται η υπόθεση, και το μεγαλύτερο μέρος της σκηνής της αναγνώρισης του ζεύγους στον Άδη (Γ' α') και της αποτυχημένης εξόδου διεξάγεται στο μέτρο αυτό. Στα πιο σύντομα τραγουδιόμενα και μελοποιημένα μέτρα συγκαταλέγεται ο δεκασύλλαβος με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία (Α' 144-177, Β' 79-88, Γ' 129-144), σε συνολικά 50 σίχους. Μεγάλη έκταση μέσα στο έργο όμως έχουν και οι οκτασύλλαβοι με ζευγαρωτή ρίμα (Γ' 73-112, 145-202, 215-240, 245-254), συνολικά 134 σίχοι. Το μέτρο αυτό, επίσης τραγουδιόμενο, συγγενεύει βέβαια με το πρώτο, όπου εναλλάσσονται οκτασύλλαβοι και επτασύλλαβοι, μαζί καλύπτουν τα οκτασύλλαβα μέτρα σχεδόν 300 από τους 519 σίχους. Αν συνυπολογίσουμε στο όλο σύνθεμα και το ποίημα *Εις ησυχίαν* των 90 πεντασύλλαβων σε ζευγαρωτή ρίμα, ο τόμος φανερώνει μια στιχουργική ποιικιλία εφάμιλλη με κάθε συλλογή μισμαγιών.

Ορθογραφικές, φωνολογικές και μορφολογικές ιδιοτροπίες (ως επί το πλείστον πρόκειται για ανορθογραφίες) είναι πιο συγκρατημένες σ' αυτό το έργο. Αναφέρω: «καϊμός», «ειληκρινείς», «τέρια», «δακρυῤῥοία», «καμός», «τολοιπόν», «δόσατέ μοι», «Ηλύσια», «Εῤῥινύδες» (στο κατάλογο των *dramatis personae* και σωστά), «ειληκρινιάς», «συμά», «δυστυχημένη», «πέρονων», «εμπιστωσύνη», «συμμώνεις», «ν' ατενίσω» κτλ. που αποκαταστάθηκαν. Άλλες ιδιοτροπίες: «δομένη», «ζωουμένη», «σπηλάδες» για σπήλαια, «θηρήρης» (Γ' 126), «αναζώνη», «η γλυκύς ζωή» (Γ' 336) κτλ. Καθαρά τυπογραφικό λάθος υπάρχει στον Γ' 136. Σε μερικές περιπτώσεις χρησιμοποιείται η χρονική αύξηση («ηγάπας», «ήμεψα», «ατίλαυσα»), αλλά όχι συστηματικά. Ασυνέπειες παρατηρούνται και στην υποτακτική και προστακτική, όπου δεν χρησιμοποιείται πάντα το -ης και -η («μη με τυραννείς» Γ' 51 και 64, «όταν ποθεί τις» Α' 172, «μην απελπισθείτε» Γ' 244, «θα την ιδείς» Α' 142, «θα ζήσεις» Α' 142, «όταν μας φωτίζει» Α' 82). Ιδιότυπη περίπτωση ενδιάμεσης μορφής του σχηματισμού του μέλλοντος με θέλω + απαρέμφατο (χωρίς -ν) και θα αποτελεί το «θέλει ναμι-

βή» Β'3. Παρατηρείται επίσης πάλι η ιδιότυπη αιτιατική «τον Έρων» (για τον Έρωτα Α' 152, Γ' 47).

Ένα ωραίο παράδειγμα για την υφολογική εκμετάλλευση και στιχουργική εφαρμογή των διττογραφιών βρίσκεται στον στίχο Β' 14: «Ποία δύναμις; ποιά θέλξις τας αισθήσεις μας κινεί;», όπου η αρχαιοπρεπέστερη εκδοχή εναλλάσσεται με τη νεώτερη (που αναγράφεται με υφέν), δίνοντας μια ξεχωριστή έμφαση στην ερώτηση και αποφεύγοντας τη μονοτονία της επανάληψης μέσα στον ίδιο στίχο.