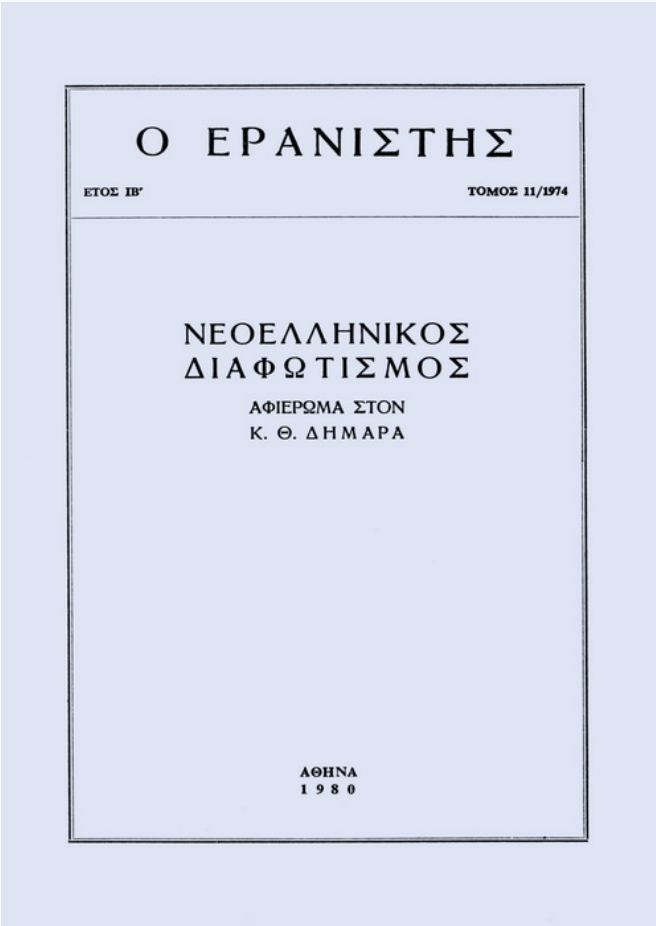
ePublishing

The Gleaner

Vol 11 (1974)

Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά


Ο ΕΡΑΝΙΣΤΗΣ

ΕΤΟΣ ΙΒ' ΤΟΜΟΣ 11/1974

ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΔΙΑΦΩΤΙΣΜΟΣ

ΑΦΙΕΡΩΜΑ ΣΤΟΝ Κ. Θ. ΔΗΜΑΡΑ

ΑΘΗΝΑ 1980

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

Δημήτρης Σπάθης

doi: 10.12681/er.9403

Copyright © 2016, Δημήτρης Σπάθης

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 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

https://epublishing.ekt.gr | **e-Publisher:** EKT | **Downloaded at:** 22/01/2025 11:49:04

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

Ἡ πνευματικὴ καὶ λογοτεχνικὴ ζύμωση τὴν τελευταία εἰκοσιπενταετία τοῦ 18ου αἰώνα κατὰ ἕνα μεγάλο ποσοστὸ περνᾶ 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 δραστηριότητας 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 μορφὲς λογοκρισίας — φανερὲς καὶ λανθάνουσες — δὲν εἶναι βέβαια μοναδικὸ γνώρισμα καὶ προνόμιο αὐτῆς τῆς ἐποχῆς. Ἀλλὰ εἰδικὰ γιὰ τὸ χῶρο στὸν ὁποῖο ἐντάσσεται ἡ μελέτη μας καὶ γιὰ τὴ χρονικὴ περίοδο ποὺ θὰ μᾶς ἀπασχολήσει, γιὰ τὴ φάση δηλαδὴ ὅπου ἡ νεοελληνικὴ παιδεία προσπαθεῖ νὰ ἀνοίξει ρωγμὲς στὴν καταθλιπτικὴ κυριαρχία τῆς συντηρητικῆς, ἀσκητικῆς θρησκευτικῆς ἰδεολογίας, κάθε κοσμικὸ θέμα προσκρούει σὲ ἀντιστάσεις καὶ ἀναστολὲς τέτοιες, ποὺ κάνουν συχνὰ προτιμότερη τὴν ἀνωνυμία καὶ τὴ διακριτικότητα τοῦ χειρογράφου.

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

Ἀκόμα, ἡ χειρόγραφη παραγωγή, στὴν ὁποία πρέπει νὰ προσθέσουμε καὶ ἀντιγραφὲς 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 τὶς

ἀνάγκες πού τὸ ἔντυπο δὲν εἶναι σὲ θέση νὰ καλύψει, γιὰ τοὺς λόγους πού ἀναφέραμε παραπάνω.

Τὴν ἔκταση καὶ τὸ εἰδικὸ βάρος πού ἔχει τὸ φαινόμενο αὐτὸ στὴν πνευματικὴ ζωὴ εἶναι δύσκολο νὰ σταθμίσουμε. Εἶναι ὅμως ἀπαραίτητο, πλάι στὰ στοιχεῖα πού μᾶς προσφέρει ἡ ραγδαία αὔξηση τῶν ἐκδόσεων τὴν τελευταία εἰκοσιπενταετία τοῦ 18ου αἰώνα[1], νὰ διερευνήσουμε συστηματικότερα καὶ τὴν παραγωγὴ 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 - στροφὴ στὴν ἱστορία τῆς νεοελληνικῆς γραμματείας.

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

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

ἡλιάσκος ὁ συγγραφεύς. ρωμαῖος τὴν πατρίδα σωτήρογλους.

ἤ, διαφορετικά:

ἡλιάσκος σωτηρίου τὴν πατρίδα νέαν ρῶμην.

Στὸ παράφυλλο τῆς ἀρχῆς τοῦ κώδικα[2], ὑπάρχει μιὰ ἀπαρίθμηση τίτλων πού 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[3].

1. Βλ. Φ. Ἠλιού, *Προσθῆκες 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 φορὰ ὁ Πάνος Μουλλᾶς, *Μεταφράσεις καὶ πρωτότυπα κείμενα ἀπὸ τὸν 18ο αἰώνα (Περιγραφὴ ἑνὸς κώδικα),* «Ὁ Ἐρανιστής», 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 Ἠλιάσκου τὰ ἀντιγράφω χωρὶς ἀλλαγὴ στὴν ὀρθογραφία καὶ στίξη. Τὸ ἴδιο ἰσχύει γιὰ τίτλους ἔργων καὶ ὀνόματα ὅταν τὰ ἀποσπῶ ἀπὸ τὶς σελίδες τοῦ χειρογράφου.

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

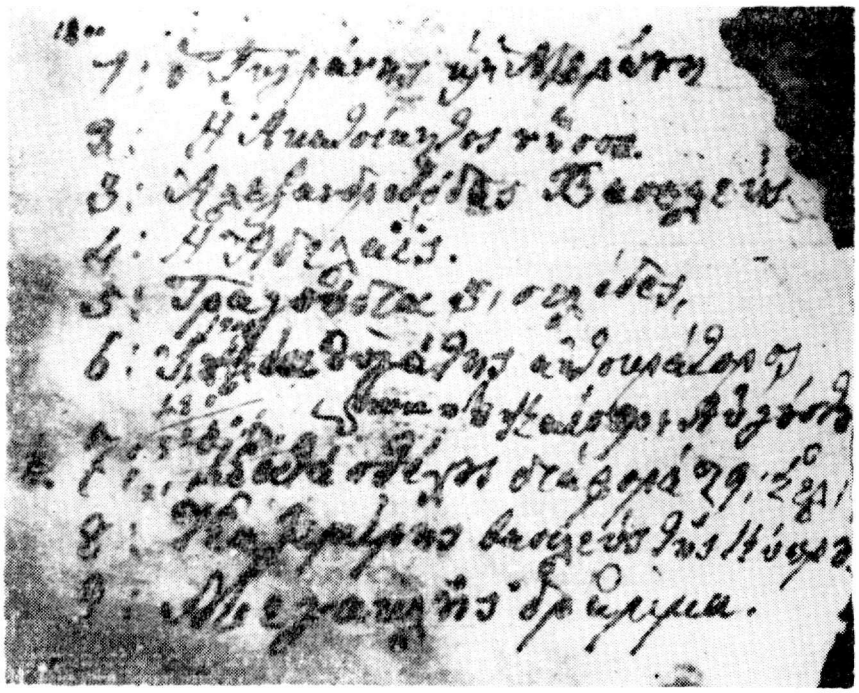
Τὰ περισσότερα ἔργα ἐμφανίζονται μέσα στὸν κώδικα ἄτιτλα καὶ ἀνώνυμα. Ὁ συντάκτης τοῦ πίνακα περιεχομένων, γιὰ νὰ τὸν καταρτίσει, χρησιμοποίησε ἔμμεσες ἐνδείξεις ποὺ βρίσκονται στὴν ἀρχὴ ἢ στὸ τέλος τῶν κειμένων («Ὑπόθεσις τοῦ δράματος Μεγακλῆς», «Τέλος τῆς Ἰουλίας» κ.ο.κ.). Σὲ δυὸ περιπτώσεις, γιὰ τὰ 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.

Ἔχουμε πάντως μιὰ σπάνια σὲ ποικιλία καὶ πλοῦτο συλλογή, ποὺ περιέχει, ἐκτὸς ἀπὸ τὰ στιχουργήματα, δύο μεγάλες ἔμμετρες μεταφράσεις - διασκευὲς («Ἀδελαΐς», «Ἰουλία»), ἕνα 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 εὔκολο νὰ ἀντιληφθεῖ κανεὶς μὲ τὴν πρώτη πρόχειρη ἀνάγνωση πὼς ὁ Ἠλίας ἢ Ἠλιάσκος, Σωτηρίου ἢ Σωτήρογλου δὲν εἶναι ὁ «συγγραφεὺς» — μὲ τὴ σημερινὴ σημασία τοῦ ὅρου — ὅλων 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, ἡ «Ἀδελαΐς» εἶναι ἔμμετρη διασκευὴ τῆς «Βοσκοπούλας τῶν Ἄλπεων» τοῦ Μαρμοντέλ, μία παραλλαγὴ τοῦ κειμένου ποὺ δημοσίεψε ὁ Ρήγας στὸν «Ἠθικὸ Τρίποδα» τὸ 1797.

Ἀλλὰ 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 Ἠλιάσκου: ἡ σελίδα μὲ τὰ περιεχόμενα.

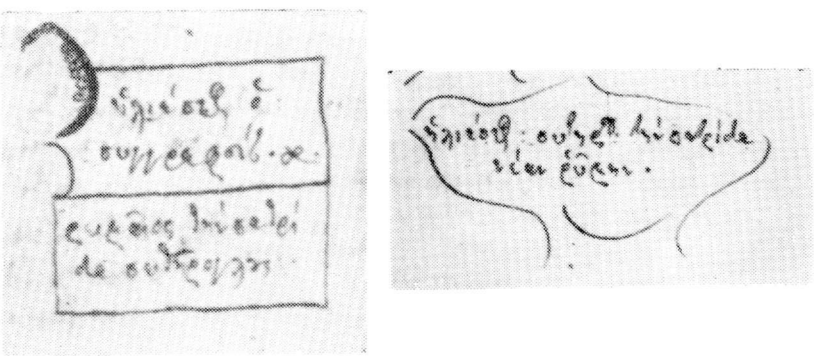
καὶ «Μεγακλῆς», ἡ ἔρευνα ποὺ ἔκανα ἐντόπισε τὰ ξένα πρότυπά τους.

Στὴν πλειοψηφία τους τὰ στιχουργήματα ἀνήκουν στὸ εἶδος τῶν τραγουδιῶν ποὺ κυκλοφοροῦσαν στὶς χειρόγραφες ἀνθολογίες (μισμαγιὲς) 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 ἕνα ποίημα (ἀρχ.: «εἰς μῖσος ἂν ἐτράπη, ἡ πρώτη σου ἀγάπη»), ὅπου ὁ συγγραφέας μας βάζει τὴ σφραγίδα του:

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

Εἶναι φανερὸ πὼς ὁ Ἠλιάσκος καταγράφει δικά του καὶ ξένα στιχουργήματα χωρὶς νὰ κάνει διάκριση ἀνάμεσά τους, πράγμα συνηθισμένο γιὰ τὸ εἶδος τῆς παραγωγῆς ποὺ βρίσκεται συναγμένο στὶς χειρόγραφες ἀνθολογίες. Δὲν ἀποκλείεται νὰ ἔχει μεταφράσει καὶ κάποιο ἀπὸ τὰ ξένα ἔργα, πιθανότατα τὸν «Καζεμίρη». Εἶναι ἑπομένως ποιητής, μεταφραστὴς καὶ ἀντιγραφέας. Ἀλλὰ εἶναι κυρίως ὁ ἀνθο-



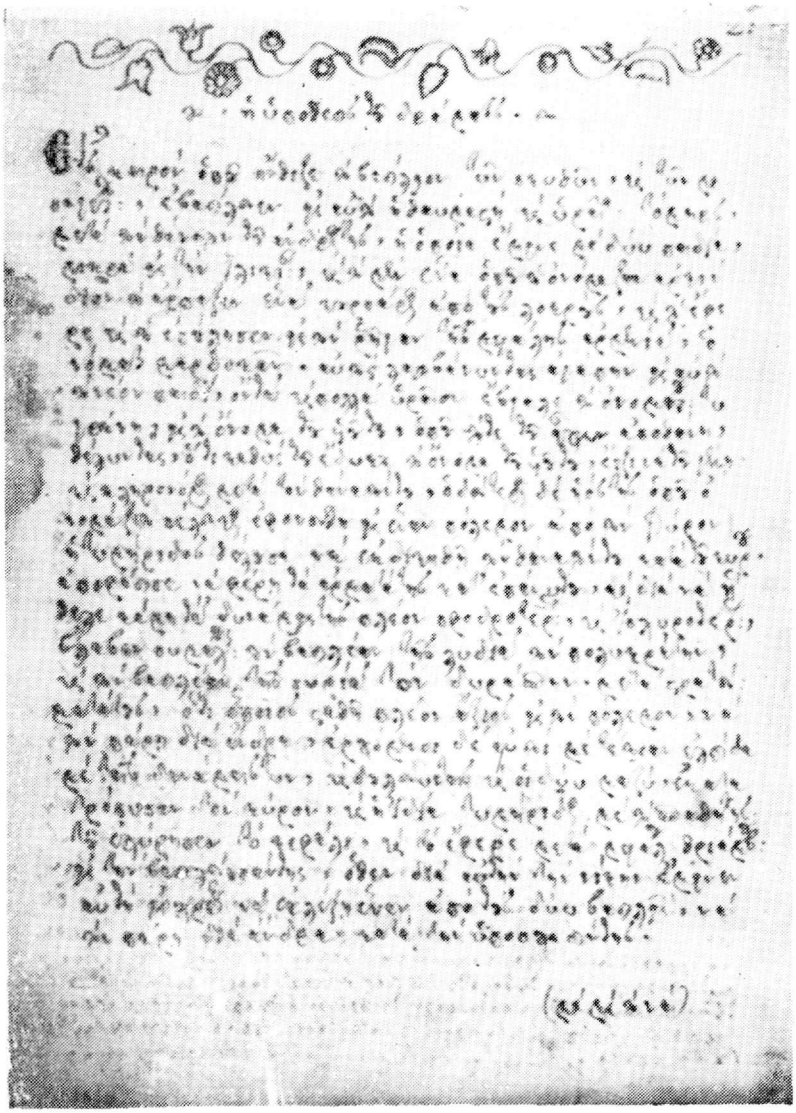
Κώδικας Ἠλιάσκου: δύο ὑπογραφὲς τοῦ ἀνθολόγου.

λόγος, ποὺ χάρη στοὺς κόπους του, διασώθηκε ἕνα πολυτιμότατο ὑλικὸ ἀπὸ τὶς πνευματικὲς ἀναζητήσεις τῆς ἐποχῆς του. Πρωτότυπα ἑλληνικὰ καὶ ξένα λογοτεχνικὰ κείμενα ἀλλὰ κυρίως μιὰ θεατρικὴ ἀνθολογία μὲ πέντε ἔργα, ποὺ πλουτίζουν μὲ νέα δεδομένα τὴν περίοδο τῆς «προϊστορίας» τοῦ νεοελληνικοῦ δραματικοῦ θεάτρου.

Στὶς ἑπόμενες σελίδες παρουσιάζω ἕνα ἀπὸ τὰ θεατρικὰ κείμενα ποὺ περιέχονται στὸν κώδικα Ἠλιάσκου.

Πρῶτο στὴ σειρὰ τῶν κειμένων ἐμφανίζεται, ἄτιτλο καὶ ἀνώνυμο, ἕνα 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 ἔνδειξη, ἔχει τὴν ἐπικεφαλίδα «ἡ ὑπόθεσις τοῦ δράματος», κάτω ἀπὸ τὴν ὁποία ἀρχίζει ἡ ἐξιστόρηση: *Εἰς καιρὸν ὁποῦ ἤνθιζεν τὸ βασίλειον τῶν σκυθῶν καὶ τῶν μεσαγετῶν, ἐβασίλευεν εἰς αὐτὸ ἡ θαυμαστὴ καὶ ὡραῖα Τόμυρις (...)* Στὴ συνέχεια τὸ κείμενο ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία τῆς βασίλισσας τῶν Σκυθῶν, τὴν παραλλαγὴ τοῦ μύθου ποὺ ἐπεξεργάστηκε καὶ χρησιμοποίησε



Κώδικας Ἠλιάσκου: 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 πὼς λείπουν τὸ τέλος τῆς ὑπόθεσης τοῦ δράματος, ἡ σελίδα στὴν ὁποία ἔπρεπε νὰ ἀναγράφονται τὰ πρόσωπα καὶ ἕνα μικρὸ κομμάτι ἀπὸ τὴν πρώτη σκηνὴ τῆς πρώτης πράξης. Τὸ ὑπόλοιπο κείμενο εἶναι πλῆρες 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 ἕνα 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 Ἡρόδοτος[4], ἀπὸ τὸν ὁποῖο καὶ ἄντλησαν τὶς πληροφορίες τους ἢ τροφοδότησαν τὴν ἔμπνευσή τους οἱ μεταγενέστεροι ἱστορικοὶ καὶ ποιητές.

Ὁ Ἡρόδοτος λέει γιὰ τοὺς Μασσαγέτες: «Εἰσὶ δὲ οἵτινες 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 γιατὶ ἀπὸ τὸ χέρι της θανατώθηκε ὁ Κύρος. Ὁ βασιλιὰς 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 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 ἱστορία τῆς Τόμυρης πολὺ δημοφιλή. Μιὰ ἡρωΐδα τοῦ Σαίξπηρ[5] φιλοδοξεῖ νὰ ἐπαναλάβει τὸ κατόρθωμα τῆς βασίλισσας τῶν Σκυθῶν, ἐξοντώνοντας τὸν ἀρχηγὸ τῶν ξένων εἰσβολέων τῆς πατρίδας της. Ὁ

4. Ἡρόδοτος, Ι, 205 - 214.

5. Σαίξπηρ, *Ἐρρίκος Στ'*, Πρῶτο μέρος, ΙΙ, 3.

θρύλος τῆς Τόμυρης πέρασε στὰ ἀναγνώσματα ποὺ ἐκλαΐκευαν ἐπεισόδια καὶ ἄθλους τῶν ἡρώων τῆς ἀρχαιότητας.

Ἐκεῖνο ποὺ κυρίως μᾶς ἐνδιαφέρει εἶναι ὅτι, μεταξὺ ἄλλων, καὶ πολλοὶ θεατρικοὶ συγγραφεῖς, ἀξιοποιώντας αὐτὴ τὴν πηγή, ἔγραψαν τραγωδίες καὶ δράματα μὲ ἡρωΐδα τὴ θρυλικὴ βασίλισσα. Ἂν ὑπολογίσουμε καὶ τὶς διάφορες παραλλαγὲς ἢ διασκευές, ὁ ἀριθμός τους πρέπει νὰ φτάνει τὶς δύο δεκάδες, ἂν ὄχι παραπάνω. Πρῶτος ἔγραψε τραγωδία μὲ τὸ θέμα αὐτὸ ὁ ἰταλὸς οὐμανιστὴς Angelo Ingegneri [6] στὰ 1607 καὶ τελευταῖος, ὑποθέτω, ὁ ἡμέτερος Ἀντ. Ἀντωνιάδης [7] τὸ 1884.

Ὁ πρῶτος διδάξας Ingegneri ἀκολούθησε στὴν τραγωδία 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 τραγωδία 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 αἱματοχυσίας.

Οἱ τροποποιήσεις καὶ οἱ προσθῆκες ποὺ ἔκαναν οἱ μεταγενέστεροι δραματοποιοὶ εἶναι πολλές. Ἐκεῖνος ποὺ ἐπανέφερε τὴν παραδοσιακὴ ἐκδοχὴ στὸ ἔργο του ἦταν ὁ Ἀντ. 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 - διδακτικά, ὁ Ἀντωνιάδης ἔβαλε ἕναν ἀξιωματοῦχο τοῦ σκυθικοῦ στρατοῦ νὰ λέει πὼς στὸν κόσμο δύο λαοὶ ἀγαποῦν πραγματικὰ τὴν ἐλευθερία τους, οἱ σκύθες καὶ οἱ ἕλληνες. Τὰ γεγονότα συνέβαιναν τὸ 529 π.Χ., ἀλλὰ καὶ στὰ τέλη τοῦ 19ου αἰώνα ἡ Τόμυρη παρέμενε «σύμμαχος», ἐχθρὸς τῶν ἐχθρῶν τῶν προγόνων.

Σοβαρότερο καὶ σημαντικότερο στοιχεῖο, γιατὶ μᾶς φέρνει κοντὰ στὸ χῶρο τῆς ἔρευνάς μας, εἶναι μιὰ ἐκδοτικὴ ἀναγγελία. Στὸν πρόλογο ἑνὸς 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 ὀργανωτὴς τῆς πρώτης κανονικῆς παράστασης ἀρχαίας τραγωδίας στοὺς νέους χρόνους. Ἀνέβασε τὸν *Οἰδίποδα Τύραννο* τοῦ Σοφοκλῆ, στὸ Teatro Olimpico τῆς Βιτσέντζας, τὸ 1585.

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

ἕλληνες ἀναγνῶστες πὼς ἔχει ἕτοιμο γιὰ δημοσίευση θεατρικὸ ἔργο μὲ τίτλο «Τώμυρις, βασίλισσα τῆς Σκυθίας».

Στὶς πληροφορίες αὐτὲς θὰ χρειαστεῖ νὰ ἐπανέλθουμε. Γιὰ τὴν ὥρα μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ὁ Λαμπανιτζιώτης δὲν πραγματοποίησε τὴν ὑπόσχεσή του καὶ τὸ ἔργο ποὺ ἀνάγγειλε δὲν ἐκυκλοφόρησε. Ἔπειτα πρέπει νὰ παρατηρήσουμε πὼς ὁ ἐκδότης τὸ ἀναφέρει ἀνάμεσα σὲ ἄλλους τίτλους ἀπὸ δράματα τοῦ Μεταστάσιου, σὰν νὰ πρόκειται γιὰ κείμενο τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ. Τέτοιο ὅμως ἔργο, μὲ τίτλο «Τόμυρις», ἢ ἔστω μὲ ἡρωΐδα τὴ βασίλισσα τῆς Σκυθίας, ὁ Μεταστάσιος δὲν ἔχει γράψει.

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

Τελικά, ἐξακριβώθηκε πὼς τὸ θεατρικὸ κείμενο ποὺ διασώζει ὁ κώδικας Ἠλιάσκου εἶναι πιστὴ μετάφραση ἀπὸ τὰ ἰταλικὰ τοῦ δράματος "L' Amor di figlio non conosciuto" τοῦ Domenico Lalli, ποὺ παίχτηκε καὶ δημοσιεύτηκε τὸ 1715 στὴ Βενετία[8]. Πρόκειται γιὰ κείμενο γραμμένο γιὰ τὸ λυρικὸ θέατρο, ἀνήκει δηλαδὴ στὸ εἶδος dramma per musica, στὸ εἶδος ποὺ συνεχιστής του ἀλλὰ καὶ ριζικὸς ἀνανεωτής του ὑπῆρξε ὁ Μεταστάσιος. Στὴν παράσταση τῆς Βενετίας τὸ κείμενο τοῦ Lalli παίχτηκε μὲ μουσικὴ τοῦ Albinoni.

Ὁ δυσκολομετάφραστος τίτλος συμπυκνώνει τὸν πυρήνα τῆς ὑπόθεσης τοῦ ἔργου: ἡ βασίλισσα τῶν σκυθῶν Τόμυρη ἔχει ἐρωτευθεῖ τὸν Τιγράνη χωρὶς νὰ ξέρει πὼς εἶναι γιός της. Ἑπομένως ἡ ὑπόθεση ἀποτελεῖ φανταστικὴ προέκταση τῆς ἱστορίας ποὺ μᾶς παραδόθηκε ἀπὸ τὸν Ἡρόδοτο. Ὁ συγγραφέας δανείζεται μερικὰ ὀνόματα[9] 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 Λ. Ἀλλάτιου (Βενετία, 1755), ἀπὸ τὸν T. Wiel, *I teatri musicali veneziani del Settecento,* Βενετία 1897, ἀρ. 136 καὶ ἐπικράτησε στὶς περισσότερες ἱστορικοθεατρικὲς 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 Π, Μιλάνο, 1741, σ. 488.

9. Ἕνας γιὸς τοῦ βασιλιᾶ τῆς Ἀρμενίας Τιγράνης ἀναφέρεται στὸν Ξενοφῶντα (*Κύρου Παιδεία* Γ' - Δ'). Ὁ ἥρωάς μας δὲν ἔχει καμμιὰ σχέση

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

Ἡ Τόμυρη, στὴν ἐκδοχὴ τοῦ Lalli, εἶχε καὶ δεύτερο γιό, ἐκτὸς ἀπὸ κεῖνον ποὺ χάθηκε αἰχμάλωτος τοῦ Κύρου. Σὲ πολὺ μικρὴ ἡλικία τὸν εἶχαν ἀπαγάγει κουρσάροι, τὸν πούλησαν στὸ βασιλιὰ 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 βασιλιὰς 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. Πλάι στὴ βασίλισσα βρίσκονται δυὸ ξένοι βασιλιάδες, σύμμαχοι τῆς Τόμυρης στὸν πόλεμο ἐναντίον τοῦ Κύρου. Ἡ Τόμυρη εἶχε ὑποσχεθεῖ πώς, 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 ποὺ τὴ θεωροῦσε πεθαμένη. Ἡ Τόμυρη τὸν ἐξετίμησε, τὸν ἔκανε ἀρχηγὸ τοῦ στρατοῦ της, ἀλλὰ τὸ σοβαρότερο εἶναι πώς, χωρὶς νὰ ὑποψιάζεται τὸ μυστικὸ τῆς καταγωγῆς του, τὸν ἔχει ἐρωτευτεῖ. Ἡ βασίλισσα ὑποφέρει, ἀναβάλλει τὴν ἐκλογὴ συζύγου ἀλλὰ δὲν τολμᾶ 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 βασίλισσα γιὰ νὰ ἐκδικηθεῖ τὸ θάνατο τοῦ πατέρα της. Γιὰ τὴν ἐπιτυχία τοῦ σχεδίου της ἡ Μερώνη ἀποκαλύπτεται στὸν Τιγράνη καὶ ζητᾶ τὴ συμπαράστασή του, βάζοντάς τον μπροστὰ στὸ δραματικὸ δίλημμα 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 σταθερώτητα, ἀγάπην καὶ καλὴν ἐμπιστοσύνην, καὶ ἄλλο ἀπὸ αὐτὸ δὲν ἐπιθυμῶ, διὰ τὶ ἤθελε μοῦ εἶναι ὁ πόνος ἀνυπόφερτος, ἂν σὲ ἤθελα καταλάβῃ ἐπίβουλον εἰς ἐμένα, ὁποῦ τόσον σὲ ἀγαπῶ.

μὲ τὸν Τιγράνη Β' (95 - 56 π.Χ.), ποὺ ἡ δράση του καὶ οἱ πόλεμοί του μὲ τοὺς Ρωμαίους ἐξιστοροῦνται σὲ πολλὰ ἄλλα δραματικὰ ἔργα.

Καὶ ὁ Τιγράνης, ὅταν φύγει ἡ Μερώνη, μονολογεῖ:

εἰς τί δυστυχισμένην καὶ περιπεπλεγμένην στράταν, ὦ θεοί, ἔχω νὰ βάλω τοὺς πόδας μου νὰ περπατήσω, πίστιν χρεωστῶ τῆς Τώμυρις καὶ ἀγάπην τῆς Μερώνης, καὶ εἰς ταὶς δύω εἶμαι ὁρκισμένος εἰς τὸν ἴδιον τρόπον (...)

Ἡ τυπικὴ γιὰ τὴν κλασικιστικὴ τραγωδία ἀντίθεση ἀνάμεσα στὴν ἐπιταγὴ τοῦ χρέους καὶ τὸ ἐρωτικὸ αἴσθημα ἀναπτύσσεται στὸ ἔργο τοῦ Lalli μὲ τρόπο χαρακτηριστικὸ τῆς ἁπλοποίησης τῶν συγκρούσεων καὶ τῆς συμβατικότητας ποὺ κυριαρχεῖ στὸ λυρικὸ θέατρο. Ἡ ἀντίθεση δὲν ὁδηγεῖ σὲ καταλυτικὴ σύγκρουση γιατὶ 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 αἴσθημά 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 ξυπνᾶ, 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 σιωπᾶ καὶ ἀφήνει νὰ τὸν κλείσουν στὴ φυλακή.

Ἡ Τόμυρη, ποὺ δὲν ἔπαψε νὰ ἀγαπᾶ τὸν Τιγράνη, μπαίνει τώρα σὲ σκληρότερη δοκιμασία. 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 ἔπταισες· τὸ λοιπὸν ἰδοῦ ὁποῦ σὲ δίδω ἀκόμη διάστημα καιροῦ, διὰ νὰ ἔλθῃς εἰς αἴσθησιν νὰ ζητήσῃς συγχώρησιν διὰ τὸ σφάλμα σου, εἰς ἐμένα μόνον, καὶ ὄχι εἰς κανέναν ἄλλον, διὰ νὰ ἔχω καὶ ἐγὼ πρόφασιν εἰς τὰ ὀμμάτια τοῦ κόσμου, πῶς 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 ἕνα 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 στιγμὴ ὑπερασπίζεται τὴν τιμή 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 ἀγωνιᾶ καὶ προσπαθεῖ νὰ καθυστερήσει τὴ μοιραία στιγμή. Μὲ τὴν εἴσοδο τοῦ Τιγράνη, ὁ «ὄχλος» φωνάζει: «ἂς θανατωθῆ ὁ Τυγράνης, ὁ ἐπίβουλος τῶν Σκυθῶν καὶ τῆς βασίλισσάς 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 ἕναν ἀπὸ τοὺς δύο βασιλιάδες, ἐκεῖνον ποὺ βοήθησε νὰ φανερωθεῖ πὼς ὁ Τιγράνης ἦταν ὁ χαμένος γιὸς τῆς βασίλισσας.

***

Ἡ μετάφραση, σὲ γλώσσα μικτή, δὲν ὑστερεῖ 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 ἐπεξηγηματικοὺς πλατειασμοὺς γιὰ νὰ μεταφέρει τὶς βασικὲς ἔννοιες. Οἱ ἰδιωματισμοὶ εἶναι περιορισμένοι στὸ λεξιλόγιο (κούρτη, τραδιτόρος, καμπινέτο — ἀλλὰ δὲν συναντᾶμε τουρκικὲς λέξεις), σὲ φθογγικοὺς (ἔτζι) καὶ σὲ γραμματικοὺς - φραστικοὺς τύπους (κάμνει χρείαν, 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. Ἁπλοποίησε τὸ πρόβλημα, ἀποδίδοντας σὲ πεζὸ τὰ ποικίλα μέτρα τοῦ ἰταλικοῦ πρωτότυπου, ποὺ ἔχει ὁμοιοκαταληξία στὶς στιχομυθίες, στὶς 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 μεταφραστής 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 καὶ ἄλλοτε καταφεύγει σὲ παράφραση. Σὰν δεῖγμα γραφῆς παραθέτω σύντομα ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸ μονόλογο τοῦ Τιγράνη ποὺ περνᾶ σὲ τραγούδι:

(...) τὸ περίπλεγμα τούτου τοῦ δόλου ὠφελεῖ μεγάλως εἰς τὴν τιμήν μου ...καὶ φυλάττει τὴν ζωὴν τῆς Τώμυρις, 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 (...)

Ἔμμετρα ἔχουν ἀποδοθεῖ καὶ τὰ δύο χορικὰ — ἕνα στὴν ἀρχὴ καὶ ἕνα στὸ τέλος — τοῦ δράματος. Τὸ τελευταῖο χορικὸ ὄχι μόνο παραφράζει ἀλλὰ καὶ μετατοπίζει τὸ νόημα. Τὸ πρωτότυπο εἶναι ὕμνος στὴν πίστη καὶ τὸν ἔρωτα. Στὴν ἑλληνικὴ μετάφραση ὁ λαὸς ὑμνεῖ 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 ποὺ ἔνοιωθε ἡ Τόμυρη γιὰ τὸν Τιγράνη, ὁ μεταφραστὴς θεωρεῖ σκόπιμο γιὰ τρίτη φορὰ νὰ ἐξηγήσει πὼς

ἦταν φυσικὴ ἡ ἀγάπη
ποὺ τὸ αἷμα των ἀνάπτει,

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

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

Ὁ ἰταλὸς δραματουργὸς ἀπευθυνόταν σὲ κοινὸ συνηθισμένο σὲ διάφορες παραλλαγὲς 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 ἀπομείνει ἡ παραμικρὴ ἀμφιβολία, προσθέτει μετὰ τὸ τέλος τοῦ κειμένου μιὰ φράση ὑπογραμμισμένη: *ἂς πάρουν ὅλαις καὶ ὅλοι παράδειγμα ἀπὸ αὐτὸ τὸ δράμα.*

Βασικὸ στοιχεῖο στὸ δράμα εἶναι φυσικὰ τὸ ἐρωτικο-αἰσθηματικὸ

(ὑπονοούμενα καὶ ἐκμυστηρεύσεις τῆς Τόμυρης, διαχύσεις καὶ συγκρούσεις μεταξὺ Μερώνης καὶ Τιγράνη), καθὼς καὶ ἡ περιπέτεια, ποὺ τροφοδοτεῖται ἀπὸ τὶς περίπλοκες σχέσεις τῶν πρωταγωνιστῶν. Τὸ ἔργο εἶναι πλούσιο σὲ εὑρήματα, ἀμφίβολης ἴσως πρωτοτυπίας, ἀλλὰ ποὺ θὰ ἐντυπωσίαζαν ἀσφαλῶς ἕνα παρθένο κοινό. Ἔτσι ἡ μεταμφιεσμένη σὲ «ἀστρολόγο αἰγυπτία» Μερώνη κατακτᾶ τὴ συμπάθεια τῆς Τόμυρης. Ἡ τελευταία τῆς ἐκμυστηρεύεται ὅλα τὰ μυστικά της καί, μὲ κάποια δόση τραγικῆς εἰρωνείας, ἀναθέτει στὴν ἀντίζηλό της τὴν εὐόδωση τοῦ σκοποῦ της. Πάλι ἡ ἀστρολόγος, ὅταν μεταμφιεσμένη πρωτοπλησιάζει τὸν Τιγράνη, τοῦ ὑπόσχεται καὶ τοῦ φανερώνει τὴ «σκιὰ» τῆς ἀγαπημένης του Μερώνης, ποὺ ὁ Τιγράνης θεωροῦσε νεκρή. Ὕστερα φανερώνεται μὲ τὸ πραγματικό της πρόσωπο γιὰ νὰ τὸν μυήσει στὰ σχέδιά της. Σημειώνω πὼς ὁ ἰταλὸς συγγραφέας, μὲ τὴν ἄνεση ποὺ χαρακτήριζε καὶ ἄλλους ὁμότεχνούς του, μπερδεύει τὶς μυθολογίες, βάζει τοὺς σκύθες - πέρσες ἥρωες νὰ ἐπικαλοῦνται τὴν Περσεφόνη, νὰ μιλοῦν γιὰ ψυχὲς 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 καὶ συμβατικότητες ποὺ εἶναι συνηθισμένες ὄχι μόνο σ' αὐτὸ τὸ θεατρικὸ εἶδος, οἱ ἠθικοδιδακτικὲς τάσεις ἀναδείχνονται καθαρά. Ὁ Τιγράνης διαγράφεται μὲ σαφὴ πρόθεση νὰ ἐξαρθεῖ στὴ συμπεριφορά του ἡ σταθερότητα, ἡ πίστη στὸ χρέος καὶ ἡ πίστη του στὸ αἴσθημα. 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 προσήλωση στὴ μνήμη τοῦ Κύρου ποὺ ἐπιβάλλει τὴν ἐκδίκηση, ἡ Μερώνη προτιμᾶ τελικὰ νὰ σώσει τὸν ἀγαπημένο της, τὰ πάθη της κατευνάζονται καὶ ὁ χαρακτήρας της συμφιλιώνεται μέσα στὸ αἴσιο 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' ἕνα μεγάλο μέρος τῆς εὐρωπαϊκῆς λογοτεχνίας τοῦ 18ου αἰώνα, σὲ βαθύτερη ἐπεξεργασία καὶ μαζὶ μὲ θέματα ποὺ ἀνιχνεύουν καινούργιους κοινωνικοὺς χώρους καὶ ἄλλους ἰδεολογικοὺς ὁρίζοντες. Αὐτὴ ἡ ἰσορροπία φαίνεται ἐπικρατέστερη καὶ στὰ περισσότερα μεταφράσματα τοῦ κώδικα. Πρόκειται γιὰ ἐπιλογὴ ποὺ ταιριάζει στὴν προσπάθεια τοῦ νεοελληνικοῦ διαφωτισμοῦ νὰ βγάλει τὴν ἑλληνικὴ παιδεία

ἀπὸ τὸ μεσαίωνα, χωρίς, παράλληλα, νὰ παραβιάζει τὸ μετριοπαθὴ χαρακτήρα τῆς φαναριώτικης τάσης του.

Εἰδικότερα, 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 ἑλληνικοῦ θεάτρου. Τὰ θεατρικὰ κείμενα ἀπευθύνονται σὲ ἀναγνῶστες, ὄχι σὲ θεατές. Στόχος εἶναι ἡ ἐπικοινωνία μὲ τὸν εὐρωπαϊκὸ πολιτισμὸ ἀλλὰ κυρίως ἡ παιδεία, ἡ μόρφωση, ἡ διδαχή. Ἡ δίτομη ἑλληνικὴ ἔκδοση μὲ ἕξη δράματα τοῦ Μεταστάσιου, τὸ 1779, περιέχει, σὲ ἐπίμετρο, μιὰ συλλογὴ γνωμικῶν καὶ ἀποφθεγμάτων ἐρανισμένων ἀπὸ τὰ κείμενα τοῦ ἰταλοῦ ποιητῆ, ποὺ εἴτε σταχυολόγησε ὁ ἕλληνας μεταφραστής, εἴτε ἀντέγραψε ἀπὸ κάποια ἰταλικὴ ἔκδοση. Ὁ διδακτικὸς στόχος δὲν μποροῦσε νὰ γίνει πιὸ ἔκδηλος.

Τέλος, καὶ ἡ ποιότητα τῆς μετάφρασης δὲν μποροῦσε νὰ εἶναι διαφορετική. Οἱ μεταφραστὲς ἦταν ἐλάχιστα (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 πώς, 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 ἑπόμενου 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 «ἐνετοκρὴς» Ζῆνος) θὰ ἐπιδιώξει νὰ δώσει στὸ κείμενο τῶν μουσικῶν ἔργων μιὰ ἄλλη ποιότητα καὶ θ' ἀνοίξει τὸ δρόμο γιὰ τὴν ἀλλαγὴ ποὺ θὰ πραγματοποιήσει ὁ Μεταστάσιος ἀπὸ τὸ 1724 καὶ ὕστερα. Τὰ δύο αὐτὰ ὀνόματα ὁροθετοῦν 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 φορὰ μὲ πρωτότυπο ἔργο του τὸ 1710.

Ὁ Sebastiano Biancardi[10], ποὺ θὰ πάρει ἀργότερα τὸ ψευδώνυμο Domenico Lalli, γεννήθηκε στὴ Νάπολη τὸ 1679. Ἔμεινε πολὺ νωρὶς ὀρφανὸς καὶ τὸν υἱοθέτησε ἕνας μορφωμένος εὐγενὴς ποὺ ἔδωσε στὸ θετὸ γιό του πολὺ καλὴ μόρφωση. Ὁ νεαρὸς Sebastiano σπούδασε νομικὰ ἀλλὰ εἶχε καὶ πρώιμα λογοτεχνικὰ ἐνδιαφέροντα. Σπατάλησε τὴν περιουσία ποὺ κληρονόμησε ἀπὸ τὸ θετό του πατέρα καὶ ἐργάστηκε ἕνα 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 ἕνα ἄλλο δράμα, ὁ «Πεισίστρατος» τὸ 1711 καὶ ἡ κωμωδία «Ἐλίζα», ἡ πρώτη μουσικὴ κωμωδία στὸ βενετσιάνικο θέατρο[11]. Ἀπὸ τότε, κάθε καινούρια θεατρικὴ περίοδο, παρουσίαζε ἕνα πρωτότυπο ἔργο ἢ μία διασκευή. Ἔγραψε καὶ σὲ συνεργασία μὲ ἄλλους δραματουργούς. Ἀνάμεσά τους καὶ ὁ Γκολντόνι, ποὺ στὰ πρῶτα χρόνια τῆς θεατρικῆς του δράσης ἐπίσης διασκεύαζε κείμενα γιὰ τὸ μουσικὸ θέατρο καὶ τὸ 1736 μοιράζεται μαζὶ 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 κατάκτησε ἀξιόλογη θέση στὴν καλ-

10. Γιὰ τὰ βιογραφικά 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).

λιτεχνικὴ ζωὴ τῆς Βενετίας, ποὺ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἦταν κέντρο τῆς θεατρικῆς κίνησης στὴν Ἰταλία. Γύρω του συγκεντρώνονταν γνωστοὶ συγγραφεῖς τῆς ἐποχῆς καὶ ἤδη τὸ 1719 ὁ Zeno, χαριτολογώντας, μιλᾶ στὰ γράμματά του γιὰ "Accademia Lalliana". Τέλος, ὁ Lalli διατηροῦσε φιλικοὺς δεσμοὺς καὶ μὲ τὸν Μεταστάσιο. Ὅλα αὐτὰ τὰ στοιχεῖα μᾶς ἐνδιαφέρουν γιατὶ ἡ γραμμὴ Βενετία - Βιέννη ἐπικοινωνεῖ ἄμεσα μὲ τὸν ἑλληνικὸ χῶρο.

Πρέπει νὰ σημειώσουμε ἐπίσης πὼς εἰδικὰ τὸ ἔργο, ποὺ τὴ μετάφρασή του διασώζει ὁ κώδικας Ἠλιάσκου, εἶχε τὴν ἐποχὴ του ἰδιαίτερη ἐπιτυχία. Μέσα στὸν ἴδιο χρόνο (1715), ἐκτὸς ἀπὸ τὴ Βενετία παίχτηκε καὶ στὴ Νάπολη. Στὴ ναπολιτάνικη παράσταση τὸ δράμα ἐμφανίστηκε μὲ ἄλλο τίτλο: "Tigrane, overo L' egual impegno d' Amore e di Fede". Ἡ μουσική, αὐτὴ τὴ φορά, ἦταν τοῦ Σκαρλάττι[12]. Τὸ φαινόμενο δὲν ἦταν σπάνιο στὴν πρακτικὴ τοῦ ἰταλικοῦ μουσικοῦ δράματος. Συχνὰ τὸ ἴδιο κείμενο (λιμπρέττο) παιζόταν μὲ ἄλλη μουσικὴ σὲ διαφορετικὲς πόλεις, μὲ ἢ χωρὶς ἀλλαγὴ τοῦ τίτλου.

Στὴν περίπτωση τοῦ ἔργου ποὺ ἐξετάζουμε διαπιστώνονται κάποιες διαφορὲς ἀνάμεσα στὰ δύο κείμενα. Στὴ ναπολιτάνικη παραλλαγὴ ἔχουν προστεθεῖ δύο κωμικὰ πρόσωπα — ἡ Ντορίλλα, ὑπηρέτρια τῆς Τόμυρης καὶ ὁ ὑπηρέτης τῆς Μερώνης Ὀρκόνε. Ἡ Ντορίλλα, μὲ ἐξαίρεση μερικὲς φράσεις ποὺ ἀνταλλάσσει μὲ τὴν Τόμυρη, ἐμφανίζεται σ' ὅλες τὶς ἄλλες περιπτώσεις μόνο στὸ τέλος τῆς κάθε πράξης, πάντα μὲ ἀντιμέτωπο τὸν Ὀρκόνε, σὲ σκηνὲς ποὺ ἔχουν χαρακτήρα κωμικοῦ ἐντερμέδιου[13]. Ἔτσι ἦταν εὔκολο νὰ προστεθοῦν ἢ νὰ ἀφαιρεθοῦν τὰ ἐπεισόδια αὐτὰ χωρὶς νὰ ἐπηρεάζεται ἢ νὰ ἀλλάζει τὸ κυρίως ἔργο.

Πάντως ὁ ἕλληνας μεταφραστὴς εἶχε μπροστά του τὸ κείμενο τοῦ δράματος ποὺ παίχτηκε στὴ Βενετία μὲ τὸν τίτλο "L' Amor di figlio non conosciuto".

Μὲ τὴ μιὰ ἢ τὴν ἄλλη μορφὴ τὸ δράμα τοῦ Lalli παρουσιάστηκε καὶ σὲ ἄλλες ἰταλικὲς πόλεις (Μπολόνια), στὴν Αὐστρία (Ἴνσμπρουκ) καὶ

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

13. Στὸ ἰταλικὸ θέατρο, ἀκόμα καὶ σὲ παραστάσεις τραγωδίας, εἶχε γίνει συνήθεια τὴν ἐποχὴ αὐτή, νὰ παρεμβάλλουν κωμικὰ πρόσωπα — κυρίως δημοφιλεῖς τύπους τῆς Commedia dell' arte (Ἀρλεκίνος, Πουλτσινέλλα) — ἄσχετα μὲ τὴν ὑπόθεση τοῦ δράματος, πρὸς τέρψιν τοῦ κοινοῦ. Καὶ σὲ ἑλληνικὸ ἔργο τῆς ἴδιας περιόδου συναντᾶμε κάποια ἀπήχηση: οἱ κωμικὲς σκηνὲς μὲ τὶς ὁποῖες τελειώνει ἡ *Ἰφιγένεια* τοῦ Κατσαΐτη, ὀφείλονται σ' αὐτὴ τὴν «παράδοση».

σ' ἄλλα θέατρα. Τέλος, τὸ ἔργο "Die Grossmüthige Thomyris" πού παίχτηκε τὸ 1717 στὴν ὄπερα τοῦ 'Αμβούργου (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 δραματουργοῦ, δηλαδὴ τὴν περίοδο στὴν ὁποία πιθανότατα ἐντάσσονται οἱ μεταφράσεις τοῦ κώδικα 'Ηλιάσκου, τὸ ὄνομά του εἶναι πιὰ ξεχασμένο καὶ ἡ δημιουργία του ξεπερασμένη. Εἶναι φυσικὸ νὰ θέσουμε τὸ ἐρώτημα: ἀπὸ ποιοὺς ὅρους καὶ ἀπὸ τί κίνητρα καθορίστηκε ἡ ἐπιλογὴ τοῦ ἕλληνα μεταφραστῆ;

Γιατὶ παρὰ τὴν ἐπιτυχὴ σκηνικὴ σταδιοδρομία του στὴν 'Ιταλία - Αὐστρία, ἱκανὴ νὰ εὐνοήσει τὴ διάδοση τοῦ ἔργου καὶ σὲ μακρινότερες περιοχές, τὸ κείμενο τοῦ Lalli πού ἔχουμε μεταφρασμένο μόλις ξεχωρίζει μὲ τὴ μετριότητά του ἀπὸ πλῆθος ὁμοειδῆ κείμενα πού στάθηκαν στὴ σκηνὴ καὶ κυκλοφόρησαν μόνο γιατὶ τὰ σκέπαζε ἡ γοητεία τοῦ μουσικοῦ θεάτρου. Τὸ δημοφιλέστερο στὶς ἰταλικὲς πόλεις θεατρικὸ εἶδος ἀποκτᾶ μεγαλύτερη ἀκτινοβολία τὴν περίοδο αὐτὴ χάρη στὴν ἰδιοφυΐα τοῦ Σκαρλάττι, τοῦ 'Αλμπινόνι, τοῦ Βιβάλντι (συνθέτες πού μελοποίησαν μεταξὺ ἄλλων καὶ ἔργα τοῦ Lalli). Διαδίδεται παράλληλα καὶ σὲ ἄλλα καλλιτεχνικὰ κέντρα, στὴν Αὐστρία, Γαλλία, Γερμανία, 'Αγγλία.

Τὰ κείμενα τῶν ἔργων, κάτι ἀνάλογο μὲ τὰ λιμπρέττα τῆς σημερινῆς ὄπερας, τυπώνονταν καὶ κυκλοφοροῦσαν πολύ, 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 καθαυτὴ ποιητική τους ἀξία, διαδίδονται καὶ διαβάζονται περισσότερο ἀπὸ ὁποιαδήποτε ἄλλα σύγχρονά τους δραματικὰ κείμενα. 'Εξάλλου παίχτηκαν συχνά, ἔξω ἀπὸ τὴν 'Ιταλία, ἀπὸ μὴ μουσικὰ θέατρα, σὰν κοινὰ δραματικὰ ἔργα. Γιὰ τοῦτο τὸ λόγο διαδόθηκαν καὶ σὲ περιοχὲς ὅπως ἡ ἀνατολικὴ καὶ νοτιοανατολικὴ Εὐρώπη, ὅπου δὲν ὑπῆρχε μουσικὸ θέατρο, οὔτε ἐπρόκειτο σύντομα νὰ ὑπάρξει.

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 μὲ τὴν ἔκδοση τῆς «Ζηνοβίας» [14] καὶ μὲ τὴν ἀνέκδοτη μετάφραση τοῦ «Ἀναγνωρισμοῦ τῆς Σεμιράμιδος» ἀπὸ τὸν Ἀναστ. Σουγδουρῆ[15], πρὶν παρουσιαστεῖ ἐπιβλητικότερα μὲ ἕξη δράματά του στὴ δίτομη ἔκδοση τοῦ 1779.

Ἡ ἐπιλογὴ 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 ἕλξη ποὺ θὰ ἄσκησε ἡ διάδοση τῆς ἱστορίας «τῆς θαυμαστῆς καὶ ὡραίας Τόμυρις», θέμα ποὺ ἐξακολουθοῦσε νὰ ἐμπνέει πολλὲς θεατρικὲς διασκευὲς στὸ ἀγγλικό, γαλλικὸ καὶ ἰταλικὸ θέατρο ὡς τὸ τέλος σχεδὸν τοῦ 18ου αἰώνα[16].

Ἀλλὰ ἀπὸ μιὰ γενικότερη ἄποψη τὸ ἔργο τοῦ Lalli μεταφέρθηκε στὸν ἑλληνικὸ χῶρο κάτω ἀπὸ τὰ προστατευτικὰ φτερὰ 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 ἐπιλογὴ 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[17] ὁ Panzini μιλᾶ γιὰ τὸ θαυμασμὸ ποὺ ἔτρεφε ὁ ἡγεμόνας

14. Ἡ ἔκδοση τῆς «Ζηνοβίας» λανθάνει. Βλ. Φ. Ἠλιού, *Προσθῆκες 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 μόνο ἀναφέρω πὼς στὸ ἀγγλικὸ μουσικὸ θέατρο, τὶς τρεῖς πρῶτες δεκαετίες τοῦ αἰώνα, ἔχουμε πολλὲς παραλλαγὲς τῆς *Thomyris Queen of Scythia* μὲ 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 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 Διαφωτισμός*, Ἀθ. 1977, σ. 174 καὶ 453.

γιὰ τὸ ἔργο τοῦ Μεταστάσιου καὶ γιὰ τὸ ταξίδι του στὴ Βιέννη ὅπου, κατ' ἐντολὴ τοῦ Ὑψηλάντη, ἐπισκέφθηκε τὸ Μεταστάσιο. Ὑπάρχει ὅμως καὶ μιὰ ἄλλη πλευρὰ τοῦ ἔργου καὶ τῆς δραστηριότητας τοῦ Panzini ποὺ ἔχει ἀμεσότερη 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 ποιητής 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 συμπαραστάθηκε ἠθικὰ μὲ διάφορους τρόπους, χρησιμοποιώντας τὴν ἐπιρροὴ 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 ἑνὸς ἱστορικοῦ συγγράμματος καὶ ἔμεινε συνδεμένος μαζί του σ' ὅλη τὴ διάρκεια τῆς παραμονῆς του στὴ Βενετία[18].

Ὁ Panzini ἀσχολήθηκε μὲ τὸ ἔργο τοῦ Giannone λίγα χρόνια πρὶν φύγει γιὰ τὸ Βουκουρέστι. Ἔγραψε ἐκτενέστατη βιογραφία τοῦ δασκάλου του ποὺ κυκλοφόρησε στὴ Νάπολη τὸ 1777 μαζὶ μὲ τὴν ἔκδοση τῶν ἔργων τοῦ Giannone[19]. 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, πού, 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 ἔγκλειστος 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 αὐτή, ἡ βιογραφία τοῦ Giannone στὶς σ. 1 - 192 καὶ οἱ ἀναφορὲς στὸν Lalli στὶς σ. 146, 150, 151, 192.

Στὰ χρόνια ποὺ ἔμεινε στὸ Βουκουρέστι, ὁ Panzini διατηροῦσε ἀκόμα πρόσφατα στὴ μνήμη του τὰ περιστατικὰ καὶ τὰ στοιχεῖα ποὺ εἶχε συγκεντρώσει γιὰ τὴ βιογραφία τοῦ Giannone. Μποροῦμε νὰ θεωρήσουμε πὼς ἦταν ἴσως ὁ μόνος ἄνθρωπος στὶς παραδουνάβιες ἡγεμονίες ποὺ ὄχι μόνο γνώριζε τὸν Lalli καὶ τὸ ἔργο του ἀλλὰ εἶχε καὶ ἰδιαίτερους λόγους νὰ τὸν ἐκτιμᾶ. Μπορεῖ νὰ εἶχε προτείνει ὁ ἴδιος νὰ μεταφραστεῖ ἔργο τοῦ Lalli στὰ ἑλληνικὰ ἢ πιθανὸν νὰ ἔφερε μαζί του τὸ συγκεκριμένο κείμενο, ποὺ μὲ τὸν ἕνα ἢ τὸν ἄλλο τρόπο βρέθηκε στὰ χέρια τοῦ ἕλληνα μεταφραστῆ.

Ἀπὸ τὶς λίγες ἐπιστολὲς ποὺ γνωρίζουμε[20] καὶ ἀπὸ τὶς κρίσεις ποὺ διατυπώνει γιὰ τὴν κατάσταση στὶς ἡγεμονίες, βλέπουμε τὸν Panzini νὰ ἀσπάζεται τὶς ἀπόψεις πολλῶν συγχρόνων του γιὰ τὸ ρόλο τῆς φωτισμένης δεσποτείας. Παράλληλα ὅμως διατυπώνει πολὺ μαχητικὰ τὶς κριτικὲς ἀπόψεις τοῦ διαφωτισμοῦ, ὅπως δείχνουν οἱ χαρακτηρισμοί του γιὰ τὴν οἰκονομικὴ καὶ κοινωνικὴ κατάσταση τῆς χώρας ποὺ γιὰ πρώτη φορὰ ἐπισκέπτεται. Εἶναι κυρίως ἀμείλικτος ὅταν περιγράφει τὴ φοβερὴ πνευματικὴ ἔρημο ποὺ βλέπει παντοῦ γύρω του. Πολὺ φυσικὸ νὰ θέλησε νὰ δώσει στὸ περιβάλλον αὐτὸ κάποιο ἔναυσμα, κάποιο δεῖγμα πνευματικῆς καὶ πολιτιστικῆς δραστηριότητας ἀπὸ τὴν περιοχὴ ποὺ 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 ποὺ τὸ διοχετεύει στὸν ἑλληνικὸ χῶρο εἶναι φορτισμένος μὲ τὶς νέες ἰδέες. Τὸ ὅλο διάβημα ἀνταποκρίνεται τελικὰ στοὺς παιδευτικοὺς στόχους τοῦ διαφωτισμοῦ.

Περισσότερα στοιχεῖα γιὰ τὴ διαμονὴ τοῦ Panzini στὸ Βουκουρέστι καὶ γιὰ τὶς ἐπαφές του μὲ τοὺς ἕλληνες λογίους ἴσως μᾶς ἐπιτρέψουν κάποτε νὰ ἐντοπίσουμε καὶ τὸν πιθανὸ μεταφραστὴ τοῦ ἔργου τοῦ Lalli ἢ τοὺς πιθανοὺς μεταφραστὲς ἄλλων θεατρικῶν κειμένων ποὺ διασώζει ὁ κώδικας Ἠλιάσκου. 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 ἀλληλογραφίας τοῦ Panzini ἀπὸ τὸ Βουκουρέστι παραθέτει ὁ N. Cortese, *ὅ.π.*, 161 - 175.

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

«Πρὸς τοὺς περιέργους καὶ φιλομαθεῖς ἀναγνώστας. Ἡ εὐδοκίμησις τῶν Κωμμωδιῶν τοῦ κυρίου Καρόλου Γολδόνη, ὅπου ἐτύπωσα ἐδῶ εἰς Βιένναν, μὲ ἐπαρακινοῦσε νὰ ἐξακολουθήσω τὴν ἔκδοσιν καὶ ἑτέρων κωμμωδιῶν τοῦ αὐτοῦ συγγραφέως. Μοὶ ἔτυχον ὅμως ἀνὰ χείρας μερικὰ Δράματα ἤτοι Ὄπεραι τοῦ περιφήμου Μεταστασίου ἐξηγημέναι τεχνικῶς εἰς τὴν ἡμετέραν φράσιν, διὰ τοῦτο ἐμετάβαλλα τὸν σκοπόν μου. Μάλιστα ὁ συγγραφεὺς αὐτῶν, ὄχι μόνον μὲ τὴν ποιητικὴν του τέχνην, ἀλλὰ καὶ μὲ τὰς ἠθικάς του γνώμας καὶ ἄξια ἀποφθέγματα, ὁποῦ εἰς αὐτὰ ἐπερίκλεισε ἀπόκτησε τὸν ἔπαινον πάσης τῆς Εὐρώπης. Ὅθεν ἐλπίζω νὰ εὐαρεστήσω τοὺς ἀναγνώστας μὲ τὴν ἔκδοσιν μερικῶν ἀπὸ αὐτὰ τὰ Δράματα.

Καὶ πρῶτον εἶναι ὁ παρὼν ΔΗΜΟΦΟΝΤΗΣ, ἔπειτα δὲ ὁ Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ, Τώμυρις βασίλισσα 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 ἔκδοσιν καὶ τῶν λοιπῶν περιεργοτέρων τοῦ αὐτοῦ συγγραφέως καὶ ἑτέρων περιέργων Κωμμωδιῶν . . .»[21].

Ἡ βαρυσήμαντη ἐκδοτικὴ ἀναγγελία μᾶς ἐνδιαφέρει ἀπὸ πολλὲς πλευρές, πού θὰ προσπαθήσουμε νὰ προσεγγίσουμε μὲ συντομία.

Σημειώνουμε πρῶτα, πὼς ἀπὸ τὰ ἔργα πού ἐξαγγέλλει ὁ ἐκδότης, μόνο ὁ «Ἀχιλλεὺς ἐν Σκύρῳ» κυκλοφόρησε τὸ 1794, δηλαδὴ τὴν ἴδια χρονιά, ἀμέσως μετὰ τὸ «Δημοφόντη». Τὰ ὑπόλοιπα τρία δράματα, πού ὑπόσχεται νὰ παρουσιάσει ὁ Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης, δὲν εἶδαν τὸ φῶς τῆς δημοσιότητας. Ἀπὸ θεατρικὰ ἔργα τύπωσε μόνο μιὰ κωμωδία τοῦ Γκολντόνι τὸ 1794 καὶ τὸ 1796, πρὶν φύγει γιὰ τὴ Βενετία, ἕνα ἄλλο δράμα τοῦ Μεταστάσιου τὸν «Θεμιστοκλῆ». Οὔτε τότε οὔτε ἀργότερα ἔγινε ξανὰ λόγος γιὰ τοὺς τρεῖς τίτλους πού ἀναφέρει ἡ ἀναγγελία τοῦ ἐκδότη.

Σήμερα μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς τὰ ἔργα αὐτὰ ἔρχονται ξανὰ στὴν ἐπιφάνεια, γιατὶ ἀσφαλῶς δὲν εἶναι ἄλλα ἀπὸ τὰ θεατρικὰ κείμενα πού διασώζονται στὰ χειρόγραφα τοῦ Ἠλιάσκου.

21. Μεταστάσιου, *Ὁ Δημοφόντης*, Ὄπερα ἤτοι δράμα ἡρωϊκόν... μεταφρασθεῖσα ἐκ τῆς ἰταλικῆς διαλέκτου.... νῦν πρῶτον τύποις ἐκδοθεῖσα δαπάνῃ καὶ ἐπιμελείᾳ 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 Ἠλιάσκου, 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.

Ἀλλὰ καὶ τὸ τιτλοφορούμενο «Μεγακλῆς», ποὺ στὸ χειρόγραφο δὲν ἔχει τίτλο, ὄνομα συγγραφέα καὶ κατάλογο προσώπων τοῦ ἔργου, ἀλλὰ ἀρχίζει μὲ τὴν ἐπικεφαλίδα «Ὑπόθεσις 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 Λαμπανιτζιώτης. Μιὰ ἔμμετρη μετάφραση τοῦ ἴδιου ἔργου καὶ μὲ τίτλο «Τὰ Ὀλύμπια» ἔχει δημοσιέψει ὁ Ρήγας Βελεστινλὴς στὸν «Ἠθικὸ Τρίποδα» τὸ 1797. Ὅπως διαπίστωσα, ἡ πεζὴ μετάφραση ποὺ περιέχει ὁ κώδικας (μόνο τὰ χορικὰ ἀποδίδονται σὲ στίχους), χρησιμοποιήθηκε σ' ἕνα μεγάλο ποσοστὸ ἀπὸ τὸ δημιουργὸ τῆς ἔμμετρης ἀπόδοσης ποὺ περιλαμβάνεται στὸν «Ἠθικὸ 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, ἑνὸς ἀπὸ τοὺς βασικοὺς ἥρωες, γιὰ νὰ τιτλοφορήσει τὸ δράμα, σύμφωνα μὲ μιὰ συνήθεια γενικότερη ἴσως, ἀλλὰ ποὺ τηρεῖται σταθερὰ στὰ περισσότερα κείμενα τοῦ κώδικα (Ἀδελαΐς, Τιγράνης, Καζεμίρης).

Τέλος, τὸ ἀναγγελλόμενο ἔργο «Τώμυρις βασίλισσα τῆς Σκυθίας» εἶναι χωρὶς ἀμφιβολία τὸ δράμα τοῦ Lalli ποὺ ἡ ἑλληνική του μετάφραση περιέχεται στὴ χειρόγραφη συλλογὴ τοῦ Ἠλιάσκου. Ὅπως εἴπαμε 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 διαφορετικό, μποροῦμε νὰ τὸ ἐξηγήσουμε μὲ διάφορους τρόπους.

Ἡ πρόταση γιὰ τὸν τίτλο θὰ ὀφείλεται μᾶλλον στὸ μεταφραστὴ καὶ ὁπωσδήποτε θὰ τὸν προτίμησε ὁ ἐκδότης γιατὶ τὸ ὄνομα τῆς ἡρωΐδας ἦταν γνωστὸ ἀπὸ τὶς διάφορες 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 «Τόμυρης» ἀνάμεσα σὲ τίτλους τοῦ Μετα-

στάσιου, γιὰ νὰ γίνει ἐντυπωσιακότερη ἡ ἀναγγελία τοῦ προγράμματος, γιὰ λόγους ἐμπορικοὺς ὅπως θὰ λέγαμε σήμερα. Ὁ Μεταστάσιος ἦταν τὸ γνωστὸ ὄνομα καὶ μὲ τὴ δική του αἴγλη ἦταν πιὸ εὔκολο νὰ περάσει στὸ ἑλληνικὸ κοινὸ τὸ ἔργο τοῦ Lalli.

Βέβαια, καὶ τὰ τρία ἔργα ἔμειναν ἀνέκδοτα καὶ δὲν ξέρουμε ποιός θὰ ἦταν ὁ ὁριστικὸς τίτλος τῆς «Τόμυρης» καὶ ἂν θὰ ἔμπαινε στὴν ἔκδοση τὸ πραγματικὸ ὄνομα τοῦ συγγραφέα της. Παράλληλα, τὸ γεγονὸς ὅτι ἔμειναν ἀνέκδοτα μᾶς ἐπιβάλλει νὰ κάνουμε καὶ μιὰ ἄλλη ὑπόθεση. Ἀναγγέλλοντάς τα ὁ Λαμπανιτζιώτης μπορεῖ νὰ εἶχε στὰ χέρια του τὸν «Ἀχιλλέα ἐν Σκύρῳ» καὶ γιὰ τὰ ἄλλα νὰ στηρίχθηκε στὴν ὑπόσχεση κάποιου ἀνταποκριτῆ του καὶ συνεργάτη του. Δὲν ἀποκλείεται στὴ συνέχεια τὰ κείμενα νὰ μὴν ἔφτασαν ἢ νὰ ἔφτασαν πολὺ ἀργὰ στὸν προορισμό τους, ὅταν ὁ ἐκδότης εἶχε τροποποιήσει ἢ δὲν μποροῦσε νὰ πραγματοποιήσει πιὰ τὰ σχέδιά του.

Οἱ ἀβεβαιότητες αὐτὲς ὀφείλονται στὶς ἰδιομορφίες τῆς διακίνησης τῶν χειρόγραφων κειμένων καὶ τὶς διαμεσολαβήσεις ἀνάμεσα στὸ λογοτεχνικὸ προϊὸν καὶ τὸ ἔντυπο γιὰ τὶς ὁποῖες μιλήσαμε στὴν ἀρχή. Ἀλλὰ ἡ ταυτόχρονη παρουσία τῶν τριῶν κειμένων στὰ χειρόγραφα τοῦ Ἠλιάσκου δὲν μπορεῖ νὰ ὀφείλεται σὲ σύμπτωση καὶ μᾶς ἐπιτρέπει νὰ βεβαιώσουμε πὼς αὐτὲς εἶναι οἱ μεταφράσεις ποὺ σχεδίαζε νὰ ἐκδώσει ὁ Λαμπανιτζιώτης.

Εἶναι πολὺ πιθανὸ τότε ἡ «Τόμυρη» καὶ τὰ δύο ἄλλα κείμενα νὰ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ καὶ ἴσως ἀπὸ τὴν ἴδια πηγὴ ποὺ προμήθευσε τὸν «Δημοφόντη» καὶ τὸν «Ἀχιλλέα ἐν Σκύρῳ».

Ὑπάρχουν ὁμοιότητες στὴ γλώσσα καὶ στὴ μεταφραστικὴ ἀντίληψη ἀνάμεσα στὰ δύο παραπάνω ἔργα καὶ τὴν «Τόμυρη» τοῦ χειρογράφου. Οἱ τυπωμένες μεταφράσεις εἶναι ἐπίσης σὲ πεζὸ καὶ ἡ στιχουργία, ὅπως τὴ λέει ὁ ἐκδότης, περιορίζεται στὰ χορικὰ καὶ στοὺς μονόλογους τῶν ἡρώων. Φυσικά, οἱ ὁμοιότητες στὸ λεξιλόγιο δὲν μποροῦν νὰ ἀποτελέσουν ἀκλόνητο κριτήριο, συνήθως πρόκειται γιὰ στοιχεῖα κοινὰ καὶ σὲ ἄλλα γραφτὰ τῆς ἐποχῆς ἐκείνης. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, οἱ διαφορὲς στὴν ποιότητα τοῦ διαλόγου καὶ τῆς στιχουργίας, ποὺ εἶναι αἰσθητές, ὀφείλονται ἀσφαλῶς στὴ βελτιωτικὴ ἐπεξεργασία ἀπὸ τὴν ὁποία πέρασαν τὰ κείμενα τοῦ «Δημοφόντη» καὶ τοῦ «Ἀχιλλέα» πρὶν φτάσουν στὸ τυπογραφεῖο.

Ἂν δὲν μποροῦμε νὰ ὑποστηρίξουμε μὲ βεβαιότητα πὼς πρόκειται γιὰ τὸν ἴδιο μεταφραστή, αὐτὸ δὲν ἀκυρώνει τὴν ὑπόθεσή μας πὼς

τὰ ἔργα μπορεῖ νὰ προέρχονται ἀπὸ τὴν ἴδια πηγή, ἀπὸ ἕνα ὁρισμένο κύκλο, ἀπὸ τὸν αὐτὸ χῶρο.

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

Γιὰ ἕνα ἀπὸ τὰ ἔργα ποὺ ἀναγγέλλει ὁ Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης, γιὰ τὸν «Ἀχιλλέα ἐν Σκύρῳ», εἶναι βεβαιωμένο πὼς σὲ χειρόγραφη μορφὴ 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 «ἑλληνικὴ στὴ ρουμάνικη γλώσσα» 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 Βιέννη[22].

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

Γιὰ τὴ χρονολόγηση τῆς μετάφρασης ποὺ μᾶς ἀπασχόλησε ἐδῶ βοηθοῦν ἐπίσης τὰ στοιχεῖα ποὺ προκύπτουν ἀπὸ τὴ διερεύνηση τῶν ὑπόλοιπων μεταφράσεων, ἀπὸ ὁρισμένα 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 ὅριο τὴ δεκαετία 1780 - 1790.

Τὸ ὡρίμασμα τοῦ διαφωτισμοῦ, μιὰ πιὸ συνειδητὴ ἀναζήτηση γιὰ ἑλληνικότερα θέματα καὶ ἕνας σαφέστερος προσανατολισμὸς πρὸς τὸ ἐθνικὸ πρόβλημα ἀρχίζουν νὰ ἐπηρεάζουν στὰ ἑπόμενα χρόνια τὶς κατευθύνσεις τῆς ἐκδοτικῆς δραστηριότητας καὶ τὶς πνευματικὲς ἀνα-

22. Γιὰ τὴν περιγραφὴ τοῦ ρουμάνικου χειρογράφου καὶ τὰ σχετικὰ συμπεράσματα βλ. Al. Cioranescu, *Teatrul lui Metastasio in România*, «Studii Italiene», 1, 1934, σ. 135-137. Ἐπίσης τῆς Ariadna Camariano-Cioran, *Les Academies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Θεσσαλονίκη, 1974, σ. 337-338.

ζητήσεις γενικότερα. Μαζὶ μὲ τὸ αἴτημα γιὰ καλύτερη λογοτεχνικὴ ποιότητα, τοῦτες οἱ τάσεις ἔκαναν ὥστε ἡ «Τόμυρη» καὶ μερικὰ ἄλλα κείμενα τοῦ Ἠλιάσκου νὰ φαίνονται ἐκπρόθεσμα δέκα - δεκαπέντε χρόνια ἀργότερα.

Δὲν ἕπεται 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 ἑνὸς κόσμου ποὺ ἀφυπνίζεται.

Δημήτρης Σπάθης