

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 αἰώνα 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 λανθάνουσες — δὲν εἶναι βέβαια μοναδικὸ γνώρισμα καὶ προνόμιο αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ἄλλὰ εἰδικὰ γιὰ τὸ χῶρο στὸν ὁποῖο ἐντάσσεται ἡ μελέτη μας καὶ γιὰ τὴ χρονικὴ περίοδο ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει, γιὰ τὴ φάση δηλαδή ἔπου ἡ νεοελληνικὴ παιδεία προσπαθεῖ νὰ ἀνοίξει 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, πλάι στὰ στοιχεῖα που μᾶς προσφέρει ἡ ραχδαία αὐξήση τῶν ἐκδόσεων τὴν τελευταία εἰκοσιπενταετία τοῦ 18ου αἰώνα¹, νὰ διερευνήσουμε συστηματικότερα καὶ τὴν παραγωγή αὐτή, ἂν θέλουμε νὰ ἐκτιμήσουμε μὲ μεγαλύτερη ἀκρίβεια τὸ εὔρος τῶν ἀναζητήσεων καὶ νὰ διαμορφώσουμε πληρέστερη εἰκόνα γιὰ τὴν ἔκταση τῆς πνευματικῆς ζύμωσης, σὲ μιὰ φάση - στροφή στὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς γραμματείας.

Ἐνα τμῆμα τῆς χειρόγραφης παραγωγῆς, ὕστερα ἀπὸ κάποιο διάστημα, διοχετεύεται στὸ ἐκδοτικὸ κύκλωμα. Εἶναι ἐνδιαφέρον νὰ παρακολουθήσει κανεὶς τίς διαμεσολαβῆσεις, τίς 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:

ἠλιάσκος ὁ συγγραφεὺς. ρωμαῖος τὴν πατρίδα σωτήρογλους.

ἢ, διαφορετικά:

ἠλιάσκος σωτηρίου τὴν πατρίδα νέαν ρῶμην.

Στὸ παράφυλλο τῆς ἀρχῆς τοῦ κώδικα², 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 ὀλόκληρη³.

1. Βλ. Φ. Ἡλιού, *Προσθήκες στὴν Ἑλληνικὴ Βιβλιογραφία*, Ἀθ. 1973, σ. 38 - 41. Κ. Θ. Δημαρᾶς, *Νεοελληνικὸς Διαφωτισμὸς*, 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)*, «Ὁ Ἑρμυστής», 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 τίς σελίδες τοῦ χειρογράφου.

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

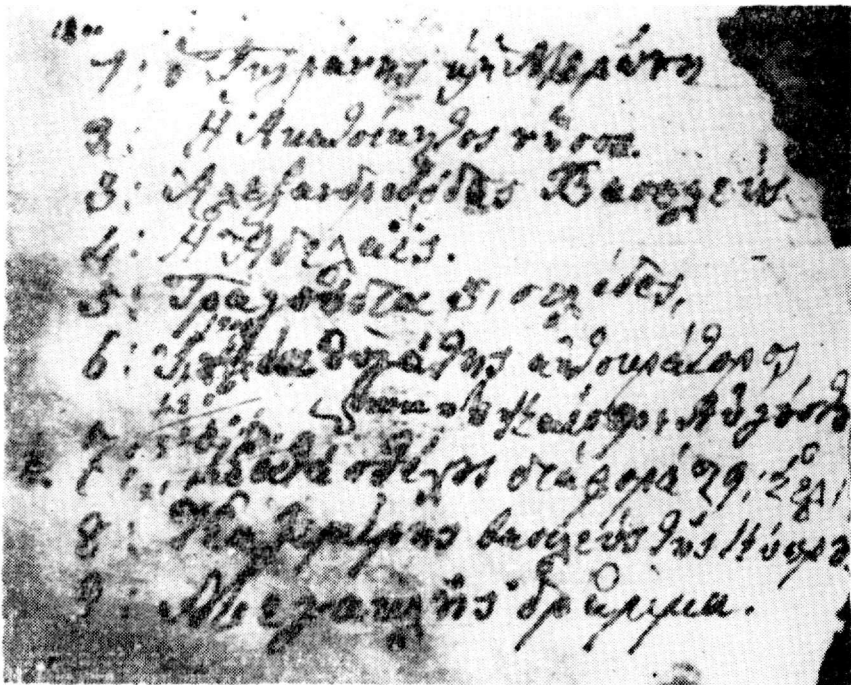
Τὰ περισσότερα ἔργα ἐμφανίζονται μέσα στὸν κώδικα ἄτιτλα καὶ ἀνόνομα. Ὁ συντάκτης τοῦ πίνακα περιεχομένων, γιὰ νὰ τὸν καταρτίσει, χρησιμοποίησε ἕμμεσες ἐνδείξεις ποὺ βρίσκονται στὴν ἀρχὴ ἢ στὸ τέλος τῶν κειμένων («Ὑπόθεσις τοῦ δράματος Μεγακλῆς», «Τέλος τῆς Ἰουλίας» κ.ο.κ.). Σὲ δύο περιπτώσεις, γιὰ τὰ θεατρικὰ «ὁ Τυγράνης 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 ἕμμετρες μεταφράσεις - διασκευές («Ἀδελαΐς», «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 «Τυγράνης 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 σημασία τοῦ ὄρου — ἕλων αὐτῶν τῶν ἔργων.

Ἡ «Ἀκατοίκητος νῆσος» εἶναι μονόπρακτο τοῦ Μεταστάσιου· τὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα, μοναδικὴ περίπτωση στὰ περιεχόμενα τοῦ κώδικα, ἀναγράφεται κάτω ἀπὸ τὸν τίτλο τῆς ἑλληνικῆς μετάφρασης. Ὁ «Ἀλεξανδροβόδας» εἶναι ἔργο τοῦ Γεωργίου Ν. Σούτσου, ἢ «Ἀδελαΐς» εἶναι ἕμμετρη διασκευὴ τῆς «Βοσκοπούλας τῶν Ἄλπεων» τοῦ Μαρμοντέλ, μία παραλλαγὴ τοῦ κειμένου ποὺ δημοσίεψε ὁ Ρήγγας στὸν «Ἡθικὸ Τρίποδα» τὸ 1797.

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



Κώδικας 'Ηλιάσκου: ή σελίδα με τὰ περιεχόμενα.

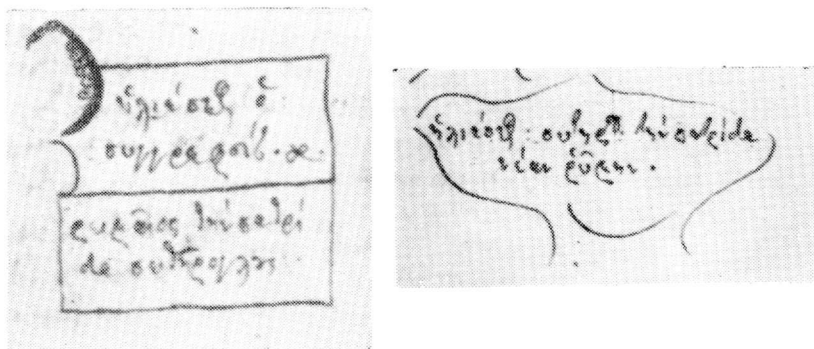
καί «Μεγακλήρ», ή έρευνα πού έκανα έντόπισε τὰ ζένα πρότυπά τους.

Στήν πλειοψηφία τους τὰ στιχουργήματα ανήκουν στο είδος τών τραγουδιών πού κυκλοφορούσαν στις χειρόγραφες ανθολογίες (μισμαγιές) στην Κωνσταντινούπολη και τις παραδουνάβιες ήγεμονίες. Πολλές ένδείξεις μᾶς επιτρέπουν νά κάνουμε μιὰ κατά προσέγγιση χρονολόγησή τους. Θα γράφτηκαν ασφαλώς μέσα στη δεκαετία του 1780. 'Ωστόσο ανάμεσά τους έντοπίσαμε και έντενέστερα, λογιότερα θα λέγαμε κείμενα, πού έχουν μεταφραστεί ή αντιγραφτεί από άλλες πηγές.

Υπάρχει όμως και ένα ποίημα (άρχ.: «εις μῖσος αν έτράπη, ή πρώτη σου αγάπη»), όπου ο συγγραφέας μας βάζει τή σφραγίδα του:

λοιπόν εγώ δέν πταίω,
πλήν όσα κι αν σε λέγω,
νά μην με λέν λιάσκο,
έναν δέν τὰ φυλάζω
με πίστην ικανήν,
(...)

Είναι φανερό πώς ο Ήλιάσκος καταγράφει δικά του και ξένα στιχουργήματα χωρίς να κάνει διάκριση ανάμεσά τους, πράγμα συνηθισμένο για τὸ εἶδος τῆς παραγωγῆς ποῦ βρίσκεται συναγμένο στὶς χειρόγραφες ἀνθολογίες. Δὲν ἀποκλείεται νὰ ἔχει μεταφράσει καὶ κάποιο ἀπὸ τὰ ξένα ἔργα, πιθανότατα τὸν «Καζεμίρη». Εἶναι ἐπομένως ποιητῆς, μεταφραστῆς καὶ ἀντιγραφέας. Ἀλλὰ εἶναι κυρίως ὁ ἀνθο-



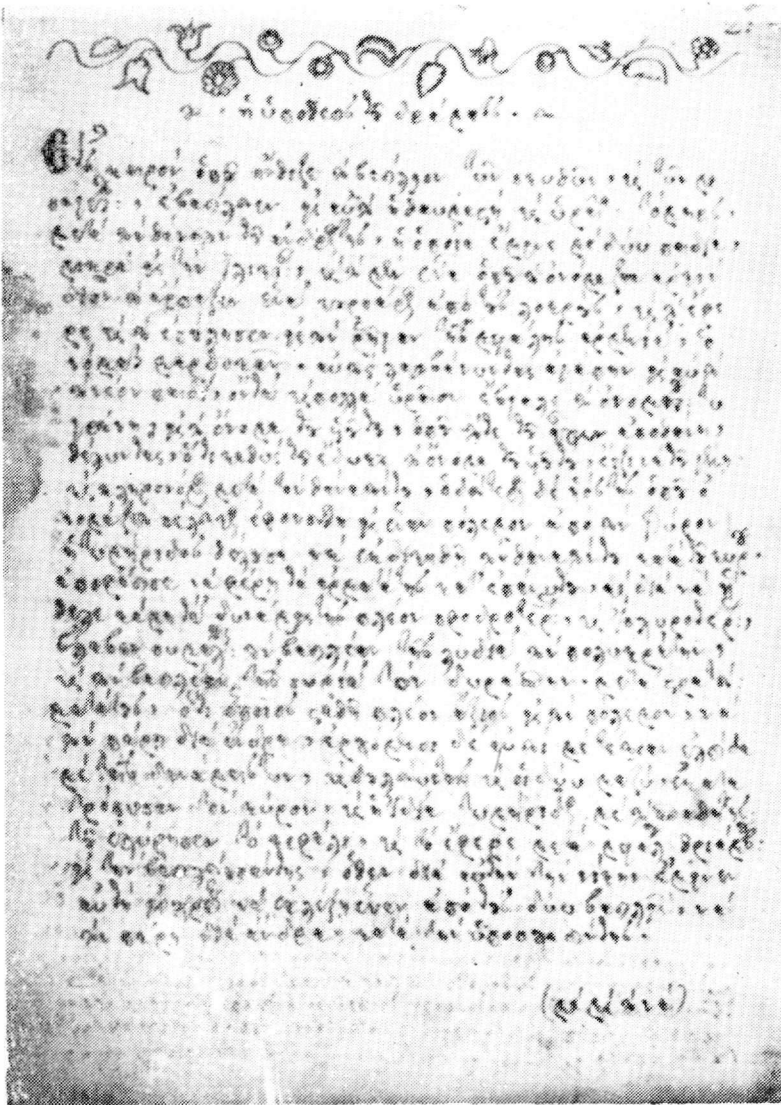
Κώδικας Ήλιάσκου: δύο ὑπογραφές τοῦ ἀνθολόγου.

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

Στὶς ἐπόμενες σελίδες παρουσιάζω ἕνα ἀπὸ τὰ θεατρικά κείμενα ποῦ περιέχονται στὸν κώδικα Ήλιάσκου.

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

Ἡ πρώτη σελίδα τοῦ χειρογράφου, χωρὶς ἄλλη ἔνδειξη, ἔχει τὴν ἐπικεφαλίδα «ἢ 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 θαυμαστὴ καὶ ὠραῖα Τόμουρις (...)* Στὴ συνέχεια τὸ κείμενο ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τῆς βασίλισσας τῶν Σκυθῶν, τὴν παραλλαγὴ τοῦ μύθου ποῦ ἐπεξεργάστηκε καὶ χρησιμοποίησε



Κώδικας 'Ηλιάσκου: ή υπόθεσις τοῦ δράματος 'Τόμυρης'

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

Ἐκτὸς τῆς χειρόγραφου 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 ὀλόκληρο 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 Μεσαγετῶν δὲν εἶναι ἄγνωστο. Ἐμφανίζεται ἀπὸ τὰ πολὺ παλιὰ χρόνια στὴν ἑλληνικὴ καὶ ξένη ἱστορικὴ καὶ θεατρικὴ βιβλιογραφία.

Πρῶτος τὴν ἀπαθανάτισε ὁ Ἡρόδοτος⁴, ἀπὸ τὸν ὁποῖο καὶ ἀντλήσαν τίς πληροφορίες τους 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 χεῖρ της θανατώθηκε ὁ Κύρος. Ὁ βασιλιάς τῶν Περσῶν Κύρος ὁ πρεσβύτερος, λέει ὁ Ἡρόδοτος, ἀφοῦ ὑπόταξε τοὺς Βαβυλώνιους, θέλησε νὰ κατακτήσει καὶ τὸ βασίλειο τῶν Μασσαγετῶν. Ζήτησε τὴν Τόμυρη σὲ γάμο, ἡ ὁποία ὅμως, ὑποψιαζόμενη πὼς ὁ Κύρος ἐπιθυμεῖ ὄχι τὰ κάλλη της ἀλλὰ τὸ βασίλειό της, 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 της τὰ χεῖρια ἔκοψε τὸ κεφάλι τοῦ Κύρου.

Ἱστορικὲς συγκρούσεις, παγίδες, περιπέτειες, πάθη, ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα ποὺ ὑπάρχουν ἐν σπέρματι στὴν ἀφήγησή τοῦ Ἡρόδοτου ἀποδείχθηκαν πολὺ γόνιμα γιὰ τὴν ποιητικὴ φαντασία, ἀλλὰ ἔκαναν καὶ τὴν ἱστορία τῆς Τόμυρης πολὺ δημοφιλή. Μιὰ ἡρωίδα τοῦ Σαίξπηρ⁵ φιλοδοξεῖ νὰ ἐπαναλάβει τὸ κατόρθωμα τῆς βασίλισσας τῶν Σκυθῶν, ἔξοντωνόντας τὸν ἀρχηγὸ τῶν ξένων εἰσβολέων τῆς πατρίδας της. Ὁ

4. Ἡρόδοτος, I, 205 - 214.

5. Σαίξπηρ, Ἡρωικός 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, μετὰξὺ ἄλλων, καὶ πολλοὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς, ἀξιοποιώντας αὐτὴ τὴν πηγὴ, ἔγραψαν τραγωδίες καὶ δράματα μὲ ἡρωῖδα τὴ θρυλικὴ βασίλισσα. Ἄν ὑπολογίσουμε καὶ τὶς διάφορες παραλλαγές ἢ διασκευές, ὁ ἀριθμὸς τους πρέπει νὰ φτάνει τὶς δύο δεκάδες, ἂν ὄχι παραπάνω. Πρῶτος ἔγραψε τραγωδία μὲ τὸ θέμα αὐτὸ ὁ Ἰταλὸς οὐμανιστὴς Angelo Ingegneri⁶ στὰ 1607 καὶ τελευταῖος, ὑποθέτω, ὁ ἡμέτερος Ἄντ. Ἀντωνιάδης⁷ τὸ 1884.

Ὁ πρῶτος διδάξας Ingegneri ἀκολούθησε στὴν τραγωδίᾳ του σχεδὸν πιστὰ τὸν Ἡρόδοτο, συμπληρώνοντας τὶς ἀναγκαῖες γιὰ τὴν πλοκὴ καὶ τὴ διαγραφὴ τῶν χαρακτήρων λεπτομέρειες. Πρόσθεσε ὡστόσο μιὰ δραματικὴ πτυχὴ στὴν ἔκβαση τοῦ δράματος, ποὺ πλησιάζει τὴν τραγωδίᾳ στὸ πνεῦμα τοῦ οὐμανισμοῦ. Στὸ τέλος τοῦ ἔργου καὶ ὅταν πιὰ εἶναι πολὺ ἀργά, ἡ βασίλισσα μαθαίνει πὼς ὁ Κύρος τὴν ἀγαποῦσε πραγματικά. Θρηνεῖ τὸν ἄδικο χαμὸ τοῦ γιοῦ της καὶ μετανοιώνει 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 ἐπανέφερε τὴν παραδοσιακὴ ἐκδοχὴ στὸ ἔργο του ἦταν ὁ Ἄντ. Ἀντωνιάδης. Ὑπογράμμισε ὡς κυρίαρχο θέμα τὸν πατριωτισμὸ, τὸν ἡρωϊσμὸ, τὶς πολεμικὲς ἀρετὲς τῶν Σκυθῶν. Μὲ τὸν ὑπερβάλλοντα ζῆλο ποὺ ἐπεδείκνυε σὲ τέτοια θέματα καὶ μαζὶ μὲ ἄλλα πατριωτικο - διδακτικά, ὁ Ἀντωνιάδης ἔβαλε ἕναν ἀξιοματοῦχο 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 χῶρον τῆς ἔρευνάς μας, εἶναι μιὰ ἐκδοτικὴ ἀναγγελία. Στὸν πρόλογο ἐνὸς βιβλίου, τὸ 1794, ὁ Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης πληροφορεῖ τοὺς

6. *Tomiri*, Tragedia di Angelo Ingegneri, Napoli, MDCVII. Ὁ συγγραφέας εἶναι καὶ θεωρητικὸς τοῦ δράματος καὶ ὁ ὄργανωτὴς 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 τῆς Σκυθίας».

Στις πληροφορίες αυτές θα χρειαστεί νά επανέλθουμε. Για την ώρα μπορούμε νά πούμε πώς ο Λαμπανιζιώτης δέν πραγματοποίησε τήν υπόσχσή του καί τò έργο πού ανάγγειλε δέν εκυκλοφόρησε. Έπειτα πρέπει νά παρατηρήσουμε πώς ο εκδότης τò αναφέρει ανάμεσα σέ άλλους τίτλους από δράματα τοῦ Μεταστάσιου, σάν νά πρόκειται για κείμενο τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ. Τέτοιο ὅμως έργο, με τίτλο «Τόμυρις», ἡ ἔστω με ἡρωίδα τῆ βασίλισσα τῆς Σκυθίας, ο Μεταστάσιος δέν έχει γράψει.

Υποχρεωτικά πάντως ἡ έρευνα στράφηκε πρòς τῆ σειρά τῶν θεατρικῶν ἔργων, ὅπου ἐμφανίζεται ἡ Τόμυρη, καί παράλληλα ἐπεκτάθηκε σέ περιοχές τοῦ ἰταλικοῦ δραματολογίου, πού σχετίζονται με τὸν Μεταστάσιο.

Τελικά, ἐξακριβώθηκε πὸς τὸ θεατρικὸ κείμενο πού διασώζει ο κώδικας Ἡλιάσκου εἶναι πιστὴ μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικά τοῦ δράματος "L' Amor di figlio non conosciuto" τοῦ Domenico Lalli, πού παίχτηκε καί δημοσιεύτηκε τὸ 1715 στὴ Βενετία⁸. Πρόκειται για κείμενο γραμμένο για τὸ λυρικὸ θέατρο, ἀνήκει δηλαδὴ στὸ εἶδος *dramma per musica*, στὸ εἶδος πού συνεχιστῆς του ἀλλὰ καί ριζικὸς ἀναγεωτῆς του ὑπῆρξε ο 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 ἠὲ χωρὶς νά ξέρει πὸς εἶναι γιὸς τῆς. Ἐπομένως ἡ ὑπόθεση ἀποτελεῖ φανταστικὴ προέκταση τῆς ἱστορίας πού μᾶς παραδόθηκε ἀπὸ τὸν Ἡρόδοτο. Ὁ συγγραφέας δανεῖζεται μερικὰ ὀνόματα⁹ για

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 καί 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 καί ἐπικράτησε στις 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 καί F. S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, τ. 3, μέρος II, Μιλάνο, 1741, σ. 488.

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

νά στήσει τὴν τυποποιημένη πλοκὴ καὶ τὶς συμβατικὲς καταστάσεις τοῦ ἔργου του, σύμφωνα μὲ τὴ συνταγὴ τῆς κλασικιστικῆς τραγωδίας ἢ πῶς συγκεκριμένα μὲ τὴν ἀπλουστευμένη τῆς μορφῆς, πρὸ 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 πρὸς χάθηκε αἰχμάλωτος τοῦ Κύρου. Σὲ πολὺ μικρῆ ἡλικία τὸν εἶχαν ἀπαγάγει κουρσάροι, τὸν πούλησαν στὸ βασιλεῖο τῆς Ἀρμενίας, ὁ ὁποῖος τὸν υἱοθέτησε καὶ τὸν ἔκανε διάδοχό του. Πριγκιπόπουλο ὁ Τιγράνης βρέθηκε στὴν αὐλὴ τοῦ Κύρου, ἐρωτεύθηκε τὴν κόρη τοῦ τελευταίου Μερώνη, ἀλλὰ ὁ πέρσης βασιλεῖς τὸν ἀπέπεμψε. Ἐπακολούθησε ὁ πόλεμος μὲ τοὺς σκύθες καὶ ὁ θάνατος τοῦ Κύρου.

Τὸ ἔργο ἀρχίζει τὴ στιγμὴ πρὸς ἣ Τόμυρη γιορτάζει τὴν πρώτη ἐπέτειο τῆς νίκης τῆς. 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 ἕναν 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 πρὸς 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 ἐπιτυχία τοῦ σχεδίου της ἡ Μερώνη ἀποκαλύπτει 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.), πρὸς ἣ 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 δυστοχισμένην καὶ περιπεπλεγμένην στοάταν, ὦ θεοί, ἔχω
νὰ βάλω τοὺς πόδας μου νὰ περπατήσω, πίστιν χρωστώ 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' ὅλου, ὅτι μὲ ἔπαισες· 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 ἐνταση κορυφώνεται, τὰ γεγονότα θὰ ἐξελιχθοῦν ραγδαῖα πρὸς τὴ λύση. Τὸ σκηنيκὸ τῆς ἐκτέλεσης ἔχει στηθεῖ. Ἡ Τόμυρη ἀγωνιᾷ καὶ προσπαθεῖ νὰ καθυστερήσει τὴ μοιραία στιγμή. Μὲ τὴν εἴσοδο τοῦ Τιγράνη, ὁ «ἄγλος» φωνάζει: «ὡς θανατωθῆ ὁ Τιγράνης, ὁ ἐπίβουλος τῶν Σκυθῶν καὶ τῆς βασιλίσσάς μας». Ἐμφανίζεται ὅμως ἡ Μερώνη μὲ «τὸ φυσικὸν τῆς 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 γλῶσσα 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 πλαιτειασμούς γιὰ νὰ μεταφέρει τὶς βασικὲς ἔννοιες. Οἱ ιδιωματισμοὶ εἶναι περιορισμένοι στὸ λεξιλόγιο (κούρτη, τραδιτόρος, καμπινέτο — ἀλλὰ δὲν συναντᾷμε τουρκικὲς λέξεις), σὲ φθογγικούς (ἔτζι) καὶ σὲ γραμματικούς - φραστικούς τύπους (κάμνει χρείαν, πολλὰ μοῦ εἶναι ἀναγκαία). Οἱ ξενικὲς λέξεις ἐμφανίζονται πάντως μὲ λιγότερη συχνότητα ἀπ' ὅ,τι σὲ ἄλλα κείμενα, ἰδίως στὰ στιχορρήματα, 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 στὶς στιχομυθίες, στὶς ἀτάκες καὶ στοὺς δύο τελευταίους στίχους κάθε μακρολογίας (τιράντας) ποὺ ἀπαγγέλλουν τὰ πρόσωπα. Ἔτσι, τὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ κειμένου εἶναι πεζό, ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ στιχορραγία. Μὲ τὴν ἔνδειξη «τραγούδι» ὁ μεταφραστὴς μας προσπαθεῖ νὰ ἀποδώσει τὶς μονωδίες (ἄριες), ποὺ στὸ πρωτότυπο εἶναι σὲ σφιχτοδεμένο ὀλιγοσύλλαβο μέτρο καὶ μὲ ἠχηρὲς 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 και άλλοτε καταφεύγει σὲ παράφραση. Σὴν δεῖγμα γραφῆς παραθέτω σύντομα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ μονόλογο τοῦ Τιγράνη ποῦ 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.
κί 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 χορικό ὄχι μόνο παραφράζει ἀλλὰ καὶ μετατοπίζει τὸ νόημα. Τὸ πρωτότυπο εἶναι ὕμνος στὴν πίστη καὶ τὸν ἔρωτα. 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 ἀντίληψη τοῦ μεταφραστῆ. Ἀναφερόμενος στὸν ἔρωτα ποῦ ἔνοιωθε ἡ Τόμυρη γιὰ τὸν Τιγράνη, ὁ μεταφραστὴς θεωρεῖ σκόπιμο γιὰ τρίτη φορὰ νὰ ἐξηγήσει πῶς

ἦταν φυσικὴ ἡ ἀγάπη
ποῦ τὸ αἷμα των ἀνάπτει,

δηλαδὴ μητρικὴ ἀγάπη, ἐξασφαλίζοντας ἔτσι τὰ νῶτα του ἀπὸ πιθανές 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 ταυτόχρονα μὲ κάθε τρόπο νὰ ὑπερτονίσει τὸ διδακτικὸ στόχο τῆς μετάφρασής του. Γιὰ νὰ μὴν ἀπομεινεί ἡ παραμικρὴ ἀμφιβολία, προσθέτει μετὰ τὸ τέλος τοῦ κειμένου μιὰ φράση ὑπογραμμισμένη: ἄς πάρουν ὄλαις καὶ ὄλοι παράδειγμα ἀπὸ αὐτὸ τὸ δράμα.

Βασικὸ στοιχεῖο στὸ δράμα εἶναι φυσικὰ τὸ ἐρωτικο-αἰσθηματικὸ

(ύπονοούμενα και έκμυστηρεύσεις τῆς Τόμυρης, διαχύσεις και συγκρούσεις μεταξύ Μερώνης και Τιγράνη), καθώς και ἡ περιπέτεια, πού τροφοδοτεῖται ἀπὸ τὶς περίπλοκες σχέσεις τῶν πρωταγωνιστῶν. Τὸ ἔργο εἶναι πλούσιο σὲ εὐρήματα, ἀμφίβολης ἴσως πρωτοτυπίας, ἀλλὰ πού θὰ ἐντυπωσιάζαν ἀσφαλῶς ἓνα παρθένο κοινό. "Ἐτσι ἡ μεταμφιεσμένη σὲ «ἀστρολόγο αἰγυπτία» Μερώνη κατακτᾷ τὴ συμπάθεια τῆς Τόμυρης. Ἡ τελευταία τῆς ἐκμυστηρεύεται ὅλα τὰ μυστικά της καί, μὲ κάποια δόση τραγικῆς εἰρωνείας, ἀναθέτει στὴν ἀντίζηλό της τὴν εὐδωση τοῦ σκοποῦ της. Πάλι ἡ ἀστρολόγος, ὅταν μεταμφιεσμένη πρωτοπλησιάζει τὸν Τιγράνη, τοῦ ὑπόσχεται καὶ τοῦ φανερώνει τὴ «σκιά» τῆς ἀγαπημένης του Μερώνης, πού ὁ Τιγράνης θεωροῦσε νεκρή. Ὑστερα φανερώνεται μὲ τὸ πραγματικό της πρόσωπο γιὰ νὰ τὸν μυήσει στὰ σχέδιά της. Σημειώνω πὼς ὁ ἰταλὸς συγγραφέας, μὲ τὴν ἄνεση πού χαρακτηρίζει καὶ ἄλλους ὁμότεχνούς του, μπερδεύει τὶς μυθολογίες, βάζει τοὺς σκύθες - πέρσες ἥρωες νὰ ἐπικαλοῦνται τὴν Περσεφόνη, νὰ μιλοῦν γιὰ ψυχές πού πᾶνε στοὺς «ἡλυσίους κάμπους» κλπ.

Τί παράδειγμα, λοιπόν, μποροῦσε νὰ πάρει κανεὶς ἐκείνη τὴν ἐποχὴ ἀπὸ τὶς περιπέτειες πού ἐξιστορεῖ τὸ ἔργο; Καὶ ὅμως, ἂν βγάλουμε στὸ περιθώριο τὶς ἀπιθανότητες καὶ συμβατικότητες πού εἶναι συνηθισμένες ὄχι μόνο σ' αὐτὸ τὸ θεατρικὸ εἶδος, οἱ ἠθικοδιδακτικὲς τάσεις ἀναδείχονται καθαρὰ. Ὁ Τιγράνης διαγράφεται μὲ σαφὴ πρόθεση νὰ ἐξαρθεῖ στὴ συμπεριφορὰ του ἢ σταθερότητα, ἢ πίστη στὸ χρέος καὶ ἢ πίστη του στὸ αἶσθημα. Ἡ Τόμυρη συγκλονίζεται ἀπὸ τὸ πάθος της ἀλλὰ καὶ τὸ ἐλέγχει, διστάζει, ταλαντεύεται. Στὸ τέλος δείχνεται μεγαλόψυχη, δέχεται νὰ συγχωρήσει τὴ Μερώνη καὶ νὰ παραδώσει στὴ λήθη τὸ μίσος της καὶ τὴν ἔχθρα πρὸς τοὺς Πέρσες. Μοιρασμένη ἀνάμεσα στὴν ἀγάπη της γιὰ τὸν Τιγράνη καὶ τὴν προσήλωσή της στὴ μνήμη τοῦ Κύρου πού ἐπιβάλλει τὴν ἐκδίκηση, ἡ Μερώνη προτιμᾷ τελικὰ νὰ σώσει τὸν ἀγαπημένο της, τὰ πάθη της κατευνάζονται καὶ 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 καὶ μαζὶ μὲ θέματα πού ἀνιχνεύουν καινούργιους κοινωνικοὺς χώρους καὶ ἄλλους ἰδεολογικοὺς ὀρίζοντες. Αὐτὴ ἡ ἰσορροπία φαίνεται ἐπικρατέστερη καὶ στὰ περισσότερα μεταφράσματα τοῦ κώδικα. Πρόκειται γιὰ ἐπιλογή πού ταιριάζει στὴν προσπάθεια τοῦ νεοελληνικοῦ διαφωτισμοῦ νὰ βγάλει τὴν ἐλληνικὴ παιδεία

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

Ειδικότερα, γιὰ τὸ κείμενό μας, γιὰ τὴ μεταφραστικὴ ἀντίληψη ποὺ τὸ διακρίνει καὶ τὴν ποιότητα τῆς μετάφρασης, δὲν πρέπει νὰ ξεχνᾶμε πὼς πρόκειται γιὰ κείμενο προορισμένο γιὰ ἀνάγνωση. Αὐτὴ τὴν ἐποχὴ δὲν ὑπάρχει σχέδιο ἢ πρόθεση δημιουργίας ἐλληνικοῦ θεάτρου. Τὰ θεατρικὰ κείμενα ἀπευθύνονται σὲ ἀναγνώστες, ὄχι σὲ θεατές. Στόχος εἶναι ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὸν εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ ἀλλὰ κυρίως ἡ παιδεία, ἡ μόρφωση, ἡ διδασχὴ. Ἡ δίτομη ἐλληνικὴ ἔκδοση μὲ ἔξη δράματα τοῦ Μεταστάσιου, τὸ 1779, περιέχει, σὲ ἐπίμετρο, μιὰ συλλογὴ γνωμικῶν καὶ ἀποφθεγμάτων ἐραρισμένων ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ, ποὺ εἶτε σταχυολόγησε ὁ Ἕλληνας μεταφραστής, εἶτε ἀντέγραψε ἀπὸ κάποια ἰταλικὴ ἔκδοση. Ὁ διδακτικὸς στόχος δὲν μποροῦσε νὰ γίνῃ πιὸ ἐκδηλός.

Τέλος, καὶ ἡ ποιότητα τῆς μετάφρασης δὲν μποροῦσε νὰ εἶναι διαφορετικὴ. Οἱ μεταφραστὲς ἦταν ἐλάχιστοι (ἂν εἶχαν δεῖ κάποια ξένη παράσταση) ἢ καθόλου ἐξοικειωμένοι μὲ τὸ θέατρο καὶ τὶς ἀπαιτήσεις τοῦ θεατρικοῦ λόγου, πολὺ περισσότερο μὲ τὶς ἰδιομορφίες τοῦ στίχου στὸ μουσικὸ δράμα, ποὺ δὲν ἦταν προετοιμασμένοι νὰ ἀντιμετωπίσουν.

Εἶναι συνάμα ἀναμφισβήτητο πὼς, πέρα ἀπὸ τὶς ἄμεσες ἐπιδιώξεις, μακροπρόθεσμα, ὅλη ἡ μεταφραστικὴ προσπάθεια κεντρίζει τὴν περιέργεια, καλλιεργεῖ τὰ ἐνδιαφέροντα, προετοιμάζει ἀργὰ τὸ ἔδαφος γιὰ τὴ θεατρικὴ ἐξόρμηση ποὺ θ' ἀρχίσει στὶς δύο πρῶτες δεκαετίες τοῦ ἐπόμενου αἰώνα.

Ἡ δραματικὴ παραγωγὴ ποὺ τροφοδοτοῦσε τὸ κυρίαρχο στὶς ἰταλικὲς πόλεις μουσικὸ θέατρο περνοῦσε περίοδο βαθύτατης κρίσης, ὅταν στὶς ἀρχὲς τοῦ 18ου αἰώνα, πρῶτος ὁ Apostolo Zeno (ὁ «ἐνετοκρῆς» Ζῆνος) θὰ ἐπιδιώξει νὰ δώσει στὸ κείμενο τῶν μουσικῶν ἔργων μιὰ ἄλλη ποιότητα καὶ θ' ἀνοίξει τὸ δρόμο γιὰ τὴν ἀλλαγὴ ποὺ θὰ πραγματοποιήσῃ ὁ Μεταστάσιος ἀπὸ τὸ 1724 καὶ ὕστερα. Τὰ δύο αὐτὰ ὀνόματα ὀροθετοῦν μιὰ μεταβατικὴ φάση, στὰ πλαίσια τῆς ὁποίας ἐντάσσεται καὶ ἡ θεατρικὴ δραστηριότητα τοῦ Domenico Lalli ἀνάμεσα στὰ 1710 καὶ 1730. Ὁ Zeno τὸν βοήθησε στὰ πρῶτα βήματα τῆς καριέρας του στὸ θέατρο καὶ πρὶν ἀκόμα ἐμφανιστεῖ ὁ Μεταστάσιος, ὁ συγγραφέας μας εἶχε κατακτήσει ἀξιόλογη θέση στὴ μουσικοθεατρικὴ ζωὴ

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

Ὁ Sebastiano Biancardi¹⁰, ποὺ θὰ πάρει ἀργότερα τὸ ψευδώνυμο Domenico Lalli, γεννήθηκε στὴ Νάπολη τὸ 1679. Ἔμεινε 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 σύσταση 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 στὶς ἀνάγκες τῶν θιάσων παλιὰ ἔργα.

Τὸ 1710 παρουσίασε 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 θέατρο¹¹. Ἀπὸ τότε, κάθε καινούρια θεατρικὴ περίοδο, παρουσίαζε ἓνα πρωτότυπο ἔργο ἢ μία διασκευή. Ἐγγραψε 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 μετάφρασή του διασώζει ο κώδικας 'Ηλιάσκου, είχε την εποχή του ιδιαίτερη έπιτυχία. Μέσα στον ίδιο χρόνο (1715), εκτός από τη Βενετία παίχτηκε και στη Νάπολη. Στη ναπολιτάνικη παράσταση το δράμα εμφανίστηκε με άλλο τίτλο: "Tigrane, overo L' egual impegno d' Amore e di Fede". 'Η μουσική, αυτή τη φορά, ήταν του Σκαρλάττι¹². 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 χαρακτήρα κωμικού ίντερμέδιου¹³. '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 Αύστρια ("Ινσμπρουκ) και

12. Βλ. 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 άπληξηση: οι κωμικές σκηνές με τις οποίες τελειώνει ή 'Ιφιγένεια του Κατσαίτη, οφείλονται σ' αυτή την «απαράδοση».

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 - σαρανταπέντε χρόνια μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ἰταλοῦ δραματοουργοῦ, δηλαδὴ τὴν περίοδο στὴν ὁποία πιθανότατα ἐντάσσονται οἱ μεταφράσεις τοῦ κώδικα Ἡλιάσκου, τὸ ὄνομά του εἶναι πιά ξεχασμένο καὶ ἡ δημιουργία του ξεπερασμένη. Εἶναι φυσικὸ νὰ θέσουμε τὸ ἐρώτημα: ἀπὸ ποιους ἄρους καὶ ἀπὸ τί κίνητρα καθορίστηκε ἡ ἐπιλογή τοῦ ἑλληνα μεταφραστῆ;

Γιατὶ παρὰ τὴν ἐπιτυχή σκηνικὴ σταδιοδρομία του στὴν Ἰταλία - Αὐστρία, ἱκανὴ νὰ εὐνοήσῃ τὴ διάδοση 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 χάρη 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, κάτι ἀνάλογο μὲ τὰ λιμπρέττα τῆς σημερινῆς ὕπερας, τυπώνονταν καὶ κυκλοφοροῦσαν πολὺ, κυρίως ἐπειδὴ οἱ θιασῶτες τοῦ μουσικοῦ δράματος ἤθελαν νὰ παρακολουθοῦν τὴν παράσταση μὲ τὸ βιβλιαράκι στὸ χέρι.

Μόνο μὲ τὴν ἐμφάνιση τοῦ Μεταστάσιου ἡ ἀνισορροπία πρὸς ὄφελος τοῦ μουσικοῦ μέρους ἀνατρέπεται χάρη στὴν ἀνάδειξη 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 περιοχές ὅπως ἡ ἀνατολικὴ καὶ νοτιοανατολικὴ Εὐρώπη, ὅπου δὲν ὑπῆρχε μουσικὸ θέατρο, οὔτε ἐπρόκειτο σύντομα νὰ ὑπάρξει.

Ὁ Μεταστάσιος κυριάρχησε στὰ ἰταλικὰ, 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 στα 1755 - 1758 με την έκδοση της «Ζηνοβίας»¹⁴ και με την ανέκδοτη μετάφραση του «Αναγνωρισμοῦ τῆς Σεμιράμιδος» ἀπὸ τὸν Ἀναστ. Σουγδουρή¹⁵, πρὶν παρουσιαστῆ ἐπιβλητικότερα με ἕξη δράματά του στὴ δίτομη ἔκδοση τοῦ 1779.

Ἡ ἐπιλογή καὶ ἡ μετάφραση στὰ ἑλληνικά τοῦ «L' Amor di figlio non conosciuto» θὰ ὀφείλεται πιθανὸν ἢ ἐν μέρει στὴν ἐπιτυχία ποὺ εἶχε εἰδικὰ αὐτὸ τὸ ἔργο καὶ πιθανὸν στὴν ἔλξη ποὺ θὰ ἄσκησε ἡ διάδοση τῆς ἱστορίας αὐτῆς θαυμαστῆς καὶ ὠραίας Τόμυρις, θέμα ποὺ ἐξακολουθοῦσε νὰ ἐμπνέει πολλὰς θεατρικὰς διασκευὰς στὸ ἀγγλικὸ, γαλλικὸ καὶ ἰταλικὸ θέατρο ὡς τὸ τέλος σχεδὸν τοῦ 18ου αἰώνα¹⁶.

Ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ γενικότερη ἀποψη τὸ ἔργο τοῦ Lalli μεταφέρθηκε στὸν ἑλληνικὸ χῶρο κάτω ἀπὸ τὰ προστατευτικὰ φτερά τοῦ Μεταστάσιου. Οἱ μεταφράσεις τοῦ τελευταίου ἄνοιξαν 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 Βλαχία¹⁷ 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 μουσικὴ. 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 Alessandro 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, ὀπαδὸς καὶ μελετητὴς τοῦ ἔργου τοῦ ναπολιτάνου ἱστορικοῦ Pietro Giannone καὶ γνώριζε καλὰ τὴν προσωπικότητα 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, κνηγνημένος 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 συμπαραστάθηκε 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 Βενετία¹⁸.

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 Giannone¹⁹. 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 ἱστορικὸ. Ἐκεῖ ὁ Panzini σημειώνει πὼς ὁ Lalli εἶχε γράψει τότε τέσσερα σατιρικὰ ποιήματα καὶ τὰ εἶχε χαρίσει τοῦ Giannone. Τὰ ποιήματα αὐτὰ «βρίσκονται στὴν κατοχὴ 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 φυλακὴ, 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 στὶς σ. 1-192 καὶ οἱ ἀναφορὲς στὸν Lalli στὶς σ. 146, 150, 151, 192.

Στά χρόνια που έμεινε στο Βουκουρέστι, ο Panzini διατηρούσε ακόμα πρόσφατα στη μνήμη του τὰ περιστατικά και τὰ στοιχεία που είχε συγκεντρώσει για τὴ βιογραφία τοῦ Giannone. Μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε πὼς ἦταν ἴσως ὁ μόνος ἄνθρωπος στὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες που ὄχι μόνο γνώριζε τὸν Lalli καὶ τὸ ἔργο του ἀλλὰ εἶχε καὶ ἰδιαίτερους λόγους νὰ τὸν ἐκτιμᾷ. Μπορεῖ νὰ εἶχε προτείνει ὁ ἴδιος νὰ μεταφραστῆ ἔργο τοῦ Lalli στὰ ἑλληνικά ἢ πιθανὸν νὰ ἔφερε μαζί του τὸ συγκεκριμένο κείμενο, που μὲ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο βρέθηκε στὰ χέρια τοῦ Ἑλληνα μεταφραστῆ.

Ἀπὸ τὶς λίγες ἐπιστολὲς που γνωρίζουμε²⁰ καὶ ἀπὸ τὶς κρίσεις που διατυπώνει γιὰ τὴν κατάσταση στὶς ἡγεμονίες, βλέπουμε τὸν Panzini νὰ ἀσπάζεται τὶς ἀπόψεις πολλῶν συγχρόνων του γιὰ τὸ ρόλο τῆς φωτισμένης δεσποτείας. Παράλληλα ἕμως διατυπώνει πολὺ μαχητικὰ τὶς κριτικὲς ἀπόψεις τοῦ διαφωτισμοῦ, ὅπως δείχνουν οἱ χαρακτηρισμοὶ του γιὰ τὴν οικονομικὴ καὶ κοινωνικὴ κατάσταση τῆς χώρας που γιὰ πρώτη φορὰ ἐπισκέπτεται. Εἶναι κυρίως ἀμείλικτος ὅταν περιγράφει τὴ φοβερὴ πνευματικὴ ἔρημο που βλέπει παντοῦ γύρω του. Πολὺ φυσικὸ νὰ θέλησε νὰ δώσει στὸ περιβάλλον αὐτὸ κάποιο ἔντασμα, κάποιο δεῖγμα πνευματικῆς καὶ πολιτιστικῆς δραστηριότητος ἀπὸ τὴν περιοχὴ που τοῦ ἦταν πιὸ οἰκεία.

Ἴσως τὸ ἔργο τοῦ Lalli νὰ ἦταν ξεπερασμένο καὶ νὰ μὴν εἶχε σχέση μὲ τὶς πρωτοπόρες ἀναζητήσεις ἐκείνης τῆς ἐποχῆς. Ἀλλὰ ὁ ἀγωγὸς που τὸ διοχετεύει στὸν ἑλληνικὸ χῶρο εἶναι φορτισμένος μὲ τὶς νέες ιδέες. Τὸ ὅλο διάβημα ἀνταποκρίνεται τελικὰ στοὺς παιδευτικοὺς στόχους τοῦ διαφωτισμοῦ.

Περὶσσότερα στοιχεῖα γιὰ τὴ διαμονὴ τοῦ Panzini στὸ Βουκουρέστι καὶ γιὰ τὶς ἐπαφές του μὲ τοὺς ἑλληνες λογίους ἴσως μᾶς ἐπιτρέψουν κάποτε νὰ ἐντοπίσουμε καὶ τὸν πιθανὸ μεταφραστῆ τοῦ ἔργου τοῦ Lalli ἢ τοὺς πιθανοὺς μεταφραστὲς ἄλλων θεατρικῶν κειμένων που διασώζει ὁ κώδικας Ἡλιάσκου. Καὶ γιὰ τὰ κείμενα αὐτά, ἰδιαίτερα γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Μεταστάσιου, δὲν ἀποκλείεται νὰ ἔχει παίξει κάποιο ρόλο ὁ Panzini, ἂν φυσικὰ οἱ μεταφράσεις τοῦ κώδικα προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ ἢ ἀπὸ τὸν ἴδιο κύκλο. Τέτοια πιθανότητα ὑπάρχει καὶ θὰ τὴν ἐξετάσουμε, περνώντας στὸ τελευταῖο θέμα μὲ τὸ ὁποῖο κλείνει τὸ κεφάλαιο αὐτὸ τῆς ἔρευνας.

20. Ἀποσπάσματα τῆς ἀλληλο-γραφίας τοῦ Panzini ἀπὸ τὸ Βουκου-

ρέστι παραθέτει ὁ N. Cortese, ὁ.π., 161 - 175.

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

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

Καὶ πρῶτον εἶναι ὁ παρὼν ΔΗΜΟΦΟΝΤΗΣ, ἔπειτα δὲ ὁ Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρω, Τώμυρις βασιλίσσα τῆς Σκυθίας, οἱ Ὀλυμπιακοὶ ἀγῶνες, ἡ ἀκατοίκητος Νῆσος κτλ. ὅλαι καλὰ στιχουργημένοι 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 . . .»²¹.

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

Σημειώνουμε πρῶτα, πῶς ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἐξαγγέλλει ὁ ἐκδότης, μόνον ὁ «Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρω» κυκλοφόρησε τὸ 1794, δηλαδὴ τὴν ἴδια χρονιά, ἀμέσως μετὰ τὸ «Δημοφόντη». Τὰ ὑπόλοιπα τρία δράματα, ποὺ ὑπόσχεται νὰ παρουσιάσει ὁ Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης, δὲν εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας. 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». Οὔτε τότε οὔτε 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 ἧτοι δράμα ἡρωϊκόν... μεταφρασθεῖσα ἐκ τῆς ἰταλικῆς διαλέκτου... νῦν πρῶτον τύποις ἐκδοθεῖσα

δαπάνη καὶ ἐπιμελεῖα Πολυζώη 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 ὄντως γιὰ τὸ μονόπρακτο τοῦ Μεταστάσιου "L' Isola disabitata" σὲ πιστὴ ἑλληνικὴ μετάφραση σὲ πεζό. Εἶναι φυσικὰ τὸ πιὸ σίγουρο στίγμα γιὰ τὴν ὑπόθεσή μας.

Ἄλλὰ καὶ τὸ τιτλοφορούμενο «Μεγακλῆς», ποὺ στὸ χειρόγραφο δὲν ἔχει τίτλο, ὄνομα συγγραφέα καὶ κατάλογο προσώπων τοῦ ἔργου, ἀλλὰ ἀρχίζει μὲ τὴν ἐπισκεφαλίδα «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 μεγάλο 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, ἐνδὸς 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 «Τὼ μυρὶς 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 διαφορετικὸ, μποροῦμε νὰ τὸ ἐξηγήσουμε μὲ διάφορους τρόπους.

Ἡ πρόταση γιὰ τὸν τίτλο θὰ ὀφείλεται μᾶλλον στὸ μεταφραστικὸ καὶ ὀπωσδήποτε θὰ τὸν προτίμησε ὁ ἐκδότης γιὰ τὸ ὄνομα τῆς ἡρωίδας ἦταν γνωστὸ ἀπὸ τὶς διαφορὲς παραλλαγὲς τῆς ἱστορίας καὶ τὴ διάδοση τοῦ θρύλου τῆς βασίλισσας τῆς Σκυθίας. Ἡ ἀπόδοση τοῦ ἔργου στὸ Μεταστάσιο μπορεῖ νὰ εἶναι ἀποτέλεσμα παραδρομῆς, ποὺ ὀφείλεται στὴ γειτνίασή του μὲ τὰ ἄλλα ἔργα τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ.

Δὲν πρέπει νὰ ἀποκλείσουμε καὶ τὴν πιθανότητα νὰ πρόκειται γιὰ σκόπιμη ἐνσωμάτωση τῆς «Τὼ μυρῆς» 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 άβειαιότητες αυτές οφείλονται στις ιδιομορφίες της διακίνησης των χειρόγραφων κειμένων και τις διαμεσολαβήσεις ανάμεσα στο λογοτεχνικό προϊόν και το έντυπο για τις οποίες μιλήσαμε στην αρχή. Αλλά η ταυτόχρονη παρουσία των τριών κειμένων στα χειρόγραφα του Ηλιάσκου δεν μπορεί να οφείλεται σε σύμπτωση και μάς επιτρέπει να βεβαιώσουμε πως 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 ηρώων. Φυσικά, οι όμοιότητες στο λεξιλόγιο δεν μπορούν να αποτελέσουν ακλόνητο κριτήριο, συνήθως πρόκειται για στοιχεία 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 πως πρόκειται για τον ίδιο μεταφραστή, αυτό δεν ακυρώνει την υπόθεσή μας πως

τὰ ἔργα μπορεῖ νὰ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ, 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 ἔνδειξη 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 ἔντεκα χρόνια ἀργότερα ὁ Λαμπανιτζιώτης στὴ Βιέννη²².

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. Πολλὲς ἐνδείξεις πείθουν πὼς ἡ ἐργασία, στὸ μεγαλύτερό της μέρος, ἔχει ὄριο τὴ δεκαετία 1780 - 1790.

Τὸ ὠρίμασμα τοῦ διαφωτισμοῦ, μιὰ πιὸ συνειδητὴ ἀναζήτησις γιὰ ἑλληνικότερα θέματα καὶ ἓνας σαφέστερος προσανατολισμὸς πρὸς τὸ ἔθνικὸ 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 το αΐτημα για καλύτερη λογοτεχνική ποιότητα, τούτες οι τάσεις έκαναν ώστε ή «Γόμυρη» και μερικά άλλα κείμενα του 'Ηλιάσκου να φαίνονται εκπρόθεσμα δέκα - δεκαπέντε χρόνια αργότερα.

Δέν έπεται όμως, από τή διαπίστωσή μας, πώς πρέπει να υποτιμήσουμε τήν πολιτιστική λειτουργία που άσκησαν τά έργα αυτά στην περίοδο και στόν περιορισμένο έστω χῶρο που κυκλοφόρησαν, ούτε τήν αξία που έχουν για μᾶς σήμερα τούτα τά σπάνια προδρομικά φαινόμενα και αδιάψευστα σημάδια ενός κόσμου που άφυπνίζεται.

Δημήτρης Σπάθης