

## The Gleaner

Vol 11 (1974)

Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά



«Τόμυρις, βασίλισσα της Σκυθίας». Μια θεατρική μετάφραση του 18ου αιώνα

Δημήτρης Σπάθης

doi: [10.12681/er.9403](https://doi.org/10.12681/er.9403)

Copyright © 2016, Δημήτρης Σπάθης



This work is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).

### To cite this article:

Σπάθης Δ. (2016). «Τόμυρις, βασίλισσα της Σκυθίας». Μια θεατρική μετάφραση του 18ου αιώνα. *The Gleaner*, 11, 238–263. <https://doi.org/10.12681/er.9403>

**«ΤΟΜΥΡΙΣ, ΒΑΣΙΛΙΣΣΑ ΤΗΣ ΣΚΥΘΙΑΣ»  
ΜΙΑ ΘΕΑΤΡΙΚΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ 18ου ΑΙΩΝΑ**

Ἡ πνευματικὴ καὶ λογοτεχνικὴ ζύμωση τὴν τελευταία εἰκοσιπενταετία τοῦ 18ου αἰῶνα κατὰ ἓνα μεγάλο ποσοστὸ περνᾷ ἀπὸ τὰ χειρόγραφα: συλλογές, ἀνθολογίες, μεμονωμένα πρωτότυπα κείμενα καὶ πολλὲς μεταφράσεις ξένων ἔργων κυκλοφοροῦν, παράλληλα μὲ τὰ ἔντυπα, σὲ χειρόγραφη μορφή.

Οἱ ἀποστάσεις, ἡ διασπορὰ τῶν κέντρων πνευματικῆς δραστηριότητος καὶ τῶν τυπογραφείων, ἡ ἀδυναμία τῶν τελευταίων νὰ ἀπορροφήσουν ὅλη τὴν προσφορά, τὸ ὑψηλὸ κόστος τοῦ ἐντύπου καὶ οἱ δυσκολίες στὴ διακίνησή του καθορίζουν καὶ συντηροῦν τὴ διάδοση τῆς χειρόγραφης παραγωγῆς. Οἱ διάφορες μορφές λογοκρισίας — φανερὲς καὶ λαθάνουσες — δὲν εἶναι βέβαια μοναδικὸ γνῶρισμα καὶ προνόμιο αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ἀλλὰ εἰδικὰ γιὰ τὸ χῶρο στὸν ὁποῖο ἐντάσσεται ἡ μελέτη μας καὶ γιὰ τὴ χρονικὴ περίοδο ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσῃ, γιὰ τὴ φάση δηλαδὴ ὅπου ἡ νεοελληνικὴ παιδεία προσπαθεῖ νὰ ἀνοίξῃ ρωγμὲς στὴν καταθλιπτικὴ κυριαρχία τῆς συντηρητικῆς, ἀσκητικῆς θρησκευτικῆς ἰδεολογίας, κάθε κοσμικὸ θέμα προσκρούει σὲ ἀντιστάσεις καὶ ἀναστολές τέτοιες, ποὺ κάνουν συχνὰ προτιμότερη τὴν ἀνωνυμία καὶ τὴ διακριτικότητα τοῦ χειρογράφου.

Εἴτε δὲν προορίζονται γιὰ τὸ τυπογραφεῖο, εἴτε φτάνουν στὴ μορφή τοῦ ἐντύπου πολλὰ χρόνια ἀργότερα, τὰ κείμενα αὐτὰ παρουσιάζουν εἰδικὸ ἐνδιαφέρον: οἱ πρῶτες ἀνιχνεύσεις σὲ διάφορους τομεῖς τῆς παιδείας, ὅπως καὶ οἱ πρῶτες ἀναζητήσεις - ἐπιλογές ξένων ἔργων, ποὺ μεταφέρονται στὸν ἐλληνικὸ χῶρο, ὅχι μόνον ἀποτυπώνονται, ἀλλὰ καὶ γιὰ ἓνα μεγάλο διάστημα ὑπάρχουν καὶ λειτουργοῦν ἀποκλειστικὰ μὲ τὴ μορφή τοῦ χειρογράφου.

Ἀκόμα, ἡ χειρόγραφη παραγωγή, στὴν ὁποία πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ ἀντιγραφές ἀπὸ δυσπρόσιτες, σπάνιες ἢ ἐξαντλημένες ἐκδόσεις, διαμορφώνει, παράλληλα μὲ τὸ δίκτυο τοῦ βιβλίου, τὸ δικό της ἀνεξάρτητο κύκλωμα, μέσα στὸ ὁποῖο τὰ ἔργα πολλαπλασιάζονται, κυκλοφοροῦν, διαδίδονται, μὲ μιὰ λέξη ἱκανοποιοῦν τὴ ζήτηση καὶ τίς

ανάγκες που το έντυπο δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ καλύψει, γιὰ τοὺς λόγους που ἀναφέραμε παραπάνω.

Τὴν ἔκταση καὶ τὸ εἰδικὸ βάρος που ἔχει τὸ φαινόμενο αὐτὸ στὴν πνευματικὴ ζωὴ εἶναι δύσκολο νὰ σταθμίσουμε. Εἶναι ὅμως ἀπαραίτητο, πλᾶι στὰ στοιχεῖα που μᾶς προσφέρει ἡ ραχδαία αὐξήση τῶν ἐκδόσεων τὴν τελευταία εἰκοσιπενταετία τοῦ 18ου αἰώνα<sup>1</sup>, νὰ διερευνήσουμε συστηματικότερα καὶ τὴν παραγωγή αὐτή, ἂν θέλουμε νὰ ἐκτιμήσουμε μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὸ εὖρος τῶν ἀναζητήσεων καὶ νὰ διαμορφώσουμε πληρέστερη εἰκόνα γιὰ τὴν ἔνταση τῆς πνευματικῆς ζύμωσης, σὲ μιὰ φάση - στροφή στὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς γραμματείας.

Ἐνα τμήμα τῆς χειρόγραφης παραγωγῆς, ὕστερα ἀπὸ κάποιο διάστημα, διοχετεύεται στὸ ἐκδοτικὸ κύκλωμα. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρακολουθήσει κανεὶς τὶς διαμεσολαβήσεις, τὶς ἀλλαγές, τὰ στοιχεῖα που ἐπηρεάζουν τὴ διαδικασία τῶν ἐπιλογῶν.

Στὸ πλαίσιο αὐτῆς τῆς προβληματικῆς πολύτιμα νέα τεκμήρια προσκομίζει μιὰ χειρόγραφη συλλογὴ μὲ πρωτότυπα κείμενα καὶ μεταφράσεις, που βαφτίσαμε «κώδικα Ἡλιάσκου» ἀπὸ τὸ ὄνομα ἐκείνου που ὑπογράφει τέσσερις φορές σὲ διαφορετικὲς σελίδες μὲ τὰ στοιχεῖα:

ἡλιάσκος ὁ συγγραφεὺς. ρωμαῖος τὴν πατρίδα σωτήρογλους.

ἦ, διαφορετικά:

ἡλιάσκος σωτηρίου τὴν πατρίδα νέαν ρώμην.

Στὸ παράφυλλο τῆς ἀρχῆς τοῦ κώδικα<sup>2</sup>, ὑπάρχει μιὰ ἀπαρίθμηση τίτλων που ἐπέχει θέση πίνακα περιεχομένων. Ἡ σελίδα εἶναι γραμμένη μὲ ἄλλο χέρι — προφανῶς κάποιου μεταγενέστερου κτήτορα τοῦ χειρογράφου — ἀλλὰ ἡ ἀπαρίθμηση ἀντιστοιχεῖ βασικὰ στὰ περιεχόμενα τοῦ κώδικα καὶ τὴν παραθέτω ὁλόκληρη<sup>3</sup>.

1. Βλ. Φ. Ἡλιού, *Προσθήκες στὴν Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία*, Ἀθ. 1973, σ. 38 - 41. Κ. Θ. Δημαρᾶς, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμός*, Ἀθ. 1977, σ. 29 - 30.

2. Τὸν κώδικα ἔχει περιγράψει γιὰ πρώτη φορά ὁ Πάνος Μουλλᾶς, *Μεταφράσεις καὶ πρωτότυπα κείμενα ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα (Περιγραφή ἐνὸς κώδικα)*, α' Ὁ Ἑρμηνεύτης, 3, 1965,

σ. 215 - 217. Φωτοαντίγραφο τῶν κειμένων εἶχε τὴν καλωσύνη νὰ θέσει στὴ διάθεσή μου ὁ Κ.Θ. Δημαρᾶς.

3. Τὰ παραθέματα ἀπὸ τὸ χειρόγραφο τοῦ Ἡλιάσκου τὰ ἀντιγράφω χωρὶς ἀλλαγὴ στὴν ὀρθογραφία καὶ στίξη. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τίτλους ἔργων καὶ ὀνόματα ἔταν τὰ ἀποσπῶ ἀπὸ τὶς σελίδες τοῦ χειρογράφου.

- 1: *ὁ Τυγρόνης καὶ ἡ Μερώνη.*
- 2: *Ἡ Ἀκατοίκητος νῆσος.*
- 3: *Ἀλεξανδροβόδας Βασιλεὺς*
- 4: *Ἡ Ἀδελαῖς*
- 5: *Τραγοῦδια 31 σελίδες*
- 6: *Ἰουλία θυγάτηρ αὐτοκράτορος Καίσαρος Αὔγουστου.*
- 7: *Κατὰ στίχους διάφορα 29 σελίδες*
- 8: *Καζεμίρης βασιλεὺς τῆς Κύπρου*
- 9: *Μεγακλῆς δοῦμα.*

Τὰ περισσότερα ἔργα ἐμφανίζονται μέσα στὸν κώδικα ἄτιτλα καὶ ἀνώνυμα. Ὁ συντάκτης τοῦ πίνακα περιεχομένων, γιὰ νὰ τὸν καταρτίσει, χρησιμοποίησε ἑμμεσες ἐνδείξεις ποὺ βρίσκονται στὴν ἀρχὴ ἢ στὸ τέλος τῶν κειμένων («Ὑπόθεσις τοῦ δράματος Μεγακλῆς», «Τέλος τῆς Ἰουλίας» κ.ο.κ.). Σὲ δύο περιπτώσεις, γιὰ τὰ θεατρικὰ «ὁ Τυγρόνης καὶ ἡ Μερώνη» καὶ «Καζεμίρης βασιλεὺς τῆς Κύπρου», διάλεξε ὁ ἴδιος ὀνόματα ἀπὸ τὸν κατάλογο τῶν προσώπων γιὰ νὰ τιτλοφορήσει τὰ ἔργα.

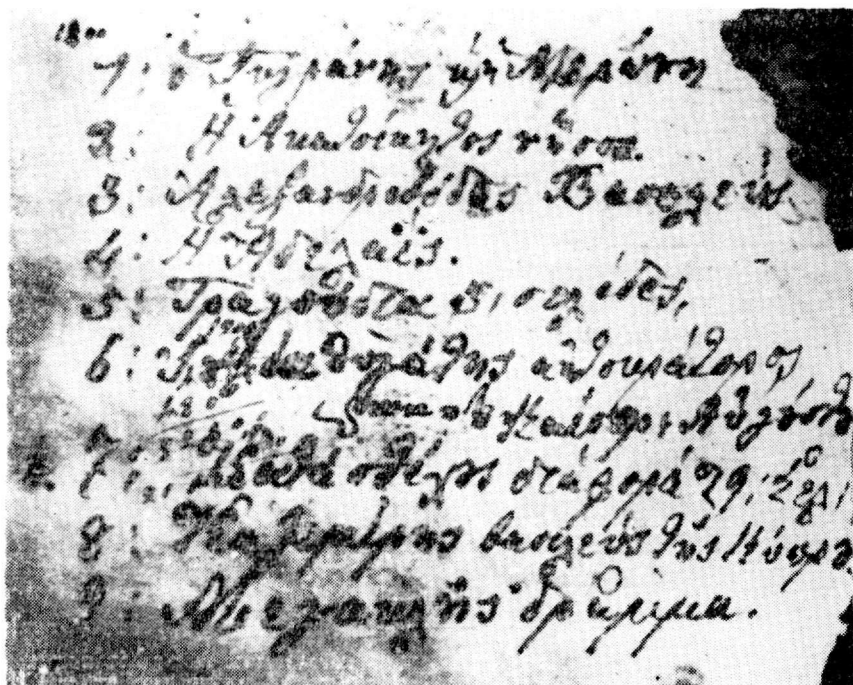
Ἐχομε πάντως μιὰ σπάνια σὲ ποικιλία καὶ πλοῦτο συλλογὴ, ποὺ περιέχει, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ στιχουργήματα, δύο μεγάλες ἑμμετρες μεταφράσεις - διασκευές («Ἀδελαῖς», «Ἰουλία»), ἓνα ἑλληνικὸ θεατρικὸ κείμενο («Ἀλεξανδροβόδας») καὶ τέσσερα ξένα θεατρικὰ ἔργα σὲ μετάφραση, ἀνάμεσά τους καὶ ἔργα ἐντελῶς ἄγνωστα στὴ νεοελληνικὴ θεατρικὴ βιβλιογραφία ὅπως εἶναι ὁ «Τυγρόνης καὶ ἡ Μερώνη» καὶ ὁ «Καζεμίρης βασιλεὺς τῆς Κύπρου».

Εἶναι εὐκόλο νὰ ἀντιληφθεῖ κανεὶς μὲ τὴν πρώτη πρόχειρη ἀνάγνωση πὼς ὁ Ἡλίας ἢ Ἡλιάσκος, Σωτηρίου ἢ Σωτήρογλου δὲν εἶναι ὁ «συγγραφεὺς» — μὲ τὴ σημερινὴ σημασίαν τοῦ ὅρου — ὅλων αὐτῶν τῶν ἔργων.

Ἡ «Ἀκατοίκητος νῆσος» εἶναι μονόπρακτο τοῦ Μεταστάσιου· τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα, μοναδικὴ περίπτωσις στὰ περιεχόμενα τοῦ κώδικα, ἀναγράφεται κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς ἐλληνικῆς μετάφρασης. Ὁ «Ἀλεξανδροβόδας» εἶναι ἔργο τοῦ Γεωργίου Ν. Σούτσου, ἢ «Ἀδελαῖς» εἶναι ἑμμετρὴ διασκευὴ τῆς «Βοσκοπούλας τῶν Ἀλπεων» τοῦ Μαχμοντέλ, μία παραλλαγὴ τοῦ κειμένου ποὺ δημοσίεψε ὁ Ρήγας στὸν «Ἡθικὸ Τρίποδα» τὸ 1797.

Ἀλλὰ καὶ γιὰ τὰ ἄλλα βασικὰ κείμενα, τὴν «Ἰουλίαν» καὶ τὰ τρία θεατρικὰ ἔργα ποὺ στὸν πίνακα περιεχομένων ἐμφανίζονται μὲ τοὺς τίτλους «ὁ Τυγρόνης καὶ ἡ Μερώνη», «Καζεμίρης βασιλεὺς τῆς Κύπρου»





Κώδικας 'Ηλιάσκου: ἡ σελίδα μετὰ τὰ περιεχόμενα.

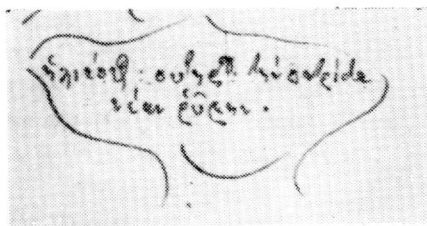
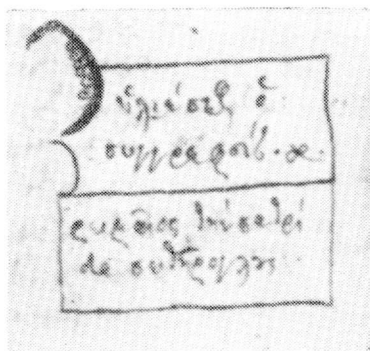
καὶ «Μεγακλήρ», ἡ ἔρευνα ποὺ ἔκανα ἐντόπισε τὰ ξένα πρότυπά τους.

Στὴν πλειοψηφία τους τὰ στιχουργήματα ἀνήκουν στὸ εἶδος τῶν τραγουδιῶν ποὺ κυκλοφοροῦσαν στὶς χειρόγραφες ἀνθολογίες (μισμαγίες) στὴν Κωνσταντινούπολη καὶ τὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες. Πολλὲς ἐνδείξεις μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ κάνουμε μιὰ κατὰ προσέγγιση χρονολόγησή τους. Θὰ γράφτηκαν ἀσφαλῶς μέσα στὴ δεκαετία τοῦ 1780. Ὡστόσο ἀνάμεσά τους ἐντοπίσαμε καὶ ἐκτενέστερα, λογιότερα θὰ λέγαμε κείμενα, ποὺ ἔχουν μεταφραστεῖ ἢ ἀντιγραφτεῖ ἀπὸ ἄλλες πηγές.

Ὑπάρχει ὅμως καὶ ἓνα ποίημα (ἀρχ.: «εἰς μῖσος ἂν ἐτράπη, ἡ πρώτη σου ἀγάπη»), ὅπου ὁ συγγραφέας μας βάζει τὴ σφραγίδα του:

λοιπὸν ἐγὼ δὲν πταίω,  
πλὴν ὅσα κ' ἂν σὲ λέγω,  
νὰ μὴν μὲ λὲν λιάσκο,  
ἐὰν δὲν τὰ φουλάξω  
μὲ πίστην ἱκανήν,  
(...)

Είναι φανερό πώς ο Ήλιάσκος καταγράφει δικά του και ξένα στιχουργήματα χωρίς να κάνει διάκριση ανάμεσά τους, πράγμα συνηθισμένο για το είδος τῆς παραγωγῆς που βρίσκεται συναγμένο στις χειρόγραφες ἀνθολογίες. Δὲν αποκλείεται νὰ ἔχει μεταφράσει καὶ κάποιο ἀπὸ τὰ ξένα ἔργα, πιθανότατα τὸν «Καζεμίρη». Εἶναι ἐπομένως ποιητής, μεταφραστὴς καὶ ἀντιγραφέας. Ἀλλὰ εἶναι κυρίως ὁ ἀνθο-



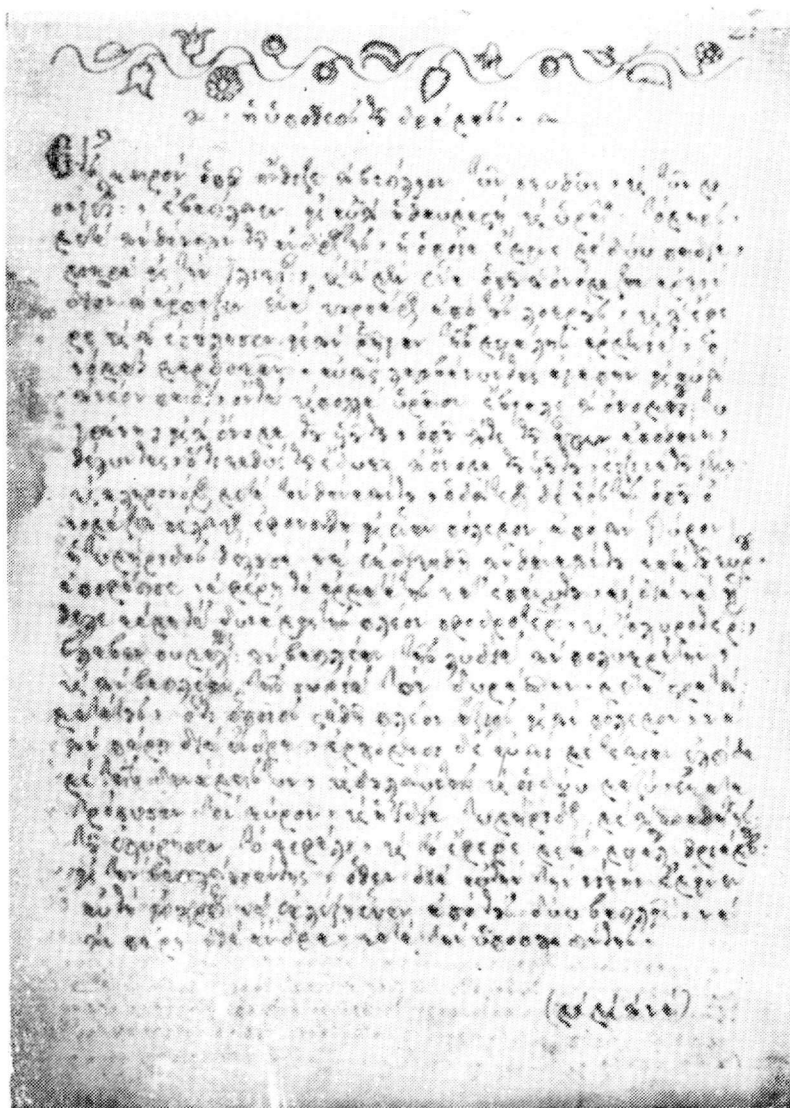
Κώδικας Ήλιάσκου: δύο ὑπογραφές τοῦ ἀνθολόγου.

λόγος, ποὺ χάρις στοὺς κόπους του, διασώθηκε ἓνα πολυτιμότερο ὕλικό ἀπὸ τίς πνευματικὲς ἀναζητήσεις τῆς ἐποχῆς του. Πρωτότυπα ἑλληνικά καὶ ξένα λογοτεχνικά κείμενα ἀλλὰ κυρίως μιὰ θεατρικὴ ἀνθολογία μὲ πέντε ἔργα, ποὺ πλουτίζουν μὲ νέα δεδομένα τὴν περίοδο τῆς «προιστορίας» τοῦ νεοελληνικοῦ δραματικοῦ θεάτρου.

Στὶς ἐπόμενες σελίδες παρουσιάζω ἓνα ἀπὸ τὰ θεατρικά κείμενα ποὺ περιέχονται στὸν κώδικα Ήλιάσκου.

Πρῶτο στὴ σειρὰ τῶν κειμένων ἐμφανίζεται, ἄτιτλο καὶ ἀνώνυμο, ἓνα τρίπρακτο δραματικὸ ἔργο. Τὸν τίτλο «Ὁ Τυγράνης καὶ ἡ Μερώνη» τὸν προτείνει αὐτὸς ποὺ συνέταξε τὸν πίνακα περιεχομένων στὸ παράφυλλο τῆς ἀρχῆς τοῦ κώδικα.

Ἡ πρώτη σελίδα τοῦ χειρογράφου, χωρὶς ἄλλη ἐνδειξη, ἔχει τὴν ἐπικεφαλίδα «ἡ ὑπόθεσις τοῦ δράματος», κάτω ἀπὸ τὴν ὁποία ἀρχίζει ἡ ἐξιστόρηση: *Εἰς καιρὸν ὅπου ἤνθιζεν τὸ βασίλειον τῶν σκυθῶν καὶ τῶν μεσαγετῶν, ἐβασίλευεν εἰς αὐτὸ ἡ θανμαστὴ καὶ ὥραϊα Τόμυρις (...)* Στὴ συνέχεια τὸ κείμενο ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τῆς βασίλισσας τῶν Σκυθῶν, τὴν παραλλαγή τοῦ μύθου ποὺ ἐπεξεργάστηκε καὶ χρησιμοποίησε



Κώδικας Ήλιάσκου: ἡ ὑπόθεσις τοῦ δράματος 'Τόμυρις'

στὸ ἔργο του ὁ συγγραφέας, ὅπου ἐκτὸς ἀπὸ τὴν Τόμυρη, ἐμφανίζονται ὁ Τυγράνης, ἡ Μερώνη καὶ ἄλλα πρόσωπα.

Ἀπὸ τὸ χειρόγραφο ἔχουν ἐκπέσει δύο, ἴσως καὶ τρεῖς σελίδες.

Διαπιστώνουμε πώς λείπουν τὸ τέλος τῆς ὑπόθεσης τοῦ δράματος, ἡ σελίδα στὴν ὁποία ἔπρεπε νὰ ἀναγράφονται τὰ πρόσωπα καὶ ἓνα μικρὸ κομμάτι ἀπὸ τὴν πρώτη σκηνὴ τῆς πρώτης πράξης. Τὸ ὑπόλοιπο κείμενο εἶναι πλήρες καὶ διασώζει ὁλόκληρο τὸ τρίπρακτο δράμα.

Στὶς δυὸ - τρεῖς χαμένες σελίδες, πιθανὸν νὰ ὑπῆρχε κάποια νύξη γιὰ τὸν πραγματικὸ τίτλο. Στὸ χειρόγραφό μας ὅμως ἔχουμε ἓνα ἄτιτλο καὶ ἀνώνυμο ἔργο, χωρὶς κανένα στοιχεῖο γιὰ τὴν προέλευσή του καὶ τὸ συγγραφέα του. Εἶναι πρωτότυπο ἢ μετάφραση καί, στὴν τελευταία αὐτὴ περίπτωση, ἀπὸ ποιά γλώσσα μεταφράστηκε;

Βέβαια, τὸ ὄνομα τῆς βασίλισσας τῶν Μασσαγετῶν ἢ Μεσσαγετῶν δὲν εἶναι ἄγνωστο. Ἐμφανίζεται ἀπὸ τὰ πολὺ παλιὰ χρόνια στὴν ἑλληνικὴ καὶ ξένη ἱστορικὴ καὶ θεατρικὴ βιβλιογραφία.

Πρῶτος τὴν ἀπαθανάτισε ὁ Ἡρόδοτος<sup>4</sup>, ἀπὸ τὸν ὁποῖο καὶ ἀντλήσαν τίς πληροφορίες τοὺς ἢ τροφοδότησαν τὴν ἔμπνευσή τους οἱ μεταγενέστεροι ἱστορικοὶ καὶ ποιητές.

Ὁ Ἡρόδοτος λέει γιὰ τοὺς Μασσαγέτες: «Εἰσὶ δὲ οἷτινες καὶ Σκυθικὸν λέγουσι τοῦτο τὸ ἔθνος εἶναι». Οἱ νεότεροι συγγραφεῖς ἀποκαλοῦν τὴν Τόμυρη βασίλισσα τῶν Σκυθῶν καὶ τῶν Μασσαγετῶν χωρὶς διάκριση. Ὁ ἀρχαῖος ἱστορικὸς ἀναφέρεται στὴ θρυλικὴ βασίλισσα γιὰτὶ ἀπὸ τὸ χέρι τῆς θανατώθηκε ὁ Κύρος. Ὁ βασιλιάς τῶν Περσῶν Κύρος ὁ πρεσβύτερος, λέει ὁ Ἡρόδοτος, ἀφοῦ ὑπόταξε τοὺς Βαβυλωνίους, θέλησε νὰ κατακτήσει καὶ τὸ βασίλειο τῶν Μασσαγετῶν. Ζήτησε τὴν Τόμυρη σὲ γάμο, ἡ ὁποία ὅμως, ὑποψιαζόμενη πὺς ὁ Κύρος ἐπιθυμεῖ ὅχι τὰ κάλλη τῆς ἀλλὰ τὸ βασίλειό τῆς, δὲν δέχτηκε τὴν πρότασή του. Στὸν πόλεμο ποὺ ἐπακολούθησε, οἱ Πέρσες, ἀφοῦ παρέσυραν σὲ παγίδα τοὺς ἀντιπάλους τους, κέρδισαν μιὰ πρώτη ἐφήμερη νίκη. Ὁ γιὸς τῆς βασίλισσας πιάστηκε αἰχμάλωτος καὶ αὐτοκτόνησε. Ἀλλὰ στὴν τελικὴ μάχη, οἱ Μασσαγέτες κατατρόπωσαν τὸν περσικὸ στρατὸ καὶ ἡ Τόμυρη μὲ τὰ ἴδια τῆς τὰ χέρια ἔκοψε τὸ κεφάλι τοῦ Κύρου.

Ἱστορικὲς συγκρούσεις, παγίδες, περιπέτειες, πάθη, ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν ἐν σπέρματι στὴν ἀφήγηση τοῦ Ἡρόδοτου ἀποδείχθηκαν πολὺ γόνιμα γιὰ τὴν ποιητικὴ φαντασία, ἀλλὰ ἔκαναν καὶ τὴν ἱστορίαν τῆς Τόμυρης πολὺ δημοφιλή. Μιὰ ἡρώϊδα τοῦ Σαίξπηρ<sup>5</sup> φιλοδοξεῖ νὰ ἐπαναλάβει τὸ κατόρθωμα τῆς βασίλισσας τῶν Σκυθῶν, ἔξοντῶνοντας τὸν ἀρχηγὸ τῶν ξένων εἰσβολέων τῆς πατρίδας τῆς. Ὁ

4. Ἡρόδοτος, I, 205 - 214.

5. Σαίξπηρ, *Ἡρώϊκος Στ'*, Πρῶτο μέρος, II, 3.

θρύλος τῆς Τόμυρης πέρασε στὰ ἀναγνώσματα ποὺ ἐκλαίκευαν ἐπεισόδια καὶ ἄθλους τῶν ἡρώων τῆς ἀρχαιότητος.

Ἐκεῖνο ποὺ κυρίως μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ὅτι, μεταξὺ ἄλλων, καὶ πολλοὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς, ἀξιοποιώντας αὐτὴ τὴν πηγὴ, ἔγραψαν τραγωδίες καὶ δράματα μὲ ἡρωῖδα τῇ θρυλικῇ βασίλισσα. Ἄν ὑπολογίσουμε καὶ τὶς διάφορες παραλλαγές ἢ διασκευές, ὁ ἀριθμὸς τους πρέπει νὰ φτάνει τὶς δύο δεκάδες, ἂν ὅχι παραπάνω. Πρῶτος ἔγραψε τραγωδίαν μὲ τὸ θέμα αὐτὸ ὁ Ἰταλὸς οὐμανιστῆς Angelo Ingegneri <sup>6</sup> στὰ 1607 καὶ τελευταῖος, ὑποθέτω, ὁ ἡμέτερος Ἄντ. Ἀντωνιάδης <sup>7</sup> τὸ 1884.

Ὁ πρῶτος διδάξας Ingegneri ἀκολούθησε στὴν τραγωδίαν του σχεδὸν πιστὰ τὸν Ἡρόδοτο, συμπληρώνοντας τὶς ἀναγκαῖες γιὰ τὴν πλοκὴ καὶ τὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων λεπτομέρειες. Πρόσθεσε ὥστόσο μιὰ δραματικὴ πτυχὴ στὴν ἔκβαση τοῦ δράματος, ποὺ πλησιάζει τὴν τραγωδίαν στὸ πνεῦμα τοῦ οὐμανισμοῦ. Στὸ τέλος τοῦ ἔργου καὶ ὅταν πιά εἶναι πολὺ ἀργά, ἡ βασίλισσα μαθαίνει πὼς ὁ Κύρος τὴν ἀγαποῦσε πραγματικά. Θρηνεῖ τὸν ἄδικο χαμὸ τοῦ γιοῦ της καὶ μετανοιοῦναι γιὰ τὸ λάθος της, ποὺ στάθηκε αἰτία τοῦ πολέμου καὶ τῆς αἰματοχυσίας.

Οἱ τροποποιήσεις καὶ οἱ προσθήκες ποὺ ἔκαναν οἱ μεταγενέστεροι δραματοποιοὶ εἶναι πολλές. Ἐκεῖνος ποὺ ἐπανεφέρε τὴν παραδοσιακὴ ἐκδοχὴ στὸ ἔργο του ἦταν ὁ Ἄντ. Ἀντωνιάδης. Ὑπογράμμισε ὡς κυρίαρχο θέμα τὸν πατριωτισμό, τὸν ἡρωϊσμό, τὶς πολεμικὲς ἀρετὲς τῶν Σκυθῶν. Μὲ τὸν ὑπερβάλλοντα ζῆλο ποὺ ἐπεδείκνυε σὲ τέτοια θέματα καὶ μαζὶ μὲ ἄλλα πατριωτικο-διδασκαλικά, ὁ Ἀντωνιάδης ἔβαλε ἕναν ἀξιοματωῦχο τοῦ σκυθικοῦ στρατοῦ νὰ λείει πὼς στὸν κόσμον δύο λαοὶ ἀγαποῦν πραγματικά τὴν ἐλευθερίαν τους, οἱ σκύθες καὶ οἱ Ἕλληνες. Τὰ γεγονότα συνέβαιναν τὸ 529 π.Χ., ἀλλὰ καὶ στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰῶνα ἡ Τόμυρη παρέμενε «σύμμαχος», ἐχθρὸς τῶν ἐχθρῶν τῶν προγόνων.

Σοβαρότερο καὶ σημαντικότερο στοιχεῖο, γιὰτὶ μᾶς φέρνει κοντὰ στὸ χῶρο τῆς ἔρευνάς μας, εἶναι μιὰ ἐκδοτικὴ ἀναγγελία. Στὸν πρόλόγον ἐνὸς βιβλίου, τὸ 1794, ὁ Πολυζῶης Λαμπανιτζιώτης πληροφορεῖ τοὺς

6. *Tomiri*, Tragedia di Angelo Ingegneri, Napoli, MDCVII. Ὁ συγγραφέας εἶναι καὶ θεωρητικὸς τοῦ δράματος καὶ ὁ ὀργανωτὴς τῆς πρώτης κανονικῆς παράστασης ἀρχαίας τραγωδίας στοὺς νέους χρόνους. Ἀνέβασε

τὸν *Οἰδίποδα Τύραννο* τοῦ Σοφοκλῆ, στὸ Teatro Olimpico τῆς Βιτσέντζας, τὸ 1585.

7. Ἄντ. Ἰω. Ἀντωνιάδου, *Τόμυρις, Ἡ βασίλισσα τῶν Μασσαγετῶν*, τραγωδία, Ἀθ. 1884.

έλληνες αναγνώστες πώς έχει έτοιμο για δημοσίευση θεατρικό έργο με τίτλο «Τόμυρις, βασίλισσα τής Σκυθίας».

Στις πληροφορίες αυτές θα χρειαστεί να επανέλθουμε. Για την ώρα μπορούμε να πούμε πώς ο Λαμπανιτζιώτης δέν πραγματοποίησε την υπόσχεσή του και τὸ έργο πὸν ἀνάγγειλε δέν ἐκυκλοφόρησε. Ἐπειτα πρέπει νὰ παρατηρήσουμε πὸς ὁ ἐκδότης τὸ ἀναφέρει ἀνάμεσα σὲ ἄλλους τίτλους ἀπὸ δράματα τοῦ Μεταστάσιου, σὺν νὰ πρόκειται γιὰ κείμενο τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ. Τέτοιο ὅμως έργο, με τίτλο «Τόμυρις», ἡ ἔστω με ἡρωίδα τὴ βασίλισσα τῆς Σκυθίας, ὁ Μεταστάσιος δέν ἔχει γράψει.

Ὑποχρεωτικὰ πάντως ἡ ἔρευνα στράφηκε πρὸς τὴ σειρά τῶν θεατρικῶν ἔργων, ὅπου ἐμφανίζεται ἡ Τόμυρη, καὶ παράλληλα ἐπεκτάθηκε σὲ περιοχὲς τοῦ ἰταλικοῦ δραματολογίου, πὸν σχετίζονται με τὸν Μεταστάσιο.

Τελικὰ, ἐξακριβώθηκε πὸς τὸ θεατρικὸ κείμενο πὸν διασώζει ὁ κώδικας Ἡλιάσκου εἶναι πιστὴ μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά τοῦ δράματος "L' Amor di figlio non conosciuto" τοῦ Domenico Lalli, πὸν παίχτηκε καὶ δημοσιεύτηκε τὸ 1715 στὴ Βενετία<sup>8</sup>. Πρόκειται γιὰ κείμενο γραμμένο γιὰ τὸ λυρικὸ θέατρο, ἀνήκει δηλαδὴ στὸ εἶδος *dramma per musica*, στὸ εἶδος πὸν συνεχιστὴς του ἀλλὰ καὶ ριζικὸς ἀναγεωτῆς του ὑπῆρξε ὁ Μεταστάσιος. Στὴν παράσταση τῆς Βενετίας τὸ κείμενο τοῦ Lalli παίχτηκε με μουσικὴ τοῦ Albinoni.

Ὁ δυσκολομετάφραστος τίτλος συμπυκνώνει τὸν πυρήνα τῆς ὑπόθεσης τοῦ ἔργου: ἡ βασίλισσα τῶν σκυθῶν Τόμυρη ἔχει ἐρωτευθεῖ τὸν Τιγρᾶν ἡ ἄνδρα νὰ ξέρει πὸς εἶναι γιὸς τῆς. Ἐπομένως ἡ ὑπόθεση ἀποτελεῖ φανταστικὴ προέκταση τῆς ἱστορίας πὸν μᾶς παραδόθηκε ἀπὸ τὸν Ἡρόδοτο. Ὁ συγγραφέας δανείζεται μερικὰ ὀνόματα<sup>9</sup> γιὰ

8. *L'Amor di figlio non conosciuto*. Drama per musica. Da rappresentarsi nel Teatro di Sant'Angelo nel Carnovale dell' anno 1715. Di Domenico Lalli. Βενετία, MDCCXV. Ἡ χρονολογία τῆς παράστασης καὶ τῆς δημοσίευσης ἐπιβεβαιώνεται ἀπὸ τὴν *Drammaturgia* τοῦ Α. Ἀλλάτιου (Βενετία, 1755), ἀπὸ τὸν T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento*, Βενετία 1897, ἀρ. 136 καὶ ἐπικράτησε στὶς περισσότερες ἱστορικο-

θεατρικὲς μελέτες. Ὡστόσο δύο πηγὲς ἀναφέρουν ὡς ἔτος τῆς παράστασης τὸ 1716· βλ. G. C. Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, Βενετία 1730, σ. 171 καὶ F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, τ. 3, μέρος II, Μιλάνο, 1741, σ. 488.

9. Ἐνας γιὸς τοῦ βασιλεῖ τῆς Ἀρμενίας Τιγρᾶν ἀναφέρεται στὸν Ξενοφῶντα (*Κύρον Παιδεία Γ' - Δ'*). Ὁ ἡρώας μας δέν ἔχει καμμιὰ σχέση

νὰ στήσει τὴν τυποποιημένη πλοκὴ καὶ τὶς συμβατικὰς καταστάσεις τοῦ ἔργου του, σύμφωνα μὲ τὴ συνταγὴ τῆς κλασικιστικῆς τραγωδίας ἢ πιὸ συγκεκριμένα μὲ τὴν ἀπλουστευμένη της μορφή, ποὺ τροφοδοτεῖ τὸ μουσικὸ δράμα τὸν 17ο καὶ στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα.

Ἡ Τόμυρη, στὴν ἐκδοχὴ τοῦ Lalli, εἶχε καὶ δεῦτερο γιό, ἐκτὸς ἀπὸ κεῖνον ποὺ χάθηκε αἰχμάλωτος τοῦ Κύρου. Σὲ πολὺ μικρὴ ἡλικία τὸν εἶχαν ἀπαγάγει κουρσάροι, τὸν πούλησαν στὸ βασιλεῖο τῆς Ἀρμενίας, ὁ ὁποῖος τὸν υἱοθέτησε καὶ τὸν ἔκανε διάδοχό του. Πριγκηπόπουλο ὁ Τιγράνης βρέθηκε στὴν αὐλὴ τοῦ Κύρου, ἐρωτεύτηκε τὴν κόρη τοῦ τελευταίου Μερώνη, ἀλλὰ ὁ πέρσης βασιλεὺς τὸν ἀπέπεμψε. Ἐπακολούθησε ὁ πόλεμος μὲ τοὺς σκύθες καὶ ὁ θάνατος τοῦ Κύρου.

Τὸ ἔργο ἀρχίζει τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ Τόμυρη γιορτάζει τὴν πρώτη ἐπέτειο τῆς νίκης της. Πλὴν στὴ βασιλίσσα βρίσκονται δυὸ ξένοι βασιλιάδες, σύμμαχοι τῆς Τόμυρης στὸν πόλεμο ἐναντίον τοῦ Κύρου. Ἡ Τόμυρη εἶχε ὑποσχεθεῖ πῶς, στὸ χρόνο ἐπάνω, θὰ διάλεγε ἓναν ἀπὸ τοὺς δύο γιὰ σύζυγό της. Ὅμως ὑπάρχει καὶ ὁ Τιγράνης. Εἶχε καταφύγει στὴ Σκυθία ὕστερα ἀπὸ τὴν περιπέτειά του στὴν αὐλὴ τοῦ Κύρου, προσπαθώντας νὰ ξεχάσει τὴ Μερώνη ποὺ τὴ θεωροῦσε πεθαμένη. Ἡ Τόμυρη τὸν ἐξετίμησε, τὸν ἔκανε ἀρχηγὸ τοῦ στρατοῦ της, ἀλλὰ τὸ σοβαρότερο εἶναι πῶς, χωρὶς νὰ ὑποψιάζεται τὸ μυστικὸ τῆς καταγωγῆς του, τὸν ἔχει ἐρωτευτεῖ. Ἡ βασιλίσσα ὑποφέρει, ἀναβάλλει τὴν ἐκλογὴ συζύγου ἀλλὰ δὲν τολμᾷ νὰ ὁμολογήσει τὸν ἔρωτά της στὸν Τιγράνη.

Ἡ κατάσταση περιπλέκεται ἀκόμα περισσότερο — καὶ ἐδῶ ἀρχίζει ἡ δράση τοῦ ἔργου — ὅταν στὴν αὐλὴ τῆς Τόμυρης ἐμφανίζεται μεταμφιεσμένη ἡ Μερώνη μὲ σκοπὸ νὰ δολοφονήσει τὴ βασιλίσσα γιὰ νὰ ἐκδικηθεῖ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα της. Γιὰ τὴν ἐπιτυχίαν τοῦ σχεδίου της ἡ Μερώνη ἀποκαλύπτεται στὸν Τιγράνη καὶ ζητᾷ τὴ συμπαράστασή του, βάζοντάς τον μπροστὰ στὸ δραματικὸ δῆλημμα νὰ παραβεῖ τὸ χρέος του πρὸς τὴν Τόμυρη γιὰ χάρη τῆς ἀγάπης του.

Ἡ Μερώνη λέει στὸν Τιγράνη:

δὲν ζητῶ ἄλλο ἀπὸ ἐσένα, φῶς μου πάρεξ σταθερότητα, ἀγάπην καὶ καλὴν ἐμπιστοσύνην, καὶ ἄλλο ἀπὸ αὐτὸ δὲν ἐπιθυμῶ, διὰ τί ἤθελε μοῦ εἶναι ὁ πόνος ἀνυπόφορος, ἂν σὲ ἤθελα καταλάβῃ ἐπίβουλον εἰς ἐμένα, ὅπου τόσο σὲ ἀγαπῶ.

μὲ τὸν Τιγράνη Β' (95 - 56 π.Χ.), ποὺ ἡ δράση του καὶ οἱ πόλεμοί του μὲ

τοὺς Ρωμαίους ἐξιστοροῦνται σὲ πολ-  
λὰ ἄλλα δραματικὰ ἔργα.

Και ὁ Τιγράνης, ὅταν φύγει ἡ Μερώνη, μονολογεῖ:

*εἰς τί δυστυχησμένην καὶ περιπεπλεγμένην στοάταν, ὦ θεοί, ἔχω  
νὰ βάλω τοὺς πόδας μου νὰ περπατήσω, πίστιν χρεωστώ τῆς Τόμυρης  
καὶ ἀγάπην τῆς Μερώνης, καὶ εἰς ταῖς δύο εἶμαι ὀρκισμένος εἰς τὸν  
ἴδιον τρόπον (...)*

Ἡ τυπικὴ γιὰ τὴν κλασικιστικὴ τραγωδίᾳ ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἐπιταγὴ τοῦ χρέους καὶ τὸ ἐρωτικὸ αἶσθημα ἀναπτύσσεται στὸ ἔργο τοῦ Lalli μὲ τρόπο χαρακτηριστικὸ τῆς ἀπλοποίησης τῶν συγκρούσεων καὶ τῆς συμβατικότητος ποὺ κυριαρχεῖ στὸ λυρικὸ θέατρο. Ἡ ἀντίθεση δὲν ὀδηγεῖ σὲ καταλυτικὴ σύγκρουση γιὰτὶ ὁ Τιγράνης θὰ ἐπιδιώξει νὰ ἐλιχθεῖ καὶ νὰ συμβιβάσει τὶς ὑποχρεώσεις του πρὸς τὶς δύο πλευρές. Ὑπόσχεται πὼς θὰ βοηθήσει τὴ Μερώνη ἀλλὰ δὲν θέλει νὰ φανεῖ ἐπίορκος ἀπέναντι στὴν Τόμυρη. Κυριαρχούμενος ταυτόχρονα καὶ ἀπὸ τὴ συνείδηση τοῦ χρέους καὶ ἀπὸ τὸ αἶσθημά του, θὰ προσπαθήσει καὶ τὴ βασίλισσα νὰ προφυλάξει καὶ τὴ Μερώνη νὰ μὴν ἐκθέσει σὲ κίνδυνο.

Ἡ τακτικὴ αὐτὴ δὲν ἀποκλείει φυσικὰ τὶς περιπέτειες καὶ τελικὰ ἐκθέτει τὸν ἴδιο τὸν Τιγράνη σὲ θανάσιμο κίνδυνο. Τὴ στιγμὴ ποὺ ἡ Μερώνη ἔχει εἰσχωρήσει στὸ δωμάτιο τῆς Τόμυρης γιὰ νὰ τὴ δολοφονήσει, ἐμφανίζεται ὁ Τιγράνης καὶ τὴν ἀφοπλίζει. Ἡ βασίλισσα ξυπνᾷ, βλέπει τὸν Τιγράνη μὲ τὸ μαχαίρι καὶ νομίζει πὼς αὐτὸς ἀποπειράθηκε νὰ τὴ δολοφονήσει. Ὁ ἥρωάς μας, βέβαια, δὲν μπορεῖ νὰ ἀποκαλύψει τὴν ἀλήθεια χωρὶς νὰ προδώσει τὴ Μερώνη καὶ γι' αὐτὸ σιωπᾷ καὶ ἀφήνει νὰ τὸν κλείσουν στὴ φυλακὴ.

Ἡ Τόμυρη, ποὺ δὲν ἔπαψε νὰ ἀγαπᾷ τὸν Τιγράνη, μπαίνει τώρα σὲ σκληρότερη δοκιμασίᾳ. Εἶναι πρόθυμη νὰ τὸν συγχωρήσει ἀρκεῖ αὐτὸς νὰ ἀναγνωρίσει γιὰ τοὺς τύπους τὸ σφάλμα του.

*ἐγὼ σὲ πιστεύω, λέει ἡ Τόμυρη στὸν Τιγράνη, μὰ ἐσὺ δὲν ὁμολογεῖς καθ' ὅλον, ὅτι μὲ ἔπταισες· τὸ λοιπὸν ἰδοῦ ὅπου σὲ δίδω ἀκόμη διάστημα καιροῦ, διὰ νὰ ἔλθῃς εἰς αἴσθησιν νὰ ζητήσης συγχώρησιν διὰ τὸ σφάλμα σου, εἰς ἐμένα μόνον, καὶ ὄχι εἰς κανέναν ἄλλον, διὰ νὰ ἔχω καὶ ἐγὼ πρόφασιν εἰς τὰ ὀμμάτια τοῦ κόσμου, πὼς σὲ συγχωρῶ κατὰ νόμον ...*

Ἐνῶ ἡ Τόμυρη προσπαθεῖ νὰ τὸν «καταστήσει ἀνεύθυνον», δηλαδὴ ἀθῶο, ἡ θέση τοῦ πρίγκηπα ἐπιβαρύνεται. Ἀποκαλύπτεται πὼς εἶχε ἔρθει σὲ κρυφὴ συνεννόηση μὲ ἓνα στρατηγὸ τῶν περσῶν. Κανεὶς βέβαια δὲν ξέρει πὼς ὁ Τιγράνης τὴν ἐνέργεια αὐτὴ τὴν ἔκανε ἐντελῶς εἰκονικά, ἐνδίδοντας στὶς ἀπαιτήσεις τῆς Μερώνης.



Καταδικασμένος σὲ θάνατο, ὁ Τιγράνης ὡς τὴν τελευταία στιγμή ὑπερασπίζεται τὴν τιμὴ του καὶ ἐπιμένει στὴν ἀθωότητά του, ἀλλὰ δὲν εἶναι δυνατὸν νὰ δώσει ἐξηγήσεις γιὰ τὶς πράξεις ποὺ τὸν βαρύνουν. Ἡ δραματικὴ ἔνταση κορυφώνεται, τὰ γεγονότα θὰ ἐξελιχθοῦν ραγδαῖα πρὸς τὴ λύση. Τὸ σκηνικὸ τῆς ἐκτέλεσης ἔχει στηθεῖ. Ἡ Τόμυρη ἀγωνιᾷ καὶ προσπαθεῖ νὰ καθυστερήσει τὴ μοιραία στιγμή. Μὲ τὴν εἴσοδο τοῦ Τιγράνη, ὁ «ὄχλος» φωνάζει: «ἄς θανατωθῇ ὁ Τιγράνης, ὁ ἐπίβουλος τῶν Σκυθῶν καὶ τῆς βασιλίσσας μας». Ἐμφανίζεται ὅμως ἡ Μερώνη μὲ «τὸ φυσικόν της πρόσωπον» καὶ ὁμολογεῖ τὴν ἀλήθεια. Τώρα κινδυνεύει ἐκείνη νὰ θανατωθεῖ στὴ θέση τοῦ Τιγράνη. Ἀλλὰ μεσολαβεῖ ἡ ἀναγνώριση καὶ ὅλα βρίσκουν εὐτυχὲς τέλος.

Ὁ Τιγράνης θὰ παντρευτεῖ τὴ Μερώνη καὶ ἡ Τόμυρη τὸν ἔναν ἀπὸ τοὺς δύο βασιλιάδες, ἐκεῖνον ποὺ βοήθησε νὰ φανερωθεῖ πῶς ὁ Τιγράνης ἦταν ὁ χαμένος γιὸς τῆς βασιλίσσας.

\* \* \*

Ἡ μετάφραση, σὲ γλώσσα μικτὴ, δὲν ὕστερεῖ πολὺ ἀπὸ ἀντίστοιχα νεοελληνικὰ κείμενα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, ὅπως δείχνουν καὶ τὰ ἀποσπάσματα ποὺ παραθέσαμε. Τὸ γλωσσικὸ ἐργαλεῖο εἶναι δύσκαμπτο καὶ ἀνεπαρκὲς ὥστε νὰ μπορεῖ νὰ ἀποδώσει τὶς ἀποχρώσεις τοῦ θεατρικοῦ διαλόγου καὶ ὁ μεταφραστὴς καταφεύγει συχνὰ σὲ ἐπεξηγηματικούς πλαισιασμούς γιὰ νὰ μεταφέρει τὶς βασικὲς ἔννοιες. Οἱ ιδιωτισμοὶ εἶναι περιορισμένοι στὸ λεξιλόγιο (κούρτη, τραδιτόρος, καμπινέτο — ἀλλὰ δὲν συναντᾷμε τουρκικὲς λέξεις), σὲ φθογγικούς (ἔτζι) καὶ σὲ γραμματικούς - φραστικούς τύπους (κάμνει χρειάν, πολλὰ μοῦ εἶναι ἀναγκαία). Οἱ ξενικὲς λέξεις ἐμφανίζονται πάντως μὲ λιγότερη συχνότητα ἀπ' ὅ,τι σὲ ἄλλα κείμενα, ἰδίως στὰ στιχουργήματα, τοῦ κώδικα.

Ἡ σοβαρότερη δυσκολία γιὰ τὸ μεταφραστὴ ἦταν ὁ στίχος. Ἀπλοποίησε τὸ πρόβλημα, ἀποδίδοντας σὲ πεζὸ τὰ ποικίλα μέτρα τοῦ ἰταλικοῦ πρωτότυπου, ποὺ ἔχει ὁμοιοκαταληξία στίς στιχομυθίες, στίς ἀττάκες καὶ στοὺς δύο τελευταίους στίχους κάθε μακρολογίας (τιράντας) ποὺ ἀπαγγέλλουν τὰ πρόσωπα. Ἔτσι, τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κειμένου εἶναι πεζό, ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ στιχουργία. Μὲ τὴν ἔνδειξη «τραγούδι» ὁ μεταφραστὴς μας προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὶς μονωδίες (ἄριες), ποὺ στὸ πρωτότυπο εἶναι σὲ σφιχτοδεμένο ὀλιγοσύλλαβο μέτρο καὶ μὲ ἡχηρὲς ὁμοιοκαταληξίες. Ἡ ἀπόδοση γίνεται μὲ μονότονους ἄτεχνους ὀκτασύλλαβους ποὺ δὲν ἔχουν πολὺ μεγάλη σχέση μὲ τὸ πρωτότυπο. Σὲ μερικὲς περιπτώσεις ὁ μεταφραστὴς παραλείπει τὶς

μονωδίες καὶ ἄλλοτε καταφεύγει σὲ παράφραση. Σὰν δεῖγμα γραφῆς παραθέτω σύντομα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ μονόλογο τοῦ Τιγράνη ποὺ περνᾷ σὲ τραγούδι:

(...) τὸ περίπλεγμα τούτου τοῦ δόλου ὠφελεῖ μεγάλως εἰς τὴν τιμὴν μου ... καὶ φυλάττει τὴν ζωὴν τῆς Τόμυρις, ὁμοῦ καὶ ἐκείνης τῆς ἀγαπητικῆς μου τῆς Μερώνης (...)

τραγούδι

εἰδὲς ἂν εἶμαι τιμημένος,

σταθερὸς καὶ ἐμπιστευμένος.

κι' ἂν φυλάττω καὶ ἀγάπην,

καὶ αὐτὸ σ' ἐμὲ δὲν βλάπτει (...)

Ἐμμετρα ἔχουν ἀποδοθεῖ καὶ τὰ δύο χορικά — ἓνα στὴν ἀρχὴ καὶ ἓνα στὸ τέλος — τοῦ δράματος. Τὸ τελευταῖο χορικὸ ὄχι μόνον παραφράζει ἀλλὰ καὶ μετατοπίζει τὸ νόημα. Τὸ πρωτότυπο εἶναι ὕμνος στὴν πίστη καὶ τὸν ἕρωτα. Στὴν ἐλληνικὴ μετάφραση ὁ λαὸς ὕμνεῖ τοὺς ἥρωες — τὴν Τόμυρη, τὸν Τιγράνη, τὴ Μερώνη — καὶ χαιρετίζει τὸ εὐτυχὲς τέλος τῆς ἱστορίας. Ὑπάρχει καὶ μιὰ προσθήκη χαρακτηριστικὴ γιὰ τὴν ἀντίληψιν τοῦ μεταφραστῆ. Ἀναφερόμενος στὸν ἕρωτα ποὺ ἐνοιώθε ἡ Τόμυρη γιὰ τὸν Τιγράνη, ὁ μεταφραστὴς θεωρεῖ σκόπιμο γιὰ τρίτη φορὰ νὰ ἐξηγήσει πῶς

ἦταν φυσικὴ ἡ ἀγάπη

ποὺ τὸ αἷμα των ἀνάπτει,

δηλαδὴ μητρικὴ ἀγάπη, ἐξασφαλίζοντας ἔτσι τὰ νῶτα τοῦ ἀπὸ πιθανὰς ἐπικρίσεις γιὰ ἀνηθικότητα τοῦ ἔργου. Στὸ ἰταλικὸ ὑπάρχει μιὰ μόνη νύξη, μετὰ τὴν ἀναγνώριση, στὰ λόγια τῆς Τόμυρις:

(...) or si conosco

De l' occulto amor mio la forza ignota (...)

Ὁ ἰταλὸς δραματουργὸς ἀπευθυνόταν σὲ κοινὸ συνηθισμένο σὲ διάφορες παραλλαγές τοῦ οἰδιπόδειου θέματος. Ὁ Ἕλληνας μεταφραστὴς φοβᾶται τὶς παρεξηγήσεις, καὶ ἐπιδιώκει ταχυτόχρονα μὲ κάθε τρόπο νὰ ὑπερτονίσει τὸ διδακτικὸ στόχο τῆς μετάφρασής του. Γιὰ νὰ μὴν ἀπομείνει ἡ παραμικρὴ ἀμφιβολία, προσθέτει μετὰ τὸ τέλος τοῦ κειμένου μιὰ φράση ὑπογραμμισμένη: ἃς πάθουν ὅλαις καὶ ὅλοι παράδειγμα ἀπὸ αὐτὸ τὸ δράμα.

Βασικὸ στοιχεῖο στὸ δράμα εἶναι φυσικὰ τὸ ἐρωτικο-αἰσθηματικὸ

(ύπονοούμενα και έκμυστηρεύσεις τῆς Τόμυρης, διαχύσεις και συγκρούσεις μεταξὺ Μερώνης και Τιγράνη), καθὼς και ἡ περιπέτεια, ποὺ τροφοδοτεῖται ἀπὸ τὶς περίπλοκες σχέσεις τῶν πρωταγωνιστῶν. Τὸ ἔργο εἶναι πλούσιο σὲ εὐρήματα, ἀμφίβολης ἴσως πρωτοτυπίας, ἀλλὰ ποὺ θὰ ἐντυπωσίαζαν ἀσφαλῶς ἓνα παρθένο κοινό. Ἔτσι ἡ μεταμφιεσμένη σὲ «ἀστρολόγο αἰγυπτία» Μερώνη κατακτᾷ τὴ συμπαθὲια τῆς Τόμυρης. Ἡ τελευταία τῆς έκμυστηρεύεται ὅλα τὰ μυστικά της καί, μὲ κάποια δόση τραγικῆς εἰρωνείας, ἀναθέτει στὴν ἀντίζηλό της τὴν εὐδωσὴ τοῦ σκοποῦ της. Πάλι ἡ ἀστρολόγος, ὅταν μεταμφιεσμένη πρωτοπλησιάζει τὸν Τιγράνη, τοῦ ὑπόσχεται και τοῦ φανερώνει τὴ «σκιά» τῆς ἀγαπημένης του Μερώνης, ποὺ ὁ Τιγράνης θεωροῦσε νεκρή. Ὑστερα φανερώνεται μὲ τὸ πραγματικό της πρόσωπο γιὰ νὰ τὸν μὴ-σει στὰ σχέδιά της. Σημειώσω πὼς ὁ ἱταλὸς συγγραφέας, μὲ τὴν ἄνεση ποὺ χαρακτήριζε και ἄλλους ὁμότεχνοὺς του, μπερδεύει τὶς μυθολογίες, βάζει τοὺς σκύθες - πέρσες ἥρωες νὰ ἐπικαλοῦνται τὴν Περσεφόνη, νὰ μιλοῦν γιὰ ψυχές ποὺ πᾶνε στοὺς «ἡλυσίους κάμπους» κλπ.

Τί παράδειγμα, λοιπόν, μποροῦσε νὰ πάρει κανεὶς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀπὸ τὶς περιπέτειες ποὺ ἐξιστορεῖ τὸ ἔργο; Καὶ ὅμως, ἂν βγάλουμε στὸ περιθώριο τὶς ἀπιθανότητες και συμβατικότητες ποὺ εἶναι συνηθισμένες ὅχι μόνον σ' αὐτὸ τὸ θεατρικὸ εἶδος, οἱ ἡθικοδιδακτικὲς τάσεις ἀναδείχνονται καθαρά. Ὁ Τιγράνης διαγράφεται μὲ σαφὴ πρόθεση νὰ ἐξαρθεῖ στὴ συμπεριφορὰ του ἡ σταθερότητα, ἡ πίστη στὸ χρέος και ἡ πίστη του στὸ αἶσθημα. Ἡ Τόμυρη συγκλονίζεται ἀπὸ τὸ πάθος της ἀλλὰ και τὸ ἐλέγχει, διστάζει, ταλαντεύεται. Στὸ τέλος δείχνεται μεγαλόψυχη, δέχεται νὰ συγχωρήσει τὴ Μερώνη και νὰ παραδώσει στὴ λήθη τὸ μίσος της και τὴν ἔχθρα πρὸς τοὺς Πέρσες. Μοιρασμένη ἀνάμεσα στὴν ἀγάπη της γιὰ τὸν Τιγράνη και τὴν προσήλωσιν στὴ μνήμη τοῦ Κύρου ποὺ ἐπιβάλλει τὴν ἐκδίκηση, ἡ Μερώνη προτιμᾷ τελικὰ νὰ σώσει τὸν ἀγαπημένο της, τὰ πάθη της κατευνάζονται και ὁ χαρακτήρας της συμφιλιώνεται μέσα στὸ αἶσιο τέλος τοῦ δράματος.

Τὴν αἰσθηματολογία συνυφασμένη μὲ τὸ διδακτικὸ στοιχεῖο, τὸν ἔρωτα μὲ τὴν ἠθική, τὴ φροντίδα γιὰ τὴν ἐναρμόνισή τους θὰ τὴ συναντήσουμε σ' ἓνα μεγάλο μέρος τῆς εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας τοῦ 18ου αἰώνα, σὲ βαθύτερη ἐπεξεργασία και μαζὶ μὲ θέματα ποὺ ἀνιχνεύουν καινούργιους κοινωνικοὺς χώρους και ἄλλους ἰδεολογικοὺς ὁρίζοντες. Αὐτὴ ἡ ἰσορροπία φαίνεται ἐπικρατέστερη και στὰ περισσότερα μεταφράσματα τοῦ κώδικα. Πρόκειται γιὰ ἐπιλογὴ ποὺ ταιριάζει στὴν προσπάθεια τοῦ νεοελληνικοῦ διαφωτισμοῦ νὰ βγάλει τὴν ἐλληνικὴ παιδεία

από το μεσαιώνα, χωρίς, παράλληλα, να παραβιάζει το μετριοπαθή χαρακτήρα της φαναριώτικης τάσης του.

Ειδικότερα, για το κείμενό μας, για τη μεταφραστική αντίληψη που το διακρίνει και την ποιότητα της μετάφρασης, δεν πρέπει να ξεχνάμε πως πρόκειται για κείμενο προορισμένο για ανάγνωση. Αύτη την εποχή δεν υπάρχει σχέδιο ή πρόθεση δημιουργίας ελληνικού θεάτρου. Τα θεατρικά κείμενα απευθύνονται σε αναγνώστες, όχι σε θεατές. Στόχος είναι ή επικοινωνία με τον ευρωπαϊκό πολιτισμό αλλά κυρίως ή παιδεία, ή μόρφωση, ή διδασχή. Η δίτομη ελληνική έκδοση με έξη δράματα του Μεταστάσιου, το 1779, περιέχει, σε επίμετρο, μια συλλογή γνωμικών και αποφθεγμάτων έρηνισμένων από τα κείμενα του ιταλού ποιητή, που είτε σταχυολόγησε ο Έλληνας μεταφραστής, είτε άντέγραψε από κάποια ιταλική έκδοση. Ο διδακτικός στόχος δεν μπορούσε να γίνει πιο έκδηλος.

Τέλος, και ή ποιότητα της μετάφρασης δεν μπορούσε να είναι διαφορετική. Οι μεταφραστές ήταν έλάχιστα (αν είχαν δεϊ κάποια ξένη παράσταση) ή καθόλου έξοικειωμένοι με το θέατρο και τις απαιτήσεις του θεατρικού λόγου, πολύ περισσότερο με τις ιδιομορφίες του στίχου στο μουσικό δράμα, που δεν ήταν προετοιμασμένοι να αντιμετωπίσουν.

Είναι συνάμα αναμφισβήτητο πως, πέρα από τις άμεσες επιδιώξεις, μακροπρόθεσμα, όλη ή μεταφραστική προσπάθεια κεντρίζει την περιέργεια, καλλιεργεί τα ενδιαφέροντα, προετοιμάζει άργα το έδαφος για τη θεατρική εξέλιξη που θ' αρχίσει στις δύο πρώτες δεκαετίες του επόμενου αιώνα.

Η δραματική παραγωγή που τροφοδοτούσε το κυρίαρχο στις ιταλικές πόλεις μουσικό θέατρο περνούσε περίοδο βαθύτατης κρίσης, όταν στις άρχές του 18ου αιώνα, πρώτος ο Apostolo Zeno (ο «ένετοκρής» Ζήνος) θά επιδιώξει να δώσει στο κείμενο των μουσικών έργων μια άλλη ποιότητα και θ' ανοίξει το δρόμο για την άλλαγή που θά πραγματοποιήσει ο Μεταστάσιος από το 1724 και ύστερα. Τα δύο αυτά όνόματα όροθετούν μια μεταβατική φάση, στα πλαίσια της όποιας έντάσσεται και ή θεατρική δραστηριότητα του Domenico Lalli άνάμεσα στα 1710 και 1730. Ο Zeno τον βοήθησε στα πρώτα βήματα της καριέρας του στο θέατρο και πριν ακόμα έμφανιστεί ο Μεταστάσιος, ο συγγραφέας μας είχε κατακτήσει αξιόλογη θέση στη μουσικοθεατρική ζωή

τῆς Βενετίας, ὅπου ἐμφανίστηκε γιὰ πρώτη φορὰ μὲ πρωτότυπο ἔργο του τὸ 1710.

Ὁ Sebastiano Biancardi<sup>10</sup>, ποὺ θὰ πάρει ἀργότερα τὸ ψευδώνυμο Domenico Lalli, γεννήθηκε στὴ Νάπολη τὸ 1679. Ἐμεινε πολὺ νωρὶς ὀρφανὸς καὶ τὸν υἱοθέτησε ἓνας μορφωμένος εὐγενὴς ποὺ ἔδωσε στὸ θετὸ γιό του πολὺ καλὴ μόρφωση. Ὁ νεαρὸς Sebastiano σπούδασε νομικὰ ἀλλὰ εἶχε καὶ πρῶιμα λογοτεχνικὰ ἐνδιαφέροντα. Σπατάλησε τὴν περιουσία ποὺ κληρονόμησε ἀπὸ τὸ θετὸ του πατέρα καὶ ἐργάστηκε ἓνα διάστημα ὑπάλληλος σὲ τράπεζα. Τὸ 1706 ἐγκατέλειψε τὴ Νάπολη, περιπλανήθηκε σὲ διάφορες ἰταλικὲς πόλεις κάνοντας τὸ δάσκαλο καὶ δημοσίεψε τὴν πρώτη του ποιητικὴ συλλογὴ στὴ Φλωρεντία τὸ 1708.

Ἡ γνωριμία μὲ τὸν Apostolo Zeno εἶχε ἀποφασιστικὴ σημασία γιὰ τὴ στροφὴ πρὸς τὸ θέατρο τοῦ Biancardi, ποὺ στὸ μεταξὺ εἶχε διαλέξει τὸ ψευδώνυμο Lalli. Μὲ σύστασιν τοῦ Zeno, ὁ Lalli διορίζεται διευθυντὴς τοῦ θεάτρου S. Samuele καὶ τοῦ θεάτρου S. Giovanni Grisostomo στὴ Βενετία, ὅπου ἀναλαμβάνει τὴ φροντίδα τοῦ δραματολογίου. Διασκεύαζε, διόρθωνε, προσάρμοζε στίς ἀνάγκες τῶν θιάσων παλιὰ ἔργα.

Τὸ 1710 παρOUSίασε τὸ πρῶτο δικό του ἔργο "L' Amor tirannico" καὶ ἀκολούθησαν ἓνα ἄλλο δράμα, ὁ «Πεισίστρατος» τὸ 1711 καὶ ἡ κωμωδία «Ἐλίξ», ἡ πρώτη μουσικὴ κωμωδία στὸ βενετσιάνικο θέατρο<sup>11</sup>. Ἀπὸ τότε, κάθε καινούρια θεατρικὴ περίοδος, παρουσίαζε ἓνα πρωτότυπο ἔργο ἢ μία διασκευή. Ἐγράψε καὶ σὲ συνεργασία μὲ ἄλλους δραματογράφους. Ἀνάμεσά τους καὶ ὁ Γκολντόνι, ποὺ στὰ πρῶτα χρόνια τῆς θεατρικῆς του δράσης ἐπίσης διασκεύαζε κείμενα γιὰ τὸ μουσικὸ θέατρο καὶ τὸ 1736 μοιράζεται μαζί μὲ τὸν Lalli τὴ συγγραφικὴ εὐθύνη γιὰ τὸ δράμα "Generosità politica". Ὁ Γκολντόνι θὰ γράψει ἀργότερα, στὸν πρόλογο μιᾶς συλλογῆς κωμωδιῶν του, πολὺ θερμὰ λόγια γιὰ τὸν Lalli μὲ τὸν ὁποῖο, συνδεόταν καὶ μὲ φιλικὲς σχέσεις.

Μὲ τὰ πρῶτα του ἔργα ὁ Lalli κατάρκτησε ἀξιόλογη θέση στὴν καλ-

10. Γιὰ τὰ βιογραφικὰ του στοιχεῖα βλ. G. Mazzuchelli, *Gli scrittori d'Italia*, τ. II, μέρος II, Brescia, 1760. E. d'Afflitto, *Memorie degli scrittori del regno di Napoli*, τ. II, Νάπολη 1794, σ. 118 - 125. Καὶ τὸ *Dizionario biografico degli italiani*, τ. 10, Ρώμη [1968].

11. Βλ. M. Scherillo, *La prima*

*commedia musicale a Venezia* «Giornale Storico della letteratura Italiana», I, 1883, σ. 230 - 259. Ὁ ἀρθρογράφος ἐπισημαίνει πὼς ὁ Lalli χρησιμοποίησε πολλὰ στοιχεῖα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ ναπολιτάνου κωμωδιογράφου N. Amenta *La Gostanza* (1699).

λιτεχνική ζωή της Βενετίας, που την εποχή εκείνη ήταν κέντρο της θεατρικής κίνησης στην Ιταλία. Γύρω του συγκεντρώνονταν γνωστοί συγγραφείς της εποχής και ήδη το 1719 ο Zeno, χαριτολογώντας, μιλά στα γράμματά του για "Accademia Lalliana". Τέλος, ο Lalli διατηρούσε φιλικούς δεσμούς και με τον Μεταστάσιο. "Όλα αυτά τα στοιχεία μάς ενδιαφέρουν γιατί η γραμμή Βενετία - Βιέννη επικοινωνεί άμεσα με τον ελληνικό χώρο.

Πρέπει να σημειώσουμε επίσης πώς ειδικά το έργο, που τη μεταφραστική του διασώζει ο κώδικας 'Ηλιάσκου, είχε την εποχή του ιδιαίτερη επιτυχία. Μέσα στον ίδιο χρόνο (1715), εκτός από τη Βενετία παίχτηκε και στη Νάπολη. Στη ναπολιτάνικη παράσταση το δράμα εμφανίστηκε με άλλο τίτλο: "Tigrane, ovvero L' egual impegno d' Amore e di Fede". 'Η μουσική, αυτή τη φορά, ήταν του Σκαρλάττι<sup>12</sup>. Το φαινόμενο δεν ήταν σπάνιο στην πρακτική του Ιταλικού μουσικού δράματος. Συχνά το ίδιο κείμενο (λιμπρέττο) παιζόταν με άλλη μουσική σε διαφορετικές πόλεις, με ή χωρίς αλλαγή του τίτλου.

Στην περίπτωση του έργου που εξετάζουμε διαπιστώνονται κάποιες διαφορές ανάμεσα στα δύο κείμενα. Στη ναπολιτάνικη παραλλαγή έχουν προστεθεί δύο κωμικά πρόσωπα — η Ντορίλλα, υπηρέτρια της Τόμυρης και ο υπηρέτης της Μερώνης 'Ορκόνε. 'Η Ντορίλλα, με εξαίρεση μερικές φράσεις που ανταλλάσσει με την Τόμυρη, εμφανίζεται σ' όλες τις άλλες περιπτώσεις μόνο στο τέλος της κάθε πράξης, πάντα με αντιμέτωπο τον 'Ορκόνε, σε σκηνές που έχουν χαρακτηριστικά κωμικού ιντερμέδιου<sup>13</sup>. 'Ετσι ήταν εύκολο να προστεθούν ή να αφαιρεθούν τα επεισόδια αυτά χωρίς να επηρεάζεται ή να αλλάξει το κυρίως έργο.

Πάντως ο Έλληνας μεταφραστής είχε μπροστά του το κείμενο του δράματος που παίχτηκε στη Βενετία με τον τίτλο "L' Amor di figlio non conosciuto".

Με τη μιὰ ή την άλλη μορφή το δράμα του Lalli παρουσιάστηκε και σε άλλες Ιταλικές πόλεις (Μπολόνια), στην Αυστρία ("Ινσμπρουκ) και

12. Bl. R. G. Pauly, *Alessandro Scarlatti's 'Tigrane'* «Music and Letters», 35, 1954, σ. 339-346.

13. Στο Ιταλικό θέατρο, ακόμα και σε παραστάσεις τραγωδίας, είχε γίνει συνήθεια την εποχή αυτή, να παρεμβάλλουν κωμικά πρόσωπα — κυρίως δημοφιλείς τύπους της Commedia

dell' arte ('Αρλεκίνος, Πουλτσινέλλα) — άσχετα με την υπόθεση του δράματος, προς τέρψιν του κοινού. Και σε ελληνικό έργο της ίδιας περιόδου συναντάμε κάποια απήχηση: οι κωμικές σκηνές με τις οποίες τελειώνει ή 'Ιφιγένεια του Κατσαίτη, οφείλονται σ' αυτή την «παράδοση».

σ' άλλα θέατρα. Τέλος, τὸ ἔργο "Die Grossmüthige Thomyris" ποὺ παίχτηκε τὸ 1717 στὴν ὕπερα τοῦ Ἀμβούργου (λιμπρέττο J. J. Hoe, μουσικὴ R. Keiser) εἶναι διασκευὴ ἀπὸ τὸ κείμενο τοῦ Lalli.

Ὁ Domenico Lalli πέθανε φτωχὸς καὶ παραγνωρισμένος στὴ Βενετία τὸ 1741. Σαράντα - σαράνταπέντε χρόνια μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ἰταλοῦ δραματουργοῦ, δηλαδὴ τὴν περίοδο στὴν ὁποία πιθανότατα ἐντάσσονται οἱ μεταφράσεις τοῦ κώδικα Ἡλιασκού, τὸ ὄνομά του εἶναι πᾶς ξεχασμένο καὶ ἡ δημιουργία του ξεπερασμένη. Εἶναι φυσικὸ νὰ θέσουμε τὸ ἐρώτημα: ἀπὸ ποιους ὅρους καὶ ἀπὸ τί κίνητρα καθορίστηκε ἡ ἐπιλογὴ τοῦ ἑλληνα μεταφραστῆ;

Γιατὶ παρὰ τὴν ἐπιτυχὴ σκηνικὴ σταδιοδρομία του στὴν Ἰταλία - Αὐστρία, ἱκανὴ νὰ εὐνοήσῃ τὴ διάδοσιν τοῦ ἔργου καὶ σὲ μακρινότερες περιοχές, τὸ κείμενο τοῦ Lalli ποὺ ἔχουμε μεταφρασμένο μόλις ξεχωρίζει μὲ τὴ μετριότητά του ἀπὸ πλῆθος ὁμοειδῆ κείμενα ποὺ στάθηκαν στὴ σκηνὴ καὶ κυκλοφόρησαν μόνο γιατί τὰ σκέπαζε ἡ γοητεία τοῦ μουσικοῦ θεάτρου. Τὸ δημοφιλέστερο στίς ἰταλικὲς πόλεις θεατρικὸ εἶδος ἀποκτᾷ μεγαλύτερη ἀκτινοβολία τὴν περίοδο αὐτὴ χάρις στὴν ἰδιοφυΐα τοῦ Σκαρλάττι, τοῦ Ἀλμπινόνι, τοῦ Βιβάλντι (συνθέτες ποὺ μελοποίησαν μεταξὺ ἄλλων καὶ ἔργα τοῦ Lalli). Διαδίδεται παράλληλα καὶ σὲ ἄλλα καλλιτεχνικὰ κέντρα, στὴν Αὐστρία, Γαλλία, Γερμανία, Ἀγγλία.

Τὰ κείμενα τῶν ἔργων, κἀτι ἀνάλογο μὲ τὰ λιμπρέττα τῆς σημερινῆς ὕπερας, τυπώνονταν καὶ κυκλοφοροῦσαν πολὺ, κυρίως ἐπειδὴ οἱ θιασῶτες τοῦ μουσικοῦ δράματος ἤθελαν νὰ παρακολουθοῦν τὴν παράστασιν μὲ τὸ βιβλιαράκι στὸ χέρι.

Μόνο μὲ τὴν ἐμφάνισιν τοῦ Μεταστάσιου ἡ ἀνισορροπία πρὸς ὄφελος τοῦ μουσικοῦ μέρους ἀνατρέπεται χάρις στὴν ἀνάδειξιν τοῦ ποιητικοῦ λόγου. Τὰ δράματα τοῦ Μεταστάσιου ξεπερνοῦν κατὰ πολὺ τὰ περιθώρια τοῦ μουσικοῦ θεάτρου, ἐπιβάλλονται μὲ τὴν καθυτὴ ποιητικὴ τους ἀξία, διαδίδονται καὶ διαβάζονται περισσότερο ἀπὸ ὅποια-δήποτε ἄλλα σύγχρονά τους δραματικὰ κείμενα. Ἐξάλλου παίχτηκαν συχνά, ἔξω ἀπὸ τὴν Ἰταλία, ἀπὸ μὴ μουσικὰ θέατρα, σὰν κοινὰ δραματικὰ ἔργα. Γιὰ τοῦτο τὸ λόγο διαδόθηκαν καὶ σὲ περιοχὰς ὅπως ἡ ἀνατολικὴ καὶ νοτιοανατολικὴ Εὐρώπη, ὅπου δὲν ὑπῆρχε μουσικὸ θέατρο, οὔτε ἐπρόκειτο σύντομα νὰ ὑπάρξῃ.

Ὁ Μεταστάσιος κυριάρχησε στὰ ἰταλικά, αὐστριακὰ καὶ ἄλλα εὐρωπαϊκὰ θέατρα καὶ στὴν πολιτισμικὴ ζωὴ ἐπὶ τέσσερις σχεδὸν δεκαετίες (1730 - 1770). Τὸ ἔργο του πέρασε τελικὰ καὶ τὰ ἑλληνικὰ

σύνορα γύρω στὰ 1755 - 1758 με τὴν ἔκδοση τῆς «Ζηνοβίας»<sup>14</sup> καὶ με τὴν ἀνέκδοτη μετάφραση τοῦ «Ἀναγνωρισμοῦ τῆς Σεμιράμιδος» ἀπὸ τὸν Ἀναστ. Σουγδουρῆ<sup>15</sup>, πρὶν παρουσιαστῆ ἐπιβλητικότερα με ἑξή δραματὰ του στὴ δίτομη ἔκδοση τοῦ 1779.

Ἡ ἐπιλογή καὶ ἡ μετάφραση στὰ ἑλληνικὰ τοῦ «L' Amor di figlio non conosciuto» θὰ ὀφείλεται πιθανὸν ἢ ἐν μέρει στὴν ἐπιτυχία ποὺ εἶχε εἰδικὰ αὐτὸ τὸ ἔργο καὶ πιθανὸν στὴν ἑλξή ποὺ θὰ ἄσκησε ἡ διάδοση τῆς ἱστορίας «τῆς θαυμαστῆς καὶ ωραίας Τόμυρις», θέμα ποὺ ἐξακολουθοῦσε νὰ ἐμπνέει πολλὰς θεατρικὰς διασκευὰς στὸ ἀγγλικό, γαλλικὸ καὶ ἰταλικὸ θέατρο ὡς τὸ τέλος σχεδὸν τοῦ 18ου αἰώνα<sup>16</sup>.

Ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ γενικότερη ἄποψη τὸ ἔργο τοῦ Lalli μεταφέρθηκε στὸν ἑλληνικὸ χῶρο κάτω ἀπὸ τὰ προστατευτικὰ φτερά τοῦ Μεταστάσιου. Οἱ μεταφράσεις τοῦ τελευταίου ἀνοιζαν τὸ δρόμο, καὶ εἶναι φυσικὸ κάποιος φιλότεχνος νὰ θέλησε νὰ παρουσιάσει κείμενο ἄλλου συγγραφέα ποὺ ὁ ἴδιος μπορεῖ νὰ θεωροῦσε ἐφάμιλλο ἢ τουλάχιστον ἀντιπροσωπευτικὸ τοῦ ἴδιου καλλιτεχνικοῦ ρεύματος.

Ὡστόσο γιὰ τὸ θέμα ποὺ ἐξετάζουμε, ἕνας ἄλλος παράγοντας ἴσως ἔπαιξε καθοριστικὸ ρόλο ὡς προσωπικὸς ἀγωγὸς γιὰ τὴ μεταφορὰ τοῦ ἔργου τοῦ Lalli στὸν ἑλληνικὸ χῶρο.

Τὸ πρόσωπο ποὺ εἶχε ὅλα τὰ προσόντα γιὰ νὰ ἐπηρεάσει ἀποφασιστικὰ τὴν ἐπιλογή ἦταν ὁ ἰταλὸς λόγιος Lionardo Panzini (1739 - 1807), δάσκαλος τῶν παιδιῶν τοῦ ἡγεμόνα Ἀλέξανδρου Ὑψηλάντη, στὸ Βουκουρέστι, στὰ χρόνια 1776 - 1778. Στὰ γράμματά του ἀπὸ τὴ Βλαχία<sup>17</sup> ὁ Panzini μιλά γιὰ τὸ θαυμασμὸ ποὺ ἔτρεφε ὁ ἡγεμόνας

14. Ἡ ἔκδοση τῆς «Ζηνοβίας» λανθάνει. Βλ. Φ. Ἡλιού, *Προσθήκες στὴν Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία*, Ἀθ. 1973, σ. 205 - 206.

15. Ἡ μετάφραση ἔχει χρονολογία 1758. Βλ. C. Litzica, *Catalogul Manuscriptelor Grecesti*, Βουκουρέστι, 1909, ἀρ. 807.

16. Ἐνδεικτικὰ μόνον ἀναφέρω πὼς στὸ ἀγγλικὸ μουσικὸ θέατρο, τὶς τρεῖς πρῶτες δεκαετίες τοῦ αἰώνα, ἔχουμε πολλὰς παραλλαγὰς τῆς *Thomyris Queen of Scythia* με διαφορετικὰ λιμπρέττα καὶ μουσική. Ἡ τραγωδία τῆς κυρίας Barbier *Thomyris*,

παίχτηκε στὸ Παρίσι τὸ 1706 καὶ ἐπανεκδίδεται ὡς τὸ 1745. Ἡ τελευταία, ἴσως, παράσταση τοῦ 18ου αἰώνα εἶναι μιὰ *Tomiri*, ἄγνωστου ἰταλοῦ συγγραφέα ποὺ παίχτηκε στὴ Βενετία τὸ 1795.

17. Βλ. Nino Cortese, *La Valachia durante il principato di Alesandro Ypsilanti*, «L'Europa Orientale», 2, 1922, σ. 159 - 179. Κ.Θ. Δημαρᾶς, *La Grèce au temps des Lumières*, Γενεύη 1969, σ. 41 καὶ 99. Τοῦ ἴδιου, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς*, Ἀθ. 1977, σ. 174 καὶ 453.



για τὸ ἔργο τοῦ Μεταστάσιου καὶ γιὰ τὸ ταξίδι του στὴ Βιέννη ὅπου, κατ' ἐντολὴ τοῦ Ὑψηλάντη, ἐπισκέφθηκε τὸ Μεταστάσιο. Ὑπάρχει ὁμῶς καὶ μιὰ ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἔργου καὶ τῆς δραστηριότητος τοῦ Panzini ποὺ ἔχει ἀμεσσότερη σχέση μὲ τὸ θέμα μας.

Ὁ Panzini ἦταν θαυμαστής, ὁπαδὸς καὶ μελετητὴς τοῦ ἔργου τοῦ ναπολιτάνου ἱστορικοῦ Pietro Giannone καὶ γνώριζε καλὰ τὴν προσωπικότητά τοῦ Lalli μέσα ἀπὸ κάποια περιστατικὰ τῆς ζωῆς τοῦ διάσημου ἱστορικοῦ καὶ ἀπὸ τὸ ρόλο ποὺ ὁ ποιητὴς μας διαδραμάτισε σ' αὐτά.

Τὰ περιστατικὰ εἶναι τὰ ἑξῆς: ὅταν ὁ Giannone, κυνηγημένος ἀπὸ τὴν παπικὴ ἐξουσία γιὰ τὶς φιλελεύθερες ἰδέες του, κατέφυγε τὸ 1734 στὴ Βενετία, ὁ Lalli ἦταν ἀνάμεσα σὲ κείνους ποὺ βοήθησαν τὸν ἐξόριστο ἱστορικὸ στὶς μέρες τῆς δοκιμασίας του. Τοῦ συμπαρηστάθηκε ἠθικὰ μὲ διάφορους τρόπους, χρησιμοποιοῦντας τὴν ἐπιρροή καὶ τὶς γνωριμίες του στὴ βενετσιάνικη κοινωνία. Ὁ Lalli ἀφιέρωσε στὸν Giannone ποιήματά του. Ἀνταποδίδοντας τὸ ἐνδιαφέρον καὶ τὶς φροντίδες, ὁ Giannone φαίνεται πὼς βοήθησε τὸν Lalli στὴ σύνταξη ἐνὸς ἱστορικοῦ συγγράμματος καὶ ἔμεινε συνδεμένος μαζί του σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴ Βενετία<sup>18</sup>.

Ὁ Panzini ἀσχολήθηκε μὲ τὸ ἔργο τοῦ Giannone λίγα χρόνια πρὶν φύγει γιὰ τὸ Βουκουρέστι. Ἐγράψε ἐκτενέστατη βιογραφία τοῦ δασκάλου του ποὺ κυκλοφόρησε στὴ Νάπολη τὸ 1777 μαζί μὲ τὴν ἔκδοση τῶν ἔργων τοῦ Giannone<sup>19</sup>. Στὸ κείμενο του ὁ Panzini ἀναφέρει ἐπανειλημμένα τὸ ὄνομα τοῦ Lalli, ἐξαίροντας τὴν ἠθικὴ συμπαράσταση καὶ τὴ φροντίδα τοῦ ναπολιτάνου συγγραφέα γιὰ τὸ συμπατριώτη του φιλελεύθερο ἱστορικό. Ἐκεῖ ὁ Panzini σημειώνει πὼς ὁ Lalli εἶχε γράψει τότε τέσσερα σατιρικὰ ποιήματα καὶ τὰ εἶχε χαρίσει τοῦ Giannone. Τὰ ποιήματα αὐτὰ «βρίσκονται στὴν κατοχή μου», γράφει ὁ Panzini, ποὺ, ὅπως φαίνεται, εἶχε στὴ διάθεσή του ὅλα τὰ χειρόγραφα ἀπὸ τὸ ἀρχεῖο τοῦ Giannone.

18. Μὲ τὶς πιέσεις τῆς παπικῆς διπλωματίας ὁ Giannone διώχτηκε ἀπὸ τὴ Βενετία. Πιάστηκε τὸ 1736, ἔμεινε δώδεκα χρόνια ἐγκλειστος καὶ πέθανε στὴ φυλακή, στὸ Τουρίνο, τὸ 1748.

19. L. Panzini, *Vita di Pietro Giannone*, στὴν ἔκδοση P. Giannone,

*Opere postume...*, τ. II, Νάπολη 1777. Ἐγὼ εἶδα τὴν ἔκδοση: P. Giannone, *Istoria civile del regno di Napoli*, τ. I, Μιλάνο, 1823. Στὴν ἔκδοση αὐτὴ, ἡ βιογραφία τοῦ Giannone στίς σ. 1 - 192 καὶ οἱ ἀναφορὲς στὸν Lalli στίς σ. 146, 150, 151, 192.

Στά χρόνια που έμεινε στο Βουκουρέστι, ο Panzini διατηρούσε ακόμα πρόσφατα στη μνήμη του τα περιστατικά και τα στοιχεία που είχε συγκεντρώσει για τη βιογραφία του Giannone. Μπορούμε να θεωρήσουμε πώς ήταν ίσως ο μόνος άνθρωπος στις παραδουνάβιες ήγεμονίες που όχι μόνο γνώριζε τον Lalli και το έργο του αλλά είχε και ιδιαίτερους λόγους να τον εκτιμά. Μπορεί να είχε προτείνει ο ίδιος να μεταφραστεί έργο του Lalli στα ελληνικά ή πιθανόν να έφερε μαζί του το συγκεκριμένο κείμενο, που με τον ένα ή τον άλλο τρόπο βρέθηκε στα χέρια του Έλληνα μεταφραστή.

Από τις λίγες επιστολές που γνωρίζουμε<sup>20</sup> και από τις κρίσεις που διατυπώνει για την κατάσταση στις ήγεμονίες, βλέπουμε τον Panzini να ασπάζεται τις απόψεις πολλών συγχρόνων του για το ρόλο της φωτισμένης δεσποτείας. Παράλληλα όμως διατυπώνει πολύ μαχητικά τις κριτικές απόψεις του διαφωτισμού, όπως δείχνουν οι χαρακτηρισμοί του για την οικονομική και κοινωνική κατάσταση της χώρας που για πρώτη φορά επισκέπτεται. Είναι κυρίως αμείλικτος όταν περιγράφει τη φοβερή πνευματική έρημο που βλέπει παντού γύρω του. Πολύ φυσικό να θέλησε να δώσει στο περιβάλλον αυτό κάποιο ένυσμα, κάποιο δείγμα πνευματικής και πολιτιστικής δραστηριότητας από την περιοχή που το ήταν πιο οικεία.

Ίσως το έργο του Lalli να ήταν ξεπερασμένο και να μην είχε σχέση με τις πρωτοπόρες ανάζητήσεις εκείνης της εποχής. Αλλά ο άγωγος που το διοχετεύει στον ελληνικό χώρο είναι φορτισμένος με τις νέες ιδέες. Το όλο διάβημα ανταποκρίνεται τελικά στους παιδευτικούς στόχους του διαφωτισμού.

Περισσότερα στοιχεία για τη διαμονή του Panzini στο Βουκουρέστι και για τις επαφές του με τους Έλληνες λογίους ίσως μ'αξ επιτρέψουν κάποτε να εντοπίσουμε και τον πιθανό μεταφραστή του έργου του Lalli ή τους πιθανούς μεταφραστές άλλων θεατρικών κειμένων που διασώζει ο κώδικας 'Ηλιάσκου. Και για τα κείμενα αυτά, ιδιαίτερα για τα έργα του Μεταστάσιου, δεν αποκλείεται να έχει παίξει κάποιο ρόλο ο Panzini, αν φυσικά οι μεταφράσεις του κώδικα προέρχονται από την ίδια πηγή ή από τον ίδιο κύκλο. Τέτοια πιθανότητα υπάρχει και θα την εξετάσουμε, περνώντας στο τελευταίο θέμα με το οποίο κλείνει το κεφάλαιο αυτό της έρευνας.

20. Αποσπάσματα της αλληλογραφίας του Panzini από το Βουκου-

ρέστι παραθέτει ο N. Cortese, *ό.π.*, 161 - 175.

Προλογίζοντας τὸν «Δημοφόντη» τοῦ Μεταστάσιου ποὺ κυκλοφόρησε τὸ 1794, ὁ ἐκδότης Πολυζῶης Λαμπανιτζιώτης ἔγραψε:

«Πρὸς τοὺς περιέρχους καὶ φιλομαθεῖς ἀναγνώστας. Ἡ εὐδοκίμησις τῶν Κωμωδιῶν τοῦ κυρίου Καρόλου Γολδόνη, ὅπου ἐτύπωσα ἐδῶ εἰς Βιένναν, μὲ ἐπαρκαينوῦσε νὰ ἐξακολουθήσω τὴν ἐκδοσιν καὶ ἐτέρων κωμωδιῶν τοῦ αὐτοῦ συγγραφέως. Μοὶ ἔτυχον ὅμως ἀνὰ χεῖρας μερικὰ Δράματα ἥτοι Ὅπεραι τοῦ περιφήμου Μεταστασίου ἐξηγημέναι τεχνικῶς εἰς τὴν ἡμετέραν φράσιν, διὰ τοῦτο ἐμετάβαλλα τὸν σκοπὸν μου. Μάλιστα ὁ συγγραφεὺς αὐτῶν, ὅχι μόνον μὲ τὴν ποιητικὴν του τέχνην, ἀλλὰ καὶ μὲ τὰς ἠθικὰς του γνώμας καὶ ἄξια ἀποφθέγματα, ὅπου εἰς αὐτὰ ἐπερίκλεισε ἀπόκτησε τὸν ἔπαινον πάσης τῆς Εὐρώπης. Ὅθεν ἐλπίζω νὰ εὐαρεστήσω τοὺς ἀναγνώστας μὲ τὴν ἐκδοσιν μερικῶν ἀπὸ αὐτὰ τὰ Δράματα.

Καὶ πρῶτον εἶναι ὁ παρὼν ΔΗΜΟΦΟΝΤΗΣ, ἔπειτα δὲ ὁ Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ, Τώμυρις βασιλίσσα τῆς Σκυθίας, οἱ Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες, ἡ ἀκατοίκητος Νῆσος κτλ. ὅλαι καλὰ στιχουργημέναι εἰς διαφόρους σκηνὰς καθὼς ψάλλονται εἰς τὰ Θέατρα τῶν Εὐρωπαίων.

Ἐὰν δὲ ἰδῶ τὴν εὐαρέστησιν εἰς αὐτὰ τὰ πρῶτα Δράματα, θέλω ἐξακολουθήσει τὴν ἐκδοσιν καὶ τῶν λοιπῶν περιεργότερων τοῦ αὐτοῦ συγγραφέως καὶ ἐτέρων περιέρχων Κωμωδιῶν . . .»<sup>21</sup>.

Ἡ βαρυσήμαντη ἐκδοτικὴ ἀναγγελία μᾶς ἐνδιαφέρει ἀπὸ πολλὰς πλευρῆς, ποὺ θὰ προσπαθήσουμε νὰ προσεγγίσουμε μὲ συντομία.

Σημειώνουμε πρῶτα, πῶς ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἐξαγγέλλει ὁ ἐκδότης, μόνον ὁ «Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ» κυκλοφόρησε τὸ 1794, δηλαδὴ τὴν ἴδια χρονιά, ἀμέσως μετὰ τὸ «Δημοφόντη». Τὰ ὑπόλοιπα τρία δράματα, ποὺ ὑπόσχεται νὰ παρουσιάσει ὁ Πολυζῶης Λαμπανιτζιώτης, δὲν εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητος. Ἀπὸ θεατρικὰ ἔργα τύπωσε μόνον μιὰ κωμωδία τοῦ Γκολντόνι τὸ 1794 καὶ τὸ 1796, πρὶν φύγει γιὰ τὴ Βενετία, ἓνα ἄλλο δράμα τοῦ Μεταστάσιου τὸν «Θεμιστοκλῆ». Οὕτε τότε οὕτε ἀργότερα ἔγινε ξανά λόγος γιὰ τοὺς τρεῖς τίτλους ποὺ ἀναφέρει ἡ ἀναγγελία τοῦ ἐκδότη.

Σήμερα μπορούμε νὰ ποῦμε πῶς τὰ ἔργα αὐτὰ ἔρχονται ξανά στὴν ἐπιφάνεια, γιὰτὶ ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἄλλα ἀπὸ τὰ θεατρικὰ κείμενα ποὺ διασώζονται στὰ χειρόγραφα τοῦ Ἡλιάσκου.

21. Μεταστάσιου, Ὁ Δημοφόντης, Ὅπερα ἥτοι δράμα ἡρωϊκόν... μεταφρασθεῖσα ἐκ τῆς ἰταλικῆς διαλέκτου.... νῦν πρῶτον τύποις ἐκδοθεῖσα

δαπάνη καὶ ἐπιμελεῖα Πολυζῶη Λαμπανιτζιώτη, Βιέννη 1794, σ. 7 - 8 χ. ἀρ. στὴν ἀρχὴ τοῦ τόμου.

Ἡ «Ἀκατοίκητος νῆσος» εἶναι τὸ μοναδικὸ ἔργο, ἀπ' ὅλα ὅσα περιέχει ἡ συλλογὴ Ἡλιάσκου, ποὺ στὴν πρώτη σελίδα τῆς μετάφρασης ἔχει καὶ τὸν πραγματικὸ τίτλο του καὶ τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα. Πρόκειται ὅντως γιὰ τὸ μονόπρακτο τοῦ Μεταστάσιου "L' Isola disabitata" σὲ πιστὴ ἑλληνικὴ μετάφραση σὲ πεζό. Εἶναι φυσικὰ τὸ πιὸ σίγουρο στίγμα γιὰ τὴν ὑπόθεσή μας.

Ἀλλὰ καὶ τὸ τιτλοφορούμενο «Μεγακλῆς», ποὺ στὸ χειρόγραφο δὲν ἔχει τίτλο, ὄνομα συγγραφέα καὶ κατάλογο προσώπων τοῦ ἔργου, ἀλλὰ ἀρχίζει μὲ τὴν ἐπικεφαλίδα «Υπόθεσις τοῦ δράματος Μεγακλῆς», εἶναι πάλι πεζὴ μετάφραση τοῦ δράματος τοῦ Μεταστάσιου "L' Olimpiade", μ' ἄλλα λόγια «Οἱ Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες», σύμφωνα μὲ τὸν ἑλληνικὸ τίτλο ποὺ διάλεξε καὶ ἀναφέρει στὴν ἀγγελία του ὁ Λαμπανιτζίωτης. Μιὰ ἑμμετρὴ μετάφραση τοῦ ἴδιου ἔργου καὶ μὲ τίτλο «Τὰ Ὀλύμπια» ἔχει δημοσιέψει ὁ Ρήγας Βελεστινλῆς στὸν «Ἡθικὸ Τρίποδα» τὸ 1797. Ὅπως διαπίστωσα, ἡ πεζὴ μετάφραση ποὺ περιέχει ὁ κώδικας (μόνο τὰ χορικά ἀποδίδονται σὲ στίχους), χρησιμοποιήθηκε σ' ἓνα μεγάλον ποσοστὸ ἀπὸ τὸ δημιουργὸ τῆς ἑμμετρῆς ἀπόδοσης ποὺ περιλαμβάνεται στὸν «Ἡθικὸ Τρίποδα». Πρόκειται ὅμως γιὰ ἄλλο πρόβλημα καὶ ἐλπίζω νὰ μοῦ δοθεῖ σύντομα ἡ εὐκαιρία νὰ παρουσιάσω τὰ σχετικὰ στοιχεῖα. Γιὰ νὰ γυρίσουμε στὸ θέμα μας, σημειώνω πὼς ὁ μεταφραστὴς ἐδῶ διάλεξε τὸ ὄνομα τοῦ Μεγακλῆ, ἐνὸς ἀπὸ τοὺς βασικοὺς ἥρωες, γιὰ νὰ τιτλοφορήσει τὸ δράμα, σύμφωνα μὲ μιὰ συνήθεια γενικότερη ἴσως, ἀλλὰ ποὺ τηρεῖται σταθερὰ στὰ περισσότερα κείμενα τοῦ κώδικα (Ἀδελαῖς, Τιγράνης, Καζεμίρης).

Τέλος, τὸ ἀναγγελλόμενον ἔργο «Τώμυρις βασίλισσα τῆς Σκυθίας» εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία τὸ δράμα τοῦ Lalli ποὺ ἡ ἑλληνικὴ του μετάφραση περιέχεται στὴ χειρόγραφη συλλογὴ τοῦ Ἡλιάσκου. Ὅπως εἶπαμε στὴν ἀρχή, ἔργο μὲ τέτοιο τίτλο ἢ θέμα ὁ Μεταστάσιος δὲν ἔχει γράψει. Τὸ ὅτι ὁ ἐκδότης τὸ ἀναφέρει ἀνάμεσα σὲ ἔργα τοῦ Μεταστάσιου καὶ μὲ τίτλο διαφορετικόν, μποροῦμε νὰ τὸ ἐξηγήσουμε μὲ διάφορους τρόπους.

Ἡ πρόταση γιὰ τὸν τίτλο θὰ ὀφείλεται μᾶλλον στὸ μεταφραστικὸ καὶ ὁπωσδήποτε θὰ τὸν προτίμησε ὁ ἐκδότης γιὰ τὸ ὄνομα τῆς ἡρωίδας ἦταν γνωστὸ ἀπὸ τὶς διαφορὲς παραλλαγὰς τῆς ἱστορίας καὶ τῇ διάδοση τοῦ θρύλου τῆς βασίλισσας τῆς Σκυθίας. Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἔργου στὸ Μεταστάσιον μπορεῖ νὰ εἶναι ἀποτέλεσμα παραδρομῆς, ποὺ ὀφείλεται στὴ γειτνιάσή του μὲ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ ἱταλοῦ ποιητῆ.

Δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείσουμε καὶ τὴν πιθανότητα νὰ πρόκειται γιὰ σκόπιμη ἐνσωμάτωση τῆς «Τόμυρης» ἀνάμεσα σὲ τίτλους τοῦ Μετα-

στάσιου, για να γίνει έντυπωσιακότερη ή αναγγελία του προγράμματος, για λόγους εμπορικούς όπως θα λέγαμε σήμερα. Ο Μεταστάσιος ήταν το γνωστό όνομα και με τη δική του αϊγλή ήταν πιο εύκολο να περάσει στο ελληνικό κοινό το έργο του Lalli.

Βέβαια, και τα τρία έργα έμειναν ανέκδοτα και δεν ξέρουμε ποιός θα ήταν ο όριστικός τίτλος της «Τόμυρης» και αν θα έμπαινε στην έκδοση το πραγματικό όνομα του συγγραφέα της. Παράλληλα, το γεγονός ότι έμειναν ανέκδοτα μάς επιβάλλει να κάνουμε και μια άλλη υπόθεση. Αναγγέλλοντάς τα ο Λαμπανιτζιώτης μπορεί να είχε στα χέρια του τον «Αχιλλέα εν Σκύρω» και για τα άλλα να στηρίχθηκε στην υπόθεση κάποιου ανταποκριτή του και συνεργάτη του. Δεν αποκλείεται στη συνέχεια τα κείμενα να μην έφτασαν ή να έφτασαν πολύ αργά στον προορισμό τους, όταν ο εκδότης είχε τροποποιήσει ή δεν μπορούσε να πραγματοποιήσει πια τα σχέδιά του.

Οι άβεβαιότητες αυτές οφείλονται στις ιδιομορφίες της διακίνησης των χειρόγραφων κειμένων και τις διαμεσολαβήσεις ανάμεσα στο λογοτεχνικό προϊόν και το έντυπο για τις όποιες μιλήσαμε στην αρχή. Αλλά η ταυτόχρονη παρουσία των τριών κειμένων στα χειρόγραφα του Ήλιασκου δεν μπορεί να οφείλεται σε σύμπτωση και μάς επιτρέπει να βεβαιώσουμε πώς αυτές είναι οι μεταφράσεις που σχεδίαζε να εκδώσει ο Λαμπανιτζιώτης.

Είναι πολύ πιθανό τότε ή «Τόμυρη» και τα δύο άλλα κείμενα να προέρχονται από την ίδια πηγή και ίσως από την ίδια πηγή που προμήθευσε τον «Δημοφόντη» και τον «Αχιλλέα εν Σκύρω».

Υπάρχουν όμοιότητες στη γλώσσα και στη μεταφραστική αντίληψη ανάμεσα στα δύο παραπάνω έργα και την «Τόμυρη» του χειρογράφου. Οι τυπωμένες μεταφράσεις είναι επίσης σε πεζό και ή στιχουργία, όπως τη λέει ο εκδότης, περιορίζεται στα χορικά και στους μονόλογους των ήρώων. Φυσικά, οι όμοιότητες στο λεξιλόγιο δεν μπορούν να αποτελέσουν ακλόνητο κριτήριο, συνήθως πρόκειται για στοιχειά κοινά και σε άλλα γραφτά της εποχής εκείνης. Από την άλλη μεριά, οι διαφορές στην ποιότητα του διαλόγου και της στιχουργίας, που είναι αισθητές, οφείλονται ασφαλώς στη βελτιωτική επεξεργασία από την οποία πέρασαν τα κείμενα του «Δημοφόντη» και του «Αχιλλέα» πριν φτάσουν στο τυπογραφείο.

Αν δεν μπορούμε να υποστηρίξουμε με βεβαιότητα πώς πρόκειται για τον ίδιο μεταφραστή, αυτό δεν ακυρώνει την υπόθεσή μας πώς

τὰ ἔργα μπορεῖ νὰ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια πηγή, ἀπὸ ἓνα ὀρισμένο κύκλο, ἀπὸ τὸν αὐτὸ χῶρο.

Οἱ παραπάνω συλλογισμοὶ ἔχουν φυσικὰ ἄμεση σχέση καὶ μὲ τὸ πρόβλημα τῆς χρονολόγησής τοῦ χειρογράφου τῆς «Τόμυρης».

Γιὰ ἓνα ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἀναγγέλλει ὁ Πολυζῶης Λαμπανιτζιώτης, γιὰ τὸν «Ἀχιλλέα ἐν Σκύρῳ», εἶναι βεβαιωμένο πὼς σὲ χειρόγραφη μορφή κυκλοφοροῦσε στὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες πρὶν τὸ 1783. Οἱ ἔρευνες τῶν ρουμάνων ἱστορικῶν ἔχουν ἀποδείξει πὼς τὸ δράμα τοῦ Μεταστάσιου μεταφράστηκε γιὰ πρώτη φορὰ στὰ ρουμάνικα ἀπ' αὐτὸ τὸ ἑλληνικὸ χειρόγραφο.

Ἡ ἀπόδοση στὰ ρουμάνικα, ποὺ ἔγινε ἀπὸ κάποιον Vasile D., γραμματικὸ τοῦ μπάνου G. Beldiman στὴ Μολδαβία, ἔμεινε ἀνέκδοτη. Τὸ χειρόγραφο φυλάγεται στὴ βιβλιοθήκη τῆς Ἀκαδημίας τῆς Σοσιαλιστικῆς Δημοκρατίας τῆς Ρουμανίας. Στὴν πρώτη σελίδα κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο, ὑπάρχει ἡ ἐνδειξη πὼς τὸ ἔργο μεταφράστηκε ἀπὸ τὴν «ἐλληνικὴ στὴ ρουμάνικη γλῶσσα» καὶ παρακάτω σημειώνεται καθαρὰ ἡ ἡμερομηνία τῆς μετάφρασης: «... ἀπὸ ἐνσαρκώσεως τοῦ Χριστοῦ 1783...». Ἡ παραβολὴ τῶν κειμένων δὲν ἀφήνει περιθώρια γιὰ ἀμφιβολίες. Ἡ μετάφραση αὐτὴ τοῦ 1783 ἔγινε ἀπὸ τὸ ἑλληνικὸ κείμενο ποὺ θὰ τυπώσει ἑντεκα χρόνια ἀργότερα ὁ Λαμπανιτζιώτης στὴ Βιέννη<sup>22</sup>.

Ἄν ἡ συσχέτισή μας εἶναι βάσιμη, τότε καὶ ἡ μετάφραση τῆς «Τόμυρης» πρέπει νὰ ἔχει γίνῃ ἐκεῖνα τὰ χρόνια, δηλαδὴ πλησιέστερα πρὸς τὸ 1783 παρὰ πρὸς τὸ 1794, ὅταν τὴν ἀναγγέλλει πιά ὁ ἐκδότης.

Γιὰ τὴ χρονολόγησή τῆς μετάφρασης ποὺ μᾶς ἀπασχόλησε ἐδῶ βοηθοῦν ἐπίσης τὰ στοιχεῖα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴ διερεύνηση τῶν ὑπόλοιπων μεταφράσεων, ἀπὸ ὀρισμένα πρωτότυπα κείμενα, μαζὶ μὲ ὅλα τὰ ἄλλα δεδομένα ποὺ ἀφοροῦν τὸν κώδικα στὸ σύνολό του. Πολλὰ ἐνδείξεις πείθουν πὼς ἡ ἐργασία, στὸ μεγαλύτερό της μέρος, ἔχει ὅριο τὴ δεκαετία 1780 - 1790.

Τὸ ὠρίμασμα τοῦ διαφωτισμοῦ, μιὰ πιὸ συνειδητὴ ἀναζήτησις γιὰ ἑλληνικότερα θέματα καὶ ἓνας σαφέστερος προσανατολισμὸς πρὸς τὸ ἐθνικὸ πρόβλημα ἀρχίζουν νὰ ἐπηρεάζουν στὰ ἐπόμενα χρόνια τὶς κατευθύνσεις τῆς ἐκδοτικῆς δραστηριότητος καὶ τὶς πνευματικὲς ἀνα-

22. Γιὰ τὴν περιγραφή τοῦ ρουμάνικου χειρογράφου καὶ τὰ σχετικὰ συμπεράσματα βλ. Al. Cioranescu, *Teatrul lui Metastasio în România*, «Studiul Italiene», 1, 1934, σ. 135-137.

Ἐπίσης τῆς Ariadna Camariano - Cioran, *Les Academies princieres de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Θεσσαλονίκη, 1974, σ. 337-338.

ζητήσεις γενικότερα. Μαζί με τὸ αἶτημα γιὰ καλύτερη λογοτεχνικὴ ποιότητα, τοῦτες οἱ τάσεις ἔκαναν ὥστε ἡ «Τόμυρη» καὶ μερικὰ ἄλλα κείμενα τοῦ Ἡλιάσκου νὰ φαίνονται ἐκπρόθεσμα δέκα - δεκαπέντε χρόνια ἀργότερα.

Δὲν ἔπεται ὅμως, ἀπὸ τὴ διαπίστωσή μας, πὼς πρέπει νὰ ὑποτιμήσουμε τὴν πολιτιστικὴ λειτουργία ποὺ ἄσκησαν τὰ ἔργα αὐτὰ στὴν περίοδο καὶ στὸν περιορισμένο ἔστω χῶρο ποὺ κυκλοφόρησαν, οὔτε τὴν ἀξία ποὺ ἔχουν γιὰ μᾶς σήμερα τοῦτα τὰ σπάνια προδρομικὰ φαινόμενα καὶ ἀδιάψευστα σημάδια ἐνὸς κόσμου ποὺ ἀφυπνίζεται.

Δημήτρης Σπάθης