



ΕΛΛΗΝΙΚΑ
ΤΟΜΟΣ 64
2014





© Copyright ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ISSN 0013-6336





ΔΗΜΟΣΙΕΥΜΑΤΑ ΤΗΣ ΕΤΑΙΡΕΙΑΣ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΕΛΛΗΝΙΚΑ

ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΟ ΙΣΤΟΡΙΚΟ ΚΑΙ ΛΑΟΓΡΑΦΙΚΟ
ΠΕΡΙΟΔΙΚΟ ΣΥΓΓΡΑΜΜΑ

ΤΟΜΟΣ ΕΞΗΚΟΣΤΟΣ ΤΕΤΑΡΤΟΣ
(2014)



ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗ
ΕΘΝΙΚΗΣ ΑΜΥΝΗΣ 4





ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΑΡΘΡΑ

Ioannis Deligiannis, <i>Flann O'Brien's Lucianism in 'WAAMA, etc.' from The Best of Myles</i>	7
Βασίλης Λεντάκης, <i>Δάφνις και Χλόη του Λόγγου και του Λάσκου Αικατερίνη Κορολή, Στρατηγικές αξιολόγησης στις ιδιωτικές παπυρικές επιστολές της ύστερης αρχαιότητας. Η περίπτωση του αιτήματος</i>	23
Guy (Michel) Saunier, <i>Παρατηρήσεις για τα τέσσερα στοιχεία της φύσης στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια</i>	41
W. Puchner, <i>Οι θεατρικές μεταφράσεις του Γεωργίου Σακελλαρίου (1767-1836). Κόδρος (1786 ανέκδοτο), Τηλέμαχος και Καλυψώ, Ορφεύς και Ευρυδίκη (Βιέννη 1796)</i>	55
Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο ήλιος κυκλοδίωκτος». <i>Οι ταπεινές αφετηρίες του υψηλού</i>	77
Μαρία Παπαδήμα, <i>Ο πορτογαλόφωνος Καβάφης. Μεταφράσεις, αναμεταφράσεις, αναδράσεις</i>	149
Maurizio Perugi, <i>Για το ποίημα «Γιάννης Κητς» του Άγγελου Σικελιανού</i>	159
Αντώνης Ι. Θαβώρης, <i>Χολομώντας. Η ετυμολογία του ονόματος</i>	177
	207

ΣΥΜΜΙΚΤΑ

N. Δ. Τριανταφυλλόπουλος, <i>Παροιμολογικά</i>	217
--	-----

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

<i>Sophokles Koenig Oedipus</i> , έκδ.-μτφρ.-σχόλια Bernd Manuwald (Δα-νιήλ Ι. Ιακώβ)	221
T. Bénatouïl, E. Maffi and F. Trabattoni (eds), <i>Plato, Aristotle, or Both? Dialogues between Platonism and Aristotelianism in Antiquity</i> (Ioannis G. Kalogerakos)	227
Ίαμβλίχου Χαλκιδέως <i>ἐκ τῆς Κοίλης Συρίας Προτρεπτικὸς ἐπὶ φιλοσοφίαν ὅπου καὶ ὁ Προτρεπτικὸς τοῦ Ἀριστοτέλους, τὰ πυθαγορικά συμβολικά παραγγέλματα καὶ ὁ Ἄνωνυμος Σοφιστῆς τοῦ 5ου αἰῶνος</i> , εἰς.-ἀρχαῖο κείμενο-μτφρ.-σημειώσεις Λίνος Γ. Μπενάκης (Τερέζα Πεντζοπούλου-Βαλαλά)	230

Δ. Γ. Αποστολόπουλος, <i>Το Νόμιμον της Μεγάλης Εκκλησίας 1564- ci. 1593</i> , τ. Α': <i>Το ιστορικό περίγραμμα-Τα πανομοιότυπα</i> τ. Β', με τη συνεργασία των Μάχη Παΐζη-Αποστολοπούλου και Γιούλη Ευαγγέλου: <i>Η αρχική συγκρότηση-Η μεταγραφή</i> (Σοφία Τζωρτζακάκη-Τζαρίδου)	234
Λυδία Παπαρρήγα-Αρτεμιάδη, Η. Αρναούτογλου και Ι. Χατζάκης, <i>Περίγραμμα ιστορίας μεταβυζαντινού δικαίου. Τα ελληνικά κείμενα</i> · Ι. Χατζάκης, <i>Περίγραμμα ιστορίας του μεταβυζαντινού δικαίου του λατινοκρατούμενου ελληνισμού. Τα λατινικά, ιταλικά και γαλλικά κείμενα</i> (Δέσποινα Τσούρκα-Παπαστάθη)	238
Antoni Rubió i Lluch, <i>Epistolari grec. Correspondència recollida I</i> anotada per Eusebi Ayensa I Prat (Λάμπρος Βαρελάς)	241
Η Έξοδος, τ. Γ'. <i>Μαρτυρίες από τις επαρχίες του Μεσόγειου Πόντου</i> , πρόλογος-επιστ. επιμ. Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, εκδοτική ομάδα: Σταύρος Θ. Ανεστίδης, Μαρία Α. Γαβρίλη, Βερονίκη Δα- λακούρα, Ματούλα Κουρουπού, Ελευθερία Κυφωνίδου, Μαρ- γαρίτα Πουτουρίδου, Μιράντα Τερζοπούλου (Αρτεμις Ξαν- θοπούλου-Κυριακού)	258
Βιβλία και δημοσιεύματα που στάλθηκαν στη διεύθυνση των Ελληνι- κών	265

FLANN O'BRIEN'S LUCIANISM IN 'WAAMA, ETC.'
FROM THE BEST OF MYLES

To Prof. Keith Sidwell for his 65th birthday¹

1. Introduction

Flann O'Brien's satirical style of writing, especially in reference to the Menippean satire,² has been a subject of focus in relatively recent studies.³ Although general references to Lucian, the most influenced by and most influential representative of the Menippean satire, in relation to O'Brien's work, his novels in particular, can be traced in these studies, there are no detailed and thorough analyses of the interrelations of the two authors, and certainly no specific references to Lucian's works in connection with O'Brien's.⁴ This study does not intend to fill this gap, at least in the entirety of Lucian's and O'Brien's works; it

1. This paper is dedicated to Prof. K. Sidwell, a scholar with an enthusiastic interest in the study of Lucian and his caustic spirit and humour, two characteristics found also in O'Brien's satirical column. He introduced me to the latter's writings when, upon my departure from Cork in 2006, where I had spent a year as a lecturer in Greek and Latin at University College Cork, he offered me the book to which references are made here: F. O'Brien, *The Best of Myles. A Selection from 'Cruiskeen Lawn'*, ed. by Kevin O'Nolan, London 1993.

2. For the most comprehensive definition and the basic generic characteristics of the Menippean satire, to which references will be made further down, see M. Bakhtin, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, ed.-trans. Caryl Emerson, Introd. Wayne C. Booth, Minneapolis-London 1984, pp. 113-119.

3. See e.g. J. Lanfers, *Unauthorised Versions. Irish Menippean Satire, 1919-1952*, Washington D.C. 2000, pp. 173-234; id., 'Bakhtin and Modern Irish Satire', *ABEI Journal. The Brazilian Journal of Irish Studies* 1 (1999) 61-64; M. H. Epp, *Saving Cruiskeen Lawn. Satirical Parody in the Novels and Journalism of Flann O'Brien (Myles na gCopaleen)*, Diss., McGill University 1999; M. K. Booker, *Flann O'Brien, Bakhtin, and Menippean Satire*, Syracuse, N.Y. 1995; M. Power 'Flann O'Brien and Classical Satire. An Exegesis of *The Hard Life*', *Éire-Ireland* 13 (1978) 87-102; G. Vintaloro, *L'a(rche)tipico Brian O'Nolan. Comico e riso dalla tradizione al post-*, Diss., Università di Bologna 2008; N. Cornwell, *The Absurd in Literature*, Manchester-New York 2006, pp. 251-279.

4. Epp, op. cit. (n. 3), pp. 90-92, dilates on O'Brien's 'Buchhandlung' scheme and makes some significant observations that will be discussed further down, but no connection whatsoever is made with Lucian. On the other hand, K. L. Knieriem (*Book-Fools of the Renaissance*, Champaign, Ill. 1993, p. 14) mentions Lucian (along with Petronius, Martial, Juvenal and Ausonius) as one of the writers who satirize book-fools and book-folly; in p. 62, n. 56 she specifically refers to Lucian's *Adversus indoctum* writing: 'Lucian's *Pros ton apaidenton* [sic] *kai polla biblia onoumenon* [To the ignorant book collector] is especially savage and touches on many of the themes to be discussed later;' however, no further reference to Lucian can be traced in her work and certainly no connection with O'Brien. The same applies to B. Metz ('Bibliomania and the Folly of Reading', *Comparative Critical Studies* 5 (2008) 249-269) who also discusses book-folly in literature; in p. 253 he dedicates a

rather focuses on the associations between Lucian's *Adversus indoctum et libros multos ementem* (*The Ignorant Book-Collector*) and a segment from O'Brien's satirical column 'Cruiskeen Lawn' in the *Irish Times*, published in the collection *The Best of Myles*, namely the 'WAAMA etc.'. The idea is to bring out similarities or rather literary topoi between the two texts and show how Lucian's mordant spirit and wit survived and, under parallel circumstances, came into light again almost two millennia later.

According to Macleod, Lucian's *Adversus Indoctum* can be classified as a pamphlet, a technical term to describe a short essay full of vindictive *psogos* against personal enemies.⁵ It is Lucian's personal attack against a compatriot of his, an unnamed Syrian⁶; he lampoons him and bitterly lashes out at him. The latter is a fawner and a parasite who inherited an old man's fortune and, in order to conceal his life of depravity, he seeks to buy the most expensive and luxurious books. In fact, according to Lucian's description, he is a squalid, vile, illiterate *nouveau riche*, who pretends to be extraordinarily educated. From the very beginning to the very end, Lucian addresses him and unveils his illiteracy and hypocrisy, and abases him in every possible way. Once Lucian reveals his compatriot's ignorance, at the end of his invective he promises him that he will return and confront him concerning his licentious life.⁷

This final promise could make Lucian's work appear as a developing piece or, at least, a story divided in sequels, which, however, was not realized, or if it was, has not survived. Thus his invective could be paralleled to O'Brien's journal column (a story in sequels too),⁸ although the latter's text is not as acerbic

whole paragraph to Lucian's *Adversus indoctum*, but although he is certainly more analytical than Knieriem, he fails to make any connection with O'Brien, though he does so for other authors.

5. M. D. Macleod, *Lucian. A Selection*, Warminster 1991, p. 7.

6. D. S. Richter (*Lucian's Learned Barbaros. Parodying Diatribe in the Adversus Indoctum*, on-line: <http://apaclassics.org/images/uploads/documents/abstracts/RICHTER.pdf> (5 Jan. 2012)) claims that 'scholars have long assumed that the object of this little diatribe was in fact a real person and that the "speaker" is Lucian himself [...] In this paper, I argue that the "speaker" of the *Adversus Indoctum* is in fact not Lucian *qua* Lucian but rather, a carefully constructed speaking *persona*. I suggest that this text should be read not as a diatribe against the pretensions to learning of an unnamed Syrian, but understood as a parody of a diatribe whose object is the Greek, cultural chauvinism of the speaker. That the *Adversus Indoctum* is a "*hypothesis eschematismene*," and that the speaker is not in fact to be identified with the "author Lucian," seems clear from one of the initial taunts which the speaker levels at this Syrian book collector [...].'

7. Luc. *Ind.* 30: 'I give myself the liberty of saying this much to you for the present, just about your books; about your other detestable and ignominious conduct you shall often be told in future.' All references are made to A. M. Harmon (trans.), *Lucian*, vol. III, London–Cambridge, Mass. 1960, pp. 173-211.

8. For this characteristic of the Menippean satire, common to both authors, cf. Bakhtin, op. cit. (n. 2), pp. 118-119: '14. Finally, the last characteristic of the menippea: its concern with current and topical issues. This is, in its own way, the "journalistic" genre of antiquity, acutely echoing the ideo-

as Lucian's. He certainly employs sarcasm and irony against an illiterate and vulgar but very wealthy friend of his, who tries to cover his demerits by buying brand-new, expensive books. This is the motive behind O'Brien's proposal for a well structured and beneficial service that could be offered to the public by the Irish WAAMA (Writers, Actors, Artists, Musicians Association), developed by the author in a series of columns under the following titles: 'Buchhandlung', 'Dog ears four-a-penny', 'The World of books', 'A rate to suit all purses', 'Order your copy now', 'Constructive criticism', 'Our new service', 'Our service explained', 'The secret', and 'Explanation'. O'Brien does not limit the proposed service to book-handling only (to make books look used and studied), but extends it to an escort service as well for 'people who are very important and equally ignorant' and want to be considered educated.⁹

The differences between the two authors are not limited only to the nature of their attacks (Lucian's personal libel vs. O'Brien's social criticism)¹⁰ and the degree of their attacks (Lucian's is extremely degrading vs. O'Brien's which is relatively mild). Differences also exist in their references to contemporary circumstances and people, real or imaginary, which are inevitable given the content and the purpose of the authors' texts aimed at savaging current personal and social weaknesses and behaviours.¹¹ As such, these differences are placed

logical issues of the day. The satires of Lucian, taken as a group, are an entire encyclopedia of his times: they are full of overt and hidden polemics with various philosophical, religious, ideological and scientific schools, and with the tendencies and currents of his time; they are full of the images of contemporary or recently deceased public figures, "masters of thought" in all spheres of societal and ideological life (under their own names, or disguised); they are full of allusions to the great and small events of the epoch; they feel out new directions in the development of everyday life; they show newly emerging types in all layers of society, and so on. They are a sort of *Diary of a Writer*, seeking to unravel and evaluate the general spirit and direction of evolving contemporary life. Just such a *Diary of a Writer* (with, however, a sharp preponderance of the carnivalistic-comic element) are the satires of Varro, taken in their entirety. We find the same characteristic in Petronius, in Apuleius and others. A journalistic quality, the spirit of publicistic writing or of the feuilleton, a pointed interest in the topics of the day are characteristic to a greater or lesser extent of all representatives of the menippea. And this final characteristic is organically combined with all the other traits of the genre.'

9. O'Brien, op. cit. (n. 1), p. 26. Cf. Epp, op. cit. (n. 3), p. 92: 'The "Buchhandlung" service satirizes, through parody, the pretensions of those who wish to be thought of as well-read, a wish that is foolish from O'Brien's point of view. The lack of their ability to properly understand and criticize literature is also mocked, through the arbitrary assignation of marginal comments that randomly praise, degrade, or comment, on works randomly selected [...] The "Buchhandlung" scheme is thus a broad attack on a certain type of reader, the scheme's satire informing what is on the surface a joking parody of some people's particular tendencies, and is also a good example of O'Brien's own particular attitude (well represented in *TP* [= *The Third Policeman*]) towards the fraudulent critic.'

10. Cf. O'Brien, op. cit. (n. 1), p. 18: 'The trained and experienced book-handler is the only real solution of this contemporary social problem.'

11. This is also one of the characteristics of the Menippean satire as given by Bakhtin, op. cit. (n. 2), p. 115, common to both Lucian and O'Brien: '4. A very important characteristic of the menippea is the organic combination within it of the free fantastic, the symbolic, at times even a mystical-reli-

outside the scope of this study. What are important and thus worth-focusing on are the similarities and the *topoi* common in both texts and employed by both authors to decry the behaviour of their victims.

2. *Financial Status*

The financial status of the individual or the social group targeted by Lucian and O'Brien correspondingly is, along with their intellectual status, the most obvious commonality of the two texts. Both authors attack people who have suddenly risen to a higher economic status but, in order to gain social acceptance in that class without having been properly educated or cultivated, attempt to compensate this gap by purchasing costly and luxurious books.¹² It is only in *Ind. 4* where Lucian indicates that the person he is talking about is a rich man (Luc. *Ind. 4*):

If possessing books made their owner learned, they would indeed be a possession of great price, and only rich men like you would have them, since you could buy them at auction, as it were, outbidding us poor men.

He certainly hints at his victim's wealth in previous chapters (*Ind. 1*: 'You expect to get a reputation for learning by zealously buying up the finest books'; *Ind. 2*: 'Yet suppose I grant you that you have selected the very *éditions de lux*'), but he emphasizes his intellectual status rather than his financial one (see the next section). He reassumes this point in chapter 19 where he exposes the way by which this Syrian became rich (Luc. *Ind. 19*):

as far as I know – and I too am a Syrian – if you had not smuggled yourself into that old man's will with all speed, you would be starving to death by now, and would be putting up your books at auction!

O'Brien, on the other hand, takes advantage of every opportunity to castigate initially his friend's great wealth (O'Brien, op. cit., p. 17: 'My friend is a man of great wealth and vulgarity') and subsequently the financial status of all those who belong to the same class and have the same characteristics as his friend (always in contrast to their ignorance or illiteracy): 'illiterate, but wealthy,

gious element with an extreme and (from our point of view) crude slum naturalism. The adventures of truth on earth take place on the high road, in brothels, in the dens of thieves, in taverns, market-places, prisons, in the erotic orgies of secret cults, and so forth. The idea here fears no slum, is not afraid of any of life's filth. The man of the idea – the wise man – collides with worldly evil, depravity, baseness, and vulgarity in their most extreme expression [...].'

12. Knieriem, op. cit. (n. 4), pp. 18-21, examines the financial motivations of book-fools in Renaissance, but one can assume that similar attitudes towards books occurred in pre- and post-Renaissance times as well.

upstarts' (O'Brien, op. cit., p. 19); 'some of the wealthiest and most ignorant in the land' (O'Brien, op. cit., p. 23); 'well-off people *who have no books*' (O'Brien, op. cit., p. 24); 'people who are very important and equally ignorant' (O'Brien, op. cit., p. 26).

3. *Intellectual Status*

As stated above, Lucian's main attack is his compatriot's illiteracy, which of course contradicts his obsession with buying the most expensive and luxurious books, as he simply cannot read and benefit from them.¹³ The basic point of his criticism does not lie so much in his victim's lack of proper education,¹⁴ as in his general uncultivated and ignorant behaviour.¹⁵ Lucian lists a number of well known examples of ignorant and pretentious people (chapters 5-19), and in the meantime he compares him with 'the donkey that listens to the lyre and wags his ears'¹⁶ and with a fish (actually the fish is less dumb than him; *Ind.* 16: '[...] you are more dumb than any fish!'). He condemns his 'barbarous speech' and 'obtuse mind' (Luc. *Ind.* 4):

In that case, however, who could rival the dealers and booksellers for learning, who possess and sell so many books? But if you care to look into the matter, you will see that they are not much superior to you in that point; they are barbarous of speech and obtuse in mind like you – just what one would expect people to be who have no conception of what is good and bad,

and ridicules his inability to react and even give a proper answer (Luc. *Ind.* 5):

What good, then, does it do you to buy them – unless you think that even the book-cases are learned because they contain so many of the works of the ancients! Answer me this question, if you will – or better, as you are unable to answer, nod or shake your head in reply.

In similar terms O'Brien describes the social group of people that he attacks: ignorant, vulgar, fool, illiterate, dumb. His attack, however, remains subtle and civilized, certainly less bitter and offensive than Lucian's. He criticizes his friend's

13. Luc. *Ind.* 2: 'What good, you strange person, will it do you to own them, when you do not understand their beauty and will never make use of it one whit more than a blind man would enjoy beauty in favourites?'

14. *Ibid.* 3: 'you would never dare to say that you have had an education, or that you ever troubled yourself to associate intimately with books, or that So-and-so was your teacher and you went to school with So-and-so.'

15. *Ibid.* 5: 'if an ignorant man like you should buy many books, would he not give rise to gibes at himself for his ignorance?'

16. *Ibid.* 4: 'Although you have a book in your hand and read all the time, you do not understand a single thing that you read, but you are like the donkey that listens to the lyre and wags his ears.'

vulgarity and questions his ability to even read: ‘My friend is a man of great wealth and vulgarity [...] Whether he can read or not, I do not know’ (O’Brien, op. cit., p. 17). He also focuses on the illiteracy and ignorance of the *nouveau riche* (O’Brien, op. cit., pp. 18-26):

the necessity for the professional book-handler, a person who will maul the books of illiterate, but wealthy, upstarts so that the books will look as if they have been read and re-read by their owners [...] ignorant people who want to be suspected of reading books [...] some of the wealthiest and most ignorant in the land [...] A lot of the letters we receive are from well-off people who have no books. Nevertheless, they want to be thought educated [...] people who are very important and equally ignorant [...] If you are very dumb, you hire one of our ventriloquists to accompany you in public places, and he does absolutely all the talking. The smart replies which you appear to make will astonish yourself as much as the people around you.

4. Social Entourage

Frenemies

Lucian is vitriolic against the people surrounding his target. One could even claim that he considers them equally responsible for his compatriot’s situation as his own credulity, because with their flattering his ears and eyes they obstruct him from seeing his reality (Luc. *Ind.* 20):

The only remaining reason is that you have been convinced by your toadies that you are not only handsome and charming but a scholar and an orator and a writer without peer, and you buy the books to prove their praises true. They say that you hold forth to them at dinner, and that they, like stranded frogs, make a clamour because they are thirsty, or else they get nothing to drink if they do not burst themselves shouting. To be sure, you are somehow very easy to lead by the nose, and believe them in everything.

Either as ‘toadies’ or as ‘stranded frogs’ they use flattery to entice their victim’s ostentatious behaviour, which turns him into a laughing-stock even for them (*Ind.* 7: ‘the toadies who live with you praise you and they themselves for the most part turn to one another and laugh!’).¹⁷ However, Lucian makes a clear distinction between the social entourage, the ‘friends’, of this man, who, consciously or not, encourage this behaviour, and the book professionals, especially booksellers, who exploit their customer’s ignorance to make a profit; cf. *Ind.* 1: ‘you rely upon men who bestow their praise hit-and-miss, you are a godsend to the people that tell such lies about books,’ and 4 (Luc. *Ind.* 4):

In that case, however, who could rival the dealers and booksellers for learning, who possess and sell so many books? But if you care to look into the matter, you will see that

17. Cf. *ibid.* 22: ‘It is no wonder, then, since you are such a failure at likenesses, that you want to make yourself resemble men of learning, believing those who praise you so.’

they are not much superior to you in that point; they are barbarous of speech and obtuse in mind like you – just what one would expect people to be who have no conception of what is good and bad.

Towards the end of his invective Lucian returns to the gullibility of his compatriot and considers making use of it in order to achieve his goal (Luc. *Ind.* 26):

You are well enough educated; you have learning to spare; you have all the works of antiquity almost at the tip of your tongue; you know not only all history but all the arts of literary composition, its merits and defects, and how to use an Attic vocabulary; your many books have made you wondrous wise, consummate in learning. There is no reason why I should not have my fun with you, since you like to be gulled!

O'Brien's only reference to this kind of external factor that leads the *nouveau riche* to make such use of the books is the following (O'Brien, op. cit., p. 17):

Whether he can read or not, I do not know, but some savage faculty for observation told him that most respectable and estimable people usually had a lot of books in their houses.

The 'savage faculty' possibly refers to a body of authorities, similar to the body of teachers or instructors for which the term is standardly used, whose weight of opinion readily influences gullible people desperately seeking to gain the recognition of the members of their new class.¹⁸ Here, the interpretation of 'faculty' in the sense of 'an inherent power, ability or capacity of the human mind', although it cannot be excluded, seems less probable.

Mocking and avoidance by the rest of society

Equally significant is the part of Lucian's text dedicated to the reaction of the general society to the pretentious behaviour of his target, in particular by people of learning, who appreciate the true beauty and value of books. Gibes and contempt ('if an ignorant man like you should buy many books, would he not give rise to gibes at himself for his ignorance?' [*Ind.* 5]), laughter ('Men of learning laugh at you, while the toadies who live with you praise you and they themselves for the most part turn to one another and laugh!' [*Ind.* 7]),¹⁹ and even hatred are the sentiments attributed by Lucian to the people who are familiar with his compatriot's opinion of books as well as his licentious life (Luc. *Ind.* 16):

Ah yes, already you have been improved beyond measure by their purchase, when you talk as you do – but no, you are more dumb than any fish! – and live in a way that cannot

18. Cf. Epp, op. cit. (n. 3), p. 89.

19. Cf. also Luc. *Ind.* 7: 'Now then, if that man, Thersites, should get the armour of Achilles, do you suppose that he would thereby at once become both handsome and strong [...] You will hardly say so. No, he would make himself a laughing-stock.'

even be mentioned with decency, and have incurred everybody's savage hatred, as the phrase goes, for your beastliness!

Just before the end, Lucian reminds him of what the real meaning of the purchase of books is (Luc. *Ind.* 28):

You will buy them and make no use of them and get yourself laughed at by men of learning who are satisfied with the gain that they derive, not from the beauty of books or their expensiveness, but from the language and thought of their author.

O'Brien connects this social reaction with the new service he suggests, the Myles na gCopaleen Escort Service (O'Brien, *op. cit.*, p. 24):

Why be a dumb dud? Do your friends shun you? Do people cross the street when they see you approaching? Do they run up the steps of strange houses, pretend they live there and force their way into the hall while you are passing by? If this is the sort of a person you are, you must avail yourself today of this new service. Otherwise, you might as well be dead.

5. *Method of Gaining Status*

Both Lucian and O'Brien place emphasis on the method employed by their wealthy but ignorant targets to gain the social status required by their new financial status. They both underline the fact that they try to conceal their ignorance and illiteracy by buying many expensive and luxurious books, oftentimes irrelevant to their interests and used only for decorative purposes.²⁰

Lucian comments that his compatriot's zeal to buy the finest books actually becomes a proof of his ignorance (*Ind.* 1: 'You expect to get a reputation for learning by zealously buying up the finest books, but the thing goes by opposites and in a way becomes proof of your ignorance').²¹ He attributes this enthusiasm to his desire to make up for all that he lacks, i.e., a proper education and any connection at all with books (*Ind.* 3-4: 'you would never dare to say that you have had an education, or that you ever troubled yourself to associate intimately with books [...] You expect to make up for all that now by one single expedient – by getting many books'). He clearly describes his purchase of books as merely a display of wealth (*Ind.* 19: 'perhaps you regard the matter [sc. his zeal in the purchase of books] as a display of wealth and wish to show everyone that out of your vast surplus you spend money even for things of no use to you?') and as a

20. See also Knieriem, *op. cit.* (n. 4), pp. 21-28.

21. Cf. Luc. *Ind.* 4: 'If possessing books made their owner learned, they would indeed be a possession of great price,' and 5: 'if an ignorant man like you should buy many books, would he not give rise to gibes at himself for his ignorance?'

means of concealing his ignorance and gaining a high reputation (*Ind.* 29: 'You expect to palliate and conceal your ignorance by getting a reputation for this, and to daze people by the number of your books, unaware that you are doing the same as the most ignorant physicians, who get themselves ivory pill-boxes and silver cupping-glasses and gold-inlaid scalpels'). Disgusted by this behaviour and attitude, Lucian acknowledges his compatriot's craze, but asks him not to sully the content of his books (*Luc. Ind.* 28):

But if you have made up your mind to cleave to the same infirmity at all costs, go ahead: buy books, keep them at home under lock and key, and enjoy the fame of your treasures – that is enough for you. But never lay hands on them or read them or sully with your tongue the prose and poetry of the ancients, that has done you no harm.

O'Brien attributes his friend's purchase of books – also costly and apparently irrelevant to his interests – to the 'savage faculty' commented above (O'Brien, *op. cit.*, pp. 17-18):

some savage faculty for observation told him that most respectable and estimable people usually had a lot of books in their houses. So he bought several book-cases and paid some rascally middleman to stuff them with all manner of new books, some of them very costly volumes on the subject of French landscape painting. I noticed on my visit that not one of them had ever been opened or touched, and remarked the fact.

He returns to the content of the books bought by 'non-browed' people who want to be thought as 'highbrowed' (O'Brien, *op. cit.*, p. 18):

Similarly with our non-brow who wants his friends to infer from a glancing around his house that he is a high-brow. He buys an enormous book on the Russian ballet, written possibly in the language of that distant but beautiful land.

This attitude is also addressed while discussing *Le Traitement Superbe*, the Handling Superb of the book-handling service of WAAMA, a 'service, which enables ignorant people who want to be suspected of reading books' (O'Brien, *op. cit.*, p. 20).

6. 'Recommended' Methods

Within the satirical frame, the style and wit of their works both authors make some 'recommendations' to their target individual or group to facilitate their method of gaining the desired status as described above. The extent of these recommendations depends on the authors' purposes. In fact, Lucian does not address this issue explicitly, but in the flow of his speech he touches upon issues discussed in detail by O'Brien; cf. e.g. the status of the books upon which his Syrian compatriot should judge the quality, usefulness, beauty and benefit of

the books he buys ('eaten and cut up'), or the topic of the books being glued on him as the only way he could benefit from them. Although Lucian simply makes these references and passes them over without any further discussion, O'Brien develops a whole system of a book-handling service and describes in detail the gluing of books on a certain critic, and he even extends his proposed service to escorting ignorant, wealthy people seeking an upgrade in social status.

Book-handling

According to Lucian, his compatriot is so dumb that he can judge the quality of the books he buys only by their external conditions (Luc. *Ind.* 1):

how can you tell what books are old and highly valuable, and what are worthless and simply in wretched repair – unless you judge them by the extent to which they are eaten into and cut up, calling the book-worms into counsel to settle the question.

O'Brien, on the other hand, who in 'Buchhandlung' (O'Brien, op. cit., pp. 17-18) has his friend consider the books as decorative elements for his new house ('When he had set about buying bedsteads, tables, chairs and what-not, it occurred to him to buy also a library'), and having followed the advice of 'some savage faculty [...] he bought several book-cases and paid some rascally middleman to stuff them with all manner of new books, some of them very costly volumes on the subject of French landscape painting', gets inspired for his proposed service by the fact that 'not one of them had ever been opened or touched.' He develops his new service in a series of articles under his column. In 'Dog ears four-a-penny' he introduces the service that he suggests, presenting it as 'the only real solution of this contemporary social problem' (O'Brien, op. cit., p. 18). He elevates the book-handler to a professional's level and makes him a 'necessity' for 'the books of illiterate, but wealthy, upstarts so that the books will look as if they have been read and re-read by their owners' (O'Brien, op. cit., pp. 18-19). He even goes on to provide four different grades of service: the Popular Handling and the Premier Handling (O'Brien, op. cit., p. 19), the De Luxe Handling (O'Brien, op. cit., p. 19), and the Handling Superb – '*Le Traitement Superbe* being the more usual title [...] which enables ignorant people who want to be suspected of reading books' (O'Brien, op. cit., p. 20); see also the following 'Furthermore' which introduces another service by the WAAMA, namely the Myles na gCopaleen Book Club which chooses the books for its customers, and the 'Constructive criticism'.

Glue

Although the topic of gluing the books on someone's body or hands is common in both writers, it is treated totally differently by them. Lucian wonders how his

Syrian compatriot can benefit from the books he buys, even if the latter sleeps with them or glues them on himself and circulates dressed in them (Luc. *Ind.* 4):

What would you gain by it in the way of learning, even if you should put them under your pillow and sleep on them or should glue them together and walk about dressed in them?

It is undoubtedly a rhetorical question which aims at highlighting his victim's ignorance and irrelevance with books.

O'Brien's story narrates the comical but revengeful punishment of a book critic or, as the author puts it, the verification of a comment that this critic was bribed to make for a book, namely that 'once one takes the book up one cannot leave it down' (O'Brien, *op. cit.*, p. 23):

Occasionally we print and circulate works written specially for the Club by members of the WAAMA League. Copies are sent out in advance to well-known critics, accompanied by whatever fee that is usually required to buy them. We sent one man ten bob with a new book and asked him to say that once one takes the book up one cannot leave it down. The self-opinionated gobdaw returned the parcel with an impudent note saying that his price was twelve and sixpence. Our reply was immediate. Back went the parcel with twelve and sixpence and a curt note saying that we were accepting the gentleman's terms. In due course we printed the favourable comment I have quoted.

But for once we took steps to see that our critic spoke the truth. The cover of the volume was treated with a special brand of invisible glue that acts only when subjected to the heat of the hands. When our friend had concluded his cursory glance through the work and was about to throw it away, it had become practically part of his physical personality. Not only did the covers stick to his fingers, but the whole volume began to disintegrate into a viscous mess of treacly slime. Short of having his two arms amputated, putting the book down was an impossibility. He had to go round with the book for a week and submit to being fed like a baby by his maid. He got rid of the masterpiece only by taking a course of scalding hot baths that left him as weak as a kitten.

Both in Lucian's and in O'Brien's works gluing functions as a means of ridicule for their targeted individuals. The former ridicules his victim's incompetence in learning from the books, while the latter makes fun of the huffiness and hypocrisy of an otherwise estimable book critic!

Escort service

The 'Myles na gCopaleen Escort Service', introduced by O'Brien in 'Our new service' and described in detail and with examples in the following 'Our service explained', 'The secret', and the 'Explanation', is an innovation of the Irish writer. Its purpose is the same as that of the book-handling service (O'Brien, *op. cit.*, p. 26):

The League's horde of trained ventriloquists can now be heard carrying out their single-handed conversations all over the city and in the drawing-rooms of people who are very

important and equally ignorant. You know the system? If you are very dumb, you hire one of our ventriloquists to accompany you in public places, and he does absolutely all the talking. The smart replies which you appear to make will astonish yourself as much as the people around you.

While the proposed service is unique to O'Brien, the situation described, especially the one 'Supposing you are a lady and so completely dumb that the dogs in the street do not think you are worth growling at' (O'Brien, op. cit., pp. 24-25), or in general of 'well-off people *who have no books*. Nevertheless, they want to be thought educated' (O'Brien, op. cit., p. 24), is reminiscent of Lucian's description of his Syrian's possible engagement in an unfortunate conversation with someone on what he reads (Luc. *Ind.* 18):

Furthermore, would it not be discreditable if someone, on seeing you with a book in your hand (you always have one, no matter what), should ask what orator or historian or poet it was by, and you, knowing from the title, should easily answer that question; and if then – for such topics often spin themselves out to some length in conversation – he should either commend or criticise something in its contents, and you should be at a loss and have nothing to say? Would you not then pray for the earth to open and swallow you for getting yourself into trouble like Bellerophon by carrying your book about?

7. Conclusions

It becomes obvious from the instances listed and described above that the similarities and the literary topoi between the two authors are in abundance. Whether or not O'Brien had studied or was inspired by Lucian's text is uncertain. It is more likely that these similarities and topoi are coincidental and were the result of the two authors dealing with parallel contemporary conditions, attitudes and behaviours. It has been supported that Lucian's pamphlet writing had by his time become a special literary genre derived from the tradition of the rhetoric and the cynical *diatribe*,²² meaning that his topics were somehow traditional and repeated literary topoi.²³ However, Lucian's personal attacks on specific targets, known or, as in our case, unknown people of his time, should certainly not be undervalued as simply being placed within

22. J. Bompaire, *Lucien écrivain. Imitation et creation*, Paris 1958, pp. 269 and 471-477.

23. Discussing the beginnings of book-folly, Knieriem, op. cit. (n. 4), p. 14, notes that 'the book-fool appears frequently in classical literature, most prominently in the satires of Petronius, Martial, Juvenal, Lucian, and Ausonius. Especially influential in the Renaissance period was the condemnation of Ptolemaic bibliophilia by Seneca in his *De Tranquillitate Animi* [= Sen. *Dial.* 9.9.5]. To Seneca's *De Tranquillitate Animi* as well as his *Ep.* 2.2-3 and to Petronius (*Sat.* 48) references are made also by Metz, op. cit. (n. 4), pp. 249 and 254. For other examples of Medieval and Renaissance authors and scholars criticizing book-folly, with Petrarch's dialogue *De librorum copia* from his *De remediis utriusque fortunae* (1.43) being the most noted, see Knieriem, op. cit. (n. 4), and Metz, op. cit. (n. 4).

a literary tradition. Their originality lies exactly in the fact that they refer to and describe contemporary people and circumstances (as well as in the bitter language of their author). Flatterers and newly rich people have always existed, before and after Lucian, and this is where one should look for and explain the similarities between Lucian and O'Brien: they both were inspired by and wrote on aspects of their social reality, and the *topoi* common to both writers simply reflect the similarity of their society.

Although it is precisely this characteristic of the Menippean satire, as given by Bakhtin (*op. cit.*, pp. 118-119),²⁴ which is common to both Lucian and O'Brien, this is not the only one found in both authors in their works examined above. As noted earlier,²⁵ they both represent 'the man of the idea – the wise man – [who] collides with worldly evil, depravity, baseness, and vulgarity in their most extreme expression.' Without claiming possession of an absolute authority they feel obliged to stand against, criticize and parody people who try to cover their coarseness and degeneracy by faking a social, moral and intellectual behaviour unfit for them, which makes them appear rather burlesque. To cauterize this sort of behaviour both authors resort to the emphasis – or rather the exaggeration – of the comic elements of it, which is the very first characteristic of the Menippean satire.²⁶ Both Lucian and O'Brien ridicule their targets by making them seem like personae who have popped out from a comedy very badly written and performed. Their characters edge between normality and abnormality, between sanity and insanity in a broader sense;²⁷ they have an eccentric, sometimes

24. See n. 8.

25. See n. 11.

26. See Bakhtin, *op. cit.* (n. 2), p. 114: '1. As compared with the Socratic dialogue, the specific weight of the comic element is generally increased in the menippea, although this vacillates significantly in the diverse varieties of this flexible genre: the comic element is very great in Varro, for example, but it disappears, or rather is reduced, in Boethius [...]'

27. Cf. *ibid.*, pp. 116-118: '8. In the menippea there appears for the first time what might be called moral-psychological experimentation: a representation of the unusual, abnormal moral and psychic states of man – insanity of all sorts (the theme of the maniac), split personality, unrestrained daydreaming, unusual dreams, passions bordering on madness, suicides, and so forth. These phenomena do not function narrowly in the menippea as mere themes, but have a formal generic significance. Dreams, daydreams, insanity destroy the epic and tragic wholeness of a person and his fate: the possibilities of another person and another life are revealed in him, he loses his finalized quality and ceases to mean only one thing; he ceases to coincide with himself. Dreams are common in the epic as well, but there they are prophetic, motivating, cautionary – they do not take the person beyond the bounds of his fate and his character, they do not violate his integrity. Of course, this un-finalizability of a man, his noncoincidence with himself, are still rather elementary and embryonic in the menippea, but they are openly there and permit us to look at a person in a new way. This destruction of the wholeness and finalized quality of a man is facilitated by the appearance, in the menippea, of a dialogic relationship to one's own self (fraught with the possibility of split personality). [...] We should mention in passing that Dostoevsky too, when representing the phenomenon of the double, always preserved alongside the tragic element an element of the *comic* as well [...].'

inappropriate behaviour that provokes the commonly and generally accepted social and moral behaviour.²⁸ Within this spirit is also placed the ‘boldness of invention and the fantastic element’, as can be traced, e.g., in the ‘Recommended methods’ section and as described by Bakhtin.²⁹

It becomes apparent from this comparison between Lucian and O’Brien

10. The menippea is full of sharp contrasts and oxymoronic combinations: the virtuous hetaera, the true freedom of the wise man and his servile position, the emperor who becomes a slave, moral downfalls and purifications, luxury and poverty, the noble bandit, and so forth. The menippea loves to play with abrupt transitions and shifts, ups and downs, rises and falls, unexpected comings together of distant and disunited things, *mésalliances* of all sorts.’

28. Cf. *ibid.*, pp. 117-118: ‘9. Very characteristic for the menippea are scandal scenes, eccentric behavior, inappropriate speeches and performances, that is, all sorts of violations of the generally accepted and customary course of events and the established norms of behavior and etiquette, including manners of speech. These scandals are sharply distinguished by their artistic structure from epic events and tragic catastrophes. They are also different in essence from comic brawls and *exposés*. One could say that in the menippea new artistic categories of the scandalous and the eccentric emerge which are completely foreign to the classical epic and to the dramatic genres [...] Scandals and eccentricities destroy the epic and tragic wholeness of the world, they make a breach in the stable, normal (“seemly”) course of human affairs and events, they free human behavior from the norms and motivations that predetermine it. [...] The “inappropriate word” – inappropriate because of its cynical frankness, or because it profanely unmasks a holy thing, or because it crudely violates etiquette – is also very characteristic for the menippea.’

29. See *ibid.*, pp. 115-116: ‘5. Boldness of invention and the fantastic element are combined in the menippea with an extraordinary philosophical universalism and a capacity to contemplate the world on the broadest possible scale. The menippea is a genre of “ultimate questions.” In it ultimate philosophical positions are put to the test. The menippea strives to provide, as it were, the ultimate and decisive words and acts of a person, each of which contains the whole man, the whole of his life in its entirety. [...] Under menippean conditions the very nature and process of posing philosophical problems, as compared with the Socratic dialogue, had to change abruptly: all problems that were in the least “academic” (gnoseological and aesthetic) fell by the wayside, complex and extensive modes of argumentation also fell away, and there remained essentially only naked “ultimate questions” with an ethical and practical bias. Typical for the menippea is *synchysis* (that is, juxtaposition) of precisely such stripped-down “ultimate positions in the world.” Cf. *ibid.*, pp. 114-115: ‘2. The menippea is fully liberated from those limitations of history and memoir that were so characteristic of the Socratic dialogue (although externally the memoir form is sometimes preserved); it is free of legend and not fettered by any demands for an external verisimilitude to life. The menippea is characterized by an *extraordinary freedom of plot and philosophical invention*. [...] Indeed, in all of world literature we could not find a genre more free than the menippea in its invention and use of the fantastic.’

30. The most important characteristic of the menippea as a genre is the fact that its bold and unrestrained use of the fantastic and adventure is internally motivated, justified by and devoted to a purely ideational and philosophical end: the creation of *extraordinary situations* for the provoking and testing of a philosophical idea, a discourse, a *truth*, embodied in the image of a wise man, the seeker of this truth. We emphasize that the fantastic here serves not for the positive *embodiment* of truth, but as a mode for searching after truth, provoking it, and, most important, *testing* it. [...] it is essential to emphasize once again that the issue is precisely the testing of an *idea*, of a *truth*, and not the testing of a particular human character, whether an individual or a social type. The testing of a wise man is a test of his philosophical position in the world, not a test of any other features of his character independent of that position. In this sense one can say that the content of the menippea is the adventures of an *idea* or a *truth* in the world [...].’



how both authors' texts examined above align with most of the basic generic characteristics of the Menippean satire. It is also evident that their common topic was just the sparking, the excuse for both of them to write about and cauterize the social behaviours of their contemporaries in a changing world; it was the historical, social and intellectual conditions of their times that really defined the two authors' satirical view of their worlds.

Democritus University of Thrace

IOANNIS DELIGIANNIS





ΣΤΡΑΤΗΓΙΚΕΣ ΑΞΙΟΛΟΓΗΣΗΣ ΣΤΙΣ ΙΔΙΩΤΙΚΕΣ ΠΑΠΥΡΙΚΕΣ ΕΠΙΣΤΟΛΕΣ ΤΗΣ ΥΣΤΕΡΗΣ ΑΡΧΑΙΟΤΗΤΑΣ. Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΟΥ ΑΙΤΗΜΑΤΟΣ

1. Εισαγωγή

1.1. Η έννοια της αξιολόγησης

Τα κείμενα που σώζονται σε παπύρους αποτελούν κατά κανόνα μια πολύτιμη πρωτογενή πηγή γνώσης. Τούτο ισχύει και για τις ιδιωτικές παπυρικές επιστολές της ύστερης αρχαιότητας, που, αν και ακόμη παραγνωρισμένες σε μεγάλο βαθμό λόγω του μη λογοτεχνικού τους χαρακτήρα και της εποχής κατά την οποία συνετέθησαν, παρουσιάζουν από πολλές απόψεις εξαιρετικό ενδιαφέρον.

Στόχος του παρόντος άρθρου είναι να συμβάλει στην ανάδειξη της αξίας που έχει η μελέτη των κειμένων αυτών αξιοποιώντας τα μεθοδολογικά εργαλεία της ανάλυσης λόγου. Με άλλα λόγια, το άρθρο φιλοδοξεί να συνδέσει τις επιστημονικές περιοχές της παπυρολογίας και της κειμενογλωσσολογίας, οι οποίες δεν είχαν τύχει έως τώρα συνδυαστικής προσέγγισης.¹ Αντικείμενο εξέτασης θα αποτελέσουν οι στρατηγικές αξιολόγησης που απαντούν στις ιδιωτικές επιστολές της ύστερης αρχαιότητας, με έμφαση στην περίοδο μεταξύ του 5ου και του 7ου αι. μ.Χ.

Ο όρος «αξιολόγηση» (evaluation) δηλώνει τους τρόπους με τους οποίους ο πομπός του γλωσσικού μηνύματος κωδικοποιεί γλωσσικά τη στάση που υιοθετεί έναντι των πληροφοριών που φέρει το παραγόμενο κείμενο.² Οι

Ευχαριστώ τον καθηγητή Αμφιλόχιο Παπαθωμά για τις χρήσιμες υποδείξεις του.

1. Για τον εντοπισμό των δεικτών αξιολόγησης στις ιδιωτικές παπυρικές επιστολές βλ. Α. Papathomas και Α. Koroli, *Subjectivité et stylistique dans l'épistolographie privée de l'Antiquité tardive. L'exemple de P.Oxy. XVI 1869*, υπό δημ. στο *Chronique d'Égypte* 89.2 (2014).

2. Βλ. π.χ. Α. Georgakopoulou και D. Goutsos, *Discourse Analysis*, Εδιμβούργο 1997, Α. Γεωργακοπούλου και Δ. Γούτσος, *Κείμενο και επικοινωνία*, Αθήνα 2011), σσ. 162-169, S. Hunston και G. Thompson, *Evaluation in Text. Authorial Stance and the Construction of Discourse*, Οξφόρδη 2000. Το θέμα της υποκειμενικότητας, δηλαδή η πληθώρα των τρόπων με τους οποίους εγγράφεται το «εγώ» του πομπού μέσα στο παραγόμενο κείμενο, έχουν μελετηθεί και κατηγοριοποιηθεί με ποικίλους τρόπους. Οι όροι «υποκειμενικότητα» (subjectivity) και «αξιολόγηση» (evaluation) έχουν ευρύτερο περιεχόμενο και έχουν προσλάβει κατά καιρούς διάφορες σημασίες. Στην ποικιλία των γλωσσικών στρατηγιών με τις οποίες ο πομπός

στρατηγικές αξιολόγησης πραγματώνονται μέσω ενός ευρέος φάσματος γραμματικών ή λεξικών στοιχείων και λειτουργούν παράλληλα σε πολλά γλωσσικά επίπεδα, άλλες φορές με εμφανή κι άλλες φορές με λανθάνοντα τρόπο.

1.2. Υλικό μελέτης και στόχοι του άρθρου

Για την παρούσα ανάλυση έχουν επιλεγεί έξι αντιπροσωπευτικές επιστολές, οι οποίες προσφέρουν χαρακτηριστικά παραδείγματα στρατηγικών αξιολόγησης. Πρόκειται για επιστολές γραμμένες στην ελληνική της ύστερης αρχαιότητας, που προέρχονται από την Αίγυπτο και τοποθετούνται χρονικά στην προαναφερθείσα περίοδο (5ος-7ος αι. μ.Χ.). Τα μη λογοτεχνικά αυτά κείμενα έχουν κατά κανόνα σχετικά σύντομη έκταση και χρηστικό χαρακτήρα. Το κριτήριο βάσει του οποίου έχουν επιλεγεί είναι ο κύριος επικοινωνιακός τους στόχος: η διατύπωση κάποιου αιτήματος. Κατά την εξέταση των παραδειγμάτων, θα εστιάσουμε στις ακόλουθες μορφές αξιολόγησης παρουσιάζοντας τον τρόπο με τον οποίο αυτές υπηρετούν την πρόθεση του συγγραφέα:

(α) Στην τροπικότητα, δεοντική ή επιστημική, η οποία αποτελεί έναν σημαντικό μηχανισμό σχολιασμού του γλωσσικού μηνύματος. Ειδικότερα, η δεοντική τροπικότητα δηλώνει αυτό που ο πομπός του γλωσσικού μηνύματος θεωρεί αναγκαίο, υποχρεωτικό ή επιθυμητό. Η επιστημική τροπικότητα συνδέεται με τη γνώση του ομιλητή/συγγραφέα εκφράζοντας τον βαθμό στον οποίο αυτός θεωρεί βέβαιο, πιθανό ή δυνατό το περιεχόμενο του εκφωνήματος, δηλαδή τον βαθμό στον οποίο δεσμεύεται για την αλήθεια όσων λέει ή γράφει. Τόσο η επιστημικότητα όσο και η δεοντικότητα επιδέχονται διαβαθμίσεις.³

δηλώνει την υποκειμενική του στάση έναντι της πληροφορίας πρέπει να αποδοθεί, εξάλλου, και η ποικιλία των υπόλοιπων συναφών και συχνά επικαλυπτόμενων όρων που συναντάμε στη βιβλιογραφία, όπως εμπλοκή (involvement), ένταση (intensity), βιωματικότητα (affectivity), εκφραστικότητα (expressivity), τροπικότητα (modality), αποδεικτικότητα (evidence, evidentiality), αποτίμηση (appraisal).

3. Βλ. Χ. Κλαίρης και Γ. Μπαμπινιώτης, *Γραμματική της Νέας Ελληνικής δομολειτουργικής επικοινωνιακή. II: Το ρήμα. Η οργάνωση του μηνύματος*, Αθήνα 1999, σσ. 82 κ.ε., F. R. Palmer, *Mood and Modality*, Κέμπριτζ 2001, σσ. 24-35, Α. Μόξερ και Ε. Παναρέτου, «Χρόνος, άποψη και τροπικότητα στο νομικό κείμενο», στον τ. *Πρακτικά του 8ου Διεθνούς Συνεδρίου Ελληνικής Γλωσσολογίας, Ιωάννινα 2007*, cd-rom και online e-book: www.linguist-uoι.gr/cd_web, Μ. Ιακώβου, *Τροπικές κατηγορίες στο ρηματικό σύστημα της ΝΕ* (διδ. διατρ.), Αθήνα 1999, Α. Μπακάκου και Σ. Κουτσουλέλου-Μίχου, «Στρατηγικές αξιολόγησης στον δημοσιογραφικό λόγο», στον τ. *Πρακτικά 3ου Διεθνούς Συνεδρίου για την Ελληνική Γλώσσα, Αθήνα, 25-27 Σεπτεμβρίου 1997*, Αθήνα 1999, σσ. 728-736. Για να δηλωθεί η πηγή της γνώσης, η στάση του πομπού απέναντί της και κατ' επέκταση απέναντι στην αξιοπιστία του εκφωνήματος χρησιμοποιείται

(β) Σε λεξιλογικές επιλογές μέσω των οποίων ο αποστολέας αποτιμά ποιοτικά τα πρόσωπα και τα γεγονότα για τα οποία κάνει λόγο. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον στις υπό εξέταση επιστολές παρουσιάζει η χρήση του ουσιαστικού και του επιθέτου.⁴

(γ) Σε τρόπους με τους οποίους ο αποστολέας υπογραμμίζει εμφατικά λέξεις ή φράσεις του κειμένου του.

(δ) Στην ίδια τη διευθέτηση των πληροφοριών και μάλιστα στην περιπτώση της αντιθετικής αντιστοιχίας.⁵

Η λειτουργία των προαναφερθέντων γλωσσικών στοιχείων ως δεικτών αξιολόγησης είναι συνυφασμένη με τη θέση και τον ρόλο τους μέσα στο συγκεκριμένο των επιστολών και συνάμα με το ιστορικό, κοινωνικό και πολιτιστικό πλαίσιο μέσα στο οποίο παρήχθησαν.

2. Η ανάλυση των παραδειγμάτων

2.1. Η παρουσία και ο ρόλος της δεοντικής τροπικότητας

Η δεοντική τροπικότητα αποτελεί ίσως τον πλέον διαδεδομένο μηχανισμό αξιολόγησης στις ιδιωτικές μη λογοτεχνικές παπυρικές επιστολές της εποχής που μας ενδιαφέρει. Αυτό αποτυπώνεται στις πέντε από τις έξι επιστολές που έχουν επιλεγεί ως αντιπροσωπευτικό δείγμα για την παρούσα ανάλυση. Στις επιστολές αυτές, το δέον γενέσθαι δηλώνεται ρητά, αφού ο αποστολέας ζητά ευθέως από τον παραλήπτη εκείνο το οποίο επιθυμεί ή θεωρεί απαραίτητο για ηθικούς ή για πρακτικούς λόγους.

2.1.1. Ο ρόλος της δεοντικής τροπικότητας στη διατύπωση του κυριώς αιτήματος

Το πρώτο από τα παραδείγματά μας, ο P.Oxy. VIII 1165 (= Sel.Pap. I 167 με BL VIII 242), γράφτηκε τον 6ο αι. από κάποιον σχολαστικό, δηλαδή

ο όρος «αποδεικτικότητα» (evidence, evidentiality). Η σχέση που συνδέει την αποδεικτικότητα με την επιστημική τροπικότητα έχει αποτελέσει αντικείμενο διερεύνησης και επιστημονικής διαμάχης (βλ. G. Diewald και E. Smirnova (επιμ.), *Linguistic Realization of Evidentiality in European Languages*, Βερολίνο-Νέα Υόρκη 2010). Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης θα χρησιμοποιήσουμε τον όρο «επιστημικότητα/επιστημική τροπικότητα», προκειμένου να δηλώσουμε γενικότερα ό,τι σχετίζεται με τον βαθμό γνώσης και βεβαιότητας του συγγραφέα για την εγκυρότητα του εκφωνήματος.

4. Το επίθετο κατέχει ούτως ή άλλως μια πολύ σημαντική θέση ανάμεσα στους μηχανισμούς αξιολόγησης. Η κατηγοριοποίηση των επιθέτων υπερβαίνει τα όρια της παρούσας μελέτης. Για το θέμα αυτό βλ. Γ. Φραγκάκη, *Ο αξιολογικός ρόλος του επιθέτου και η χρήση του ως δείκτη ιδεολογίας. Μελέτη βασισμένη σε σώματα κειμένων δημοσιογραφικού λόγου* (ιδι. διατρ.), Αθήνα 2011.

5. Βλ. Γεωργακοπούλου και Γούτσος, ό.π. (σημ. 2), σ. 167.

λόγιο νομομαθή, και εστάλη σε κάποιον που είχε την ίδια ιδιότητα.⁶ Ο αποστολέας, φανερά οργισμένος, ζητά από τον παραλήπτη να φροντίσει ώστε να αφεθούν ελεύθεροι κάποιοι γεωργοί που εργάζονται γι' αυτόν, πιθανότατα ως μισθογεωργοί ή δουλοπάροικοι, οι οποίοι φαίνεται ότι έχουν φυλακισθεί εξαιτίας μιας διαμάχης γύρω από την ιδιοκτησία δέκα προβάτων και τώρα υφίστανται βασανιστήρια από τους φύλακες. Αρχικά, στους στ. 2-4, προετοιμάζει τον παραλήπτη για το αίτημα υπενθυμίζοντάς του ότι έχει μια ηθική υποχρέωση που δεν εκπλήρωσε: Έπρεπε αφενός να τον βοηθήσει αντί να τον βλάψει, αφετέρου να μην επιτρέψει να τον βλάψει κανένας άλλος. Παρατηρούμε ότι η επιστολή αρχίζει με έναν συνήθη δείκτη δεοντικής τροπικότητας στην Αρχαία Ελληνική, το ισχυρό δεοντικό ρήμα *δει*, που χρησιμοποιείται στον παρατατικό (*ἔδει*). Από το *ἔδει* εξαρτώνται τα απαρέμφατα *ἀντιποιηθῆναι*, *μὴ ἑᾶσαι*, *μὴ* [...] *ἐπηρεάζειν* και *κωλύειν*, που δηλώνουν τις ενέργειες στις οποίες ο παραλήπτης οφείλει ή δεν ήταν σωστό να προβεί. Το προθετικό σύνολο *ἐπὶ το(υ)σοῦτον*, το οποίο προσδιορίζει το απαρέμφατο *λυθῆναι*, αλλά και η επιδοτική αντιθετική σύνδεση *οὐ μόνον μὴ ἐπηρεάζειν-ἀλλὰ και κωλύειν*, υπογραμμίζουν εμφαντικά τις ανεκπλήρωτες αυτές ηθικές υποχρεώσεις. Ομοίως, στους στ. 7-8, όπου ο αποστολέας υποβάλλει το πρώτο σκέλος του αιτήματός του, γίνεται χρήση ενός δεοντικού ρήματος, του ρήματος *οφείλετε*, από το οποίο εξαρτώνται τα απαρέμφατα *ἀντιπ[οι]ηθῆναι*, *ἐπεξελθεῖν*, *καταλείψαι*. Τα τελευταία δηλώνουν τις ενέργειες στις οποίες ο παραλήπτης οφείλει να προβεί, προκειμένου να αποκαταστήσει τη δικαιοσύνη. Ο συγκριτικός *μᾶλλον* διαχωρίζει εμφαντικά αυτό που δεν έπρεπε να γίνει (*ἐπεξελθεῖν*) από αυτό που έπρεπε να συμβεί *ἀντιπ[οι]ηθῆναι* [...] *καὶ τὸ ὄλον καταλείψαι τῇ εὐτελείᾳ μου*). Στους στ. 10-12, όπου ο αποστολέας υποβάλλει το δεύτερο σκέλος του αιτήματός του, η δεοντικότητα είναι και πάλι έντονη και δηλώνεται κατ' αρχάς με τη μετοχή *τὸ δέον* και κατόπιν με μορφολογικά μέσα, δηλαδή με τον τύπο της προτροπικής υποτακτικής *παρακληθῆτε*.⁷

Στις επιστολές P.Oxy. XVI 1833 (τέλη 5ου αι.) και 1834 (με BL VI 188 και IX 152, τέλη 5ου ή αρχές 6ου αι.), ο αποστολέας κάνει λόγο για πρακτικά προβλήματα, που χρήζουν άμεσης επίλυσης. Στην πρώτη από αυτές, το κυρίως αίτημα διατυπώνεται στους στ. 4-6, όπου ζητείται η άμε-

6. Για τους σχολαστικούς βλ. A. Claus, *Ὁ Σχολαστικός*, Eitorf an der Sieg 1965, J. O'Callaghan, *«Σχολαστικός en la correspondencia cristiana del siglo vi»*, στο *Studi in onore di Edoardo Volterra I*, Μιλάνο 1971, σσ. 83-86, και Α. Παπαθωμάς, CPR XXV 3, σχόλ. στον στ. 2, όπου και περαιτέρω βιβλιογραφία.

7. Οι εγκλίσεις και κυρίως η υποτακτική και η προστακτική αποτελούν βασικότατο τρόπο δήλωσης της τροπικότητας. Για την έννοια της τροπικότητας βλ. παραπάνω σημ. 3.

ση παρέμβαση του παραλήπτη, με στόχο αφενός να καταγραφεί⁸ το κρασί που παράγει το κτήμα για το οποίο γίνεται λόγος, αφετέρου να αποτραπεί η παράνομη οικειοποίηση του κτήματος εκ μέρους κάποιων αδίστακτων διεκδικητών του. Το πρώτο σκέλος του αιτήματος εκφράζεται μέσω δύο προστακτικών (*μανθανέτω* και *σημειωσάτω*), ενώ το δεύτερο μέσω μιας προτρεπτικής υποτακτικής (*μείνη*). Στη δεύτερη περίπτωση, ο αποστολέας ζητά από τον παραλήπτη, ο οποίος, όπως φαίνεται, είναι εργοδότης του, να μεταβεί άμεσα στο χωριό του, προκειμένου να αντιμετωπισθούν αποτελεσματικά τα προβλήματα που προκαλεί στη γη του η υπερχειλίση του Νείλου. Το αίτημα διατυπώνεται μέσω δύο προστακτικών (*καταξίωσον* και *ἀπόστιλον*, στους στ. 2 και 5, αντίστοιχα), που δηλώνουν τις δύο ενέργειες στις οποίες πρέπει να προβεί άμεσα ο παραλήπτης και δευτερευόντως μέσω της χρήσης της προτρεπτικής υποτακτικής στον στ. 6 (*μὴ ἀμελήσης*), η οποία τονίζει ότι δεν υπάρχει περιθώριο για εφησυχασμό. Εξάλλου, η επαναλαμβανόμενη χρήση του επιρρήματος *πάραυτα*, που προσδιορίζει τους δύο τύπους της προστακτικής (*πάραυτα καταξίωσον-πάραυτα ἀπόστιλον*), φανερώνει ότι ο αποστολέας αξιολογεί την κατάσταση ως ιδιαίτερος κρίσιμη και επείγουσα.

Ομοίως προς τις δύο προαναφερθείσες περιπτώσεις, ο αποστολέας στην επιστολή SB XXVI 16755 (= P.Oxy. XVI 1865 με BL 2.2) (6ος ή 7ος αι.), ζητά τη συνδρομή του παραλήπτη για την επίλυση κάποιου προβλήματος. Η δεοντική τροπικότητα εκφράζεται εδώ μέσω της περιφρασης *ἀνάγκην ἔχει*, η οποία επαναλαμβάνεται εμφατικά (*ἀνάγκην ἔχει ἀναδοῦ[να]ι, ἀνάγκην ἔχει [...] ποιῆσαι*, στους στ. 10 και 11, αντίστοιχα). Ωστόσο, μέσω των δύο φράσεων δεν δηλώνεται αυτό που πρέπει να πράξει ο ίδιος ο παραλήπτης, αλλά αυτό που έχει υποχρέωση να κάνει κάποιο τρίτο πρόσωπο, προφανώς κατόπιν της δικής του παρέμβασης.

Σε αντίθεση με τις προαναφερθείσες επιστολές, η επιστολή P.Oxy. XVI 1870 (= J. O'Callaghan, *Cartas cristianas griegas del siglo V*, Biblioteca histórica de la Biblioteca Balmes Ser. II 25, Barcelona 1963, παπ. υπ' αρ. 25 με BL VIII 250 και XII 10-11), που γράφτηκε τον 5ο αι., δεν αναφέρεται σε κάποιο πρόβλημα. Η προστακτική στους στ. 5 (*καταξίωσο[ν]*) και 19 (*δήλωσον*) εκφράζει με ευγενικό τρόπο το επιθυμητό, αφού ο αποστολέας ζητά από τον παραλήπτη να τον εξυπηρετήσει αναλαμβάνοντας την παραλαβή και την αποστολή κάποιων προϊόντων.

8. Για τη σημασία του ρήματος *ἀναφέρω* βλ. το σχετικό σχόλιο του εκδότη.

2.1.2. Η δεοντική τροπικότητα στην περιφέρεια του αιτήματος

Εκτός από την έκφραση του κυρίως αιτήματος, η δεοντική τροπικότητα χρησιμοποιείται και στο πλαίσιο της *captatio benevolentiae*, δηλαδή της προσπάθειας που καταβάλλει ο αποστολέας να φανεί ευγενής και να προδιαθέσει θετικά τον παραλήπτη απέναντί του, με στόχο πάντα την υλοποίηση του αιτήματός του.⁹ Η χρήση της αποσκοπεί στο να προσδώσει αξιοπρέπεια, ηθική βάση και αντικειμενικότητα στο αίτημα. Ο P.Oxy. VIII 1165 παρά τον γενικά επιθετικό του τόνο προς τον παραλήπτη, κλείνει με τη φράση *τῆς ἐποφειλ[ο]μένης π[ρ]οσκυνήσεως* (στ. 12), μέσω της οποίας εκφράζεται ο προσήκων σεβασμός προς αυτόν. Ανάλογα λειτουργεί η χρήση της απρόσωπης έκφρασης *δέον ἐστί* ([*δε*]ον ἡμῶν ἐστὶν τοῦ σε εὐδοκίμ[οῦν-] | [*τα ἐπ*]αινεῖν, ἄδελφε) στον P.Oxy. XVI 1870, 4-5. Στην περίπτωση αυτή, ο αποστολέας, ακριβώς πριν να διατυπώσει το αίτημά του, τιμά τον παραλήπτη επισημαίνοντας πως είναι ηθικό του χρέος να τον επαινέσει για την καλή του φήμη, την οποία απέκτησε χάρη στις θεάρεστες αγαθοεργίες του ([*ἐ*]πε[*ί*] σου ἡ ἀγάπη ἤρῃσεν τῷ θεῷ).

Διαφορετική είναι η λειτουργία του δεοντικού δείκτη που συναντάμε στην αρχή της επιστολής του SB XXVI 16755, δηλαδή της μετοχής *ὀφειλόμενον*, στην παρενθετική πρόταση [*ὀ*] | *καὶ ὀφειλόμενον* (στ. 2 και 3). Ο αποστολέας ασκεί πίεση στον παραλήπτη υπενθυμίζοντάς του την ηθική υποχρέωση που δεν έχει διεκπεραιώσει ακόμη: ἵνα [*μη*] ἔαση [...] | *τοῦ δικαίου ἀπαλλαγῆναι ἡμᾶς* (στ. 2 και 3). Κατ' αυτό τον τρόπο τον προετοιμάζει για την υποβολή του κυρίως αιτήματος στους στ. 6 και 7 (*καὶ παρακ[α]λ[ῶ] | τὴν σὴν λαμπρὰν ἀδελφότητα γράψῃ μοι περὶ τούτου*).

2.1.3. Χρήση λεξικών στοιχείων με αξιολογικό περιεχόμενο

Όσον αφορά τις επιλογές ουσιαστικών, επιθέτων και επιρρημάτων που λειτουργούν ως δείκτες αξιολόγησης, μπορούμε να διακρίνουμε τις εξής περιπτώσεις:

(α) Χρήση του επιθέτου και του επιρρήματος, προκειμένου να αξιολογηθούν αρνητικά πρόσωπα και ενέργειες, τα οποία έχουν προκαλέσει τη

9. Για το ρητορικό μοτίβο της *captatio benevolentiae* στους παπύρους βλ. A. Papatomas, «Zur *captatio benevolentiae* in den griechischen Papyri als Zeugnis für die Mentalitätsgeschichte der Römerzeit. Die Verherrlichung des Adressaten und die Selbstherabsetzung des Ausstellers in den Petitionen an Herrscher und Behörden», στον τ. E. Karamalengou και E. Makrygianni (επιμ.), *Αντιφίλησις. Studies on Classical, Byzantine and Modern Greek Literature and Culture in Honour of John-Theophanes A. Papademetriou*, Στουτγάρδη 2009, σσ. 486-496. Σχετικά με τον ρόλο που διαδραματίζουν οι στρατηγικές ευγένειας στο πλαίσιο των αιτημάτων βλ. M. Sifianou, *Politeness Phenomena in England and Greece. A Cross-Cultural Perspective*, Οξφόρδη 1992.

δυσaréσκεια του αποστολέα. Ειδικότερα:

i. Μέσω των επιθέτων *ίκανοί και εύποροι* στην επιστολή του P.Oxy. XVI 1833, 2 ο αποστολέας τονίζει πόσο επικίνδυνοι είναι οι άνθρωποι εναντίον των οποίων θα κληθεί να δράσει ο παραλήπτης αμέσως παρακάτω. Στον στ. 6 ωστόσο, αφού έχει υποβάλει το αίτημά του, υποστηρίζει ότι δεν θεωρεί τους εν λόγω άνδρες *τοσοῦτον ῥιψοκινδύνους*, δηλαδή τόσο θρασεείς. Χρησιμοποιώντας το επίθετο αυτό, η σημασία του οποίου μετριάζεται από έναν προσδιορισμό του ποσού (*οὔτε γὰρ οἴμαι ἐκείνους τοὺς ἄνδρας τοσοῦτον ῥιψοκινδύνους*), διαβεβαιώνει έμμεσα τον παραλήπτη για την αδυναμία των αντιπάλων και κατ'έπείκταση για την αποτελεσματικότητα της επικείμενης παρέμβασής του.

ii. Ο αποστολέας του SB XXVI 16755 στο πλαίσιο της αιτιολόγησης του αιτήματός του αξιολογεί αρνητικά την ενέργεια του προσώπου που τον αδίκησε με λεπτό – παρά την οργή του – τρόπο και, συγκεκριμένα, μέσω ενός σχήματος λιτότητας: *οὐ καλῶς γὰρ | ἐποίησεν ὁ κύριος Ἰουλιανὸς τὰ μὴ ἀνήκοντα αὐτὸν λαβεῖν* (στ. 8-9).

(β) Χρήση τιμητικών ονομάτων:¹⁰

Σε όλες ανεξαιρέτως τις επιστολές, τόσο στο κύριο σώμα του επιστολικού κειμένου, όσο και στη διεύθυνση στο verso του παπύρου, απαντούν τιμητικά ουσιαστικά και επίθετα, μέσω των οποίων αξιολογείται κατά κύριο λόγο ο παραλήπτης, όπως φαίνεται στον παρακάτω κατάλογο:

P.Oxy. VIII 1165: *τὴν ὑμετέραν ἀδελφικὴν λ[α]μπρὰν παιδευσιν* (στ. 2), *ἡ ὑμετέρα ἀδελφικὴ σοφία* (στ. 6), *τοῦ ἐνδοξ(οτάτου) κόμιτος Παύλου* (στ. 10), *τ(ῶ) πά(ντων) λαμπρ(οτάτῳ) σοφ(ωτάτῳ) π(άσης) προσκ(υνήσεως) ἀξ(ίῳ) | π(άντων) φιλ(τάτῳ) ἀδελφ(ῶ) λαμπροτάτῳ σχολ(αστικῶ)*¹¹ (διεύθυνση).

P.Oxy. XVI 1833: *τῆ σῆ διαθ[σ]έσι* (στ. 2), *ἡ σῆ διάθεσις* (στ. 4), *θαυμασιωτάτῳ ἀδελ(φῶ)* (διεύθυνση).

P.Oxy. XVI 1834: *ἡ σῆ ἀρετῆ* (στ. 3), *τὰ πάντα ἐναρέτῳ* (διεύθυνση).

SB XXVI 16755: *τὴν σὴν λαμπρὰν ἀδελφότητα* (στ. 2 και 7), *τὰ πάντ(α) λαμπρ(οτάτῳ) πάσ(ης) τιμ(ῆς) ἀξ(ίῳ)* (διεύθυνση).

P.Oxy. XVI 1870: *[τῶ ὡς] ἀληθῶς ἀγαπητῶ ἀδελφῶ* (στ. 1 και ενδε-

10. Μια σημαντική προσπάθεια να προσεγγισθούν τα στοιχεία αυτά ως χαρακτηριστικά του βυζαντινού επιστολικού ύφους έγινε από τον H. Zilliacus, *Untersuchungen zu den abstrakten Anredeformen und Höflichkeitstiteln im Griechischen* [Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum, 15.3], Ελσίνκι 1949, κυρίως σσ. 39 κ.ε. Για τη σχέση των στοιχείων αυτών με την *carpatio benevolentiae* βλ. H. Zilliacus, *Zur Abundanz der spätgriechischen Gebrauchssprache*, [Societas Scientiarum Fennica. Commentationes Humanarum Litterarum, 41.2], Ελσίνκι, 1967.

11. Για τη χρήση του υπερθετικού *φίλτατος* βλ. H. Koskeniemi, *Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. Chr.* [Annales Academiae Scientiarum Fennicae Ser. B, 102.2], Ελσίνκι 1956, σσ. 97-100.

χομένως στ. 17, διεύθυνση), τὴν τι[μί- | [αν μητ]έρα (στ. 21 και 22).

Οι φράσεις αυτές, στις οποίες δεσπόζει το επίθετο στον υπερθετικό συνήθως βαθμό, καθώς και τα ποικίλα τιμητικά αφηρημένα ουσιαστικά (όπως *παίδευσις, σοφία, διάθεσις και ἀδελφότης*) χρησιμοποιούνται συχνότατα στα μη λογοτεχνικά κείμενα. Στην πραγματικότητα, οι λεξιλογικές αυτές επιλογές δεν έχουν την αξιολογική βαρύτητα που θα είχαν σήμερα, αφού δηλώνουν απλά την πρόθεση του αποστολέα να επιδείξει τον προσήκοντα σεβασμό συμμορφούμενος στις κοινωνικές επιταγές και όχι απαραίτητα τον αυθόρμητο θαυμασμό του για το πρόσωπο στο οποίο αναφέρεται ή απευθύνεται.¹² Η δε σωρεία των τιμητικών τίτλων και των επιθέτων στη διεύθυνση είναι συνήθης στο πλαίσιο της βυζαντινής ευγένειας. Παρ' όλα αυτά, θα πρέπει να σημειωθεί ότι η χρήση ανάλογων εκφράσεων είχε σαφώς και κάποια αξιολογική διάσταση, αφού δεν αποτελούσε υποχρέωση του γράφοντος· απλά, αν ο γράφων αποφάσιζε να χρησιμοποιήσει κάποια τιμητική έκφραση, θα έπρεπε να επιλέξει από ένα φάσμα συγκεκριμένων επιλογών ανάλογα με την κοινωνική θέση του παραλήπτη. Εξάλλου, η φειδώ ή η υπερβολή στη χρήση των επιθέτων ή άλλων γλωσσικών στοιχείων, όπως λ.χ. των αιτιατικών της αναφοράς στο πλαίσιο των φράσεων αυτών, ήταν σε μεγάλο βαθμό προϊόν ελεύθερης επιλογής (θα μπορούσε λ.χ. να επιλεγεί το ουσιαστικό *τῶ ἀδελφῶ* έναντι της φράσης *τῶ θαυμασιωτάτῳ ἀδελφῶ*). Γενικά, λοιπόν, θα μπορούσαμε να πούμε ότι τόσο η ίδια η χρήση των εν λόγω φράσεων όσο και η υπερβολή που τις χαρακτηρίζει κυρίως ως προς τη χρήση του επιθέτου υποβοηθούν την εκπλήρωση του επικοινωνιακού στόχου του εκάστοτε αποστολέα, αφού συμβάλλουν στο να παρουσιάσουν τους συντάκτες των επιστολών ως άτομα ευγενή και άξια να βοηθηθούν από τον παραλήπτη.

(γ) Χρήση ονομάτων ως ενδείξεων της ταπεινοφροσύνης του αποστολέα:

Αξίζει να σταθούμε στη χρήση του ουσιαστικού *εὐτέλεια*, με το οποίο ο αποστολέας στον P.Oxy. VIII 1165 αναφέρεται στον εαυτό του (στ. 2 και 8), αλλά και το επίθετο *τοῖς [...] εὐτελέσιν*, που προσδιορίζει το ουσιαστικό *πράγμασιν* (στ. 3-4), μέσω του οποίου παρουσιάζει και την περιουσία

12. Το επίθετο *λαμπρότατος* αποτελεί μετάφραση του λατινικού τίτλου (*vir*) *clarissimus* «λαμπρότατος άνήρ», ο οποίος αποδιδόταν σε άτομα με υψηλή κοινωνική θέση. Το ουσιαστικό *λαμπρότης*, στη φράση λ.χ. *ἡ σὴ λαμπρότης* αποτελεί εναλλακτικό τρόπο απόδοσης του ίδιου τίτλου. Για τη φράση *ἡ σὴ παιδείσις* (= η πνευματική σου καλλιέργεια, η παιδεία σου, η λογιωσύνη σου), η οποία συγκαταλέγεται στις τιμητικές φράσεις που χρησιμοποιούνταν στις προσφωνήσεις προς τους σχολαστικούς βλ. Α. Παπαθωμάς, «Η σημασία και η χρήση του όρου “παιδείσις” στα παπυρικά έγγραφα», στον τ. Ι. Κ. Προμπονάς και Π. Βαλαβάνης (επιμ.), *Εὐεργεσίη. Τόμος χαριστήριος στον Παναγιώτη Ι. Κοντό*, Αθήνα 2006, σσ. 293-307 [= *Παρουσία* 17-18 (2004-2005)].

του ως ευτελή. Στο σημείο αυτό, φαινομενικά μόνο έχουμε να κάνουμε με αρνητική αξιολόγηση. Στην πραγματικότητα, ο αποστολέας δεν θεωρεί ούτε τον εαυτό του ούτε την περιουσία του τόσο ασήμαντα· απλά επιδεικνύει τη χριστιανική του ταπεινοφροσύνη και παρουσιάζεται ως φορέας της κυρίαρχης χριστιανικής ιδεολογίας.¹³ Θα μπορούσαμε, λοιπόν, να πούμε ότι έχουμε και πάλι ένα είδος *captatio benevolentiae*: Ο αποστολέας από τη μία πλευρά εξυψώνει τον εαυτό του παρουσιάζοντάς τον ως γνήσιο φορέα της χριστιανικής φιλοσοφίας, ενώ από την άλλη εξυπηρετεί τον επικοινωνιακό του στόχο, αφού η επίδειξη ταπεινοφροσύνης συμβάλλει στον μετριασμό του επικριτικού τόνου. Ο αποστολέας, παρά την οργή που τον διακατέχει, κινείται μέσα στα όρια που υπαγορεύουν η μόρφωση και το κοινωνικό του επίπεδο.¹⁴

2.1.4. Επιστημικότητα

Οι δείκτες επιστημικής τροπικότητας που συναντάμε στα παραδείγματά μας απαντούν στο πλαίσιο της προετοιμασίας για την υποβολή του αιτήματος ή της δικαιολόγησής του:

ι. Στον P.Oxy. XVI 1833, 3, ο αποστολέας χρησιμοποιεί ένα επίθετο που θα μπορούσε να θεωρηθεί δείκτης επιστημικότητας: Χαρακτηρίζει *εὔδηλον* το ότι ο παραλήπτης δεν μεταφέρει την ποσότητα του παραγόμενου κρασιού με δική του πρωτοβουλία. Κατόπιν, στην αιτιολόγηση του αιτήματος και συγκεκριμένα στον στ. 6, η φράση *οὔτε [...] οἶμαι* δηλώνει τον βαθμό στον οποίο ο αποστολέας είναι βέβαιος για τον χαρακτηρισμό που αποδίδει στους αντιπάλους του (*οὔτε γὰρ οἶμαι ἐκείνους τοὺς ἄνδρας τοσοῦτον*

13. Βλ. A. Papathomas, «Höflichkeit und Servilität in den griechischen Papyrusbriefen der ausgehenden Antike», στον τ. B. Palme (επιμ.), *Akten des 23. Internationalen Papyrologenkongresses. Wien, 22.-28. Juli 2001* [Papyrologica Vindobonensia, 1], Βιέννη 2007, σσ. 497-512. Θα πρέπει να σημειωθεί ότι και η επιλογή των ρημάτων *καταξιώω-ῶ* (*καταξιώσον* στους P.Oxy. XVI 1834, 2 και P.Oxy. 1870, 5), *παρακαλῶ* (*παρακληθῆτε* στον P.Oxy. VIII, 11, *παρεκάλεσα*, *παρακ[α]λ[ῶ]*), *παρακαλῶν* στον SB XXVI 16755, 2, 6 και 13, αντίστοιχα) και *προσκυνῶ* (*προσκυνῶ* στον SB XXVI 16755, 14), καθώς και τα ονόματα *κύριος* (*τῷ κυρίῳ μου* στη διεύθυνση του P.Oxy. XVI 1833), *δεσπότης* (*δεσπό(τ)η*) *ἐμῶ* στη διεύθυνση του P.Oxy. VIII 1165, ἢ *δεσποτία*, *δέσποτα*, *τῷ δεσπότῃ μου* στον P.Oxy. XVI 1834, 4, 6, 8 και στη διεύθυνση, αντίστοιχα, *τὸν ἐμὸν δεσπότην* [+ *δεσπ(ό)τῃ*] *ἐμῶ* στον SB XXVI 16755, 14 και στη διεύθυνση, αντίστοιχα) και *προσκύνησις* (*προσκυ(ν)ήσεως*) στον P.Oxy. VIII 1165, 12) φανερώνουν επίσης τη διάθεση του αποστολέα να φανεί ευγενής και ταπεινόφρων (βλ. A. Papathomas, *αυτ.*). Εξάλλου, στις επιστολές που εξετάζουμε, απαντούν κάποιες περιπτώσεις πληθυντικού ευγενείας (τὴν ὑμετέραν ἀδελφικὴν λ[α]μπρὰν παιδείουσιν, ἢ ὑμετέρα ἀδελφικὴ σοφία, κύριοι ἐστέ, ὀφείλετε και παρακληθῆτε. Επίσης, η ανωνυμία ὑμᾶς στον P.Oxy. XVI 1868, 10). Βλ. σχετικά Zilliacus, *Untersuchungen zu den abstrakten Anredeformen und Höflichkeitstiteln im Griechischen*, ὁ.π. (σημ. 10), σσ. 72-75.

14. Σχετικά με το μορφωτικό επίπεδο και την κοινωνική θέση των σχολαστικών βλ. παραπάνω σημ. 6.

ρίψοκινδύνους). Σε άλλο συγκείμενο, η αρνητική μορφή του δοξαστικού ρήματος θα μπορούσε να φανερώνει ότι ο βαθμός βεβαιότητας είναι μεγάλος, αν και ο γράφων διατηρεί κάποιες επιφυλάξεις. Το παράδειγμά μας, ωστόσο, ανήκει στις περιπτώσεις όπου η άρνηση αυτή δηλώνει με έναν παιγνιώδη και ελαφρώς ειρωνικό τρόπο ότι ο αποστολέας δεν έχει καμία αμφιβολία σχετικά με ό,τι υποστηρίζει.

ii. Στον SB XXVI 16755, ο αποστολέας προδιαθέτει θετικά τον παραλήπτη και του ασκεί ψυχολογική πίεση μέσω της φράσης *οἶδα γὰρ ὅτι φίλ[ον φιλείς] | καὶ οὐ δύνη αὐτὸν λυπῆσαι* (στ. 3-4). Η χρήση του γνωστικού *οἶδα* υποδηλώνει ότι ο αποστολέας είναι βέβαιος για το ποιόν του φίλου του και για την πρόθεσή του να τον βοηθήσει. Επιπλέον, η φράση μετριάζει τον υπολανθάνοντα επικριτικό τόνο που χαρακτηρίζει τη φράση που προηγείται (*καὶ κατὰ πρόσωπον παρεκάλεσα [...] ἀπαλλαγῆναι ἡμᾶς*, στ. 2-3).

Στο σημείο αυτό, θα πρέπει να αναφέρουμε και την περίπτωση της φράσης *θεὸς οἶδεν* που συναντάμε στον P.Oxy. VIII 1165, 8, μέσω της οποίας ο αποστολέας προσπαθεί να διαβεβαιώσει τον παραλήπτη πως όσα γράφει είναι αληθή. Θα μπορούσαμε να πούμε ότι πρόκειται για μια συνήθη τακτική στις επιστολές της εποχής αυτής με την έντονη θρησκευτικότητα, αντίστοιχο λ.χ. της σημερινής φράσης «μάρτυρας μου ο Θεός» ή ακόμα και φράσεων όπως «όλοι γνωρίζουμε ότι/είναι κοινώς αποδεκτό ότι», που έχουν παρόμοια λειτουργία.

2.2. Η απουσία της δεοντικότητας

Ο P.Oxy. XVI 1868 (με BL XI 152), που είναι μια επιστολή του βου ή του 7ου αι., διασώζει μια περίπτωση αιτήματος, η οποία διαφέρει σημαντικά από όλα τα παραπάνω παραδείγματα, καθώς ούτε στον πυρήνα ούτε στην περιφέρειά του δεν υπάρχει έκφραση δεοντικότητας. Το αίτημα διατυπώνεται με πολύ πλάγιο και υπαινικτικό τρόπο, αφού ο γράφων αξιοποιώντας όλους τους υπόλοιπους αξιολογικούς μηχανισμούς εκφράζει τη δυσαρέσκειά του για το γεγονός ότι ο παραλήπτης δεν έχει διεκπεραιώσει κάποιες οικονομικές του υποχρεώσεις, όπως του είχε υποσχεθεί.¹⁵ Πρόκειται για μια επιστολή, της οποίας ο παραλήπτης είναι κόμης, ανήκει δηλαδή στην τοπική αριστοκρατία και ενδεχομένως έχει σχετικά υψηλό μορφωτικό επίπεδο. Η επαγγελματική ιδιότητα του αποστολέα, το αξίωμα που πιθανώς έχει και η κοινωνική του θέση δεν μας είναι γνωστά. Ωστόσο, από το περιεχόμενο της επιστολής εικάζουμε ότι οι δύο άνδρες συνδέονται με

15. Παρόμοια υποβολή αιτήματος έχουμε και στην περίπτωση του P.Oxy. XVI 1869, η οποία αναλύεται πολύ διεξοδικά στο άρθρο των Papatomas και Koroli, ό.π. (σημ. 1).

φιλική σχέση και ότι δεν τους χωρίζει μεγάλη κοινωνική απόσταση.

Αρχικά, στους στ. 2-7, εντοπίζουμε μια αντιθετική δομή. Συγκεκριμένα, στους στ. 2-3, ο αποστολέας αξιολογεί τη συνήθη συμπεριφορά του παραλήπτη και εκφράζει τη βεβαιότητα ότι ο τελευταίος γενικά δεν συνηθίζει να λέει ψέματα, ιδίως όταν ορκίζεται πως λέει την αλήθεια. Στους στ. όμως 3-7, παρατηρεί ότι η συμπεριφορά του στην προκειμένη περίπτωση αμαυρώνει τη γενικά καλή του εικόνα. Η αντίθεση αυτή σηματοδοτείται ως εξής:

– Στο πρώτο σκέλος της αντίθεσης, στους στ. 2-3, όπου και ο γενικός χαρακτηρισμός του παραλήπτη, βρίσκουμε ένα ρήμα που δηλώνει επισημικότητα, το γνωστικό οἶδαμεν, μέσω του οποίου ο αποστολέας εκφράζει βεβαιότητα σε σχέση με το ηθικό ποιόν του αποστολέα, που δηλώνεται από την κατηγορηματική μετοχή [μῆ] ψευδομένην. Η μετοχή αυτή αποτελεί τον νοηματικό πυρήνα του πρώτου σκέλους της αντίθεσης: Ο παραλήπτης χαρακτηρίζεται ευθέως ειλικρινής και έντιμος. Ο βαθμός βεβαιότητας αυξάνεται με τη χρήση και του τύπου πεπίσμεθα, που συνδέεται παρατακτικά με το οἶδαμεν (οἶδαμεν καὶ πεπίσμεθα).¹⁶ Ο βαθμός στον οποίο ο αποστολέας είναι βέβαιος για όσα υποστηρίζει γίνεται εμφανής και από τη χρήση του πρώτου πληθυντικού προσώπου¹⁷ που υποδηλώνει ότι ο αποστολέας δεν είναι ο μόνος που έχει την άποψη αυτήν. Τέλος, η χρήση του μάλιστα στη φράση μάλιστα καὶ όταν ὁμώσης υπογραμμίζει εμφατικά το ὁμώσης και προεξαγγέλλει το δεύτερο σκέλος της αντίθεσης, το περιεχόμενο των στ. 3-7, που αναφέρονται στην ασυνέπεια του παραλήπτη.

– Στην αρχή του δεύτερου μέρους της αντιθετικής δομής (στ. 3-7 με BL XI 152) βρίσκουμε την εμφατική επανάληψη του ρήματος ὁμωςες και ακολουθεί το περιεχόμενο του ὄρκου, της υπόσχεσης που είχε δώσει ο παραλήπτης ([τ]ὰς μισθώσεις γίνεσθαι καὶ πέμπεσθαι διὰ τοῦ καθοσιωμένου | [Ἀν]δρο-νίκου), πράγμα που έχει επιβεβαιωθεί από κάποιον Καλλίνικο, τα λόγια του οποίου μνημονεύονται στην επιστολή. Το επίρρημα εἰδὸν στη φράση εἰδὸν καὶ ὁ προειρημένος καθοσιωμένος ἀνὴρ ἦλθεν | [ἀ]λ[λ'] αἱ μισθώσεις οὐκ ἐπέμφθειςαν δίνει έμφαση στην ασυνέπεια και καθιστά τον επικριτικό τόνο εντονότερο. Γενικά, ο αποστολέας αξιολογεί πολύ αρνητικά τη συμπεριφορά του παραλήπτη.

Το ότι ο γράφων επιλέγει να εκφράσει αρχικά στους στ. 2-3 μια θετική γνώμη για το ποιόν του παραλήπτη και μετά, στους στ. 3-7, να τον φέξει για την ασυνέπειά του δίνει μεγαλύτερη έμφαση στην ασυνέπεια αυτήν.

16. Η χρήση του παρακειμένου υποδηλώνει ενδεχομένως ότι ο αποστολέας είναι πεπεισμένος για το ποιόν του παραλήπτη, έχει εξαγάγει ένα συμπέρασμα που απορρέει από την όλη στάση του.

17. Αυτό ισχύει στην περίπτωση κατά την οποία δεν έχουμε να κάνουμε με πληθυντικό μεγαλοπρεπείας ή με πληθυντικό του συγγραφέα.

Παράλληλα, λειτουργεί εν μέρει και ως *captatio benevolentiae*, γιατί κατ' αυτό τον τρόπο τον διαβεβαιώνει ότι δεν είναι κακοπροαίρετος απέναντί του, αφού η γενικότερη άποψή του για το άτομό του είναι θετική. Σε κάθε περίπτωση, η οργάνωση αυτή του κειμένου έχει ως αποτέλεσμα την άσκηση ψυχολογικής πίεσης.

Παρακάτω, στους στ. 7-11 ο επικριτικός τόνος εντείνεται, αφού ο αποστολέας εκφράζει τη δυσπιστία του ως προς τη διαβεβαίωση κάποιου Λαμάσονα ότι τα μισθώματα θα πληρωθούν μέσω ενός προνοητή (*εἶπεν δὲ ἡμῖν καὶ ὁ κόμης | Λαμάσων ἐλθὼν ἐνταῦθα ὅτι ἐπέμφθη ὁ προνοητῆς τὴν καταβολὴν | [εἶ]ς ὑμᾶς ποιεῖ*). Στο σημείο αυτό, έχουμε έναν περιφραστικό χαρακτηρισμό του Λαμάσονος ως αναξιόπιστου και μεροληπτικού χωρίς τη χρήση επιθέτου (μέσω της φράσης *ἐπειδὴ τὰ θεραπεύοντα [εἶ]ς ὑμᾶς ποιεῖ*). Στους ίδιους στ. συναντάμε και πάλι τη φράση *θεὸς οἶδεν*, η χρήση της οποίας, όπως σημειώθηκε παραπάνω, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως γλωσσική στρατηγική ενίσχυσης της αλήθειας των όσων γράφονται.

Για τα χωρία *τὴν σὴν γνησίαν λαμπρότητα* (στ. 2) και *τῶ τὰ πάντα λαμπρο(τάτῳ) καὶ περιβλέπτῳ κόμει(τι)* που βρίσκουμε στο verso ισχύει, ότι σημειώσαμε για προηγούμενες επιστολές.¹⁸ Τέλος, η χρήση του επιθέτου *γλυκύτατον* που βρίσκουμε στον δέκατο στ. το αίτημα – στην περίπτωση, βέβαια, κατά την οποία ο αποστολέας αναφέρεται στο παιδί του παραλήπτη και όχι στο δικό του ή κάποιο άλλο παιδί –, υπό την έννοια ότι η εκδήλωση του ενδιαφέροντος για το παιδί αυτό προδιαθέτει τον παραλήπτη θετικά.¹⁹

3. Συμπεράσματα

Συγκεφαλαιώνοντας μπορούμε να πούμε ότι οι στρατηγικές αξιολόγησης που εντοπίστηκαν στα επιλεγθέντα κείμενα:

(α) Συμβάλλουν σημαντικά στην εκπλήρωση του επικοινωνιακού στόχου, δηλαδή του αιτήματος, είτε υπογραμμίζοντας την ανάγκη για τη δραστηριοποίηση του παραλήπτη με στόχο την επίλυση κάποιου προβλήματος είτε λειτουργώντας ως *captatio benevolentiae*. Με άλλα λόγια, πρόκειται για επικοινωνιακές στρατηγικές στις οποίες ο αποστολέας καταφεύγει, για να υποβάλει το σύντομο αίτημά του με τον πλέον αποτελεσματικό τρόπο.

(β) Αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της οργάνωσης του επιστολικού κειμένου.

18. Βλ. ενότητα 2.1.3.

19. Σύμφωνα με τον Koskenniemi, ό.π. (σημ. 11), σ. 103, ο υπερθετικός *γλυκύτατος* συνοδεύει συχνά ουσιαστικά που σχετίζονται με την οικογένεια, όπως παιδίον, υἱός, πατήρ κ.τ.ό.

(γ) Αποτυπώνουν το αξιακό σύστημα και τον τρόπο θέασης της πραγματικότητας του αποστολέα και του παραλήπτη, την κοινωνική διαστρωμάτωση και την κυρίαρχη ιδεολογία της εποχής. Η επιλογή τους εξαρτάται άμεσα από τη σχέση που συνδέει τον αποστολέα και τον παραλήπτη, αλλά και τη διαμορφώνουν.

Εν κατακλείδι, ο εντοπισμός των γλωσσικών αυτών επιλογών σε ένα μεγαλύτερο δείγμα και η ανάλυσή τους κατά τον τρόπο που προτείνεται στο παρόν άρθρο θα μπορούσαν να μας δώσουν χρήσιμες πληροφορίες για την ελληνική της ύστερης αρχαιότητας και του πρώιμου Μεσαίωνα. Ορισμένοι δε δείκτες αξιολόγησης, όπως είναι ο υπερθετικός βαθμός των τιμητικών επιθέτων, θα μπορούσαν να προσεγγισθούν διαχρονικά.²⁰

Πανεπιστήμιο Αθηνών

AIKATEPINH KOPOΛH

20. Ειδικότερα, αντικείμενο διαχρονικής προσέγγισης θα μπορούσε να τύχει η χρήση του υπερθετικού βαθμού των επιθέτων σε περιπτώσεις όπως είναι η προσφώνηση «εξοχότατε», οι οποίες απαντούν αποκλειστικά σε διοικητικές επιστολές της νεοελληνικής. Με άλλα λόγια, θα είχε ενδιαφέρον να εξετάσει κανείς τη σταδιακή μετάβαση από την εποχή κατά την οποία η χρήση του υπερθετικού των τιμητικών επιθέτων στις επιστολές – συμπεριλαμβανομένων των ιδιωτικών επιστολών – ήταν ευρύτατη, στην εποχή μας, όπου είναι εξαιρετικά σπάνια και περιορίζεται λίγο πολύ στις διοικητικές επιστολές. Θα ήταν, επίσης, ενδιαφέρον να δει κανείς αν πρόκειται για συνέχεια ή επανεισαγωγή από ξένη γλώσσα της συγκεκριμένης χρήσης.



ΠΑΡΑΤΗΡΗΣΕΙΣ ΓΙΑ ΤΑ ΤΕΣΣΕΡΑ ΠΑΡΑΔΟΣΙΑΚΑ ΣΤΟΙΧΕΙΑ ΤΗΣ ΦΥΣΗΣ ΣΤΑ ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ

Ο τρόπος με τον οποίο κάθε άνθρωπος, ή κάθε κοινωνικό σύνολο, βλέπει, βιώνει και φαντάζεται το καθένα από τα τέσσερα «κατά παράδοση» στοιχεία της φύσης, τη γη, τη φωτιά, τον αέρα και το νερό, δίνει εξαιρετικά ενδιαφέρουσες πληροφορίες για το φαντασιακό του. Οι παρατηρήσεις που ακολουθούν, για τον τρόπο με τον οποίο ο δημοτικός ποιητής – δηλαδή, ας ειπωθεί άλλη μια φορά: το σύνολο του ελληνισμού στο υψηλότερο στρώμα της συλλογικής σκέψης και ευαισθησίας του – αντιμετωπίζει τα τέσσερα στοιχεία, έχουν σκοπό να σκιαγραφήσουν μια πρώτη εικόνα αυτής της σημαντικής πλευράς του φαντασιακού του.

1. Η γη

Η στάση του ποιητή απέναντι στο στοιχείο της γης παρουσιάζει θεαματική αντίθεση: ό,τι κινείται, ό,τι συμβαίνει ομαλά στην επιφάνεια της γης – ζώα, φυτά, καθημερινή ζωή των ανθρώπων – αντιμετωπίζεται κατά κανόνα με συμπάθεια και συχνά προβάλλεται, εξαιρείται, γίνεται αντικείμενο πολλαπλών θετικών συμβολισμών, ενώ το εσωτερικό της γης, οτιδήποτε συμβαίνει κάτω από την επιφάνεια, αποτελεί τον κάτω κόσμο, το βασιλείο του θανάτου, αντικείμενο τρόμου και αποστροφής.

Η βλάστηση κατέχει σημαντική θέση στα ελληνικά δημοτικά τραγούδια [στο εξής: ΕΔΤ], και θα άξιζε να γίνει αντικείμενο συνθετικής μελέτης, ανάλογης μ' εκείνη που έγινε για τα ζώα. Οι σημειώσεις που ακολουθούν περιορίζονται στο να υπογραμμίσουν τα κυριότερα στοιχεία.

Τα δέντρα είναι κατεξοχήν σύμβολα ζωής ή/και προστασίας. Το μεγάλο δέντρο – μορφή του «κοσμικού δέντρου» – συμβολίζει στα μοιρολόγια τον πατέρα, εκείνον που φέρνει την ευθύνη της οικογένειας και την προστατεύει.

Δέντρον είχα στην πόρτα μου ψηλό και φουντωμένο
και κράταγαν οι κλώνοι του Ανατολή και Δύση
και όσοι κάθ'νταν στον ίσκιο του όλοι δροσολογούνταν.

Λοζέτσι Ηπείρου. Μοιρ 86, 12α¹

1. G. Saunier, *Ελληνικά δημοτικά τραγούδια. Τα Μοιρολόγια*, Αθήνα 1999 [στο εξής: Μοιρ]. Στην προκειμένη περίπτωση, το δέντρο δεν αντιπροσωπεύει τον πιο ηλικιωμένο, τον πατριάρχη,

Τα δυο δέντρα συμβολίζουν το ζευγάρι, που το χτυπάει η φωτιά του θανάτου:

κ' εκάηκαν τα δυο δεντρά που 'ταν ανταμωμένα,
το 'να κάηκε κ' έπεσε, τ' άλλο εκάη και στέκει.
Λευκάδα. Μοιρ 458, 16α

Και στις παραλογές του άτυχου έρωτα, τα δυο δέντρα, ή συχνότερα το κυπαρίσσι και η καλαμιιά, φυτρώνουν πάνω από τον τάφο των εραστών και φιλιούνται – μεταθανάτιος θρίαμβος της ζωής και του έρωτα. Ο θρίαμβος αυτός είναι μάλιστα τόσο σαφής και έντονος, που, σε ορισμένες παραλλαγές του τραγουδιού των «κακών πεθερικών» (ΑΑ 348-349 Α'-Α'α),² στην Κρήτη, στο Αιγαίο, στα Επτάνησα και στην Πελοπόννησο, η πεθερά, που προκάλεσε το διπλό θάνατο, λυσσάει: βρίζει και μαστιγώνει τα αγκαλιασμένα δέντρα και προσπαθεί να τα κόψει.³

Οι κήποι παίζουν σημαντικότερο ρόλο στη μυθολογία των ΕΔΤ, πάντοτε σε σχέση με τη ζωή, με την ηδονή, με την ευδαιμονία. Στις ποντιακές παραλλαγές του θανάτου του Ακρίτα ο ήρωας χτίζει πύργο και περιβόλι:

Ακρίτας κάστρον έκτιζεν κι Ακρίτας περιβόλιν
σ' έναν ομάλ', έναν λιβάδ', σ' έναν πιδέξιον τόπον.
Όσα του κόσμου τα φυτά εκεί φέρ' και φυτεύει
κι όσα του κόσμου τ' αμπελιά εκεί φέρ' κι αμπελώνει
κι όσα του κόσμου τα νερά εκεί φέρ' κι αυλακώνει
κι όσα του κόσμου τα πουλιά εκεί πάει και φωλεύουν.
Πόντος. Μοιρ 538, 1

Αυτό το πλούσιο και ηδονικό περιβόλι αποτελεί, χωρίς να λέγεται ρητά στο τραγούδι, μια ύστατη προσπάθεια του Ακρίτα να κρατηθεί στη ζωή. Στα ερωτικά τραγούδια, ο κήπος είναι χώρος της ηδονής, αρκετά συχνά της αποπλάνησης: μια κοπέλα κοιμάται σε περιβόλι και ξυπνάει φιλημένη.⁴ Και στα μοιρολόγια, το περιβόλι είναι χώρος ονειρικός και άκρως ηδονικός, όπου η μοιρολογίστρα ονειρεύεται να τοποθετήσει τον νέον νεκρό ή τη νέα νεκρή:

Δε σ'όπρεπε, δε σ'όμοιαζε για να σε φάει το χώμα,
μόν' σ'όμοιαζε και σ'όπρεπε στου Μάη το περιβόλι,
σε λείμονιά, σε κιτριά, να ξαπλωθείς στόν ίσκιο,
να λιανοσειέται η κιτριά κ' η μικρολείμονούλα,

αλλά τον πιο ενεργό. Βλ. ό.π., σχόλιο σ. 87.

2. Ακαδημία Αθηνών, ΕΔΤ, Εκλογή Α', Αθήνα 1962 [στο εξής: ΑΑ].

3. Βλ. π.χ. Λαογραφία 5 (1915) 173, 18 και 566, Κυνουρία, Κέντρον Ερεύνης και Ελληνικής Λαογραφίας [στο εξής: ΚΕΕΛ], Ύλη Πολίτη 600, Νάξος, κ.ά.

4. Βλ. Δ. Α. Πετρόπουλος, ΕΔΤ [Βασική Βιβλιοθήκη, 47], Αθήνα 1958 [στο εξής: ΒΒ], σσ. 77, 79. Πρβ. σσ. 51, 23. Στην ίδια ανθολογία βλ. και άλλα θέματα με κόρη σε περιβόλι.

να πέφτουν τ' άνθη επάνω σου, τα ρόδα στην ποδιά σου,
τα κόκκινα γαρούφαλα τριγύρω στο λαιμό σου.

Καλαμάτα. Μοιρ 270, 7α

Είναι αλήθεια ότι το ονειρικό όραμα της μοιρολογίστρας εμπνέεται από το πραγματικό θέαμα του νεκρού στο φέρετρό του, περιτριγυρισμένου με λουλούδια, και επίσης ότι ο Μάης, στον οποίο ανήκει εδώ ο ιδανικός κήπος, είναι πρόσωπο που συγγενεύει τα μέγιστα με το Χάρο.⁵ Αλλά η προσπάθεια της μοιρολογίστρας είναι ακριβώς να μεταμορφώσει την πένθιμη πραγματικότητα (και τον πένθιμο μύθο του Μάη) σε χώρο ζωής και ευδαιμονίας.

Τα λουλούδια, που παίζουν τον πρώτο ρόλο στο παραπάνω μοιρολόι, είναι συχνά παρόντα, και εξαίρονται, στα ΕΔΤ, πάντα ως σύμβολα ανοιξιάτικης βλάστησης και ανανέωσης της ζωής, εδώ πάλι σε αντίθεση με το θάνατο και τη φθορά:

Τήρα καιρό που διάλεξε να πάρει να μισέψει
Τώρα π' ανθίζουν τα κλαριά και λουλουδίζουν κάμποι
κι ανοίγουν τα γαρούφαλα τα μοσκομυρισμένα.

Λευκάδα. Μοιρ 338, 7α

Τα λουλούδια είναι παρόντα, με διαφορετικά συμφραζόμενα, σε πολλά θέματα μοιρολογίων, μεταξύ άλλων και ως τιμητική προσφώνηση του νέου νεκρού: *Γαρούφαλο μη μαραθείς,⁶ καντιφέ μου, γιασεμί μου,⁷ κ.ά.* πολλά.

Αλλά ακόμα και το ταπεινό χορτάρι συμβολίζει τη δύναμη της ζωής και αντιτίθεται στο αρνητικό έργο του θανάτου. Ένα ποντιακό μοιρολόι δείχνει με εκπληκτική παραστατικότητα τις δυο αντίθετες κινήσεις:

Έρθεν ο Μάρτς κ' η άνοιξη κι Απρίλτς κι ο καλοκαίρης,
έρται η γη με την χλοήν, τα δέντρα με τα φύλλα
κι αμάν το φιλοχόρταρον σκίζ' την ιγήν κ' εβγαίνει,
τα παλληκάρια τα καλά σκίζ'ν την ιγήν κ' εμπαιν' νε.

Τραπεζούντα. Μοιρ 340, 7ε⁸

Ανάμεσα στα καλλιεργημένα φυτά, που έχουν κι αυτά τη θέση τους στα τραγούδια, το αμπέλι φαίνεται να προκαλεί ιδιαίτερα το ενδιαφέρον του ποιητή. Το αμπέλι ήταν μια από τις καλλιέργειες του Ακρίτα. Στο τραγούδι

5. Σ' αυτό το θέμα μοιρολογιού, το ονειρεμένο περιβόλι δεν ανήκει πάντα στον Μάη. Βλ. π.χ. σε περιβόλι μέσα, Λακωνία. Πασαγιάννης, *Μανιάτικα μοιρολόγια και τραγούδια*, Αθήνα 1928, σσ. 19, 24 = Μοιρ 272, 7γ. Αλλά ο Μάης είναι παρών στις περισσότερες παραλλαγές. Βλ. Μοιρ 270-274, 6 παραλλαγές έναντι μιας.

6. Λακωνία. Πασαγιάννης, ό.π., (σημ. 5), σσ. 22, 34 = Μοιρ 334, 5β.

7. Σταμ. Αποστολάκης, *Ριζίτικα*, Χανιά 1994, σσ. 383, 568 = Μοιρ 504, I.

8. Έρται: έρχεται. Αμάν: ενώ.

«Του σκλάβου στο καράβι» (ΑΑ 114-117), αμπέλι καλλιεργούν οι γέροι γονείς του απελευθερωμένου ήρωα. Υπάρχει και ένα γνωμικό τραγούδι όπου το αμπέλι εξηγεί ότι μπορεί να προσφέρει αρκετό πλούτο για να συντηρήσει μια οικογένεια.⁹

Υπάρχουν βέβαια στα τραγούδια και απαίσια φυτά. Αλλά είναι συμβολικά φυτά, που σχετίζονται με τις δυνάμεις της φθοράς: με το θάνατο και το πένθος, με την απελπισία που προκαλεί η ξενιτειά. Σύμβολο του πένθους είναι η *πίκρανος*,¹⁰ ή *πικραπήγανος*:

Στων πικραμένων την αυλή ήλιος δεν ανατέλλει
μόν' είναι πάντα συγνεφιά κ' ένα βαρύ σκοτάδι,
φυτρώνει ο πικραπήγανος να τρων οι πικραμένοι.
Ρούμελη. Μοιρ 442, 9γ

Και στα τραγούδια της ξενιτειάς, αλλά και στα μοιρολόγια, ο *αμάραντος*, και το *μήλο*, μαζί με άλλες ουσίες, όπως το νερό, προκαλούν αναστάτωση της φύσης (τα άγρια ζώα ημερεύουν, τα άκακα αρνιούνται τα μικρά τους), και στειρότητα των γυναικών. Ο ξενιτεμένος εύχεται να το είχε φάει η μάνα του:

Ποιος είδε τον αμάραντο σε τι γκρεμό φυτρώνει,
δίχως δροσιά δροσιζεται, δίχως αέρα σειέται,
το τρων τ' αλάφια και ψοφούν, τ' αρκούδια κ' ημερεύουν,
το τρων τα λάγια πρόβατα και λησμονούν τ' αρνιά τους,
ναν το 'χε φάει κ' η μάνα μου, θαρρώ δε μ' έχε κάνει.

Ηπειρος. Χ. Ρεμπέλης, *Κονιτσιώτικα*, Αθήνα 1953, 32, 28

Σ' όλες αυτές τις περιπτώσεις, δεν πρόκειται πια για την ομαλή λειτουργία της φύσης, της οποίας οι συμβολισμοί είναι γενικά θετικοί, αλλά ακριβώς για την παράβαση των νόμων της φύσης, που τη διαπράττουν ο θάνατος και η ξενιτειά: ο ίδιος ο αρνητικός συμβολισμός αυτών των μυθικών φυτών, φρούτων ή ουσιών συνδηλώνει την ανατροπή των νόμων που διέπουν το σύμπαν, και τη φθορά της φύσης.

Άλλο σημαντικό στοιχείο, συνδεδεμένο με τη βλάστηση, που παίζει σημαντικό ρόλο στη θετική εικόνα που έχει για τον ποιητή η επιφάνεια της γης, είναι τα βουνά,

που Χάρο δεν εκαρτερούν, φονιά δεν περιμένουν.
Λακωνία. Μοιρ 336, 6

Το μοτίβο είναι παρόν και στα κλέφτικα τραγούδια.¹¹ Αλλά ο συμβολισμός

9. Το θέμα αυτό μπήκε σε συμφυρμό σε ορισμένες παραλλαγές του «Θανάτου του Διγενή», γι' αυτό και το περιέλαβε ο Ν. Γ. Πολίτης στην έκδοση των 72 παραλλαγών αυτού του θέματος (*Λαογραφία* 1 (1909) 273-275, αρ. 68-72).

10. Λευκάδα. *Πλάτων* 3 (1881) 186, 63 = Μοιρ 442, 9β.

11. Βλ. ΑΑ 272 Α'α-Α'γ.

του βουνού στα ΕΔΤ αφορά πολύ περισσότερο το γόητρο της ανόδου και του ύψους, γι' αυτό θα εξετασθεί αναλυτικότερα με τη μυθολογία του αέρα (παρακάτω, τέταρτη ενότητα).

Τα ζώα, άγρια και ήμερα, που κατοικούν την επιφάνεια της γης (σε αντιδιαστολή προς τα πουλιά και προς τα ερπετά, που έχουν διαφορετικούς βιοτόπους και συμβολισμούς), παίζουν κι αυτά βασικό ρόλο στη θετική εικόνα της επίγειας ζωής: το άλογο προπαντός, παρά τον ρόλο του και ως ψυχοπομπού (άρα παρά τον εν μέρει χθόνιο χαρακτήρα του), και τα κοπάδια: πρόβατα, γίδια, βόδια κτλ. Αυτά τα στοιχεία δεν χρειάζονται παραπέρα σχόλια, καθώς η εικόνα των ζώων στα ΕΔΤ έχει μελετηθεί με τρόπο εξαιρετικό και εμπεριστατωμένο.¹²

Διάφορες ανθρώπινες δραστηριότητες κατέχουν ενδιαφέρουσα θέση στα τραγούδια και συμβάλλουν και αυτές στο σχηματισμό της αίσιας και ευτυχισμένης εικόνας της ζωής στην επιφάνεια της γης. Πολλά μοτίβα, όχι μόνο στα μοιρολόγια αλλά και στα ερωτικά τραγούδια και στα κλέφτικα, δηλώνουν ή συνδηλώνουν την ηδονή της ζωής μέσα στη φύση. Ορισμένα τραγούδια της εργασίας και, πιο σποραδικά, άλλες κατηγορίες από τραγούδια δείχνουν με την ίδια θετική απόχρωση τις επαγγελματικές δραστηριότητες των ανθρώπων. Τέλος, ο χορός εμφανίζεται συχνά, και με ηδονικές συνδηλώσεις, κυρίως στα ερωτικά τραγούδια.

Στην επιφάνεια της γης αναπτύσσεται λοιπόν η ζωή των φυτών – δέντρα, λουλούδια, χορτάρι –, των επίγειων ζώων, και η ανθρώπινη δραστηριότητα: ένας κόσμος ηδονής και ομορφιάς. Όμως η E. Moser¹³ παρατήρησε το εξής αξιοπρόσεκτο και παράδοξο φαινόμενο: η τόσο έντονη εξύμνηση του κάλλους και της ηδονής διατυπώνεται στα ΕΔΤ όχι εκεί όπου θα το περίμενε κανείς, δηλαδή στα ερωτικά τραγούδια, στις παραλογές κτλ., αλλά – όπως φάνηκε ξεκάθαρα με τα παραπάνω παραδείγματα – στα μοιρολόγια. Σημάδι της οιονεί έμμονης ιδέας του θανάτου που επιβάλλεται στο φαντασιακό του δημοτικού ποιητή.

Ένα θέμα από αποκριάτικα τραγούδια τοποθετεί με τέλειο τρόπο τη χαρά του χορού πάνω στη γη σε σχέση με την απειλή της κατοπινής διαμονής και της φθοράς στον κάτω κόσμο:

τούτ' η γης που την πατούμε
ούλοι μέσα θέλα μούμε.
Τούτ' η γης με τα χορτάρια
τρώει νιους και παλληγάρια (κ.ο.κ.)

Δ. Πετρόπουλος, ΒΒ 2, 189, 17

12. Βλ. E. Karagiannis Moser, *Le Bestiaire de la chanson populaire gresque moderne*, Παρίσι, PUPS, 1997.

13. Στο κοινό άρθρο G. Saunier και E. Moser, «Problématique et organisation d'une anthologie de chansons populaires d'amour néo-helléniques», *Lied und populäre Kultur* 57 (2012) 393-411.

Επειδή βασικό χαρακτηριστικό της αντίληψης του δημοτικού ποιητή είναι η συνείδηση του πόσο λεπτή και εύθραυστη είναι η φλούδα που χωρίζει τον απάνω κόσμο, με όλες τις χαρές και τις ηδονές της επίγειας ζωής, από τη φρίκη που παραμονεύει αποκάτω. Αυτό φαίνεται όχι μόνο από το παραπάνω γνωμικό, όπου η ιδέα διατυπώνεται με τρόπο αφηρημένο, αλλά πολύ περισσότερο από μοτίβα που δείχνουν άμεσα και έμπρακτα το εύθραυστο της επίγειας φλούδας. Σ' ένα θέμα των τραγουδιών της ξενιτειάς, ο ξενιτεμένος που πέθανε στην ξένη γη θάβεται άφαλτος και πρόχειρα σ' ένα χωράφι. Ο γεωργός που έρχεται να οργώσει τον ξεθάβει:

Τον ξένο τόνε θάφτουνε στην άκρη το χωράφι,
μα ήρθε καιρός του χωραφιού, καιρός του ζευγολάτη,
παίρνει ο νιος τα βόιδια του και πάει στο χωράφι.
Πρώτ' αυλακιά που βάρεσε τον πήρε στο κεφάλι.
Πύλος. ΚΕΕΛ χφ 1715, 8, 27

Και στην παραλογή «Του κριματισμένου» (AA 325-327), το παιχνιδιάρικο άλογο του ήρωα, παίζοντας με το πόδι του, ξεθάβει μια νέα νεκρή:

Κι ο μαύρος ήτανε μικρός, ήταν και παιγνιδιάρης
και παίζοντας και ρίχνοντας εσήκωσε την πλάκα
και μέσα κόρη κείτονταν τριώ μερώ θαμμένη.
Θρακικά 1, 199 = AA 327 Β'

Αρκεί ένα αλέτρι, ή η οπλή ενός αλόγου, για να σχιστεί η φιλή φλούδα και να φανεί ο Άδης.

Ο κάτω κόσμος είναι, στο φαντασιακό του δημοτικού ποιητή, το αντίθετο του απάνω, ή, ακριβέστερα, η απόλυτη άρνησή του. Αντίθετα όμως με ό,τι συνέβαινε με την επιφάνεια της γης, όπου η περιγραφή και η εξύμνηση του κάλλους και της ηδονής δεν γινόταν με τρόπο ακριβώς οργανωμένο, ή τουλάχιστον συστηματοποιημένο, ο Άδης είναι στα ΕΔΤ αντικείμενο οργανωμένης και άκρως συνεπούς μυθολογίας. Από την άποψη που μας απασχολεί εδώ, η περίπτωση του κάτω κόσμου είναι πολύ πιο ενδιαφέρουσα από εκείνη της επιφάνειας της γης, γιατί σ' αυτή τη μυθολογία αναπτύσσεται πλήρως αυτό που ονομάζει ο G. Bachelard «φαντασία της ύλης» (*imagination de la matière*).

Η δημοτική μυθολογία του Άδη είναι πολύ γνωστή, χάρη σε διάφορες μελέτες,¹⁴ ώστε δεν χρειάζεται να εκτεθεί εδώ διεξοδικά. Ο Άδης, η μαύρη γης, το αραχνιασμένο χώμα, είναι τόπος φθοράς και στέρησης, τόπος ελώδης όπου τα πάντα σαπίζουν και όπου όμως βασιλεύει η δίψα. Τα ζώα

14. Ν. Γ. Πολίτης, *Νεοελληνική Μυθολογία*, Β', Ι. Αναγνωστόπουλος Ο θάνατος και ο κάτω κόσμος στη δημοτική ποίηση, Αθήνα 1984, G. Saunier, *Adikia, le Mal et l'Injustice dans les CPG*, Παρίσι 1979, ο ίδιος, *ΕΔΤ. Τα Μοιρ, ό.π.* (σημ. 1), κ.ά.

του – φίδια και σκουλήκια – είναι επιθετικά και καταστρεπτικά. Προπαντός, η προσωποποίηση του κάτω κόσμου (μαύρη γη) και ειδικά η νεοελληνική διαμόρφωση του προσώπου του Χάρου δημιουργούν μια εντυπωσιακή και εξαιρετικά πρωτότυπη μυθολογία.

Πρέπει να προστεθεί ότι το μοτίβο του πηγαδιού,¹⁵ χωρίς να υπάγεται ακριβώς ή αποκλειστικά στη μυθολογία του Άδη, επιβεβαιώνει τον θανατηφόρο χαρακτήρα του εσωτερικού της γης. Αξίζει να σημειωθεί ότι, αν και η αναζήτηση του νερού είναι η αιτία της καθόδου του ήρωα στο πηγάδι, στις δυο από τις τρεις παραλλαγές που παραθέτει η Εκλογή της Ακαδημίας, δεν υπάρχει νερό: νερό δεν βρίσκεται (ΑΑ 72 Γ'), δεν ήρθε νερό (ΑΑ 73 Γ'α), και το νερό που βρίσκεται στην άλλη (ΑΑ 74 Γ' β) είναι ακριβώς το νερό του Άδη.¹⁶ Η συνέπεια του δημοτικού ποιητή είναι απόλυτη.

2. Η φωτιά

Το στοιχείο της φωτιάς αποτελεί περίπτωση αντίθετη με εκείνη της γης: η φωτιά παρουσιάζεται πάντοτε με την καταστρεπτική λειτουργία της και – τουλάχιστον στα ΕΔΤ – δεν γίνεται ποτέ αντικείμενο μιας μυθολογίας.

Η φωτιά εμφανίζεται άλλωστε αρκετά σπάνια στα τραγούδια. Σε μια μικρή παραλογή, της οποίας η Ομάδα Claude Fauriel του Πανεπιστημίου της Σορβόνης δεν βρήκε παρά μόνο μία παραλλαγή,¹⁷ ένας χωριάτης, που ανέβηκε στο βουνό, βλέπει από ψηλά το σπίτι του να καίγεται. Πρόκειται προφανώς για πραγματικό επεισόδιο, που ενέπνευσε αυτό το διακριτικό κείμενο.

Οι περισσότερες εμφανίσεις της φωτιάς έχουν σχέση με το θάνατο. Στο κλέφτικο τραγούδι «Του Χρίστου Μηλιόνη» (ΑΑ 184-185), ο ήρωας και ο Σουλειμάνης, αδελφοποιτός του, που τον έστειλε ο τούρκος «βασιλιάς» να τον σκοτώσει, μονομαχούν και αλληλοσκοτώνονται πυροβολώντας ο ένας τον άλλο:

Φωτιά εδώσαν στη φωτιά κ' έπεσαν εις τον τόπο.

ΑΑ 185

Συχνότερα η φωτιά είναι μεταφορά του θανάτου, ή, ακριβέστερα, της αιτίας του θανάτου, της θανάτωσης.

Σ' ένα από τα θέματα μοιρολογιών όπου αναζητείται η μυθική αιτία του θανάτου – στην προκειμένη περίπτωση του θανάτου του ενός από τα δυο

15. Βλ. κυρίως το θέμα «Οι εννιά αδελφοί και το στοιχείο του πηγαδιού», ΑΑ 72-74.

16. Βλ. παρακάτω, τρίτη ενότητα.

17. Ρεμπέλης, *Κοντσιώτικα*, Αθήνα 1953, σσ. 83, 191.

μέλη ενός ζευγαριού – η μοιρολογίστρα ρωτά:

ποιος ήταν κείνος πῶβανε φωτιά στο περιβόλι;
Πελοπόννησος. Μοιρ 458, 16β¹⁸

Στην ίδια σειρά από θέματα, το αστροπελέκι, ουράνια μορφή της φωτιάς, είναι η αιτία του θανάτου:

Τι σύγνεφα το φέρανε τούτο τ' αστροπελέκι;
Λακωνία. Μοιρ 462, 16β¹⁹

Κατά τ' άλλα εντύπωση κάνει η απουσία κάθε μυθοποίησης της ίδιας της φωτιάς, γιατί στα παραπάνω παραδείγματα ο μύθος αφορά την αναζήτηση του ενόχου, όχι τη φωτιά, που είναι μόνο μια από τις πολλές μεταφορές της αιτίας του θανάτου.²⁰

Δεν είναι βέβαια περίεργο που δεν αναφέρεται στα τραγούδια η φωτιά της Κόλασης, αφού η ίδια η λέξη κόλαση απουσιάζει, και οι λέξεις παράδεισος και Άδης είναι ουσιαστικά συνώνυμες.²¹

Ούτε απροσδόκητη είναι, σε θέματα όπου εκφράζεται ένα συλλογικό φανταστικό, η απουσία κάθε μνείας της κλασικής σαδιστικής ηδονής που προκαλεί σε διεστραμμένα άτομα το θέαμα της φωτιάς.

Δεν βρίσκεται πουθενά στα ΕΔΤ ούτε ο μύθος της αναγεννητικής φωτιάς, παρών σε πάμπολλες μυθολογίες ανά τον κόσμο.

Τα τραγούδια δεν περιέχουν ούτε καν υπερφυσικά όντα σχετιζόμενα με τη φωτιά, ενώ στις Παραδόσεις, που είναι κι αυτές, κατά τον Ν. Γ. Πολίτη,²² φορείς μιας καθαρά νεότερης, νεοελληνικής σκέψης, υπάρχουν μερικά: αράπηδες, τελώνια, ανασκελάδες κ.ά. Η εξήγηση αυτής της διαφοράς είναι ίσως ότι, παρά τη συγγένειά τους, οι δυο κατηγορίες λαϊκών δημιουργημάτων υπάγονται σε διαφορετικά στρώματα του νεοελληνικού φανταστικού, και ότι το στρώμα που ανταποκρίνεται στα τραγούδια, και που χαρακτηρίζεται από σημαντική δόση ορθολογισμού και από έντονο κριτικό πνεύμα, κάνει, ανάμεσα στα υπερφυσικά όντα και φαινόμενα, επιλογές που οι Παραδόσεις δεν κάνουν. Ωστόσο, δεν αποκλείεται να

18. Βλ. και Μοιρ 458, 16α και 16γ. Οι περισσότερες παραλλαγές προέρχονται από την Πελοπόννησο, αλλά το θέμα είναι γνωστό και στην Αιτωλοακαρνανία και στη Λευκάδα.

19. Αντίθετα με το αστροπελέκι, η αστραπή μπορεί να έχει θετικότερες συνδηλώσεις, όπως στο τραγούδι «Κόρη ή γιος της αστραπής και ο δράκος». Βλ. παρακάτω, τρίτη και τέταρτη ενότητα.

20. Βλ. π.χ. που το 'πιες το φαρμάκι; Π. Παπαζαφειρόπουλος, *Περυσυναγωγή*, Πάτρα 1887, 204, 35 = Μοιρ 460, 17, *ποιος ήταν που μενύτευε τον τέτοιο νιο του Χάρου*; Ιθάκη. Schmidt, *Griechische Märchen, Sagen und Volkslieder*, Λυψία 1877, 156, 13 = Μοιρ 462, 19α, κ.ο.κ.

21. Βλ., μεταξύ άλλων το θέμα «Κλειδιά της Παραδείσου», Μοιρ 244-246, 8α-8ε. Βλ. παρακάτω, τέταρτη ενότητα.

22. Βλ. Ν. Γ. Πολίτης, *Εκλογαί*, Αθήνα 1914 [στο εξής: ΠΕ], Εισαγωγή, σ. 5.

υπάρχει κάποια αοριστία στις επιλογές του δημοτικού ποιητή, και να μην πρέπει ν' αναζητηθεί σώνει και καλά μια συγκεκριμένη εξήγηση για κάθε φαινόμενο.

Τέλος, αξιοπαρατήρητη είναι η πλήρης απουσία του μύθου της ερωτικής φωτιάς, που είναι τόσο συχνά και έντονα παρών στον *Ερωτόκριτο*, αν και οι σχέσεις του με τα ΕΔΤ είναι βαθιές. Το θέμα προέρχεται από λόγια παράδοση, ιδίως ιταλική. Η μόνη σχέση που έχει η φωτιά με τον έρωτα στα τραγούδια είναι το μοτίβο της ομορφιάς της κοπέλας, που μαραΐνει τα παλληκάρια. Στο θέμα της κόρης που μαλώνει με τον ήλιο, εκείνη λέει:

Βρε συ κι αν λάμψεις, ήλιε μου, θα κάψεις τα χορτάρια,
κι εγώ και αν λάμψω, ήλιε μου, θα κάψω παλληκάρια.
Πελοπόννησος. ΒΒ 2 48 Β'

Η φωτιά, ως στοιχείο, δεν ενδιαφέρει τον δημοτικό ποιητή.

3. Το νερό

Με το στοιχείο του νερού ξαναβρίσκεται μια αντιθετική εικόνα, αν και με τρόπο πολύ άνισο.

Το καθαρό, δροσερό νερό συμβολίζει συχνά τη ζωή και την ηδονή του απάνω κόσμου. Δεν ταιριάζει στο πένθος, γι' αυτό και η απαρηγόρητη ελαφίνα

όπ' εύρει γάργαρο νερό, θολώνει και το πίνει.
Δυτ. Μακεδονία. Μοιρ 448, 12γ

Η βρύση που δίνει αυτό το νερό συμβολίζει στα μοιρολόγια τον νεκρό πατέρα που έτρεφε και προστάτευε την οικογένεια:

Στέρεψε η βρύση, στέρεψε, με το νερό το κρύο.
Λακωνία. Μοιρ 90, 13β

Κατ' εξαίρεση – ακριβώς όπως συνέβαινε με τα απαίσια φυτά – το καθαρό νερό:

στη ρίζα βγαίνει ένα νερό, βγαίνει μια κρουβρουσούλα,
Λάστα Γορτυνίας. Μοιρ 454, 13στ

μπορεί να γίνει ένα από τα στοιχεία που αναστατώνουν τη φύση. Αλλά εδώ πάλι η αντιστροφή των ιδιοτήτων οφείλεται στην καταστρεπτική δράση του θανάτου, ή της ξενιτειάς, και δεν αλλάζει τον χαρακτήρα του ίδιου του νερού.

Γενικότερα, το νερό της απάνω γης είναι σωτήρια ουσία, η μόνη ικανή να

υπερνήσει το φαρμάκι του φιδιού και τη μοιραία δίψα που προκαλεί. Στο τραγούδι «Τα κακά πεθερικά» (ό.π.) η πεθερά ή τα πεθερικά ταΐζουν τη νύφη κεφάλι από αστρίτη, και η άρνησή τους να της προσφέρουν νερό προκαλεί το θάνατό της. Υπάρχει σταθερή διαλεκτική ανάμεσα στο φαρμάκι, τη δίψα και το νερό, η οποία έχει μελετηθεί.²³ Τα μοιρολόγια παρουσιάζουν μια παράδοξη, από πρώτη άποψη, αντίφαση: ο Άδης είναι τόπος υγρός, ελώδης που περιγράφεται με τρόπο ειδικά εντυπωσιακό από τους ποντιακούς θρήνους:

Αδά η βρούχνα πιθαμήν και το νερόν χερέαν,
η βρούχνα σύρει τον νερόν και το νερόν την βρούχναν.
Μοιρ 240, 6δ²⁴

Το ίδιο νερό βρίσκει ο μικρότερος αδελφός στο βάθος του πηγαδιού, στο τραγούδι των 9 αδελφών:

θολόν και βρουχνασμένον, πικρόν φαρμακερόν.
ΑΑ 74 Γ' β

Και σ' αυτόν τον τόπο τον πλημμυρισμένο από νερά οι νεκροί διψούν. Διψούν για το καθαρό νερό του απάνω κόσμου. Γι' αυτό και οι μοιρολογίστρες θέλουν να ενώσουν τα δάκρυά τους για να σχηματίσουν ποτάμι που να κατέβει στον Άδη:

Κλάψετε και να κλάψουμε, θλιφτείτε να θλιφτούμε,
να μαζωχτούν τα δάκρυα να γένουνε ποτάμι
και το ποτάμι να 'ν' μακρύ, να σώνει ως τον Άδη,
για να νιφτούν οι άνιφτοι, να πιουν οι διψασμένοι.
Λευκάδα. Μοιρ 172, 13γ

Η θεμελιακή αντίθεση είναι ανάμεσα στο νερό του απάνω κόσμου και το νερό του Άδη: ξαναβρίσκεται εδώ η αντίθεση της απάνω και της κάτω γης. Την αντίθεση αυτή εκφράζει επιγραμματικά ένα κερκυραϊκό μοιρολόι:

Γ' απάνου κόσμου το νερό είναι γλυκό σα μέλι,
του κάτω κόσμου το νερό είναι πικρό φαρμάκι.
Μοιρ 326, 1δ

Αλλά η αντίθεση του καλού και του κακού νερού δεν είναι διόλου ισορροπημένη, καθώς ακόμα και στον απάνω κόσμο οι περισσότερες άλλες εμφανίσεις του νερού είναι αρνητικές. Η περίπτωση των ποταμών είναι χαρακτηριστική.

23. Βλ. Μ. Μερακλής «Η δίψα, η λήθη και η ανάσταση των νεκρών», *Κανίσκιον φιλίας*, Αθήνα 2002, σσ. 109-121, και Moser, *Le Bestiaire*, ό.π. (σημ. 12), σσ. 297-298.

24. Αδά: εδώ, δηλ. στον Άδη, σημ. 12, βρούχνα: μούχλα, χερέαν: «έκτασις όσον το πλάτος των δακτύλων», Α. Α. Παπαδόπουλος, *Ιστ. Λεξ.*, στη λέξη.

Οι ποταμοί του Άδη (ανάμνηση της αρχαίας μυθολογίας) χωρίζουν τα πρόσωπα που αγαπιούνται:

Και τώρα στον ξεχωρισμό τρεις ποταμοί διαβαίνουν.
Ο ένας χωρίζει αντρόγενα κι ο άλλος χωρίζει αδέρφια
και ο τρίτος ο φαρμακερός μάνα από τα παιδιά της.

Ιθάκη. Μοιρ 146, 2β

Αλλά και οι ποταμοί του απάνω κόσμου έχουν κι αυτοί έντονα αρνητικό χαρακτήρα. Μερικοί οδηγούν κατευθείαν στο χαμό, όπως στο εξής πολύ διαδεδομένο²⁵ κι όμως εν μέρει αινιγματικό θέμα μοιρολογίου:

Εγώ 'λεγα κι ο ποταμός δε θα να κατεβάσει,
μα κείνος εκατέβασε θολός και βουλκωμένος,
σέρνει λιθάρια ριζιμιά, δέντρα ξεριζωμένα,
σέρνει και μια γλυκομηλιά τα μήλα φορτωμένη
και στα κλωνάρια τσή μηλιάς δυ' αδέρφια αγκαλιασμένα.

Λευκάδα. Μοιρ 72, 6α

Αυτό το ποτάμι είναι μυθικό. Άλλος ποταμός, πραγματικός αν και μυθοποιημένος κι αυτός, είναι ο Ευφράτης, παρών σε μερικά ηρωικά ή «ακριτικά» τραγούδια. Ο Ευφράτης είναι εκεί ποταμός επικίνδυνος και απέραστος. Το πέρασμά του αποτελεί σημαντικό άθλο, που τον καταφέρνει ο ήρωας μόνο χάρη σε υπεράνθρωπη βοήθεια, όπως στο τραγούδι «Του γιου του Αρμούρη».²⁶ Όσο για τον Ιορδάνη ποταμό, εμφανίζεται κυρίως σε θρησκευτικά θέματα, τα οποία δεν αντιπροσωπεύουν ακριβώς τη σκέψη του δημοτικού ποιητή.²⁷

Η εικόνα της βροχής είναι κατά κανόνα αρνητική – το γεγονός μπορεί να φανεί απροσδόκητο σε χώρα με ζεστό κλίμα και συχνά απειλούμενη από έλλειψη νερού. Υπάρχουν βέβαια, ανάμεσα στα λατρευτικά τραγούδια, θέματα που παρακαλούν τον Θεό να βρέχει, και στα αγύρτικα τραγούδια απαντούν παρόμοιες ευχές.²⁸ Αλλά τότε πρόκειται για την πραγματική βροχή, και τα τραγούδια αυτά τοποθετούνται στο πλαίσιο της καθημερινής, πρακτικής ζωής. Στον τομέα του φαντασιακού, η βροχή είναι γενικά (όχι πάντα, όπως θα φανεί)²⁹ επιθετική, συχνά παραλληλισμένη με το αναμφισβήτητο καταστρεπτικό χαλάζι. Σ' ένα ερωτικό τραγούδι η κόρη προ-

25. Το 1965 ο σχετικός φάκελλος του ΚΕΕΛ περιείχε 94 παραλλαγές από ολόκληρο τον ελληνόφωνο χώρο, εκτός από την Κύπρο και το εσωτερικό της Μικρασίας. Βλ. Μοιρ 72-78, 6α-6θ.

26. Βλ. την κυπριακή παραλλαγή ΑΑ 48, στ. 76-89.

27. Σ' ένα ερωτικό τραγούδι (ΒΒ 2 42, 2) στον Ιορδάνη ποταμό βρίσκεται τση αγάπης το βοτάνι. Ο συμβολισμός αυτού του ποταμού είναι σχεδόν ανύπαρκτος.

28. Βλ. ένα παράδειγμα, με μεσολαβήτρια μια πεταλούδα στο Mosef, *Le Bestiaire*, ό.π. (σημ. 12), σσ. 248-249.

29. Βλ. παρακάτω, τέταρτη ενότητα.

τίθεται να υποδεχτεί άσχημα τον ξένο:

«Καλώς να μείνεις, ξένε μου, μα όξω θα σου στρώσω»,
 «Όξω βροχή και βρέχομαι, χιονίζει και μαργώνω,³⁰
 πέφτει χαλάζι πετρωτό, πέφτει και με σκοτώνει.

BB 2, 52 B'

Στα μοιρολόγια το δέντρο, σύμβολο του αρχηγού της οικογένειας, προστάτευε, όσο ζούσε, από βροχή, χαλάζι και χιόνι:

Βρέχει βροχή, δε βρέχομαν, χαλάζι δε μαργώνω,
 ρίχνει χαλάζι πετρωτό και ξώδεσμα διαβαίνει [...]
 Τώρα βροχ' είν' και βρέχομαι, χιονίζει και μαργώνω,
 πέφτει χαλάζι πετρωτό, με παίρνει στο κεφάλι.

Λοζέτσι Ηπείρου. Μοιρ 86, 12α

Άλλη απαίσια μορφή μεταφορικής βροχής βρίσκεται σε ιστορικό τραγούδι, και συγκεκριμένα σ' ένα θρήνο για την άλωση της Τραπεζούντας:

Ο Θεος έστεσεν την βροχήν και βρέχει Τουρκοπούλλα,
 ο Θεος έστεσεν την βροχήν, βροντούν τα εγκλησίας.

AA 130 A

Τα φανταστικά ζώα – λάμια, δράκος, στοιχειό, θηριό – είναι, ανάμεσα σε άλλα χαρακτηριστικά, στενά συνδεδεμένα με το στοιχείο του νερού.³¹ Κατοικούν συχνά σε πηγάδια ή κοντά σε βρύσες. Στο βάθος του πηγαδιού η λάμια περιμένει το θύμα της, στη βρύση ο δράκος κρατά το νερό και απαιτεί για να το αφήσει να του φέρουν τη βασιλοπούλα, ή κάποια κοπέλα της αρεσκείας του κ.ο.κ. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, απαίσια δεν είναι η εικόνα του νερού, το οποίο παραμένει επιθυμητό και σωτήριο. Αλλά οι συνθήκες που περιμένουν τον άνθρωπο όταν αναζητεί το νερό απαιτούν, για να ξεπεραστούν, ηρωική πράξη ή και υπερφυσικές καταβολές, όπως στο τραγούδι «Κόρη ή γιος της αστραπής και ο δράκος».³² Το νερό είναι λοιπόν εδώ στοιχείο θετικό, αλλά δυσπρόσιτο και επικίνδυνο.

Όσο για τη θάλασσα, είναι γενικά για τον έλληνα δημοτικό ποιητή χώρος θανάτου, ή τουλάχιστον χώρος που οδηγεί στην ξενιτειά, δηλαδή, κατά το νεοελληνικό φαντασιακό, σε άλλη μορφή του χαμού.

30. Μαργώνω: παγώνω.

31. Βλ. Mosef, *Le Bestiaire*, ό.π. (σημ. 12), σσ. 340-347.

32. Γι' αυτό το τραγούδι βλ. E. Mosef, «Κόρη ή γιος της αστραπής και ο δράκος», *Κανίσκιον φιλίας*, ό.π. (σημ. 23), σσ. 63-94. Επίσης, με παράθεση ολόκληρου του corpus των παραλλαγών, στο *Littérature orale de la Grèce moderne*, Αθήνα, Δωδώνη, 2005, σσ. 181-262. Για τον ασυνήθιστο ρόλο της αστραπής και άλλων μετεωρολογικών στοιχείων σ' αυτό το τραγούδι βλ. παρακάτω, τέταρτη ενότητα.

Πρέπει όμως να διακριθούν δύο διαφορετικές περιπτώσεις: η θάλασσα είναι μεν πάντοτε άμεση ή έμμεση αιτία της συμφοράς, αλλά δεν είναι πάντα η ίδια φόνισσα. Η περίπτωση της ξενιτειάς είναι χαρακτηριστική. Σ' ένα τραγούδι, ο ξενιτευόμενος φεύγει με καράβι. Η γυναίκα του διηγείται:

Κινήσαν τα καράβια τα ζαγοριανά,
κίνησε κι ο καλός μου, πάει στην ξενιτειά.
Κυφέλη Γράμμου. ΚΕΕΛ, χφ 2215 Α'155

Η παραμονή του ξενιτεμένου στον ξένο τόπο παρατείνεται υπερβολικά και τελικά η γυναίκα λαμβάνει μια γραφή, όπου ο ξένος τής εξηγεί ότι κρατιέται στην ξενιτειά από τα μάγια μιας ξένης. Η θάλασσα οδήγησε στην καταστροφή και στην απόγνωση, αλλά δεν προκάλεσε η ίδια τη συμφορά. Εκείνη συνέβη λόγω της λογικής του εκπατρισμού, κατά την αντίληψη του δημοτικού ποιητή.

Το τραγούδι «Κόρη ταξιδεύτρα» (ΑΑ 446-448) αποτελεί ανάλογη περίπτωση, αν και σ' αυτό η θάλασσα δέχεται το σώμα της κοπέλας, που το πετάξανε, νομίζοντάς τη νεκρή, με αποτέλεσμα να πεθάνει πνιγμένη. Αλλά εδώ πάλι δεν είναι η θάλασσα φόνισσα. Η αιτία του θανάτου είναι, όπως έδειξε η Ε. Moser,³³ η παράβαση από την κοπέλα ενός αυστηρού ταμπού, της απαγόρευσης του ταξιδιού, το οποίο έτσι κι αλλιώς, ακόμα και για τους άντρες, έχει πολλές πιθανότητες να αποβεί μοιραίο.

Στις άλλες περιπτώσεις η θάλασσα είναι η άμεση και πραγματική αιτία του πνιγμού και του θανάτου. Στην παραλογή «Του κυρ Βοριά» (ΑΑ 472-474), αν και το ναυάγιο οφείλεται στη δράση του ανέμου, εκείνος δεν κατηγορείται. Άλλωστε ο Βοριάς προειδοποίησε τα καράβια, ώστε υπεύθυνος για την καταστροφή του πλοίου του είναι ο καραβοκύρης, που με την ύβρη του επέμεινε να συνεχίσει το ταξίδι του. Παρ' όλ' αυτά, τη θάλασσα κατηγορεί στο τέλος η μητέρα του πνιγμένου ναύτη:

Θάλασσα, πικροθάλασσα και πικροκυματούσα,
που πήρες το παιδάκι μου κι άλλο παιδί δεν έχω.
Σχύρος. ΑΑ 474

Η κατηγορία αυτή είναι πολύ διαφωτιστική για την εικόνα της θάλασσας (άρα και, γενικότερα, του νερού) στο νεοελληνικό φαντασιακό.

Ανάλογη περίπτωση παρουσιάζει το τραγούδι «Του Κολυμβητή» (ΑΑ 331-334), ειδικά στον πρώτο τύπο του, όπου ο ήρωας, ο Κωνσταντής, βάζει στοίχημα ότι μπορεί να περάσει τη θάλασσα κολυμπώντας:

33. Ε. Moser «Το θέμα του ταξιδιού στα ΕΔΤ. Μια πρώτη προσέγγιση», *Ελληνικά* 48 (1998) 283-306, και στα γαλλικά στο *Littérature orale*, ό.π. (σημ. 32), σσ. 25-54· για το συγκεκριμένο τραγούδι σσ. 44-46.

Ο Κωνσταντής καυκίστηκε μπροστά εις τον αφέντη:
 «Αφέντη μου ντη θάλασσα πλεχτός θα ντη μπεράσω.
 Θράκη. ΑΑ 333 Α΄

Κι εδώ έχουμε να κάνουμε με ύβρη ενός ήρωα που αφήφαε την καταστρεπτική δύναμη της θάλασσας. Κι όμως πάλι εκείνη κατηγορείται στο τέλος:

Θάλασσα, πικροθάλασσα και πικροκυματούσα,
 τόσες φορές σε πέρασα με γέλια με τραβούδια,
 και τώρα γιά 'να στοίχημα βουλήθ'κες να με πνίξεις. (αυτ.)

Αξίζει να σημειωθεί ότι το συνθετικό πικρο-, παρόν και στα δυο κείμενα, συνδηλώνει ή και δηλώνει την οργανική σχέση της θάλασσας με το θάνατο.³⁴

Αυτή η στενή σχέση διαφαίνεται και στην παρούσα, στα μοιρολόγια, του μοτιβου του πλοίου των νεκρών, πανανθρώπινου μύθου που απέκτησε ειδικά έντονη και άγρια εικόνα στο νεοελληνικό φαντασιακό, λόγω της ιστορικής εμπειρίας της πειρατείας:

Ένα καράβι στο γιαλό λεβέντες φορτωμένο,
 Στην πρύμη κάθοντ' οι άρρωστοι, στην πλώρ' οι λαβωμένοι,
 καταμεσής του καραβιού οι θαλασσοπνιγμένοι.
 Ντελάλης το διαλάλησε κι ολούθε τ' αγρικήσαν:
 Μανάδες που έχετε παιδιά, γυναίκες που έχετ' άντρες
 και σεις θλιμμένες αδερφές, πουλιώντ' οι αδελφοί σας.
 Λακωνία. Μοιρ 208, 8α

Και ανάμεσα στους κακοθάνατους που κλαίνε τα μοιρολόγια, οι θαλασσοπνιγμένοι κατέχουν σημαντική θέση:

Πρέπει τους καλοθάνατους να μην τους πολυκλαίμε,
 πάρη τους κακοθάνατους τους θαλασσοπνιγμένους,
 γεμίζει η θάλασσα κουπιά κι ο βράχος παλληκάρια
 και άλλους τρώνε τα θηριά και άλλους τρών' τα ψάρια.
 Λευκάδα. Μοιρ 480, 29α

Τα μεν δροσερά και γάργαρα επιφανειακά νερά είναι πολύτιμη και ηδονική πηγή ζωής, αλλά οι περισσότερες και οι πιο εντυπωσιακές μορφές της δημιουργίας του δημοτικού ποιητή πηγάζουν, κατά την ορολογία του Bachelard, από τη φαντασία του βάθους, από τη φαντασίωση του ολέθριου βυθού.

34. Βλ. G. Saunier, «Πικρότητα και θάνατος. Πικρός και Φαρμάκι στα ΕΔΤ», ΕΔΤ. Συναγωγή μελετών, Αθήνα 2001, σσ. 361-385.

4. Ο αέρας

Το στοιχείο του αέρα παρουσιάζει στα ΕΔΤ μια πολύ ενδιαφέρουσα εικόνα, μεταξύ άλλων λόγω του πολυσύνθετου χαρακτήρα της. Δεν υπάρχει καμιά ριζική αντίθεση, όπως συνέβαινε με τη γη και με το νερό. Άλλωστε ο αέρας είναι ομοιογενές στοιχείο, δεν έχει επιφάνεια και βάθος. Αλλά οι πολλαπλές αντιθέσεις που περιέχει τοποθετούνται μέσα στα όντα και στα φαινόμενα που βρίσκονται ή λειτουργούν μέσα στον αέρα (ουρανόσ, ουράνια σώματα, άνεμος, πουλιά κ.τλ.). Κατά τ' άλλα, η γενική αντιμετώπιση από τον ποιητή του όλου στοιχείου του αέρα, και η σημασία που αποκτούν γι' αυτόν το ύψος και η ανοδική κίνηση χαρακτηρίζουν βαθύτατα το νεοελληνικό φαντασιακό.

Οι διάφοροι ήχοι – ομιλία, ανθρώπινες και ζωικές κραυγές, θόρυβοι κ.ά. – αποτελούν κάπως περιθωριακό φαινόμενο μέσα στον κόσμο του αέρα, αλλά διόλου ασήμαντο, κυρίως λόγω της εξαιρετικής σημασίας που τους αποδίδει ο ποιητής.

Η φωνή, η κραυγή, εμφανίζεται συχνότητα στα τραγούδια. Η φωνή της μοιρολογίστρας, που πηγάζει από τον πόνο της, αντηχεί σα βροντή και προκαλεί τη συρροή των γυναικών του χωριού:

Α δεν αστράφει, δε βροντάει, α δε βροντάει, δε βρέχει
κι αν δε φωνάσει όποιος πονεί, δε τρέχει ο κόσμος όλος.
Ζάκυνθος. Μοιρ 32, 1

Γενικότερα η ομιλία, και ακόμα περισσότερο η κραυγή, έχουν για τον ποιητή μαγική δύναμη, «πιάνουν», μπορούν να ταράξουν και τη φύση ολόκληρη.³⁵

Έτσι η φωνή απελπισίας «Του σκλάβου στο καράβι» (ό.π.) σταματά τη φρεγάτα, και η φωνή της «απολησμονημένης» κόρης συγκλονίζει τα πάντα:

και το γιοφύρι εράγησε και το ποτάμι εστάθη
και το στοιχείο του ποταμού εστάθη κι ακρομάσθη.
ΑΑ 416 Δ' α

Τέλος, σημαντικά γεγονότα αναγγέλλονται μακρόθεν από θορύβους. Έτσι, στο κλέφτικο τραγούδι του Μπουκουβάλα:

Τι 'ν' ο αχός που γίνεται και ταραχή μεγάλη;
Μήνα βουβάλια σφάζονται, μήνα θεριά μαλώνουν;
Κι ουδέ βουβάλια σφάζονται κι ουδέ θεριά μαλώνουν,
ο Μπουκουβάλας πολεμά με χίλιους πεντακόσιους.
ΑΑ 191

Ο άνεμος είναι στα τραγούδια σημαντικό και αμφίσημο φαινόμενο, ανάλογα

35. Βλ. το θιακό μοιρολόι (Μοιρ 348, 11γ): *κι απέ να δώκω μια φωνή όσο κι αν ημπορέσω, για να ταράξω τα βουνά και να ραΐσω κάστρα.*

με την εκάστοτε λειτουργία του. Εμφανίζεται ενίοτε, δίπλα στη βροχή, ως δυσοίωνο στοιχείο:

Τι είναι μαύρα τα βουνά και στέκουν βουρκωμένα;
Μην άνεμος τα πολεμά, μήνα βροχή τα δέρνει;
Μοιρ 382, 5α

Στην ίδια κατηγορία ανήκει και η παραλογή «Του κυρ-Βοριά», αν και η καταστροφή που αφηγείται το τραγούδι οφείλεται, όπως ειπώθηκε παραπάνω,³⁶ στην ύβρη του καραβοκύρη και στη δράση της θάλασσας. Αντιθέτως, στα τραγούδια της ξενιτειάς, η γυναίκα του ξενιτεμένου παρακαλεί τους καλούς ανέμους να φέρουν πίσω τον ξένο:

Φύσ' αέρα, φύσα νότε, φύσα ταπεινά,
να 'ρτουν όλα τα καράβια τα ροδοσιανά.
Αίνος. ΚΕΕΛ χφ 4, 24, 28³⁷

Και σ' ένα θέμα μοιρολογιού η γυναίκα εύχεται επίσης να επιστρέψει σπίτι του ένας νεκρός που πέθανε στην ξενιτειά, ταυτιζόμενος με εναέρια στοιχεία και χάρη στους ανέμους:

Μήτηρο, γιά γένη σύννεφο, γένη κομμάτ' αντάρα
και έλα με τον άνεμο κ' έλα με τον αέρα.
Ήπειρος. Μοιρ 216, 16

Τα ουράνια σώματα κατέχουν σημαντικότερη θέση στα τραγούδια, και η εικόνα τους είναι πολυσύνθετη. Ο ήλιος χαίρει υψηλού γοήτρου, παρά τις επικίνδυνες πλευρές του.³⁸ Στα τραγούδια, η ιδιότητά του ως ψυχοπομπού φονιά³⁹ φαίνεται ξεκάθαρα στην παραλογή «Στοίχημα του Γιάννη και του Ηλίου» (ΑΑ 74-78):⁴⁰ η μάταιη προσπάθεια του Γιάννη να συναγωνιστεί τον ήλιο στην πορεία του προς τη μάνα του έχει ως αποτέλεσμα το θάνατό του. Αλλά ταυτόχρονα ο ήλιος είναι, σε άλλα τραγούδια, αντικείμενο σεβασμού. Μια μοιρολογίστρα παρακαλεί τον κοσμογυριστή να της δώσει νέα του απόντος (και νεκρού) παιδιού της:

Ήλιε μου και κυρ-Ήλιε μου και κοσμοϋριστή μου,
στον κόσμο όπου ύριζες πας κ' είες το παιί μου;
Κάσος. Μοιρ 150, 4β

36. Βλ. παραπάνω, τρίτη ενότητα.

37. Στη συνέχεια του τραγουδιού, το καράβι του Φωτάκη χάνεται. Αλλά η ολέθρια αυτή έκβαση δεν αλλάζει τον ευνοϊκό χαρακτήρα του αέρα στον οποίο απευθύνεται αρχικά η γυναίκα.

38. Βλ. Ν. Γ. Πολίτης, *Ο Ήλιος κατά τους δημώδεις μύθους*, Αθήνα 1882. Βλ. και *Λαογραφικά Σύμμεικτα*, Β', Αθήνα 1921, σσ. 130-183.

39. «Psychopompe meurtrier», κατά την ορολογία του Eliade.

40. Γι' αυτό το τραγούδι βλ. Saunier, *ΕΔΤ. Συναγωγή*, ό.π. (σημ. 34), σσ. 153-176.

Το ίδιο ζητά άλλωστε από το φεγγάρι μια κοπέλα, στην παραλογή «Της απαρνημένης»:

Φεγγάρι μου λαμπρό λαμπρό και λαμπρουφουριμένου,
αυτού ψηλά που πιρπατείς και χαμηλά που φέγγεις
μην είδες τον ασίκη μου, τουν αγαπητικό μου;
Θεσσαλία. ΑΑ 413 β'

Αλλού ο ήλιος είναι αντικείμενο άκρως πολύτιμο, που ο Χάρος, ζητά να το κατεβάσει η μοιρολογίστρα, ως αντάλλαγμα για τη ζωή του νεκρού:

τον ήλιο τον ατήρητο πώς να ντον κατεβάσω;
Πελοπόννησος. Μοιρ 202, 5β

Ατήρητο: πέρα από τη ρεαλιστική δήλωση, ο ήλιος εμφανίζεται εδώ συμβολικά ως πραγματική θεότητα.

Με τρόπο πιο οικείο, ο ήλιος είναι μόνιμο σύμβολο ομορφιάς. Χαρακτηριστικό είναι το ερωτικό τραγούδι «Της κοπέλας που μαλώνει με τον ήλιο», τον οποίο υπερνικά στην ομορφιά.⁴¹ Πασίγνωστος είναι και ο στίχος όπου η κοπέλα που καλλωπίζεται,

τον ήλιο βάλλει πρόσωπο και το φεγγάρι στήθι.
Τήλος. ΑΑ 418 Α'⁴²

Για δεύτερη φορά λοιπόν παρατηρείται παραλληλισμός του ήλιου και του φεγγαριού, ως αντικειμένων λατρείας και ως συμβόλων κάλλους. Το φεγγάρι επιπλέον απαντά και ως τρυφερή προσφώνηση αγαπημένου προσώπου. Μια κρητική χήρα αποκαλεί τον νεκρό άντρα της *φεγγάρι μου*.⁴³ Και στα νανουρίσματα η μητέρα που κοιμίζει το παιδί της το προσφωνεί με ονόματα ουράνιων σωμάτων, μεταξύ άλλων του φεγγαριού:

Κοιμήσου, αστρί, κοιμήσου, αυγή, κοιμήσου, νιο φεγγάρι.
Πελοπόννησος. ΠΕ 153

Κι όμως, όπως ο ήλιος είναι ψυχοπομπός φονιάς, το φεγγάρι, ως άστρο της νύχτας, μπορεί να προαναγγέλλει και να συμβολίζει το θάνατο. Αυτό συμβαίνει, λ.χ., στο τραγούδι «Του νεκρού αδερφού», όπου η αρχική μεταχείριση της κόρης από τη μάνα της,

στα σκοτεινά την έλουζε, στο φέγγος τη χτενίζει,

41. Βλ. ΒΒ 2, 48-49, και εδώ, δεύτερη ενότητα.

42. Ο στίχος ανήκει εδώ στο τραγούδι «Της κουμπάρας που έγινε νύφη» (ΑΑ 416-421), αλλά απαντά και σε άλλα θέματα.

43. Κρήτη, τα τραγούδια της, Αθήνα 1991, σ. 287 = Μοιρ 506 και 508, 2.

προμηθύει την απαίσια εξέλιξη της μοίρας των δυο γυναικών και της όλης οικογένειας.⁴⁴

Άλλη ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα περίπτωση είναι εκείνη του ουρανού, λόγω της αμφισημίας του, ή μάλλον της γενικά αρνητικής εικόνας του. Σ' ένα κείμενο τουλάχιστον οι ουρανοί είναι τόπος ευδαιμονίας. Η μοιρολογίστρα, προτού φανταστεί τον νεκρό της στου Μάη το περιβόλι, τον φαντάζεται στους ουρανούς:

Εσένανε σου τύχαινε στους ουρανούς απάνω,
εκεί που τρέχει αμάραντος και καναλιζ' ο μόσκος...
Λευκάδα. Μοιρ 274, 7στ

Η εικόνα των ουρανών (ο πληθυντικός μπορεί να μην είναι τυχαίος) ως τόπου ηδονικού και ειδυλλιακού οφείλεται ίσως στην επίδραση του χριστιανισμού – όχι όμως αναγκαστικά. Στα ΕΔΤ, και ειδικά στα μοιρολόγια (γιατί σ' εκείνα κυρίως γίνεται λόγος περί ουρανού), διαπιστώνει κανείς μια εκπληκτική αντιστροφή της χριστιανικής μυθολογίας. Το πιο παράξενο στοιχείο είναι ότι τρεις λέξεις, τρεις τοπωνυμίες: Ουρανός – Παραδείσος – Άδης, είναι περίπου ταυτόσημες.

Στον ουρανό σημαίνουνε, στον Άδη κάνουν γάμο.
Αιτωλοκαρνανία. Μοιρ 304, 7ζ

Είναι συνηθισμένο φαινόμενο στα ΕΔΤ η ταυτόχρονη δήλωση δύο αντιφατικών πληροφοριών, π.χ.: *Μια Παρασκευή, ένα Σάββατο βράδυ*.⁴⁵ Είναι φανερό ότι υπάρχει μια τέτοια αοριστία στο νου του ποιητή. Αλλά πολλά θέματα περιέχουν την ίδια σύνθετη αντίληψη: ο Χάρος βρίσκεται στον ουρανό μαζί με τον Θεό,⁴⁶ τα «κλειδιά της Παραδείσου», που τα ζητάνε πότε από τον Χάρο, πότε από την Δέσποινα, ανοίγουν το χώρο των νεκρών, τον Άδη.⁴⁷ Ανακατεύονται συνεχώς στοιχεία που υπάγονται στην κάτω γη και στον αέρα.

Αυτά όμως αφορούν τη μυθολογία του ουρανού. Τις σπάνιες φορές που αναφέρεται ο φυσικός ουρανός, ως τόπος του φωτός, η σημασία του είναι βεβαίως απόλυτα θετική:

Γιάμ' είδες ουρανόν στην γην, γιάμ' είδες φως στον Άδην;
Πόντος. Μοιρ 240, 6δ

44. Βλ. ΑΑ 309-319, με βιβλιογραφία. Βλ και G. Saunier «Μερικές παρατηρήσεις για το τραγούδι του νεκρού αδερφού», *Ελληνικά* 57 (2007) 349-369.

45. Γι' αυτό το φαινόμενο βλ. Χρ. Χατζητάκη-Καψωμένου, «Μια πρώτη διερεύνηση της ισοδυναμίας στην ακολουθία του λόγου στη δημοτική ποίηση», *Revue des Études Néo-helléniques* 2.1-2 (1993) 203-216.

46. Χαλκιδική. Κυπαρίσσης 105, 289 = Μοιρ 474, 26.

47. Για το θέμα «Κλειδιά της Παραδείσου» βλ. Μοιρ 244-246, 8α-8ε.

Γιατί το φως είναι για τον ποιητή άκρως πολύτιμο στοιχείο, και η έλλειψή του είναι από τα πιο οδυνηρά χαρακτηριστικά του Άδη:

Χάρε τον ήλιο, χάρε τον, χάρε και την ημέρα.

Ζαγόρι. Μοιρ 160, 8α

Το ότι λίγα τραγούδια μόνο υμνούν το πραγματικό φως της ημέρας, ενώ πολλά κλαίνε την απουσία του στον κάτω κόσμο, είναι μέρος του γενικότερου φαινομένου που σημειώθηκε παραπάνω: της εξύμνησης της ομορφιάς του κόσμου και των ανθρώπων εκεί που έπαψε να υπάρχει.

Τα μετεωρολογικά φαινόμενα – στην προκειμένη περίπτωση η αστραπή, αλλά και άλλα σχετικά φαινόμενα: βροντή, βροχή, χαλάζι κτλ. – που έχουν γενικά, όπως φάνηκε παραπάνω, αρνητικούς συμβολισμούς, αποκτούν αντιθέτως, τουλάχιστον σε μία περίπτωση, εξαιρετικό γόητρο και θριαμβευτική αίγλη: στο τραγούδι «Κόρη ή γιος αστραπής και ο δράκος»⁴⁸ οι μαγικές ουράνιες καταβολές της ηρωίδας, ή ενίοτε του ήρωα, τους εξασφαλίζουν άμεση και απόλυτη νίκη (χωρίς καν να υπάρχει πάλη) πάνω στον ερπετό και χθόνιο δράκο, φύλακα του νερού. Ο θρίαμβος αυτός των ουράνιων φαινομένων, και η ανατροπή των συνηθισμένων συμβολισμών τους, αποτελούν σημαντική απόδειξη της έλξης που ασκεί ο κόσμος του ύψους και του αέρα στον ποιητή των τραγουδιών.

Άλλο στοιχείο που δείχνει έμμεσα την εξαιρετική σημασία του αέρα για τον ποιητή είναι η θέση και το γόητρο που έχουν στα τραγούδια τα πουλιά: η φωνή τους καταγοητεύει τον ποιητή, μετακινούνται με ταχύτητα, γίνονται πολλές φορές μαντατοφόροι, συμβολίζουν την κοπέλα, τη γυναίκα, τη μητέρα, τον νέον άντρα, το ζευγάρι, συχνά επίσης εκδηλώνουν την αλληλεγγύη τους προς τους ανθρώπους και, σε πολλές περιπτώσεις, φαίνονται μάλιστα ανώτεροί τους: προαναγγέλλουν το μέλλον, εμφανίζονται ως κριτές των ανθρώπινων εγκλημάτων κ.ο.κ.⁴⁹

Τέλος, η σημασία του στοιχείου του αέρα φαίνεται ακόμα περισσότερο στο ξεχωριστό γόητρο που έχουν για τον ποιητή το ύψος και η άνοδος.

Τα βουνά, παντού παρόντα στα τραγούδια, πάντοτε παινεύονται: τα βουνά 'χουν τις χαρές, λέει ένα μοιρολόι,⁵⁰ και προπαντός, στα τραγούδια της ξενιτειάς, μια «κακοπαντρεμένη» δηλώνει:

Μάνα, με κακοπάντρεψες και μ' έδωσες στους κάμπους
πόγώ τις κάψεις δε βαστώ, χλιώ νερό δεν πίνω
τ' οι κάμποι θρέφουν άλογα και τα βουνά λεβέντες.

Λάστα Γορτυνίας. ΚΕΕΛ χφ Ύλη Πολίτη 2493

48. Βλ. παραπάνω, τρίτη ενότητα.

49. Οι διάφορες όψεις των πουλιών περιγράφονται διεξοδικά στο βιβλίο της Moser, *Le Bestiaire*, ό.π. (σημ. 12), 2ο μέρος. Βλ. και εκεί, σσ. 57 και 63-68.

50. Λάστα Γορτυνίας. Μοιρ 122, 2δ. Πρβ. *Τα βουνά 'χουν τη δροσιά*, Πύλος. Μοιρ 122, 2γ.

Χαρακτηριστικό είναι το τραγούδι «Βουνά μαλώνου» (AA 286-289): η υπεροχή του Ολύμπου οφείλεται στο ύψος του, που τον προστατεύει από την παρουσία των Τούρκων (πρβ. αντίθετα, *Κίσσαβε, κονιαροπατημένε*) και στις εξήντα δυο κορφές του, όλες με φλάμπουρα και κλέφτες (AA 287 Α').

Υπάρχουν επιπλέον στα τραγούδια και άλλα παραδείγματα της έλξης που ασκεί το ύψος πάνω στους ήρωες. Αυτό εξηγεί τη συχνή χρήση του επιρρήματος *ψηλά* σε διάφορα συμφραζόμενα: ήλιος, βουνά, πτήση των πουλιών κ.ο.κ. Εξηγεί μάλιστα τον περίεργο τρόπο αυτοκτονίας του αγοριού που απαντά συχνά στις παραλογές του άτυχου έρωτα νέων:

Βγάλλει το μαχαιράκιν του απ' αργυρό φεκάρι,
 στους ουρανούς το ξάμωσε και στην καρδιάν του πάει.
 Τριάντα Ρόδου. ΚΕΕΛ φφ 1108, 24

Ακόμα και ο θάνατος από απελπισία πρέπει να έρθει από ψηλά, πρέπει δηλαδή να προηγηθεί μια ύστατη κίνηση προς τα πάνω.

Στη μυθολογία του μεγαλύτερου ήρωα των ΕΔΤ, του Διγενή, βρίσκονται τα πιο εύγλωττα παραδείγματα αυτής της επιθυμίας ανόδου στα ύψη. Σ' ένα από τα μοιρολόγια του, που αρχίζει με τη φόρμουλα *Ο Διγενής ψυχομαχεί*, ο ήρωας εκφράζει την εξής ευχή:

Να 'χεν η γης πατήματα κι ο ουρανός κερκέλια,
 να 'πατούν τα πατήματα, να 'πιανα τα κερκέλια,
 ν' ανέβαινα στον ουρανό, να διπλωθώ, να κάτσω,
 να δώσω σείση τ' ουρανού...
 Λαογραφία 1 (1909) 255, 44

Το ίδιο νόημα έχει το πορτρέτο του στη γνωστή κρητική παραλλαγή του ίδιου θέματος:

Σπίτι δεν τον εσκέπαζε, σπήλιο δεν τον εχώρει,
 τα όρη εδιασκέλιζε, βουνού κορφές επήδα,
 χαράκι' αμαδολόγανε και ριζιμιά ξεκούνειε,
 στο βίτσιμά 'πιανε πουλιά, στο πέταμα γεράκια,
 στο γλάκιο κ' εις το πήδημα τα λάφια και τ' αγρίμια.
 Λαογραφία 1 (1909) 253, 42 = Μοιρ 552, 6⁵¹

Όλα αυτά τα στοιχεία: γόητρο των πουλιών, νίκη της κόρης της αστραπής, αγάπη και θαυμασμός για τα ψηλά βουνά, παράδοξη χειρονομία για την αυτοκτονία, επιθυμίες και άθλοι του Διγενή, ενός ήρωα που λες και αγνοεί τους νόμους της βαρύτητας, είναι σαφείς ενδείξεις της ύπαρξης στο νο

51. *Χαράκι' αμαδολόγανε*: έπαιζε τους βράχους σαν αμάδες. *Ριζιμιά*: ριζιμιά λιθάρια, βράχοι. *Βίτσιμα*: κατά τον Ν. Πολίτη (Λαογραφία 1 (1909) 273-275), «σημαίνουν και βραχύν δρόμον, όσον δηλ. διατρέχει ο ίππος, κεντριζόμενος υπό της βίτσας». *Γλάκιο*: τρέξιμο.

του δημοτικού ποιητή αυτού που ο Bachelard ονομάζει «ανοδικό ψυχισμό» (psychisme ascensionnel), και που υπάγεται στον κόσμο του αέρα, στη φαντασίωση του αέρα.

Η γη και το νερό παρουσιάζουν στον φαντασιακό του ποιητή των ΕΔΤ παράλληλα βασικά φαινόμενα, παρά τις επιμέρους διαφορές τους: έντονη αγάπη για την επιφάνεια, που ταυτίζεται με τις δυνάμεις της ζωής και με την ηδονή της επίγειας ύπαρξης, τρόμο και απέχθεια για τον κόσμο του βάθους, ταυτισμένο με το θάνατο και με τη φθορά. Η επιθυμία της ανόδου – της επιστροφής από τον Άδη – είναι μόνιμα παρούσα, και εκφράζεται ποικιλοτρόπως στα μοιρολόγια.

Συνολικά, λόγω μιας θεμελιακής απαισιοδοξίας (που ίσως οφείλεται εν μέρει στην ιστορική εμπειρία του ελληνικού λαού), υπερέχει, μάλιστα με τρόπο θεαματικό, το αρνητικό στοιχείο, η έμμονη ιδέα του θανάτου και του χαμού. Η εντυπωσιακή σημασία της μυθολογίας του Άδη είναι αλάνθαστο σημάδι γι' αυτό. Ο ποιητής εκφράζει μια παθιασμένη αγάπη για τη ζωή, για τη χαρά και για την ομορφιά, αλλά την εκφράζει πολύ συχνότερα με αφορμή την εξαφάνισή τους, δηλαδή με αφορμή το θάνατο.

Τα όσα σημειώθηκαν κατά την εξέταση της μυθολογίας του αέρα και φανερώνουν τον «ανοδικό ψυχισμό» του ποιητή, αποτελούν αντιθέτως το πιο σημαντικό στοιχείο χαράς και αισιοδοξίας (αν και τους άθλους του Διγενή, που αναφέρθηκαν, τους διηγείται πάλι ο ποιητής σε θρήνους για το θάνατό του), σ' ένα σύνολο όπου τόσο θεμελιακό ρόλο παίζει η συνείδηση και η φαντασίωση του ολέθρου.

Παρίσι

GUY (MICHEL) SAUNIER



ΟΙ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΣΑΚΕΛΛΑΡΙΟΥ
(1767-1836).
ΚΟΔΡΟΣ (1786 ΑΝΕΚΔΟΤΟ), *ΤΗΛΕΜΑΧΟΣ ΚΑΙ ΚΑΛΥΨΩ*,
ΟΡΦΕΥΣ ΚΑΙ ΕΥΡΥΔΙΚΗ (BIENNH 1796)

Ο εντοπισμός των θεατρικών μεταφράσεων του Σακελλαρίου, όσων έχουν σωθεί, οι οποίες έως τώρα ήταν άγνωστες, γιατί υπήρχαν μόνο σε χειρόγραφη μορφή κάπου στην Ουγγαρία ή σε βιεννέζικες εκδόσεις, οι οποίες όμως δεν εντοπίζονται στην Αυστρία αλλά σώζονται, ως μοναδικά αντίτυπα σ' όλο τον κόσμο, σε ιδιωτική βιβλιοθήκη στην Αθήνα, αναδεικνύει το ρόλο της Βιέννης ως κέντρου πνευματικής κίνησης των Ελλήνων στην εποχή του Διαφωτισμού και τόπου έκδοσης ελληνικών βιβλίων και μεταφράσεων στα ελληνικά, και στο θεατρικό τομέα. Στη μητρόπολη του Δούναβη δρούσαν, λίγο πριν και λίγο μετά το 1800, τρεις Έλληνες μεταφραστές θεατρικών έργων:¹ ο Ρήγας Βελεστινλής, που άφησε μόνο ένα έργο, *Τα Ολύμπια* του Μεταστάσιου,² που τυπώνεται το 1797, ο Γεώργιος Σακελλάριος, που αναφέρεται ότι μετέφρασε στη δεκαετία 1786-1796 συνολικά έξι θεατρικά έργα από τα γαλλικά και τα γερμανικά,³ από τα οποία σώζονται τα τρία, και ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, του οποίου σώζονται επίσης έξι θεατρικές μεταφράσεις από τα γερμανικά και τα γαλλικά: τέσσερα έργα του August von Kotzebue το 1801,⁴ ο *Ταρτούφος* του Μολιέρου το 1815 και οι *Στρελίτζοι* του Babo το 1818.⁵ Το μεταφραστικό αυτό

1. W. Puchner, «Wiener Griechendrucke von Gluck bis Kotzebue. Das Theaterleben der Donau-Metropole in griechischen Übersetzungen 1780-1820», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. Α', Βιέννη-Κολωνία-Βαϊμάρη 2006, σσ. 265-274.

2. Β. Πούχνερ, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. *Τα Ολύμπια*», στο *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 27-68, 161-188 (με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία).

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

4. Βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη. Τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», στο *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2005, σσ. 40-177 [= Κωνσταντίνος Κοκκινάκης, *Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue. «Εκούσιος Θυσία», «Μισανθρωπία και Μετάνοια», «Πτωχεία και Ανδρεία», «Οι Κόρσαι (Βιέννη 1801)»*]. Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο, φιλολ. επιμ. Β. Πούχνερ [Θεατρική Βιβλιοθήκη, 7], Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα & Ελένης Ουράνη, 2008].

5. Για τους σημαντικούς προλόγους των μεταφράσεων αυτών, του 1815 και του 1818, βλ. Β. Πούχνερ, «Δραματοουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50.2 (2000) 231-204 (και στον τ. *Είδωλα και ομοιώματα*, ό.π. (σημ. 2), σσ. 69-106, 188-225 υποσημ.).

εγχείρημα δεν μπορεί να ερμηνευτεί αλλιώς, παρά ως μια συνειδητή και αρκετά συστηματική προσπάθεια συγκρότησης ελληνικού δραματολογίου, που θα αποτελούσε το πρώτο και αναγκαίο βήμα για τη δημιουργία μιας ελληνικής σκηνής.⁶ Αυτή όμως δε θα δημιουργηθεί στη Βιέννη του 1800, αλλά στις φαναριώτικες αυλές στο Βουκουρέστι και το Ιάσιο και στην πόλη της Φιλικής Εταιρείας, την Οδησό, λίγα χρόνια πριν από την έναρξη της Επανάστασης του 1821. Το εγχείρημα δεν ήταν εύκολο, γιατί έλειπαν τα πρότυπα: τα θεατρικά έργα της κρητικής «Αναγέννησης» δεν θεωρούνταν κατάλληλα από το Διαφωτισμό να εξυπηρετήσουν τέτοιο σκοπό.⁷ Ωστόσο οι τέσσερις μεταφράσεις των δακρύβρεκτων και συγκινητικών δραμάτων του August von Kotzebue, που σημαίνουν και την αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας (*littérature sentimentale*) στο ελληνικό θέατρο, είναι εκείνες που προσφέρουν για πρώτη φορά, στη μεικτή των Φαναριωτών, έναν ρέοντα ρεαλιστικό σκηνικό λόγο,⁸ κατάλληλο για την εκφορά του εκ μέρους των ερασιτεχνών ηθοποιών. Και πράγματι, το περίφημο και πασίγνωστο στην εποχή του *Μισανθρωπία και Μετάνοια* (*Menschenhaß und Reue*) παίζεται το 1803 στα Αμπελάκια από Έλληνες ερασιτέχνες και συγκινεί τον κόσμο μέχρι δακρύων. Ο Σακελλάριος δεν φαίνεται να ήταν αμέτοχος στην οργάνωση της παράστασης αυτής. Θα επανέλθουμε στο θέμα.

Στη Βιέννη λοιπόν, την πρωτεύουσα των Αψβούργων, με τα τόσα θεατρά της, προαστιακά και επίσημα-εθνικά, αυλικά και αυτοσχεδιαζόμενα λαϊκά, με τις παραστάσεις ιταλικής όπερας και των Ιησουιτών, του κουκλοθέατρου και των πανοραμάτων, φαίνεται πως αναπτύχθηκε πρώτα, μετά τη Βενετία, της οποίας το άστρο σβήνει εκείνα τα χρόνια οριστικά, η ιδέα της ίδρυσης ελληνικού θεάτρου, ως «σχολείου της ανθρωπιάς» και βήματος της εθνικής αφύπνισης, με πρώτη μέριμνα τη συγκρότηση ενός ελληνικού δραματολογίου. Στην εκλογή των έργων παρατηρούνται δύο κριτήρια, ένα ιδεολογικό και ένα, που σχετίζεται με το μάρκετινγκ, όπως θα λέγαμε σήμερα: (1) επιλέγονται αρχαιόθεμα ή αρχαιόμυθα έργα, από τον Ρήγα και τον Σακελλάριο σχεδόν αποκλειστικά, και (2) έργα συγγραφέων, που σημείωναν τεράστια επιτυχία στις σκηνές της Ευρώπης: αυτό ισχύει για τον

6. Ο μηχανισμός αυτός είναι γνωστός και από άλλες χώρες και εθνικές λογοτεχνίες της Βαλκανικής κατά το 19ο αι. (βλ. Β. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης το 19ο αιώνα: Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993).

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

8. Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις», ό.π. (σημ. 4).

Μεταστάσιο (στην περίπτωση των *Ολυμπίων του Ρήγα*),⁹ για τον August von Kotzebue (στην περίπτωση του *Κοκκινάκη*)¹⁰ και φυσικά για τον Μολιέρο. Θα δούμε πως και ο Σακελλάριος δεν είναι τελείως ανεπηρέαστος από το κριτήριο της φήμης. Ποιος είναι ο Γεώργιος Σακελλάριος;

Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Σακελλάριος (1767-1838) στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα. Ο Γεώργιος Σακελλάριος (1767-1838)¹¹ γεννήθηκε το 1767 στην τουρκοκρατούμενη Κοζάνη, πόλη σπουδαίων λογίων, που σχετίζονται και με το θέατρο, όπως ο Γεώργιος Λασσάνης,¹² και σημαντικής πνευματικής κίνησης. Το πρώτο βιογραφικό σχέδιασμα καταθέτει ο φίλος του Γεώργιος Ζαβίρας το 1801 στη Βουδαπέστη, στη Γραμματολογία *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν Θέατρον* (διατηρώ τη γραφή όπως έχει): «Γεώργιος Κων/νος Σακελλάριου ο εκ Κοζάνης ιατροφιλόσοφος και εμός φίλος άριστος· ούτος εγεννήθη εν Κοζάνη περί το 17... έτος εμαθήτευσε παρά τοις ιεροδιδασκάλοις Καλλινίκω μπάροστ και αμφιλοχίω εν τη ίδια πατρίδι, είτα αναβάς εις την ουγγαρίαν ειδικάχθη την Γερμανικήν και Γαλλικήν γλώσσαν ωσαύτως και τα φιλόσοφα μαθήματα, μετά ταύτα μετέβη εις την βιέννην όπου ηκροάσατο την ιατρικήν. μετά παρέλευσιν δε τριών ετών απήλθεν εις την βλαχίαν προς τον Ιατροφιλόσοφον Δημήτριον Καρακάσην τον πενθερόν αυτού κακείθεν εις την Ελλάδα όπου εχρημάτισε ιατρός εις πολλές πόλεις της Ελλάδος. διατρίβει τανύν (ως ηκουσταί μοι) εν Καστοριά ο κλεινός εκεί μετερχόμενος την ιατρικήν μετ' ευφημίας και επαίνων πολλών».¹³ Πρώτος

9. Βλ. Πούχγερ, «Μελέτες για τον Ρήγα Βελεστινλή», ό.π. (σημ. 2).

10. Βλ. Πούχγερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις», ό.π. (σημ. 4).

11. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 21 (1933), σ. 455. Η βιβλιογραφία για τον Γεώργιο Σακελλάριο είναι περιορισμένη, αλλά έχει εμπλουτιστεί τα τελευταία χρόνια σημαντικά. Βλ. Π. Λιούφη, *Ιστορία της Κοζάνης*, Αθήνα 1924, σσ. 292 κ.ε., Στ. Σπεράντσας, «Ένας αντίπαλος του Χριστόπουλου», *Ελληνική Δημιουργία* 9 (1952) 422-424, Β. Σαμπανόπουλος, «Οι μετοικεσίες του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου», *Ελμειακά* 1 (1982) 41-52, Δ. Α. Κράνης, «Η πνευματική δράση των Ελλήνων της Ουγγαρίας και ειδικότερα των Μακεδόνων κατά την περίοδο 1600-1880», *Μακεδονική Ζωή* 236 (1986) 21-23 και 237 (1986) 17-20, Β. Β. Πασχαλίδης, «Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος ο Κοζανίτης», *Ελμειακά* 11 (1992) 105-140, ο ίδιος, *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος ο Κοζανίτης*, Αθήνα 1993, ο ίδιος, *Το αρχοντικό των Σακελλαρίων στην Κοζάνη 1670-1977*, Κοζάνη 1999, Χαρ. Καρανάσιος, «Μαρτυρίες αναφορικά με τη χρονολόγηση γεγονότων του βίου του ιατροφιλόσοφου Γεωργίου Σακελλάριου», *Ο Ερασιστής* 22 (1999) 117-135 με όλη τη σχετική βιβλιογραφία.

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

13. Γ. Ι. Ζαβίρας, *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν Θέατρον*, Αθήνα 1871 (1972), σσ. 242 κ.ε. Ακολουθεί ο κατάλογος των έργων του. Για τον Γεώργιο Ζαβίρα, συγγραφέα πολλών μεταφράσεων και συγγραμμάτων, που έχουν μείνει ανέκδοτα, βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 1968, σσ. 158 κ.ε., Ε. Horvath, στη σειρά *Ουγγροελληνικά Μελέται*, 3, Βουδαπέστη 1937, και την εισαγωγή του Τάσου Γριτσόπουλου στην έκδοση του *Νέα Ελλάς* το 1972.

σταθμός της εξόρμησής του στο εξωτερικό φαίνεται πως ήταν, όπως και στην περίπτωση του Λασσάνη,¹⁴ η Βουδαπέστη. Το 1786 φτάνει στη Βιέννη για ιατρικές σπουδές, τις οποίες ακολουθεί ως το 1798, όπου αποκτά το δίπλωμα (το οποίο φέρει ημερομηνία 7 Δεκεμβρίου 1798),¹⁵ πιθανώς όχι συνέχεια, όπως υπαινίσσεται και ο Ζαβίρας (μετάβαση στο Βουκουρέστι στον Δημήτριο Καρακάση)¹⁶ και από επιστολή του προς αυτόν, στις 15 Ιουνίου 1795, όπου μιλάει για την επιστροφή του «εις Γερμανίαν» για να συνεχίσει τις σπουδές του.¹⁷ Το ταξίδι του στη Βλαχία πρέπει να συσχετίζεται με τον πρώτο γάμο του, με την Αναστασία Καρακάση, το 1788,¹⁸ γιατί ο Ζαβίρας αναφέρει τον Καρακάση σαφώς ως «πενθερό». Η Αναστασία πεθαίνει λίγο πριν από τις αρχές του 1800.

Αλλά χάρη στις έρευνες μερικών σύγχρονων μελετητών διαθέτουμε σήμερα πολύ περισσότερα στοιχεία για το βίο και την πολιτεία του Σακελλάριου, ο οποίος υπηρέτησε ακόμα και ως προσωπικός γιατρός του Αλή Πασά. Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα με τη σειρά: ο Σακελλάριος ήταν ένα φαινόμενο κινητικότητας, και ως σπουδασμένος στη Βιέννη γιατρός με δίπλωμα όργωσε στην κυριολεξία όλα τα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια. Για τις ασταμάτητες μετακινήσεις του υπάρχουν, χάρη στις τελευταίες έρευνες, χρονολογικά ακριβή στοιχεία: μετά την απόκτηση του ιατρικού διπλώματος στη Βιέννη το 1798 μεταβαίνει στην Πέστη (όπου είχε διαμείνει πριν και παράλληλα με τις σπουδές του στη Βιέννη, από εκεί τον γνωρίζει ο Ζαβίρας), ύστερα στο Βουκουρέστι (ως το Φεβρουάριο του 1800),¹⁹ γυρίζει στην Κοζάνη (Μάρτιος-Απρίλιος 1800), ενώ τα επόμενα χρόνια βρίσκεται στη Σιάτιστα, την Τσαρίτσανη, τη Λάρισα, τη Θεσσαλονίκη, τη Νάουσα, την Καστοριά, επιστρέφει στην Κοζάνη, και καλείται ύστερα ως γιατρός της κοινότητας στα Αμπελάκια (Μάιος 1803-Φεβρουάριος 1804).²⁰ Το 1803 βρίσκεται στα Αμπελάκια, όπως μαρτυρεί και ο Bartholdy, ο οποίος βλέπει εκεί την παράσταση της *Μισανθρωπίας και Μετανοίας* του Kotzebue (μετάφραση του Κοκκινάκη 1801).

14. Πούχνερ, «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματουργός», ό.π. (σημ. 12).

15. Βλ. φωτογραφία στον Πασχαλίδη, *Το αρχοντικό*, ό.π., (σημ. 11), σ. 35.

16. Για τον Δημήτριο Καρακάση βλ. Κ. Σάθας, *Νεοελληνική Φιλολογία. Βιογραφία των εν τοις γράμμασι διαλαμπάντων Ελλήνων από της καταλύσεως της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας μέχρι της Ελληνικής Επανάστασεως (1453-1821)*, Αθήνα 1868, σσ. 559 κ.ε.

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

18. Κατά άλλες πηγές το 1790, βλ. Πασχαλίδης, *Το αρχοντικό*, ό.π. (σημ. 11), σ. 34.

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

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

Εδώ πρέπει να σταματήσουμε για μια στιγμή. Στη γαλλική μετάφραση του ταξιδιωτικού βιβλίου του Γερμανού περιηγητή J. L. S. Bartholdy υπάρχει μια σημείωση πως αυτός είδε το 1803 στα θεσσαλικά Αμπελάκια θεατρική παράσταση του έργου «Μισανθρωπία και Μετάνοια» από νεαρούς Έλληνες ερασιτέχνες,²¹ είδηση που έχει περάσει σε όλη τη σχετική ελληνική βιβλιογραφία.²² Το χωρίο έχει στα ελληνικά ως εξής: «Δε θα μπορούσα να πω ως ποιο σημείο είχα συγκινηθεί απ' την ανησυχία των νεαρών μας Ελλήνων. Έχουνε στήσει στην πόλη τους, με μερικούς άλλους φίλους, ένα θεατράκι φιλικό, όπου ανέβασαν, όπως παντού στον πολιτισμένο κόσμο, το *Μισανθρωπία και Μετάνοια*, του Kotzebue, ο οποίος, όπως και παντού αλλού, κάνει με το έργο του αυτό να εκρέουν κρουνοί δακρύων και επικρίσεων».²³ Η είδηση πρέπει να θεωρηθεί έγκυρη, γιατί στα Αμπελάκια υπήρχαν οι προϋποθέσεις για μια τέτοια δραστηριότητα: στο απομονωμένο και ορεινό χωριό υπήρχαν μόνο Έλληνες, εύποροι και πολιτισμένοι λόγω της βιοτεχνίας της νηματοβαφίας, οι οποίοι είχαν άμεσες διασυνδέσεις με την Κεντρική Ευρώπη.²⁴ Αυτό που παίχθηκε πρέπει να ήταν χωρίς άλλο η μετάφραση του Κοκκινάκη, όχι απλώς γιατί μόνο αυτή υπήρχε, αλλά και γιατί ο Γερμανός ταξιδιώτης αναφέρει σε προηγούμενο σημείο του βιβλίου του πως στα Αμπελάκια έκανε και τη γνωριμία του γιατρού Γεωργίου Σακελλαρίου.²⁵

Δύο γεγονότα φαίνονται αναντίρρητα: (1) πως ο Γεώργιος Σακελλάριος βρίσκεται πίσω από την ερασιτεχνική σκηνή των νεαρών Ελλήνων στα Αμπελάκια (τουλάχιστον ως εμπνευστής με τη θεατρική του εμπειρία της Βιέννης), στην οποία πιθανώς έχουν ανεβεί και άλλα έργα, για την παράσταση των οποίων δεν διαθέτουμε μαρτυρίες, και (2) ότι χρησιμο-

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

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

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

24. Βακαλόπουλος, ό.π. (σημ. 22), σσ. 531-548. Βλ. τώρα με όλη τη σχετική βιβλιογραφία, ντοκουμέντα και καταστατικά του συνδέσμου των Αμπελακιωτών στη Βιέννη Ό. Κατσαορδή-Hering, *Τεχνίτες και τεχνικές βαφής από τη Θεσσαλία στην Κεντρική Ευρώπη (18ος-αρχές 19ου αι.)*, Αθήνα 2003.

25. «Την άλλη μέρα έκανα τη γνωριμία με το γιατρό του τόπου, τον Γεώργιον Σακελλάριον, άνθρωπο φωτισμένο, που είχε σπουδάσει στη Βιέννη και είχε μεταφράσει στα σύγχρονα ελληνικά αρκετούς τόμους από τα *Ταξίδια του νέου Ανάχαρση*. Μας έδειξε διάφορα αρχαία νομίσματα» (ό.π. (σημ. 23), σ. 67).

ποιήθηκε στη συγκεκριμένη περίπτωση η μετάφραση του Κοκκινάκη.²⁶ Ο Κοκκινάκης ήταν, όπως επισημάναμε, τρόπον τινά ο συνεχιστής του θεατρικού μεταφραστικού εγχειρήματος του Σακελλαρίου στη Βιέννη.²⁷ Θα ήταν περιέργο να μην είχαν γνωριστεί οι δύο άντρες, αν και ο Σακελλάριος αποκτά το δίπλωμα το 1798 και ο Κοκκινάκης φτάνει εκεί γύρω στα 1800, κατά μίαν εκδοχή,²⁸ αλλά ίσως και κάπως νωρίτερα. Αν και η προσωπική γνωριμία δεν ήταν οπωσδήποτε απαραίτητη· στο χώρο της Αψβουργικής Μοναρχίας και των Βαλκανίων υπήρχαν τότε, λόγω του εμπορίου, πολλοί διάλογοι επικοινωνίας.

Επανέρχομαι στη βιογραφία του Σακελλαρίου. Μετά τη θητεία του στα Αμπελάκια υπηρετεί στο Μπεράτι και στο Βελιγράδι (1804-1805). Γυρίζει στην Κοζάνη, όπου παντρεύεται σε δεύτερο γάμο την κόρη του φίλου και συντοπίτη του ιερέα και πρακτικού γιατρού, Χαρίσιου Μεγδάνη, τη Μητιώ. Το προικοσύμφωνο με τη Μητιώ έχει ημερομηνία 15 Ιουλίου 1805, οπότε πρέπει να είναι στην Κοζάνη.²⁹ Στη συνέχεια τον βρίσκουμε πάλι στο Βελιγράδι και το 1806-7 στην Κοζάνη· τελικά καταλήγει στην αυλή του Αλή Πασά στα Ιωάννινα, όπου παραμένει για αρκετά χρόνια (1807-1813). Ύστερα τον εντοπίζουμε πάλι σε διάφορα σημεία της βόρειας Ελλάδας. Κατά την αποστασία του Αλή Πασά από την Υψηλή Πύλη κατορθώνει να δραπετεύσει στην Κοζάνη, όπου παραμένει ως το 1823. Ύστερα γίνεται γιατρός στον στρατάρχη Δερβί πασά, ο οποίος τον παίρνει μαζί του στο στρατόπεδο της Αλαμάνας. Ξανά επιστρέφει στην Κοζάνη, ώσπου το 1828 συνοδεύει τον Σελήμ Μεχμέτ πασά στη Λάρισα, ως προσωπικός του γιατρός. Εκεί μένει όμως μόνο τέσσερις μήνες. Κατόπιν επανακάμπτει οριστικά στην Κοζάνη, όπου θα πεθάνει το 1838.³⁰

Η βιογραφία του Σακελλαρίου ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στις δυνατότητες μετακινήσεων μέσα στα τουρκοκρατούμενα Βαλκάνια. Πάνω στα δίκτυα και τα δρομολόγια των καραβανιών του εμπορίου δεν διακινήθηκαν μόνο τα αγαθά αλλά και οι ιδέες του Διαφωτισμού. Σ' αυτά τα ταξίδια και τις ιατρικές υπηρεσίες η Μητιώ πιθανώς τον έχει, εν μέρει τουλάχιστον, συ-

26. Βλ. Β. Πούχνερ, «Παραστάσεις στην τουρκοκρατούμενη Ελλάδα», κεφάλαιο του μελετήματος «Μεθολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα», στο *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-345, ιδ. σσ. 264 κ.ε.

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

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

29. Δημοσιευμένο τώρα στο Πασχαλίδης, *Το αρχοντικό*, ό.π. (σημ. 11), σσ. 171 κ.ε.

30. *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 21, Αθήνα 1933, σ. 445, Καρανάσιος, ό.π. (σημ. 11), σσ. 134 κ.ε. πίνακας μετοικεσιών του Γ. Σακελλαρίου. Η διαθήκη του, που συντάσσεται στις 24 Ιανουαρίου 1838, τον δείχνει ήδη καταβεβλημένο (Πασχαλίδης, *Το αρχοντικό*, ό.π. (σημ. 11), σσ. 179 κ.ε.)· πεθαίνει προς το τέλος της ίδιας χρονιάς.

νοδεύσει. Για τη γνωριμία τους το 1805 στο αρχοντικό του Μεγδάνη στην Κοζάνη υπάρχουν και προφορικές παραδόσεις των απογόνων:³¹ ο Σακελλάριος, χήρος ήδη πέντε χρόνια περίπου, φημισμένος, περιζήτητος και πολυάσχολος γιατρός και ποιητής, ζήτησε ως γυναίκα του από τον οικογενειακό του φίλο, τον ιερέα Μεγδάνη, με τον οποίο ήταν συνομήλικος (για την ακρίβεια ένα χρόνο πιο μεγάλος), την κόρη του, τη Μητιώ, που τους εξυπηρετούσε στον οντά, και θα μπορούσε να ήταν κόρη του εκείνη την εποχή. Όταν παντρεύεται η Μητιώ τον ιατροφιλόσοφο και θεατρικό μεταφραστή, είναι δεκαέξι ετών, εκείνος τριάντα οκτώ· έχουν διαφορά είκοσι δύο χρόνων. Το επισημαίνω, γιατί το θέμα θα απασχολήσει, όχι τότε ακόμα, αλλά μετά δέκα χρόνια περίπου, την ίδια τη Μητιώ στις μεταφράσεις της.

Το πνευματικό περιβάλλον μιας λογοτεχνικής οικογένειας. Παρ' όλα αυτά, ο Σακελλάριος, τουλάχιστον μετά το 1805, μοιραζόταν τις πνευματικές ανησυχίες και λογοτεχνικές κλίσεις του και με την οικογένεια της δεύτερης γυναίκας του, της Μητιώς Μεγδάνη, αλλά και με τον πεθερό του, Χαρίσιο Μεγδάνη, ο οποίος, στο έργο του γραμματικής και στιχουργικής *Καλλιόπη παλιν/νοστούσα Ή περί ποιητικής μεθόδου*, Βιέννη 1819, χρησιμοποιεί χωρία από άγνωστες μεταφράσεις και κείμενα του γαμπρού του. Δεν είναι τυχαίο, ότι από το 1817 έως το 1819 τυπώνονται στη Βιέννη λογοτεχνικά και γραμματολογικά έργα όλης της οικογένειας: το 1817 τα *Ποιήματα* του Γεωργίου Σακελλαρίου, το 1818 οι μεταφράσεις δύο κωμωδιών του Goldoni από τη Μητιώ και το 1819 η αναφερόμενη γραμματική του Χαρίσιου Μεγδάνη.

Η δεύτερη γυναίκα του Μητιώ (1789-μετά το 1863). Μόλις τα τελευταία χρόνια, με τις έρευνες για τον πατέρα της, Χαρίσιο Μεγδάνη, και τον άντρα της, Γεώργιο Σακελλάριο, και με το ανανεωμένο ενδιαφέρον για Ελληνίδες γυναίκες-συγγραφείς, η βιογραφία της αφανούς έως πρόσφατα θεατρικής μεταφράστριας³² κάπως διαφωτίστηκε. Η Μητιώ Σακελλαρίου (1789-μετά

31. Βλ. Πασχαλίδης, *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος*, ό.π. (σημ. 11), σσ. 73 κ.ε.

32. Σε άρθρο της Νέτας Αποστολίδου στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* για την Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (τ. 6, σσ. 287 κ.ε.) διαβάζουμε ακόμα τα εξής: «Η Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου και η Ευανθία Καϊρη είναι, αν εξαιρέσει κανείς ορισμένες γυναίκες-μέλη οικογενειών των Φαναριωτών ηγεμόνων στη Μολδοβλαχία, οι μόνες λόγιες του Νεοελληνικού Διαφωτισμού» (σ. 288), όπου παραγνωρίζεται έτσι η περίπτωση της δεύτερης γυναίκας του Σακελλαρίου και κόρης του Μεγδάνη, που αντιπροσωπεύει όχι μόνο ένα ιατροφιλοσοφικό και ιεροφιλοσοφικό περιβάλλον της Κοζάνης και του τουρκοκρατούμενου βορειοελλαδικού χώρου εν γένει, αλλά έχει, όπως μαρτυρούν οι μεταφράσεις και τα προεισαγωγικά σ' αυτές, και «φεμινιστική», θα λέγαμε σήμερα, συνείδηση και αυτοπεποίθηση, γιατί στρέφεται ρητά «Προς τας αναγνωσκούσας». Για τις τρεις γυναίκες λογοτέχνιδες στα χρόνια της Επανάστασης βλ. τώρα Β. Πούγνερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001, και τη νέα έκδοση της δραματουρ-

το 1863) είχε βαπτισθεί Σταμάτα, κράτησε όμως το «υποκοριστικό» της θεάς της φρόνησης Μητίδος. Είναι ενδιαφέρουσες οι πληροφορίες για όλη την οικογένεια, που είχε και μιαν ιατροφιλοσοφική διάσταση: και ο πατέρας της, ο παπα-Μεγδάνης, ασχολήθηκε και με τα ιατρικά και είχε φαρμακευτικό εργαστήριο στην Κοζάνη, καθώς και η Μητιώ μετά το θάνατο του συζύγου της, το 1838, επιδιόταν στη θεραπεία αρρώστων· κατά μια προφορική πληροφορία των απογόνων της είχε βρει μάλιστα κάποιο «γιατρικό» για την ευλογία.³³ Συνόδευε τον άνδρα της σε πολλά ταξίδια του στον τουρκοκρατούμενο βορειοελλαδικό χώρο κι εξέταζε η ίδια τις μουσουλμάνες γυναίκες, του περιέγραφε τα κλινικά συμπτώματα, κι εκείνος κατόπιν καθόριζε τη θεραπεία. Τον παντρεύεται το 1805 στην Κοζάνη, το προικοσύμφωνο που σώζεται έχει ημερομηνία 15 Ιουλίου 1805.³⁴ Είχαν τρία παιδιά. Στις 20 Μαΐου 1863 συντάσσει τη διαθήκη της, όπου αφήνει περιουσιακά στοιχεία σε εκκλησίες αλλά και σε μουσουλμανικούς τεκέδες και μεντρεσέδες.³⁵

Για την ενασχόλησή της με τα γράμματα, προφανώς με προτροπή του άντρα της, μαθαίνουμε από επιστολή, που προτάσσεται στον πρόλογο των εκδόσεων των μεταφράσεων *Η πατρική αγάπη ή Η ευγνώμων δούλη και Η πανούργος χήρα* στη Βιέννη το 1818.³⁶ Η επιστολή, 12 Οκτωβρίου 1812, από τα Ιωάννινα, όπου βρίσκεται με τον άντρα της στην αυλή του Αλή Πασά, προς τον πατέρα της στη Κοζάνη, τον πληροφορεί πως για την καλύτερη εκμάθηση της ιταλικής άρχισε να μεταφράζει μια κωμωδία του Goldoni.³⁷ Το έργο που διαλέγει αποτελεί σαφώς μια χειρονομία ευγνωμοσύνης προς τον πατέρα της, που φρόντισε να της δώσει σωστή μόρφωση, μολοντί ήταν κορίτσι.³⁸ Την απάντηση του πατέρα της, σε επιστολή του είκοσι μέρες αργότερα από την Κοζάνη προς τα Ιωάννινα, δημοσιεύει επίσης στον

γικής τους παραγωγής σε φιλολ. επιμ. του ίδιου, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητιώ Σακελλαρίου: «Η ευγνώμων δούλη», «Η πανούργος χήρα» (1818), Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου: «Φιλάργυρος» (1823/24), Ευανθία Καΐρη: «Νικήρατος» (1826) [Θεατρική Βιβλιοθήκη, 4], Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2003.*

33. Βλ. Πασχαλίδης, *Ο ιατροφιλόσοφος Γεώργιος Κ. Σακελλάριος*, ό.π. (σημ. 11), σσ. 73-87.

34. Βλ. Κ. Ξηραδάκη, «Το προικοσύμφωνο της γνωστής λογίας του περασμένου αιώνα Μητιώς Σακελλαρίου», *Ελιμειακά* 27 (Δεκ. 1991) 107-118, και Πασχαλίδης, *Το αρχοντικό των Σακελλαρίων στην Κοζάνη*, ό.π. (σημ. 11), σσ. 171-173.

35. Πασχαλίδης, *Το αρχοντικό*, ό.π. (σημ. 11), σσ. 182 κ.ε.

36. *Η Πατρική Αγάπη, ή Η Ευγνώμων Δούλη και Η Πανούργος Χήρα*. Κωμωδία του Κυρίου Κάρλου Γολδώνη. Εκ του Ιταλικού μεταφρασθείσα παρά Μητιούς Γεωργίου Σακελλαρίου. Εν Βιέννη της Αουστρίας, κατά το τυπογραφείον Ιωάννου του Σνείρερ, 1818, σελ. ιδ' +220 (Γ. Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου (βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879)*, Αθήνα 1996, αρ. 234, Φ. Ηλιού, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία - Φυλλάδια. Τόμος πρώτος 1801-1818*, Αθήνα 1997, αρ. 1818.34).

37. Βλ. Πούχνερ, *Γυναικεία δραματουργία*, ό.π. (σημ. 32), σσ. 30 κ.ε.

38. Ό.π., σσ. 31 κ.ε.

πρόλογό της «Προς τας ευμενείς Αναγινωσκούσας»,³⁹ για λόγους αμυντικής στρατηγικής, γιατί την εποχή εκείνη έντιμη γυναίκα σπουδαίου γιατρού και κόρη ιερέα να ασχολείται με κωμωδίες κι άλλα γελοία πράγματα, δεν ήταν κάτι συμβατό με τη χρηστοθήεια και τις αντιλήψεις περί τιμής. Αλλά και κατά τις αντιλήψεις του Διαφωτισμού το γέλιο έπρεπε να διδάσκει και η γελοιοποίηση και σάτιρα της κωμωδίας επιτρεπόταν μόνο ως μέσο της κριτικής και όργανο της βελτίωσης και αποκατάστασης της σωστής συμπεριφοράς.⁴⁰ Αλλά ο ιερέας πατέρας της αποδεικνύεται ανεκτικός και φωτισμένος άνθρωπος· της απαντάει: «Δεν σε ονειδίζω ότι μετέφρασες κωμωδία, μάλιστα ηθικωτάτην, διότι δεν είμαι από τους προληπτικούς, όσοι απολύτως κατακρίνουν τας κωμωδίας ως ηθοφθόρους»,⁴¹ αλλά της συνιστά να ασχολείται με πιο σοβαρά πράγματα και να προσέχει την υγεία της (κατά τον Εκκλ. 12, 12 η πολλή μελέτη βλάπτει σοβαρά την υγεία). Ωστόσο στη συνέχεια η Μητιώ μεταφράζει και άλλη κωμωδία, πιο τολμηρή αυτή τη φορά, που εκτυλίσσεται στο Παρίσι κι έχει θέμα μια νεαρή χήρα που διαλέγει με σωστό τρόπο τον μέλλοντα άντρα της ανάμεσα σε τέσσερεις υποψήφιους εραστές. Σε μια δευτερεύουσα, όμως, υπόθεση, υπάρχει και ένας σαφής οικογενειακός υπαινιγμός: ο ηλικιωμένος Πανταλέων Βιζονόζι γοητεύεται από τη νεαρή αδελφή της χήρας, Ελεονώρα, και θέλει να την παντρευτεί, αλλά μέσα στο ίδιο το κείμενο του Goldoni υπάρχει μια σαφής προειδοποίηση, την οποία εκφράζει μάλιστα με απόλυτο τρόπο η Γαλλίδα υπηρέτρια Μαριονέττα πως τέτοιοι γάμοι είναι αταίριαστοι, εκ των προτέρων αποτυχημένοι και μόνο σε δυστυχία οδηγούν. Άλλωστε, η ίδια η Ροζάουρα ήρθε στη δύσκολη, γι' αυτήν, κατάσταση, από τέτοιο γάμο: ο ηλικιωμένος της άντρας πέθανε, και νεαρή ακόμα χήρα αναγκάζεται να αναζητεί νέον άντρα, αν επιθυμεί την κοινωνική αποκατάσταση. Η Μητιώ, το 1815 – κάπου εκεί πρέπει να έχει εκπονηθεί η δεύτερη μετάφραση, γιατί ο πρόλογος συντάσσεται το 1816 και στην επιστολή της προς τον πατέρα της το 1812 αναφέρεται μόνο μία μετάφραση –, είχε είκοσι δύο χρόνια διαφορά με τον άντρα της: εκείνη ήταν είκοσι έξι ετών, εκείνος σαράντα οκτώ.

Ο σημαντικός αυτός πρόλογος, από τα Ιωάννινα του Αλή Πασά, απευθύνεται ρητά στις γυναίκες Ελληνίδες της Τουρκοκρατίας και συνιστά την ανάγνωση θεατρικών έργων, διαδικασία που αντικαθιστά την

39. Το κείμενο της επιστολής τώρα στη νέα έκδοση Πούχγερ, *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς*, ό.π. (σημ. 32), σσ. 234 κ.ε.

40. Για τον πρόλογο αυτό βλ. επίσης Β. Πούχγερ, «Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50.2 (2000) 231-304.

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

παρακολούθηση θεατρικής παράστασης: «Η ανάγνωσις δραματικών ποιημάτων όχι μόνον συντείνει εις διασκέδασιν του καιρού, και μάλιστα των μακρών νυκτών του χειμῶνος, και αναπληροῖ τρόπον τινά τας θεατρικάς παραστάσεις, αι οποίαι είναι η ευγενεστέρα διάχυσις [ψυχαγωγία] όλων των Ευρωπαϊκῶν γενῶν, αλλά και ηδύνουσα τους αναγνώστας, τους προδιαθέτει και προθυμοποιεῖ εις άλλας σπουδαιοτέρας μελέτας [...] και εν ταυτῷ χρησιμεύει και προς ηθικὴν διδασκαλίαν...».⁴² Από πού τα γνωρίζει η Μητιώ; Ασφαλῶς από τον άντρα της, ο οποίος στη Βιέννη ἔχει δει θέατρο, μετέφρασε ἕξι θεατρικά ἔργα στα ελληνικά και διοργάνωσε παραστάσεις στα Αμπελάκια κατά την εκεί θητεία του 1803-1804.

Ο πεθερός-φίλος Χαρίσιος Μεγδάνης (1768-1823). Αλλά και ο φωτισμένος ιερέας πατέρας της ἄφησε τα ἴχνη του στα ελληνικά γράμματα.⁴³ Η μεθοδική και συστηματική μελέτη του γραμματικής και στιχουργικής Καλλιόπη Παλιν[ν]οστούσα (Βιέννη 1819)⁴⁴ εἴλκυσε μόλις τα τελευταία χρόνια κάποια προσοχή εκ μέρους των μελετητῶν.⁴⁵ Εἶχε ωστόσο ἀπήχηση την εποχή του (στη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Κοζάνης βρίσκονται σήμερα ἀκόμα 117 δέματα αὐτοῦ του βιβλίου),⁴⁶ ἀλλά οι λόγιοι του 19ου αἰ. την επέκριναν συνήθως,⁴⁷ ἀν και την ἀναφέρει ἀκόμα και ο Παλαμάς.⁴⁸ Μέσα

42. Και συνεχίζει: «αν και τοιούτος ο καθ' αὐτὸν σκοπὸς των θεατρικῶν ποιημάτων και παραστάσεων, με ὅλον τούτο δεν ἀμφιβάλλω ὅτι πολλοὶ ἔχοντες κακὴν υπόληψιν προς αὐτά ως διαφθορικά των ηθῶν, θέλουν με ονειδίζει εκδίδουσιν κωμωδίας, ὅταν προαπολογούμαι εις τους τοιούτους κατηγόρους μου» (ὄλο το κείμενο στον τόμο *Ἰναικες θεατρικοὶ συγγραφεῖς*, ὁ.π. (σημ. 32), σσ. 257 κ.ε.). Για την ἐξυπνη στρατηγικὴ προκαταβολικῆς υπεράσπισης του «φεμινιστικοῦ» της εγχειρήματος ἀπὸ τις ἐνδεχόμενες ἐπιθέσεις συντηρητικῶν κύκλων βλ. Πούχνερ, «Δραματογραφικῆς και θεατρολογικῆς θεωρίες στην προεπαναστατικὴ Ελλάδα (1815-1818)», *Ἑλληνικά* 50.2 (2000) 231-304.

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

44. *Καλλιόπη Παλιννοστούσα ἢ Περί ποιητικῆς μεθόδου*. Πραγματεία φιλολογηθεῖσα τε και εκπονηθεῖσα ἐπιμελῶς, και ευτάκτως, παρὰ του ἐν Ἱερύσει ἐλαχίστου Χαρισίου Δημητρίου Μεγδάνου του ἐκ Κοζάνης. Προς Χρήσιν και Ωφέλειαν των Φιλομούσων Νέων του Γένους, των την Ποιητικὴν μετερχομένων. Και νυν πρώτον Τύποις εκδοθεῖσα Δαπάνη του Εντιμολογιωτάτου και Φιλογενεστάτου κυρίου Δημητρίου Ἰωάννου Τακιατζή. Ἐν Βιέννη της Αυστρίας, ἐκ της Τυπογραφίας του Ἰωάνου Σνείφερ, 1819, σελ. 336.

45. Ἄ Φραντζή, «Καλλιόπη Παλιννοστούσα ἢ Περί ποιητικῆς Μεθόδου, του Χαρισίου Μεγδάνη (1819)», *Παλίμψηστον* 6-7 (1988) 185-199.

46. Νικ. Π. Δελιαλῆς, *Κατάλογος ἐντύπων Δημοτικῆς Βιβλιοθήκης Κοζάνης (1494-1832)*, Θεσσαλονίκη 1948, τ. Α', σ. 217, ἀρ. 834. Μπορῶ να βεβαιώσω ἀπὸ αὐτοψία πως σήμερα ἀκόμα βρίσκονται ἐκεῖ.

47. «Βιβλίον ἀμουσον, ἀσυνάρτητον, ἀτεχνον και ἀχαρι» το χαρακτήρισε ο Κ. Α. Γουναρόπουλος, *Πανδώρα* 22, τχ. 527 (1 Μαρτίου 1873) 535-536. Για άλλες κρίσεις βλ. Α. Χατζοπούλου, «Ἔργα ρητορικῆς και ποιητικῆς (18ος-19ος αἰ.)», *Μαντατοφόρος* 35-36 (1992) 59-147, ἰδ. 105 κ.ε.

48. Ἀναφέρει τον Μεγδάνη ως Μπογδάνο. Δύο φορές μνημονεύει την *Ποιητικὴ* του και ἐπισημαίνει ὅτι είναι γεμάτη ἀπὸ στίχους του Δαπόντε (Ἄπαντα, τ. ΣΤ' 52 και ΙΣΤ' 326).

στα στιχουργικά παραδείγματα της εκτενούς γραμματειακής μελέτης (336 σελ.) βρίσκεται και μια άγνωστη φαναριώτικη διασκευή του θέματος της *Θυσίας του Αβραάμ*, που τράβηξε το ενδιαφέρον των μελετητών,⁴⁹ αλλά και αποσπάσματα από άγνωστα έργα, κωμωδίες, δράματα, μελοδράματα, τραγωδίες, που μερικά από αυτά πρέπει να αποδοθούν στον γαμπρό του Σακελλάριο· εκφράστηκε η ευχή, ανάμεσά τους να βρεθεί και κάποιο απόσπασμα από τη χαμένη μετάφραση *Ρωμαίος και Ιουλία*,⁵⁰ αλλά οι προσδοκίες αυτές δεν επιβεβαιώθηκαν. Εντούτοις βρέθηκε κάτι άλλο: πως δύο από τα αποσπάσματα αυτά είναι από τη μετάφραση του Ορφέα και της Ευρυδίκης του Σακελλαρίου.⁵¹

Πέραν τούτου, το έργο αυτό αξίζει εκτενή σχολιασμό, ακόμα και για τη θεατρολογία, αλλά και για άλλους λόγους. Δίπλα στα αρχαία παραδείγματα διαλογικών αποσπασμάτων, ο Χαρίσιος Μεγδάνης, καθώς καταπιάνεται συστηματικά με όλα τα δραματικά είδη⁵² στη μακροσκελή ποιητική του, είναι πολύ πιθανό να χρησιμοποιεί και άλλα χωρία από μεταφράσεις (ή έργα) του Σακελλαρίου, εκδεδομένα και μη, γιατί τα χειρόγραφα τους ήταν στη

49. Γ. Σαββίδης, «Παλαιό κρασί σε νέα μπουκάλια. 1. Λανθάνουσα Φαναριώτικη διασκευή της *Θυσίας του Αβραάμ*», *Μαντατοφόρος* 32 (1990) 68 κ.ε., αν και το απόσπασμα από το άγνωστο στιχούργημα ενδέχεται να μην έχει καμιά σχέση με το θέατρο.

50. Έτσι τελειώνει τη μελέτη της η Α. Φραντζή: αποτελεί «πρόκληση για τον ερευνητή του ελληνικού θεάτρου να αναζητήσει [...] αποσπάσματα από το λανθάνον χειρόγραφο της πρώτης μετάφρασης στα ελληνικά του Ρωμαίου και της Ιουλίας του Σαίξπηρ [...] και όχι μόνο» (Φραντζή, *Καλλιόπη Παλινοστούσα*, ό.π. (σημ. 45), σ. 195).

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

52. Συγκεκριμένα στο Δ' Βιβλίο *Περί των Ειδών της Ποιητικής* (σσ. 117 κ.ε.), Κεφάλαιον Γ' «Περί Δραματικών Ποιημάτων» (σσ. 150 κ.ε.), με τα εξής υποκεφάλαια: Περί δραματικών ποιημάτων, Ορισμός αυτών και Ονομασία, Είδη αυτών πόσα είναι, Διάθεσις του Δραματικού Μύθου, Εις πόσα Μέρη διαίρεται το Δραματικόν Ποίημα, Σκηνή και Πρόσωπα του Δράματος, Χορός Δραματικός, Στίχων Είδη αρμόζοντα εις τα Δραματικά Ποιήματα, Προφορά και Παντομίμα. Κεφ. Δ' «Περί Τραγωδίας» (σσ. 166 κ.ε.) συμπεριλαμβάνει: Ονομασία, Εύρεσις, και Αποκατάστασις αυτής, Σκοπός αυτής, Μύθος τραγικός, Ήθος ανήκον και εις την Τραγωδίαν, Διάνοια και Λέξις Τραγωδίας, Είδη Τραγωδίας, Τραγωδίας και Μελοδράματος Διαφορά, Σατυρικόν Δράμα, Τραγωδοποιοί άριστοι παλαιοί. Το Κεφ. «Περί Κωμωδίας» (σσ. 184 κ.ε.) συμπεριλαμβάνει: Τι εστί Κωμωδία, Ονομασία, Εύρεσις και Μεταβολαί αυτής, Σκοπός της Κωμωδίας, Ουσία της Κωμωδίας, Είδη της Κωμωδίας, Μέρη της Κωμωδίας, Κωμικός, Ήθος Κωμικόν, Ύψος Κωμικόν, Λέξις Κωμική, Η Ομώνυμος, η Συνώνυμος, Η Παρώνυμος, Η Εξαλλαττομένη, Η κατά Αναγκραματισμόν, Η κατά Παρήχησιν, Η κατά Παραίτησιν Συλλαβής, Η κατά Μετάθεσιν Τόνου, Η κατά Διάκρισιν Ορθογραφίας, Η Σοφιστική, Η Συμβολική, Η Ασύμβατος, Η παρ' Υπονείαν, Η Τυπική, Η Αλλόγλωσσος, Η κατά Δόκησιν επαγομένη, Η Πεποιημένη, Η Πολυσύνθετος, Η Υποχοριστική, Η Επίθετος Συχνή, Η Μεταφορική, Κινητικά του Κωμικού Γέλωτος έξωθεν Σχήματα της Παντομίμας, Έκφρασις της Κωμωδίας, Διαίρεσις της Κωμωδίας, Σάτυρα ή Ρυμάς, Είδος υπαγόμενον εις την Κωμωδία.

διάθεσή του. Μια ενδελεχέστερη ανάλυση του συγγράμματός⁵³ από αυτή την άποψη δείχνει ότι μερικά στιχουργικά παραδείγματα είναι αρκετά κοντά στην ομιλουμένη, ή και, με την τριπλή κλιμάκωση, ακόμα και στο δημοτικό τραγούδι.⁵⁴ Υπάρχουν και στίχοι αθυρόστομοι και τολμηροί για έναν ιερέα, όπως στο υποκεφ. «Η κατά Αναγραμματισμόν». Μερικά στιχουργήματα, σατιρικά και παραστατικά, φαίνεται πως αποτελούν δραματικό μονόλογο, όπως οι στίχοι στο υποκεφ. «Η Ασύμβατος».⁵⁵ Στο υποκεφ. «Προφορά και Παντομίμα» (στο κεφ. Γ' «Περί Δραματικών Ποιημάτων») ο Μεγδάνης αναβάλλει την πραγμάτευση του θέματος έως «άνποτε και το Ελληνικόν έθνος ήθελε φθάση πάλιν να παραστήση εις ιδικά του θέατρα, και Διάλεκτον, Δραματικά Ποιήματα καθώς και το πάλαι...».⁵⁶ Δεν γνωρίζουμε, πότε ακριβώς έχει γραφεί το κεφάλαιο αυτό, γιατί από το 1817 σημειώνονται τακτικές ελληνικές παραστάσεις στο Βουκουρέστι. Έτσι το κεφάλαιο για την υποκριτική αναβάλλεται, και το υποκεφ. «Κινητικά του Κωμικού Γέλωτος έξωθεν Σχήματα της Παντομίμας» (κεφ. Ε' «Περί Κωμωδίας») επισημαίνει απλώς, ότι «οι Υποκριταί και Χείρας και Πόδας, και Κεφαλήν, και πάντα τα Μέλη των ήθελε κινώσιν ευφυώς προς τα λεγόμενα...».⁵⁷ Στους διαλογικούς στίχους που δημοσιεύει στο υποκεφ. «Η κατά Μετάθεσιν Τόνου» και «Η Σοφιστική» του κεφαλαίου για την Κωμωδία δεν δηλώνει καμιά προέλευση, δεν αποκλείεται να είναι και δικά του συνθέματα.⁵⁸ Τέτοιοι μικροδιάλογοι υπάρχουν και στον Καισάριο Δαπόντε⁵⁹ και δεν προέρχονται αναγκαστικά από θεατρικό έργο.

53. Πούχνερ, «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», ό.π. (σημ. 51).

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

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

56. Σ. 165 κ.ε.

57. Σ. 215.

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

59. Ειδικά για τον «Καθρέπτη Γυναικών» (1766) βλ. Β. Πούχνερ, «Μορφές θεατρικής έκφρασης στο 18ο αιώνα. Απαγγελία και διάλογος», κεφ. 2 στο μελέτημα «Μεθολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18ου και 19ου αιώνα», στο *Δραματουργικές αναζητήσεις*, ό.π. (σημ. 51), σσ. 141-345, σσ. 179-203, ιδ. σσ. 191-200.

Η κατάσταση είναι διαφορετική στα παραδείγματα που παραθέτει ο Μεγδάνης στο πρώτο μέρος της ποιητικής, που αναλύει τη στιχουργική και τα μέτρα. Εδώ υπάρχουν μερικά χορικά και άριες από λιμπρέτα όπερας, όπως δηλώνει ο ίδιος ο συγγραφέας: (α) «έκτινος [sic] Μελοδράματος του Ορφέως ληφθέντες» στίχοι, που αποδεικνύεται πως είναι ένα πρόπλασμα του πρώτου θρήνου από τον Ορφέα και την Ευρυδίκη της μετάφρασης του Σακελλαρίου,⁶⁰ (β) στίχοι «έκτινος Μελοδράματος», ένα χορικό από αταύτιστο λιμπρέτο,⁶¹ (γ) «ατελείς πολιτικοί στίχοι», όπου εμφανίζεται η Εύχαρις και ο Χορός,⁶² και αυτοί από αταύτιστο λιμπρέτο (Εύχαρις λέγεται συνήθως μία από τις νύμφες στη συνοδεία της Καλυψώς, αλλά στη μετάφραση του Σακελλαρίου *Τηλέμαχος και Καλυψώ* δεν υπάρχουν τέτοιοι στίχοι). Ακολουθούν (δ) στίχοι «έκτινος ανεκδότης Τραγωδίας» (*Έρωσ αγωνοθέτης*), τους οποίους απαγγέλλει πάλι η Εύχαρις,⁶³ (ε) ένα «Παράδειγμα εκ της ανεκδότης Θυσίας του Αβραάμ», στίχοι που απαγγέλλει ο Ισαάκ,⁶⁴ για να τελειώσουν τα παραδείγματα με (ς) στίχους «ούτως εκ της Ορφέως Τραγωδίας»,⁶⁵ που αναπαράγουν, με κάποιες μικροαλλαγές,⁶⁶ τον πρώτο θρήνο του Ορφέα από την αρχή της μετάφρασης *Ορφεύς και Ευρυδίκη*, που δημοσιεύτηκε το 1796 στη Βιέννη. Δεν αποκλείεται ο Μεγδάνης να είχε χειρόγραφα του Σακελλαρίου μπροστά του, γιατί και το πρώτο στιχουργικό παράδειγμα αποτελεί πρόπλασμα αυτού του

60. Σ. 45.

61. «Ο Χορός: Αν κανένας – Στόχασιν λάβη, / Να πασχίση – να καταλάβη, / Πώς συμβαίνει – τοιούτον Βύθος, / Εις καθ' ένα – και κάθε Ήθος, / Όταν έμβη – εις τας Παγίδας / Της Αγάπης – και της Φροντίδας / Πάντως μένει – εις Απορίαν / Δεν ευρίσκει – Πληροφορίαν...» (σ. 47 κ.ε.).

62. «Εύχαρις: Τίς ώρα / Νυξ η σκοτεινή // Είν' ώρα / Πλέον να κινεί, // Να μοι βοηθήση / Συ Ηχώ γλυκεία, // Και να συνθηγήση / Και Θεά κυρία, // Πάθη τα εμά, / Βοήθει, // Τα πολλά δεινά, / Και ήχει, // Τα οποία, / Και συμφωνεί // Τη αθλία, Νυξ / Καν συ μόνη... // Χορός: Άγετε / Πάντες // Λάβετε / Άνδρες // Κινόρας / Πρεσβύται, Νέοι // Και Λύρας, / Σοφοί, Χυδαίοι // Εκ πάσης Ηλικίας / Και Ταξίς κάθε μία // Συστήσατε Χορείας. / Ας στή εν προθυμία...» (σ. 62 κ.ε.).

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

64. Όπως αναφέραμε, δεν προέρχονται απαραίτητα από θεατρικό έργο. Η εικασία του Σαββίδη πως πρόκειται για φαναριώτικη διασκευή της κρητικής «Θυσίας του Αβραάμ» (κατ' αναλογία με τον «Νέον Ερωτόκριτον» του Διονυσίου Φωτεινού), μένει κάπως μετέωρη, αν σκεφτούμε πως ήδη το ντερμέδιο της «Θυσίας του Αβραάμ» στο θρησκευτικό δράμα για τον Ελεάζαρο και του επτά παιδιάς Μακκαβαίους του Χιώτη ιερέα Μιχαήλ Βεστάρχη (πριν το 1662) δημιουργείται ανεξάρτητα από το κρητικό δράμα (βλ. Μ. Ι. Μανούσακας και Β. Πούγχερ, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ' αιώνα. Έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεστάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Αθήνα 2000, σσ. 165-171 στ. 693-837).

65. Σ. 77.

66. Για σύγκριση των τριών εκδοχών βλ. Πούγχερ, «Μορφές θεατρικής έκφρασης», ό.π. (σημ. 59), σ. 239.

θρήνου. Όπως και να έχει το πράγμα, η συσχέτιση του Σακελλαρίου με αυτά τα στιχουργικά παραδείγματα στην «Καλλιόπην παλιν[ν]οστούσαν» αποδεικνύεται πραγματική.

Αυτό αποδεικνύει επίσης έναν ορισμένο τρόπο συνεργασίας των τριών μελών της οικογένειας: η Μητιώ αναφέρει στον πρόλογο πως τα λυρικά και έμμετρα μέρη των μεταφράσεων των δύο κωμωδιών του Goldoni είχε αναλάβει ο άντρας της,⁶⁷ ο πατέρας της αναφέρει στην επιστολή του 1812 πως δεν «ονειδίζει» την κόρη του που μετέφρασε κωμωδία, χρησιμοποιεί στη γραμματολογία του στο κεφ. «Περί Κωμωδίας» και στίχους χοντροκομμένους και τολμηρούς, που σίγουρα δε θα άρεσαν στους εκπροσώπους του Διαφωτισμού, και ο Σακελλάριος στα «Ποιημάτιά» του συμπεριλαμβάνει ένα θρήνο για το χαμό της πρώτης γυναίκας του, που σαφώς έχει πρότυπο το θρήνο του Ορφέα στη δική του μετάφραση, την οποία τραγουδάει ο χορός. Αυτό όμως μας φέρνει ήδη στο επόμενο θέμα.

Το λογοτεχνικό έργο του Σακελλαρίου. Με τον Ρήγα δεν τον συνδέουν μόνο οι μεταφράσεις λιμπρέτων της όπερας αλλά και η ιδέα της αναβίωσης των ολυμπιακών αγώνων, που ήταν και όραμα της Γαλλικής Επανάστασης. Από τις κινητήριες αιτίες της μετάφρασης των Ολυμπίων του Μεταστάσιου από τον Ρήγα πρέπει να ήταν το θέμα των Ολυμπιακών Αγώνων.⁶⁸ Ο Σακελλάριος, πέρα από τις έξι μεταφράσεις δραματικών έργων που αναφέρει ο Ζαβίρας (βλ. στη συνέχεια), εξέδωσε το 1796 και μια *Αρχαιολογία συνοπτική των Ελλήνων*,⁶⁹ στην παράδοση της μετάφρασης των σχολικών εγχειριδίων του αυστριακού εκπαιδευτικού συστήματος εκείνη την εποχή,⁷⁰ του J. H. Daniel Moldenhauer (1709-1790),⁷¹ όπου

67. Βλ. πρόλογος (*Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς*, ό.π. (σημ. 32), σ. 243).

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

69. Την αναφέρει ο Ζαβίρας ως εξής: «ζ' Αρχαιολογία συνοπτική των ελλήνων περιέχουσα τας δογματικές πολιτικές και πολεμικές τάξεις άμα δε και τα ήθη αυτών και άλλα πλείστα αξιόλογα μεταφρασθείσα εκ του Γερμανικού πονήματος του δανιήλ μολδενχάβερ· εις την ημετέραν απλήν διάλεκτον· εξεδόθη εν βιέννη τω έτει 1796· εν τη ελληνική τυπογραφία Γεωργίου του βεντότη· εις η'» (Ζαβίρας, ό.π. (σημ. 13), σ. 243).

70. Βλ. ενδεικτικά την εξής βιβλιογραφία: E. Turczynski, «Die deutsch-griechischen Kulturbeziehungen und die griechischen Zeitungen (1784-1821)», στον τ. J. Irmscher και M Mineemi (επιμ.), *Probleme der neugriechischen Literatur*, τ. Β', Βερολίνο 1960, σσ. 55-109, Γ. Λαΐου, *Ο ελληνικός τύπος της Βιέννης από του 1784 μέχρι του 1821*, Αθήνα 1961 [και στα γερμανικά στον τ. Irmscher και Mineemi, ό.π., σσ. 110-195], Π. Κ. Ενεπεκίδης, «Συμβολαί εις την ιστορίαν του ελληνικού τύπου και τυπογραφείων της Βιέννης (1790-1821)», *Κοραής - Κούμας - Κάλβος*, Αθήνα 1972, σσ. 199-235.

71. Ο ίδιος ο Σακελλάριος δηλώνει πως είναι μετάφραση διαφόρων συγγραφέων, στην πραγματικότητα όμως αντλεί από το εκτενές μελέτημα *Einleitung in die Alterthümer der Ägypter*,

περιγράφονται εκτενώς και λεπτομερώς οι Ολυμπιακοί Αγώνες.⁷² Επίσης καταπιόστηκε με τη μετάφραση των τόμων της *Περιηγήσεως του νέου Αναχάρσιδος*, από τους οποίους, σύμφωνα με τον Ζαβίρα (1801), είχε μεταφράσει τρεις, ενώ ο Bartholdy το 1803 κάνει λόγο για «αρκετούς».⁷³ Δεν αποκλείεται η μετάφραση αυτή να έχει γίνει από τα γερμανικά κι όχι από το γαλλικό πρωτότυπο, γιατί ο Σακελλάριος αναπαράγει κατά λέξη τον πρόλογο της γερμανικής έκδοσης.⁷⁴ Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε τίποτε για τη λογοτεχνική και μεταφραστική του δραστηριότητα μετά το 1801, οπότε σταματούν οι έγκυρες πληροφορίες του Ζαβίρα. Αλλά ο Σακελλάριος ήταν στην προεπαναστατική περίοδο αρκετά γνωστός, και ο Κωνσταντίνος Οικονόμος ο εξ Οικονόμων τον αναφέρει ανάμεσα στα πρώτα ονόματα της αναγεννημένης Ελλάδας.⁷⁵ Εκτός από τα λογοτεχνικά του πονήματα φαίνεται πως είχε καταγράψει και τις εντυπώσεις του ως γιατρού σε βιεννέζικο νοσοκομείο εκείνη την εποχή (1798).⁷⁶

Στις ιστορίες της λογοτεχνίας ο Σακελλάριος αναφέρεται σχεδόν αποκλειστικά⁷⁷ για τα *Ποιημάτια* του (Βιέννη 1817),⁷⁸ που δείχνουν επιρροές του προρομαντικού Άγγλου ποιητή Edward Young· ο θάνατος της πρώτης

Juden, Griechen und Römer, Königsberg 1757 του μνημονευμένου συγγραφέα (Veloudis, ό.π. (σημ. 28), σσ. 52 κ.ε. και 536). Η διαπίστωση αυτή είναι ήδη του Ζαβίρα (βλ. παραπάνω).

72. Σ. 158 κ.ε., οι θεατρικοί αγώνες σσ. 171 κ.ε.

73. Βλ. παραπάνω. Η εγγραφή του Ζαβίρα έχει ως εξής: «η' τους τρεις τόμους της περιηγήσεως του νέου αναχάρσιδος εις την ελλάδα συντεθείσα εν τη Γαλλική διαλέκτω παρά του βαρθολομαίου και μεταφρασθείσα εις την απλήν ημών διάλεκτον· και ο μεν πρώτος αυτών τόμος εξεδόθη εις φως εν βιέννη τω έτει 1797. παρά Μαρκίδαις Πούλιου· οι δε λοιποί δύο έμεναν ανέκδοτοι. ο δε δ' όστις εξεδόθη αυτόθι μετεφράσθη παρά Γεωργίου του βεντότη και ρήγα βελεστινλή του θετταλού» (Ζαβίρας, ό.π. (σημ. 13), σσ. 243 κ.ε.).

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

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

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

77. Εξάιρεση αποτελεί ο Κ. Θ. Δημαράς (*Ελληνικός Ρωμαντισμός*, ό.π. (σημ. 75), Ευρετήριο). Αναγραφή των έργων του (κατά Ζαβίρα, ό.π. (σημ. 13), σσ. 242 κ.ε.) υπάρχει στον Σπ. Λάμπρο, *Νέος Ελληνομνήμων Γ'* (1913) 353, καθώς και στη βιβλιογραφική εργασία του Α. Graf, *Κατάλογος της εν Βουδαπέστη Βιβλιοθήκης Γεωργίου Ζαβίρα*, Βουδαπέστη 1935, σ. 15. Ο Σιδέρης τον μνημονεύει ως πρώτο μεταφραστή του Σαίξπηρ στην Ελλάδα (Γ. Σιδέρης, «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. Α'. Πρώτες γνωριμίες με τον ποιητή», *Θέατρο* 13 (1964), 27 κ.ε.).

78. *Γεωργίου Σακελλάριου, ιατρού του εκ Κοζάνης «Ποιημάτια»*, Προσφωνηθέντα παρ' αυτού Τω Εντυπωτάτω κυρίω κυρίω Κωνσταντίνω Τακιατζή, ού τινος και τη δαπάνη τύποις Εξεδόθησαν. Εν Βιέννη κατά το τυπογραφείον του Ιωάννου Σνείφερ 1817 εν μηνί Νοεμβρίω (βλ. και Ηλιού, ό.π. (σημ. 78), αρ. 1817/27). Το έργο του τυπώνεται δηλαδή στο ίδιο τυπογραφείο, όπως η *Καλλιόπη παλιννοστούσα* του πεθερού του Μεγδάνη δύο χρόνια αργότερα, όπως και οι μεταφράσεις της Μητιώς, και έχει χρηματοδοτή τον ίδιο έμπορα της Βουδαπέστης Τακιατζή.

γυναίκας του είναι το σημείο επαφής με το έργο του Young.⁷⁹ Η πρώτη του γυναίκα Αναστασία, κόρη του γιατρού Δημητρίου Καρακάση από τη Σιάτιστα, επίσης σπουδασμένου στη Βιέννη, την οποία παντρεύτηκε το 1788,⁸⁰ πρέπει να έχει πεθάνει λίγο πριν ή αρχές του 1800. Στα *Ποιημάτια* υπάρχει απαντητική επιστολή του Σακελλαρίου προς τον Μιχαήλ Περδικάρη για το θάνατο της γυναίκας του, με ημερομηνία 4 Δεκεμβρίου 1800.⁸¹ Και στον «Ιάλεμον δεύτερον», που είναι αφιερωμένος στο θάνατό της, όπου δηλώνει επίσης πως τη γνώριζε από παιδί και δίνει όλο το ιστορικό του δεσμού τους,⁸² συγκρίνει τη θρηνητική του διάθεση με αυτή του Ορφέα, λίγα χρόνια πριν (1796) μεταφράζει το περίφημο λιμπρέτο γι' αυτόν που μελοποίησε ο Gluck, και αναπτύσσει, ακριβώς στο ίδιο μετρικό σχήμα όπως το πρώτο θρηνητικό χορικό της αρχής της πρώτης πράξης, τον τραγικό παραλληλισμό.⁸³

Οι θεατρικές μεταφράσεις. Χωρίς το λήμμα της Γραμματολογίας του Ζαβίρα, *Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν Θέατρον*,⁸⁴ το 1801, οι θεατρικές μεταφράσεις του Κοζανίτη ιατροφιλοσόφου ενδέχεται να είχαν μείνει τελείως άγνωστες στους μεταγενεστέρους, όχι μόνο αυτές που δεν ανευρέθηκαν αλλά αυτές που «μόλις σώζονται» (ένα χειρόγραφο, δύο εκδόσεις από τις οποίες σώζεται μόνο ένα αντίτυπο). Η εγγραφή για τις θεατρικές μεταφράσεις του Σακελλαρίου έχει ως εξής: «α. Μετέφρασεν εκ της γαλλικής και διά στίχων απλών συνέταξε το 'αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως' τω έτει 1788. / β. ρωμαίο και ιουλία τραγωδία πενταδράματος καταλογάδην, 1789. / γ. Ορφεύς και ευρυδίκη μελοδράμα· εκ της γαλλικής διά στίχων· εξεδόθη εις βίε: 1796· μαρκίδ: / δ. τηλέμαχος και καλυψώ μελοδράμα καταλογάδην εκ της γερμανικής· εξεδόθη εν βιέννη παρά τοις μαρκίδες τω έτει 1796. / ε. ρομπέρτ και φλοριάδε τραγωδία καταλογάδην διηρημένη εις δράματα. /

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

80· Βλ. παραπάνω.

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

82. Ό.π., σσ. 19 κ.ε.

83. Ό.π., σ. 23. Βλ. και Πούχνερ, «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», ό.π. (σημ. 51), σσ. 249 κ.ε.

84. Ως «Θέατρον» εδώ εννοείται ο δημόσιος χώρος, όπου κάτι διαδραματίζεται (όπως στο «θέατρον του πολέμου»). Για τις σημασιολογικές αποχρώσεις της θεατρικής ορολογίας στην ελληνική παράδοση βλ. Β. Πούχνερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 19-84 (και ο ίδιος, «Zur Geschichte der antiken Theaterterminologie im nachantiken Griechisch», *Wiener Studien* 119 (2006), 77-113, και στον τ. *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Βιέννη-Κολωνία-Βαϊμάρη 2007, σσ. 169-200).

στ. Κόδρος. Τραγωδία πενταδράματος εκ της γερμανικής διαλέκτου μεταφρασθείσα εις την καθ' ημάς απλουστέραν των ελλήνων διάλεκτον εν έτει 1786 ανέκδοτος». ⁸⁵

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

Έργα που δεν σώζονται. Στην περίπτωση των έργων που δεν σώζονται ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το ζήτημα των ξένων προτύπων που μεταφράστηκαν. Για το πρώτο, που αναφέρει ο Ζαβίρας, «Αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως», το οποίο μεταφράζει «εκ της γαλλικής και διά στίχων απλών» το 1788, δεν έχει προταθεί ως τώρα καμιά ταύτιση, γιατί επισκιαζεται από τη χαμένη μετάφραση του *Ρωμαίου και της Ιουλίας*. Ο τίτλος παραπέμπει γενικώς στο διδακτισμό του Διαφωτισμού, που καταδικάζει τα ανεξέλεγκτα ανθρώπινα πάθη, εδώ της εκδίκησης, τα οποία δημιουργούν κοινωνικά προβλήματα και συχνά αποτελούν την αιτία οικογενειακών συμφορών. Δεν είναι καθόλου απίθανο να πρόκειται για τίτλο παραφρασμένο

85. Ζαβίρας, ό.π. (σημ. 13), σ. 243.

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

στα ελληνικά, που δεν αντανακλά τον τίτλο του προτύπου αλλά αποδίδει επιγραμματικά το περιεχόμενο του έργου. Και επειδή το έργο δεν σώζεται, κάθε προσπάθεια ταύτισης είναι εκ των προτέρων ριψοκίνδυνη.

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

Για την τρίτη άγνωστη μετάφραση, την τραγωδία «διηρημένη εις δράματα» *Ρομπέρτ και Φλοριάδε*, ο Βελουδής έχει προτείνει μια μετάφραση από τα γερμανικά, αν και ο τονισμός του «Ρομπέρτ» παραπέμπει μάλλον στα γαλλικά. Αλλά η πρόταση αυτή, *Robert und Florinda* του Ignaz Cornelius (1764; ca. 1806), που δημοσιεύτηκε το 1786,⁹⁰ δεν ικανοποιεί, γιατί ο ό.π. (σημ. 51) συγγραφέας του είναι τελείως άγνωστος και το έργο του δεν έχει παιχθεί καν στο θέατρο· δημοσιευμένο μόλις το 1786 δεν μπορεί να έχει αποκτήσει ακόμα την απαραίτητη φήμη, για να προσελκύσει το ενδιαφέρον του Σακελλαρίου.⁹¹ Και εδώ ισχύει, όμως σε λιγότερο βαθμό, η πιθανότητα, το πρότυπο να είχε και τελείως άλλο τίτλο.

Άγνωστα έργα με πιθανή πατρότητα του Σακελλαρίου. Γυρίζουμε στα στιχουργικά παραδείγματα της Γραμματολογίας του Μεγδάνη, *Καλλιόπη Παλιν[ν]οστούσα*, όπου ενδέχεται, μερικά από αυτά να είναι από άγνωστες μεταφράσεις ή και έργα του Σακελλαρίου, χωρίς να μπορούμε να το υποστηρίξουμε με κάποια τεκμήρια. Το δεύτερο παράδειγμα, χορικό «έκτινος [sic] Μελοδράματος», θα ταίριαζε θεματολογικά με το μύθο του

87. Veloudis, ό.π. (σημ. 28), σ. 116.

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

89. Kindermann, ό.π., σ. 76, και Β. Πούχγερ, «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 223-282, ιδ. σ. 235. Μόλις στις 29 Δεκεμβρίου 1772 παίζεται για πρώτη φορά με το τραγικό τέλος και προκαλεί σάλο. Για τις αρνητικές αντιδράσεις κριτικών και κοινού βλ. τα παραθέματα στον G. Zechmeister, *Die Wiener Theater nächst der Burg und nächst dem Kärtnerthor von 1747 bis 1776*, Βιέννη-Κολωνία-Graz 1971, σ. 376. Ίσως ο Σακελλάριος να είχε ζήσει ακόμα τον απόηχο των εντυπώσεων που προκάλεσε το τραγικό τέλος στο βιεννέζικο κοινό.

90. W. Kosch, *Deutsches Theater-Lexikon*, τ. Α', Klagenfurt-Bιέννη 1953, σ. 243, Veloudis, ό.π. (σημ. 28), σ. 116.

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

Ορφέα και της Ευρυδίκης, αλλά και με κάθε άλλο λιμπρέτο που έχει βασικό θέμα τα ερωτικά πάθη και τις ερωτικές περιπλοκές. Και αυτά είναι, το 18ο αιώνα, σχεδόν όλα. Το τρίτο και τέταρτο παράδειγμα, όπου μιλάει (ή τραγουδάει) η Εύχαρις, προέρχονται από άγνωστη και ανέκδοτη τραγωδία «Έρωσ αγωνοθέτης», όπου προφανώς πρωταγωνίστρια είναι η Εύχαρις. Εύχαρις λέγεται μια από τις νύμφες στην ακολουθία της Καλυψώς, την οποία πληγώνει ο έρωτας με τα βέλη του και ερωτεύεται τον Τηλέμαχο· έτσι το διηγείται το λιμπρέτο, που μεταφράζει ο Σακελλάριος και εκδίδει το 1796 στη Βιέννη. Αλλά η μετάφραση είναι γραμμένη σε πεζό λόγο, και τα ελάχιστα έμμετρα χορικά που διαθέτει δεν ταιριάζουν. Άλλωστε το όνομα αυτό είναι αρκετά συνηθισμένο στην «αισθηματική λογοτεχνία» (*littérature sentimentale*), όπως και το όλο θέμα: ο Μεταστάσιος έχει γράψει ένα μονόπρακτο *Ο έρωσ αιχμάλωτος* (έχει μεταφραστεί σε φαναριώτικο χειρόγραφο το 1785),⁹² οι αφηγήσεις με πάμπολλα τραγούδια στο *Έρωτος αποτελέσματα* (1792)⁹³ οδηγούν πάλι στο *Σχολείον των ντελικάτων εραστών του Ρήγα* (1791).⁹⁴ Όταν μιλάει ο Μεγδάνης για «τραγωδία», μάλλον κυριολεκτεί, γιατί μεγάλο μέρος της πραγματείας του αναλώνεται στην ανάλυση των δραματικών ειδών.⁹⁵

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

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

93. *Έρωτος αποτελέσματα*, ήτοι ιστορία ηθικοερωτική με πολιτικά τραγούδια, συντεθείσα μεν εις την απλήν ημών διάλεκτον προς ευθυμίαν και εγλεντζέν των ευγενών νέων... (επανέκδ. της έκδ. του 1792 από τον Mario Vitti, Αθήνα, Οδυσσεάς, 1989).

94. Κατάλογος των πρώτων στίχων των τραγουδιών μέσα στην αφήγηση αυτή στη Φρατζή, *Μισμαγιά*, ό.π. (σημ. 7), σσ. 269-274.

95. Έχει μάλιστα ξεχωριστό υποκεφάλαιο «Τραγωδίας και Μελοδράματος Διαφορά».

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

Κόδρος (ανέκδοτο 1786). Η πρώτη σωζόμενη μετάφραση του Σακελλαρίου είναι και η εκτενέστερη. Πραγματεύεται τη γνωστή τραγική ιστορία του βασιλιά Κόδρου των Αθηνών, ο οποίος, παράδειγμα φιλοπατρίας, θυσιάζεται κατά την πολιορκία της πόλης από τους Πελοποννησίους, γιατί χρησμός από το μαντείο των Δελφών αποφάνθηκε πως οι Αθηναίοι θα κερδίσουν μόνο, όταν πεθάνει ο βασιλιάς τους.⁹⁶ Ασφαλώς ήταν το θέμα της αρχαίας ιστορίας μαζί με το δίδαγμα πατριωτισμού και θυσίας για την πατρίδα, που παρακινούσαν τον νεαρό σπουδαστή στη μετάφραση αυτή, η οποία ολοκληρώνεται ήδη τη χρονιά που έφτασε στη Βουδαπέστη, για να σπουδάσει ιατρική στη Βιέννη. Το σύνθεμα έχει εκπονηθεί, όπως αναφέρεται ήδη στον τίτλο του χειρογράφου, στην Πέστη, όπου διέμενε πρωτύτερα, κι έτσι έφτασε και στα χέρια του Ζαβίρα, που διέμενε μονίμως στη σημαντική αυτή πόλη του ελληνικού εμπορίου.

Το χειρόγραφο. Το χειρόγραφο του Κόδρου είχε την κοινή μοίρα της περιπέτειας όλης της βιβλιοθήκης και των καταλοίπων του Γεωργίου Ζαβίρα:⁹⁷ τα ξενόγλωσσα βιβλία φυλάσσονταν από το 1960 και μετά στη Βιβλιοθήκη του Ιστορικού Μουσείου Βουδαπέστης στο Μουσείο Kiscell Károly, ενώ τα πολυτιμότερα βιβλία στα ελληνικά μαζί με κάποια χειρόγραφα, που είχαν φιλοξενηθεί στη Δημοτική Βιβλιοθήκη της Βουδαπέστης, φυλάσσονταν μετά το 1940 για λόγους ασφαλείας στο Ινστιτούτο Ελληνικής και Λατινικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Eötvös Lóránd της Βουδαπέστης,⁹⁸ όπου η συνάδελφος Άννα Ταμπάκη είχε δει το χειρόγραφο του Κόδρου σε παλαιότερο ταξίδι της. Το 1988 τα εν λόγω βιβλία και χειρόγραφα μεταφέρθηκαν, σε μια προσπάθεια να συγκεντρωθούν όλα τα ελληνικά χειρόγραφα και βιβλία των ελληνικών κοινοτήτων της Ουγγαρίας, κυρίως του Miskolc και του Tokai, στην πόλη Nyíregyháza. Στο σχετικό

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

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

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

κατάλογο το χειρόγραφο του Κόδρου αναφερόταν με τη signatur No XLVIII (G) * No. XLVIII * P.2.VIII.Z 385.⁹⁹ Το 1995 η βιβλιοθήκη του Ζαβίρα, η οποία στο μεταξύ είχε υποστεί σημαντικές απώλειες, μεταφέρθηκε άλλη μια φορά: κατέληξε στο Ορθόδοξο Κέντρο του Αγίου Νικολάου (Ortodox Központ Hagiosz Nikolaosz) στην πόλη Kecskemét, με πρωτοβουλία του Κωνσταντίνου Χορευτού να συλλέξει όλα τα ελληνικά χειρόγραφα και έντυπα έγγραφα της Ουγγαρίας σε ένα και μόνο κέντρο, με σκοπό την τελική τους καταλογογράφηση και την καλύτερη προβολή και προστασία τους. Δυστυχώς η διεύθυνση του Κέντρου είχε εμπλακεί έκτοτε σε έντονες δικαστικές διαμάχες με την αυτοκέφαλη Ουγγρική Ορθόδοξη Εκκλησία (την οποία μέχρι πρόσφατα διακονούσε ο Πρωθιερέας Σεβασμιότατος κ. Μπέρκι), με αποτέλεσμα η ίδια η Βιβλιοθήκη του Ορθόδοξου Κέντρου να παραμένει επισήμως κλειστή για το κοινό. Εκεί στοιβάζεται σε ένα περιβάλλον υγρό και κονισαλέο, μαζί με το υπόλοιπο της σημαντικής βιβλιοθήκης του διαφωτιστή και λογίου Ζαβίρα, όπου σώζονται ακόμα περί τα επτακόσια βιβλία, το χειρόγραφο του Κόδρου. Θεατρολογική αποστολή του ερευνητικού προγράμματος «Το Ελληνικό Θέατρο στην Εποχή του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και της Τουρκοκρατίας» της Ακαδημίας Αθηνών, που διεξήγαγε ο συνάδελφος Γρηγόρης Ιωαννίδης στο χρονικό διάστημα 6-15 Νοεμβρίου 2004, κατόρθωσε να έρθει σε επαφή με τον υπεύθυνο ιερέα του κέντρου, να λάβει τη σχετική άδεια, μολοντί επισήμως η βιβλιοθήκη είναι κλειστή, και να φωτογραφήσει σε ηλεκτρονική μορφή το χειρόγραφο του Κόδρου, καθώς και τα πρωτοσέλιδα όλων των σωζόμενων βιβλίων του Ζαβίρα, που φυλάσσονται στο χώρο αυτό.¹⁰⁰ Είναι η πρώτη φορά όπου το χειρόγραφο υποβάλλεται σε συστηματική μελέτη και το κείμενό του μεταγράφεται και εκδίδεται: πρόκειται για την πρώτη θεατρική μετάφραση του Σακελλαρίου· ο μετέπειτα ιατροφιλόσοφος, ποιητής και μεταφραστής είναι μόλις είκοσι ένα ετών.

Το χειρόγραφο, διαστάσεων 19x13, εκτείνεται σε σελ. [4]+139+[8], είναι δεμένο και φέρει παλαιά signatur XLVIII στο εξώφυλλο, καθώς και νεότερη P.2.VIII. Z 395.¹⁰¹ Στο εσώφυλλο (marg. f. 1^a) αναγράφεται πιθανώς με το

99. Ο κατάλογος δημοσιεύτηκε από τον Verban Todorov στα Τετράδια Εργασίας 22 (1999), και υπάρχει και στην έκδοση της Márta Nagy (επιμ.), *A Nyíregyházi Szent Györg magyar Ortodox egyházközség könyvtármal anyagának. Katalógusa* [Posztbizánci Közlemények, IV], Debrecen 1999, σ. 222.

100. Για τις περιπέτειες της αποστολής αυτής και τα πορίσματά της βλ. Γρ. Ιωαννίδης και Β. Πούχνο, «Στα ίχνη του Γεωργίου Ζαβίρα. Αποτέλεσμα ερευνητικής αποστολής στην Ουγγαρία», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 7 (2006) 70-77.

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

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

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

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

103. «Ο Κόδρος είναι γιος του Μέλανθου και απόγονος του Νηλέα. Ανήκει επομένως στο γένος του Ποσειδώνα. Έπειτα από την εισβολή των Ηρακλειδών στην Πελοπόννησο, ο Μέλανθος διωγμένος από την πατρίδα του, την Πύλο της Μεσσηνίας, μετανάστευσε στην Αθήνα. Εκεί ο τελευταίος απόγονος του Θησέα, Θυμοίτης, του έδωσε τη βασιλεία σε αντάλλαγμα της βοήθειας που του είχε προσφέρει στον αγώνα εναντίον του βασιλιά της Βοιωτίας Ξάνθου. [...] Ο Κόδρος είχε ακολουθήσει την τύχη του πατέρα του και ύστερα από το θάνατό του τον διαδέχθηκε στο θρόνο της Αθήνας. Κατά τη διάρκεια της βασιλείας του, οι Πελοποννήσιοι επιχειρήσαν έναν πόλεμο εναντίον των Αθηναίων. Το μαντείο των Δελφών τους υποσχέθηκε τη νίκη, αν

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

Ενώ η ερωτική υπόθεση εκτυλίσσεται στο πρώτο μισό της τραγωδίας, το δεύτερο αφιερώνεται στην υψηλή πολιτική: η Αθήνα πολιορκείται από τους Δωριείς με επικεφαλής τον Άρτανδρο· έχασαν όμως τη μάχη και συμφωνήθηκε προς το παρόν ειρήνη. Ο βασιλεύς των Δωριέων ζητάει συνομιλία με τον Κόδρο και του θέτει το αίτημα πως για να επισφραγισθεί η ειρήνη πρέπει να γίνει μια ανθρωποθυσία: κάποιος από το βασιλικό περιβάλλον πρέπει να πεθάνει, πράγμα που αρνείται φυσικά ο Κόδρος. Αλλά η όλη συνομιλία για το παράλογο αίτημα ήταν απλώς μια παγίδα, ο Άρτανδρος με τους μυστικοσύμβουλους Κλέανθο και Λίκα και την ακολουθία

δε σκότωναν το βασιλιά της Αθήνας. Το χρησμό όμως τον έμαθαν οι αντίπαλοί τους με τη μεσολάβηση ενός κατοίκου των Δελφών, που ονομαζόταν Κλεόμαντης. Τότε ο Κόδρος αποφάσισε να θυσιάσει τη ζωή του για την πατρίδα. Ντύθηκε σαν ζητιάνος και βγήκε από την Αθήνα δήθεν για να μαζέψει ξύλα. Δεν άργησε να συναντήσει δύο εχθρούς και άρχισε να φιλονικεί μαζί τους. Σκότωσε τον έναν και σκοτώθηκε απ' τον άλλο. Οι Αθηναίοι ζήτησαν τότε το σώμα του από τους Πελοποννησίους, για να το θάψουν. Οι τελευταίοι κατάλαβαν ότι είχαν χάσει την ελπίδα να νικήσουν την Αθήνα και γύρισαν στη χώρα τους. / Έδειχναν στην Αθήνα τον τύμβο του Κόδρου που υψώθηκε στο μέρος όπου είχε σκοτωθεί, στη δεξιά όχθη του Ιλισσού, μπροστά σε μια από τις πύλες της πόλης. / Μετά το θάνατό του διάδοχός του ήταν ο πρωτότοκος γιος του Μέδωνας. Ο δευτερότοκος γιος του Νηλέας εξορίστηκε στη Μίλητο» (Grimal, ό.π. (σημ. 96), σσ. 366 κ.ε.).

τους επιθυμούν να καταλάβουν την πόλη, να σφετεριστούν την εξουσία και να αιχμαλωτίσουν τον νόμιμο βασιλιά. Μαζί του συλλαμβάνεται και η Ελησίνδα και η Φιλαΐδα, καθώς και ο Μέδων, που ήταν έτοιμος να αφήσει την πόλη, υπακούοντας στις προσταγές της μητέρας του και στο χρέος της «αρετής», να μη σταθεί εμπόδιο της Φιλαΐδος στο δρόμο προς το θρόνο. Ο Άρτανδρος αναγνωρίζει στον άγνωστο νέο τον άνθρωπο που του έχει σώσει σε μάχη τη ζωή. Τον αφήνει ελεύθερο, και μαζί του άλλο ένα άτομο της αρεσκείας του: του θέτει τη διορία, σε σύντομο χρονικό διάστημα πρέπει να αποφασίσει, ποιο από τα αγαπητά του πρόσωπα θα γλυτώσει από το θάνατο. Ο Μέδων, μετά από βασανιστικά διλήμματα, που εκφράζονται σε σχοινοτενείς μονολόγους και εκτενείς διαβουλεύσεις με τη μητέρα του, την ερωμένη και τον βασιλιά, όπου όλοι επιμένουν πως πρέπει εκείνοι να πεθάνουν, φτάνει στο συμπέρασμα πως οφείλει να πεθάνει ο ίδιος, για να σωθεί η μητέρα του και ο βασιλιάς. Υπερισχύουν δηλαδή οι οικογενειακοί θεσμοί (σεβασμός προς τους γονείς) και η *raison d'état* (υπακοή στον βασιλέα) πάνω στην προσωπική τύχη και στις ερωτικές προτιμήσεις. Με τη Φιλαΐδα θα ενωθεί μέσα στο θάνατο, αφού η ένωσή τους δεν στάθηκε εφικτή στη ζωή. Ο Άρτανδρος, σκηνικός εκπρόσωπος του τύπου του βάρβαρου, παράνομου και κακού τυράννου, ο οποίος περιέμενε πως ο Μέδων θα απελευθερώσει την ερωμένη του υποκύπτοντας στα ένστικτά του, κι έτσι θα γλύτωνε από τον μισητό βασιλιά και την υπερήφανη Ελησίνδα, αναγκάζεται να δεχτεί την απόφαση. Η μητέρα του νεαρού ήρωα όμως αντιδρά έντονα: πρώτα παρακαλώντας τον βάρβαρο εισβολέα πεσμένη στα γόνατά του, έπειτα απειλώντας με μαχαίρι τον στυγνό τύρανο προσπαθεί να σώσει τον γιο της, που τον είχε θεωρήσει νεκρό ήδη στην αρχή του έργου. Ο Κόδρος όμως σώζει τον Άρτανδρο από την απειλητική μανία της και ο τύραννος του χαρίζει την ελευθερία. Στο μεταξύ ο Κόδρος έχει λάβει το χρησμό από τους Δελφούς κι ακολουθεί το σχέδιό του. Θα τον οδηγήσουν οι φύλακες του εχθρού εκτός πόλεως, ενώ τον Μέδοντα οδηγούν στην εκτέλεση. Οι γυναίκες μένουν πίσω σε απόγνωση. Τότε φτάνει η ξαφνική είδηση πως ο Κόδρος χτυπήθηκε θανάσιμα, και ο βασιλιάς, που προκάλεσε μόνος του το θανάσιμο τραυματισμό του, προσπαθώντας να ξεφύγει από τους φύλακές του, πεθαίνοντας φανερώνει το περιεχόμενο του χρησμού. Και πράγματι τα πράγματα αλλάζουν ραγδαία: φτάνει η είδηση της εισβολής των Θηβαίων στην πόλη, οι οποίοι κατατροπώνουν τους Δωριείς, κι εσπευσμένα φεύγει ο Άρτανδρος, για να ενισχύσει τους άντρες του. Ξεσηκώθηκαν και οι Αθηναίοι, που νόμιζαν ότι ο Μέδων έχει εκτελεστεί, ενώ εκείνος γλύτωσε την τελευταία στιγμή από βέλος που σκότωσε το δῆμιό του. Η νόμιμη βασιλεία αποκαθίσταται: διάδοχος του θρόνου θα είναι ο Μέδων, ο οποίος παντρεύεται, με τις ευλογίες του ετοιμοθάνατου Κόδρου, την αγαπημένη του Φιλαΐδα.

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

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

Η δομή της κλασικίζουσας τραγωδίας φαίνεται και σε μια δραματουργική ανάλυση: τα μεγέθη της δραματουργικής οικονομίας συνυπάρχουν αρμονικά: οι πράξεις έχουν 442, 382, 352, 440 και 492 στίχους. Η σκηνή Α' α' με την Ελησίνδα και τη Φιλαΐδα επί σκηνής (Α' 1-162) εισάγει στο ερωτικό δίλημμα: ο Μέδων έχει φύγει για αποστολή στις Θήβες (για βοήθεια των Αθηνών, πριν συμφωνηθεί η ειρήνη με τους Δωριείς), αλλά δεν έχει γυρίσει. Θεωρείται πως σκοτώθηκε. Η απαρηγόρητη μητέρα του Μέδοντος φανερώνει στη Φιλαΐδα, που επίσης τον κλαίει πως προορίζεται για βασιλίσσα και πρέπει να αφήσει τους θρήνους για τον νεκρό γιο της· εκείνη αντιστέκεται σθεναρά σε κάθε ενδεχόμενη αλλαγή των αισθημάτων της. Στη σύντομη σκηνή Α' β' με τον Κόδρο, τον σύμβουλό του Νηλέα και την Ελησίνδα (Α' 163-

194) ο βασιλιάς αναρωτιέται, γιατί τον απέφυγε η μέλλουσα γυναίκα του κλαμένη και ομολογεί πόσο την αγαπά. Στη σκηνή Α' γ' οι δύο άντρες μένουν μόνοι τους (Α' 195-285): ο βασιλιάς εκφράζει την αγωνία του για την ευόδωση των ερωτικών του σχεδίων· αναλύεται και η πολιτική κατάσταση, η οποία τώρα, μετά την ήττα των Δωριέων, φαίνεται ειρηνική. Ο βασιλιάς όμως είχε ένα φρικτό όνειρο, όπου είδε στην πόλη των Αθηνών σφαγές και πυρκαγιές, και το θεωρεί κακό σημάδι. Στη σκηνή Α' δ' γυρίζει απρόσμενα ο «χαμένος» Μέδων (Α' 186-366): από όλη την αποστολή μόνο εκείνος γλύτωσε, όταν έπεσαν σε ενέδρα των εχθρών έξω από τις Θήβες· βοσκοί τον περιμάζιψαν, τον γιάτρεψαν και τον πήγαν στις Θήβες. Έφυγε όμως γρήγορα, γιατί ήξερε ότι στην Αθήνα τον θεωρούσαν νεκρό. Στην εκτενή σκηνή Α' ε' ο Μέδων αντιμετωπίζει τη μητέρα του (Α' 367-442), όπου σε εμπιστευτικό κι έντονο διάλογο προσπαθεί να τον πείσει να απαρνηθεί τις βλέψεις του για τη Φιλαΐδα, γιατί την αγαπά ο βασιλιάς και σκοπεύει να την παντρευτεί. Δυσκολεύεται όμως να αλλάξει τη γνώμη του, να τον πείσει πως η αρετή και η ανδρεία είναι ανώτερες αξίες από το ερωτικό πάθος πως οφείλει να τιμήσει τη γενεά του Θησέα, από την οποία προέρχεται, και να πράξει το καθήκον του προς την πολιτεία. Δεν μπορεί να είναι αντεραστής του βασιλιά. Ο Μέδων όμως δεν μπορεί να καταπνίξει τα ισχυρά του αισθήματα.

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

Και η Γ' πράξη συνεχίζει με τα ίδια πρόσωπα, όπως στο τέλος της Β': Γ' α' βρίσκουμε πάλι τον Κόδρο σε συνομιλία με τον Νηλέα (Γ' 1-14): τώρα ο βασιλιάς ρωτάει, γιατί ο Μέδων έφυγε θλιμμένος από την Αθήνα. Την εξήγηση δίνει αμέσως μετά κλαίγοντας η Φιλαΐδα (σκηνή Γ' β' 15-80), που εκδηλώνει γονατιστή στο συγκινημένο βασιλιά τα αισθήματά της για τον Μέδοντα, και το πληροφορεί πως εκείνος εγκατέλειψε την πόλη, γιατί του ήταν αδύνατο να αντιταχθεί στις επιθυμίες του βασιλέα. Ο Κόδρος θαυμάζει το υψηλό φρόνημα του νεαρού ήρωα, που μπορεί με τη δύναμη της αρετής να δαμάσει κατά τέτοιον τρόπο τα αισθήματά του, και

στέλνει να τον φέρουν πίσω. Οι εξηγήσεις του ερωτικού διλήμματος συνεχίζονται στην επόμενη σκηνή (Γ'γ'), όπου προστίθεται και η Ελησίνδα (Γ'81-116): ο Κόδρος της εξηγεί το καθήκον του βασιλέως να κάνει ευτυχείς τους υπηκόους του και ποτέ του δε θα ήθελε να παρέμβει στο δεσμό της Φιλαΐδας με τον Μέδοντα, αν εκείνη δεν τον θέλει άντρα της. Η Ελησίνδα εγκωμιάζει τη μεγαλόθυμη και σοφή στάση του. Τότε με δύο μικρές σκηνές ξεκινάει η πολιτική υπόθεση, που θα φέρει τον βασιλιά σε ακόμα μεγαλύτερες δοκιμασίες: σκηνή Γ'δ' (117-122) ο Νηλεύς αναγγέλλει πως ο Άρτανδρος έφτασε ήδη για τη συνομιλία, Γ'ε' οι δυο άντρες συζητούν μόνοι τους (123-132): ο σύμβουλος απορεί με τη στάση του βασιλιά, που παραιτείται τόσο εύκολα από αυτό που αγαπά, αλλά τους διακόπτει ήδη ο ερχομός του Άρτανδρου με τον Λίκα (σκηνή Γ'στ', 133-256). Οι δύο βασιλείς μένουν μόνοι, και ο βάρβαρος Δωριεύς του ζητάει, για να ισχύσει η συμφωνημένη ειρήνη, το αίμα κάποιου εκπροσώπου της γενιάς του Θησέα, που βρίσκονται στην Αθήνα, ενώ ο Κόδρος αντιστέκεται σθεναρά: προτιμάει τον πόλεμο από μια τέτοια άτιμη πράξη. Στο τέλος της σκηνής αποκαλύπτεται η ενέδρα. Στη σκηνή Γ'ζ' ο Κόδρος συλλαμβάνεται από τους Δωριείς (Γ'257-298) και αντιμετωπίζει στωικά το χλευασμό του Άρτανδρου που θριαμβολογεί, τον αλυσοδέουν, ενώ οι εισβολείς φεύγουν να γεμίσουν τον Ιλισσό αίμα. Η τελευταία σκηνή Γ'η' (299-352), βρίσκει τους δύο αιχμάλωτους άντρες, τον Κόδρο και τον Νηλέα, σε συνομιλία: ο βασιλιάς είναι ήσυχος, δεν φοβάται το θάνατο, γιατί έχει από το μαντείο τη βεβαιότητα πως ο θάνατός του θα λυτρώσει την πόλη από την τυραννία. Όμως δεν το λέει ακόμα καθαρά. Με τη βοήθεια των θεών πάντα νικάει το δίκαιο και η αρετή θριαμβεύει πάνω σε κίνητρα ποταπά και την εξουσιομανία των βαρβάρων.

Η Δ' πράξη μας μεταφέρει προφανώς στο γυναικωνίτη: σκηνή Δ'α' η Ελησίνδα και η Φιλαΐς (Δ'1-56) ετοιμάζονται να αντιμετωπίσουν τους εισβολείς και προετοιμάζονται ψυχικά για τα χειρότερα: η Ελησίνδα μάλιστα κρατά κι ένα κρυμμένο μαχαίρι. Οι εισβολείς καταφτάνουν στη σκηνή Δ'β' (57-81): ο Άρτανδρος διατάζει να τους δέσουν, αλλά η Ελησίνδα αντιστέκεται. Φέρουν και τον αιχμάλωτο Κόδρο (Δ'γ' 82-107), να δει για τελευταία φορά την επίδοξη γυναίκα του, γιατί και οι γυναίκες, από το γένος του Θησέα, θα σκοτωθούν. Ενώ όλα είναι έτοιμα για το φόνο του βασιλιά, φτάνει στη σκηνή Δ'δ' (108-170) ο Μέδων, που πιάστηκε έξω από την πόλη. Εδώ τα πράγματα παίρνουν τώρα απροσδόκητα μια νέα τροπή, γιατί ο Άρτανδρος αναγνωρίζει στον άγνωστο νεαρό τον άνθρωπο που του έχει σώσει τη ζωή του σε μάχη. Ως χειρονομία ευγνωμοσύνης τον αφήνει ελεύθερο, στις εκκλήσεις όμως του Μέδοντα να αφήσει και όλους τους άλλους ελεύθερους, ο Άρτανδρος σκαρφίζεται ένα σατανικό σχέδιο: μόνο ένα άλλο πρόσωπο του βασιλικού περιβάλλοντος θα γλυτώσει από το θάνατο, και ο Μέδων θα έχει τη δυνατότητα να αποφασίσει εκείνος, ποιος θα είναι αυτός. Επειδή η διορία είναι σύντομη, αρχίζει αμέσως (σκηνή Δ'ε' 171-254) ένα συμβούλιο ανάμεσα σε Κόδρο, Μέδωντα, Ελησίνδα και Φιλαΐδα, ποιο θα είναι το πρόσωπο αυτό. Δίνοντας δείγματα υψηλού φρονήματος κανένας από τους τρεις, που συνδέονται με τον Μέδωντα συναισθηματικά, οικογενειακά και πολιτειακά, δεν παραιτείται από το δικαίωμα να θυσιαστεί αυτός, για να ζήσει κάποιος άλλος. Ο Μέδων βρίσκεται σε πολύ δύσκολη θέση, γιατί και οι τρεις επιχειρηματολογούν με πειστικό τρόπο και τον παρακαλούν για το θάνατό τους. Μένει πάλι ο Μέδων με τη μητέρα του (σκηνή Δ'στ' 255-320), η οποία τον προτρέπει εκ νέου να πράξει το καθήκον του και να μην υποκύψει στο ερωτικό του πάθος: ελεύθερος πρέπει να είναι ο βασιλιάς. Τώρα μαθαίνει επίσης πως ο βασιλιάς ενέκρινε και τον γάμο του

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

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

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

Η χαρακτηριστική απλούστευση στις φυσιογνωμίες των σκηνικών προσώπων είναι χαρακτηριστική για την τραγωδία της εποχής. Όλοι τους είναι ευγενικοί, με λεπτούς τρόπους, πολιτισμένοι. Ο κόμβος των ερωτικών περιπλοκών δημιουργείται μόνο και μόνο από μια υπερεκτίμηση των ανδρικών ιδανικών της αρετής, της ανδρείας, της υπακοής και της αλληλεγγύης με το θεσμό του θρόνου. Αυτή τη στάση εκπροσωπεί η πολύπειρη Ελησίνδα, θεματοφύλακας των αξιών της γενεάς του Θησέα. Όλοι ξεκινούν από υψηλά ιδανικά και ευγενικές προθέσεις. Η στάση του Κόδρου όμως ανεβάζει το μέτρο των ιδανικών και αξιών ακόμα πιο ψηλά: ο βασιλιάς ως πρώτος πολίτης της χώρας και στην υπηρεσία της πόλης του πρέπει να θυσιάσει και αυτός την προσωπική του ευτυχία για την ευτυχία των υπηκόων του· η βασιλική εξουσία δεν του δίνει κανένα δικαίωμα να θεωρεί τις δικές του επιθυμίες ανώτερες από τις επιθυμίες των πολιτών.¹⁰⁴ Και η πολιτική υπόθεση ολοκληρώνει το δίδαγμα για την πεφωτισμένη βασιλεία και τον ιδανικό μονάρχη: όχι μόνο την προσωπική του ευτυχία πρέπει να θυσιάσει για το καλό του λαού, αλλά και τη ζωή του, αν με αυτή τη θυσία σώζεται η χώρα από την καταστροφή και τον πόλεμο. Στο δίλημμα που θέτει ο Άρτανδρος στον Μέδοντα, όλοι είναι έτοιμοι να πεθάνουν, για να σωθούν οι άλλοι. Το γερμανικό πρότυπο του έργου αυτού γράφεται μερικές δεκαετίες μετά το τέλος του πιο φονικού πολέμου του 17ου αι., του Τριακονταετούς Πολέμου, που στην κυριολεξία κατέστρεψε και ερήμωσε μεγάλα τμήματα

104. Εδώ απηχούν παλαιότερες θεωρίες της μοναρχίας και του κράτους, που βρίσκονται σε αντίθεση με τις θεωρίες της απολυταρχικής κληρονομικής μοναρχίας, που εδραιώθηκε το 16ο και 17ο αιώνα. Κατά τις θεωρίες αυτές, θεολογικές και κληρικές στην αρχή, ο βασιλιάς πρέπει να τιμήσει το συμβόλαιό του με το λαό, αλλιώς εκείνος έχει το δικαίωμα να τον καθαιρέσει ακόμα και με τη βία. Έχω εξετάσει το θέμα λεπτομερειακά με την ευκαιρία της εξήγησης της λαϊκής εξέγερσης στο έργο «Fuente Ovejuna» του Lope de Vega (βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Χρυσός Αιώνας και η πολιτική. Η τυραννοκτονία στο έργο *Fuente Ovejuna* του Lope de Vega», *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 95-138, όπου και η σχετική βιβλιογραφία).

της Κεντρικής και Βόρειας Ευρώπης. Στα αυτιά του νεαρού μελλοντικού φοιτητή της ιατρικής, που ξεκίνησε από την Κοζάνη για την Κεντρική Ευρώπη, αυτά τα μηνύματα θα ηχούσαν σαν ευαγγέλια του Διαφωτισμού· αυτή η υψηλοφροσύνη της πολιτικής σκέψης και η απίστευτη μεγαλοψυχία του ιδανικού μονάρχη συνδέονταν κιόλας με το ένδοξο παρελθόν του έθνους, στη μυθική Αθήνα της αρχαιότητας. Το θέμα του Κόδρου και το δράμα του Cronegk ενσάρκωσαν μια από τις πιο ιδανικές και υφιπετείς εκδοχές του οράματος των Ελλήνων στα χρόνια των Ορλωφικών. Ο βάρβαρος Άρτανδρος εύκολα ερμηνεύεται ως Σουλτάνος και τα μηνύματα για θυσία υπέρ πατρίδος κυοφορούνταν στον υπόδουλο Ελληνισμό σε όλες τις παροικίες των βαλκανικών πόλεων και της Κεντρικής Ευρώπης· σε 35 χρόνια το όραμα θα γίνει πράξη. Τότε όμως ο γέρος πλέον Κοζανίτης ιατροφιλόσοφος θα βρεθεί στην άλλη πλευρά.

Το γερμανικό πρότυπο. Ως πρότυπο της μετάφρασης του Σακελλαρίου «εκ της γερμανικής διαλέκτου» στην «καθ' ημάς απλουστέραν των ελλήνων διάλεκτον», κατά την έκφραση του Ζαβίρα, έχει προταθεί από το 1983 η τραγωδία *Codrus* (1757) του Johann Friedrich Freiherr von Cronegk (1731-1758),¹⁰⁵ πρόταση που το 1995 μας φάνηκε πιθανή.¹⁰⁶ Λεπτομερειακή αντιβολή της ελληνικής μετάφρασης με το γερμανικό πρωτότυπο (βλ. και το κεφ. «Μεταφραστικές στρατηγικές» στη συνέχεια) μπορεί να το επιβεβαιώσει και να το αποδείξει. Η τραγωδία *Codrus* του Cronegk θεωρήθηκε η καλύτερή του, ακόμα και από τον Lessing,¹⁰⁷ που δεν ήταν υπέρμαχος του κλασικιστικού σχήματος της haute tragédie· βραβεύτηκε το 1757 σε δραματικό διαγωνισμό ως η καλύτερη γερμανική τραγωδία.¹⁰⁸ Το έργο ασφαλώς δεν πρέπει να κριθεί με σημερινά κριτήρια, γιατί θα φανεί αρκετά στατικό κι αδέξιο.¹⁰⁹ Ο συγγραφέας του ήταν αρκετά γνωστός στα χρόνια του, και ήταν και νεανικός φίλος του κορυφαίου δραματουργού της εποχής, Gotthold Ephraim Lessing, του συγγραφέα της «Αμβουργιανής Δραματοουργίας», που υποστήριξε τον Σαίξπηρ ενάντια στην κλασικίζουσα τραγωδία της γαλλικής σχολής.¹¹⁰ Ο *Codrus* θεωρήθηκε από πολλούς πρότυπο των γερμανικών τραγωδιών στο συρμό της κλασικίζουσας δραματοουργίας του γαλλικού 17ου αιώνα. Παίχθηκε το 1760 σε πανηγυρική παράσταση στο πανεπιστήμιο της Βασιλείας από το θίασο Ackermann,

105. Veloudis, ό.π. (σημ. 28), σσ. 115 κ.ε.

106. Πούχνερ, «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», ό.π. (σημ. 51), σσ. 234 κ.ε.

107. Kosch, *Deutsches Theater-Lexikon*, ό.π. (σημ. 90), σ. 243.

108. *Meyers Konversations-Lexikon*, τ. Δ', Λειψία 1875, σ. 810.

109. *Kindlers Literatur-Lexikon*, τ. 3, στ. 2070.

110. W. Gensel, *Johann Friedrich von Cronegk und seine Schriften*, διδ. διατρ. Λειψία 1894, J. Minor, *Lessings Jugendfreunde*, Βερολίνο 1883, σσ. 123-199.

μερικά χρόνια αργότερα στο Αμβούργο, όμως δεν σημείωσε επιτυχία· αλλά το 1778 παίχθηκε στο Βερολίνο και είχε πολύ θετική απήχηση.¹¹¹ Στο Burgtheater της Βιέννης παίζεται το 1771/72 με τον τίτλο *Codrus oder Muster der Vaterlandsliebe* (Κόδρος ή Το πρότυπο της αγάπης για την πατρίδα).¹¹² Στη Βιέννη είχε παρουσιαστεί από το 1760/61, όταν ο περίφημος θίασος της Caroline Neuber, που το είχε συνεχώς στο ρεπερτόριό του, έδωσε παραστάσεις στη μητρόπολη των Αψβούργων. Η τραγωδία ξαναπαίζεται το 1769 στο Kärtnerthortheater, και βρίσκεται στο ρεπερτόριο της σκηνής αυτής και το 1771/72 και το 1774.¹¹³ Το έργο εκδόθηκε πολλές φορές στην εποχή του: Λειψία 1758, Βερολίνο 1760, Ansbach 1760 (στα Άπαντα), Λειψία/Ansbach 1771 (Άπαντα) κτλ. και βρισκόταν σε κάθε βιβλιοθήκη· είχε μεταφραστεί ακόμα και στα γαλλικά,¹¹⁴ πράγμα πολύ σπάνιο την εποχή εκείνη, όπου κυριαρχούσαν τα γαλλικά έργα σε όλες τις ευρωπαϊκές σκηνές.

Άρα ο συγγραφέας και το έργο του το 1786 είχαν μια καλά εδραιωμένη φήμη, η τραγωδία αυτή ήταν καταξιωμένη και παιζόταν με μεγάλη επιτυχία. Ωστόσο κατά τη δική του δήλωση στο τέλος του χειρογράφου, ο Σακελλάριος τελείωσε τη μετάφρασή του στα μέσα Μαΐου 1786 στην Πέστη σε ηλικία μόλις είκοσι ενός ετών. Οι σχέσεις θεατρικής δραστηριότητας της Βιέννης με τη Βουδαπέστη βέβαια ήταν στενές και κινούνταν σε πολλά επίπεδα.¹¹⁵ γίνονταν ακόμα και θεατρικές παραστάσεις στα γερμανικά.¹¹⁶ Άλλωστε δεν πρέπει να βρισκόμαστε μακριά από την αλήθεια αν υποθέσουμε πως ο φίλος Γεώργιος Ζαβίρας, εγκατεστημένος στην ουγγρική πρωτεύουσα, έπαιξε κάποιο ρόλο στην εκλογή του έργου. Δεν γνωρίζουμε βέβαια με ασφάλεια, πόσον καιρό ο Σακελλάριος ήταν ήδη εκεί και έμαθε γαλλικά και γερμανικά καθώς και τα «φιλόσοφα μαθήματα», όπως γράφει χαρακτηριστικά ο Ζαβίρας, αλλά, επειδή το γερμανικό πρότυπό του προϋποθέτει προχωρημένες γνώσεις της γλώσσας, η διεκπεραίωση του εγχειρήματος καθώς και η επιλογή του έργου πρέπει να είχαν πιθανώς και τη βοήθεια και υποστήριξη του Ζαβίρα. Από την άλλη βέβαια, η περίπτωση του Κοκκινάκη στη Βιέννη δείχνει πως σε σύντομο χρονικό διάστημα, σχεδόν αμέσως μετά την άφιξή του, μεταφράζει ολόκληρα τέσσερα έργα του

111. Στοιχεία στον H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τ. Δ', Salzburg 1961, σσ. 463, 529, 633.

112. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τ. Ε', Salzburg 1962, σ. 111.

113. Zechmeister, *Die Wiener Theater*, ό.π. (σημ. 89), σσ. 128, 160, 180, 251, 302, 366, 470.

114. H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τ. 6, Salzburg 1964, σ. 116.

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

116. Στην Πέστη υπήρχε από το 1774 το χτισμένο πέτρινο Rondelle-Theater, όπου έπαιζαν γερμανικοί θίασοι. Δεν αποκλείεται ο Σακελλάριος να έχει δει το έργο και στη Βουδαπέστη.

Kotzebue, τα οποία εκδίδει το 1801, όλα στη βασιλεύουσα του Δουνάβεως.¹¹⁷

Όπως και να έχει το πράγμα, με βεβαιότητα μπορούμε να πούμε μόνο πως θα ήταν το αρχαιογνωστικό θέμα, το μοτίβο της πατριωτικής θυσίας, οι ευγενικές συγκινήσεις και οι έρωτες, καθώς και το μοτίβο της πατριδολατρίας, μαζί με το αναγνωρισμένο κλασικιστικό σχήμα του θεατρικού έργου, που έκαναν, μαζί με την επιτυχία και την αίγλη του, να το προσέξει ο Σακελλάριος (ή και ο Ζαβίρας). Όμως ο Σακελλάριος δεν σταματά, δεν αγκυλώνεται και δεν παγιδεύεται, στις θεατρικές του μεταφράσεις, στο πατριωτικό ιστορικό δράμα και στην εξύμνηση του ένδοξου παρελθόντος: το 1788 με το *Αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως* (από τα γαλλικά σε απλούς στίχους) τον κερδίζει προφανώς ήδη ο ηθολογικός διδακτισμός του Διαφωτισμού (αν κρίνουμε από τον τίτλο της μετάφρασης), και μετά το γάμο του το 1788 με την Αναστασία Καρακάση, το 1789, παρουσιάζει πλέον την ερωτική τραγωδία του Σαίξπηρ *Ρωμαίος και Ιουλία* σε πεζό λόγο. Από τα υπόλοιπα έργα του που χρονολογούνται (και σώζονται), μια δεκαετία αργότερα, στο 1796, κυριαρχεί πλέον απόλυτα η ερωτική και μυθολογική θεματική. Επίσης είναι αξιοσημείωτο πως η πρώτη του μετάφραση σε στίχο και σε ρίμα δείχνει από την αρχή μια ποιητική έφεση, η οποία εν μέρει λείπει από τις μεταφράσεις του Κοκκινάκη, το 1801 σε πεζό λόγο, ενώ την έμμετρη μετάφραση του Ταρτούφου (1815) επέκρινε ο Κοραής,¹¹⁸ ή και από τον Ιωάννη Παπαδόπουλο, που παρουσιάζει το 1818 την *Ιφιγένεια του Γκαίτε* σε πεζή μεταγλώττιση, μη τολμώντας να πλησιάσει την πυκνή στιχουργική του προτύπου του.¹¹⁹ Ο Σακελλάριος αποδεικνύεται από την αρχή πιο τολμηρός και πιο ικανός. Τέτοιες παρατηρήσεις όμως μας φέρνουν ήδη στο επόμενο κεφάλαιο, για τη γλώσσα και τη στιχουργική.

Γλώσσα και στιχουργική. Σε γενικές γραμμές η γλώσσα του Σακελλαρίου, ήδη σ' αυτήν την πρώτη από τις σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις, είναι μια λόγια γλώσσα με ορισμένα δημώδη στοιχεία σε έναν συνδυασμό και σε μια απροβλημάτιστη συνύπαρξη, που επιτρέπει το χαρακτηρισμό «γλώσσα μεικτή». Σ' αυτό δεν διαφέρει ουσιαστικά από τις ποιητικές συλλογές των φαναριωτικών μισμαγιών, ούτε από πολλές από τις μεταφράσεις του πεζού λόγου μέσα στο 18ο αιώνα,¹²⁰ ή και από τις άλλες θεατρικές μεταφράσεις

117. Βλ. Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη», ό.π. (σημ. 4).

118. Α. Κοραής, *Επιστολαί*, έκδ. Ν. Δαμαλά, τ. Γ', Αθήνα 1886, σσ. 693-698.

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

120. Γ. Κεχαγιόγλου, *Πεζογραφική Ανθολογία. Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος*, τ. 1-2, Θεσσαλονίκη 2001.

της εποχής, των *Ολυμπίων* π.χ. του Ρήγα¹²¹ ή των *δακρύβρεκτων έργων και κωμωδιών* του Kotzebue, που μεταφράζει το 1801 ο Κοκκινάκης.¹²² Ωστόσο ορισμένα στοιχεία της φωνολογικής και μορφολογικής ποικιλίας αποδίδουν έναν πιο προσωπικό χαρακτήρα στη γλώσσα της μετάφρασης, ενώ άλλα στοιχεία, επίσης φωνολογικών ή μορφολογικών, αποκλίσεων οφείλονται στις ανάγκες της ομοιοκαταληξίας, καθώς και συντακτικά σχήματα όπως το υπερβατόν στις ανάγκες του μετρικού σχήματος, που είναι απαρέγκλητα ο ομοιοκατάληκτος δεκαπεντασύλλαβος. Η τάση προς τη λογιωσύνη εκδηλώνεται π.χ. σε επεξηγηματικές παρεμβολές ανάμεσα στο άρθρο και το ουσιαστικό,¹²³ που θα ειρωνευτεί αργότερα ο Ιακ. Ρίζος Νερούλος στα *Κορακιστικά* (1811, 1813),¹²⁴ ή και η πολύ συχνή χρήση της δοτικής, και σε περιπτώσεις, όπου η αποφυγή της θα ήταν εύκολη. Όπως και η φαναριώτικη λογοτεχνία, αποφεύγει και ο Σακελλάριος τη συνίζηση, κι όπου αναγκάζεται να την κάνει χρησιμοποιεί την υφέν για σημασιοδότησή της.¹²⁵ Η υφέν χρησιμοποιείται, όπως συνήθως στα κείμενα της εποχής, για την επισήμανση της άτονης συλλαβής, πράγμα απαραίτητο για την απαγγελία και τη ρυθμική εναρμόνιση του πολιτικού στίχου. Για την αποφυγή της συνίζησης χρησιμοποιείται κατά κόρον η απαλοιφή (π.χ. Δ' 79 σ' *εμ' αστραπή*). Ρυθμολογικές προσεγγίσεις προς το δημοτικό τραγούδι είναι σπάνιες, διασκελισμοί απαντούν σχετικά συχνά.

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

121. Πούχνερ, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. Τα *Ολύμπια*», ό.π. (σημ. 2).

122. Πούχνερ, «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη», ό.π. (σημ. 4).

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

124. Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 23 κ.ε.

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

Οι ορθογραφικές ασυνέπειες, διττογραφίες και πολυτυπίες, όπως τις έχει περιγράψει συστηματικά η Μαρία Κατίκα-Βάσση,¹²⁶ απαντούν κι εδώ και είναι χαρακτηριστικές ιδίως για τα χειρόγραφα (βλ. το χειρόγραφο της τραγωδίας «Αρμόδιος και Αριστογείτων» του συντοπίτη του Γεωργίου Λασσάνη,¹²⁷ ο οποίος ξεκίνησε επίσης την «ευρωπαϊκή» σταδιοδρομία του στη Βουδαπέστη). Έτσι συναντώνται διττογραφίες όπως *αφού και αφ' ου, ειδώ-ιδώ, καρδιά-καρδιά* (με ή χωρίς υφέν), οι τύποι να κερδέσω-να κερδίσω-να κερδήσω, *δεικνύεις* (Ε' 94) και *δείχνεις* (Γ' 124, Δ' 266 και *pass.*, δηλ. ενδιάμεσος τύπος προς το *δείχνεις*), *δειλώ-δειλιώ, στερεά-στερόά και στερόώς*, ρηματικές καταλήξεις σε -ώντας και -όντας. Ο μέλλοντας σχηματίζεται τόσο με «θά» όσο και με το «θέλω»+απαρέμφατο με αποβολή του -ν. Στον σχηματισμό των ρηματικών καταλήξεων σε δεύτερο και τρίτο πρόσωπο ενικού της υποτακτικής η χρήση του -η και -ης εναλλάσσεται με -ει και -εις, η χρονική αύξηση στα ρήματα χρησιμοποιείται χωρίς συνέπεια (*ήρχετο*, Α' 99 *ηγάπας τον*).

Σπάνια παρατηρούνται γραμματικοί βιασμοί, που προκαλούνται και από τις ανάγκες της ομοιοκαταληξίας. Το συνδετικό «και» μπροστά σε φωνήεν συντομογραφείται πάντα με «κ'», ανεξάρτητα αν πρόκειται για συνήχηση (ε-) η όχι (α, ο, ου, ι). Στις ορθογραφικές ιδιοτροπίες της εποχής ανήκουν π.χ. το «μαζή», «σημμώσου» (Α' 363), «κυτερνίζει» (Α' 393 για κιτρνίζει), «αγκά-λιασαί με», «προτήτερα» (για πρωτύτερα), «ανδρία» (ανδρεία), «εγλήγωρα» (Β' 335 και «εγλίγωρα», «να αρχήσης» (Γ' 174), «αλύσσους» (Γ' 273) κτλ.

Η πιο χτυπητή ιδιοτροπία στον τομέα της φωνολογίας και μορφολογίας είναι βέβαια η κατάχρηση της ρηματικής κατάληξης σε -άει/άη, που υπαγορεύεται μερικές φορές από τη ρίμα ή το μέτρο: Α' 35/36 *κατηγοράης / παρηγοράης*, Α' 336 *τιμωράη*, Β' 33-34 *οδηγάει / ενοχλάη*, Β' 133/134 *βαστάης/σταλάης*, Β' 165/166 *μιλάεις / τυραννάεις*, Β' 281/282 *νικάης / ακολουθάης*, Γ' 56 *να σε λυπάη*, Γ' 127 / 128 *ενθυμάης / ενοχλάεις*, Δ' 401 / 402 *οδηγάη / κατοικάη*, Δ' 414 *αρχινάης*, Ε' 380 *αλησιμονάει*. Άλλες ιδιοτροπίες βρίσκουμε στους εξής τύπους: *ευρίσκουσον* (Α' 399), *άφνω* (Α' 436 για *αίφνις*), το *ύποπτον* (Α' 439 για *υποψία*), *συλλογιούμαι* (Β' 1), *τον έρων* (Β' 49 *τον έρωτα*), *στοχίζω* (Β' 56 για *στοχεύω*), Β' 64 *να βαστάσω* (*βαστήξω*), το *ειμαρμένον* (Β' 124 για την *ειμαρμένη*, το *πεπρωμένο*), *γλυκυωμένη* (Β' 150), *γένεια* (Β' 254 με την έννοια της γενναιότητας), *εκκρούσης* (Β' 297 για *αποκρούσεις*, *αποβάλεις*), *τραβίζω* (Β' 312 για *τραβώ*), *κρατύνη* (Γ' 168 για *κρατήση*, Ε' 403 *κρατύνει* για *κρατάει*), *να τους γλύσης* (Γ' 222

126. M. Catica-Vassi, *Alexandros Sutsos, Orestis. Einleitung. Kritische Edition* [Meletemata, 3], Αμβούργο 1994, σσ. 58-74.

127. Β. Πούχνερ, «Ο Γεώργιος Λασσάνης δραματογράφος του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου», *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 220-289.

γλυτώσης), εκστοματίζεις (Γ' 282), στηρίττει (Γ' 322), τον καθήκοντα (Γ' 336), τα κινήματα (Δ' 22-23 για κινήσεις), αλλοιείται (Δ' 47 για αλλοιώνεται, αλλάζει), απαργιάζω (Δ' 315), τα δάσητα (Δ' 320), έγκρινε (Δ' 335 για ενέκρινε), εναντιέιτο (Ε' 30), μανικέ (Ε' 62 για μανιακέ), ασυμπάθητος (Ε' 110), να φαίνη (Ε' 119), ανθίστασις (Ε' 146), γλυκύνει (Ε' 240), λυπαίνει (Ε' 366). Σε δύο περιπτώσεις η μέση φωνή αποκτά παθητική σημασία: φέρεται (Ε' 286, 307) με τη σημασία «τον φέρουν». Ιδιότροπος είναι και ο τύπος απήραψε (Ε' 298), κι έναν ενδιάμεσο τύπο ανάμεσα λόγια και λαϊκή απόδοση βρίσκουμε στην περίπτωση του από εχθρών μου χέρας (Ε' 364 χείρας / χέρια). Απρόσμενα λαϊκή απόχρωση έχει η έκφραση πού είναι τη; (Α' 392), ενώ το να το ιδής στο μάτι (Ε' 310) εννοεί: με τα μάτια σου.

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

Μεταφραστικές στρατηγικές. Ο εντοπισμός του γερμανικού προτύπου της μετάφρασης επιτρέπει μια ενδεικτική σύγκριση των δύο κειμένων και τη συναγωγή ορισμένων συμπερασμάτων ως τις μεταφραστικές στρατηγικές που ακολούθησε ο Σακελλάριος.¹²⁸ Η ενδεδειγμένη μελέτη του *Codrus* σε σύγκριση με τη μετάφραση του Κοζανίτη ιατροφιλοσόφου επιφυλάσσει ορισμένες εκπλήξεις. Η πρώτη αφορά την έκταση του έργου: από 1.802 στίχους (δωδεκασύλλαβους και δεκατρισύλλαβους σε ζευγαρωτή ρίμα)¹²⁹ στο γερμανικό πρότυπο ο Σακελλάριος φτάνει τους 2.108 στίχους (δεκαπεντασύλλαβους σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία), δηλαδή η έκταση του έργου αυξάνεται κατά ένα έκτο.¹³⁰ Ωστόσο δεν πρόκειται για διασκευή: συστηματική αντιβολή αποδεικνύει πως δεν λείπει ούτε μία σκηνή και ούτε μία ρήση από το πρότυπο. Ο μεταφραστής αποδίδει πιστά την πορεία και την εξέλιξη της πλοκής και τα νοήματα των λεγομένων, αισθάνεται όμως

128. Ευχαριστώ από τη θέση αυτή το προσωπικό της Österreichische Nationalbibliothek στη Βιέννη για την προμήθεια φωτοαντιγράφου μιας από τις πρώτες εκδόσεις του *Codrus* του Cronck.

129. Η στιχαρίθμηση είναι δική μου.

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

ελεύθερος (α) στην πιο παραστατική και εμφαντική γλωσσική απόδοση των νοημάτων, και (β) στην ανάπτυξη λυρισμού, όπου το πρότυπό του έχει κοφτό και δραστικό λόγο, ακόμα και στους σχοινοτενείς μονολόγους. Αποδίδει με ευσυνειδησία και τις σκηηνικές οδηγίες, και παραμένει πιστός στο πρότυπό του, ακόμα και στις περιπτώσεις, όπου ο ένας στίχος μοιράζεται σε δύο ή περισσότερα σκηηνικά πρόσωπα (όχι με απόλυτη συνέπεια).

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

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

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

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

Διαλέγω αποσπάσματα από δύο διαφορετικές σκηνές: την πρώτη ρήση της Ελησίνδας προς τη Φιλαΐδα στην αρχή του έργου (Α' 1-34, 1-20 του γερμανικού προτύπου), και το δραματικό αποκορύφωμα στη σκηνή Ε'δ', όταν η υπερήφανη Ελησίνδα από το γένος του Θησέα παρακαλεί τον βάρβαρο Άρτανδρο για τη ζωή του γιου της, πέφτει κλαίγοντας στα πόδια του, κι όταν αυτός αρνείται, μέσα στην οργή της τον απειλεί με μαχαίρι, αλλά τη συγκρατεί ο Κόδρος (Δ' 103-150, 88-125 του γερμανικού προτύπου). Και στις δύο περιπτώσεις παρατηρείται σημαντική επιμήκυνση του κειμένου στη μετάφραση: στο πρώτο παράδειγμα (Α'α') από 20 σε 34 στίχους, στο δεύτερο (Ε'δ') από 38 σε 48 στίχους. Στους πρώτους στίχους της αρχικής ρήσης της Ελησίνδας παρατηρείται η στρατηγική του διπλασιασμού: στ. 1 του *Codrus* αντιστοιχεί στο στ. 1-2 του Κόδρου: So wird dein zärtlich Herz der Thränen niemals müde?¹³² – «Αχ! διατί του πόνου ποτέ δεν ησυχάζεις / και του

131. Για το θέμα της ιδιαιτερότητας της μετάφρασης δραματικών έργων από μια γλώσσα σε άλλη βλ. Β. Πούχνερ, «Για μια θεωρία της θεατρικής μετάφρασης. Σύγχρονες σκέψεις και τοποθετήσεις και η εφαρμογή τους στις μεταφράσεις του αρχαίου δράματος, ιδίως στα νεοελληνικά», *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 15-80 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

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

να χύνης δάκρυα όντα στιγμήν σχολάζεις». Η απόδοση είναι επεξηγηματική: η τρυφερή καρδιά που δεν κουράζεται ποτέ να θρηνεί, μετατρέπεται σ' ένα πιο περιφραστικό σχήμα. Υποθέτουμε την εξής διαδικασία: ο μεταφραστής διαβάζει το στίχο, κατανοεί το νόημα, ύστερα σχηματίζει τη ρίμα του διστίχου που σκοπεύει να πλάσει και προχωρεί στην ανάπλαση του στίχου. Βέβαια το γερμανικό *müde werden* έχει και τις διπλές συνυποδηλώσεις του «ησυχάζω» και του «σκολάζω». Στ. 2 (γερμ.) μετατρέπεται ανάλογα σε στ. 3-4: *Quält dich ein ew'ger Gram, betrübte Philaide* [?] – «Με πένθος ακατάπαυστον διά παντός πλησμένη / εις κάθε έναν φαίνεται πως είσαι λυπημένη». Η αραιώση του προτύπου επιτρέπει στον μεταφραστή το πλάσιμο ενός εύρυθμου πολιτικού στίχου σε μορφή διστίχου. Το «σε βασανίζει έγνοια αιώνια, θλιμμένη Φιλαΐδα» στα γερμανικά, στην ποιητική απόδοση του Σακελλάριου αποκτά μιαν άλλη αισθητική χάρη, την οποία δεν διαθέτει το πρότυπο. Στ. 3 (γερμ.) αντιστοιχεί σε στ. 5-6: *Ich ehre deinen Schmerz; doch folg ihm nicht zu sehr* – «Ειλικρινή και τίμιον γνωρίζω σου τον πόνον / όντα σοι δη ανωφελή απόβαλλέ τον μόνον». Η γερμανική διατύπωση έχει: «τιμώ τον πόνο σου· μα μην τον ακολουθήσεις παραπάνω». Παρόμοιος χειρισμός υπάρχει υπάρχει και στον επόμενο στίχο, 4 / 7-8: *Die Klagen sind umsonst und Medon ist nicht mehr* – «Διότ' ο Μέδων πέθανεν, όθεν ανδρεία γίνου / ήρωος ούσα έκγονος στον πόνον μη αφήνου». Εδώ παρατηρούνται οι πρώτες νοηματικές αποκλίσεις: «Οι θρήνοι είναι μάταιοι και ο Μέδων δεν υπάρχει πια» δηλώνει επιγραμματικά το γερμανικό πρότυπο. Ο Σακελλάριος αναμορφώνει, προτάσσοντας την είδηση του χαμού του Μέδοντα· δεν επαναλαμβάνει πια τα περί ματαιότητας των θρήνων, αλλά προσθέτει ένα άλλο στοιχείο, που δεν τονίζεται στο πρότυπο: πως η Φιλαΐδα είναι και αυτή από τη γενεά του Θησέα.

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

Εδώ τελειώνει προσωρινά αυτή η κάπως μηχανιστική αντιστοιχία, η οποία προκαλείται (α) από την αναζήτηση κατάλληλης ρίμας, και (β) από την ανάγκη διασαφήνισης του συμπυκνωμένου γερμανικού στίχου, χρησιμοποιώντας σε μερικές περιπτώσεις και «παραγεμίσματα». Από την άλλη όμως ο στίχος κερδίζει την ανά-

λαφρη κι ευχάριστη ρυθμολογία του ελληνικού δεκαπεντασύλλαβου σε αντίθεση με το βάρος που διακρίνει το γερμανικό 12/13σύλλαβο. Ενώ ο στ. 13 αντιστοιχεί στο στ. 7: Dein Herz ist allzugroß, zu zärtlich, zu getreu! – «Τω όντι η καρδιά σου είναι εμπιστευμένη», αναπλάθοντας από τα τρία επίθετα του γερμανικού κειμένου μόνο το τελευταίο, αντίθετα στους επόμενους στίχους υπάρχουν μόνο γενικές απηχήσεις: στ. 14-16 δεν ανταποκρίνονται πια στους γερμανικούς στ. 8-9: Der Tugend Uebermaß ist nie von Fehlern frei. / Du bist es nicht allein, die Glück und Ruh verloren; – «διατί εις την ψήφον της πάντη στερῶρα εμμένει, / όμως αυτή η αγάπη με πάθ' είναι μιγμένη / διότι απ' τον έρωτα αιτίαν της λαβαίνει». Ο Σακελλάριος αναπτύσσει το προηγούμενο θέμα του (στ. 13) και αγνοεί τους δύο γερμανικούς στίχους, από τους οποίους ο πρώτος αναφέρεται στην υπερβολική αρετή, που δεν είναι απαλλαγμένη από λάθη, ένα απόφθεγμα που στα μάτια του ίσως αντιβαίνει στην όλη ηθικολογική στάση της Ελησίνδας, και ο δεύτερος αποτελεί σαφή νύξη της μητέρας πως η αγαπημένη του γιου της δεν είναι η μόνη που έχασε την ευτυχία και την ησυχία της. Αντ' αυτού ο μεταφραστής αναπτύσσει την ηθολογική πλευρά του ζητήματος αλλιώς: η αγάπη της νεαρής είναι πιστή στο γιο της (στ. 13-14), αλλά αυτή η αγάπη ενέχει ερωτικό πάθος (στ. 15-16). Εδώ ο Σακελλάριος αποδίδει με ευκρινέστερο τρόπο το όλο ηθικό δίδαγμα της Ελησίνδας, που τοποθετεί την αρετή και το καθήκον πάνω από τον έρωτα, όχι μόνο σ' αυτή τη σκηνή αλλά και απέναντι στο γιο της.

Στη συνέχεια οι αντιστοιχίες γυρίζουν πάλι στη συμμετρία του διπλασιασμού, αλλά μόνο για λίγο: στ. 10 Zum Schmerz und zur Geduld sind Sterbliche geboren – στ. 17-18 «Θνητοίς τα πάθη δόθησαν ζώην στην επιγείαν: / ετούτο στοχαζόμενη υπόμενε μ' ανδρείααν». Βέβαια η νοηματική αντιστοιχία περιορίζεται στον πρώτο στίχο, ενώ ο δεύτερος επαναλαμβάνει την έκκληση για «ανδρεία». Αλλά το ρήμα «στοχαζομαι» επαναφέρεται στην προστακτική στον επόμενο στίχο, ο οποίος δίνει μια ελεύθερη ανάπλαση των σκέψεων του Σακελλαρίου. Εδώ φτάνουμε σ' ένα πολύ ενδιαφέρον σημείο της μετάφρασης του Κοζανίτη ιατροφιλοσόφου, γιατί οι επόμενοι δύο στίχοι του γερμανικού κειμένου, στ. 11-12, βρίσκουν μόνο σε πολύ γενικές γραμμές κάποια ανταπόκριση, ενώ στη συνέχεια η μετάφραση πηγαίνει τελείως σε δικούς της δρόμους: Für uns ist alles Nacht, für sie dort alles Licht; / Und standhaft leiden ist der Menschheit größte Pflicht – στ. 19-20 «Στοχάσου ότι ως θνητή βαστάξεις δυστυχίαν, / χάνεις, ως πλείστοι των θνητών, και συ την ευτυχίαν», που είναι περισσότερο μια ανάπτυξη της προηγούμενης σκέψης παρά μετάφραση του προτύπου: ο πρώτος στίχος «Για μας όλα νύχτα είναι, γι' αυτούς [τους θεούς] όλα φως» βρίσκει μια ωχρή απήχηση μόνο στο σκέλος των «θνητών» και τη δυστυχία τους, ενώ ο δεύτερος, που διατυπώνει την υποχρέωση της ανθρωπότητας να υποφέρει (την ύπαρξή της), μετατρέπεται σε δεύτερο πρόσωπο, στην αναφορά της προς την Φιλαΐδα, την εφορμογή δηλαδή του αποφθέγματος, και από υπαρξιακός κανόνας που ισχύει για όλους μετατρέπεται στην απώλεια της ευτυχίας για τη νεαρή. Εδώ ο μεταφραστής επεμβαίνει και στο πνεύμα και στη φιλοσοφία του έργου: η χριστιανική προσταγή του παθητικού πάθους (suffering, Leiden), που απλώς υποφέρει και υπομένει την ύπαρξή του, δεν ανταποκρίνεται στο αρχαίο ελληνικό πνεύμα ούτε στο νεότερο. Και με αφορμή αυτή τη διαφοροποίηση ο Σακελλάριος αφήνει για λίγο το πρότυπο του: οι στίχοι 13-14 του γερμανικού κειμένου δεν έχουν κανένα αντίστοιχο πια στην ελληνική μετάφραση: Doch itzt, itzt ist es Zeit, den Göttern bloß zu danken. / Das Leben hat sein Ziel, der Schmerz hat seine Schranken. Ο Cronegk συνεχίζει το μάθημα της ανθρωπίνης ύπαρξης ως πάθους: «Μα τώρα, τώρα είν' καιρός, τους θεούς ν'

ευχαριστούμε. / Η ζωή έχει το στόχο της, ο πόνος τ' όριά του». Αυτό το «μάθημα» ο νεαρός μεταφραστής το αναπτύσσει σε πολλούς στίχους και το παραλλάσσει. Οι στ. 21-28 έχουν ως εξής: «Με πάθη γαρ είν' η ζωή ανθρώπων μειγμένη, / θεών δε μόνον η ζωή άγνωστος πάθους μένει· / χρέος εκάστου των βροτών είναι, τας δυστυχίας / να υποφέρει σταθερά, με θάρρος της καρδιάς / και τοις θεοίς που δίδουν τω την δύναμιν να ζήση / με γνώμης αθωότητα την χάριν να γνωρίση. / Διατί με τέλος της ζωής το τέλος θελ' ιδούμεν / παθών που δοκιμάζοντας εν κόσμω αθυμούμεν». Η πρώτη παρατήρηση είναι πως ο πρώτος γερμανικός στίχος για την ευχαριστία προς του θεούς παραλείπεται τελείως, ο δεύτερος αναπτύσσεται αλλά συνδυάζεται και με προηγούμενες σκέψεις. Προφανώς ο μεταφραστής δίνει κάποια έμφαση στο «δίδαγμα» αυτό, για να γίνει κατανοητό από τους συμπατριώτες αναγνώστες του. Το δεύτερο που παρατηρεί κανείς είναι η αμφισημία του «πάθους», που και τον ερωτικό παροξυσμό σημαίνει, την έντονη συναισθηματική φόρτιση εν γένει, και το «πάθος» με την αρχαία έννοια, τα βάσανα, τις δυστυχίες. Στο χωρίο αυτό ο Σακελλάριος αποδίδει και τα νοήματα των προηγούμενων στίχων του γερμανικού προτύπου, που δεν πρόλαβε να αναπτύξει επαρκώς.

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

Το δεύτερο παράδειγμα είναι εκτενέστερο και αφορά ένα δραματικό αποκορύφωμα της πολιτικής υπόθεσης (σκηνή Ε'δ'), όπου η υπερήφανη αιχμάλωτη Ελησίνδα από τη γενιά του Θησέα παρακαλεί τον τύραννο Άρτανδρο για τη ζωή του γιου της, κι όταν το αρνείται τον απειλεί με μαχαίρι, αλλά την σταματά ο Κόδρος.

Αφορά τους στίχους Ε' 88-125 του γερμανικού προτύπου¹³³ και τους στίχους Ε' 103-150 του ελληνικού· η μετάφραση επεκτείνει το χωρίο από 38 στίχους σε 48. Στη σκηνή είχε προηγηθεί ομιλία του Κόδρου, που ισχυρίζεται απέναντι στον Άρτανδρο πως αυτός πρέπει να τον σκοτώσει, γιατί η ζωή του σημαίνει το δικό του θάνατο. Τότε επεμβαίνει και η Ελησίνδα: 88 Und ich! - - ists möglich? ich – ich weiche dem Geschicke – 103 «Κ' εγώ... τούτ' είναι δυνατόν... στην εμπαρμένη κλίνω». Ο Σακελλάριος αποδίδει πολύ πιστά, στίχο με στίχο· απλώς το γερμανικό «υποχωρώ μπροστά στο πεπρωμένο» μετατρέπεται αντίθετα σε «κλίση». Η απόδοση στίχο με στίχο συνεχίζεται: 89 Mein ganzer Muth entflieht bey diesem Augenblicke – 104 «και τώρα της καρδιάς μου το θάρρος δεν αφήνω». Ο μεταφραστής αντιστρέφει πάλι την εικόνα: δεν την «εγκαταλείπει το θάρρος», αλλά δεν το αφήνει να της φύγει. 90 Ich weine nun! - - Natur, wie stark ist deine Macht? – 105 «Κλαίω! ... αχ, φύσις δυνατή, πού είν' η δύναμιά σου!» Ελεύθερα ο μεταφραστής παραλλάσσει την έκφραση, αν του φαίνεται δραματουργικά λειτουργική: η Ελησίνδα στην ελληνική εκδοχή δεν αναρωτιέται «πόσο δυνατή είναι η εξουσία της φύσης», αλλά πού είναι η δύναμή της, κάνοντας το λόγο του προτύπου πιο παραστατικό και οικείο, υποκούοντας στις ιδιαιτερότητες της ελληνικής εκφραστικότητας, όπου η ερώτηση «πού είναι» είναι πιο επιτακτική από το «πόσο είναι». 91 Mein Sohn! mein Sohn; wozu hast du mich itzt gebracht? – 106 «Υιέ μου, ποίον κίνδυνον φέρεις μοι και ζωή σου;». Μια από τις τακτικές που ακολουθεί ο Σακελλάριος, είναι η αύξηση των σημείων της «δείξεως» (deixis), δηλαδή των αναφορών του εδώ, τώρα, εγώ, εσύ κτλ., που θεωρείται ένα χαρακτηριστικό γνώρισμα του δραματικού είδους και του θεατρικού λόγου. Έτσι ο λόγος γίνεται πιο προσωπικός: το γενικόλογο γερμανικό «πού [σε ποιο σημείο] με έχεις τώρα φέρει», που απευθύνει η Ελησίνδα νοερά στο γιο της, μετατρέπεται σε κάτι πιο συγκεκριμένο: σε ποιον κίνδυνο έχει θέσει τη ζωή της και τη ζωή του.

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

Τώρα αρχίζει μια στιχουργική περίοδος, όπου οι στίχοι διπλασιάζονται: 95

133. Η στιχαρίθμηση είναι δική μου.

Verschone meinen Sohn, laß mich zu Tode gehn! – 111-112 «Χάρισ' υιῷ μου την ζωήν, χάρισ' ελευθερίαν / εμένα δε θανάτωσον και θνήσκω μ' ευθυμίαν». Παρατηρούμε αυτό που αναλύσαμε και πρωτύτερα: αν με την απόδοση του επόμενου στίχου δεν βρεθεί ικανοποιητική ομοιοκαταληξία, για τον μεταφραστή δεν μένει άλλη λύση από την επέκταση της μεταγλώττισης του στίχου σε δίστιχο, γιατί αυτόνομη στιχουργική και νοηματική ενότητα σ' αυτό το μετρικό σχήμα είναι το δίστιχο. Η αραίωση των νοημάτων του στίχου, όπου ο μεταφραστής δεν προσθέτει τίποτε ουσιαστικά καινούργιο, κάνει πιθανή την εκδοχή πως στην περίπτωση αυτή η αδυναμία ανεύρεσης ρίμας ήταν η αιτία της επέκτασης. Η μέθοδος αυτή βρίσκει και συνέχεια: 96 Er hat aus blinder Wahl sich für mich hingegeben – 113-114 «Από τυφλήν του εκλογήν ζωήν μου να φυλάξῃ / και την ιδίαν του ζωήν επρόκρινε να τάξῃ». Εδώ φαίνεται πως υπάρχει και ένας πρόσθετος δραματουργικός λόγος για την επιμήκυνση: το «έχει θυσιαστεί για μένα σε τυφλή εκλογή» του γερμανικού στίχου είναι παρεξηγήσιμο (το ρήμα sich hingeben έχει και τη σημασία της ερωτικής παράδοσης σε κάποιον), ενώ πρόκειται για αναφορά συγκεκριμένη στην απόφασή του να θυσιαστεί ο ίδιος και να δώσει την ελευθερία και τη ζωή στη μητέρα του. Αυτό το διευκρινίζει ο δεύτερος στίχος. Η μέθοδος του διπλασιασμού συνεχίζεται για ένα στίχο ακόμα: 97 Du willst ihn tödten? du? schenkt er dir nicht das Leben? – 115-116 «Με θάνατον αμείβεσαι τῷ ελευθερωτῇ σου / υφ' ου σοι εφυλάχθηκεν η ἴδια ζωῆ σου». Η λόγια και στρυφνή σύνταξη με τις δύο δοτικές δεν μπορεί να αλλάξει την εντύπωση πως η ελληνική απόδοση είναι πολύ πιο χτυπητή από το «Να τον θανατώσεις θέλεις; συ; δεν σου χάρισε τη ζωή;». Το ρήμα “αμείβομαι” περικλείει παραστατικά το do ut des της κοινωνικής υποχρέωσης και φανερώνει πιο εντυπωσιακά την παράβαση των ηθικών νόμων που διαπράττει ο Άρτανδρος.

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

Στο μεταξύ η Ελληνίδα συνεχίζει τα παρακάλια της: 100-111 So schone meinen

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

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

Η δεύτερη ρήση της Ελησίνδας κινείται στο άστρο της οργής. Ο Σακελλάριος δεν αποδίδει τη γερμανική σκηνική οδηγία, κατά την οποία σηκώνεται, γιατί το θεωρεί αυτονόητο: μεταφράζοντας βλέπει τους ηθοποιούς και τις κινήσεις τους μπροστά του. 107 Itzt fürchte meinen Zorn nach dem verschmähten Flehn! – 127/128 «Τώρα φοβού μου τον θυμόν, αφ’ έκλαυσ’ αναξίως / κ’ εταπεινώθην προς εσέ γένει μου ανοικείως». Ο μεταφραστής προσθέτει το δεύτερο στίχο (α) για την άνεση της ρίμας, και (β) για να υπογραμμίσει την ανήκουστη παράβαση του ηρωικού κώδικα από τη μητέρα, κώδικα συμπεριφοράς που δεσμεύει και τις γυναίκες. Στη συνέχεια ο Σακελλάριος γυρίζει στη μέθοδο της μετάφρασης στίχο-προς-στίχο· ολόκληρο το επόμενο χωρίο στ. 108-118 είναι ένα παραλήρημα εκδίκησης και απειλής της Ελησίνδας, που κατηγορεί ακόμα και τους θεούς για αδράνεια: Ein Herz, wie meines ist, wird es so weit getrieben, / Bis zur Erniedrigung, kann jede That verüben. / Verschone meinen Sohn, der dir das Leben gab, / wenn du dein Leben liebst! ich scheue kein Verbrechen. / Ich will nichts als den Tod; doch will ich erst mich rächen! / Tyrann! erzittre nur. Verlangst du nichts als Blut, / So nimm das Meinige zum Opfer deiner Wuth: / Doch weiter wage nichts! - - ihr eilt nicht, ihn zu strafen, / Ihr Götter, könnt ihr sehn, und eure Blitze schlafen! / Was sag ich! - - ach mein Sohn! - - verzeihe mein Vergehn! – 129-143 «μία καρδιά ως εμή τόσοσ ορμά και τρέχει / ταπεινωθείσα τ’ ενεργεί θυμόν οπού κατέχει. / Ματαίως δεν σοι πρόσπεσα, δεν έκλινω το γόνυ, / υιώ μου σοι εδόθηκε και η ζωή σου μόνο, / όθεν με τρόπον δίκαιον και συ ελευθερίαν / τω χρεωστείς, αν αγαπάς

ζωήν σου την ιδίαν. / Εγώ ποσώς δεν δειλιώ, αλλ' ούτε σε φοβούμαι / μόνον ζητώ τον θάνατον, πριν τούτου δ' εκδικούμαι. / Ω τύραννε, φοβήθητι! και αιματοχυσίαν / εάν ζητήης, το αίμα μου πρόσφερε δι' θυσίαν· / όμως παράνω μην τολμήης! ...ζητώ, θεοί, παιδείαν, / διατί δεν αποστέλλετε στην τόσην του κακίαν; / Μπορείτε ν' αναπαύεσθε, αι αστραπαί κοιμούνται, / όταν θωρείτε έργα του, που άδικα τελούνται; / Τι είπα;... ω υιέ μου! αχ!... (Αρτάνδρω) Συγχώρει μου μανίαν». Ενώ η μετάφραση κινείται στα πλαίσια της γενικώς πιστής απόδοσης, όμως στους τελευταίους στίχους για την άδικη απραξία των θεών υπάρχει μια επιμήκυνση: ο Σακελλάριος υπογραμμίζει με έμφαση το παράπονο της Ελησίνδας: το γερμανικό «Θεοί, δεν βλέπετε, και οι αστραπές σας κοιμούνται» καταλαμβάνει ολόκληρους τρεις στίχους.

Στη συνέχεια η Ελισήνδα πέφτει πάλι στα γόνατα: 119-120 Willst du zum zweytenmal mich vor dir knien sehn? / Errette meinen Sohn! – 144-145 «βλέπεις με γόνυ κλίνουσαν ως δούλην σου ιδίαν. / Υιόν μου ελευθέρωσον», αλλά μόνο και μόνο για να εισπράξει και δεύτερη φορά την ψυχρή απόκριση του τυράννου: 120-121 Du sollst nun mit ihm sterben! / Dein Drotzen und dein Flehn kann nichts als dies erwerben – 145-146 «Μαζί του αποθαίνεις / μ' ανθίστασίν σου και κλαυθμούς μόνον αυτό κερδαίνεις». Και τότε ξεσπάει η σκηνική δράση, η οποία παρά λίγο να φέρει μια ανατροπή της κατάστασης· απειλεί η Ελησίνδα: 122 Es ist umsonst! - - mein Sohn! (Sie springt rasend auf, und setzt ihm einen Dolch auf die Brust). Sag, willst du ihn befreien? – 147-148 «Υιέ μ', είν' όλ' ανωφελή! ... (Θυμώ εγείρει και ακουμβεί την μάχαιραν τω Άρτανδρι). Ειπέ! αυτόν λυτρώνεις, / ειπέ! προδότα όμνεξον! είδ' άλλως δεν γλυτώνεις». Εδώ ο Σακελλάριος έχει το σωστό δραματουργικό ένστικτο, αν τη στιγμή της θανάσιμης απειλής του Άρτανδρου η Ελησίνδα πρέπει να εκστομίσει πιο δραστικά λόγια, αντί του απλού «Πες, θα τον απελευθερώσεις;». Η παραφροσύνη και το μητρικό ένστικτο στο έσχατο σημείο της υπεράσπισης του παιδιού πρέπει να βρει κάποια ανάλογη λεκτική έκφραση. Αυτά τα λόγια δανείζεται από τον επόμενο γερμανικό στίχο, που δίνει και μια έκφραση απορίας στον Άρτανδρο, που παραλείπει ο Σακελλάριος: 123 Wie? (Elisinde, die ihm den Dolch auf die Brust hält): Schweige! - - schwöre mir! - - Verräther stirb - -. Ακολουθεί η σκηνική οδηγία «Ο Άρτανδρος εγείρεται να φύγη, αυτή δε εγείρουσα την μάχαιραν θέλει να τον βαρέσει», σε διατύπωση της απειλής κάπως εντονότερη από τα γερμανικά, ενώ η άλλη σκηνική οδηγία Codrus, der ihr den Arm hält und sie entwaffnet, απλοποιείται σε «Κόδρος τραβίζει το χέρι της», και ο ίδιος λέγει «halt ein / στήθι», στο τέλος του στ. 124 του γερμανικού προτύπου, και στην αρχή του στ. 149 στην ελληνική μετάφραση. Στο πρότυπο ακολουθεί μόνο ένας στίχος, της Ελησίνδας: 125 Was thust du? - - Codrus selbst! / o Himmel?, ενώ ο Άρτανδρος φωνάζει τον Λίκα για τους φύλακες: Licas, Wache!, στα ελληνικά ο μεταφραστής παραχωρεί δύο στίχους: τον πρώτο ολοκληρώνει η Ελησίνδα: 149 «Εσύ ο ίδιος να μ' εμποδίσσης;» και συνεχίζει: 150 «Ω ουρανό!», στίχο που ολοκληρώνει ο Άρτανδρος: «Με φύλακας, Λίκα, έλα, μην αργήσης».

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

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

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

Η έκδοση. Το κείμενο του μελοδράματος *Τηλέμαχος και Καλυψώ* βρίσκεται στις σελίδες 1-43 ενός τόμου που περιέχει και τις δύο θεατρικές μεταφράσεις του Σακελλαρίου και περιγράφεται λεπτομερώς στη βιβλιογραφία των Λαδά και Χατζηδήμου.¹³⁴ Στο εσώφυλλο του τόμου βρίσκεται το *ex libris* του Χατζηδήμου: «εκ των του ιατρού Α. Δ. Χατζηδήμου και τόδε», καθώς το *ex libris* του βιβλιόφιλου Κ. Σ. Στάικου, στην κατοχή

134. Λαδάς και Χατζηδήμος, ό.π. (σημ. 74), σσ. 38 κ.ε., αρ. 33.

του οποίου βρίσκεται ο τόμος σήμερα.¹³⁵ Στην προσγραφή του έργου στον Σακελλάριο ακολούθησαν και οι δυο βιβλιογράφοι τον Ζαβίρα, και από εκεί περάσε η πατρότητά του στη σχετική βιβλιογραφία.¹³⁶ Η έκδοση, με αραβουργήματα στις επικεφαλίδες των σελίδων και παραστάσεις στο εξώφυλλο των δύο έργων και στην πρώτη σελίδα των δύο κειμένων, είναι αρκετά προσεκτική, έχει σχετικά λίγες τυπογραφικές αβλεψίες και είναι πιθανό να την έχει επιμεληθεί ο ίδιος ο μεταφραστής. Η απόδοση του κειμένου είναι μεν σε πεζό λόγο, ακόμα και οι άριες, που τοποθετούνται ανάμεσα σε εισαγωγικά, αλλά υπάρχουν και τρία χορικά στην Α' πράξη, που χρησιμοποιούν διαφορετικά στιχουργικά μέτρα. Οι στιχουργικές ικανότητες του Σακελλαρίου δεν περιορίζονται πια μόνο στον πολιτικό στίχο, αλλά απλώνονται σε όλη τη στιχουργική ποικιλία της φαναριώτικης λογοτεχνίας.

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

Η σύντομη υπόθεση εκτυλίσσεται στη μυθική νήσο Ονουία (= Ωγυγία)¹³⁷ της Αρκαδίας, όπου βασιλεύει η θεά Καλυψώ, στην οποία ο μυθικός Οδυσσεύς κατά το δεκάχρονο ταξίδι επιστροφής του στην πατρίδα πέρασε μια φάση των πολλών περιπετειών του. Το σχετικό επεισόδιο με τον Τηλέμαχο, που αναζητεί τον πατέρα του, και την Αθηνά, που τον προστατεύει σε μορφή γηραιού παιδαγωγού (του Μέντορα στο έργο) έχει δραματοποιηθεί πολλές

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

136. Ο Γιώργος Βελουδής σημειώνει: «1796 erschien in Wien die griechische Übersetzung eines Operntextes aus dem Deutschen, mit dem Titel Telemachos und Kalypso; der anonyme Übersetzer wurde als der Dichter Georgios Sakellarios identifiziert» (Veloudis, ό.π. (σημ. 28), σ. 111).

137. Για το ρευστό μυθολογικό υλικό γύρω από την Καλυψώ και τον Τηλέμαχο βλ. Grimal, ό.π. (σημ. 96), σσ. 341 και 651 κ.ε. Για το μοτίβο σε λογοτεχνία, μουσική και ζωγραφική Η. Hunger, *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie*, Βιέννη 1988, σσ. 261 κ.ε., για το μοτίβο της αναζήτησης του πατέρα από τον γιο βλ. E. Frenzel, *Motive der Weltliteratur*, Στουτγάρδη 1980, σσ. 708-719. Τα δραματικά έργα του 18ου αι. με το θέμα αυτό παίρνουν αφορμή το πρώτο επεισόδιο του μυθιστορήματος «Les aventures de Télémaque» 1699 του Fénelon, όπου εμφανίζονται όλα τα πρόσωπα του έργου: η Καλυψώ, η Αθηνά σε μορφή του Μέντορα, ο Τηλέμαχος και η άτυχη νύμφη Εύχαρις.

φορές.¹³⁸ Εδώ στο μαγικό νησί της θεάς Καλυφούς τη συντροφεύουν οι Κασταλλίες, οι νύμφες της. Ναυαγός φτάνει ο Τηλέμαχος στο απαγορευμένο νησί, η Καλυψώ που θέλει να εκδικηθεί για την περιφρόνηση κι εγκατάλειψή της εκ μέρους του πατέρα του Οδυσσέα, τον οποίο ακόμα αγαπά, τον δέχεται και ερωτεύεται και τον γιο του. Κάνει έκκληση και στην Αφροδίτη να τη βοηθήσει, αλλά τη δράση του μικρού Έρωτα πάνω στον κοιμισμένο νεαρό αποτρέπει η Αθηνά (σε μορφή παιδαγωγού, του Μέντορα, που συνοδεύει τον γιο του Οδυσσέα), οπότε το άτακτο παιδί της Αφροδίτης πληγώνει με τα βέλη του μια από τις νύμφες, την Εύχαρι, η οποία ξυπνά τον κοιμισμένο Τηλέμαχο με τα φιλιά της. Οι νεαροί ερωτεύονται αμέσως και φιλιούνται, αλλά η Αθηνά στο μεταξύ εμφύσησε μίσος για τον Τηλέμαχο στην Καλυψώ, και η αφέντισσα του νησιού χωρίζει τους νέους βίαια. Η Αθηνά φροντίζει για την κατασκευή ενός πλοίου, για να αναχωρήσουν αμέσως από το επικίνδυνο νησί, αλλά η Καλυψώ, μέσα στην εκδικητική της μανία, έδωσε στις νύμφες εντολή να το κάψουν. Αυτό θα είναι και το θεαματικό φινάλε του έργου. Τότε η Αθηνά ως Μέντωρ ρίχνει τον Τηλέμαχο, με την υπόσχεση πως θα τον φέρει πίσω στην Ιθάκη, στη μητέρα και τον πατέρα του, στη θάλασσα.

Επειδή το έργο είναι γραμμένο σε πεζό λόγο, κάθε ποσοτική προσέγγιση δυσχεραίνεται· ακόμα και για έναν άλλο λόγο: πρόκειται για λιμπρέτο, όχι για κανονικό δραματικό έργο, και τα λιμπρέτα έχουν ειδικούς δραματουργικούς κανόνες που δεν είναι συγκρίσιμοι με την κλασική δραματουργία. Έτσι κι εδώ μένει η εντύπωση της έλλειψης αρχιτεκτονημένου δραματουργικού σχεδιασμού, λείπουν προσφιλείς δραματουργικές στρατηγικές, όπως η σταδιακή πληροφόρηση, αλλά και συμβατικά στοιχεία της δραματικής θεωρίας, όπως δέση και λύση. Το έργο διαθέτει δύο πράξεις με τρεις και επτά σκηνές αντίστοιχα. Και μόνο από αυτό διαφαίνεται η τάση, να μην ακολουθηθεί καμιά συμμετρία στα μεγέθη της δραματικής οικονομίας. Το σκηνικό είναι βουκολικό και ανταποκρίνεται στις προδιαγραφές του ποιμενικού ειδυλλίου, μόνο που εδώ η υπόθεση είναι

138. Αυτό σχετίζεται με τη δημοφιλία του μυθιστορήματος του Fénelon. Βλ. σε επιλογή: J.-L. Goré, *L'itinéraire de Fénelon. Humanisme et spiritualité*, Παρίσι 1957, ο ίδιος, «Le Télémaque, périple odysseén ou voyage initiatique», *Cahiers de la Société Internationale des Études Françaises* 15 (1963) 59-78, A. Pizzorusso, *La poetica di Fénelon*, Μιλάνο 1959, R. Spaemann, *Reflexionen und Spontaneität. Studien über Fénelon und seine Wirkungsgeschichte*, Στουτγάρδη 1963· για τη διάδοση του μυθιστορήματος σε όλη την Ευρώπη βλ. A. Eckhardt, «Télémaque en Hongrie», *Revue des études hongroises* 4 (1926) 166 κ.ε., H. G. Martin, *Fénelon en Hollande*, Amsterdam 1928, G. Maugain, *Documenti bibliografici e critici per la storia della fortuna del Fénelon in Italia* [Bibliothèque de l'Institut Français de Florence 1, 1], Παρίσι 1910. Βλ. επίσης G. Highet, *Η κλασική παράδοση. Ελληνικές και ρωμαϊκές επιδράσεις στη λογοτεχνία της δύσης*, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1988, σσ. 461-466. Ανάμεσα στις μνημεία συγκαταλέγει ο συγγραφέας και το *Voyage du jeune Anacharsis* του Jean-Jacque Barthélemy 1787, από το οποίο ο Σακελλάριος έχει μεταφράσει μερικά βιβλία.

μυθολογική. Το έργο ξεκινά με την ανατολή του ηλίου, και τελειώνει με την τελετουργική νυχτερινή πυρκαγιά, που καταστρέφει το πλοίο της φυγής και της επιστροφής.

Στην πρώτη σκηνή η Καλυψώ κάθεται μόνη της και χαίρεται τη γαλήνια φύση. Το μόνο που την αναστατώνει είναι η σκέψη για τον Οδυσσέα, τον οποίο αγάπησε, η αθάνατη έναν θνητό, και ο οποίος τελικά την εγκατέλειψε. Αυτοί οι οδυνηροί ρεμβασμοί καταλήγουν σε μιαν άρια με «χαλκήν μουσικήν» με το ίδιο θέμα (άρια του ερωτικού παράπονου). Ύστερα συνεχίζει ο μακροσκελής μονόλογος, όπου η θεά συλλογίζεται, με ποιον τρόπο θα μπορούσε να πάρει εκδίκηση για το πάθημά της. Καλεί θάλασσα και ουρανό, θεούς του Κάτω Κάσμου και του Ολύμπου να τη βοηθήσουν να εκδικηθεί. Και αυτές οι σκέψεις καταλήγουν σε μακροσκελή άρια, άρια εκδικήσεως, η οποία, ως σημάδι ανταπόκρισης από τους θεούς, τελειώνει με βροντές και αστραπές. Αν εξετάσουμε αυτόν τον αρχικό μονόλογο (σσ. 3-9) από δραματουργική άποψη, κατανοούμε πως πρόκειται για την «έκθεση» του έργου. Η δράση ξεκινά με τη δεύτερη σκηνή, όταν «εις τον αγιασμένον τούτον λιμένα» φτάνουν ναυαγοί, ο Τηλέμαχος και ο γηραιός Μέντωρ, που έρχονται επάνω στο λόφο όπου κάθεται η θεά. Εκείνη αναγνωρίζει στο νεαρό αμέσως την ομοιότητα με τον Οδυσσέα, αλλά το φανερώνει και ο ίδιος γονατιστός αμέσως και με υπερηφάνεια για το γένος του, και ομολογεί, ότι ξεκίνησε να βρει τον πατέρα του. Η Καλυψώ γοητεύεται από την ευγλωττία του νέου και από την εμφάνισή του, αρχίζει να ερωτοτροπεί μαζί του και να τον καλεί στη σπηλιά της για να αναπαυθεί. Ο Μέντωρ όμως (η Αθηνά μεταμφιεσμένη, για να προστατεύσει τον Τηλέμαχο) είναι διστακτικός. Έτσι δέχονται τα πολυτελή ενδύματα που θα αλλάξουν με τα βρεγμένα ρούχα τους επί σκηνής, και η Καλυψώ αποσύρεται στη σπηλιά της. Αυτό δίνει στον Μέντορα την ευκαιρία να προειδοποιήσει τον Τηλέμαχο για τη συμπεριφορά του· πρέπει να είναι πιο προσεκτικός: αυτά που του φαίνονται Ηλύσια Πεδία είναι μια ερωτική παγίδα και οι θελκτικές κολακείες της Καλυψώς κρύβουν δόλο και απάτη. Ο Τηλέμαχος υπόσχεται πως θα αντισταθεί στους πειρασμούς αυτούς (σσ. 9-15).

Και στη συνέχεια αρχίζει η μεγάλη θεαματική τρίτη σκηνή, που θα φέρει και το φινάλε της Α΄ πράξης. Στην άδεια σκηνή «Αι νύμφαι στολισμέναι με στέμματα ανθών αρχίζουσι να χορεύουν με μίαν γλυκείαν αρμονίαν κατά το έθος της Αρκαδίας. αι πρώται φέρουσι καρπούς εις τα κάνιστρα, η Λευκοθή και η Εύχαρις φέρουσι αυλούς» (σ. 15). Έπειτα εμφανίζονται και οι φιλοξενούμενοι με την Καλυψώ, η οποία προτρέπει τις νύμφες: «μεταχειρισθείτε όλην την τέχνην σας διά να ηδύνητε όλας τας αισθήσεις του Τηλεμάχου». Και τρώγοντας τους καρπούς ακούν το πρώτο χορικό με θέμα την αρχαία γιγαντομαχία (30 οκτασύλλαβοι στίχοι σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία). Για να διασκεδάσουν τον σκυθρωπό Τηλέμαχο τραγουδούν το δεύτερο χορικό για τη φήμη του Οδυσσέα (10 δεκαπεντασύλλαβοι σε ζευγαρωτή ρίμα). Η «παράσταση» αυτή τελειώνει με το τρίτο χορικό για τις τέρψεις του Διονύσου (34 πεντασύλλαβοι σε ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία), χορικό που πρέπει να συγκαταλέγεται πλέον στη φαναριώτικη ποίηση της εποχής. Αλλά ο Τηλέμαχος δεν τα απολαμβάνει αυτά: και παρακινούμενος από την Καλυψώ να εξηγήσει τον πόνο που έχει της αφηγείται τη δική του Οδύσσεια, αναζητώντας στις θάλασσες τον πατέρα του, ταξίδι μεγάλο που τον έφερε τελικά στο νησί αυτό. Τότε η Καλυψώ τραγουδάει σ' ένα «καθ' εαυτήν», πόσο την ταράζει ερωτικά η παρουσία του νέου (μικρή άρια με κείμενο χωρίς εισαγωγικά). Απευθυνόμενη προς τον ίδιο του εξηγεί

πως θα μπορούσε να γίνει ευτυχισμένος και χωρίς τον πατέρα του. Εκείνος όμως πρώτα θέλει να αναπαυθεί και η Καλυψώ τους αφήνει μόνους, αφού πρωτίτερα του «σφίγγει με έρωτα το χέρι του» και «με πόνον μακρύνεται απ' αυτόν». Ο Μέντωρ τον μαλώνει, γιατί έχει εξάψει ακόμα περισσότερο την ερωτική μανία της θεάς· ο Τηλέμαχος υπόσχεται πως θα είναι πιο συνετός στην απόκρουση της ερωτικής επίθεσης της Καλυψώς, και παρατηρώντας τη γαλήνη της φύσης αποκοιμείται. Ο Μέντωρ προστατεύει τον ύπνο του (σσ. 15-23).

Η Β' πράξη διακρίνεται από περισσότερη δράση και πιο μικρές και πιο πολλές σκηνές, ενώ έχει σχεδόν την ίδια έκταση. Η λυρική «απραξία» στο μουσικό θέατρο έχει μια κάπως διαφορετική λειτουργικότητα απ' ό,τι τα ποιητικά μέρη στο πεζό δράμα: στο βάθος πρόκειται για την ίδια ανασταλτική δράση, αλλά ο δοσολογία διαφέρει τόσο πολύ, στο μουσικό θέατρο τόσο είναι μεγαλύτερη, που δεν μπορούμε να μιλάμε πια για ταύτιση. Βέβαια από την άποψη της συσχέτισης με τη δράση και την αναστολή της εξέλιξης των πραγμάτων ο μόνολογος αντιστοιχεί στην άρια, αλλά η μουσική επένδυση μπορεί να της δώσει μια τελείως διαφορετική αισθητική στάθμη, η τέχνη της μελοποίησης και του τραγουδιού μπορεί να υποβιβάσει το κείμενο και την ποιότητα σε μιαν υποδεέστερη αισθητική έκφανση του ίδιου έργου· και συν τοις άλλοις υπάρχουν duetti, terzetti, quartetti κτλ., όπου δεν γίνεται πραγματικός διάλογος, αλλά ταυτόχρονη τραγουδιστική εκφορά του ίδιου κειμένου ή και διαφορετικών κειμένων, νούμερα τραγουδιού δηλαδή έχουν την ίδια ανασταλτική λειτουργικότητα, είναι όμως και κορυφώσεις της αισθητικής απόλαυσης για το κοινό και κομβικά σημεία της αισθητικής στάθμης του έργου. Όλα αυτά βέβαια δεν φαίνονται στο κείμενο ενός λιμπρέτου, το οποίο, από τη φύση του και για να είναι καλό και λειτουργικό, έχει κάτι τον ανολοκλήρωτο, δήθεν πρόχειρο και «άψητο».

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

Η ουράνια εμφάνιση της Αφροδίτης στην άμαξά της, που βρίσκεται μέσα σε ένα σκηνικό «σύννεφο» (από το οποίο «ευγαίνει» ο Μέντωρ πάλι), απαιτεί οπωσδήποτε εγκατάσταση σκηνικών μηχανημάτων, ίσως όχι πολύ διαφορετικών από τα «νέφαλα», που ανεβοκατεβάζουν τον Ρινάλδο και την Αρμίδα στα πρώτα ιντερμέδια της *Ερωφίλης του Χορτάση*.¹³⁹ Η συνέχεια πάντως διαδραματίζεται στη γη και

139. Γεωργίου Χορτάση, *Η Ελευθερωμένη Ιερουσαλήμ (Τα Ιντερμέδια της Ερωφίλης)*, επιμ. Στ. Αλεξίου και Μ. Αποστίτη, Αθήνα 1992, σσ. 65-74. Για τη χρήση σκηνικών μηχανών στο κρητικό θέατρο βλ. W. Puchner, «Scenic space in Cretan theatre», *Μαντατοφόρος* 21 (Amsterdam

δεν απαιτεί μηχανολογικά έφε: ο μικρός Έρωτας έχει πάρει την Εύχαρι από το χέρι και την πηγαίνει να της δείξει τον κοιμισμένο Τηλέμαχο (τρίτη σκηνή). Η άδολη νύμφη θαυμάζει την ομορφιά του νεαρού μέσα στον ύπνο του, ο πονηρός Έρωτας της δίνει και ένα βέλος να τον πληγώσει στον ύπνο του και να τον ξυπνήσει με φιλιά. Ύστερα φεύγει «με δόλιον γέλιον». Η νύμφη αισθάνεται την απρόσμενη δύναμη του έρωτα, και με δειλία αγγίζει τον Τηλέμαχο με το βέλος και τον ξυπνά μ' ένα φιλί. Εκείνος, ξαφνιασμένος που ξυπνάει σε αγκαλιές νύμφης, τη ρωτάει για το όνομά της, θαυμάζει κι αυτός την άγνωστη δύναμη του πόθου, και οι δυο παραδίνονται στο «φλογερόν πυρ» που τους «φλογίζει το πρόσωπον» και φιλούν «το νέκταρ της αγάπης επάνω εις τα τριαντάφυλλα των χειλέων». Ενώ «φιλιούνται ενθέρμως» τελειώνει η συμβατική ερωτική βουκολική σκηνή (σσ. 29-34).

Τότε όμως, στην τέταρτη σκηνή, εμφανίζεται η Καλυψώ, πνέοντας «το πυρ των ερινύων» (ήταν τελεσφόρες οι προσπάθειες της Αθηνάς να στρέψει τη θεά ενάντιον του Τηλέμαχου) και ξεχωρίζει βίαια τους νέους: την Εύχαρι εξορίζει στο πιο σκοτεινό δάσος του νησιού και ο νεαρός πρέπει να εγκαταλείψει αμέσως το νησί. Μέσα στο παραλήρημα της εκδικητικότητας ορκίζεται «εις τον ακαταπάτητον όρκον της Στυγός» και «εις τους φοβερούς κριτούς [sic] του Άδου» πως ο Τηλέμαχος δεν θα ξαναπατήσει το πόδι του στο νησί. Εκείνος καλεί, με μουσική υπόκρουση, τον Μέντορα για βοήθεια και τρέχει προς το βουνό. «Η Καλυψώ θέλει να υπάγη κατόπι του, και πίπτει μανικώς εις το έδαφος». Για μια στιγμή μετανιώνει, αλλά όταν ακούει χτυπήματα και αντιλαμβάνεται πως φτιάχνουν ένα νέο καράβι, της αναχώρησης, τότε πλέον κυριεύεται «από αβαστάκτους πόνους νέων παθών», απελπισίας και εκδίκησης (σσ. 34-36). Στην αρχή της πέμπτης σκηνής τη ρωτάει ο Έρωτας πού πηγαίνει, ενώ εκείνη απαντά: «Να κρυφθώ από τον εαυτόν μου, να καταρασθώ την αγάπην μου». Κι όταν την ξαναρωτάει, γιατί, ως προς την επίτευξη των ερωτικών της στόχων, απελπίζεται τόσο γρήγορα, αφού είναι θεά, εκείνη λέει πως έκανε όρκους «εις τα νερά της Στυγός» που δεν παίρνονται πίσω, ότι ο Τηλέμαχος θα φύγει από το νησί. Ο Έρωτας, το «εντροπιασμένον βρέφος», δεν καταλαβαίνει από τέτοιους όρκους και της υπόσχεται πως σε λίγο θα δει τον Τηλέμαχο να στενάζει στα πόδια της «θύμα της εκδικήσεως». «Την εγγίζει με την λαμπάδα του και φεύγει βιαίως». Η Καλυψώ, «αισθανομένη την ενέργειαν της εκδικήσεως, η οποία κατ' εκείνον την ανάπτει ως μανικήν», ξεσπά σ' ένα μονόλογο οργής και εκδικητικής μανίας: «Νέμεσις! Θεά της δικαίας εκδικήσεως, διέγειρε εις οργήν τον αστράπτοντα Δία! ... κι εσύ θυμωμένη Ποσειδών πρόσταξε τον φοβερόν Ωκεανόν να εγερθῆ με άγρια κύματα! ... πυκνότατα μαύρα σύννεφα κρύφατε τας ακτίνας του λαμπρού ηλίου! ... Αστραπαί, φλογίσατε τον συννεφιασμένον ουρανόν! ... παιδεύσατε τον δόλιον πατέρα εκδικούμενοι τον φυγάδα υιόν του!» κτλ. Τότε «φαίνεται όπισθεν του δάσους εις ένα ύψος αι νύμφαι να ακολουθούν τον Έρωτα με αναμμένες λαμπάδας. ενταυτῶ γίνεται σκότος και η ζάλη του ουρανού αυξάνει». Και τρέχει και εκείνη στη γιορτή της καταστροφής (σσ. 37-39).

Τώρα έχουν αυξηθεί πολύ τα θεαματικά στοιχεία και όλα δείχνουν πως ετοιμάζεται το φινάλε. Το φέρνει η έκτη σκηνή: «Εις το όρος φαίνεται ο Τηλέμαχος με τον Μέντορα». Ο νεαρός υποφέρει για την Εύχαρι και όλο ακούει τη φωνή της. Ο Μέντωρ του υπόσχεται πως θα τον ελευθερώσει από τα πάθη του αν είναι ακόμα

1983) 43-57 (και ελληνικά στον τ. *Μελετήματα θεάτρου. Το Κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 153-178).

ενάρετος· ο Τηλέμαχος το υπόσχεται και γονατίζει. Ο Μέντωρ του δείχνει το καράβι που έχουν ετοιμάσει για την επιστροφή του· θα τον οδηγήσει σπίτι, όπου θα βρει πατέρα και μητέρα. Ο Τηλέμαχος δηλώνει ενθουσιασμένος, αλλά «με ένα γλυκύν ήχον μουσικής, δεικτικόν του αγώνος του», θυμάται την Εύχαρι· πώς θα φύγει χωρίς αυτήν; Ο Μέντωρ του υπενθυμίζει τον πατέρα του, αλλά ο Τηλέμαχος δεν μπορεί να αποσπάσει τη σκέψη του από αυτήν. Τελικά «αναβαίνει με τον Μέντορα εις το όρος· φθάνοντας εις την κορυφήν ίστανται εκστατικοί βλέποντες το καράβι να καίεται» (σσ. 39-42).

Αυτό προϋποθέτει μια σεσοφισμένη, για τα ελληνικά πράγματα, σκηνογραφία, καθόλου δύσκολη όμως για τα Maschinentheater της Βιέννης, που λειτουργούσαν με μεγάλη επιτυχία κυρίως στα προάστια της μητρόπολης στο Δούναβη.¹⁴⁰ Σ' αυτού του είδους θεατρικά έργα και σε θεατρικές σκηνές με μηχανολογικό εξοπλισμό τα θεαματικά φινάλε αποτελούνται συνήθως από ένα crescendo των εφέ. Ακριβώς αυτό φέρνει και η έβδομη σκηνή: «Φαίνεται ο Έρωσ μαζί με τας νύμφας με αναμμένες λαμπάδας, αι οποίαι αναβαίνουν εις το καράβι, και με μεγάλας φωνάς το ανάπτουσιν, η Καλυψώ ίσταται εις το μέσον με έκθαμβον και εκστατικήν χαράν». Η επιστροφή ματαιώθηκε οριστικά, ο γιος του Οδυσσέα βρίσκεται στο έλεος της Καλυψώς, που φλέγεται από εκδικητική μανία. Ο Τηλέμαχος αναρωτιέται με απορία: «τι είναι αυτή η επανάστασις εις αυτόν τον ήσυχον τόπον;» Οι νύμφες τρέχουν σαν μαινάδες «με λυτάς κόμας», σκαρφαλώνουν στο καράβι, βάζουν πυρ, η φλόγα υψώνεται, «ατμοί του καπνού» ανεβαίνουν στα σύννεφα, μόνο η Εύχαρις είναι λυπημένη. Και τότε σημειώνεται το εφέ της βραδιάς: από τη βουνοκορυφή (προφανώς βράχος πάνω από τη θάλασσα) ο Μέντωρ ρίχνει τον Τηλέμαχο «εις την θάλασσαν», με τα λόγια: «Όμως ... άπειρε Τηλέμαχε! μάθε από την πείραν να γίνης σοφός και από τους κινδύνους να γίνης ενάρετος». Με ένα «αχ» πέφτει στα νερά, και ύστερα βλέπουμε ακόμα τα εξής: «Ευθύς πίπτει και ο Μέντωρ εις την θάλασσαν, η Καλυψώ βλέποντάς τους, πίπτει ως νεκρή και απελπισμένη εις τας αγκάλας δύο νυμφών, η Εύχαρις ίσταται εις το μέρος τεταραγμένη από τον πόθον της, κι αφήνει την λαμπάδα της να πέση. αι νύμφαι ευγαίνουν από το καράβι και ίστανται έκθαμβοι με ανοικτάς χείρας. ο Έρωσ αφ' ου έκασεν το καράβι ευγήκε και εμβαίνοντας εις το αμάξι του φεύγει με ένα σκωπτικόν γέλιον». Πλούσιο θέαμα, ένα tableau καταστροφής, το «αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως».

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

140. Για το δημοφιλές «θέατρο των μηχανών» (Maschinentheater) στο λαϊκό θέατρο της Βιέννης βλ. O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte von barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Βιέννη 1952.

για ποιου είδους παράσταση, έστω και στον εγκέφαλο του αναγνώστη, ο Σακελλάριος έχει μεταφράσει το έργο αυτό;

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

Αν ξεκινήσουμε από τη λογική υπόθεση εργασίας πως όλες οι μεταφράσεις εκείνης της εποχής, του δεύτερου μισού του 18ου αιώνα, γίνονται είτε για διδακτικούς και ψυχωφελείς σκοπούς, γράφονται για ανάγνωση αλλά ταυτόχρονα αποτελούν και μια ψηφίδα σ' ένα ελληνόγλωσσο ρεπερτόριο, που θα χρειαστεί για τη μελλοντική λειτουργία ελληνικής σκηνής, την οποία ο ελληνικός Διαφωτισμός είχε διακαή πόθο να ιδρύσει,¹⁴¹ τότε μένει η καίρια ερώτηση: γιατί, για ποιον, με ποιο κίνητρο και με ποια σκοπιμότητα ο Σακελλάριος μεταφράζει αυτό το έργο, που κυκλοφορεί ως «μελόδραμα»; Ποιος θα διαβάσει και γιατί να διαβάσει πριν από το 1800 λιμπρέτο για όπερα; Μουσικό θέατρο υπήρχε στην Ελλάδα την εποχή εκείνη, αλλά στη

141. A. Tabaki, *Le théâtre néohellénique. Genèse et formation: Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Παρίσι 1995, σσ. 377-382, 382-391, Θ. Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τ. Α₁: *Ως φούνιξ εκ της τέφρας του... 1828-1875*, Ηράκλειο 2002, σσ. 17-35.

μακρινή Κέρκυρα.¹⁴² Επιτρέπεται να υποθέσουμε πως τόσο ο Ρήγας όσο και ο Σακελλάριος, που είχαν την εμπειρία της Βιέννης, συμπεριέλαβαν στα πιο μακρόπνοα σχέδιά τους, εκτός από την ίδρυση και λειτουργία ελληνικής σκηνής – όραμα που σε δύο δεκαετίες θα έχει γίνει πραγματικότητα –,¹⁴³ και μουσικό θέατρο; Η ερώτηση φαίνεται τολμηρή, αλλά είναι ως ένα βαθμό αναπόφευκτη, γιατί τη θέτουν τα ίδια τα γεγονότα: στο χρονικό διάστημα 1796-97 δημοσιεύονται τρία λιμπρέτα (αν και *Τα Ολύμπια* του Ρήγα παραπέμπουν σε ένα διαφορετικό τύπο του λιμπρέτου, στην κλασικίζουσα τραγωδία),¹⁴⁴ ενώ αργότερα (ούτε πρωτότερα) δεν παρατηρείται το γεγονός της μετάφρασης μελοδραμάτων (με την έννοια του λιμπρέτου της όπερας)¹⁴⁵ – μπορεί ένα τέτοιο μεταφραστικό εγχείρημα να θεωρείται άσχετο από το ανθηρό μουσικό θέατρο της Βιέννης; Κι αν ναι, επειδή στα προεπαναστικά χρόνια το μεταφραστικό εγχείρημα σχεδόν πάντα έχει μια συγκεκριμένη σκοπιμότητα,¹⁴⁶ σε τι ακριβώς απέβλεπαν αυτές οι μεταφράσεις;

Η διασύνδεση των δύο μεταφράσεων του 1796 με τη μουσική ζωή της Βιέννης μας φέρνει αμέσως στο επόμενο θέμα: το πρότυπο.¹⁴⁷

Το γερμανικό πρότυπο. Κατά τις πληροφορίες του Ζαβίρα, το πρότυπο του λιμπρέτου πρέπει να είναι γραμμένο στα γερμανικά. Οι σχετικές αναζητήσεις του Γιώργου Βελουδή οδήγησαν στο έργο *Telemach* (1706) ή *Telemachus und Calypso* (1717) του Joh. Christian Frauendorf, που μελοποιήθηκε από τον Georg Kaspar Schürmann (ca. 1672-1751),¹⁴⁸ με τον ισχυρισμό πως αυτός είναι ο μόνος τίτλος σχετικά με τον Τηλέμαχο ανά-

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

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

144. Του Μεταστάσιου (βλ. Πούχνερ, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. *Τα Ολύμπια*», ό.π. (σημ. 2)).

145. Όχι mélodrames. Η απόδοση του γαλλικού όρου στα ελληνικά ως «μελόδραμα» είναι παρεξηγήσιμη, γιατί μελόδραμα αποκαλείται συνήθως η όπερα. Βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις. Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών* 9 (2009) 339-366, ιδ. 345-359.

146. Α. Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος-19ος αι.). Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2005.

147. Για τους προβληματισμούς αυτούς βλ. και το μελέτημα Β. Πούχνερ, «Λιμπρέτα όπερας στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία. Ο ρόλος του μουσικού θεάτρου στη μεταφραστική προσπάθεια συγκρότησης ενός ελληνικού θεατρικού ρεπερτορίου», στον τ. *Ευτυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καψωμένο*, Ιωάννινα 2010, σσ. 463-470.

148. Veloudis, *Germanograecia*, ό.π. (σημ. 28), σ. 111.

μεσα στα γερμανικά μελοδράματα.¹⁴⁹ Ο συγγραφέας του λιμπρέτου αυτού όμως είναι τόσο άγνωστος, ώστε άγνωστες είναι ακόμα και οι χρονολογίες του βίου του.¹⁵⁰ Μοιάζει εξαιρετικά απίθανο, ο Σακελλάριος να έχει μεταφράσει έναν τόσο άγνωστο λιμπρετίστα.¹⁵¹ Δικές μου έρευνες, πριν από το 1995, κατέληξαν σε άλλο συμπέρασμα. Η αρχική μου υποψία πως ο Σακελλάριος ενδέχεται να είχε δει την παράσταση της δίπρακτης ηρωικής κωμικής όπερας *Telemach, der Königssohn von Ithaka* στις 27 Ιουνίου 1795 στο Freyhaus-Theater της Βιέννης, με μουσική του F. A. Hoffmeister και λιμπρετίστα τον γνωστό Emmanuel Schikaneder, τον ποιητή του *Μαγικού Αυλού* του Μότσαρτ (1791), και να έχει μεταφράσει το λιμπρέτο υπό την επίδραση της επιτυχίας του έργου και της αίγλης του συγγραφέα του, δεν επιβεβαιώθηκε από μίαν αντιβολή του γερμανικού κειμένου με τα χορικά που δημοσιεύτηκαν από τους Λαδά και Χατζηδήμο στη βιβλιογραφία τους.¹⁵² Άλλωστε το λιμπρέτο δημοσιεύεται μόλις το 1797 στη Βιέννη.¹⁵³

Μια συστηματική αναζήτηση στους καταλόγους των μελοδραμάτων εντόπισε τρεις πιθανές περιπτώσεις: (1) *Télémaque dans l'île de Calypso (La triomphe de la sagesse)*, τρίπρακτη όπερα του J. F. Lesueur με λιμπρετίστα τον Dercy, που παραστάθηκε στο Παρίσι, στο θέατρο Deydeaux στις 11 Μαΐου 1796 – πολύ αργά για τη μετάφραση και το τύπωμα του κειμένου, άλλωστε ο Ζαβίρας επιμένει πως η μετάφραση έγινε από τα γερμανικά· (2) *Telemacco ed Eurice nell' isola di Calipso*, ιταλική όπερα του Franc. Cipolla (με άγνωστο λιμπρετίστα), που παραστάθηκε το 1785 στη Νεάπολη στο Teatro del Fondo – εδώ είναι αξεπέραστοι οι ενδοιασμοί ως προς το άγνωστο αυτό πρότυπο και τη γλώσσα από την οποία μεταφράζεται· και (3) *Telemacco o sia l'Isola di Circe*, δίπρακτη όπερα του Christoph Willibald Gluck με λιμπρετίστα τον Coltellini, που παραστάθηκε στο Burgtheater της Βιέννης στις 30 Ιανουαρίου 1765 – ελκυστική υπόθεση,¹⁵⁴ η οποία ωστόσο δεν μπορεί να ευσταθεί, γιατί ο μύθος είναι διαφορετικός.¹⁵⁵

149. F. Stieger, *Opernlexikon, Teil I: Titeltatalog*, τ. Γ', Tutzing 1975, σσ. 1185 κ.ε., και *Teil II: Komponisten*, τ. Γ', Tutzing 1975, σσ. 101 κ.ε.

150. A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597-1940*, Totova, N.J., 1978, στ. 117.

151. Για το ρόλο της φήμης και της επιτυχίας του προτύπου και του συγγραφέα του ανάμεσα στα κριτήρια επιλογής των μεταφράσεων και εκδόσεων βλ. παραπάνω επίσης Β. Πούχνερ, *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 111 κ.ε., και ο ίδιος, *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 185 κ.ε.

152. Πούχνερ, «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα στο ελληνικό θέατρο του 18ου αιώνα», ό.π. (σημ. 51), σ. 236.

153. Stieger, *Opernlexikon, Titeltatalog*, ό.π. (σημ. 149), σ. 1186, και για τον λιμπρετίστα ο ίδιος, *Opernlexikon, Teil III: Librettisten*, τ. Γ', Tutzing 1975, σ. 866.

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

155. Stieger, *Opernlexikon, Titeltatalog*, ό.π. (σημ. 149), σσ. 1185 κ.ε.

Κατέληξα τότε στο συμπέρασμα, μη έχοντας το ελληνικό κείμενο στα χέρια μου αλλά μόνο τα στοιχεία και αποσπάσματα που παραθέτουν οι Λαδάς και Χατζηδήμος, πως το πιο πιθανό θα είναι, στην περίπτωση του άγνωστου προτύπου της μετάφρασης αυτής να πρόκειται για την τρίπρακτη έμμετρη γερμανική τραγωδία «με άριες» του Johann Georg Heubel¹⁵⁶ *Telemach auf der Insul der Göttin Calypso*, που έπαιξε η Caroline Neuber στο Theater nächst dem Kärtnerthor στη Βιέννη στη σαιζόν 1754/55 μαζί με άλλες πέντε τραγωδίες,¹⁵⁷ και υπάρχει τυπωμένη έκδοσή της στο Θεατρικό Μουσείο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Αυστρίας.¹⁵⁸ Με τις πολλές άριες και την έντονη μουσική υπόκρουση θα ήταν δυνατό, η τραγωδία αυτή να είχε ονομαστεί από τον Ζαβίρα «μελόδραμα»: άλλωστε τα όρια ανάμεσα σε μουσικό θέατρο και θέατρο πρόζας στη Βιέννη του 18ου αιώνα ήταν έτσι κι αλλιώς ρευστά.¹⁵⁹

Μολοντούτο με νεότερες έρευνες η υπόθεση αυτή διαφεύστηκε. Ανάγνωση και αντιβολή της τραγωδίας (*Trauerspiel*) *Telemach auf der Insul der Göttin Calypso*¹⁶⁰ πείθει αμέσως πως πρόκειται ακριβώς για την ίδια υπόθεση, και τα πρόσωπα, εκτός από μια νύμφη με όνομα Leucotine και τον ίδιο τον Ποσειδώνα, που κάνει την εμφάνισή του στη θάλασσα πάνω σε αχιβάδα, είναι τα ίδια, αλλά το έργο είναι (α) πολύ μεγαλύτερο σε έκταση και (β) έχει τρεις πράξεις με 7+10+11 σκηνές. Και εδώ υπάρχει ο τραγικός ρόλος της Εύχαρης, το μοτίβο της μετάδοσης του ερωτικού αισθήματος με τα βέλη του Έρωτα, η εμφάνιση της Αφροδίτης στο φανταχτερό ουράνιο άρμα της, τα καράβι που καίγεται και η αναχώρηση των επισκεπτών του νησιού με κολύμπι, αλλά το κείμενο είναι πιο περίπλοκο και δεν συμπίπτει ούτε τμηματικά ούτε στο σύνολο. Εδώ αναγράφονται και οι αλλαγές του

156. Ο Heubel ήταν επαγγελματίας λιμπρετίστας για το κωμικό αυτοσχέδιο λαϊκό θέατρο της Βιέννης στα μέσα του 18ου αι., αλλά και συγγραφέας τραγωδιών και διασκευών του Μεταστάσιου, που έκαμε και μεταφράσεις από τα ιταλικά και τα γαλλικά (βλ. O. Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, ό.π. (σημ. 140), σσ. 228 κ.ε., 380, 384, 389, 399, 410).

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

158. Στον τ. 157 της σειράς *Die Deutsche Schaubühne in Wien, 1749-1760*. «In Versen mit Arrien in 3 Abhandlungen aus dem 1. und 7. Buch der Benjamin Neukirchschen Übersetzung gezogen» (E. Wlassak, *Repertoire des deutschen Schauspiels in Wien (1748-1880)*, χφ της Wiener Stadtbibliothek, παράθεμα στον Zechmeister, *Die Wiener Theater*, ό.π. (σημ. 89), σ. 453).

159. Πούχνερ, «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», ό.π. (σημ. 51), σσ. 237 κ.ε. (με άλλα στοιχεία ακόμη και επιχειρήματα).

160. Ευχαριστώ στο σημείο αυτό το προσωπικό της Österreichische Nationalbibliothek για την προμήθεια φωτοαντιγράφου της έκδοσης.

σκηνικού που χρειάζονται: (1) το νησί της Καλυψώς, (2) η σπηλιά της, (3) ο κήπος της, (4) ένα δάσος, (5) βράχος στην ακροθαλασσιά. Τα θεαματικά αυτά σκηνικά δίνουν και μιαν ιδέα για τη σκηνογραφία της ελληνικής μετάφρασης, η οποία πρέπει να καλύψει περίπου τα ίδια πράγματα.

Με το αρνητικό αυτό πόρισμα το θέμα του προτύπου της μετάφρασης του *Τηλέμαχος και Καλυψώ* δυσχεραίνεται και πρέπει να μείνει προς το παρόν ανοιχτό.¹⁶¹ Ωστόσο τα περιθώρια ανεύρεσης κάποιας λύσης κάπως έχουν στενέψει και προκαλούν προβληματισμούς, οι οποίοι, σε συνδυασμό με άλλες σκέψεις και παρατηρήσεις, ίσως μεταθέσουν το ζήτημα σε μια άλλη διάσταση. Το πρώτο είναι μια ερώτηση, η οποία οδηγεί την έρευνα σε διαφορετικό δρόμο: μήπως η πληροφορία του Ζαβίρα πως η μετάφραση έγινε από τα γερμανικά, δεν είναι σωστή; Ο Σακελλάριος φιλοτέχνησε μεταφράσεις και από τα γαλλικά, αλλά, κατά τις πληροφορίες της Μητιώς, τη βοήθησε κιόλας στις μεταφράσεις του Goldoni και συνέθεσε τα στιχουργήματα που υπάρχουν σε μία από τις κωμωδίες.¹⁶² Επομένως ήξερε και ιταλικά. Ο Ζαβίρας αναφέρει μόνο τα γερμανικά και τα γαλλικά, που τα έμαθε στη Βουδαπέστη μαζί με τα «φιλόσοφα μαθήματα». Αν η αμφισβήτηση της εγκυρότητας της πληροφορίας του Ζαβίρα πως μετέφρασε από τα γερμανικά, είναι εντέλει αδικαιολόγητη (γιατί οι άλλες, όσες μπορούν να ελεγχθούν, δηλαδή βασικά αυτές του Κόδρου, είναι έγκυρες), τότε δεν μπορεί να αρνηθεί κανείς πως είναι τουλάχιστον «ευριστική», ανοίγοντας μια πιθανότητα να διευρυνθεί ο ορίζοντας των αναζητήσεων. Η αναζήτηση του προτύπου και στη γαλλική φιλολογία άλλωστε συνιστάται και μόνο από το γεγονός πως το άλλο λιμπρέτο που μετέφρασε, *Ορφεύς και Ευρυδίκη*, έχει γαλλικό πρότυπο.

Υπάρχουν ακόμα δύο σημεία που προβληματίζουν, που και τα δυο στηρίζονται σε παρατηρήσεις ή συνδυασμό παρατηρήσεων. Το ένα είναι ο κεντρικός ρόλος της θλιμμένης και ερωτόπληκτης νύμφης Εύχαρης μέσα στο έργο. Ανάμεσα στα έξι στιχουργικά παραδείγματα από θεατρικά έργα, στη *Γραμματολογία* του Χαρίσιου Μεγδάνη, η Εύχαρις εμφανίζεται δύο φορές,¹⁶³ πάντα σε κατάσταση αξιοθρήνητη και μοιρολογώντας για τον χαμένο έρωτα· τη μια φορά της συμπαραστέκεται και απαντά ο χορός, την άλλη

161. Άλλο πρότυπο έχει προτείνει προσφάτως ο Γ. Πολιουδάκης (Georgios Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Φρανκφούρτη 2008, σσ. 191 κ.ε.), κάποιου Lampel *Tellemach und Calypso*, Πέστη 1788, χωρίς ωστόσο να παρουσιάσει μια συστηματική αντιβολή των κειμένων (βασίζεται μόνο στον κατάλογο σκηνικών προσώπων και τα χορικά που έχουν δημοσιεύσει οι Λαδάς και Χατζηδήμος, ό.π. (σημ. 74)).

162. Βλ. παραπάνω.

163. Πλ. παραπάνω.

φορά μονολογεί και κλαίει για την τύχη της μόνη της. Είναι πολύ πιθανό να πρόκειται και τις δύο φορές για τη νύμφη Εύχαρι που έχει ερωτευτεί τον Τηλέμαχο, θρηνεί για το χωρισμό τους και οδύρεται για τη φυγή του. Στη δεύτερη περίπτωση αναφέρεται ως τίτλος της «ανεκδότης τραγωδίας» «Έρωσ αγωνοθέτης». Τα αποσπάσματα αυτά δεν συμπίπτουν σε κανένα σημείο με το κείμενο του «μελοδράματος» που μεταφράστηκε στα ελληνικά, όπου δεν υπάρχει ξεχωριστός θρήνος της Εύχαρης ούτε σχετικό χορικό. Στις περιπέτειες του Τηλέμαχου στο νησί της Καλυψώς υπάρχει πάντα η Εύχαρις σε κεντρικό ρόλο και εμφανίζεται σε όλα αυτά τα έργα και τις διασκευές τους.¹⁶⁴ Όπως γνωρίζουμε από το θρήνο του Ορφέα για την Ευρυδίκη, που υπάρχει ανάμεσα στα στιχουργικά αυτά παραδείγματα δύο φορές, μια φορά ως «πρόπλασμα» και την άλλη φορά σε μορφή που πλησιάζει πλέον το θρήνο του Ορφέα στη δημοσιευμένη μορφή (βλ. στη συνέχεια), ο Σακελλάριος πειραματιζόταν προφανώς με τις γλωσσικές μορφές και τους μεταφραστικούς τρόπους της απόδοσης στα ελληνικά. Ο πεθερός του παπα-Χαρίσιος διάλεγε βέβαια ανάμεσα στα χειρόγραφα του γαμπρού του μόνο εκείνα τα στιχουργήματα που του χρησίμευαν ως παραδείγματα στη γραμματολογία του. Αλλά μπορεί να είναι τυχαίο, ότι ανάμεσα στα έξι παραδείγματα από δραματικά έργα δύο αναφέρονται στην Εύχαρι, σε μια κατάσταση τελείως όμοια με εκείνη στην οποία βρίσκεται προς το τέλος του μελοδράματος μετά τη βίαια επέμβαση της Καλυψώς; Υπάρχει δηλαδή προγενέστερη ανέκδοτη έμμετρη μορφή της μετάφρασης αυτής; Ή ακόμα πιο προχωρημένο: εφόσον οι θρήνοι της Εύχαρης, που διασώζει η Καλλιόπη παλιν/νοσοτούσα, δεν υπάρχουν μέσα στη μετάφραση του μελοδράματος Τηλέμαχος και Καλυψώ, μήπως αυτή η μορφή του μεταφρασμένου μελοδράματος είναι συντομευμένη διασκευή εκτενέστερου κειμένου, και τότε μάταια επιχειρούμε να εντοπίσουμε το πρότυπο ξεκινώντας από το κείμενο της μετάφρασης;

Υπάρχει και ένα άλλο σημείο, μια παρατήρηση που διαμορφώνεται σταδιακά κατά την ανάγνωση του μελοδράματος στην ελληνική του εκδοχή και κεντρίζει την προσοχή του αναγνώστη: σε πολλά σημεία του έργου, κυρίως στην αρχή και προς το τέλος, τονίζεται η εκδικητική manía της Καλυψώς και υπογραμμίζονται οι ολέθριες συνέπειες αυτού του ανθρώπινου πάθους, που καταστρέφει εντέλει την ίδια και το νησί της, μετατρέπει τις νύμφες σε μαινάδες και ρίχνει στη δυστυχία την Εύχαρι, αναγκάζοντας στο τέλος τον γιο του ένδοξου Οδυσσέα και την ίδια την Αθηνά να φύγουν

164. Π.χ. και σε μια συνέχεια της τραγωδίας του Heubel, που συμπεριλαμβάνει και την αιχμαλωσία του Τηλέμαχου στην Αίγυπτο ως σκλάβου, η Εύχαρις εμφανίζεται ως πριγκίπισσα της Καλυψώς (J. G. Heubel, *Telemach. Anderter Theil. Ein Trauer-Spiel in drey Aufzügen ... enthält Telemachs Slavery in Egypten ... Wien ... 1758*).

κολυμπώντας στη θάλασσα. Όπως φαίνεται, ο πρώτος των τίτλων από τα θεατρικά έργα που αναφέρει ο Ζαβίρας πως έχει μεταφράσει ο Σακελλάριος, *Αποτέλεσμα της φιλεκδικήσεως*, ταιριάζει εντυπωσιακά στην υπόθεση αυτή, υπογραμμίζει μάλιστα τη διδακτική σκοπιμότητα της συμβατικής αυτής μυθολογικής υπόθεσης. Το άγνωστο αυτό έργο μεταφράζεται κατά τον Ζαβίρα το 1788 από τα γαλλικά και έμμετρα. Και στο σημείο αυτό ανταμώνονται τώρα οι τρεις υποθέσεις: μήπως ήταν αυτό μια άλλη, έμμετρη αυτή τη φορά, εκδοχή του θέματος του *Τηλέμαχου και της Καλυψώς*, από την οποία έχει διασώσει μερικούς στίχους ο Μεγδάνης στη *Γραμματολογία* του; Είτε οι σκέψεις αυτές είναι σωστές είτε όχι, οι έρευνες για τον εντοπισμό του προτύπου πρέπει να στραφούν και σε γαλλικές πηγές.

Τελικά δεν ήταν το ανέκδοτο χειρόγραφο που οδήγησε στις αβεβαιότητες και τις υποθέσεις, αλλά ένα εκδεδомένο κείμενο. Η μορφή του Κοζανίτη ιατροφιλόσοφου και το έργο του, ατελώς γνωστό, μερικώς σωζόμενο και εν μέρει και ανέκδοτο, περιβάλλεται, παρά τις έρευνες που έχουν γίνει για τη διαλεύκανση της βιογραφίας του, ακόμα από πολλά άγνωστα και αβέβαια σημεία. Με ασφάλεια όμως μπορεί να ισχυριστεί κανείς πως πρόκειται για σημαντικό μεταφραστή, ικανό στιχουργό και γλαφυρό πεζογράφο. Αυτό άλλωστε είναι το θέμα της ακόλουθης θεματικής ενότητας.

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

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

Στις ορθογραφικές ιδιοτροπίες ανήκουν περιπτώσεις όπως: *ανατέλωντας, απαταίωνα, Οδυσσεύς, εγκαταλελειμένη, αγριώτητα, περιπαίζοντας, υπερηφάνιαν, ερυννιάς, συνεφίασε, σύνεφα, Πηνελώπη, θυμομένα, μαζί, ιξεύρετε, καλλήτερον, ακόμι, τας Σηρήνας, κατιφής, γλυκήτητα, άρχησε, αγάλη, φουσκομένα, ώντας, ορνάγματα, της αηδώνος, σύνεφον, αμάξιτης, ογλίγων, άμμαξα, παιγνιδια, τανίζει, υπεράσπησίν σου, θέλει διπλασιάση, δόλειος, σήμωσε, έτζι, ογλιγωράδα, το βλεμμά μου κτλ.* που ο απαιτούν αποκατάσταση, γιατί πιο πολύ δηλώνουν, απλώς, ορθογραφική αδυναμία, ενώ άλλα έγιναν δεκτά, όπως: *ατονημένη, ευγαίνει, ευγάξει, εφεύρεμα, κτλ.* *Αφίνω / αφήνω* υπάρχει σε διπλοτυπία, όπως και το *κανένα* δεν γράφεται με συνέπεια (και «*κάνένα*», και «*κανένα*»)· διττογραφία παρατηρείται και στην περίπτωση του *διά τί / διατί*. Στον ιδίτυπο ορθογραφικό χαρακτήρα της έκδοσης ανήκει και το γεγονός πως λέξεις στην αρχή της φράσης δεν αναγράφονται με κεφαλαία αλλά πεζά, ενώ έννοιες όπως *Δάσος, Ήλιος, Φύσις, Φωνή, Ηχώ, Γυναικεία, Ουρανός, Θάλασσα, Αστραπαί, Κόσμος, Αμβροσία, Βροντή,* γράφονται με κεφαλαία.

Όπως σε πολλά φαναριώτικα κείμενα, χρησιμοποιείται η αιτιατική αντί της γενικής ή της δοτικής, σε περιπτώσεις όπως «*τον πιάνει το χέρι*». Με κάποια συνέπεια χρησιμοποιείται η χρονική αύξηση: *απήλαυσε, ηνώθη, ηλευθερώθη, ητομασμένος, ηπάτησε* κτλ. Ορισμένα ρήματα με κατάληξη *-ίζω* μετατρέπονται στον αόριστο ή μέλλοντα σε συνηρημένα: «*κατεδάφησε*», «*να άρχησε*», «*εκέρδησε*», από την άλλη υπάρχει όμως ένα «*καταφρονίζω*». Τα «*όμματα*» εμφανίζονται και ως «*ομμάτια*» (ενδιάμεσος τύπος με «*μάτια*»), συναντιέται ο τύπος *ανθίστασις*, ο τύπος *ζωήρης* και *ζωώνω* (για *ζωογονώ*), η *αισθητική* σημαίνει «*αισθαντική*» κτλ. Μορφολογικές ιδιαιτερότητες υπάρχουν και στην περίπτωση του προστακτικού τύπου *άφεσέ τον*.

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

του κειμένου αυτού είναι πολύ λιγότερες από τον *Κόδρο*.

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

Η έκδοση. Στον εν λόγω τόμο υπάρχει ως δεύτερο και προτελευταίο έργο (σσ. 45-77)¹⁶⁵ το κείμενο του «δράματος». Η ρευστότητα των ειδολογικών προσδιορισμών προκύπτει και από το γεγονός, ότι ο Ζαβίρας αποκαλεί τη μετάφραση αυτή «μελόδραμα», ενώ και ο Μεγδάνης σημειώνει στην περίπτωση του προπλάσματος του θρήνου του Ορφέα (πρώτο παράδειγμα) «έκτινος [sic] Μελοδράματος του Ορφέως ληφθέντες» στίχοι, αλλά στην περίπτωση της εκδοχής του θρήνου, που ταυτίζεται πλέον με τη δημοσιευμένη μορφή (έκτο παράδειγμα) «εκ της Ορφέως Τραγωδίας».¹⁶⁶ Η εκδοτική φροντίδα είναι επίσης καλή· όνομα του μεταφραστή επίσης δεν αναγράφεται. Οι Λαδάς και Χατζηδήμος περιγράφουν στη βιβλιογραφία τους την έκδοση με κάθε λεπτομέρεια.¹⁶⁷ Παραθέτουν και το κείμενο του πρώτου χορικού/θρήνου ολόκληρο, πράγμα που οδήγησε το 1995 στην ταύτιση του προτύπου. Το ιστορικό της αποδοχής της πατρότητας του Σακελλαρίου και γι' αυτήν τη μετάφραση είναι το ίδιο, με τη διαφορά ότι δεν ασχολήθηκε μαζί της ο Γιώργος Βελουδής, γιατί η *Germanograecia* αφορούσε μόνο τη γερμανική λογοτεχνία.¹⁶⁸

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

165. Το τελευταίο είναι ένα ποίημα «Εις ησυχίαν» (σσ. 78-80) σε 90 πεντασύλλαβους στίχους με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία στο ύφος των «μισμαγιών». Σχηματίζει με τα προηγούμενα δύο μελοδράματα ένα θεματικό σύνολο, έτσι το βιβλίο παρουσιάζεται ως ένα τρίπτυχο: από τον παροξυσμό του έρωτα και της ζήλειας που οδηγεί στη μανία της εκδίκησης, στη γλυκύτητα της ερωτικής πίστης που συγκινεί ακόμα και τον Άδη, και από εκεί στην έλλειψη των ερωτικών παθών και στην ψυχική γαλήνη. Από την άποψη της στάσης απέναντι στα ερωτικά πάθη, ο τόμος αποτελεί μια σταδιακή «κάθαρση», που οδηγεί από τη «ζάλη» των αισθημάτων στην ησυχία και απάθεια.

166. Βλ. παραπάνω.

167. Λαδάς και Χατζηδήμος, ό.π. (σημ. 74), σσ. 38 κ.ε., αρ. 33.

168. Veloudis, ό.π. (σημ. 28).

254 στίχους (στην πραγματικότητα η Α' και η Γ' ακόμα περισσότερους, γιατί από τα επαναλαμβανόμενα χορικά αναγράφονται μόνο οι πρώτοι στίχοι). Ωστόσο με την εύρυθμη ποιητική ένδυση και τις ισχυρές συνηχήσεις της ομοιοκαταληξίας, κυρίως στα πιο σύντομα μέτρα, και αυτή η εντύπωση διασκεδάζεται. Ο Σακελλάριος βρίσκεται χωρίς άλλο σ' ένα αποκορύφωμα της ποιητικής του ωρίμανσης. Για τον πρώτο θρήνο του χορού υπάρχει ένα πρόπλασμα ανάμεσα στα χειρόγραφα που χρησιμοποιεί ο Μεγδάνης για τη γραμματολογία του, εκεί υπάρχει και η ολοκληρωμένη μορφή που σχεδόν ταυτίζεται με το δημοσιευμένο θρήνο (το έκτο παράδειγμα) και υπάρχει ο «Ιάλεμος δεύτερος» στα *Ποιήματα*, που γράφτηκε για το θάνατο της πρώτης γυναίκας του και χρησιμοποιεί ακριβώς το ίδιο μετρικό σχήμα και την ίδια ποιητική εικονολογία με το θρήνο του Ορφέα.¹⁶⁹

Η ίδια η υπόθεση είναι ακόμα πιο υποτυπώδης απ' ό,τι στην περίπτωση του πρώτου μελοδράματος και κινείται σ' ένα ακόμα πιο γνωστό μυθολογικό μοτίβο, που έχει δραματοποιηθεί πάμπολλες φορές στην παγκόσμια λογοτεχνία.¹⁷⁰ Το έργο δεν παρουσιάζει τα θεαματικά στοιχεία του άλλου λιμπρέτου, αλλά βασίζεται σε μια κλασικιστική απλότητα. Είναι ακόμα πιο λυρικό, στατικό, μη δραματικό, γιατί ομιλούντα πρόσωπα είναι μόνο ο Ορφέας και ο Έρωσ, η Ευρυδίκη στη συνέχεια, και υπάρχουν τρεις διαφορετικοί χοροί ποιμένων και νυμφών, Ερύνιων και τεράτων και Ηρώων στα Ηλύσια Πεδία. Η πρώτη πράξη διαδραματίζεται «πλησίον της Αόρνου λίμνης», όπου εκεί κοντά λέγεται πως υπάρχει η είσοδος στον Άδη, η δεύτερη πράξη ξετυλίγεται στον Άδη, πρώτα σε «πετρώδεις σπηλάδες εις τον τόπον του Κωκυτού», ύστερα στα «Ηλύσια Πεδία», η τρίτη πράξη πλέον «εις την έξοδο του Άδου».

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

169. Πούχνερ, «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», ό.π. (σημ. 51), σσ. 249 κ.ε.

170. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, ό.π. (σημ. 137), σσ. 562-568 (με βιβλιογραφία), Hightet, *Η κλασική παράδοση*, ό.π. (σημ. 138).

Η τέταρτη σκηνή δείχνει πάλι τον Ορφέα σε μονόλογο: χαιρέται για την απόφαση των θεών και ταυτόχρονα αγωνιά, πώς θα αντέξει τη συνάντηση με τη γυναίκα του χωρίς να την κοιτάξει (Α' 144-177, αλλάζει το μέτρο πάλι: οι ανησυχίες και χαρές του Ορφέα κινούνται σε δεκασύλλαβο με ζευγαρωτή ρίμα).

Στη δεύτερη πράξη η δράση έχει μεταφερθεί πλέον στον Κάτω Κόσμο. Στην πρώτη σκηνή τον Ορφέα υποδέχεται με επιθετικότητα ο Χορός Ερινύδων (sic), αλλά ο πόνος και η γλυκιά φωνή του τραγουδιστή μαγεύει τα άγρια πνεύματα του Άδη: στο άκουσμα της λύρας του οι πύλες ανοίγονται μόνες τους (Β' 1-18). Στη δεύτερη σκηνή ο Ορφέας βρίσκεται στα Ηλύσια Πεδία, όπου τον υποδέχεται, μετά από μακροσκελή άρια, στην οποία εκφράζει τη χαρά του που βρίσκεται στα Ηλύσια Πεδία (Β' 19-60, πάλι σε σχήμα επτά εξάστιχων στροφών με σχήμα 8/8/7/8/8/7 και ανάλογες ομοιοκαταληξίες), ο Χορός των Ηρώων: τους αναγγέλλει (Β' 61-64), οι Ήρωες απευθύνουν τον λόγο τους σ' αυτόν (Β' 65-70), εκείνος τους ευχαριστεί για τη συμπαραστάση (Β' 71-78) – όλα αυτά σε δεκαπεντασύλλαβους με ζευγαρωτή ρίμα, ώσπου ο Χορός να τραγουδήσει ένα τελικό χορικό (Β' 79-88 σε δεκασύλλαβους με ζευγαρωτή ρίμα).

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

Το ίδιο το έργο είναι ένας ύμνος προς τη μουσική, μια αποθέωση της μα-

γικής της δύναμης, που ημερώνει ακόμα και τον άγριο Άδη και τα τέρατά του, και στον ήχο της λύρας και τη φωνή του τραγουδιού οι πύλες του πόνου ανοίγονται από μόνες. Υπάρχει και η επέμβαση στο ίδιο το μυθολογικό θέμα, η Ευρυδίκη ζωντανεύει και τρίτη φορά με τη θέληση του Έρωτα, και οι φοβεροί και απαράβατοι όροι της απελευθέρωσης και της εξόδου από τον Άδη, οι όροι που έκαναν τη γυναίκα του Λωτ να μεταμορφωθεί σε στήλη άλατος, αποδεικνύονται απλώς ως ψυχική δοκιμασία, στην οποία υποβάλλουν οι θεοί τον τραγουδιστή, για να δοκιμάσουν τη δύναμη της ερωτικής πίστης του. Το μυθολογικό θέμα το χειρίζεται ο συγγραφέας του έργου με το διδακτικό τρόπο του Διαφωτισμού, ως μυητική διαδικασία, παρόμοια με αυτήν στο *Μαγικό Αυλό* του Μότσαρτ (1791), και η κατάβαση στον Άδη¹⁷¹ είναι ένα μυητικό ταξίδι στις εσχαιές της ύπαρξης. Η μουσική όμως (η αισθητική, η ομορφιά, η αρμονία) κάνει το φοβερό ταξίδι εύκολο, τα μαγικά εμπόδια της μυθολογίας υποκύπτουν στον ήχο της και τα μυθικά τέρατα και φαντάσματα του Κάτω Κόσμου μαγεύονται: για τους τρομακτικούς όρους και κανόνες της εξόδου από το βασίλειο των σκιών αποδεικνύεται πως δεν είναι απαράβατοι και τελετουργικοί, αλλά μέσα ελέγχου και στρατηγικές εξέτασης μιας σοφής και δίκαιας θεότητας. Ως τέτοια αποδεικνύεται στο έργο αυτό, αντίθετα με την παράδοση του τυφλού κι ανεύθυνου βρέφους, ο Έρωτας. Και αυτή είναι μια μεθερμηνεία του Διαφωτισμού, που δίνει στο πολυχρησιμοποιημένο μυθολογικό θέμα νέα ουσία. Η σοβαρότητα του ήθους και η απλότητα της φόρμας διαφαίνονται ανάγλυφα, αν συγκρίνουμε με το προηγούμενο έργο. Εδώ ο έρωτας έγινε μια πολύ σοβαρή και ηθική υπόθεση: μπροστά στη συζυγική πίστη κι αγάπη συμμορφώνονται ακόμα και οι θεοί. Και πάνω από όλα υπάρχει η δύναμη της μουσικής που μαγεύει με μεταθεατρικό τρόπο ή όπερα θεματοποιεί τον εαυτό της. *Musica perennis*.

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

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

Το γαλλικό πρότυπο. Σε αντίθεση με το προηγούμενο λιμπρέτο, στην περίπτωση του Ορφέα στάθηκε δυνατό να εντοπισθεί το πρότυπο. Οι πληροφορίες του Ζαβίρα ήταν: «εκ της γαλλικής διά στίχων».¹⁷² Με τη δημοσίευση του πρώτου χορικού των ποιμένων στη βιβλιογραφία των Λαδά και Χατζηδημού¹⁷³ έγινε εφικτή και η σύγκριση με τα αποσπάσματα που δημοσιεύει ο Μεγδάνης (παράδειγμα 1 και 6) – εκεί είναι ο Ορφέας που λέει το θρήνο, όχι ο χορός –, όπου αποδεικνύεται το πρώτο κείμενο δοκιμαστικό πρόπλασμα του δεύτερου, ενώ το δεύτερο πλησιάζει πλέον πολύ την εκδομένη μορφή.¹⁷⁴ Προκαλεί πάντως εντύπωση πως ο Μεγδάνης δεν χρησιμοποίησε την τυπωμένη μορφή αλλά προφανώς κάποια χειρόγραφα με δοκιμαστικές αποδόσεις του Σακελλαρίου. Τα τρία αυτά κείμενα είναι και εκείνα, που αποδεικνύουν πέραν πάσης αμφιβολίας, πως τα στιχουργικά παραδείγματα από δραματικά έργα, που χρησιμοποιεί ο Μεγδάνης στη γραμματολογία του, είναι πράγματι από τη γραφίδα του φίλου γαμπρού του.

Όσο για την έρευνα στην Κοζάνη, είναι σίγουρο πως θα μείνουν, ίσως για πάντα, κάποια ερωτηματικά, ενώ στην ίδια τη Βιέννη στάθηκε εφικτό να ξεκαθαρίσει μια σημαντική συσχέτιση του Σακελλαρίου με τη μουσική και το μουσικό θέατρο: μια απλή αντιβολή του πρώτου θρήνου πείθει για το ότι το γαλλικό πρότυπο που μεταφράζει ο Σακελλάριος «διά στίχων» δεν είναι άλλο από το λιμπρέτο της όπερας που αποτέλεσε σταθμό στην ιστορία του μελοδράματος του 18ου αιώνα *Orphée et Euridice* του περιφημου μεταρρυθμιστή της όπερας Christoph Willibald Gluck (1714-1787),¹⁷⁵ που παραστάθηκε αρχικά στα ιταλικά ως «azione teatrale» σε δίπρακτη μορφή με λιμπρέτο του Ranieri de Calzabigi στις 5 Οκτωβρίου 1762 στο Burgtheater της Βιέννης και, σε γαλλική διασκευή, τρίπρακτο με

172. Ζαβίρας, ό.π. (σημ. 13), σ. 243.

173. Λαδάς και Χατζηδημός, ό.π. (σημ. 74), σσ. 35 κ.ε.

174. Η συστηματική σύγκριση στον Πούχνερ, «Χαμένα έργα και άγνωστα πρότυπα», ό.π. (σημ. 51), σσ. 238 κ.ε.

175. Για τον Gluck και τις 107 όπερές του (σώζονται 47) υπάρχει εκτενής βιβλιογραφία. Βλ. σε επιλογή: A. Einstein, *Gluck*, Ζυρίχη 1954, W. Felix, *Christoph Willibald Gluck*, Λειψία 1965. Για τις μεταρρυθμίσεις του Gluck βλ. πρόσφατα: *Christoph Willibald Gluck nel 200 anniversario. Scritti di Giovanni Carli Bottola*, επιμ. Claudio del Monte και Vincenzo Raffaele Segreto, Πάριος 1987, G. Croll (επιμ.), *Gluck-Studien*, Kassel - Βασιλεία 1989, Kl. Hortschansky (επιμ.), *Christoph W. Gluck und die Opernreform*, Darmstadt 1989, G. Croll και M. Woitas, *Gluck in Wien*, Kassel - Βασιλεία 1989, B. A. Brown, *Gluck and the French Theatre in Vienna*, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1991 κτλ. Βλ. επίσης C. Hopkinson, *A Bibliography of the Printed Works of Christoph Willibald von Gluck*, Νέα Υόρκη 1967, καθώς και τις παλαιότερες εργασίες των P. Landormy, *Gluck*, Παρίσι 1941, A. Stern, *Gluck in Versailles*, Λειψία 1905, P. Howard, *Gluck and the Birth of Modern Opera*, Λονδίνο 1963, E. de Brieville, *La théorie de drame lyrique d'après Gluck et R. Wagner*, Παρίσι 1882, R. Temschert, *Gluck. Der große Reformator der Oper*, Olten 1951 κτλ.

σημαντικές αλλαγές και λιμπρέτο από τον Pierre Louis Moline στις 2 Αυγούστου 1774 στην Académie Royale de Musique, δηλαδή στην όπερα του Παρισιού.¹⁷⁶ Το χορικό της θρηνητικής τελετής των βοσκών και νυμφών στην αρχή του έργου, που θυσιάζουν στον τάφο της Ευρυδίκης, θεωρείται μια από τις πιο εντυπωσιακές σκηνές ολόκληρης της ιστορίας του ευρωπαϊκού μελοδράματος, τόσο από μουσική όσο και από σκηνογραφική άποψη.¹⁷⁷ Σ' αυτήν εκφράζεται σ' όλο το μεγαλείο της η μεταρρύθμιση του Gluck στην ιταλική όπερα του Μπαρόκ και του Ροκοκό με τη στροφή προς την απλότητα, τον ψυχικό κόσμο και το εσωτερικό βάθος, στη συγκεκριμένη περίπτωση τη συγκινητική μελωδικότητα του θρήνου.¹⁷⁸ Στη μεταρρύθμιση αυτή συμμετέχει ενεργά και ο λιμπρετίστας του Gluck, που μελοποίησε πρωτότερα έργα του Metastasio, ο Calzabigi, ο οποίος στρέφεται φανερά εναντίον της παντοκρατορίας του «poeta cesareo» της βιεννέζικης αυλής.¹⁷⁹ Η όπερα του Gluck, η δεύτερη της μεταρρύθμισης, είχε τεράστια επιτυχία στο Παρίσι,¹⁸⁰ ώστε να αρχίσει από κει μια λαμπρή σταδιοδρομία στις λυρικές

176. Για τις διαφορετικές γραφές της δεύτερης όπερας-«μεταρρύθμισης» (Reformoper) του Gluck βλ. σε επιλογή: Lionel de la Laurencie, *Orphée du Gluck. Étude et analyse*, Παρίσι 1934, R. Meyer, *Die Behandlung des Recitativs in Glucks italienischen Reformopern*, Halle 1919, H. W. von Waltershausen, *Orpheus und Eurydike. Eine operndramaturgische Studie*, Μόναχο 1923. Βλ. επίσης τις πραγματείες στον τόμο των Attila Csampai και Dietmar Holland, *Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Opheus und Eurydike. Texte, Materialien, Kommentare*, Reinbek 1988: H. W. von Waltershausen, «Der Orpheus-Mythos und Calzabigis Dichtung», σσ. 226 κ.ε., «Uraufführungsbericht im "Wienerischen Diarium" vom 13. Okt. 1762», σσ. 246 κ.ε., D. Holland, «Glucks Opernreform», σσ. 150 κ.ε., H. W. von Waltershausen, «Zum Vergleich der Wiener (1762/64) und Pariser (1774) Fassung von Orpheus und Euridice», σσ. 260 κ.ε., A. Einstein, «Glucks Orfeo ed Euridice. Reformoper als höfischer Kompromiß», σσ. 295 κ.ε., H. Kaufmann, «Anmerkungen zu Glucks Orfeo ed Euridice», σσ. 304 κ.ε. Για τις μοντέρνες σκηνοθεσίες βλ. κυρίως David Rissin, «Les metamorphoses d'Orphée», *Opéra. L'avant scène* 23 (Σεπτ.-Οκτ. 1979) 15 κ.ε. Για τη θεατρική σταδιοδρομία του έργου βλ. επίσης R. Engländer, «Zu den Münchener Orfeo-Aufführungen 1773 und 1778», *Gluck-Jahrbuch* 2 (1918) 26-55, P. Brück, «Glucks Orpheus und Eurydike», *Archiv für Musikwissenschaft* 7 (1925) 436-476, A. Loewenberg, «Gluck's Orfeo on the Stage», *Musical Quarterly* 26 (1940) 311-339, P. Howard, «C. W. von Gluck. Orfeo», *Cambridge Opera Handbooks*, Cambridge 1981 κτλ.

177. «Aber diese Trauerfreier des Orfeo ist die eindrucksvollste, unvergeßlichste der ganzen Operngeschichte, weil sie die einfachste und reichste ist» (Einstein, «Glucks Orfeo und Euridice», στο Csampai και Holland, *Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Opheus und Eurydike*, ό.π. (σημ. 176), σ. 296).

178. Η μουσική του θρήνου είναι πάνω κάτω η ίδια στις δύο παραλλαγές, διαφορές υπάρχουν όμως στα όργανα και κυρίως στην αλλαγή της φωνής του Ορφέα, που ήταν castrato alto στην ιταλική διασκευή και άλλαξε σε υψηλό τενόρο στη γαλλική διασκευή (Waltershausen, «Zum Vergleich der Wiener», στο Csampai και Holland, *Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Opheus und Eurydike*, ό.π. (σημ. 176), σσ. 260 κ.ε.).

179. Csampai και Holland, *Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Opheus und Eurydike*, ό.π. (σημ. 176), σσ. 175 κ.ε.

180. Στο Παρίσι ξεσπάει και μάχη ανάμεσα στους κριτικούς, στην οποία συμμετέχει αργότερα και ο Jean Jacques Rousseau. Βλ. ενδεικτικά A. D. M. de Vismes, *Lettre à Monsieur le*

σκηνές της Ευρώπης, κυρίως αργότερα στη «μεικτή» μορφή του Hector Berlioz το 1859, που προσπαθεί να συγκεράσει τις δύο παραλλαγές.¹⁸¹ Η πρώτη ιταλική γραφή, που ουσιαστικά είναι έργο διαφορετικό, έμεινε κάπως στη σκιά,¹⁸² αν και στον 20ό αιώνα πολλές φορές προτιμάται από την τρίπρακτη γαλλική. Υπάρχει και συμφυρμός των δύο παραλλαγών.¹⁸³

Για τη σύγκριση των δύο παραλλαγών (σε σχέση με την ελληνική μετάφραση) ας δούμε από κοντά την αρχή του έργου: όταν ανοίγει η αυλαία, η σκηνή δείχνει ένα μοναχικό δάσος με μια αλλέα από δάφνες και κυπαρίσσια, όπου στο κέντρο βρίσκεται ο τάφος της Ευρυδίκης, προς τον οποίο κινείται μια πομπή από βοσκούς και νύμφες της ακολουθίας του Ορφέα με μύρα και αρχαία αγγεία, από τα οποία ραίνουν το μνημείο, ενώ ο Ορφέας κάθεται παραπέρα, βυθισμένος στον πόνο του και φωνάζει μόνο πότε πότε το όνομα της Ευρυδίκης.¹⁸⁴ Στο γαλλικό χορικό του λιμπρέτου του 1774 ο θρήνος των βοσκών και νυμφών έχει ως εξής: «Le Chœur: Ah! dans ce bois tranquille et sombre / Euridice! si ton ombre, / si ton ombre nous entend //

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

181. Βλ. κυρίως Rissin, ό.π. (σημ. 177), σσ. 18 κ.ε. (όπου συστηματική σύγκριση των δύο παραλλαγών).

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

183. Ο πρώτος συμφυρμός παίζεται ήδη το 1781 στη Βιέννη. Οι μοντέρνες προσπάθειες αποβλέπουν στη διάκριση των δύο διασκευών που έχουν διαφορετική αισθητική υπόσταση. Σ' αυτό αποσκοπεί και η ξεχωριστή έκδοση των δύο παραλλαγών (για την ιταλική βλ. παραπάνω, για τη γαλλική Christoph Willibald Gluck, *Orphée et Euridice. Orpheus und Eurydike (Pariser Fassung von 1774): Tragédie-Opéra (Drame-Héroïque) in drei Akten von Pierre-Louis Moline (nach Raniero de' Calzabigi)*, Deutsche Übersetzung von H. Swarowsky, Klavierauszug von J. Sommer, Kassel-Βασιλεία-Παρίσι-Λονδίνο-Νέα Υόρκη, Verlag Bärenreiter, 1967).

184. Βλ. τις σκηνικές οδηγίες του Moline: «Le théâtre représente un bosquet agréable, mais solitaire, où on découvre le tombeau d'Euridice, au milieu d'une allée de cyprès et de lauriers. La scène est occupée par une troupe de Bergers et de Bergères, et de Nymphes de la suite d'Orphée et d'Euridice. Les uns portent des guirlandes de myrte et des vases antiques dont on se servait dans les cérémonies funèbres, et les autres sont occupés à répandre des parfums, et à couvrir de fleurs le tombeau sur lequel l'Hymen est appuyé, ayant son frambeau éteint. / Orphée est assis sur un côté de théâtre, contre un arbre, où il a suspendu son casque et sa lyre; entièrement livre à sa douleur, il ne fait que répéter à tout moment le nom d'Euridice» (έκδ. 1967, ό.π., σ. 8 κ.ε.). Το ιταλικό κείμενο του Calzabigi δείχνει βασικά τα ίδια: «Ad alzari della tenda al suono di mesta sinfonia si vede occupata la scena da uno stuolo di Pastori e Ninfe segnaci di Orfeo, che portano serti di fiori e ghirlandi di mirto, e mentre una parte di loro ardeo fa dei profumi, incorona in marmo, e sparge fiori intorno alla tomba, intuone l'artra il seguente Coro, interrotto da' lamenti d' Orfeo che disteso sul davanti sopra d' un sasso, va di tempo in tempo replicando appassionatamente il nome di Euridice» (Csampai και Holland, *Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Orpheus und Eurydike*, ό.π. (σημ. 176), σ. 192).

Orphée: Euridice! // Le Chœur: Sois sensible à nos alarmes, / Vois nos peines, vois les larmes, / Vois les larmes qu pour toi l'on répand! // Orphée: Euridice! // Le Chœur: Ah! prends pitié, de malheureux Orphée! / Il soupire, il gémit, il plaint sa sestinée....».¹⁸⁵ Ακολουθεί ακόμα ένα δίστιχο, που το τραγουδούν χορός και Ορφέας μαζί (απομακρύνεται όμως από το κείμενο του Σακελλαρίου), και μετά το recitativo, όπου ζητάει ο Ορφέας από το χορό να σταματήσει. Είναι σαφές, ότι ο Σακελλάριος προσπαθεί να αποδώσει και τη μετρική μορφή της στροφής. Κάτι παρόμοιο δεν μπορεί να πει κανείς για την αρχική ιταλική μορφή του χορικού: «Coro: Ah, se in torno a quest'urna funesta / Euridice, ombra bella, t'aggiri... // Orfeo: Euridice! // Coro: O d'i di pianti, i lament, i sospiri / che dolenti si spargon per te. // Orfeo: Euridice! // Coro: Ed ascolta il tuo sposo infelice / Che piangendo ti chiama...».¹⁸⁶ Είναι φανερό ότι ο Σακελλάριος χρησιμοποίησε το λιμπρέτο του Moline. Η ιταλική παρτιτούρα της όπερας είχε τυπωθεί ήδη το 1764 στο Παρίσι, ακολουθεί παράσταση το 1771 στο Λονδίνο με νέες άριες, διασκευή που είχε μεγάλη διάδοση στην Ευρώπη, το 1774 ακολουθεί στο Παρίσι μια νέα μορφή (στη νέα διαμόρφωση του λιμπρέτου ο Gluck συνεργάστηκε στενά με τον Moline), ενώ τέσσερεις μήνες πριν είχε παιχθεί εκεί η πρώτη του όπερα «της μεταρρύθμισης» (*Iphigénie en Aulide*), και ήδη την ίδια χρονιά τυπώνεται η παρτιτούρα, επίσης στο Παρίσι. Στις 31 Δεκεμβρίου 1781 γίνεται στη Βιέννη παράσταση με συγκερασμό των δύο μορφών και καθιερώνεται στα θέατρα, ως τη ρομαντική διασκευή του Berlioz το 1859. Αυτή η μικτή μορφή παίζεται το 1792 και στο Λονδίνο.¹⁸⁷ Το κείμενο του χορικού παραλλάσσει σε λεπτομέρειες (επαναλήψεις ημιστιχίων) και στη στίξη, ανάλογα με τη μουσική διασκευή. Το λιμπρέτο του Moline ξανατυπώνεται το 1790 στην Avignon, στο Παρίσι το 1795 και το 1798. Το λιμπρέτο του Calzabigi έχει μεταφραστεί ήδη την ίδια χρονιά της πρεμιέρας 1762 στα γερμανικά.¹⁸⁸ Μετά την πρεμιέρα στις 5 Οκτωβρίου 1762 η παράσταση επαναλαμβάνεται ως το τέλος της χρονιάς κάμποσες φορές, σε νέα διανομή παίζεται και το 1763, το 1764 στη Φρανκφούρτη, το 1770 ξανά στη Βιέννη, 1769 στην Πάρμα, Λονδίνο 1770, Breslau 1770, Bologna 1771, Φλωρεντία 1771, 1773 σε Λονδίνο και Μόσχα, καθώς και Στοκχόλμη, Νεάπολη 1774, Αμβούργο 1775/76 κτλ. Η γαλλική διασκευή παίχθηκε στη Βιέννη ήδη το 1781 στο Kärntnertheater, ενώ συγχρόνως στο Burgtheater δόθηκε η παλαιά ιταλική διασκευή. Η γαλλική διασκευή παίχθηκε στο

185. Gluck, έκδ. 1967, ό.π. (σημ. 183), σ. 9.

186. Csampai και Holland, Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Orpheus und Eurydike, ό.π. (σημ. 176), σσ. 192 κ.ε.

187. Rissin, ό.π. (σημ. 177), σσ. 15 κ.ε.

188. Δημοσιεύεται στη σειρά *Deutsche Schaubühne*, τ. 3.

Παρίσι από το 1774 ως το 1848 σχεδόν 300 φορές.¹⁸⁹ Η δημοτικότητα και η πανευρωπαϊκή αίγλη της όπερας αυτής οδήγησε αργότερα και σε συγγραφή και παράσταση λαϊκών παρωδιών στα θέατρα της Βιέννης.¹⁹⁰

Η ταυτόχρονη συνύπαρξη δύο αρκετά διαφορετικών παραλλαγών, που παίζονται το 1781 παράλληλα στα δύο μεγαλύτερα και επισημότερα θέατρα της Βιέννης – και ο Σακελλάριος ζούσε ακόμα τον απόηχο των γεγονότων αυτών – φανερώνουν πως ο Έλληνας μεταφραστής ή καλύτερα διασκευαστής κάνει μια συνειδητή επιλογή: προτιμάει τη γαλλική μετάφραση, που πλησιάζει κάπως περισσότερο προς την κλασικίζουσα τραγωδία, παρά την ιταλική *azione scenica*, που η πρωτοτυπία της έγκειται κυρίως στη μουσική.¹⁹¹ Είναι ενδιαφέρον ότι ο Σακελλάριος τολμάει να μεταφράσει έργο, που προέρχεται αρχικά από ένα λιμπρετίστα του «αντι-μεταστασιακού» μετώπου, τον Raniere de' Calzabigi (1714-1795), ο οποίος πρεσβεύει την επιστροφή στην αρχαία τραγωδία καθώς και την ιδέα πως η μουσική και οι τραγουδιστές οφείλουν να υπηρετήσουν την υπόθεση, ότι άριες και *recitativa* πρέπει να ταιριάζουν στο χαρακτήρα των σκηνικών προσώπων κτλ. Κατά την παραμονή του στο Παρίσι 1750-1760 ο Calzabigi γράφει έναν πρόλογο σε έκδοση των έργων του Μεταστάσιου το 1755 («Dissertazione su le poesie drammatiche del sig. Abate Pietro Metastasio»), όπου με λεπτή ειρωνεία κριτικάρει τους στερεότυπους χαρακτήρες και τις στερεότυπες σκηνικές καταστάσεις των έργων του *poeta cesareo*.¹⁹² Ο Calzabigi αρχίζει τη συνεργασία με τον Gluck γύρω στα 1760 στη Βιέννη, σε μια φάση, όπου οι όπερες του Μεταστάσιου γίνονται σιγά σιγά εκτός μόδας. Όταν ο Καζανόβας επισκέπτεται το 1767 τη Βιέννη, θα αναφέρει τον Calzabigi και τον Μεταστάσιο ως εχθρούς.¹⁹³

Όλα αυτά τα στοιχεία συγκροτούν μια πολύ ενδιαφέρουσα προσωπικότητα, που αποκαλύπτει σταδιακά ο Γεώργιος Σακελλάριος, την οποία όμως δε θα είμαστε ποτέ σε θέση να διαφωτίσουμε πλήρως. Μια τέτοια

189. Zechmeister, *Die Wiener Theater*, ό.π. (σημ. 89), σσ. 248 κ.ε., 483.

190. Η πιο γνωστή είναι «Orpheus und Euridice oder So geht es im Olymp zu» του Meisl 1813 (Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, ό.π. (σημ. 140), σσ. 645 κ.ε.).

191. Νέος είναι ο ρόλος της ορχήστρας, που δεν συνοδεύει απλώς τις φωνές, αλλά «σχο-λιάζει» και διαφοροποιείται, όπως ο αρχαίος χορός. «Träger des begleitenden Rezitativs ist das, das nicht bloß für die Stimme den harmonischen Grund und Boden abgibt, sondern sich am Inhalte des Gesanges bald zustimmend, bald widersprechend selbst betheiligte und so einen Chor bildet ganz im Sinne des antiken Chors, um so wirksamer, als er seine Mitwirkung vom Rezitativ auf die Arien und andern festgeformten Sätze der Oper und von diesen auf jenes fortpflanzt, das Ganze zu einer ohnedem unerreichbaren Einheit zusammenschmilzt und die einzelnen Partien zu höherm Adel und grösserer Bedeutung erhebt» (A. B. Marx, *Gluck und die Oper*, 2 τ., Λειψία 1862, τ. Α', σ. 303).

192. Csampai και Holland, *Claudio Monteverdi Orfeo, Christoph Willibald Gluck Orpheus und Eurydike*, ό.π. (σημ. 176), σσ. 175 κ.ε.

193. G. Casanova, *Geschichte meines Lebens*, Βερολίνο ¹⁰1985, σ. 251.

πτυχή είναι π.χ. και οι σχέσεις του με τον Ρήγα. Δεν πρέπει να είναι άσχετη η δημοσίευση των *Ολυμπίων*,¹⁹⁴ της μετάφρασης του έργου του Μεταστάσιου, που ο Ρήγας είχε από καιρό στο συρτάρι του,¹⁹⁵ ακριβώς ένα χρόνο μετά την εκτύπωση των δύο λιμπρέτων του Σακελλαρίου το 1796, στο ίδιο τυπογραφείο των Μαρκίδων Πούλιου, και την ίδια χρονιά ενός έργου του Αντωνίου Κορωνιού, *Γαλάτεια*, δράμα ποιμενικών του κυρίου φλωριανού μεταφρασθέν εκ της γαλλικής εις την ημετέραν απλήν διάλεκτον,¹⁹⁶ βουκολικό ειδύλλιο το οποίο τελικά δεν είναι δράμα αλλά αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο με τραγουδάκια στο συρμό των μισμαγιών.¹⁹⁷ Έτσι από περιθωριακή μορφή ο Σακελλάριος αναδεικνύεται σε ουσιαστικό πνευματικό παράγοντα των Ελλήνων της Βιέννης την εποχή του Ρήγα και νωρίτερα ακόμα, που καταβάλλει μια συνειδητή και αρκετά επίμονη προσπάθεια να μεταφυτεύσει το ευρωπαϊκό θέατρο στην ελληνική γλώσσα. Και, απ' ό,τι φαίνεται, είχε και μια ειδική κλίση για το μουσικό θέατρο.

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

Με παρόμοια ελευθερία συνεχίζει ο Σακελλάριος το έργο του στη Β' πράξη. Στην πρώτη σκηνή συντομεύει το χορό των Ερινύων, που συνοδεύεται στο γαλλικό λιμπρέτο με εντυπωσιακό μπαλέτο. Τον ακόλουθο διάλογο ανάμεσα στον Ορφέα και τα άγρια πνεύματα του Κάτω Κόσμου ο Κοζανίτης ιατροφιλόσοφος τον ομαλοποιεί, χρησιμοποιώντας δίστιχα (Ο[ρφέας] 2, Χ[ορός] 2, Ο 2, Χ 2, Ο 2, Χ 2), λειαινώντας

194. Ο Σακελλάριος, όπως αναφέρθηκε ήδη, πραγματεύεται εκτενώς τους Ολυμπιακούς Αγώνες στην *Αρχαιολογίαν συνοπτικήν των Ελλήνων*, που δημοσιεύεται το 1796 στη Βιέννη.

195. Για το θέμα Β. Πούχγερ, «Ο Ρήγας και το θέατρο», ό.π. (σημ. 68), σσ. 109-119, ιδ. σσ. 109 κ.ε.

196. Ζαβίρας, ό.π. (σημ. 13), σ. 198, Λαδάς και Χατζηδήμος, ό.π. (σημ. 74), αρ. 9.

197. Βλ. τη δεύτερη έκδοση «*En Pechiw [Retz] της Αυστρίας... 1824*», που βρίσκεται στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη. Ο σκοπός του εγχειρήματος είναι μορφωτικός και αρχαιολογικός: «Οι προπάτορες υμών πάσαν σχεδόν την Ευρώπην εφώτισαν και εδίδαξαν...» (σ. VI).

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

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

Γλώσσα και στιχουργική. Σ' αυτό το έργο δεν είναι πια η γλαφυρή πεζογραφία, με την οποία ο Σακελλάριος πείθει για τις λογοτεχνικές του ικανότητες, αλλά μια στιχουργική ποικιλία και τελειότητα, με την οποία εκπλήσσει και η οποία τον εντάσσει επάξια στη σειρά των Φαναριωτών ποιητών της εποχής. Αν συγκρίνει κανείς τον «Ορφέα» με το πρωτόλειο

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

Ορθογραφικές, φωνολογικές και μορφολογικές ιδιοτροπίες (ως επί το πλείστον πρόκειται για ανορθογραφίες) είναι πιο συγκερατημένες σ' αυτό το έργο. Αναφέρω: *καίμους, ειληκρινείς, τέρια, δακρυρόοια, καμός, τολοιπόν, δόσατέ μοι, Ηλύσσια, Ερρίνύδες* (στο κατάλογο των *dramatis personae* και *σωστά*), *ειληκρινιάς, συμά, δυστυχησμένη, πέρνων, εμπιστωσύν, συμ-*

μώνεις, ν' ατενήσω κτλ. που αποκαταστάθηκαν. Άλλες ιδιοτροπίες: *δομένη, ζωουμένη, σπηλάδες για σπήλαια, θρηνήρης* (Γ' 126), *αναζωώνη, η γλυκός ζωή* (Γ' 336) κτλ. Καθαρά τυπογραφικό λάθος υπάρχει Γ' 136. Σε μερικές περιπτώσεις χρησιμοποιείται η χρονική αύξηση (*ηγάπας, ήμεψα, απήλαυσα*) αλλά όχι συστηματικά. Ασυνέπειες παρατηρούνται και στην υποτακτική και προστατική, όπου δεν χρησιμοποιείται πάντα το *-ης* και *-η* («μη με τυραννείς» Γ' 51 και 64, «όταν ποθεί τις» Α' 172, «μην απελπισθείτε» Γ' 244, «θα την ιδείς» Α' 142, «θα ζήσεις» Α' 142, «όταν μας φωτίζει» Α' 82). Ιδιότυπη περίπτωση ενδιάμεσης μορφής του σχηματισμού του μέλλοντος με θέλω+απαρέμφατο (χωρίς *-ν*) και θα αποτελεί το «θέλει ναμβή» Β' 3. Παρατηρείται επίσης πάλι η ιδιότυπη αιτιατική *τον Έρων* (για τον Έρωτα Α' 152, Γ' 47).

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

«Ο ΗΛΙΟΣ ΚΥΚΛΟΔΙΩΚΤΟΣ».
ΟΙ ΤΑΠΕΙΝΕΣ ΑΦΕΤΗΡΙΕΣ ΤΟΥ ΥΨΗΛΟΥ

Υιέ μου πνέουσαν μ' εἶδες·
ὁ ἥλιος κυκλοδίωκτος,
ὡς ἀράχνη μ' ἐδίπλωνε
καὶ με' φῶς καὶ με' θάνατον
ἀκαταπαύστως.

Η στροφή Κ' της ωδῆς «Εἰς θάνατον» και ειδικά το επίθετο «κυκλοδίωκτος» κέρδισαν τον έπαινο του αυστηρού, στην καλβική κριτική του, Σεφέρη («έξοχη φωνή», «έξοχη στροφή»), μπήκαν στον ευρύχωρο, πάντως, «ταξιδιωτικό σάκο» του Μικρού Ναυτίλου του Ελύτη («ὁ ἥλιος κυκλοδίωκτος») και αξιοποιήθηκαν δημιουργικά από τους Σκίπη, Δάλλα, Κότσιρα, Τσιάμη, Καρβέλη, Βαγενά, Καραβασίλη και άλλους ποιητές.¹ Στον κριτικό, τον δοκιμακό και τον επιφυλλιδιογραφικό λόγο κατέχει τα πρωτεία ως η δημοφιλέστερη στροφή του ζακύνθιου ποιητή. Κέρδισε την αναγνώριση ακόμη και του Γιάννη Αποστολάκη, ο οποίος κατά τα άλλα είχε εκφραστεί απολύτως αρνητικά για την ποίηση του Κάλβου, γιατί τη θεωρούσε ψυχρή και επιφανειακή, χωρίς πηγαία αφετηρία. Ο Αποστολάκης αναγνώρισε κάποια καλά στοιχεία στην ωδή «Εἰς θάνατον», επειδή κατά τη γνώμη του προέκυψε από ψυχική εμπειρία του ίδιου του ποιητή, και επιδοκίμασε ως εξής τη συγκεκριμένη στροφή:

Παρεχτός με το ποσό, ο Κάλβος γυρεύει και με το εξωτερικό μεγαλείο ν' αναπληρώσει την εσωτερική αδυναμία της εικόνας. Διαλέγει λοιπόν και μιλάει για υψηλά φαινόμενα του ηθικού και φυσικού κόσμου, όπως είναι ο Θεός, ο αετός, το λιοντάρι, ο χρόνος, η μέρα, η νύχτα, το δάσος, η αστραπή, το νερό, ο ήλιος, η θάλασσα, και ξεχνάει πως η ζωή της εικόνας βγαίνει απ' την πρωταρχική σύνθεσή της και, φυσικά, μπορεί και το ταπεινότατο φαινόμενο της φύσης και του κόσμου, αρπαγμένο από το νου του ανθρώπου στην ουσία του, να εμπυχώσει σπουδαία νοήματα, όπως λ. χ. έχουμε στον ίδιο τον Κάλβο, στην ωδή *Εἰς Θάνατον*, όπου η ἀράχνη ανασταίνει πετυχημένα το τύλιγμα που κάνει αδιάκοπα ο ήλιος στον άνθρωπο με φως και με θάνατο (στρ. Κ').²

1. Γ. Σεφέρης, «Απορίες διαβάζοντας τον Κάλβο» και «Πρόλογος για μια έκδοση των "Ωδών", *Δοκιμές*, τ. 1 (1936-1947), Αθήνα 1984, σσ. 60 και 208-209· Ο. Ελύτης, *Ποίηση*, Αθήνα 2002, σ. 508· Στ. Διαλησιμάς, «Η αρχαιογνωσία του Κάλβου και η Ελληνική Ανθολογία», *ΕΕΦΣΠΑ* 28 (1985) 503-522 (ιδίως σ. 521-522)· Γ. Κουβαράς, «Ανδρέας Κάλβος. Η επιβίωσή του (1792-1992)», *Περίπλους* 34-35 (1993) 201-232 (209-211).

2. Γ. Αποστολάκης, *Τα τραγούδια μας*, Αθήνα 1934, σσ. 304-308 και 340-341.

Αν στάθηνκα ιδιαίτερα στο σχόλιο του Αποστολάκη, είναι γιατί η παρατήρησή του πως «μπορεί το ταπεινότατο φαινόμενο της φύσης και του κόσμου [...], να εμψυχώση σπουδαία νοήματα» αφορά έμμεσα το θέμα του παρόντος μελετήματος. Το αφορά από μια οπτική του ταπεινού, που ο Αποστολάκης δεν φαντάστηκε και που οι καλβιστές ή δεν πρόσεξαν ή δεν θέλησαν να θίξουν. Το δέος μπροστά στο ύψος που αποπνέει η στροφή λειτούργησε απαγορευτικά, αποτρέποντας, για παράδειγμα, τον σχολιασμό της πηγής του αστραφτερού επιθέτου «κυκλοδίωκτος», δηλαδή την αρχική σημασία και τα συμφραζόμενα του επιθέτου. Αντίστροφα, το ίδιο δέος μπροστά στο καλβικό ύψος υπαγόρευσε στους ερευνητές να αναζητήσουν υψηλές αφετηρίες για τη στροφή αυτή. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του Γιάννη Δάλλα, ο οποίος υποστήριξε ότι η πηγή της παρομοίωσης του ήλιου με αράχνη εντοπίζεται στην Π.Δ. και η ερμηνεία της σε πατερικά κείμενα:

αράχνη: ως παρομοίωση του ήλιου και αλληγορικά του θεού (κατά τη σχετική παράδοση της Αγίας Γραφής [Ησα. 59,5 *ιστόν αράχνης ύφαινουσι· Ψαλμ. λη' 12 ἐν ἐλεγμοῖς ὑπὲρ ἀνομίας ἐπαίδευσας ἄνθρωπον καὶ ἐξέτηξας ὡς αράχνην τὴν ψυχὴν αὐτοῦ· πθ' 8-9 ὅτι πᾶσαι αἱ ἡμέραι ἡμῶν ἐξέλιπον, καὶ ἐν τῇ ὀργῇ σου ἐξελίπομεν· τὰ ἔτη ἡμῶν ὡς αράχνην ἐμελέτων], σύμφωνα με την πατερική της ερμηνεία: «Ὁ μέντοι ὡς αράχνην τὴν ἑαυτοῦ ψυχὴν ἐκτῆξας τὸν ἀεριώδη χιτῶνα περιεθῆκατο [...] ἐκλεπτύνων οἷόν τι αράχνην νῆμα τῆ καθαρότητι τῆς ψυχῆς πάντα τοῦ βίου τὰ ἐπιτηδεύματα» [Γρηγ. Νύσσης] και «ἡ δὲ ἀρετὴ λεπτύνει καὶ πᾶν τὸ σωματικὸν πάχος ἐξαφανίζει τῆς ψυχῆς. Ἔργον οὖν τοῦ θεοῦ λεπτύνει αὐτό· ἀπεικάζεται δὲ αράχνη, ὅσα ο ἀμαρτωλὸς ὑφαίνει, διὰ τὸ εὐσχιστον [...], κατὰ τὸ ἐν Ἡσαΐα Ἰστόν αράχνης ὑφαίνουσι [Ωριγ.]»³*

Ενώ συμφωνώ με τον Δάλλα ότι η γλώσσα των Ψαλμών, τους οποίους μετέφρασε ο Κάλβος, συνέβαλε στη διαμόρφωση της γλώσσας και του ύφους των ωδών του, δυσκολεύομαι να παρακολουθήσω την ερμηνεία που προτείνει. Για να γίνω πιο σαφής, δεν βλέπω καμιά σχέση των βιβλικών χωρίων και των πατερικών ερμηνειών με τη συγκεκριμένη εικόνα. Οι ωδές του Κάλβου δεν μου υπέβαλαν ποτέ την αίσθηση της αλληγορίας και θα έλεγα ότι ο λόγος του ποιητή είναι ασύμβατος με τέτοιου είδους ερμηνείες. Δεν έχω αντιπρόταση για την καταγωγή της συνολικής εικόνας, αλλά δύο γλωσσικά στοιχεία της υποδεικνύουν ταπεινές αφετηρίες, το ένα εξαιτίας των αρχαιοελληνικών συμφραζομένων του και το άλλο λόγω αστοχίας. Το πρώτο στοιχείο είναι το «κυκλοδίωκτος», το επίθετο που μαγνήτισε τους αναγνώστες, τους μμητές και τους κριτικούς του Κάλβου.

3. Παραθέτω το συνοπτικό λήμμα από το «Γλωσσάρι», Ανδρέας Κάλβος, *Ωδαί. Η Λύρα –Λυρικά–Απόσπασμα άτιτλου ποιήματος*, φιλολ. επιμ. Γ. Δάλλας, Αθήνα 1997, σ. 257· για αναλυτικότερη συζήτηση βλ. *Οι Ψαλμοί του Δαβίδ υπό Ανδρέα Κάλβου*, εισ.–σχόλια Γ. Δάλλας, Αθήνα 1981, σσ. 55-58.

Ὁ ἥλιος τοῦ Κάλβου καὶ ὁ ὄνος τοῦ Σεκούνδου

Ὁ Σωφρονίου μνημόνευσε τὸ ἐπίθετο «κυκλοδίωκτος» ἀνάμεσα σε διάφορα ἀπαξ εἰρημένα τῆς ἀρχαίας ἐλληνικῆς γραμματείας. Ὁ Διαλησμάς παρέθεσε τὴν πηγὴ, δηλαδὴ ἓνα ἐπίγραμμα τοῦ Σεκούνδου ἀπὸ τὴν Παλατινὴ Ἀνθολογία (9, 301), ἀλλὰ δὲν τὴ μετέφρασε καὶ περιορίστηκε στο γενικόλογό σχολίό του στὸν Κάλβο ἢ λέξη «δὲν ἔχει καμιά σχέση με τὴν πηγὴ τῆς». Σὲ δύο μελέτες του ὁ Δάλλας υποστήριξε ὅτι τὸ ἀρχαῖο ἐπίθετο «κυκλοέλικτος», ποῦ ἀπαντᾷ ὡς προσδιορισμὸς τοῦ Ἡλίου σε ἓναν Ὀρφικό Ὑμνο, ἔχει τὴν ἴδια ἀκριβῶς σημασία με τὸ «κυκλοδίωκτος».⁴ Ἡ σημείωση τοῦ ἴδιου μελετητῆ: «ἢ λ. [κυκλοδίωκτος] στα ἀρχαία γιὰ τὸν ονηλάτη» οφείλεται προφανῶς σε παρανόηση, ἀλλὰ κυρίως κάνει ἐντύπωση γιὰ τὴν ἀπουσία οἰοῦδηποτε σχολίου. Δεδομένου ὅτι ὁ Δάλλας υπέδειξε ὡς πηγὴ γιὰ τὴν εἰκόνα τοῦ ἡλίου-ἀράχνη βιβλικὰ κείμενα καὶ πατερικὲς ἐρμηνείες, υποθέτω ὅτι ἐνίωσε ἀμήχανος με τὸ περιεχόμενο τοῦ ἐπιγράμματος.

Τὸ σχολίό του Δάλλα γιὰ τὴ σημασία τῶν δύο ἐπιθέτων μοῦ δίνει τὴν ἀφορμὴ νὰ κάνω τὶς ἐξῆς ἐπισημάνσεις. Κατ' ἀρχὰς τὰ δύο ἐπίθετα ἔχουν διαφορετικὴ σημασία: τὸ «κυκλοέλικτος» δηλώνει κάτι ποῦ περιστρέφεται μόνο του, ἐνῶ τὸ «κυκλοδίωκτος» ἀναφέρεται σε ἓνα ὄν ποῦ τὸ ὠθοῦν σε κυκλικὴ κίνηση. Ἐπίσης τὰ συμφραζόμενα στα ὁποῖα ἐντάσσονται εἶναι διαμετρικὰ ἀντίθετα, καθὼς ἐκπροσωποῦν ἀντίστοιχα τὸ υψηλό καὶ τὸ ταπεινό. Στὸν Ὀρφικό ὕμνο 8, ποῦ τιτλοφορεῖται «Ἡλίου, θυμίαμα λιβανομόναν», τὸ ἐπίθετο «κυκλοέλικτε» ἀπαριθμεῖται ἀνάμεσα σε 50 ἐπικλήσεις στὸν Ἡλιο. Παραθέτω ἐνδεικτικὰ τοὺς στ. 11-17:

κοσμοκράτωρ, συρικτά, πυρίδρομε, κυκλοέλικτε,
φωσφόρος, †αἰολόδικτε, φερέσβιε, κάρπιμε Παιάν,
ἀἰθαλῆς, ἀμίαντε, χρόνου πάτερ, ἀθάνατε Ζεῦ,
εὔδιε, πασιφαῆς, κόσμου τὸ περιδρομον ὄμμα,
σβεννύμενε λάμπων τε καλαῖς ἀκτίσι φαειναῖς,
δεῖχτα δικαιοσύνης, φιλονάματε, δέσποτα κόσμου,
πιστοφύλαξ, αἰεὶ πανυπέρτατε, πᾶσιν ἄρωγέ.⁵

Ἀς δοῦμε τώρα τὰ συμφραζόμενα τοῦ ἐπιθέτου «κυκλοδίωκτος». Παραθέτω τὸ κείμενο καὶ τὴ μετάφραση τοῦ ἐπιγράμματος 9, 301 τῆς Παλατινῆς Ἀνθολογίας («Γιὰ ἓναν γάιδαρο ποῦ τὸν ἐβγαλαν ἀπὸ τὸν μῦλο καὶ τὸν ἐβγαλαν νὰ δουλεύει στο ἀλώνι»):

4. Σ. Α. Σωφρονίου, *Ἀνδρέας Κάλβος. Κριτικὴ μελέτη*, Ἀθήνα 1960, σ. 31· Διαλησμάς, ὁ.π. (σημ. 1) 507, 521· Γ. Δάλλας, «Παρεμβολές στὶς “Ὠδές” τοῦ Κάλβου», *Δωδώνη* («Φιλολογία») 19 (1990) 145-170 (ιδίως 150)· Δάλλας, *Ἀνδρέας Κάλβος, Ὠδαί*, ὁ.π. (σημ. 3), σ. 276.

5. W. Quandt, *Orphei hymni*, Βερολίνο 1962.

τίπτε τὸν ὀγκηστὴν βραδύπουον ὄνον ἄμιγ' ἐν ἵπποις
 γυρὸν ἄλωιναίς ἐξελάατε δρόμον;
 οὐχ ἄλις ὅττι μύλοιον περιδρομον ἄχθος ἀνάγκης
 σπειρηδὸν σκοτόεις κυκλοδίωκτος ἔχω,
 ἄλλ' ἔτι καὶ πῶλοισιν ἐρίζομεν; ἦ ῥ' ἔτι λοιπὸν
 νῦν μοι τὴν σκολιὴν αὐχένη γαῖαν ἀροῦν.⁶

(Γιατί εμένα τον γκαριστή και αργοπόδαρο γάιδαρο
 με στέλνετε στο κυκλικό αλώνι παρέα με τις φοράδες;
 Δεν φτάνει που με σπρώχνουν να γυροσέρνω, φορώντας παρωπίδες,
 το βάρος της στρεφόμενης μυλόπετρας,
 θα πρέπει τώρα και με φοραδίτσες να παραβγαίνω; Δεν απομένει
 πια παρά να με ζέψουν και να αυλακῶνω το χωράφι.)

Γνώριζε άραγε ο Κάλβος το παραπάνω επίγραμμα; Ο επιγραμματοποιός Σεκούνδος (Secundus) από τον Τάραντα είναι ελάχιστα γνωστός και του αποδίδονται μόνον τέσσερα επιγράμματα στην Παλατινή Ανθολογία. Έχω την πεποίθηση ότι ο Κάλβος δούλευε περισσότερο με λεξικά και λιγότερο με αρχαία κείμενα. Αυτό προκύπτει εμμέσως από το γεγονός ότι δεν υπάρχει, στις δύο συλλογές των ωδών, ούτε μία στροφή που να αναπλάθει συνολικά ένα αρχαίο χωρίο οποιουδήποτε ποιητή, ενώ αντίθετα υπάρχουν στροφές που αναπαράγουν χωρία του Φώσκολου. Οι καλβικές στροφές θυμίζουν περισσότερο ψηφιδωτά που συγκροτούνται από γλωσσικό υλικό ποικίλης προέλευσης.⁷

Εικάζω λοιπόν ότι στην προκειμένη περίπτωση ο ποιητής αναζήτησε στα λεξικά της εποχής κάποιο επίθετο που να αποδίδει την περιστροφή του ήλιου και ότι το «κυκλοδίωκτος» του φάνηκε ελκυστικότερο από το γειτονικό λήμμα «κυκλοέλικτος». Αν ο Κάλβος ήταν τόσο καλός γνώστης της αρχαίας ελληνικής γλώσσας και γραμματείας, όπως πίστευαν παλιότερα και όπως πιστεύει ακόμα και σήμερα η πλειονότητα των καλβιστών, θα είχε προφανώς υπόψη του ότι το «κυκλοέλικτος» χρησιμοποιείται για τον ήλιο και μάλιστα σε υψηλά συμφραζόμενα. Γιατί αντίθετα επέλεξε ένα επίθετο που δεν έχει σχέση με τον ήλιο και που τα ταπεινά συμφραζόμενά του δεν συμβαδίζουν με τη συγκεκριμένη στροφή και ολόκληρη την ωδή;

Στην πιθανότερη περίπτωση, που είναι ότι χρησιμοποίησε κάποιο λεξικό, γνώριζε ο Κάλβος την ακριβή σημασία του επιθέτου «κυκλοδίωκτος»; Ας δούμε εν προκειμένω το *Λεξικόν Ελληνικόν του Ανθιμου Γαζή* (τ. 2, Βενετία 1812). Εδώ τα λήμματα «κυκλοδίωκτος» και «κυκλοέλικτος» εμφανίζονται σχεδόν

6. *The Greek Anthology. The Garland of Philip and Some Contemporary Epigrams*, επιμ. Α. S. F. Gow και D. L. Page, Cambridge 1968, τ. 1, σ. 374, και τ. 2, σ. 408.

7. Μ. Πασχάλης, «Οι ιταλισμοί των Ωδών του Ανδρέα Κάλβου», *Νέα Εστία*, τχ. 1809 (Μάρτιος 2008) 465-484.

διαδοχικά (παρεμβάλλεται μόνον το «κυκλόεις»). Το πρώτο ερμηνεύεται ως «ο εν κύκλω γεγραμμένος –εκτεταμένος– περιτριγυρισμένος» και το δεύτερο ως «ο εις κύκλον στρεφογυρισμένος». Τα ερμηνεύματα δεν είναι διαφωτιστικά και επίσης το πρώτο λήμμα δεν παραθέτει καν την ακριβή παραπομπή, ώστε ο ενδιαφερόμενος να αναζητήσει το χωρίο, αλλά το αόριστο «Ανθολ.». Εντελώς διαφορετική είναι η πληροφόρηση που δίνει ο έγκυρος *Θησαυρός της Ελληνικής Γλώσσας (TGL)* του Ερρίκου Στεφάνου: το επίθετο «κυκλοδίωκτος» ερμηνεύεται ως «in orbem actus, currere coactus» (κάποιος που ωθείται και αναγκάζεται να τρέχει κυκλικά) και συνοδεύεται από την ακριβή παραπομπή στην *Παλατινή Ανθολογία*: το δεύτερο ερμηνεύεται ως «in orbem se volvens» (περιστρεφόμενος) και συνοδεύεται από τη διευκρίνιση «epitheton solis in *Orph. H.* 7.11» (επίθετο του ἡλίου στον *Ορφικό Ύμνο* 7, 11).

Ο ἥλιος-αράχνη που «διπλώνει» τον άνθρωπο με φως και με θάνατο

Την πεποίθησή μου ότι ο Κάλβος δούλευε περισσότερο με λεξικά και λιγότερο με κείμενα την επιβεβαιώνει το επόμενο στοιχείο. Η χρήση του ρήματος «ἐδίπλωνε» στην καλβική στροφή είναι καταφανώς μη δόκιμη, γιατί η αράχνη με τον ιστό της και ο ἥλιος με τις ακτίνες του δεν «διπλώνουν» αλλά «τυλίγουν».⁸ Παρόλο που και τα δύο ρήματα προέκυψαν από φωνητική εξέλιξη ρημάτων της αρχαίας ελληνικής, το «διπλώνω» στη σημασία «τυλίγω» έχει εξειδικευμένη χρήση και μάλιστα στην ομιλούμενη νεοελληνική.

Το ρήμα «διπλώνω» προέρχεται από το αρχαιοελληνικό «διπλόω», που σήμαινε «επαναλαμβάνω», «διπλασιάζω», «κάμπτω σε δύο μέρη», «πληρώνω εις διπλούν» κ.ά. (*LSJ*, s.v.). Ο τύπος «διπλώνω» είναι μεσαιωνικός και σήμαινε «τσακίζω στα δύο», «μαζεύω, συσπειρώνω», «αυξάνω» (Ε. Κριαράς, *Λεξικό της Μεσαιωνικής Ελληνικής Δημόδους Γραμματείας*, s.v.). Η σημασία «τυλίγω» είναι νεοελληνική, και μάλιστα στα λεξικά που συμβουλευτήκα εμφανίζεται αρκετά αργά, λίγο μετά το 1800. Το λεξικό του Alessio da Somavera δίνει τις σημασίες «τσακίζω στη μέση» (*piegare in doppio*) και

8. Ο Μ. Μερακλής παραθέτει κάπου την καλβική στροφή γράφοντας «μ' ἐτύλιγε» αντί «μ' ἐδίπλωνε»: «Οι αρχαίοι και εμείς. Ο αρχαιολογικός μύθος στην ποίηση του Γ. Κότσιρα», *Νέα Εστία*, τχ. 1642 (1.12.1995) 1554-61 (ιδίως 1560). Στην δική του έκδοση (Μ. Γ. Μερακλής, *Ανδρέα Κάλβου, Ωδαί (1-20). Ερμηνευτική έκδοση*, Αθήνα χ.χ.) διατηρεί αμετάβλητο το ρήμα. Επειδή όμως στην έκδοσή του αντικαθιστά ορισμένες φορές λέξεις του Κάλβου με συνώνυμους τους (I 15 *μέρη* αντί *ἔθνη*, X 130 *αἰθέρα* αντί *ἀέρα*, XII 74 *παίγνια* αντί *παιγνίδια*, XVII 81 *Καὶ ταῦτα* αντί *Οὕτως*) υποθέτω ότι η αντικατάσταση στο άρθρο δεν έγινε μη συνειδητά αλλά σκόπιμα.

«διπλασιάζω» (duplicare).⁹ Στο τετράγλωσσο λεξικό του Γ. Κωνσταντίνου το «διπλώω» ερμηνεύεται ως «διπλώνω» στη νεοελληνική, ως «duplico» στη λατινική και ως «raddoppiare» στην ιταλική.¹⁰ Τις ίδιες σημασίες με τα δύο προηγούμενα λεξικά δίνει το λεξικό του Karl Weigel.¹¹ Μια από τις πρωιμότερες μαρτυρίες για την επέκταση της σημασίας εμφανίζεται στο τρίγλωσσο λεξικό των Γ. Βεντότη και Σπ. Βλαντή.¹² Στο λήμμα «διπλώνω» το λεξικό δίνει τις εξής σημασίες (1) doubler· doppiare, addoppiare (2) διπλώνω μέσα εις ένα πράγμα· enveloper, entortiller inviluppare, involgere (3) Διπλώνω πανί ή άλλο τι = plier, piegare.

Τι γνώριζε όμως ο Κάλβος για τη σημασία του ρήματος; Στον «Πίνακα λέξεων και φράσεων» που συνόδευσε την έκδοση της *Λύρας* ο ποιητής απέδωσε το ρήμα «διπλώνω» ως «plier». Το γαλλικό ρήμα σημαίνει «τσακίζω κάτι σε δύο μέρη ή σε περισσότερα μέρη», «κάμπτω» κ.ά. (πρβ. παραπάνω τη σημασία (3) στο λεξικό των Βεντότη και Βλαντή). Δεν σημαίνει όμως «τυλίγω»¹³ και κυρίως δεν μπορεί να χρησιμοποιηθεί για τον ιστό της αράχνης. Ο St. Julien αγνόησε την υπόδειξη του Κάλβου και μετέφρασε «m'enveloppa sans cesse de lumière et du réseau de la mort».¹⁴ Μόνον η Maria Caracausi, εξ όσων γνωρίζω, χρησιμοποίησε στη μετάφρασή της το ρήμα piegare, το ιταλικό συνώνυμο του plier (mi piegava con luce e con morte / incessantemente), που επίσης δεν δίνει σωστό νόημα.¹⁵

Ποια σημασία του ρήματος «διπλώνω» είχε λοιπόν υπόψη του ο Κάλβος όταν συνέθετε τη στροφή της ωδής «Εἰς θάνατον» που μας απασχολεί; Είναι βέβαιο ότι δεν γνώριζε τη διαφορά ανάμεσα στο «διπλώνω» και το «τυλίγω», ότι δηλαδή τα δύο ρήματα δεν είναι συνώνυμα σε κάθε χρήση. Επιπλέον

9. Θησαυρός της Ρωμαϊκής και της Φράγκικης Γλώσσας / *Tesoro della lingua greca-volgare ed italiana*, Παρίσι 1709.

10. Γ. Κωνσταντίνου, *Θησαυρός της ελληνικής γλώσσας, ήγουν Λεξικόν τετράγλωσσον, περιέχον δηλαδή τας τέσσαρας ταύτας διαλέκτους, Ελληνικήν, πεζήν, ήτοι απλήν Ρωμαϊκήν, Λατινικήν και Ιταλικήν*, Βενετία 1757.

11. Karl. Weigel, *Λεξικόν Απλορωμαϊκόν, Γερμανικόν και Ιταλικόν*, Λιψία 1796.

12. *Λεξικόν της Γραικικής Γαλλικής και Ιταλικής γλώσσας*, συνεργανισθέν το πρώτον παρά Γεωργίου Βεντότου νυν δε αύθις εις φως αχθέν επιστασία Σπυριδωνος Βλαντή και φιλοτίμω δαπάνη του Τυπογράφου, Βενετία 1816.

13. Βλ. π.χ. Γ. Βεντότης, *Λεξικόν της γαλλικής γλώσσας, μετασκευασθέν μεν το πρώτον υπό Γ. Ζαλίχη, νυν δε επιδιορθωθέν και μετά πλείστων προσθηκών αυξηθέν υπό λογίων ανδρών, εκδίδεται υπό Ανδρέου Κορομηλά, Αθήνα 1837, στο λ.*

14. *La Lyre Patriotique de la Grèce*, odes traduites du Grec Moderne de Kalvos, de Zante, par Stanislas Julien, Παρίσι 1824.

15. *Andreas Kalvos, Odi*, traduzione di Maria Caracausi, Palermo 1988. Για το ρήμα piegare βλ. παραπάνω τη σημασία (3) στο λεξικό των Βεντότη και Βλαντή. Στον Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana*, Τορίνο 1961-2002, στο λ. «piegare», αρ. 5, υπάρχει η σημασία «attirare a sé, stringere fra le braccia, anche come atto di seduzione amorosa». Δύσκολα θα μπορούσε να ταιριάξει νοηματικά με την καλβική στροφή και εξάλλου τα παραδείγματα προέρχονται από τον 20ό αι. (D'Annunzio, Tozzi).

όμως το γαλλικό ερμηνευμα «plier» στον «Πίνακα λέξεων και φράσεων» εισάγει μια σημασία του «διπλώνω», η οποία δεν είναι απλώς αδόκιμη αλλά εντελώς ασύμβατη με το νόημα της καλβικής στροφής. Προέκυψε άραγε εκ των υστέρων, δηλαδή όταν ο Κάλβος αναζήτησε τη γαλλική απόδοση του «διπλώνω» σε κάποιο λεξικό, ή υπήρχε στο μυαλό του από την αρχή; Εικάζω ότι ισχύει το πρώτο.

Ο Κάλβος ήταν άριστος γνώστης της ιταλικής, αλλά η γλωσσική του κατάρτιση στη νέα και την αρχαία ελληνική παρουσιάζει εμφανείς αδυναμίες. Μπορεί να βελτίωσε σταδιακά τη γνώση των γλωσσών αυτών μέχρι την εποχή που έγραψε τις ωδές, αλλά δεν κατάφερε να την τελειοποιήσει. Τη βελτίωσή του στην προκειμένη περίπτωση μπορούμε να τη διαπιστώσουμε στα *Λυρικά*. Στην ωδή XIX 31-35 («Εἰς τὸν προδότην») ο Κάλβος χρησιμοποιεί το σωστό ρήμα «τυλίγω» σε μια παρόμοια περίπτωση:

Κράξεις τὴν νύκτα, κ' ἔρχεται
ἀλλὰ εἰς τὸ σκότος μέσα
τυλιγμένους φαντάζεσαι
ἔχθρους ἀρματωμένους,
καὶ ὡς ἄφρων μένεις.

Ο ιστός της αράχνης και η φεγγαροντυμένη του Σολωμού

Περισσότερο φως στο γλωσσικό πρόβλημα που μας απασχολεί θα μπορούσε να ρίξει η σολωμική ποίηση, όπου κατ' ευτυχή συγκυρία έχουμε τα χειρόγραφα του ποιητή με τις παλιότερες μορφές των ποιημάτων και την αρχική σύλληψη ορισμένων σε γλώσσα ιταλική. Στην προσπάθειά του να διαμορφώσει και να εκφράσει ελληνικά την εικόνα της φεγγαροντυμένης, ο Σολωμός χρησιμοποίησε τα ρήματα «διπλώνω», «τυλίγω» και «ντύνω». Παραθέτω πρώτα τους στ. 19-21 από το Γ' σχεδιάσμα των *Ελευθέρων Πολιορκημένων*, μαζί με την παλιότερη μορφή των στίχων που δίνει στην έκδοσή του ο Λίνος Πολίτης:

Πύρου σὲ κάτι ἀτάραχο π' ἀσπρίζει μὲς στὴ λίμνη,
Μονάχω ἀνακατώθηκε τὸ στρογγυλὸ φεγγάρι,
Κι' ὁμορφὴ βγαίνει κορασιὰ ντυμένη μὲ τὸ φῶς του.

στ. 19

Στὴ λίμνη κλεῖ κάτι λευκὸ διπλώνοντας τὸ φεγγάρι
Κάτι λευκὸ κι' ἀτάραχο τυλίζει τὸ φεγγάρι

στ. 19-21

Ἐκεῖ ποὺ ἡ λίμνη φούσκωσε στὸ στρογγυλὸ φεγγάρι,
Συχνὰ τὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ κάτι λευκὸ τυλίζει,
Κι' ἐβγήκε κόρη θεϊκιὰ καὶ φεγγαροντυμένη.¹⁶

16. Διονυσίου Σολωμού, *Άπαντα*, τ. 1: *Ποιήματα*, επιμ.-σημειώσεις Λ. Πολίτης, Αθήνα 1993, σ. 245.

Από τη φεγγαροντυμένη του Κρητικού προκύπτει ότι ο Σολωμός, καθώς προχωρούσε στη σύνθεση, εγκατέλειψε το «διπλώνω» αλλά διατήρησε το «τυλίγω» για το φως του φεγγαριού που περιβάλλει την κόρη, και ότι στη σύλληψη της ιδέας υπόκειται το ιταλικό ρήμα «avvolger(si)». Παραθέτω πρώτα το χωρίο του Κρητικού στην έκδοση Πολίτη και στη συνέχεια δύο παραλλαγές από τα ΑΕ:

Όμως κοντά στην κορασιά, πού μ' ἔσφιξε κι' ἔχάρη
Ἐσειότουν τ' ὀλοστρόγγυλο καὶ λαγαρὸ φεγγάρι·
Καὶ ξετυλίζει ὀγλήγορα κάτι πού ἐκεῖθε βγαίνει,
Κι' ὀμπρός μου ἰδοὺ πού βρέθηκε μία φεγγαροντυμένη.
Ἔτρεμε τὸ δροσάτο φῶς στὴ θεϊκιὰ θωριά της,
Στὰ μάτια της τὰ ὀλόμαυρα καὶ στὰ χρυσὰ μαλλιά της.¹⁷

Χωρὶς νὰ πνεῖ ἀπλώνεται καὶ κάτι τι διπλώνει
Κάτι ὅπου μοῦ φάνηκε πού ἀπὸ τὸ πέλαο βγαίνει
Κι ὀμπρός μου κόρη ὁμορφὴ καὶ φεγγαροντυμένη.

Ἄλλὰ τὸ φῶς τοῦ φεγγαριοῦ, σὰν νὰ φυσοῦσε ἀνέμῃ,
Στρογγυλό, μέγα, λαγαρό, κοντὰ στὴν κόρη τρέμει.
S' avvolse intorno a qualche cosa che non ho potuto vedere
Κι' ὀμπρός μου ἰδοὺ πού στένεται μία φεγγοντυμένη.¹⁸

Το ρήμα «avvolger(si)» που χρησιμοποιεί ο Σολωμός έχει ένα ευρύτατο φάσμα σημασιών, το οποίο καλύπτει και το «διπλώνω» και το «τυλίγω», και μπορεί επίσης να χρησιμοποιηθεί για τον ιστό της αράχνης και τις ακτίνες του ήλιου, όπως στον Κάλβο. Το «avvolger(si)» καλύπτει επίσης σημασιολογικά και το ρήμα «ντύνω», που εμφανίζεται ως δεύτερο συνθετικό της «φεγγαροντυμένης», το οποίο όμως αποδίδει ειδικότερα το κυριολεκτικό «vestire»: «καὶ τὴν ἔστένευε γλυκὰ τέτοιαν μορφὴ νὰ ντύσει / natura vestiva quelle forme».¹⁹ Στην ιταλική ποίηση απαντούν και άλλα σύνθετα του volgere, όπως το ravvolgere και το involgere (βλ. παραπάνω τη σημασία (2) στο λεξικό των Βεντότη και Βλαντή), που έχουν την ίδια ή παραπλήσια σημασία.

Δεν μπορούμε να γνωρίζουμε με βεβαιότητα ποιο σύνθετο του «volgere» ή ακόμη ποιο συνώνυμο ρήμα είχε κατά νου ο Κάλβος αλλά, αν συνεχιστούμε την μαρτυρία των σολωμικών χειρογράφων, το «avvolgeva» (ή «ravvolgeva», και τα δύο απαντούν στα ιταλικά ποιήματα του Κάλβου)²⁰ φαντάζει ως ένας

17. Ό.π., σσ. 199-200.

18. Διονυσίου Σολωμού, *Αυτόγραφα Έργα*, επιμ. Α. Πολίτης, Β': Τυπογραφική μεταγραφή, Θεσσαλονίκη 1964, σ. 354 Β 2-4 και 42-45.

19. Ό.π., σ. 354 Α 26-27.

20. Πρβ. Mario Vitti, *Kalvos e i suoi scritti in italiano*, Νάπολη 1960, σσ. 291, 536-537 il nembo, or l'ira eterna / Il capo mi ravvolge· 296, 668 fra la notte avvolto.

καλός υποψήφιος για την αρχική σύλληψη της ιδέας, η οποία κατέληξε στο αδόκιμο νεοελληνικό «ἐδίπλωνε» της ωδής «Εἰς θάνατον». Το ρήμα *anvolgere* (ή κάποιο σύνθετο ή συνώνυμο) υπόκειται, κατά τη γνώμη μου, και στη φράση «'να σᾶς περικυκλώση με' [...] σύννεφα» στην καλβική στροφή IX 36-40 («Εἰς Ἐλευθερίαν»). Η χρήση «περικυκλώνω με σύννεφα» αντί «τυλίγω με σύννεφα» συνιστά αχυριολεξία και εικάζω ότι αποδίδει το δόκιμο ιταλικό «*anvolgere di nubi / nuvole*» (*anvolgersi da nubi / nuvole*) ή κάτι ανάλογο:²¹

Ἄς ἔλθῃ τότε, ἄς ἔλθῃ
 ἵνα σᾶς περικυκλώσῃ
 με' σκοτεινά, βρονταῖα,
 πετυκνωμένα σύννεφα
 ἢ δυστυχία.

Συμπερασματικά, θεωρώ πιθανότερο ὅτι η πηγή του επιθέτου «κυκλοδίωκτος» και του ρήματος «ἐδίπλωνε» θα πρέπει να αναζητηθεί σε κάποιο λεξικό ή λεξικά. Για το «ἐδίπλωνε» εικάζω ότι προήλθε από την αδόκιμη απόδοση του ιταλικού «*anvolgere*» (ή κάποιου σύνθετου ή συνώνυμου), το οποίο καλύπτει σημασιολογικά και το «διπλώνω» και το «τυλίγω». Διαφοριστική είναι στην προκειμένη περίπτωση η μαρτυρία των σολωμικών χειρογράφων. Αδόκιμη νεοελληνική απόδοση του «*anvolgere*» αποτελεί, κατά τη γνώμη μου, και η χρήση του «περικυκλώνω» στην καλβική στροφή IX 36-40.

Γνώριζε άραγε ο Κάλβος την ακριβή σημασία του επιθέτου «κυκλοδίωκτος»; Εξαρτάται από το πόσο έγκυρο ήταν το λεξικό που συμβουλευτήκε, είτε κατά τον χρόνο σύνθεσης της ωδής, είτε παλιότερα. Υπενθυμίζω ότι η λέξη «κύκλος» απαντά τρεις φορές στις ωδές (V 44-45, V 76-77, XI 72), μια από τις οποίες αναφέρεται στα ουράνια σώματα (V 76-77 οἱ κύκλοι τῶν οὐρανῶν) και μάλιστα συνδέθηκε με το επίθετο «κυκλοδίωκτος».²² Ὅμως η σημασία του ουσιαστικού στην περίπτωση αυτή είναι ασαφής, και σε μιαν άλλη περίπτωση η χρήση του ουσιαστικού «κύκλος» αποτελεί οφθαλμοφανή αχυριολεξία (XI 72 τὸν χρυσὸν κύκλον = στέμμα). Χρησιμοποίησε ο Κάλβος το επίθετο «κυκλοδίωκτος» για να αποδώσει την αναγκαστική κυκλική πορεία του ἡλίου ή απλῶς το θεώρησε ηχητικά ελκυστικότερο από το «κυκλοέλικτος», το οποίο όμως εμφανίζεται ως επίθετο του Ἡλίου στον *Ορφικό Ὕμνο 8*;

Το πρόβλημα της γλωσσικής επάρκειας του Κάλβου επανέρχεται λοιπόν σε κάθε βήμα. Εφόσον όμως το «κυκλοδίωκτος» είναι άπαξ ειρημένο, η ανά-

21. Πρβ. και τη χρήση του «ricoprire» στα ιταλικά του Κάλβου: Vitti, ό.π., σ. 253, 6-7 *Di cupre orride nuvole / si ricopre l'eterno*.

22. I. N. Περυσινάκης, «Η Ωδή Εἰς μούσας του Α. Κάλβου. Πηγές και επιδράσεις», *Δωδώνη* («Φιλολογία») 14 (1985) 9-38 (ιδίως σ. 19).

γνωση της καλβικής στροφής συμπαρασύρει, όσον αφορά στον επαρκή αναγνώστη, και το επίγραμμα του Σεκούνδου. Παρ' όλη τη λάμψη που απέκτησε χάρη στον Κάλβο, το σύνθετο «κυκλοδίωκτος» πλάστηκε από τον επιγραμματοποιό Σεκούνδο για να περιγράψει ένα γάιδαρο που τον «ωθούν» (-δίωκτος) να γυρίζει (κυκλο-) τη βαριά μυλόπετρα· ο γάιδαρος διαμαρτύρεται γιατί τώρα τον στέλνουν στο αλώνι παρέα με τις φοράδες και φοβάται μήπως στο τέλος τον ζέψουν στο άροτρο να οργώνει το χωράφι. Επαφίεται στον επαρκή αναγνώστη να αξιολογήσει αισθητικά τη διακειμενική σύνδεση της κυκλικής αγγαρείας του όνου με τον περιστρεφόμενο ήλιο που ως αράχνη τυλίγει τη μητέρα του ποιητή με φως και θάνατο.²³

Πανεπιστήμιο Κρήτης

ΜΙΧΑΗΛ ΠΑΣΧΑΛΗΣ

23. Με τον φίλο Γιάννη Βάσση είχα μια γόνιμη συζήτηση πάνω στο θέμα αυτής της εργασίας και τον ευχαριστώ και από εδώ. Ευχαριστώ επίσης τον Γιώργο Χριστοδούλου για τις παρατηρήσεις του.

Ο ΠΟΡΤΟΓΑΛΟΦΩΝΟΣ ΚΑΒΑΦΗΣ. ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ, ΑΝΑΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ, ΑΝΑΔΡΑΣΕΙΣ

Η παρουσία του Καβάφη στον ορίζοντα των άλλων γλωσσών και λογοτεχνιών, πέραν της ελληνικής, είναι ιδιαίτερος αισθητή. Το αποδεικνύουν περὶτρανα οι πλείστες μελέτες, με επιστέγασμα, αφενός, την ογκωδέστατη και εμπεριστατωμένη *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη (1886-2000)* του Δημήτρη Δασκαλόπουλου¹ και, αφετέρου, την *Ανθολογία ξένων καβαφογενών ποιημάτων*, που επιμελήθηκε με πολλή φροντίδα ο Νάσος Βαγενάς, ο οποίος άλλωστε ορθά επισημαίνει, στο εισαγωγικό του σημείωμα, ότι «δεν υπάρχει άλλος ποιητής στον αιώνα μας που η ποίησή του να έχει εμπνεύσει τόσους ξένους ποιητές».² Ας μου επιτραπεί να συμπληρώσω επίσης: που να έχει προκαλέσει τόσες μεταφράσεις, και μάλιστα έχοντας ως γλώσσα αφετηρίας μια ιδιαίτερος περιθωριακή γλώσσα όπως η ελληνική, η οποία παρουσιάζει πολύ συχνά για λόγους γλωσσολογικούς, αλλά και ιστορικούς, ασυμβατότητα με τη γλώσσα-στόχο, όπως εν προκειμένω την πορτογαλική.

Η παρούσα έρευνα φιλοδοξεί να σκιαγραφήσει τη θέση του Καβάφη στο πλαίσιο της πορτογαλικής γλώσσας, αλλά και της πορτογαλόφωνης λογοτεχνίας. Μερική αποτύπωση της κατάστασης υπάρχει και στα προαναφερόμενα έργα, ωστόσο οι περισσότερες αριθμητικά, αλλά και σημαντικότερες αξιολογικά, πορτογαλόφωνες μεταφράσεις του Καβάφη πραγματοποιούνται μετά το 2000, που είναι το χρονικό όριο στο οποίο σταματά η βιβλιογραφία του Δ. Δασκαλόπουλου, η δε ανθολογία του Ν. Βαγενά περιλαμβάνει τα πορτογαλικά, αλλά όχι τα βραζιλιάνικα καβαφογενή ποιήματα, τα οποία παρουσιάζουν ωστόσο ιδιαίτερο ενδιαφέρον.

Η μελέτη μας κινείται γύρω από τρεις άξονες. Κατά πρώτον, επιχειρείται μια συστηματική απόπειρα καταγραφής των μεταφράσεων του Αλεξανδρινού στην Πορτογαλία, αλλά και τη Βραζιλία, καθώς και μια πρώτη σκιαγράφηση των πορτρέτων των μεταφραστών του και των προθέσεών τους. Κατά δεύτερον, οι πορτογαλόφωνες μεταφράσεις του Καβάφη εξετάζονται υπό το πρίσμα της αναμετάφρασης, και μάλιστα

1. Δ. Δασκαλόπουλος, *Βιβλιογραφία Κ. Π. Καβάφη (1886-2000)*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2003.

2. Ν. Βαγενάς (επιμ.), *Συνομιλώντας με τον Καβάφη. Ανθολογία ξένων καβαφογενών ποιημάτων*, Θεσσαλονίκη, Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας, 2000, σ. 26.

με τη διπλή έννοια του όρου: αφενός, της «νέας μετάφρασης ενός κειμένου, του οποίου υπάρχουν ήδη μία ή περισσότερες δημοσιευμένες μεταφράσεις», και αφετέρου, της «διπλής μετάφραση», «μετάφρασης δευτέρου βαθμού», «μετάφρασης της μετάφρασης»,³ ονομασίες που αποδίδονται στη μετάφραση όταν δεν ακολουθεί τον ευθύ δρόμο που ενώνει απευθείας μια γλώσσα με μια άλλη, αλλά δανείζεται το σώμα μιας τρίτης γλώσσας, απαιτώντας έτσι τη συνεργεία περισσότερων των δύο γλωσσών, υλοποιούμενη τελικά μέσω μιας διαμεσολάβησης, χρησιμοποιώντας το σώμα του άλλου ως γέφυρα προκειμένου να περάσουν «σε ξένη γλώσσα η λύπη μας κ' η αγάπη μας». Κατά τρίτον, εντοπίζονται και παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην ελληνική γλώσσα οι ποιητές που συνομιλούν με τον Καβάφη από τη μακρινή χώρα της Βραζιλίας και μεταφράζονται ποιήματά τους.⁴

Ο Καβάφης και οι μεταφράσεις του

Δεν θα αναφερθούμε στην ιστορία των μεταφράσεων του Καβάφη – κεφάλαιο αρκετά σημαντικό της βιβλιογραφίας του –, ωστόσο, πριν προβούμε στην καταγραφή των πορτογαλόφωνων μεταφράσεων,⁵ θα πρέπει να υπενθυμίσουμε τρεις σημαντικές παραμέτρους: το σημαντικό αριθμό των αναμεταφράσεών του σε ορισμένες γλώσσες όπως τα γαλλικά, τα αγγλικά, τα ισπανικά και τα ιταλικά, τη συχνότητα της διαμεσολάβησης, συχνά πολλαπλής, και τη σημασία ορισμένων μεταφράσεων στην καβαφική μεταφραστική αλυσίδα.

Πριν εισέλθουμε στο κυρίως θέμα μας, θεωρούμε απαραίτητο να υπενθυμίσουμε ορισμένες σημαντικές ημερομηνίες της ιστορίας των καβαφικών μεταφράσεων. Το 1897 μεταφράζεται στα αγγλικά από τον ίδιο τον αδελφό του ποιητή το ποίημα *Τείχη*, ενώ η πρώτη έκδοση των ποιημάτων του σε ξένη γλώσσα πραγματοποιείται το 1934. Πρόκειται για μια ολλανδική ιδιωτική έκδοση, σε μετάφραση του G. H. Blanken, η οποία εκδίδεται έναν

3. S. Monod, «Traduire une traduction», *Palimpsestes*, numéro hors série (2006) 275.

4. Στο σημείο αυτό θέλουμε να ευχαριστήσουμε τον Roger Miguel Sulis, ερευνητή στο Ομοσπονδιακό Πανεπιστήμιο της Santa Catarina (Βραζιλία) και μεταφραστή του Καβάφη για την πολύτιμη βοήθειά του.

5. Μια πρώτη καταγραφή και σχολιασμός των εν λόγω μεταφράσεων περιλαμβάνεται στη μελέτη μας «Konstantinos Kavafis en portugais. Traduction, retraduction(s), réécriture», που εκφωνήθηκε στο πλαίσιο του XVIII Congress of the International Comparative Literature Association, Universidade Federal de Rio de Janeiro, 29 July-4 August 2007 και περιέχεται στα Πρακτικά του συνεδρίου *Beyond Binarisms. Discontinuities and Displacements: Studies in Comparative Literature*, Rio de Janeiro, aeroplano editora, 2009, σσ. 440-449.

χρόνο μετά τον θάνατο του ποιητή. Το 1940 η Marguerite Yourcenar μεταφράζει κάποια ποιήματά του στα γαλλικά, ενώ το 1947 ακολουθεί η μετάφραση του Théodore Griva, η οποία κρίθηκε και σχολιάστηκε επαρκώς, και το 1953 η μετάφραση του Steinen στα γερμανικά. Αλλά η πρώτη ολοκληρωμένη έκδοση, διεθνώς, των 154 ποιημάτων του καβαφικού κανόνα, η οποία ακολουθεί την έκδοση του 1935, είναι η αγγλική μετάφραση του John Mavrogordato (1951/1952), η οποία έτυχε επίσης πολλών κριτικών σχολίων, ακολουθούμενη από τη μετάφραση της Rae Dalven του 1961. Ο Filippo Maria Pontani μεταφράζει τον Καβάφη στα ιταλικά από το 1937, ωστόσο η συνολική έκδοση, σημείο αναφοράς για τους ερευνητές, αλλά και για τους μεταφραστές, βλέπει το φως μόνο το 1961. Μερικές ακόμη σημαντικές ημερομηνίες: οι πρώτες ολοκληρωμένες εκδόσεις του έργου του Καβάφη στα γαλλικά είναι η μετάφραση του Georges Papoutsakis, αφενός, και της Marguerite Yourcenar και του Κ. Θ. Δημαρά, αφετέρου, οι οποίες κυκλοφόρησαν ταυτόχρονα το 1958, ενώ ο χιλιανός Miguel Castillo Didier δημοσιεύει τις πρώτες του μεταφράσεις το 1963 και ολοκληρώνει το μεταφραστικό του έργο σχεδόν τριάντα χρόνια αργότερα, το 1991. Όλες αυτές οι ημερομηνίες συνιστούν την ιστορία των μεταφράσεων του καβαφικού έργου και ταυτόχρονα την προϊστορία των μεταφράσεων του στην πορτογαλική γλώσσα.⁶

6. Βλ. μεταφράσεις του έργου του Καβάφη με χρονολογική σειρά πλην των πορτογαλικών: *My walls/Τείχη*, From the Greek of Constantine Cavafy, translated by John C. Cavafy, Αλεξάνδρεια, January 16th MDCCCXCVII.

Vijntwintig verzen van Konstandinos P. Kavafis, Uit het Nieuw-Grieks vertaald en van een korte inleiding voorzien door G. H. Blanken, lit. drs. Alkmaar, 1934.

C. Cavafy, *Poèmes*, Traduits du grec par Théodore Griva, précédés d'une étude d'Edmond Jaloux, Avant-propos de Mario Meunier, Λοζάνη, Abbaye du Livre, 1947.

The Poems of C. P. Cavafy, translated into English with a few notes by John Mavrogordato, With an introduction by Rex Warner, Λονδίνο, The Hogarth Press, 1951, Νέα Υόρκη, The Grove Press, 1952.

Gedichte des Konstantin Kavafis, Aus dem Neugriechischen übertagen und herausgegeben von Helmut von den Steinen, Βερολίνο-Φρανκφούρτη, Suhrkamp Verlag, 1953.

Marguerite Yourcenar, *Présentation critique de Constantin Cavafy, 1863-1933*, Suivie d'une traduction intégrale de ses poèmes par Marguerite Yourcenar et Constantin Dimaras, Παρίσι, NRF Gallimard, 1958.

C. P. Cavafy, *Poèmes*, traduits par Georges Papoutsakis, Préface d'André Mirabel, Παρίσι, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1958.

The Complet Poems of Cavafy, translated by Rae Dalven, with an introduction by W. H. Auden, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace & World, Inc., 1961.

C. Cavafis, *Poesie*, A cura di Filippo Maria Pontani, Μιλάνο, Arnoldo Mondadori Editore, 1961.

Kavafis íntegro, Ensayo Miguel Castillo Didier, 2 τ., Santiago, Centro de Estudios Bizantinos y Neohelénicos Fotios Malermos, Facultad de Filosofía y Humanidades, Univesidade de Chile, 1991.

Ο Καβάφης στα πορτογαλικά

Με χρονολογική σειρά, οι μεταφράσεις του έργου του Καβάφη στην πορτογαλική γλώσσα έχουν ως ακολούθως: Jorge de Sena (1969), Θέων Σπανούδης (1978), José Paulo Paes (1982, 1986, 1998), Joaquim Manuel Magalhães και Νίκος Πρατσίνης (1988, 1994, 2005), João Carlos Chainho (1994), M. Sulis, M. P. V. Jolkesky και A. T. Nicolacópulos (2003, 2005, 2006), Ísis Borges B. da Fonseca (2006) και Trajano Vieira (2007).⁷

Έχουμε να κάνουμε με έξι ανθολογίες (Sena, Pães, Σπανούδης, Vieira και οι δύο πρώτες εκδόσεις των Magalhães και Pratsinis), δύο ολοκληρωμένες

7. Βλ. πορτογαλικές μεταφράσεις του έργου του Καβάφη με χρονολογική σειρά:
 C. Cavafy, *90 e mais quatro poemas*, Versão portuguesa, Prefácio, comentários e notas de Jorge de Sena, 2a edição, Coimbra, Centelha, 1986 [1ère edição, Porto, Editorial Inova, 1969].
 K. Kaváfis, *77 poemas*, Traduzidos do grego por Théon Spanúdis, Segunda revisada edição, São Paulo, Livraria Kosmos Editora, 1979 [1ère edição, 1978].
 K. Kaváfis, *Poemas*, Tradução de José Paulo Paes, Rio de Janeiro, Editora Nova Fronteira, 1982.
 J. P. Paes, *Poesia Moderna da Grécia*, Rio de Janeiro, Editora Guanabara, 1986.
 K. Kaváfis, *25 Poemas*, Edição bilingue, Tradução do grego e notas por Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis, Λισαβόνα, Cotovia, 1988.
 K. Kaváfis, *Poemas e Prosas*, Tradução de Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis, Λισαβόνα, Relógio d'Água Editores, 1994.
 K. Kaváfis, *Páginas íntimas*, Tradução e organização de João Carlos Chainho, Λισαβόνα, Hiena Editora, 1994.
 K. Kaváfis, *Reflexões sobre poesia e ética*. Tradução de José Paulo Paes, Rio de Janeiro, Ática, 1998.
 K. P. Kaváfis, *Os poemas (1897-1914)*, Tradução M. Sulis, M. Jolkesky e A. Nicolacópulos, Desterro, Nephelibata, 2003.
 K. Kaváfis, *Os Poemas*, Tradução prefácio e notas Joaquim Manuel Magalhães e Nikos Pratsinis, Λισαβόνα, Relógio d'Água Editores, 2005.
 K. P. Kaváfis, *Os poemas (1915-1919)*, Tradução M. Sulis, M. Jolkesky e A. Nicolacópulos, Desterro, Nephelibata, 2005.
 K. P. Kaváfis, *Os poemas (1920-1925)*, Tradução M. Sulis, M. Jolkesky e A. Nicolacópulos, Desterro, Nephelibata, , 2006.
 K. P. Kaváfis, *Κρυμμένα Segredos*, Tradução M. Sulis, M. Jolkesky e A. Nicolacópulos, Desterro, Nephelibata, 2006.
 K. Kaváfis, *Poemas*, Tradução, estudo e notas de Ísis Borges B. da Fonseca, São Paulo, Odysseus Editora, 2006.
 K. Kaváfis, *60 Poemas*, Seleccção e Tradução Trajano Vieira, Cotia-São Paulo, Ateliê Editorial, 2007.

Στην παρούσα μελέτη λαμβάνουμε υπόψη μόνο ολοκληρωμένες έντυπες εκδόσεις και όχι μεμονωμένες δημοσιεύσεις μεταφρασμένων ποιημάτων σε περιοδικά, ιστοσελίδες ή blogs. Επίσης, δεν εξετάζουμε τα μεταφρασμένα πεζά, δηλαδή τη μετάφραση του João Carlos Chainho, τη μετάφραση του José Paulo Paes με τίτλο *Reflexões sobre poesia e ética* καθώς και όσα πεζά περιέχονται στη δεύτερη έκδοση των Magalhães και Pratsinis. Επίσης, επισημαίνουμε ότι έχουμε μερική γνώση των έντυπων εκδόσεων των M. Sulis, M. P. V. Jolkesky και A. T. Nicolacópulos, τις οποίες συμβουλευτήκαμε μέσω της ηλεκτρονικής διεύθυνσης <http://cavafis.i8.co/a085.htm>. Στην ηλεκτρονική αυτή μορφή της έκδοσης δεν υπάρχει η εισαγωγή που φαίνεται πως συμπεριλαμβάνεται στην έντυπη έκδοση, η οποία είναι εξαντλημένη.

εκδόσεις (Magalhães και Πρατσίνης καθώς και Ísis Borges B. da Fonseca) οι οποίες περιλαμβάνουν το σύνολο των 154 ποιημάτων και ένα κλιμακωτό χρονολογικά αλλά επίσης ολοκληρωμένο σχέδιο έκδοσης των M. Sulis, M. P. V. Jolklesky και A. T. Nicolacópulos. Οι πρώτες εκδόσεις των Sena, Paes και Σπανούδη είναι αποκλειστικά στην πορτογαλική γλώσσα, ενώ όλες οι άλλες δίγλωσσες. Όσον αφορά την παρουσίαση των βιβλίων, τους μορφολογικούς δείκτες που περιέχουν σημαντικά πληροφοριακά στοιχεία, οι μεταφράσεις των Paes, Σπανούδη, Magalhães και Πρατσίνης, Sulis, Jolklesky και Nicolacópulos φέρουν στην πρώτη σελίδα τη μνεία «μετάφραση από τα ελληνικά», η μετάφραση του Sena φέρει στο εξώφυλλο και την πρώτη σελίδα την αμφίσημη έκφραση «versão portuguesa/πορτογαλική μετάφραση(;)απόδοση(;)», ενώ αυτή της Ísis Borges B. da Fonseca και του Trajano Vieira φέρουν απλώς τη μνεία «μετάφραση». Οι πληροφορίες αυτές πρέπει να αναλυθούν σε συνδυασμό με τα συνοδευτικά κείμενα, το κάθε μορφής περικειμενικό υλικό «που είναι συχνά το μέρος όπου η ιδεολογία αποτυπώνεται πιο καθαρά»,⁸ στο οποίο θα επανέλθουμε.

Ο ποιητής Jorge de Sena (1919-1978), ο οποίος κατέχει εξέχουσα θέση στην πορτογαλόφωνη λογοτεχνία, είναι ο πρώτος μεταφραστής του Καβάφη στην πορτογαλική γλώσσα. Αν και έζησε ένα σημαντικό μέρος της ζωής του στη Βραζιλία, η έκδοση είδε το φως στην Πορτογαλία το 1969. Ο Sena αρχίζει να μεταφράζει τον Καβάφη ήδη από το 1953, ένα χρόνο μετά την κυκλοφορία της μετάφρασης του John Mavrogordato, στον οποίο άλλωστε οφείλει τη γνωριμία με την ποίηση του Καβάφη. Κατά τις δεκαετίες του '50 και του '60, δημοσιεύει μεταφράσεις των ποιημάτων του Καβάφη σε λογοτεχνικά έντυπα της Πορτογαλίας και της Βραζιλίας. Στο εισαγωγικό του σημείωμα αναγγέλλει τη μεταφραστική αλυσίδα στην οποία έρχεται να προσθέσει το δικό του κρίκο, ομολογώντας ανοιχτά το χρέος του στους προκατόχους του: «Οι παρούσες μεταφράσεις βασίζονται στις μεταφράσεις των Mavrogordato και Dalven (στα αγγλικά), στις μεταφράσεις των Papoutsakis, Griva και Marguerite Yourcenar (στα γαλλικά), σ' εκείνη του Steinen (στα γερμανικά), και του Pontani (στα ιταλικά), τις οποίες συνέκρινα μεταξύ τους καθώς και με το ελληνικό πρωτότυπο».⁹ Ωστόσο οι γνώσεις του της ελληνικής γλώσσας μοιάζουν μάλλον περιορισμένες. Προδίδεται, αναπαράγοντας την παρατήρηση της Yourcenar σχετικά με την προφορά του τελικού ς στα ελληνικά και υιοθετεί επίσης τη γραφή Constantin Cavafy. Ο Sena μεταφράζει συνολικά 94 ποιήματα – 90 του κανόνα και 4 της πρώτης περιόδου 1886-1904 εκ των οποίων 3 ανέκδοτα και ένα αποκηρυγμένο

8. Y. Chevrel και P. Brunel, *Précis de littérature comparée*, Παρίσι, PUF, 1989, σ. 38.

9. Sena, ό.π. (σημ. 7), σσ. 13-14.

–,¹⁰ εξού και ο τίτλος της συλλογής (*90 e mais quatro poemas*). Στόχος του είναι μια αυστηρή αντιπροσωπευτικότητα των τριών κατηγοριών: ιστορικών, στοχαστικών, ερωτικών,¹¹ καθώς επίσης και μια χρονολογική αντιπροσωπευτικότητα. Στο «Comentário geral aos poemas e às traduções» εξηγεί την επιλογή του και καταρτίζει μάλιστα έναν πίνακα κατ' έτος¹² των καβαφικών ποιημάτων και των μεταφράσεών του. Σχεδιάζει μάλιστα την έκδοση σε άλλο τόμο των 64 ποιημάτων που απομένουν για τη συμπλήρωση του καβαφικού κανόνα, σχέδιο που εντέλει δεν πραγματοποιήθηκε.

Η μετάφραση του Sena έχει όλα τα χαρακτηριστικά μια πρώτης μετάφρασης: εφοδιασμένη με ένα ιδιαίτερος πλούσιο κριτικό περιεχόμενο – εισαγωγικό σημείωμα και σχόλια –, ανοίγει τον δρόμο εισάγοντας τον Καβάφη σε ένα νέο γλωσσικό περιβάλλον, προκαθορίζοντας τρόπον τινά την πορτογαλόφωνη μεταφραστική αλυσίδα, δεδομένου ότι οι μεταγενέστερες μεταφράσεις θα ακολουθήσουν τα ίχνη της ή θα στραφούν εναντίον της. Οι Magalhães και Pratsinīs, οι οποίοι θα αφιερώσουν τη μετάφρασή τους στη μνήμη του, θα μεταφράσουν στην πρώτη συλλογή τους 25 ποιήματα μεταξύ των 64 που άφησε αμετάφραστα ο Sena, δηλώνοντας ότι θα πρέπει να μεταφραστεί το σύνολο των ποιημάτων και προτείνουν την εκπόνηση μιας συγκριτικής μελέτης προκειμένου να καταδειχθούν τα δάνεια του ίδιου του Sena στον πρώτο αυτό πορτογαλόφωνο Καβάφη.¹³ Θα διευρύνουν την επιλογή τους με τη δεύτερη συλλογή τους, η οποία περιλαμβάνει 25 νέα ποιήματα, τα περισσότερα μη μεταφρασμένα από τον Sena, αλλά και μερικά «ήδη μεταφρασμένα από αυτόν, αλλά με τις διαφορές που μπορεί να διαπιστώσει κανείς»,¹⁴ αναγγέλλοντας ένα ολοκληρωμένο εκδοτικό σχέδιο. Θα μεταφράσουν όντως το σύνολο του καβαφικού κανόνα, καθώς και 13 ανέκδοτα ποιήματα τα οποία θα συμπεριλάβουν στην εισαγωγή και τις

10. Ακολουθούμε την τριμερή διαίρεση των καβαφικών ποιημάτων: 154 ποιήματα του κανόνα, 75 ανέκδοτα και 27 αποκηρυγμένα. Μια τέταρτη κατηγορία περιλαμβάνει τα ανολοκλήρωτα ποιήματα.

11. Η κατηγοριοποίηση αυτή σε ιστορικά, στοχαστικά και ερωτικά ποιήματα ή άλλως σε ιστορικά, φιλοσοφικά και ηδονιστικά οφείλεται κατά πρώτον στον ίδιο τον ποιητή και έτυχε εν γένει ευρείας αποδοχής. Ωστόσο, σύμφωνα με τον Κ. Θ. Δημαρά, «η ποίηση του κ. Καβάφη είνε καθαρά υποκειμενική, λυρική· στα περισσότερα ποιήματα, κι εκείνα ακόμη που εμφανίζονται σαν ιστορικά π.χ., ψάχνοντας προσεκτικά θα βρεις πηγή τους συνειδητή εντελώς μια συναισθηματική διάθεση εκφρασμένη με πλάγιο τρόπο· η διάκριση των ποιημάτων σε ιστορικά, φιλοσοφικά, κτλ. στηρίζεται μόνο σε επιφανειακά κριτήρια, αγγίζει το σύμβολο και όχι το συμβολιζόμενο» (Μ. Πιερός, (επιμ.), *Εισαγωγή στην ποίηση του Καβάφη. Επιλογή κριτικών κειμένων*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1994, σ. 76).

12. Sena, ό.π. (σημ. 7), σσ. 170-172.

13. Magalhães και Pratsinīs 1988, ό.π. (σημ. 7), σ. ix, και Magalhães και Pratsinīs 1994, ό.π. (σημ. 7), σ. 18.

14. Magalhães και Pratsinīs 1994, ό.π. (σημ. 7), σ. 17.

σημειώσεις της ολοκληρωμένης έκδοσης του 2005.

Ο José Paulo Paes (1926-1998) θα ακολουθήσει την οδό που χάραξε ο Sena, με τη συλλογή *Poemas*, η οποία εκδόθηκε το 1982 στο Ρίο ντε Τζανέιρο. Η συλλογή αυτή περιλαμβάνει 74 ποιήματα, χωρίς να αναφέρεται καμιά αιτιολογία ως προς την επιλογή τους, ενώ οι μισές σελίδες του βιβλίου είναι αφιερωμένες στην ανάλυση του έργου του Καβάφης. Θα μεταφράσει άλλα 15 ποιήματα, τα οποία θα συμπεριλάβει στην ανθολογία του *Poesia Moderna da Grecia*, που κυκλοφόρησε το 1986. Ο Paes, αν και αναγνωρίζει το χρέος του προς τη Marguerite Yourcenar, ως μελετήτρια του έργου του Καβάφης, στηλιτεύει τη μεταφραστική στρατηγική της, κατηγορώντας την ότι δεν σέβεται «τις αξίες της φόρμας, όπως η μετρική, η ρίμα, οι στροφές, οι συμμετρίες, τα γλωσσικά διακυβεύματα κτλ.»,¹⁵ και ομολογεί ότι ακολουθεί την μεταφραστική οδό του Pontani. Είναι απορίας άξιον – άραγε πράγματι την αγνοεί; – ότι δεν αναφέρεται πουθενά στη μετάφραση του Sena. Ο Paes τηρεί επίσης μια αμφιλεγόμενη στάση ως προς τη γλώσσα από την οποία πράγματι μεταφράζει. Αφενός, η πρώτη σελίδα των *Poemas* φέρει τη μνεία «απευθείας μετάφραση από τα ελληνικά», αφετέρου, στο εισαγωγικό σημείωμα του ίδιου βιβλίου καθώς και στον πρόλογο της *Poesia Moderna da Grecia*, δεν αποσιωπά τις εντελώς στοιχειώδεις γνώσεις του της ελληνικής γλώσσας, αρχαίας και νέας, έλλειψη που επιβεβαιώνεται π.χ. όταν αναφέρεται στη συστηματική χρήση του οριστικού άρθρου στην ελληνική γλώσσα.¹⁶ Η μετάφραση του Paes προκάλεσε θετικά σχόλια στην Βραζιλία, αλλά και στην Ελλάδα,¹⁷ όπου παρασημοφορήθηκε το 1989 με τον Χρυσό Σταυρό, ενώ στη Βραζιλία το έργο του έλαβε επανειλημμένως βραβεία μετάφρασης, μεταξύ άλλων το βραβείο Jabuti.

Ωστόσο, από απολύτως χρονολογική άποψη, η πρώτη μετάφραση του Καβάφης στη Βραζιλία οφείλεται στον Θέωνα Σπανούδη (1915-1986)¹⁸ και

15. Paes 1982, ό.π. (σημ. 7), σ. 9.

16. Ό.π., σ. 37.

17. Κ. Ν. Εμονίδης [Κυριάκος Ντελόπουλος], «Ποιήματα του Καβάφης μπεστ σέλερ στη Βραζιλία», εφημ. *Η Καθημερινή*, 5.5.1983, και Gerardo Mello Mourão, «Último grito da Hélade vertido para nossa lingua», εφημ. *Folha de São Paulo*, 10.10.1982.

18. Ο Θέων Σπανούδης, μαθητής των August Aichhorn και Otto Fleishman, εγκαθίσταται στη Βραζιλία ως ψυχαναλυτής τη δεκαετία του '50, όπου θα εργασθεί επί μια επταετία. Όμως, η *Sociedade Brasileira de Psicanálise de São Paulo (SBPSP)* θα του απαγορεύσει την άσκηση του επαγγέλματος λόγω της ομολογημένης του ομοφυλοφιλίας. Θα στραφεί εν συνεχεία προς τη ζωγραφική και θα συμμετάσχει ενεργητικά στο *Movimento Neoconcreto* παίρνοντας μέρος στην πρώτη έκθεση του κινήματος, ενώ θα υπογράψει το ιδρυτικό του μανιφέστο μαζί με τους Lygia Clark, Lygia Pape, Emilcar de Castro, Reynaldo Jardim, Ferreira Gullar κ.ά. Συστηματικός αγοραστής έργων τέχνης, απέκτησε μια πολύ πλούσια συλλογή, μεταξύ των οποίων πίνακες κυρίως των Alfredo Volpi και των José Antonio da Silva, μεγάλο μέρος της οποίας δώρισε ακόμη εν ζωή

εκδόθηκε το 1978¹⁹ στο Σάο Πάολο. Ποιητής ο Σπανούδης, μεταφράζει τον Καβάφη, προκειμένου, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, να σηματοδοτήσει το τέλος της δικής του ποιητικής σταδιοδρομίας. Παρουσιάζει την ιδιομορφία ότι μεταφράζει από την μητρική του γλώσσα προς τα πορτογαλικά, γλώσσα την οποία επέλεξε και για τη δική του ποιητική έκφραση, δεδομένου ότι γράφει τα ποιήματά του πρώτα στα πορτογαλικά και εν συνεχεία τα μεταφέρει στα ελληνικά και τα γερμανικά.

Ο Σπανούδης μεταφράζει 77 ποιήματα (77 *poemas de Konstantinos Kaváfis*), δηλώνοντας ότι επέλεξε κυρίως τα ερωτικά ποιήματα. Γνωρίζουμε άλλες ακόμη 4 μεταφράσεις του ποιημάτων του Καβάφη.²⁰ Στην επιλογή του συμπεριλαμβάνει ορισμένα συμβολικά και φιλοσοφικά ποιήματα, ενώ δηλώνει ότι απέφυγε να μεταφράσει τα ιστορικά καθώς και τα μακροσκελή ποιήματα, τα μεν εξαιτίας του παράξενου και μακρινού κόσμου με τον οποίο φέρνουν αντιμέτωπο τον ξένο αναγνώστη, τα δε εξαιτίας των μεταφραστικών δυσκολιών που ενέχουν. Δηλώνει ότι επιχείρησε τη μετάφραση του Καβάφη, εμφορούμενος από ένας παιγνιώδες-ερωτικό πνεύμα, μακράν κάθε αυστηρότητας και λογισσύνης. Συνεπής στις δηλώσεις του, παρουσιάζει μια σύντομη εισαγωγή στο έργο του Καβάφη, όπου αναφέρει ότι δεν τον απασχόλησε ουδόλως η γραμματική πιστότητα, αλλά ότι κατέβαλε κάθε προσπάθεια να αποδώσει τον ρυθμό, τη συγκίνηση και, εν κατακλείδι, την ποιητική ατμόσφαιρα. Αναφέρεται στις προηγούμενες μεταφράσεις του Καβάφη στα γαλλικά, αγγλικά, γερμανικά και ιταλικά, χωρίς να κάνει μνεία των ονομάτων των μεταφραστών, πλην της πρώτης πορτογαλικής μετάφρασης του Sena. Ωστόσο, δεν εκφέρει καμιά κριτική θετική ή αρνητική ούτε ομολογεί αν τις συμβουλευτήκε ή όχι. Δυστυχώς, δεν μπορέσαμε να βρούμε κριτικό σχολιασμό αυτής της μετάφρασης στην Ελλάδα ή τη Βραζιλία, όπου θα πρέπει ωστόσο να υπήρξε, αν λάβουμε υπόψη μας τις αντιδράσεις του Σπανούδη όπως εκτίθενται στη δεύτερη αναθεωρημένη έκδοση του 1978 καθώς και τις αλλαγές στις οποίες προέβη

Οι Joaquim Manuel Magalhães και Νίκος Πρατσίνης καθώς και οι M. Sulis, M. P. V. Jolkesky και A. T. Nicolacópulos μοιράζονται την ίδια ιδιομορφία: εργάζονται ως ομάδα κατανέμοντας μεταξύ τους τούς ρόλους του μεταφραστή και του επιμελητή. Οι πρώτοι, πριν την συνολική έκδοση του

στο πανεπιστήμιο του São Paulo. Γράφει ποίηση στη γερμανική, πορτογαλική και ελληνική γλώσσα. Έργα του στα ελληνικά έχουν εκδοθεί από τις εκδόσεις Ίκαρος.

19. Δεν μπορέσαμε να εντοπίσουμε την πρώτη έκδοση, που φέρεται να έχει αρκετές διαφορές ως προς τη δεύτερη του 1979.

20. Πρόκειται για τα «Interrupção», «Thermopylas», «Perto da estátua de Endymion» και «O prazo de Nero», που συμπεριέλαβε στο βιβλίο του *Uns versos e poemas especiais*, São Paulo, Kosmos, 1984.

2005, εξέδωσαν δύο συλλογές (1988 και 1994), και οι δεύτεροι φιλοδοξούν να μεταφράσουν και να εκδώσουν το σύνολο του καβαφικού έργου σε ένα τόμο, μετά την ολοκλήρωση της έκδοσης των χωριστών συλλογών.

Η Ísis Borges B. da Fonseca, της οποίας το όνομα συναντάμε μεταξύ των προσώπων στα οποία απευθύνει ευχαριστίες στον πρόλόγο του ο Paes στην ανθολογία του *Poesia Moderna da Grecia*, μεταφράζει τα 154 ποιήματα του Καβάφη το 2006. Τοποθετεί τις μεταφραστικές επιλογές της υπό την σκέπη του Castillo Didier.

Τέλος, ο Trajano Vieira μεταφράζει, το 2007, 60 ποιήματα (60 *poemas*) του καβαφικού κανόνα και δεν παραλείπει να δηλώσει στον πρόλόγο του: «στην παρούσα συλλογή, θεώρησα ως πιο σημαντικό να επιμείνω στην αισθητική διάσταση της γλώσσας του Καβάφη, πτυχή η οποία είναι απύσαστο από τις περισσότερες πορτογαλόφωνες εκδόσεις».²¹ Στο εξώφυλλο επίσης του βιβλίου δηλώνεται ανυπόγραφα ότι «ο ποιητής έχει μεταφραστεί στη γλώσσα μας με πεζό τρόπο, και τόσο τα αποτελέσματα της ειρωνείας του όσο και τα εκλεπτυσμένα χαρακτηριστικά των προσώπων του συσκοτίζονται εξαιτίας της μη απόδοσης του ύφους του πρωτοτύπου. Ως εκ τούτου, από το αλεξανδρινό του πνεύμα διατηρούνται ελάχιστα στοιχεία», καθιστώντας έτσι σαφές ότι η εν λόγω έκδοση έχει σκοπό να επανορθώσει την μη εγκυρότητα των προηγούμενων μεταφράσεων, χωρίς ωστόσο αυτές να κατονομάζονται πιο συγκεκριμένα.

Οι εκδόσεις των Magalhães και Πρατσίνης, αφενός, και της Ísis Borges B. da Fonseca, αφετέρου, συνοδεύονται από μια κριτική σκευή – εισαγωγή και σημειώσεις – λιγότερο ογκώδη, αλλά εμπεριστατωμένη και αρτιότερη, η οποία βασίζεται απευθείας σε ελληνικές πηγές, σε αντίθεση με τους Sena και Paes.

Θα χρησιμοποιήσουμε τα κριτήρια των A. Berman²² και A. Pym,²³ προκειμένου να σχιαγραφήσουμε τα πορτρέτα των μεταφραστών: τα μεν αφορούν τις διάφορες ιδιότητες του μεταφραστή, ενώ τα δε τους ίδιους τους μεταφραστές ως υπαρκτές προσωπικότητες με συγκεκριμένη βιογραφία. Εν προκειμένω, η πλειονότητα είναι πανεπιστημιακοί (Jorge de Sena, Joaquim Manuel Magalhães, M. Sulis, M. P. V. Jolkesky και A. T. Nicolacópulos, Ísis Borges B. da Fonseca, Trajano Vieira), και ορισμένοι εξ αυτών ασκούν άλλα επαγγέλματα: ένας ψυχαναλυτής (Θέων Σπανούδης), ένας επαγγελματίας διερμηνέας-μεταφραστής (Νίκος Πρατσίνης), ένας δημοσιογράφος-συγγραφέας-μεταφραστής (José Paulo Paes). Πρέπει να σημειωθεί ότι

21. Vieira, ό.π. (σημ. 7), σ. 10.

22. A. Berman, *Pour une critique de traductions. John Donne*, Παρίσι, Gallimard, 1995, σσ. 73-74.

23. A. Pym, *Method in Translation History*, Manchester, St Jerome, 1998, σ. 160.

ορισμένοι είναι επίσης ποιητές (Jorge de Sena, José Paulo Paes, Joaquim Manuel Magalhães, Θέων Σπανούδης)· οι περισσότεροι έχουν μεταφράσει και άλλα λογοτεχνικά έργα, ενώ ο μόνος μεταφραστής αποκλειστικά και μόνο του καβαφικού έργου είναι ο Σπανούδης. Όλοι τους δεν μπορούν να επωμιστούν τον τίτλο των «διατομών» υπό την έννοια του Pym,²⁴ δηλαδή των κατόχων μιας «διακουλτούρας»,²⁵ στην περίπτωσή μας ελληνοπορτογαλικής, δεδομένου ότι οι Jorge de Sena, Joaquim Manuel Magalhães και José Paulo Paes δεν φαίνεται να έχουν μια ενεργητική συμμετοχή στην ελληνική γλώσσα και κουλτούρα. Ξεχωριστή είναι επίσης η περίπτωση του Σπανούδη, ο οποίος μεταφράζει προς μια γλώσσα που δεν είναι η μητρική του. Όλα αυτά τα στοιχεία, τα οποία συνιστούν την προσωπικότητα του καθενός, έχουν ασφαλώς επιπτώσεις στις μεταφραστικές επιλογές τους.

Αναμετάφραση υπό τη διπλή έννοια του όρου

Δεν θα εξετάσουμε την αναμετάφραση ως φαινόμενο ιστορικό, κοινωνικό, πολιτισμικό, γλωσσολογικό κτλ. Οι Antoine Berman, Paul Bensimon, Yves Gambier Annie Brisset και Lawrence Venuti έχουν, μεταξύ άλλων, αναλύσει το φαινόμενο της αναμετάφρασης με διεξοδικό τρόπο.²⁶

Ο μεταφραστής της ποίησης έχει, κατά γενικό κανόνα, μια προσωπική, ιδιαίτερη σχέση με το έργο που μεταφράζει, δεδομένου ότι η μετάφραση οφείλεται τις περισσότερες φορές στην πρωτοβουλία του ίδιου και όχι του εκδότη. Οι αναμεταφράσεις της ποίησης είναι ως εκ τούτου πολύ πιο συχνές από τις αντίστοιχες των μυθιστορημάτων, διότι υπακούουν κυρίως σε μια εκλεκτική και ενίοτε συγκινησιακή σχέση την οποία ο μεταφραστής έχει με έναν ορισμένο συγγραφέα, παρά στον αυστηρό κανόνα της αμφισβήτησης της «εγκυρότητας των προγενέστερων μεταφράσεων».²⁷

Οι αναμεταφραστές του Καβάφη στην πορτογαλική γλώσσα δεν αποκαλύπτουν πάντα τα κίνητρά τους. Στα παντός τύπου περικείμενα που συνοδεύουν τις μεταφράσεις τους – πρόλογοι, παρουσιάσεις, σημειώματα του μεταφραστή – μόνο οι Magalhães και Πρατσίνης αναφέρονται στη μη εγκυρότητα της μετάφρασης του Sena και ο Vieira στη μη εγκυρότητα

24. Ό.π., σ. 182.

25. Ό.π., σ. 177.

26. Βλ. ενδεικτικά Α. Berman, «La retraduction comme espace de la traduction», *Palimpsestes 4: Retraduire* (1994) 1-7· Berman, ό.π. (σημ. 22)· P. Bensimon, «Présentation», *Palimpsestes 4: Retraduire* (1994), ix-xiii· A. Brisset, «Retraduire ou le corps changeant de la connaissance. Sur l'historicité de la traduction», *Palimpsestes 15: Pourquoi donc retraduire?* (2004) 39-67· Y. Gambier, «La Retraduction, Retour et Détour», *Meta* 39.3 (1994) 413-417· L. Venuti, «Retranslations. The Creation of Value», *Bucknell Review* 47.1 (2004) 25-38.

27. Pym, ό.π. (σημ. 23), σ. 82.

όλων των πορτογαλόφωνων μεταφράσεων συλλήβδην. Ο Paes καταφέρεται εναντίον της πεζής μετάφρασης της Yourcenar – άλλωστε δεν είναι ο μόνος²⁸ και υπογραμμίζει την εγκυρότητα της μετάφρασης του Pontani. Η Fonseca, από την πλευρά της, επισημαίνει την εγκυρότητα της ισπανόφωνης μετάφρασης του Castillo Didier, ενώ δεν προβαίνει σε κανένα σχολιασμό των προγενέστερων πορτογαλόφωνων μεταφράσεων τις οποίες ασφαλώς δεν αγνοεί, και οπωσδήποτε εκείνη του Paes. Ο Σπανούδης και οι Magalhães και Πρατσίνης αναφέρουν τη μετάφραση του Sena, ενώ οι δύο τελευταίοι είναι οι μόνοι που αναφέρονται σε όλες τις πορτογαλόφωνες μεταφράσεις προτερόχρονες ή σύγχρονες με τη δική τους.

Είναι σαφές ότι στην πορτογαλική γλώσσα δεν υπάρχει μετάφραση του έργου του Καβάφη με την απόλυτη έννοια του όρου. Ακόμη και η μετάφραση του Sena δεν μπορεί να διεκδικήσει τον τίτλο της μετάφρασης, διότι δεν πληροί μία από τις βασικές προϋποθέσεις, την απευθείας πρόσβαση του μεταφραστή στο πρωτότυπο κείμενο το οποίο καλείται να μεταφράσει. Ως εκ τούτου, όλες οι πορτογαλόφωνες μεταφράσεις είναι αναμεταφράσεις με τη μία ή την άλλη έννοια του όρου, και ορισμένες με τη διπλή του έννοια. Η ασυμβατότητα του ζεύγους της ελληνικής και της πορτογαλικής γλώσσας φαίνεται να είναι η πρώτη και κύρια αιτία. Έχουμε να κάνουμε με αναμεταφράσεις που καθρεφτίζονται σε έναν ή περισσότερους καθρέφτες οι οποίοι μεσολαβούν μεταξύ αυτών και του πρωτότυπου έργου και οπωσδήποτε επηρεάζονται από τις διαδοχικές αντανάκλασεις του αρχικού αντικειμένου. «Είτε ο μεταφραστής αποφασίσει να διαβάσει αυτές τις μεταφράσεις είτε όχι, ανήκει σε ένα ιδιαίτερο γένος, το γένος των αναμεταφραστών, με ό,τι αυτό συνεπάγεται» διαβεβαιώνει ο Berman.²⁹

Υπάρχει ωστόσο μια ορισμένη διαφοροποίηση: οι μεταφράσεις των Sena και Paes έχουν όλα τα χαρακτηριστικά μιας ανιχνευτικής προσέγγισης – ανθολογία, διαμεσολαβημένη μετάφραση είτε ομολογημένη είτε όχι–, ενώ οι τέσσερις τελευταίες ακολουθούν με συστηματικότητα και μεθοδικότητα την οδό που άνοιξαν αυτές «οι μεταφράσεις-εισαγωγές»,³⁰ συμβάλλοντας η καθεμιά με τον τρόπο της στη γνωριμία με έναν από τους οικουμενικούς συγγραφείς του 20ού αιώνα.

Αναδράσεις

Η καβαφική ποιητική με τη διδακτική και ερωτική θεματική της, τη λιτή στιχουργική, τη χωρίς αυστηρές απαιτήσεις μετρική συνιστά ένα ξεχωριστό

28. Δ. Στουπάκης, «Η κακοποίηση του Καβάφη εις τα γαλλικά...», εφημ. *Ο πάροικος Καΐρου*, 17.5.1959, και Mourão, ό.π. (σημ. 17).

29. Berman, *Pour une critique de traductions*, ό.π. (σημ. 22), σ. 80.

30. Bensimon, ό.π. (σημ. 26), σ. ix.

και αναγνωρίσιμο πρότυπο προς μίμηση. Το πρώτο ποίημα κατά μίμηση της καβαφικής ποίησης χρονολογείται ήδη από το 1917 και γράφεται στην ίδια τη γλώσσα του ποιητή. Ωστόσο, ο Καβάφης έμελλε να γνωρίσει αναρίθμητους μιμητές εντός και εκτός της γλώσσας του. Έχουμε να κάνουμε με ποιητές³¹ από τους πλέον ονομαστούς, που συνδιαλέγονται ισότιμα μαζί του, με ποιητές που αναζητούν μέσα από την ποίησή του την προσωπική τους φωνή, αλλά και με τους ίδιους του τους μεταφραστές. Η μίμηση στον Καβάφη λαμβάνει πολύ συχνά τη μορφή αφενός μιας ταυτόσημης θεματικής όπου παραφράζονται στίχοι του ή εντάσσονται αυτούσιοι σε ένα άκρως συγγενές περιβάλλον και αφετέρου ενός ενδιαφέροντος διαλόγου με ποιήματα εμβληματικά όπως η «Ιθάκη», το «Απολείπει ο Θεός Αντώνιον» ή το «Περιμένοντας τους Βαρβάρους». Αναδράσεις της καβαφικής ποίησης καταγράφονται σε όλες σχεδόν τις γλώσσες στις οποίες έχει μεταφραστεί το έργο του, οδηγώντας μας στη διαπίστωση ότι η δημιουργική μίμηση προεκτείνει συχνά το έργο αυτό καθαυτό της μετάφρασης.

Το εύρος του φαινομένου έδωσε αφορμή για πολλαπλές αναλύσεις. Ο Γ. Π. Σαββίδης δίνει τον τίτλο του «καβαφογενούς» στα ποιήματα που έχουν ως άμεση ή έμμεση αφετηρία κάποιο ποίημα του Καβάφη, ενώ ο Ν. Βαγενάς παράλλαξε ελαφρά τον όρο, συμπεριλαμβάνοντας σε αυτά τα ποιήματα που αποτυπώνουν μια διακειμενική σχέση με τα ποιήματα του Καβάφη, έστω και ελάχιστη, ή που έχουν ως υποκείμενο τον ίδιο τον ποιητή Καβάφη.³²

Η πορτογαλική γλώσσα δεν θα μπορούσε να μη δώσει και αυτή το παρόν σε αυτή την σχέση μίμησης/δημιουργίας. Εκτός από τους ποιητές και μεταφραστές του Καβάφη Jorge de Sena, José Paulo Paes και Θέωνα Σπανούδη, η καβαφογενής πορτογαλόφωνη ποίηση αριθμεί τους πορτογάλους ποιητές Eugenio de Andrade (1923-2006), João Miguel Fernandez Jorge (1943) και José Antonio Almeida (1960)³³ καθώς και τους βραζιλιάνους Antonio Miranda (1940) et Conde de Lêmur.

Θα δώσουμε κάποια παραδείγματα, εντάσσοντάς τα στις κατηγορίες που οριοθετήσαμε πιο πάνω. Ο Conde de Lêmur στο ποίημά του «Ausência/ Απουσία» επιχειρεί μια διακειμενική προσέγγιση του ποιήματος «Θυμήσου, σώμα...» συμπεριλαμβάνοντας θραύσματα του ποιήματος του Καβάφη σε ένα εγγύτατο θεματικά περιβάλλον (Conde de Lêmur, *Anima Alma*, Desterro, Nephelibata, 2007):

31. Βλ. Βαγενάς (επιμ.), ό.π. (σημ. 2).

32. Ό.π., σ. 22.

33. Ό.π., σσ. 283-294.

«Ausência»

Revelar o anônimo rosto, o teu viso,
 Seria desvelar teu segredo e essência,
 Precisar tua imprecisão no impreciso,
 Dar vasão a tua peremptória ausência!

Seria desvelar não só o quão é amado
 Teu corpo iluminado, branco de luar,
 Tua alma vaporosa, d'imo sublimado,
 E os desejos por ti postos a sonhar!

Seria querer que se prolongasse 'inda,
 Alva alma que de mim se apropinha,
 Essa nossa exasperada espera infinda
 Enquanto cada vez mais se alonginha

Os beijos

Que não ousaremos nos dar,
 As ocasiões
 Que deixaremos de nos amar,
 Os olhares
 Que nós evitaremos trocar...

Ouvi de ti exalar um suspiro virginal,
 Ouviste de mim um outro arquejar,
 E em quase silêncio, puro e magistral
 Vi tua alma em minha voz tremular,
Recorda-te, corpo!

«Απουσία»

Αν φανερώσω το ανώνυμο πρόσωπο, τη μορφή σου
 Θα 'ταν σα να φανέρωνα το μυστικό και την ουσία σου
 Σαν να 'γραφα με σαφήνεια την ασάφειά σου
 Να 'δινά σάρκα και οστά στην απόλυτη απουσία σου!

Θα 'ταν σα να φανέρωνα όχι μόνο πόσο αγαπήθηκε
 Το σώμα σου που φώτιζε λευκό η σελήνη,
 Η εξαχνωμένη κι άυλη ψυχή σου,
 Μα τις επιθυμίες που για σένα ονειρεύτηκαν!

Θα 'ταν σα να 'θελα αιώνια να μείνει
 Λευκή ψυχή που ολοένα πιο κοντά με φέρνει
 Η άπελπισ ατέλειωτη αναμονή
 Που ολοένα μακριά μου σε πηγαίνει

Τα φιλιά

Που πια δεν θα τολμήσουμε να δώσουμε,
 Οι στιγμές
 Που πια δεν θ' αγαπιόμαστε
 Οι ματιές
 Που πια δεν θ' ανταλλάξουμε...

Σ' άκουσα παρθενικό αναστεναγμό να βγάζεις
 Εσύ από μένα άκουσες το αγκομαχητό μου,
 Και σε σιωπή καθαρή και απόλυτη
 Τη ψυχή σου μες στη φωνή μου να τρέμει είδα,
 Θυμήσου, σώμα!

Με το ποίημά του «Ορção/Επιλογή», ο José Paulo Paes συνδιαλέγεται άμεσα με το ποίημα του Καβάφη «Ο Βασιλεύς Δημήτριος» (José Paulo Paes, *Socráticas*, São Paulo, Companhia das Letras, 2001):

«Ορção»

Seja para uma platéia de muitos
 ou de um só espectador
 aos atores incumbe representar
 seus respectivos papéis
 até o fim da peça.

Nisso diferem dos suicidas
 que sem a menor cerimônia
 voltam as costas ao respeitável público
 e saem de cena
 quando bem entendem.

«Επιλογή»

Είτε για μια πλατεία γεμάτη θεατές
 Είτε για έναν μόνο
 Οι ηθοποιοί οφείλουν
 Πιστά το ρόλο τους να παίξουν
 Έως ότου η παράσταση τελειώσει.

Με τους αυτόχειρες διαφέρουν στο ό,τι
 εκείνοι χωρίς προειδοποίηση
 Στρέφουν την πλάτη στο αξιότιμο κοινό
 Και απέρχονται της σκηνής
 Όταν αυτοί το κρίνουν.

Στο ίδιο πνεύμα, ο Θέων Σπανούδης ανοίγει διάλογο με ένα από τα πρώτα



ποιήματα του Καβάφη που τιτλοφορείται «Δέησις» (Théon Spanúdis, *Uns versos e poemas espaciais*, São Paulo, Kosmos, 1984):

nas profundezas do mar
o corpo formoso
dum náufrago nauta
rola nas relvas
nos vales das algas

o fluxo do mar
embala o corpo
alisa a pele
o belo cabelo

é jovem o nauta
criança ainda
na flor da idade

nos fundos do mar
rola sem alma
o corpo formoso
do náufrago nauta

Στα βάθη της θάλασσας
Το ωραίο σώμα
Του ναύτη ναυαγού
Κυλάει σε φύκια
λειμώνες και λόφους

Η θάλασσα αδιάκοπα
Χαϊδεύει το σώμα
Λειαίνει το δέρμα
Την ωραία κόμη

Είναι νέος ο ναύτης
Παιδί ακόμη
Στης ηλικίας το άνθος

Στα βάθη της θάλασσας
Κυλάει άψυχο
Το ωραίο σώμα
Του ναύτη ναυαγού

Θα κλείσουμε τη μελέτη μας με τον βραζιλιάνο ποιητή Antonio Miranda, ο οποίος στο μακροσκελές ποίημα «Eu, Konstantinos Kavafis de Alexandria / Εγώ, ο Κωνσταντίνος Καβάφης εξ Αλεξανδρείας» δίνει το απόλυτο κα-



βαφογενές παράδειγμα, συνδυάζοντας τη διαχειμενικότητα, την καβαφική θεματική και τη σκηνοθετημένη εμφάνιση του ίδιου του ποιητή σε ένα είδος ποιητικής σύνοψης της ζωής και του έργου του Καβάφη. Παρατίθεται το πρώτο ποίημα (Miranda Antonio, *Eu, Konstantinos Kavafis de Alexandria*, Brasília, Thesaurus Editora, 2007):

I

Se concordassem, me importaria,
estaria duvidando de minha singularidade.
Assumo minha diferença
e nela me refugio.

Eu, protegido de mim e dos demais,
sei o que significa preconceito :
sou um grego de Alexandria,
estrangeiro em minha própria terra,
por onde passaram povos conquistadores,
agora sirvo à coroa britânica
por umas poucas libras
que me garantem
vícios e virtudes.

(Desprezo os ingleses
mas sem eles seria pior.)

Apaixonado pela vida
– ainda que seja apenas uma ruela esquiva –
e por um corpo furtivo,
a ruminar meu gozo à distância,
a contemplar-me com medo e fascínio,
a converter em palavras meu delírio
sem culpa, mas com medo.

I

Αν συμφωνούσαμε, θα τα 'βαζα με τον εαυτό μου,
Διότι θα αμφέβαλα για τη μοναδικότητά μου.
Τη διαφορετικότητά μου διακηρύττω
Και σ' αυτή καταφύγιο βρίσκω.

Εγώ, προστατευμένος από μένα και τους άλλους,
Ξέρω οι προκαταλήψεις τι σημαίνουν:
Είμαι Έλλην εξ Αλεξανδρείας,
Ξένος στην ίδια μου τη χώρα,
Απ' όπου πέρασαν κατακτητές πολλοί,
Τώρα υπηρετώ το στέμμα το βρετανικό
Για λίγες λίρες που αρετές και πάθη
μου εξασφαλίζουν.



(Τους Άγγλους τους απαξιώ,
αλλά χωρίς αυτούς χειρότερα θα ήταν.)

Παθιασμένοι με τη ζωή
– ακόμη κι αν είναι φευγαλέο σοκάκι –
και για ένα σώμα άπιαστο,
εκ του μακρόθεν αναμασώ την ηδονή,
και με θωρώ με φόβο και σαγήνη,
σε λέξεις να μετατρέπω το παραλήρημά μου
δίχως τύψεις, μα με φόβο.

Συμπέρασμα

Ο Καβάφης σε ένα από τα ανέκδοτα ποιήματά του με τίτλο «Η Τράπεζα του Μέλλοντος», αναφερόμενος στους μελλοντικούς καιρούς, σχολίαζε:

Την δύσκολη ζωή μου ασφαλή να κάνω
Εγώ στην Τράπεζα του Μέλλοντος επάνω
Πολύ ολίγα συναλλάγματα θα βγάλλω.

Δεν είχε ασφαλώς φαντασθεί ότι τα «ολίγα συναλλάγματά του», που ισοδυναμούν με τον κανόνα των 154 ποιημάτων του, θα γνώριζαν, για να μιλήσουμε με οικονομικούς όρους, μια τέτοια υπεραξία, αν λάβουμε υπόψη την διάχυση και τον πολλαπλασιασμό όχι μόνο των μεταφράσεών του αλλά και των επιγόνων του εν ποιήσει, οι οποίοι 80 χρόνια μετά τον θάνατό του δεν έπαψαν να συνδιαλέγονται μαζί του σε διάφορες γλώσσες.

Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΜΑΡΙΑ ΠΑΠΑΔΗΜΑ





ΓΙΑ ΤΟ ΠΟΙΗΜΑ «ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΗΤΣ» ΤΟΥ ΑΓΓΕΛΟΥ ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΥ

1. Θέμα αυτού του ποιήματος των 64 στίχων¹ είναι ένα φανταστικό ταξίδι στην Πελοπόννησο που ο Σικελιανός ονειρεύεται να κάνει μαζί με τον άγγλο ποιητή John Keats. Στις 10.12.1946, δηλαδή πάνω από τριάντα χρόνια ύστερα από τη σύνθεση του ποιήματος, ο Σικελιανός, με παρότρυνση του Rex Warner, παρουσιάζει στο Βρετανικό Ινστιτούτο της Αθήνας μια ομιλία πάνω στα έργα του Keats.² Το σχετικό κείμενο δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*,³ που συνέχισε να το διευθύνει ο Γ. Κατσιμπαλης μέχρι στο 1952.

Στην ομιλία αυτή⁴ ο Σικελιανός αναθυμάται τη γέννηση εκείνου του φανταστικού ταξιδιού:

όταν ήμουν νέος, ξέροντας καλά τι θ' αγαπούσε να γνωρίζει, αν ακόμα εζούσε, τον εκάλεσα σ' ένα ποίημά μου να συνταξιδέψουμε, έχοντας κρυφό οδηγό τον Όμηρο, στους τόπους όπου κάποτε ταξίδεψε ο Τηλέμαχος αντάμα με το γιο του Νέστορα, στην Πύλο, κι αφού ιδούμε τα παλάτια του Μενέλαου στη Σπάρτη, να προσμένουμε κ' οι δυο μας ν' αντικρίσουμε για μια στιγμή μαζί την αξεπέραστη ομορφιά της Τυνδαρίδας.⁵

Πρόκειται, λοιπόν, κατεξοχήν για δείγμα «καθαρής ανθρώπινης φιλίας»,⁶ που ο Σικελιανός τής αποδίδει το επίθετο «αναδρομική», με την έννοια ακριβώς με την οποία ο ίδιος αναφέρεται παρακάτω «[σ]την αναδρομική φιλία του [Keats] για τον Spenser, για τον Chatterton (όπου για τούτον ήταν

1. Άγγελος Σικελιανός, *Λυρικός Βίος*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, 6 τ., Αθήνα, Ίκαρος, 1965-1969, τ. Β', 1966, σσ. 127-129.

2. Βλ. Κ. Μπουραζάκης, *Άγγελος Σικελιανός, Γράμματα*, 2 τ., Αθήνα, Ίκαρος, 2000, τ. Β', σσ. 581-582. Ο ίδιος έχει μεταφράσει μερικά ποιήματα του Keats, βλ. *Τζων Κητς, Επτά Ωδές*, μτφρ. Κ. Μπουραζάκης, Αθήνα, Ίκαρος, 2000.

3. *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση Β'*, αρ. 11 (Ιαν. 1947) 345-350 [= Άγγελος Σικελιανός, *Πεζός Λόγος*, φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης, 5 τ., Αθήνα, Ίκαρος, 1978-1985, τ. Ε' (1945-1951), 1985, σσ. 125-143].

4. Που ήταν «για τον Αγαπημένο του Κητς, που είχε πάντα για συντροφιά τούς στίχους του και τα τρυφερά γράμματα προς τη Φανή Μπράουν [...]. Σε κάθε του ομιλία ο Άγγελος μας γνώριζε το «μεταφυσικό ρίγος». Σε τούτη δω μυσταγόγησε την ψυχή μας για τον εμπυραίο απ' όπου είχε ξεκινήσει ο λόγος του για να μας οδηγήσει στη δημιουργική μεγαλοφυΐα του Κητς» (Άννα Σικελιανού, *Η ζωή μου με τον Άγγελο*, Αθήνα, Εστία, 1985, σσ. 189-190).

5. «Γιάννης Κητς», *Πεζός Λόγος*, τ. Ε', ό.π. (σημ. 3), σ. 126.

6. Ό.π., σσ. 132-133.

παρουσία ολόθερμη και ζωντανή) καθώς και «[σ]τους στίχους του στον Hayden, στον Severn».⁷ Και, μιλώντας για το μυθιστόρημα του Gabriele d'Annunzio *Forse che sì forse che no*, ο Σικελιανός εγκωμιάζει την «ανάστασιν του φιλικού συναισθήματος, συναισθήματος καθαρώς ελληνικού»:

Το συναίσθημα [...] του Πατρόκλου και του Αχιλλέως, είναι εξ ίσου ισχυρόν με τον έρωτα, συχνότατα μάλιστα υφιπετέστερον, καθώς μάλλον ανεπηρέαστον υπ' ανθρωπίνων αδυναμιών.⁸

Στο πεζογράφημα, άλλωστε, του d'Annunzio «Nel cimitero inglese», ο ίδιος ο ιταλός συγγραφέας περιγράφει τους τάφους του Shelley και του Keats, τον ένα κοντά στον άλλο, και ανακαλεί τη φιλία που υπήρχε μεταξύ των δύο ποιητών.⁹

Πρέπει, όμως, να υπενθυμίσουμε από την αρχή πως στο πρόσωπο του σικελιανικού Γιάννη Κητς συνυπάρχουν, στην πραγματικότητα, δύο ταυτότητες, από τις οποίες η δεύτερη ανήκει σε άλλον ποιητή, σύγχρονο με τον Σικελιανό και φίλο του, δηλαδή στον Νίκο Καζαντζάκη. Έπειτα από το περίφημο προσκύνημα που είχαν κάνει μαζί στο Άγιον Όρος, ξεκινώντας από τη Χαλκιδική στις 14.11.1914,¹⁰ την επόμενη χρονιά ο Σικελιανός και ο Καζαντζάκης συνταξίδεψαν και πάλι για τρεις μήνες (Ιανουάριο-Μάρτιο του 1915) στην Πελοπόννησο· επισκέφθηκαν με τη σειρά πρώτα το Δαφνί, την Ελευσίνα, την Καισαριανή, τους Δελφούς, και κατόπιν το μοναστήρι του Μεγάλου Σπηλαίου, την Κόρινθο, το Άργος, την Τεγέα, τη Σπάρτη, τον Μιστρά.¹¹

7. Επιπλέον, στο σονέτο «Keen, fitful gusts», αφιερωμένο στον Leigh Hunt, ο Keats κάνει λόγο για τη «friendliness» του Milton για τον Lycidas (= Edward King).

8. «Το νέον έργον του Γαβριήλ Δ' Αννούντσιου», *Πεζός Λόγος*, ό.π. (σημ. 3), τ. Α' (1908-1928), σ. 16. Πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφ. *Το Σέλας Πατρών*, 20-30.1.1910· ξανατυπώθηκε αποσπασματικά στο περ. *Παναθήναια* 19 (15.12.1910) 271. Το άρθρο γράφτηκε το 1910, δηλαδή τον ίδιο χρόνο που ο Σικελιανός έμεινε με την Εύα Πάλμερ στη Ρώμη, όπου κάθονταν ακριβώς απέναντι στο σπίτι του Keats.

9. «Qui sono due amici, le cui vite furon legate. Che anche la loro memoria viva insieme [...], poiché i loro due cuori nella vita facevano un cuore solo: *for their two hearts in life were single hearted!*» (G. d'Annunzio, *Altri tacuini*, a cura di E. Bianchetti, Μιλάνο, Mondadori, 1996, σ. 903). Πρωτοδημοσιευμένο το 1887 στην εφ. *La Tribuna*, αυτό το άρθρο του d'Annunzio συμπεριλήφθηκε επίσης στο μυθιστόρημά του *Il piacere*.

10. Την απόφαση την πήραν ξαφνικά, όταν ο Καζαντζάκης πρωτοσυνάντησε τον Σικελιανό στα γραφεία του Εκπαιδευτικού Ομίλου στις 11.11.1914 (βλ. Π. Χαρτοκόλλης, «Ο Καζαντζάκης στο Άγιον Όρος», *NE* 1806 (2007), 1204-1211). Στην Πελοπόννησο έμειναν κάτι λιγότερο από 40 μέρες.

11. Στην Πύλο, όπου το καλοκαίρι του 1937 φιλοξενήθηκε από τους Τάκη και Φωφώ Δημοπούλου, έγραψε ο Σικελιανός το ποίημα «Γιατί βαθιά μου δόξασα», που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περ. *Το Νέον Κράτος Β'* (Φεβρ. 1938) 212. Αυτό το ποίημα κλείνει την ενότητα της *Αφροδίτης Ουρανίας*, στην οποία ανήκει και το «Γιάννης Κητς» (βλ. και Τ. Δημόπουλος, *Άγγελος Σικελιανός*,

Ειδικά στον Καζαντζάκη πιθανόν ν' αναφέρεται η εικόνα των αλόγων (στ. 31-32),¹² εφόσον υπάρχει σχέση ανάμεσα σ' αυτήν και στ' άλογα γοργότερα απ' αγέρι, που τα βρίσκουμε στο νεανικό σικελιανικό ποίημα «Ars minimi» (1902-1905), II, στ. 15-18:

και τρέχοντας και τρέχοντας
με τα γοργά φτερά τους
να φθάσομε το θάνατο
πριν να μας φτάσει αυτός.¹³

Το κλασικό πρότυπο αυτού του συμβόλου απεικονίζεται στη μετώπη του αττικού ναού που περιγράφεται στη *Συνείδηση της γης μου*:

Κι αν η σγουρή η αφάδα
των Θεσσαλικών σου χρυσοχάλινων ατιών
φεύγει αλαφρότερα,
κυβερνημένη απ' την ανάρρη χάρη των εφήβων σου [...]

Μα πιο σημαντικό ακόμα αποδεικνύεται το δομημένο σε τετράστιχα ποίημα «Χαιρετισμός στο Νίκο Καζαντζάκη»,¹⁴ όπου απαντά η παρομοίωση και των δύο συντρόφων με τον άγιο Δημήτριο και τον άγιο Γεώργιο πάνω σε δύο άλογα. Το μοτίβο του ηνιόχου, είτε μόνου του είτε μαζί με τον κυβερνήτη, ανάγεται βεβαίως σε πολύ γνωστή παράδοση.¹⁵ ο Σικελιανός, άλλωστε, το χρησιμοποιεί και πάλι στην αφιέρωση¹⁶ του *Προλόγου στη Ζωή*: «Πότε λοιπόν θα δώσουμε μια νέα έννοια στη ζωή και μια κυβέρνηση στο χάος;».

2. Στο τέλος του ποιήματος «Γιάννης Κητς» ο δημιουργός του κάνει, ας πούμε, ένα μοντάζ, εφόσον, μετά την αναφορά στα *πύρινα εκατόφυλλα* (στ.

Ο *Ποιητής και Μύστης*, 2 τ., Αθήνα, Ελεύθερη Σκέψις, 1998, τ. Β', σ. 249· Μπουραζάκης, ό.π. (σημ. 2), τ. Β', σσ. 228-229).

12. Πρβ. Οδ. δ 486. Για το δεύτερο ημιστίχιο της στρ. 32, βλ. «Ο Γκαίτε στη Ρώμη» (*Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. ΣΤ', 1969, σ. 20), στ. 3 «και στην παλάμη εξύγιασε, στο 'να και στ' άλλο χέρι του».

13. *Λυρικός Βίος*, ό.π., τ. ΣΤ', σ. 20. Πρωτοδημοσιεύτηκε στο περ. *Παναθήναια* 4 (30.9.1902) 373-374.

14. Συνθεμένο το 1923, παραδόθηκε το 1939 στον Π. Πρεβελάκη, αλλά δημοσιεύτηκε τελικά μόλις στο χριστουγεννιάτικο τεύχος 611 της *Νέας Εστίας* του 1952, το αφιερωμένο στον Σικελιανό ένα χρόνο μετά τον θάνατό του.

15. Εκτός από τον Πλάτωνα, *Φαίδρ.* 246-7, βλ. G. Danezis, *Spaneas. Vorlage, Quellen, Versionen*, Μόναχο 1987 [Miscellanea Byzantina Monacensia, 31], σ. 116, ο οποίος αναφέρει (σ. 103) το εξής δίστιχο του Σπανέα: «αυτός δ' ομοίει άνθρωπος άρμα χωρίς ηνιόχου / ή σκάφος χειμαζόμενον να μη έχει κυβερνήτην», το πρότυπο του οποίου το βρίσκει στον Ιωάννη τον Δαμασκηνό και στον Ευσέβιο Καισαρείας.

16. Που την υπογράφει ως «Ο άγρυπνος φίλος μου». Οι τέσσερις πρώτες *Συνειδήσεις* είχαν δημοσιευτεί στα 1915-1917.

51) που ο ίδιος είχε φέρει πάνω στον τάφο του Keats¹⁷ (όμως ποιοι μ' έφεραν σ' εσέ / χορταριασμένοι δρόμοι),¹⁸ ακολουθεί αμέσως η διόλου απροσδόκητη εμφάνιση των χρυσών προσωπιδίων των Ατρείδων.¹⁹ Τέτοια προσωπίδα, παρόμοια μ' αυτές που εκτίθενται στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο των Αθηνών, θα ήθελε ο ποιητής να πελεκηθεί «με το σφυρί²⁰ / στο αχνάρι του θανάτου» (στ. 63-64).²¹ Στο φόντο αυτής της τελευταίας σκηνής βρίσκεται, βεβαίως, η θύμηση της επικήδειας μάσκας του Keats – πολύ γνωστής, άλλωστε, στη λογοτεχνική εικονογραφία.

Το ποίημα τελειώνει με την αφήγηση κάποιου προσωπικού βιώματος του 1900, όταν ο νεαρός Σικελιανός συνήθιζε να περιπλανιέται στο πατρικό νησί: μια μέρα έτυχε να δει, σε τάφο αρχαίο πρωτόνοικο (στ. 55), το κορμί κάποιου πολεμιστή, που, μόλις ο τάφος ανοίχτηκε, αποσυντέθηκε αμέσως μπροστά στα μάτια του. Ο Robert Levesque (1946) κάνει λόγο, επίσης, για τη χάλκινη πανοπλία που βρισκόταν απέναντι από το γραφείο του ποιητή, μαζί με μια προσωπογραφία της Σιβύλλας του Michelangelo.

Και άλλο ίχνος αυτού του συμβάντος υπάρχει ίσως στην έκφραση τα μάτια σου τα δυο, / που τα 'χες σαν αλάφι (στ. 33-34), εφόσον η ίδια παρομοίωση, εκτός από το ποίημα «Σαν τραγούδησα το πρώτο μου τραγούδι» της Αφροδίτης Ουρανίας,²² απαντά και σ' άλλο, νεανικό ποίημα του

17. «Και τον ίδιο χρόνο τ'όφερα μιαν αγκαλιά από γαρούφαλα και από τριαντάφυλλα άλικα στον τάφο του, a San Paolo fuori mura, και συχνά επήα και κάθισα στην άκρη από τον τάφο αυτό, καθώς θα κάθουμιν στην άκρη απ' το κρεβάτι του – αν έτσι το 'φερνεη η μοίρα – και γιατι τον αγαπούσα πεθαμένο, όπως θα τον αγαπούσα αν ήταν ζωντανός» (Πεζός Λόγος, ό.π. (σημ. 3), τ. Ε' (1945-1951), «Γιάννης Κητς», σ. 127). Πρβ. Π. Πρεβελάκης, «Το αγιορείτικο Ημερολόγιο του Σικελιανού», ΝΕ 1361 (15.3.1984) [Αφιέρωμα στον Άγγελο Σικελιανό] 255-256 (αναδημοσ. στον τόμο Π. Πρεβελάκης, Άγγελος Σικελιανός, Αθήνα, ΜΙΕΤ, 1990): «Παραπάνω βρίσκουμε, ω ζεστό θάμα μύρου, μενεξέδες άγριους. Τους έβαλα μες στη θήκη του λείψανου τ' Αι-Διονύση». Και στις σσ. 179-180: «Τα ρόδα που ερίχναμε και η δίνη τα κατάπινε».

18. Πρβ. Αλαφροϊσκιωτος I, 90-91 «αγνάντεψα ποιοι διάπλατοι / φεύγουν στην τόλμη δρόμοι» (Λυρικός Βίος, ό.π. (σημ. 1), τ. Α', σ. 88). Και Πρεβελάκης, «Το αγιορείτικο Ημερολόγιο», ό.π., σσ. 136-137: «Ο διακονών Φιλήμων: οι νέοι δρόμοι που θέλει να βρει για να φθάσει στο θεό (η εφεύρεσή του)».

19. Αυτό το μοτίβο («εντάφια χρυσή προσωπίδα») επανεμφανίζεται στον Σεφέρη, «Ο βασιλιάς της Ασίνης», στ. 16· βλ. και D. Ricks, *The Shade of Homer. A Study in Modern Greek Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989, σσ. 162-166 (και θεωρημένη ελλην. έκδ. σε μτφρ. Α. Παρίση: *Η σκιά του Ομήρου. Δοκίμιο για την νεοελληνική ποίηση (1821-1940)*, Αθήνα, Καρδαμίτσα, 1993). Πρβ. επίσης τους στ. 25-27 του σεφερικού ποιήματος: «και τα καράβια του / αραγμένα σ' άφαντο λιμάνι: / κάτω απ' την προσωπίδα ένα κενό».

20. Πρβ. William Butler Yeats, «Sailing to Byzantium» (1927), στη συλλογή *The Tower* (1928), σσ. 27-28: «But such a form as Grecian goldsmiths make / Of hammered gold and gold enamelling».

21. Πρβ. το εξής απόσπασμα του Bernardo Soares [= Fernando Pessoa], *Livro do desassossego*, επιμ. Αντόνιο Θαδρος, Α' μέρος, Λισαβόνα, Europa-América, 1986, σ. 246: «Uma estátua é um corpo morto, talhado para fixar a morte, em matéria de incorrupção».

22. *Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. Β', 1966, σσ. 97-98, στ. 7-8 και 19-20: «ωσάν αλάφι απάρθενο που κολυμπάει στη μέση / μεγάλου ποταμού...». Μια παραλλαγή αυτού του διστίχου

Σικελιανού με τον τίτλο «Έρωτες», και ακριβώς στο πρώτο τετράστιχο, όπου ο ποιητής ανακαλεί και πάλι στη μνήμη του αυτό το βασανιστικό θέαμα:²³

Εφάνη από τα ξώβραχα, σε μια σιγήν εντάφια,
την ώρα οπού σφυρίζουνε, περνώντας, τα πουλιά,
και είχε τα μάτια ολάνοιχτα, μεγάλα ωσάν τ' αλάφια,
και στο κορμί το χάλκινο τα δυσμικά φιλιά·

Μολονότι συνδέεται και με προσωπική εμπειρία του Σικελιανού, αυτό το μοτίβο είχε μεγάλη διάδοση στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία του 19ου αιώνα. Σ' ένα από τα προπαρασκευαστικά σημειώματα στα *Idylls*, που φυλάσσονται στην Cambridge University Library, ο Alfred Tennyson αντέγραφε μια προφητεία, σύμφωνα με την οποία ο θάνατος του βασιλιά Αρθούρου «will be doubtful», καθώς και μια σελίδα του χρονικού του Giraldus Cambrensis (12ου αι.). Ο χρονογράφος αυτός ισχυρίζεται πως παραβρέθηκε ως αυτόπτης μάρτυς στην ανακάλυψη των λειψάνων του Αρθούρου και της Guenièvre στο Glastonbury (δηλ. στην insula Avallonia). Μέσα στα λείψανα της βασίλισσας βρέθηκε ολόκληρη μια πλεξούδα ολόχρυσων μαλλιών· όμως, όταν κάποιος καλόγερος προσπάθησε να την αρπάξει, αυτή αμέσως έγινε σκόνη.²⁴

Στη σκέψη του Tennyson²⁵ αυτή η ιστορία συνδυάζεται με μιαν άλλη, που αφορά το άνοιγμα ενός ετρουσκικού τάφου στα 1840. Και οι δύο ιστορίες έγιναν αιτία για τη σύνθεση ενός αποσπάσματος του *Holy Grail* (στ. 379-439), όπου ο Περσιβάλ βλέπει μια σειρά προσώπων και αντικειμένων να γίνονται σκόνη, μεταξύ των οποίων και μια γυναίκα με ανοιχτές προς αυτόν αγκάλες.²⁶

Παρόμοια εικόνα μ' αυτήν του Σικελιανού απαντά και στο «The Burden of Niniveh», γνωστό ποίημα του Dante Gabriel Rossetti,²⁷ καθώς και στη «Vie de Bilitis» του Pierre Louÿs.²⁸ Γι' αυτή την ατμόσφαιρα της συγκίνησης

βρίσκεται και στον «Ύμνο του μεγάλου Νόστου» της Αφροδίτης Ουρανίας, ό.π. (σημ. 11), σ. 100, στ. 7-8.

23. *Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. ΣΤ', σ. 47.

24. «When a monk laid greedy hands on it, and picked it up, all immediately fell into dust» (P. Turner, *Tennyson*, Λονδίνο, Routledge & Kegan Paul, 1976, σ. 158).

25. Ο Σικελιανός πιθανόν ν' αναφέρεται και σε άλλο ποίημα του Tennyson, με τίτλο «Mariana», σε δίστιχο του «Τραγουδιού της Καλυψώς»: «Σα λεύκα αν σειέται ο πόθος μου και στην οκνήν ημέρα / που αγέρας δε φυσά» (*Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. Β', σ. 134, στ. 109-110).

26. Βλ. Turner, ό.π. (σημ. 24), σ. 158, σχετικά με τον στίχο «all my mind is clouded with a doubt», που τον λέει ο ετοιμοθάνατος Αρθούρος («The Passing of Arthur», στ. 426).

27. Βλ. στ. 110-115: «The consecrated metals found, / And ivory tablets, underground, / Winged seraphims and creatures crown'd, / When air and daylight filled the mound, / Fell into dust immediately».

28. «Une petite Astarté nue, relique à jamais précieuse, veillait toujours sur le squelette orné de tous ses bijoux d'or et blanc comme une branche de neige, mais si doux et si fragile qu'au moment où on l'effleura, il se confondit en poussière» βλ. Pierre Louÿs, *Les Chansons de Bilitis (traduites*

που προκαλούνταν από την αρχαιολογική μόδα της εποχής, κάνει λόγο πιο γενικά ο Burckhardt σε κάποιο του απόσπασμα, αυτό ακριβώς που ο d'Annunzio υπογράμμισε στο δικό του αντίτυπο του έργου αυτού, που βρίσκεται τώρα στο Vittoriale.²⁹

Το πιο κοντινό στον Σικελιανό λογοτεχνικό πρότυπο είναι, όμως, ο ίδιος ο d'Annunzio στην τραγωδία *La città morta*, ένα απόσπασμα της οποίας, όπου η εξοφάνιση των μόλις ξεθαμμένων πτωμάτων, μπορεί να θεωρηθεί ως το πιο κατάλληλο παράλληλο του στ. 56 (βουλιάζουνε χαμένα...), του ποιήματος «Γιάννης Κητς»:

Come un vapore che si esala, come una schiuma che si strugge, come una polvere che si disperde, come non so che indicibilmente labile e fugace, tutti si sono dileguati nel loro silenzio.³⁰

Παρακάτω, άλλωστε, ο d'Annunzio αναφέρεται και στις χρυσές μάσκες με τις οποίες προστατεύονταν τα πρόσωπα των πτωμάτων:

Le maschere difendevano i volti dal contatto dell'aria, e i volti dovevano esser rimasti dunque ancora integri [...]. Mi sono chinato sopra di lui, mentre si disfaceva nella luce, ed ho sollevato la maschera pesante... Ah, non ho dunque visto veramente la faccia di Agamennone? [...] Tutto è dileguato nella luce. Un pugno di polvere e un ammasso d'oro...³¹

3. Η αρχαιολογία ως σχετικά νέα επιστήμη,³² και ιδίως η ευρεία απήχηση

du grec (1894), Παρίσι, Albin Michel, 1949. Αυτό το απόσπασμα βρίσκεται στον πρόλογο (με τοποχρονολογία «Constantine, août 1894»), σ. 20. Βλ. και σ. 19: «Son tombeau a été retrouvé par M. G. Heim à Palaeo-Limisso, sur le bord d'une route antique, non loin des ruines d'Amathonte».

29. J. Burckhardt, *La civilisation en Italie au temps de la Renaissance*, μτφρ. M. Schmitt, Παρίσι, Plon, 1885, 31906, τ. 1, Μέρος Γ', κεφ. 2: «Roma, la ville aux ruines célèbres», σσ. 226-227. Πρόκειται για τα λείψανα της Ιουλίας, κάποιας νεαρής Ρωμαίας που, όπως φημολογούνταν, τα είχαν ανακαλύψει σε κατάσταση θαυματουργικής ακεραιότητας. Βλ. σ. 227: «Probablement on avait moulé en cire un masque de couleur qu'on avait appliqué sur la tête du cadavre, et les cheveux d'or dont il était question devaient parfaitement encadrer ce masque embelli jusqu'à l'idéal».

30. G. d'Annunzio, *Scritti giornalistici [1882-1888]*, επιμ. A. Andreoli, τ. Α', Μιλάνο, Mondadori, 1996, σ. 35. Πρβ. H. Schliemann, *Mycènes. Récit des recherches et découvertes faites à Mycènes et à Tirynthe*, πρόλ. W. E. Gladstone, μτφρ. J. Girardin, Παρίσι 1879, σ. 377: «Quoique la tête du premier personnage, à partir du côté sud, fût recouverte d'une masque d'or massif, le crâne tomba en poussière au contact de l'air».

31. G. d'Annunzio, *Scritti*, ό.π., σσ. 35-36. Πρβ. Schliemann, ό.π., σσ. 299-300: «Les deux corps dont la tête était tournée vers le nord avaient le visage recouvert de grands masques, faits de plaques d'or grossièrement travaillées au repoussée» σ. 378: «Le troisième corps, au contraire, celui qui était couché à l'extrémité nord du tombeau, avait encore la figure avec tout son relief et toute sa chair, qui s'était merveilleusement conservée sous son pesant masque d'or».

32. Της οποίας οι αρχές, επιπλέον, δεν ήταν εντελώς απαλλαγμένες από κάποια κλίση προς τον μυστικισμό και τον μύθο του ανδρόγυνου, οι οποίες εκφράζονταν συχνά με ορολογία παρμένη από τον μασονισμό: βλ. Cl. Rétat, «Revers de la science: Aubin-Louis Millin, Alexandre

που είχαν στην Ευρώπη οι ανασκαφές του Schliemann, εξάσκησαν, όπως είναι γνωστό, σημαντική επίδραση στην ευρωπαϊκή γραμματεία.³³

Όσο για τον αρχαιολογικό μύθο των προσωπίδων των Ατρείδων,³⁴ το πιο κοντινό στον Σικελιανό πρότυπο είναι, μία φορά ακόμη, ο d'Annunzio, ο οποίος το 1897, μετά την επιστροφή του από το περίφημο ταξίδι του στην Ελλάδα, εξέφρασε στον Angelo Conti τον θαυμασμό του για τον «θησαυρό» των Ατρείδων διαμέσου μιας απαρίθμησης η οποία θυμίζει αυτήν που απαντά στο κεντρικό τμήμα του «Γιάννη Κητς».³⁵ Και ο ίδιος θαυμασμός εκφράζεται, με τρόπο σχεδόν βασανιστικό, από τον Λεονάρδο, τον πρωταγωνιστή της τραγωδίας *La città morta*.³⁶

Στη διάρκεια της κρουαζιέρας (29.7.-16.8.1895) με τη «Fantasia»,³⁷ το γιοτ του Edoardo Scarfoglio,³⁸ ο d'Annunzio, συντροφιά με τους Hérelle, Boggiani, Masciantonio, επισκέφθηκε την Ολυμπία, τους Δελφούς, την Κόρινθο, τις Μυκήνες, το Ναύπλιο, την Τίρυνθα, την Ελευσίνα, την Αθήνα, όπου και πέρασε, μάλλον βιαστικά από την Ακρόπολη και από το Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Ο d'Annunzio, όμως, είχε πάρει μαζί του μερικούς οδηγούς³⁹ καθώς και το βιβλίο του Schliemann, μεταφρασμένο από τον Leconte de Lisle.⁴⁰ Αμέσως μετά την επιστροφή του στην Ιταλία άρχισε να γράφει το μυθιστόρημα *Il fuoco*,⁴¹ ενώ η τραγωδία *La città*

Lenoir», στον τ. É. Perrin-Saminadayar (επιμ.), *Rêver l'archéologie au XIXe siècle. De la science à l'imaginaire*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2001, σσ. 97-119.

33. Βλ. Perrin-Saminadayar (επιμ.), ό.π.

34. Στην πραγματικότητα, οι τάφοι που ανακάλυψε ο Schliemann χρησιμοποιήθηκαν μεταξύ του 1600 και του 1510 π.Χ.

35. «Ho sempre negli occhi le tombe del re; vedo sempre l'oro delle maschere funebri, l'oro dei monili, delle tazze, dei piatti, delle armi; è una visione d'oro che quasi m'abbaglia ancora e della quale non mi potrò liberare se non facendola rivivere in un'opera d'arte»· βλ. Angelo Conti, «La città morta», περ. *Il Marzocco* 51 (23.1.1898).

36. *La città morta*, I, σκηνή 5: «Quindici cadaveri intatti, l'uno accanto all'altro, su un letto d'oro, con i visi coperti di maschere d'oro, con le fronti coronate d'oro, con i petti fasciati d'oro».

37. Ο τίτλος, δηλαδή, του πρώτου μυθιστορήματός της ιταλίδας συγγραφέως Matilde Serao· βλ. G. Papponetti, «Venturieri senza ventura. La crociera della *Fantasia*», στον τ. *Verso l'Ellade. Dalla «Città morta» a Maia, Atti del XVIII Convegno intern. di studi dannunziani*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1995, σ. 52.

38. Βλ. το χρονικό αυτού του ταξιδιού στον Papponetti, ό.π., σσ. 65-67, καθώς και G. Tosi, *D'Annunzio en Grèce. «Laus Vitae» et la croisière de 1895 d'après des documents inédits*, Παρίσι, Calmann-Lévy, 1947.

39. Μεταξύ των οποίων και τα βιβλία των Ch. Diehl, *Excursions archéologiques en Grèce*, Παρίσι 1890· G. Thomas, *Études sur la Grèce*, Παρίσι 1895· V. Spinazzola, «Nella Grecia di Omero», περ. *Il Convito* (Ιούλ.-Δεκ. 1896).

40. S. Basch, «Le voyage de Grèce des Français après les découvertes de Schliemann», στον τ. *Verso l'Ellade*, ό.π. (σημ. 37), σ. 200. Πρβ. M. T. Marabini Moevs, «Gabriele d'Annunzio fra Winckelmann e Schliemann», στον τ. *D'Annunzio e la cultura germanica. Atti del VI Convegno intern. di studi dannunziani*, Pescara, Centro nazionale di studi dannunziani, 1985, σσ. 73-74.

41. Τυπωμένο το 1900 από τον εκδότη Treves.

morta, εμπνευσμένη από την επίσκεψή του στις Μυκήνες, ολοκληρώθηκε στις 11.9.1896.⁴² Πρόκειται πιθανόν για το μόνο υπάρχον κείμενο, σ' όλο το θέατρο και τη λογοτεχνία του ευρωπαϊκού αισθητισμού, που το κυριότερό του θέμα είναι μια αρχαιολογική ανασκαφή.⁴³ Πιο γενικά, ο d'Annunzio θεωρεί το έργο *La città morta* ως παράδειγμα ανανέωσης της τραγωδίας,⁴⁴ που πρέπει να εμπνέεται από το αρχαιοελληνικό πνεύμα: «Ogni rinnovamento non è se non un ritorno all'antico spirito».⁴⁵

Σχετικά με τη γέννηση αυτής της τραγωδίας, πληροφορίες μας δίνει ένα από τα ημερολόγια του d'Annunzio, όπου καταγράφεται η επίσκεψή του στο Εθνικό Αρχαιολογικό Μουσείο. Μέσα σε πολλά χρυσά αντικείμενα, τον εντυπωσιάζει ειδικά μία από τις μάσκες. Πλατιά και σχεδόν ηλιόμορφη, αυτή έμοιαζε, εντούτοις, «με την παραδοσιακή απεικόνιση του φεγγαριού»· λες και σ' αυτή συνδυάζονταν και οι δύο αρχές του κόσμου. Όπως και να 'ναι, μπροστά σ' αυτό το εκθαμβωτικό θέαμα ο d'Annunzio γράφει: «Να φανταστώ του Schliemann την ανακάλυψη».⁴⁶

Το *La città morta* δημοσιεύτηκε δύο φορές, στα ιταλικά στο Μιλάνο από τις εκδόσεις Treves, και στα γαλλικά στο Παρίσι από τις εκδόσεις Calmann-Lévy,⁴⁷ όπου και παρουσιάστηκε στο Théâtre de la Renaissance (21.1.1898)· η Sara Bernhardt ερμήνευσε τον ρόλο της τυφλής Άνας, τον ίδιο που έμελλε να ερμηνεύσει, αργότερα, η Eleonora Duse,⁴⁸ στην πρώτη ιταλική παράσταση αυτής της τραγωδίας στο μιλανέζικο Teatro Lirico (20.3.1901).

Τα σκηνικά της παράστασης ήταν του Francesco Paolo Michetti, που χρησιμοποίησε πιστά αντίγραφα των αρχαιολογικών ευρημάτων του Schliemann. Σε γράμμα του στην Bernhardt της 13.11.1897, ο d'Annunzio αναφέρεται στις χαλκογραφίες τις δημοσιευμένες από τον Schliemann, και ιδιαίτερος σε όσες απεικονίζονταν «cette porte illustre, les murs cyclopiens, et

42. Όπως δείχνουν τα γράμματα στον Hérelle και στον Angelo Conti.

43. M. Harari, «La favola risorge dal suolo. Gabriele d'Annunzio e l'archeologia immaginata», στον τ. Perrin-Saminadayar (επιμ.), ό.π. (σημ. 32), σ. 177. Σε γράμμα στο Treves (10.7.1895), ο d'Annunzio αναφέρεται στο επόμενο του ταξίδι στην Ελλάδα, χαρακτηρίζοντάς το «ευλαβική επίσκεψη» («Queste visitazioni votive sono richieste dai miei studii attuali»).

44. Βλ. G. d'Annunzio, «La rinascenza della tragedia», περ. *La Tribuna* (3.7.1897)· τώρα βλ. V. Valentini, *La tragedia moderna e mediterranea. Sul teatro di Gabriele d'Annunzio*, Μιλάνο, F. Angeli, 1992, σ. 78.

45. «Dell'arte, della critica e del fervore. Ragionamento di G. d'Annunzio», στο A. Conti, *La beata riva* (1900), επιμ. P. Gibellini, Βενετία, Marsilio, 2000, σ. 41. Βλ. M. R. Chiapparo, «Mito e storia nella *Città morta* tra immaginario e riforma della scena», στο www.nuovorinascimento.org.

46. «Micene. Lo splendore dell'oro. I piccoli dischi – le corone – Le tazze d'oro. Le maschere. Una è larga, quasi solare. simile alla rappresentazione tradizionale della luna. Le due tazze figurate. Imaginare la scoperta di Schliemann» (G. d'Annunzio, *Altri taccuini*, ό.π. (σημ. 9), σ. 17).

47. Η μετάφραση του Hérelle θεωρήθηκε από τον ίδιο τον δημιουργό. Η οριστική έκδοση δημοσιεύτηκε στα γαλλικά το 1903 από τον ίδιο εκδοτικό οίκο.

48. Με την οποία ο d'Annunzio είχε ταξιδέψει ξανά στην Ελλάδα στις αρχές του 1899.

les objets de Trésors merveilleux». ⁴⁹ Γι' αυτές τις χαλκογραφίες ο d'Annunzio κάνει λόγο και στις ερμηνευτικές επιγραφές («λεζάντες») του. ⁵⁰

4. Ο «Γιάννης Κητς» ανήκει σ' ένα σύνολο από επτά ποιήματα που γράφτηκαν το 1914⁵¹ και πρωτοτυπώθηκαν στο περ. *Γράμματα* της Αλεξάνδρειας τον Ιούλιο του 1915.⁵² συμπεριλήφθηκε τελικά στην ενότητα των 21 ποιημάτων των χρόνων 1910-1938 που το 1943 έλαβε, από το αρχικό ποίημα («Αφροδίτη Ουρανία»), τον γενικό τίτλο *Αφροδίτης Ουρανίας*. Ο «Γιάννης Κητς» αποτελείται από 16 τετράστιχα, που το καθένα παρουσιάζει εναλλαγή ιαμβικού δεκαεξασύλλαβου με ιαμβικό επτασύλλαβο (ομοιοκαταληξία υπάρχει μόνο ανάμεσα στον δεύτερο και τέταρτο στίχο κάθε στροφής, δηλ. στους επτασύλλαβους).

Τέτοια στροφική μορφή χρησιμοποιείται από τον Σικελιανό, κάπου κάπου και με κάποιες ελαφρές παραλλαγές, σε 18 ποιήματα, από τα οποία τα 14 χρονολογούνται από τη δεκαετία 1913-1922. Όπως σημειώνει ο Γ. Π. Σαββίδης, αξιοσημείωτες παρεκκλίσεις από τον κανόνα των 16+7 συλλαβών παρατηρούνται τόσο στο «Γιάννης Κητς» (μία παρέκκλιση) όσο και σε άλλα τρία ποιήματα: «Στα κρύα νερά, στους Πενταυλούς», «Παν», «Παντάρκης». Πρόκειται, μεταξύ άλλων, για τη συμπτωματική παρουσία, αντί του επτασύλλαβου, κάποιου μικρότερου ή και μεγαλύτερου στίχου.

Το πρώτο μέρος του ποιήματος,⁵³ με θέμα το ταξίδι του Τηλεμάχου στην Πελοπόννησο,⁵⁴ περιλαμβάνει 12 στροφές, η τελευταία από τις οποίες καταλήγει σε πεντασύλλαβο (στ. 48). Όπως θα δούμε, αυτή η μετρική παρέκκλιση, αντί να είναι τυχαία, μάλλον υπογραμμίζει την διαίρεση του

49. Βλ. *La città morta*, επιμ. Μ. Μ. Cappellini, Μιλάνο, Mondadori, 1996, σ. 19, σημ. 2.

50. «Le corpe, i pettorali, le maschere, i diademi, le else, le cinture d'oro brillano confusi nell'ombra» (από τη «λεζάντα» της Α' πράξης).

51. Βλ. Μπουρναζάκης, ό.π. (σημ. 2), τ. Α', σ. 34. Για την ιστορία αυτής της σειράς βλ. *NE* 1781 (Σεπτ. 2005) [Αφιέρωμα στον Σικελιανό] 342-343.

52. *Γράμματα* Γ', 25-27 (2/15.7.1915) 1-12. Η σειρά των ποιημάτων είχε ως εξής: «Το τραγούδι της Καλυψώς», «Γιάννης Κητς», «Η μάνα του», «Ο Γκαίτε στη Ρώμη», «Αναδιουμένη», «Αχελώος», «Θαλερό». Βλ. Μπουρναζάκης, ό.π. (σημ. 2), τ. Α', σσ. 108-109.

53. «The poem's epigraph [...] is believed by the poet's editor to be a piece of juvenilia. Written, it seems, before the poet was twenty, the lines look like an attempt to imitate Keats» (Ricks, ό.π. (σημ. 19), σ. 67).

54. «Sikelianos' poem is clearly rooted in the Telemachy in the translation of Polilas, even to the placing of words in the lines (Iákovos Polilás, *Οδύσσεια* [Αθήνα 1875-81] 3, 449-450, 464-8; 4, 69-75)» «the Homeric detail of waking one's companion with a kick [sic!] (*Odyssey* 15,45) is not one that can be imagined to appear in the Western poetry of Hellenism: J. Th. Kakridis, "The Ancient Greeks and the Greeks of the War of Independence", *Balkan Studies* 4 (1963) 195-199. Polilas is more genteel: "με το πόδι του κινώντας τον"» (Ricks, ό.π. (σημ. 19), σσ. 69-70, 73). Για τη συνδυασμένη επιρροή, στον νεαρό Σικελιανό, τόσο του Ομήρου όσο και του Σολωμού, βλ. Ricks, ό.π. (σημ. 19), σσ. 57-64. Ο ίδιος ο Ricks παρουσιάζει μια δική του μετάφραση του «Γιάννη Κητς» ως παράρτημα αυτού του κεφαλαίου (σσ. 65-67).

ποιήματος σε δύο μέρη, από τα οποία το δεύτερο και μικρότερο αρχίζει με τον επόμενο στίχο (στ. 49-64).

5. Στο «Γιάννης Κητς» η αφήγηση του ταξιδιού του Τηλεμάχου αποτελείται από μια σειρά επεισοδίων που όλα προέρχονται από την τέταρτη ραψωδία της Οδύσσειας. Ο ποιητής επεξεργάζεται με επιδεξιότητα το ομηρικό υλικό.⁵⁵ Ως προς αυτό, αξίζει να υπενθυμίσουμε πως στον Όμηρο ο Τηλέμαχος, ψιθυρίζοντας στ' αυτιά του Πεισιστράτου, καταγράφει ένα προς ένα τα θαυμάσια πλούτη που στολίζουν το ανάκτορο του Μενελάου. Το ίδιο επεισόδιο φαίνεται, στον Σικελιανό, να έχει αποσυντεθεί στα δύο του συστατικά· δηλαδή η απαρίθμηση εκτείνεται στις στροφές 9 και 10, ενώ η λεπτομέρεια του Τηλεμάχου που ψιθυρίζει στ' αυτί του φίλου του (Οδ. δ 71) έχει μεταφερθεί στη στροφή 11 (στ. 41-42), με σκοπό να προετοιμαστεί η εμφάνιση της Ελένης. Σε καλλιτεχνικό επίπεδο, και αυτή η αποσύνθεση έχει, όπως θα δούμε, τη δική της αιτιολογία.

6. Η δομή του ποιήματος αποδεικνύεται ιδιαίτερα εξεζητημένη. Χαρακτηρίζεται προπαντός από μια σειρά διακριτικών λέξεων, μεταξύ των οποίων τον πιο σημαντικό ρόλο τον παίζουν τα ρήματα που αφορούν όραση και σκέψη. Πρώτο απ' αυτά το ρήμα *στοχάζομουν*,⁵⁶ στο τέλος του πρώτου στίχου, συντάσσεται με μια σειρά από πέντε εξαρτημένες φράσεις με το να (*να φτάνεις...*, *να βαίνομε...*, *ν' αντικρίσουμε...*, *να βρεθούμε...*, *ν' ακούσουμε...*), που συγκροτούν τις στροφές 1-5, προκαλώντας εσκεμμένη εντύπωση ποικιλίας.

Η έκτη στροφή παρουσιάζει, αντίθετα, ένα συνώνυμο του *στοχάζομουν*, το *λογιάστη*, που συντάσσεται με χρονική πρόταση που αρχίζει με το *σύντας*. Αυτό ακριβώς το εκφραστικό πρότυπο χαρακτηρίζει τις επόμενες στροφές· πράγματι, στην αρχή της 7ης στροφής ο στίχος *Να σε ξυπνώ, στοχάζομουν* (ας σημειωθεί η αναστροφή)⁵⁷ συντάσσεται με *σύντας*, από το οποίο εξαρτώνται τα δύο επόμενα *να* (στις στροφές 7 και 8). Με τρόπο ανάλογο η επόμενη κύρια πρόταση, δηλαδή το *Μα πióτερο στοχάζομουν* στην αρχή της 9ης στροφής, συντάσσεται πάλι με το χρονικό *σύντας*, από το οποίο εξαρτώνται δύο προτάσεις με *θα* (*θ' αποξεχνιώνταν ...*, *θα τηράγαν*

55. Για παράδειγμα, ο στ. 24 (*[θα σ' έντυνε /] χιτώνα η Πολυκάστη*) βασίζεται στον συνδυασμό δύο εκφράσεων που απαντούν στον Όμηρο σε μικρή απόσταση (Οδ. δ 464 και 467).

56. Που απαντά δύο φορές στο αγιορείτικο Ημερολόγιο: «νύχτα εστοχάζομουν το τραγούδι του Δωδεκαετούς Ιησού» (Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, *Το αγιορείτικο Ημερολόγιο*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1988, σ. 128· πρβ. και σ. 168).

57. Πρβ. το ίδιο συντακτικό πρότυπο στο «Ο γιάλος με τα γελάδια», στ. 10 «Να συγκεράσω ελόγιαζα». Εκεί «we find Sikelianos assuming the role of Telemachus (Od. 15,45) in waking Pisis-tratus» (Ricks, ό.π. (σημ. 19), σ. 70).

...), Τέλος, στις στροφές 11 και 12 με τις οποίες ολοκληρώνεται το πρώτο μέρος του ποιήματος, επανέρχεται το αρχικό πρότυπο, εφόσον η στροφή 11 αρχίζει με το *Στοχάζομουν*, που συντάσσεται πρώτα με ένα *σα* και έπειτα με ένα *θα* (*σα ...*, *θα σου 'λεγα ...*).

Πρόκειται επομένως για ένα σύνολο από 12 στροφές συνδυασμένες πάνω στο σχήμα της επανάληψης· το σύνολο χωρίζεται σε δύο ενότητες, από τις οποίες η πρώτη βασίζεται στο ρήμα *στοχάζομουν* και τελειώνει με το συνώνυμο *λογιάστη*, ενώ η δεύτερη αποτελείται από τρία ζευγάρια στροφών, καθένα από τα οποία βασίζεται, για μία φορά ακόμα, στο ρήμα *στοχάζομουν*.

Οι εξαρτημένες προτάσεις διαδέχονται και αυτές η μία την άλλη κατά το ίδιο σχήμα· στην πρώτη ενότητα πέντε προτάσεις αρχίζουν με *να* και μία με *σύντας*, ενώ στην δεύτερη το *να* εναλλάσσεται τότε με *σύντας* και τότε με *θα*.⁵⁸

7. Τη διαίρεση της διήγησης σε διάφορα μέρη την υπογραμμίζει ο ποιητής μέσω ορισμένων λέξεων. Η σκηνή του *καραβιού* που προσορμίζεται στην Πύλο ανοίγει και τελειώνει με το επίθετο *φωτεινός*, που πρώτα αναφέρεται στη θάλασσα (*Στης Πύλου τον πλατύ γιαλό, το φωτεινό*) και έπειτα στην *ιπηλάτη άμαξα* (*το φωτεινό αμάξι*). Μια διπλή επανάληψη, *τα μάτια σου ... τα μάτια σου και βυθίζοντας ... βυθίζουμε*, σημειώνει την είσοδο των δύο φίλων στο ανάκτορο του Μενελάου.

Μέσα σ' αυτό το σύστημα, η μοναδικότητα του ρήματος *λογιάστη* βρίσκει κάποια ανταπόκριση στο δεύτερο μέρος του ποιήματος, εφόσον η στροφή 13 αρχίζει με το επίρρημα *Έτσι* και το ρήμα χρησιμοποιείται και δεύτερη φορά (*λόγιαζα*), στον πρώτο στίχο της προτελευταίας, 15ης στροφής. Το σύνολο, άλλωστε, των 4 στροφών του μέρους αυτού γίνεται πιο συμπαγές χάρη και στο επίθετο *ολόχρυσος* (στ. 53: *ολόχρυσα τραγούδια*), που επαναλαμβάνεται ύστερα από δέκα στίχους μέσα στην παρήχηση του στ. 63: *ολόχρυση κι ολότεχνη [προσωπίδα]*.⁵⁹

Θεμελιωμένη εντελώς πάνω στο σχήμα της επανάληψης, η δομή του ποιήματος αποδεικνύεται ιδιαίτερα αυστηρή, ακόμη κι αν λάβουμε υπόψη την άφθονη χρήση συνωνύμων, που του δίνει κάποια ελαστικότητα. Τέτοιαν οργάνωση αντικατοπτρίζει, επιπλέον, και το σχήμα των ομοιοκαταληξιών. Το πρώτο μέρος (στροφές 1-12) αρχίζει με ομοιοκαταληξία *-άτι* και τελειώνει με ομοιοκαταληξία *-άμας*, ενώ η σειρά των στροφών 10-14, που

58. Όσο για τις υπόλοιπες προτάσεις, αυτές είναι είτε αναφορικές είτε μετοχικές.

59. Για τη χρήση αυτού του επιθέτου στον Σικελιανό βλ. ήδη στο ποίημα «Ψάπφα»: «κ' η αναγάλλια / του ρυθμού σσημένιες κι ολόχρυσες / πίσω αφήνει γραμμές στα σαντάλια» (*Λυρικός Βίος*, ό.π. (σημ. 1), τ. Α', σ. 130, στ. 24-26).

βρίσκεται εκατέρωθεν της τομής του ποιήματος σε δύο μέρη, παρουσιάζει κάτι παρόμοιο, με ομοιοκαταληξίες *-ími, -éni [...]* *-ómi, -éna*. Υπενθυμίζουμε πως στο κέντρο αυτού του μικροσυστήματος βρίσκεται η κεντρική ομοιοκαταληξία της όλης δομής (*-ámas*), η οποία ολοκληρώνεται με τον βραχύτερο στίχο όλου του ποιήματος (τα βλέφαρά μας).

Στο μέσο του πρώτου συνόλου των στροφών, οι στροφές 5 και 6 παρουσιάζουν το μοναδικό δείγμα επανάληψης της ίδιας ομοιοκαταληξίας (*-ásti*). Με ανάλογο τρόπο, και οι δύο τελευταίες στροφές του ποιήματος παρουσιάζουν ομοιοκαταληξίες σχεδόν ομόηχες (*-ásu, -átu*).

Όσον αφορά την ποιότητα των τονισμένων φωνηέντων, το σχήμα των ομοιοκαταληξιών στις 12 πρώτες στροφές παρουσιάζει και συμμετρία και χιασμό (*ά, ί, έ, έ, ά, ά, ά, ά, ί, έ, ά*). Η σειρά των υπόλοιπων τεσσάρων ομοιοκαταληξιών στις στροφές 13-16 αρχίζει με το μόνο υπερωικό τονισμένο φωνήεν που απαντά σ' όλο αυτό το σχήμα (*ό, έ, ά, ά*).⁶⁰

8. Εκτός από την επανάληψη, η συσσωρευση είναι το άλλο κυριότερο σχήμα λόγου που χαρακτηρίζει αυτό το ποίημα, όπως το δηλώνουν οι απαριθμήσεις που περιέχουν οι στροφές 10 (στ. 39-40 *τα κεχριμπάρια τα βαριά, το φλώρο ή τ' άσπρο φίλντισι, / το ιστορισμένο ασήμι*) και 15 (στ. 59 *τα κύπελλα και τα σπαθιά και τα πλατιά διαδήματα*). Και στο αγιορείτικο Ημερολόγιο εμφανίζεται πού και πού ο ίδιος θαυμασμός για τα πολύτιμα αντικείμενα, που ο Σικελιανός τα παρατηρεί στις διάφορες μονές που επισκέπτεται, κατά σειρά: «Το ασημένιο λιβανιστήρι με το χερούλι». Η Πορταΐτισσα και «Η χρυσή της ντυμασιά. Αρματωσιά χρυσή». «Ο διάκονος λιβανίζει, κρατώντας το αργυρό ομοίωμα της εκκλησιάς». «Η Παναγιά που είδα η ζωσμένη το ασήμι σα μαντίλι».⁶¹ Κάποτε η εγγραφή είναι σχηματισμένη σαν στίχος: «Τα γίδια λαμπερότριχα. Τα λαμπερά σγουρά».⁶² Ιδιαίτερα εντυπωσιακή είναι η περιγραφή του φωτεινού χορού των Ασωμάτων:

Όλοι με πυρά μαλλιά, φωτοστέφανα χρυσά, χρυσές φτερούγες, χρυσά πετραχήλια και ζώνες. Φωτεινότερο από θερισμό σταχυών σε ηλιοβασίλεμα καλοκαιρινό. Οι χιτώνες τους είναι λευκοί πού και πού αχνά φλογάτοι. Απάνου απ' τη χρυσή ρομφαία (;) του ήλιου στο πέλαγο όταν βασιλεύει. Θάμα.⁶³

60. Ας σημειωθεί ότι, μετά την ομοιοκαταληξία με τονισμένο φωνήεν *ό*, η τριάδα *έ, ά, ά* καθρεφτίζει μια ανάλογη τριάδα που απαντά στις στροφές 4-6.

61. Ό.π. (σημ. 56), σσ. 89, 101, 168, 211. Ακόμα και για τις ηλικίες του σκουληκιού, σημειώνει ο Σικελιανός: «Τέταρτη σαν κεχριμπάρι» (σ. 206).

62. Ό.π., σ. 163. Άλλες ρυθμικές εγγραφές: «Σάμπως ν' ακούσεις στη σιγή, πουλί ή νερό ή κουδούνι – το διάνεμά σου» (σ. 103). «Άλησμονήθηκε η ψυχή στου πράσινου τα βύθη» (σ. 197). «Σαν Σεραφείμ πολυόμματο τη θάλασσα κοιτώντας» (σ. 246).

63. Ό.π., σσ. 222-224. Η λέξη *θάμα* απαντά περισσότερες από μία φορές στο αγιορείτικο Ημερολόγιο, ό. π. (σημ. 56).

Έτσι μπορεί κανείς να πει πως η σικελιανική περιγραφή του ανακτόρου του Μενελάου αποκτά, τελικά, κάποιο βυζαντινό χρώμα.

Όπως θα δούμε, και οι δύο απαριθμήσεις που απαντούν στο ποίημα είναι πολύ σημαντικές για την πλήρη κατανόηση της σύνθεσης. Γύρω απ' αυτά τα δύο βασικά σημεία, μερικά σχήματα (παρονομασία και πολύπτωτο) είναι σκορπισμένα σ' ολόκληρη την ωδή, τόσο στα πρώτα ημιστίχια (9 τον άντρα ν' αντικρίσουμε, 39 τα κεχριμπάρια τα βαριά, 63 ολόχρυση κι ολότεχνη) όσο και στα δεύτερα (3 αραγμένο αργά, 21 σαν αδερφή τον αδερφό, 37 βυθίζοντάς τα σε βυθόν).

Αυτές οι επαναλήψεις αφορούν κάποτε και τα δύο ημιστίχια, με αποτέλεσμα να δημιουργούν σχήματα συμμετρίας που συντελούν στην ισορροπία του στίχου (8 λαός ... λεία, 23 σ' έλουζε ... σ' έντυνε). Τον ίδιο ρόλο παίζουν οι συζεύξεις συνδέσμων (11 και για ... και γι', 29 με ... ή με) και, πιο γενικά, οι επαναλήψεις λέξεων (43-45 θα φανεί ... θε να φανεί, 55 κοιτάς ... κι ως κοιτάς), καθώς και οι αντιθέσεις (30 όπου έρχεται και πάει, 32 στο 'να και στ' άλλο πλάι).

9. Σε αφηγηματικό επίπεδο, μεγάλη σημασία έχει και η επιλογή των ομηρικών επεισοδίων, εφόσον τόσο το άραγμα στην Πύλο όσο και η θυσία της δαμάλας⁶⁴ και το λουτρό της Πολυκάστης⁶⁵ εισάγουν τον αναγνώστη σε μια ορφική διάσταση, που το απόγειό της είναι η εμφάνιση της Ελένης.

Όπως έχουν σημειώσει και οι ειδικοί μελετητές του Ομήρου, η Σπάρτη που περιγράφεται στη ραψωδία δ της Οδύσσειας είναι μια πόλη κάπως υποχθόνια, όπως και υποχθόνιο φαίνεται το ταξίδι του Τηλεμάχου στην Πύλο και τη Σπάρτη· η ίδια η Ελένη μοιάζει με την Περσεφόνη⁶⁶ και, σε σχέση με τον Τηλέμαχο, εκτελεί χρέη κουροτρόφου.⁶⁷ Όλο αυτό «reinforces the idea that Telemachus enters into an initiation ceremony at Sparta».⁶⁸ Τελικά ως σημειωθεί πως το νηπενθές (φάρμακο) έχει τη δυνατότητα να καθαρίσει το παρελθόν του ανθρώπου απ' όλες τις αρνητικές συγκινήσεις, όπως αισχύνη,

64. Πρβ. στο αγιορείτικο Ημερολόγιο, ό.π. (σημ. 56), σσ. 27-28: «Εισόδια της Θεοτόκου, ως τριετίουσα δάμαλις εισήχθη εις τα Άγια των Αγίων, όπου και έμεινε επί 12-13 έτη».

65. «τοιούτον λουτρόν παλιγγενεσίας» («Το νέον έργον του Γαβριήλ Δ' Αννούτσιο», ό.π. (σημ. 8), σ. 24). Ανάμνηση, ίσως, από το Δωμάτιο του Λουτρού, που μπορεί κανείς να δει ακόμη και σήμερα στο ανάκτορο του Νέστορος στην Πύλο.

66. Πρβ. W. S. Anderson, «Calypso and Elysium», *Classical Journal* 54 (1958) 2-11.

67. Γι' αυτό το προτέρημα της Ελένης βλ. L. L. Clader, *Helen. The Evolution from Divine to Heroic in Greek Epic Tradition*, Leiden, Brill, 1976, σσ. 70, 74· J. Lindsay, *Helen of Troy. Woman and Goddess*, Λονδίνο, Constable and Company Ltd., 1974, κεφ. 9.

68. Ας σημειωθεί πως σ' αυτό το άσμα ο Μενέλαος παλεύει με τον Πρώτεια, «the primal spirit of the deer», για να αποκτήσει το όραμα της μελλοντικής του εισόδου στα Ηλύσια Πεδία (N. Austin, *Helen of Troy and Her Shameless Phantom*, Ithaca, N.Y.-Λονδίνο, Cornell University Press, 1994, σ. 76, σημ. 7).

κρίμα, φόβος, μίσος.⁶⁹

Η θυσία της δαμάλας (Οδ. γ 244-245) θυμίζει ανάλογη σκηνή που απαντά σε ποίημα του Keats με τίτλο «Dear Reynolds», στ. 20-24:⁷⁰

The sacrifice goes on; the pontif knife
Gleams in the sun, the milk-white heifer lows,
The pipes go shrilly, the libation flows:
A white sail shews above the green-head cliff,
Mores round the point, and throws her anchor stiff.

Μια χρονιά αργότερα ο Keats έγραψε την «Ode on a Grecian Urn», που περιλαμβάνει μιαν άλλη, εντελώς παρόμοια σκηνή,⁷¹ στ. 31-34: «Who are these coming to the sacrifice? / To what green altar, O mysterious priest, / Lead'st thou that heifer lowing at the skies, / And all her silken flanks with garlands drest?». Όπως είναι γνωστό, στο απόσπασμα αυτό ο Keats εμπνέεται από τη ζωγραφική του Claude Lorrain, και ιδιαιτέρως από το «Father of Psyche, Sacrificing at the Temple of Apollo»,⁷² ελαιογραφία που είχε εκτεθεί στο Λονδίνο στα 1816.⁷³

10. Πριν από την εμφάνιση της Ελένης προηγείται, όπως είπαμε, ο θαυμασμός και των δύο παλληκαριών για τα πολύτιμα στολίδια που κοσμούν το ανάκτορο του Μενελάου. Παρόμοια απαρίθμηση⁷⁴ βρίσκεται στον «Παντάρκη», δηλαδή στο ποίημα που προηγείται του «Γιάννης Κητς» μέσα στην ίδια ενότητα.⁷⁵ Παντάρκης ονομαζόταν ο αθλητής που επέλεξε ως

69. Πρβ. A. Bergren, «Helen's good Drug, Odyssey iv. 1-305», στον τ. St. Kresice (επιμ.), *Contemporary Literary Hermeneutics and Interpretation of Classical Texts*, Ottawa, University of Ottawa Press, 1991· V. J. Wohl, «Standing by Stathmos. Sexual Ideology in the *Odyssey*», *Arethusa* 26 (1993) 34.

70. Σύμφωνα με τον Ricks, ό.π. (σημ. 19), σ. 72, τόσο το επίρρημα «peacefully» όσο και το επίθετο «holy» (ή μάλλον «rious»), στο σικελιανικό ποίημα προέρχονται, αντίθετα, από κάποιο απόσπασμα της «Ode on a Grecian Urn» του Keats.

71. Βλ. J. Wordsworth, «Keats' Mysterious Tale», στον τ. G. Hugues (επιμ.), *Corresponding Powers. Studies in Honour of Hisaaki Yamanouchi*, Cambridge, D.S. Brewer, 1997, σ. 83.

72. Βλ. I. Jack, *Keats and the Mirror of Art*, Οξφόρδη, Clarendon, 1967, σσ. 220-221 («While the heifer was almost certainly suggested by the Elgin Marbles, the atmosphere of the stanza surely owes a great deal to the painting of Claude Lorrain»), καθώς και M. Visick, «Tease us out of Thought». Keats's Epistle to Reynolds and the Odes», *Keats-Shelley Journal* 15 (1966) 92-94· S. M. Sperry, *Keats the Poet*, Princeton, N.J., Princeton University Press, σσ. 120-125.

73. Arnd Bohm, *Just Beauty. Ovid and the Argument of Keats's «Ode on a Grecian Urn»*, 2007 (προσιτό στο διαδίκτυο): εκτός από «the only slightly [...] convincing introduction of Claude Lorrain's paintings as a source», υποδεικνύει ως κυριότερες πηγές κάποια χωρία από τους *Amores* και τις *Metamorphoses* του Οβιδίου.

74. Ο Ricks, ό.π. (σημ. 19), σ. 71, επισύρει την προσοχή μας στη σχέση που υπάρχει μεταξύ του στ. 39 και ενός στίχου του ποιήματος «Ιθάκη» του Καβάφη, το οποίο είχε δημοσιευτεί πριν από τέσσερα χρόνια στο ίδιο περιοδικό (*Γράμματα*, Οκτ.-Νοεμ. 1911).

75. Στη σχέση που υπάρχει μεταξύ «Γιάννη Κητς» και «Παντάρκη» έμφαση έδωσε ο αρχαι-

μοντέλο του ο Φειδίας⁷⁶ για να πλάσει το άγαλμα του Δία.⁷⁷

Την ορφική σκέψη, που γενικώς χαρακτηρίζει τα έργα του Σικελιανού, την αντιλήφθηκε καλά ο Γ. Σπυριδάκις στην ομιλία που εκφώνησε το 1952 στη Σορβόνη.⁷⁸ Είναι, άλλωστε, γνωστό ότι ο ορφισμός του Σικελιανού δεν αποκλείει καθόλου την λατρεία του κορμιού· αντιθέτως, το σώμα αποτελεί ουσιαστικό κομμάτι του ιδανικού που ο ποιητής το συνειδητοποίησε στην ωριμότητά του, σμίγοντας σε ενότητα την τριάδα που αποτελείται από τον αθλητή, τον ιερέα, και τον προφήτη.⁷⁹

Ο Πausανίας αναφέρει ότι ο Παντάρκης βγήκε νικητής στους ολυμπιακούς αγώνες. Ο ίδιος περιγράφει λεπτομερικά τα υλικά που χρησιμοποιήσε ο γλύπτης για τη δημιουργία του αγάλματος. Ο Σικελιανός, επιπλέον, χρησιμοποιεί και πάλι την προσωπική του εμπειρία, βασισμένη ακριβώς στην επίσκεψή του τόσο της Ολυμπίας όσο και της Αίγινας. Την Ολυμπία αφορά η μνεία του ανέμου αποβροχάρη όπως και η εικόνα του ηλιοβασιλέματος, ενώ στην Αίγινα βρίσκεται ο τοξότης που απεικονίζεται στο αέτωμα του ναού της Αφαιάς.

Στην ηρεμία του καλλιτεχνικού του εργαστηρίου,⁸⁰ ο άγρυπνος Φειδίας, βυθισμένος σε δικό του όραμα, ή μάλλον, στοχασμό (στ. 37), βλέπει τον θησαυρό του ελεφαντόδοντου και του χρυσού, τα πετράδια, τα γαλανότερα

ολόγος και φιλόλογος Στ. Αλεξίου, «Η ποίηση και τα γράμματα του Άγγελου Σικελιανού», ΝΕ 1740 (Δεκ. 2001) 829: «Άλλα ποιήματά του που μου άρεσαν ήταν τα “Γιάννης Κητς”, “Παντάρκης”, “Από τον Πρόλογο του Πλήθωνα”. Το πρώτο ήταν για μένα η μυκηναϊκή ομηρική Ελλάδα, το δεύτερο η κλασική, το τρίτο η βυζαντινή». Μια συγκριτική ανάλυση του «Παντάρκη» με το ποίημα του Καβάφη «Εικόν εικοστριετούς νέου καμωμένη από φίλον του ομήλικα, ερασιτέχνη» παρουσιάζει η Ρίτσα Φράγκου-Κικιλία, *Πέντε μελετήματα για τον Άγγελο Σικελιανό*, Αθήνα, Ίρις, 1999, σσ. 141-149.

76. Το όνομα του γλύπτη απαντά ήδη στα νεανικά ποιήματα «Φανταστική Μυθολογία» και «Ιησούς ο Ναζωραίος» (βλ. Άγγελος Σικελιανός, *Ανέκδοτα ποιήματα και πεζά*, φιλολ. επιμ.-σχόλια και μια μελέτη της Βιβέτ Τσαρλαμπά-Κακλαμάνη, Αθήνα, Εστία, 1989, σ. 170).

77. Όσο για το ιδιαίτερο ενδιαφέρον του Σικελιανού για τη γλυπτική βλ. Ε. Πέτκου, «Άγγελος Σικελιανός. Η ενωτική δύναμη του αρχαίου μύθου και η ουσία του Παντός», ΝΕ 1781 (Σεπτ. 2005) [Αφιέρωμα στον Σικελιανό] 300, σημ. 5. Βλ. επίσης «Το νέον έργον του Γαβριήλ Δ' Αννούντσιου», ό.π. (σημ. 8), σ. 24: «Το πρώτον εν Ολυμπία στηθέν άγαλμα, υπό τεχνίτου αγνώστου, εχρησίμευσεν ως πρότυπον του καλού και αρμονικού σώματος εις τους αθλητάς, σκήνωμα ψυχής ελληνικής».

78. «L'expérience poétique de S. peut être considérée [...] comme imposant à nos habitudes mentales une descente aux enfers, une plongée dans la boue primitive où gît toute puissance en germe» (βλ. Γ. Σπυριδάκις, *La Grèce et la poésie moderne*, Παρίσι, «Les Belles Lettres», 1954, σ. 119).

79. «L'admiration de S. pour son propre corps est l'un des fondements de sa philosophie. Ce corps, si beau qu'il en est divin, jamais S. ne voudra voir en lui une prison de l'âme, un obstacle à perfectionnement» (S. Baud-Bovy, *Poésie de la Grèce moderne*, Λοζάνη, La Concorde, 1946, σ. 142).

80. Βλ. το αγιορείτικο Ημερολόγιο, ό.π. (σημ. 56), σσ. 202-204: «Πηγαίνομε έπειτα στον Ξυλογλύπτη Αρσένιο [...]. Στην όψη του έχει σταλαγμένο το φως της εργασίας. Στο μικρό του δωμάτιο, όλα τα σύνεργα της τέχνης του».

διαμάντια, όλα, δηλαδή, τα υλικά από τα οποία πρέπει να επιλέξει αυτά που θα του επιτρέψουν ν' αναπαραγάγει «τη γύμνια την ανείπωτη των ολυμπίων ματιών / στη Φύση αγνάντια...»:

Κι ως στα κλεισμένα βλέφαρα μύρια λουλούδια υφαίνουνε
 χιλιόχροα τα σκοτίδια,
 του εβένου εστοχαζόντανε στο θρόνο να λαμπίζουνε
 τ' ακροπρεπίδια·
 [...]
 Έτσι του ανάφανε ο θεός, ο Καταιβάτης αιώνια
 κάθε Νιότης,
 κι ο νους του στο χαμόγελο λουζόντανε ως της Αίγινας
 τοξότης

Τόσο στο «Γιάννης Κητς» όσο και στο «Παντάρκης», η απαρίθμηση των πολύτιμων υλικών – που κι αυτή, εντέλει, ανατρέχει στην αρχαιολογική μόδα η οποία επικρατούσε στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία –⁸¹ συμβολίζει το θείο υλικό, που την πρωτόγονή του παρθενικότητα καταφέρει να επανακτήσει ο «στοχαστής», χάρη στην κατάβασή του στον υποχθόνιο κόσμο.

Με τρόπο ανάλογο, στην τραγωδία του d'Annunzio ο αρχαιολόγος πρωταγωνιστής συνειδητοποιεί τελικά ότι το μυστικό που αναζητεί, εκείνο ακριβώς, κείται θαμμένο στα δικά του βάθη.⁸²

11. Οραματική κατάβαση ο «Παντάρκης», φτερωτό ταξίδι ο «Γιάννης Κητς», όπως το δηλώνει και η ιδιαίτερα σημαντική δεύτερη στροφή: «δεμένοι με των έφηβων, που πέτονται με τους θεούς, / φτερουγιαστή φιλία». Όπως η εμφάνιση της ομηρικής Ελένης συνεπάγεται την υπέρβαση του προτύπου της μοιραίας γυναίκας,⁸³ έτσι αυτή η εικόνα η πλατωνική, που προφανώς ανατρέχει στον Φαίδρο και στο Συμπόσιο, πρέπει να ερμηνευθεί σύμφωνα με την θεωρία της ψυχής που κυκλοφορούσε στον 19ο αιώνα, όπως π.χ. τη βρίσκουμε στη «Spirite», την επιτυχημένη «φανταστική» νουβέλα του Théophile Gautier. Η εμφάνιση της Spirite εμπνέει στον Guy de Malivert⁸⁴ «ce

81. O Perrin-Saminadayar, ό.π. (σημ. 32), σ. 134, μιλάει για κάποια «esthétique de l'inventaire». Βλ. επίσης σ. 133: «L'obsession du catalogue se trouve d'ailleurs thématisée en un certain nombre de points-clés du roman archéologique: chez Flaubert, la visite des magasins d'Hamilcar, gigantesque catalogue des richesses et objets manufacturés de la Carthage antique», όπως και σημ. 34: «On songe aussi aux magasins souterrains du palais d'Antipas, dans *Hérodiades* – entrepôts, arsenaux, et grottes aux trésors».

82. Harari, ό.π. (σημ. 43), σ. 195.

83. «δύναμις δηλητηριώδους γυναικός της ακμής του συγχρόνου πολιτισμού, πλουσίας εις μεταμορφώσεις, εις γοητείας ανυπολόγιστους διά την ισχυράν σάρκα, φλεγόμενην και μη καιομένην» («Το νέον έργον του Γαβριήλ Δ' Αννούντιο», ό.π. (σημ. 8), σ. 17).

84. Βυθισμένος στους στοχασμούς που του ενέπνευσε η ανάγνωση του Swedenborg, ο πρω-

désir immatériel, cette volition ailée que fait naître la vue d'un ange»: χάρη σ' αυτήν την επιθυμία η ψυχή «se sentait pousser des ailes et tendait de plus en plus à s'élever vers les régions éthérées». ⁸⁵ Παρόμοιες εικόνες, σε σχέση και με τον αποκρυφισμό και τον ορφισμό, εμφανίζονται μεταξύ άλλων και στον Louis Ménard. ⁸⁶ Σ' αυτό το πλαίσιο, λοιπόν, πρέπει να τοποθετηθεί και η φτερουγιαστή φιλία που συνδέει τον Σικελιανό με τον Γιάννη Κητς.

Γενικότερα, το ταξίδι με τον Γιάννη Κητς πρέπει να εξηγηθεί με βάση τις κατηγορίες του ρομαντικού ορφισμού, όπως τις περιέγραψε ειδικά ο Riffaterre. ⁸⁷ Είναι πολύ σημαντικά, μεταξύ άλλων, το μοτίβο του ταξιδιού, το «thème du vol et quête aérienne» και η «présence d'un intercesseur, ou guide volant, auprès du voyant». Εκτός από τον Riffaterre και τον Béguin, ⁸⁸ πρέπει ν' αναφερθούμε και στον Bachelard, ⁸⁹ σε ό,τι αφορά, κυρίως, το νόημα της «psychologie ascensionnelle». ⁹⁰ Το ίδιο νόημα, άλλωστε, απαντά και στον δεύτερο Υπερίωνα του Keats. ⁹¹

Η παρουσία του αποκρυφισμού στη σκέψη του Σικελιανού μπορεί να τεκμηριωθεί από την ανακάλυψη εκ μέρους του, στα 1900, των έργων του Édouard Schuré, μεταξύ των οποίων και το *Les grands Initiés*. ⁹² Σ' αυτό το

ταγωνιστής «volait côte à côte avec Spirite à travers des élysées et des paradis, mélange de lueurs, de végétations et d'architectures idéales».

85. Στο τέλος της νουβέλας «leurs âmes réunies forment un ange d'amour».

86. «L'âme est devenue l'esclave du Désir [...]. Mais elle peut à son tour dompter le Désir, et alors elle lui emprunte ses ailes, pour s'élever victorieuse vers le monde supérieur»: βλ. «Eros. Étude sur la symbolique du désir», *Gazette des Beaux-Arts* 6 (1872). Ο Ménard άντλησε αυτές τις εικόνες από το έργο *Religions de l'Antiquité* του F. Creuzer, μεταφρασμένο στα γαλλικά από τον J.-D. Guigniaut. Βλ. ιδίως το τμήμα που αφορά «la séparation et la réunion, présentées allégoriquement comme la perte et le recouvrement d'un objet aimé, comme une aventure d'amour et d'hymen».

87. Π.χ. με την «inspiration onirique», που παρέδωσε ο γερμανικός ρομαντισμός στον Victor Hugo, καθώς και με το όνειρο «en tant qu'instrument d'inspiration orphique» (βλ. H. B. Riffaterre, *L'orphisme dans la poésie romantique*, Παρίσι, Nizet, 1970).

88. Βλ. ιδιαιτέρως Α. Béguin, *L'âme romantique et le rêve. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française*, Παρίσι, J. Corti, 1939, 21991.

89. Βλ. G. Bachelard, *L'air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Παρίσι, J. Corti, 1943, 171992, ιδίως τις σελίδες για τον Dante και τον Balzac καθώς και για τη *Séraphita*. Ανάμεσα στις κατηγορίες που διακρίνει ο Bachelard, υπάρχουν και: «le rêve de vol» (που είναι «exemple éminemment concret d'onirisme dynamique»), «la poétique des ailes», «Nietzsche et le psychisme ascensionnel».

90. «Nous formulons donc ce principe premier de l'imagination ascensionnelle: de toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élevation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques. Rien ne les explique et elles expliquent tout».

91. H. Vendler, *The Odes of John Keats*, Cambridge, Mass.–Λονδίνο, The Belknap Press of Harvard University Press, 1994, επανέκδ. 2003, σ. 209: «In still thinking of the soul, he is still partially in the grip of his old vertical desire for wings: in fact, after the first step up the staircase, he starts up as if with wings, and mounts up to the altar as angels flew / From the green turf to Heaven».

92. É. Schuré, *Les grands Initiés. Esquisse de l'histoire secrète des religions*, Παρίσι, Didier, 1889. Ο Σικελιανός είχε διαβάσει το βιβλίο σε πολύ νεαρή ηλικία: «quand, pour la première fois,

έργο, συνθεμένο από τη σκοπιά του συγκριτικού εσωτερισμού («Le point de vue de l'ésotérisme comparé»),⁹³ ο Schuré ανιχνεύει, στο πλαίσιο της δυτικής λογοτεχνίας, την κρυφή παράδοση του ορφικού ρεύματος.⁹⁴ Σύμφωνα με τον Schuré, οι μεγάλες προσωπικότητες του αποκρυφισμού είναι οι Ράμα, Κρίσνα, Ερμής, Μωυσής, Ορφεύς, Πυθαγόρας, Πλάτων, Χριστός. Παρόμοιοι κατάλογοι βρίσκονται στον Καζαντζάκη⁹⁵ και στον Victor Hugo.⁹⁶ Αλλά και ο Walt Whitman παρουσιάζει έναν κατάλογο, στον οποίο ανήκουν οι Βούδας, Κομφούκιος, Ζαρατούστρας, Χριστός, Πλάτων, Μωάμεθ,⁹⁷ και αυτόν ίσως θα ακολουθήσει, στην περίπτωση του ελληνικού υπερρεαλισμού, και ο Ανδρέας Εμπειρικός στους «Μπεάτους» του της συλλογής *Οκτάνα*. Τελικά, ο ίδιος ο Keats τοποθετείται από τους κριτικούς του μέσα σ' ένα ιδανικό σύνολο ποιητών-πατέρων.⁹⁸

12. Στις 15.3.1984, σε ανακοίνωση που έκανε στην Ακαδημία Αθηνών,⁹⁹ ο Παντελής Πρεβελάκης γνωστοποίησε το αγιορείτικο Ημερολόγιο του Σικελιανού,¹⁰⁰ που το είχε ανακαλύψει τυχαία στις 18.2.1983 σε μια έκθεση

à un âge très petit, je me promenais sous les oliviers de Leucade en lisant Vos *Grands Initiés*, et, après, le *Drame Musical*, les *Femmes Inspiratrices*, etc.» («Delphes, le 4 Novembre '927»)· βλ. O. Merlier, «La Correspondance Édouard Schuré–Sikélianos», *Études néo-helléniques* 2 (1969-1970) 97.

93. Ο ίδιος ο Σικελιανός αναφέρει, στη ομιλία του για τον Keats (*Πεζός Λόγος*, ό.π. (σημ. 3), τ. Ε', σ. 129): «Αυτό το “απέραντο” μπορούμε να το αγγίζουμε με την αφή αυτή τη σάρκα, την παγκόσμια σάρκα της δημιουργίας (όπως κάποτε το νιώσανε αυτό οι Ινδοί, οι Έλληνες, οι Εβραίοι)».

94. «La gnose ou la mystique rationnelle de tous les temps est l'art de trouver Dieu en soi en développant les profondeurs occultes, les facultés latentes de la conscience». Ο Schuré δημοσίευσε και μια συλλογή ποιημάτων, με τίτλο *La Vie mystique* (Παρίσι, Didier, 1894), ένα από τα οποία τιτλοφορείται «Les ailes de l'âme». Η αλληλογραφία του Σικελιανού με τον Schuré δημοσιεύτηκε αποσπασματικά από τον Μ. Σταφυλά, *Άγγελος Σικελιανός. Η πορεία μιας μεγάλης δημιουργίας: Μαρτυρίες, κριτικοί σχολιασμοί, σπάνια και άγνωστα κείμενα, παρασκήνια, βιογραφικά, βιβλιογραφικά*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείο Χρ. Πανέζη, χ.χ.έ., σσ. 44-51.

95. Βλ. τα είκοσι Κάντα ή Τερτσίνες «που αφιέρωσε στους διάφορους σωματοφύλακες της Οδύσσειας, ανάμεσα στους οποίους περιλαμβάνονται ο Βούδας, ο Μωάμεθ, ο Μωυσής και ο Χριστός» (Γ. Π. Σαββίδης, «Ο χριστιανικός μύθος στον Σικελιανό», *Τετράδια Ευθύνης* 11 (1980) [Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό. Τριάντα χρόνια από τον θάνατόν του] 40).

96. *Le Rhin*, I, 61 (IV): «Les chaldéens et les généthliques, Esdras et Zorobabel, Orphée, Homère et Hésiode, Cadmus, Phérécydes, Xénophon, Hécataeus, Hérodote et Thucydide, tous ces yeux de la terre, depuis si longtemps éteints et fermés, se sont attachés de siècle en siècle avec angoisse à ces yeux du ciel toujours ouverts, toujours allumés, toujours vivants».

97. Βλ. Χρ. Ντουσιά, «Ο Άγγελος Σικελιανός και το παράδειγμα του Ουόλτ Ουίτμαν», *NE* 1740 (Δεκ. 2001) 924.

98. Δηλαδή ανάμεσα στους Όμηρο, Dante, Shakespeare, Spenser, Ariosto, Milton, Chatterton, Wordsworth.

99. Δημοσιεύτηκε κατόπιν στο Αφιέρωμα στον Σικελιανό της *NE* 1361 (15.3.1984).

100. Προέρχεται από ένα σημειωματάριο, σε τύπο ατζέντας, και αποτελείται από 272 χειρόγραφες σελίδες. Ο τίτλος που απαντά πιο συχνά είναι «Σημειώσεις». Οι ημερομηνίες αρχίζουν από τις 7.10. και φτάνουν ως τα μέσα Δεκεμβρίου του 1914. Υπενθυμίζουμε ότι το κα-

χειρογράφων στην Εθνική Βιβλιοθήκη.¹⁰¹

Το Ημερολόγιο, που είναι πολύ δύσκολο να αποκρυπτογραφηθεί, βρίθκει παραθεμάτων από αρχαία και βυζαντινά κείμενα· χάρη σ' αυτό μπορούμε να ολοκληρώσουμε το αντίστοιχο, ήδη γνωστό χειρόγραφο Ημερολόγιο του Καζαντζάκη.¹⁰² Για τον Σικελιανό, αυτό το τεκμήριο αποτελεί την «πραγματοποίηση ενός προγράμματος αυτοπαιδιάς», που αρχίζει μ' ένα παράθεμα του *Séraphita-Séraphitus*.¹⁰³ Τα επόμενα σημειώματα αφορούν τους Swedenborg, Jean de Strada, Πλάτωνα, Bergson, δηλαδή τους κυριότερους δημιουργούς με τους οποίους καλλιέργησε ο Σικελιανός τον δικό του μυστικισμό και γνωστικισμό.¹⁰⁴

Δεν πρέπει, επομένως, να μας εκπλήσσει η ορφική εξήγηση της ποίησης του Keats, που παρουσιάζει ο Σικελιανός στην ομιλία του του 1946: «Βεβαιότατα, η ομορφιά γι' αυτόν ήταν το αφροστεφάνωμα του κόσμου, η μυστική εκχειρία της πάλης των αντίξων δυνάμεων, η concordantia oppositorum».¹⁰⁵ Και προς το τέλος της ομιλίας:

Ο νέος αυτός, οπου είχε ζήσει κιόλας τον παλμό της Αιωνιότητας μες στον παλμό της ίδιας του καρδιάς, και τον ανέβασε στο κορυφαίο σημείο, όπου οι πόλοι του Μυστήριου της Ζωής, το «νήσκειν και το γίγνεσθαι», είναι κατά βάθος ένα, αισθάνθη, λίγο πριν πεθάνει, το δικαίωμα και τη δύναμη να γράψει τ' όνομά του απάνω στη αιώνια της μεταβλητότητας ροή, με τη βεβαιότητα πως η ροή αυτή δε θα 'χε στην πραγματικότητα τη δύναμη ποτέ να του το σβήσει.¹⁰⁶

Υπάρχει προφανώς σχέση μεταξύ αυτής της αναφοράς στη *Séraphita*,¹⁰⁷ καθώς και σ' άλλες πηγές του αποκρυφισμού, και της πνευματικής τάσης

θαυτό ταξίδι αρχίζει στις 14.11. και τελειώνει στις 23.12, όταν και οι δύο ποιητές γυρίζουν πίσω στη Θεσσαλονίκη (ή από 15.11. έως 25.12 σύμφωνα με την Ι. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, ό.π. (σημ. 56), σ. vii· βλ. και σ. x: «Αυτό θυμίζει [...] τη σαρανταήμερη απομόνωση του Χριστού στην έρημο»).

101. Βλ. Π. Πρεβελάκης, Άγγελος Σικελιανός. Τρία κεφάλαια βιογραφίας κ' ένας πρόλογος, Αθήνα, MIET, 1984· Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, ό.π. (σημ. 56).

102. Για τον οποίο βλ., πρόχειρα, και Χαρτοκόλλης, ό.π. (σημ. 10).

103. Βλ. Κωνσταντουλάκη-Χάντζου, ό.π. (σημ. 56), σ. 8: «12 Οκτ. 914. *Séraphitus-Séraphita*, Balzac». Στην ίδια σελίδα, «ο Σικελιανός είχε σημειώσει ανάποδα δυο φορές το όνομα Gabriele. Προφανώς πρόκειται για τον G. d'Annunzio» (σ. xix).

104. Για τον Swedenborg ο Σικελιανός κάνει λόγο («τα λόγια ενός μεγάλου Νορβηγού μυστικού») σε γράμμα του στον Παλαμά, που δημοσιεύτηκε το 1970.

105. Βλ. σ. 138.

106. Βλ. σ. 143. Ας υπενθυμίσουμε ότι στον Πρόλογο (σ. 71) «le vers libre accompagne le voyage du poète à la recherche du Rythme - au sens philosophique du terme, la succession d'états opposés ou corrélatifs dans la conscience de l'homme - et inséparable pourtant du rythme musical et du rythme plastique qui gouvernent l'art».

107. Πρεβελάκης, *Τρία κεφάλαια*, ό.π. (σημ. 103), σσ. 74-76. Σ' αυτό το στοιχείο έμφαση δόθηκε από την Ντουσιά, ό.π. (σημ. 99), σ. 929, σημ. 17, εφόσον αποτελεί σημαντικό διακριτικό σημείο σε σύγκριση με τον Whitman: «Στον Σικελιανό ο πανσεξουαλισμός παίρνει μια πιο μυστική όψη».

για την ανάκτηση του ανδρόγυνου,¹⁰⁸ που μπορεί κανείς ν' αναγνωρίσει στο ποίημα «Γιάννης Κητς». Πρόκειται για κατηγορία που ανάγεται τελικά στον Bœhme.¹⁰⁹ Στη *Συνείδηση της γης μου, IV: Τα Χώματα* η ανακάλυψη του εαυτού του συμβολίζεται, όμως, με την εμφάνιση της Αθηνάς (πρώτα στη Λευκάδα): «σε πρωτογνώρισα, / εφηβόκορμη, αλαφρόγνωμη Αθηνά!» (στ. 147-148). Ο Σικελιανός περιγράφει σε παρομοίωση πώς αυτή η θεά μπήκε στη ψυχή του «ωσάν ψυχή αδερφή στον αδερφό» (στ. 155):

Κι όπως αν τύχει,
 άξαφνα ανοίγοντας τη θύρα
 τη παρθενική της αδερφής του ο άνθρωπος,
 να τηνε ιδεί για μια στιγμήν, ολόγυμνη,
 ν' αλλάζει το χιτώνα
 – μα ο νους του δεν ταράζεται,
 γιατί' είναι αμύριστος σα μάρμαρο
 της αδερφότητας ο ανθός –
 όμοια γυμνή σε γνώρισα στο νου μου
 ατάραχος
 με μάτι τέλεια λυτρωμένο
 απ' την επιθυμία! (στ. 156-167)

Αυτή η εικόνα της παρθένας αδερφής, που ο άντρας τη συλλαμβάνει τη στιγμή που «αλλάζει το χιτώνα», παραπέμπει αυτόματα στον τετράστιχο του «Γιάννης Κητς» όπου ο ποιητής κάνει λόγο για το λουτρό της Πολυκάστης. Πρόκειται, βεβαίως, για τυπικό, ορφικό λουτρό, όπως εκδηλώνεται και παρακάτω στη *Συνείδηση της γης μου, IV* (στ. 233-236):

Και σ' ήβρα, τέλος, όλη,
 ω Γύμνια Ψυχική,
 με μοναχά τον άνθινο
 της άνοιξης χιτώνα γύρα μου

Το σύμβολο του χιτώνα βρίσκεται ήδη στο σικελιανικό «Τραγούδι του νου και των ματιών» (στ. 9-12):

Την πανοπλία την βαριάν εγκρέμισα του αγέρα·
 τον πέπλο του τον έσυρα, δε μου ήτανε κρυφός,
 τον έσκισαν τα χέρια μου – κ' έφεξε μιαν ημέρα,
 μια μέρα με περισσότερο, σαν των ματιών μου, φως!

108. Όσο για την ταύτιση του Σικελιανού με τον Keats, ο Σπυριδάκης, ό.π. (σημ. 78), σσ. 115-116, παρατηρεί: «Ces êtres exceptionnels, ces hermaphrodites platoniciens, revivent, le temps d'une vie terrestre, toute l'aventure humaine, et rétablissent, au sein de l'amour universel qui est leur domaine propre, l'unité première du cosmos».

109. Βλ. Béguin, ό.π. (σημ. 90).

Επικαλούμενος και τον Πλάτωνα και τον Διόνυσο,¹¹⁰ ο Σικελιανός κλείνει τον Πρόλογο στη Ζωή με τη γνωστή δοξασία «Η μόνη μέθοδος είν' ο θάνατος», υποβάλλοντας τελικά ότι και οι δύο μύθοι, ο μύθος του Διονύσου και της Αριάδνης και ο μύθος της Ψυχής, είναι, σε συμβολικό επίπεδο, εντελώς ισοδύναμοι.¹¹¹

13. «Αλλά πώς τάχα το θεϊκό αυτό τρυγόνι, ο μονόγαμος ετούτος κύκνος, πρωτοαισθάνθη και πρωτοείδε τη γυναίκα;».¹¹² Σ' αυτή την ερώτηση απαντά ο Σικελιανός αναφέροντας κάποιο γράμμα που απηύθυνε ο Keats στην κουνιάδα του, όπου μιλά για «μια γυναίκα [τη Jane Cox] που πρωτοξυπνά βαθιά του το ασύγκριτο, το θείο ερωτικό δαιμόνιό του».¹¹³ Στο γράμμα αυτό έγραφε ο Keats: «αγαπώ την πλούσια συντροφιά αυτής της Charmian, όπως, σα μια ύπαρξη αιωνιότητας, αγαπώ την ψυχή Σου».¹¹⁴ Ο Σικελιανός ανακαλεί πάρα πολύ επίκαιρα αυτό το γράμμα, όπου ο Keats, μεταξύ άλλων, γράφει: «I forget myself entirely because I live in her», έναν ισχυρισμό που μας παραπέμπει στην ατμόσφαιρα του *Hyperion*.¹¹⁵

Τον Γενάρη του 1819, δύομισι χρόνια πριν από τον θάνατό του, ο Γιάννης Κητς συναντά την Fanny Brawne, η οποία σύμφωνα με τον Σικελιανό σχετίζεται με την «άσπλαχνη Κυρά», δηλαδή τη «Belle dame sans merci».¹¹⁶

110. Υπενθυμίζουμε πως, για τον Σικελιανό, ο Keats ενσαρκώνει «την αυθεντική, την πάνα-γνα Διονυσιακή μεγαλοφυΐα» («Γιάννης Κητς», *Πεζός Λόγος*, ό.π. (σημ. 3), σ. 131).

111. Ο Baud-Bovy, ό.π. (σημ. 79), σσ. 149-150, αναφέρεται στη *Συνείδηση της γυναίκας*, όπου ο ποιητής, σαν νέος Ίκαρος, «s'élance dans l'espace, triomphe de la sensualité de Pasiphaé, et c'est vers la Diotime platonicienne, comme un papillon (symbole permanent de l'âme dans la langue grecque) qu'il vogue maintenant par-dessus l'océan».

112. «Γιάννης Κητς», *Πεζός Λόγος*, ό.π. (σημ. 3), σ. 133. Πρβ. και σ. 134: «στο πλάι από την τρυγονίσια τρυφεράδα και από τον περιστερένιο βόγχο τόσων τραγουδιών αθάνατών του». Βλ. και G. d'Annunzio, «Un poeta d'autunno», *Scritti*, ό.π. (σημ. 30), σ. 936: «E li amori, velati da una malinconia placida e serena, lucida ed eguale, "somialgono quelli della colomba", come si canta nell'*Endymion*».

113. Αυτό, πράγματι, απαντά σε γράμμα (*Letters*, I, 395) που απευθύνεται, στις 25.10.18, στον George και στην αδερφή του, Georgiana Augusta Wiley, και όπου ο Keats κάνει το πορτρέτο της Jane Cox (βλ. A. Motion, *Keats*, Λονδίνο, Faber and Faber, 1997, σσ. 306-307). Όσο για την κουνιάδα, ο «Keats applied to her one of his highest terms of praise, the Hazlittian adjective of "disinterested", able to sink her own interests in those of others» (R. Gittings, *John Keats*, Λονδίνο, Penguin Books, 1968, επανέκδ. 2001, σ. 219). Το ίδιο επίθετο απαντά, όμως, και σ' ένα από τα τελευταία γράμματά του στη Fanny Brawne, βλ. St. Coote, *John Keats. A Life*, Λονδίνο, Hodder & Stoughton, 1995, σ. 261.

114. Ο Keats έγραφε στην πραγματικότητα: «my dear Sister [...] As a Man in the world I love the rich talk of a Charmian; as an eternal Being I love the thought of you [που ο Σικελιανός το αποδίδει ως «αγαπώ την ψυχή Σου»]. I should like her to ruin me, and I should like you to save me».

115. «Jane Cox edged Keats further into the selfless but self-filled world of "Hyperion", where the resourcefulness of the imagination depends on its full possession of negative capability» (Motion, ό.π. (σημ. 113), σ. 307).

116. Ο Σικελιανός, ό.π. (σημ. 3), σσ. 134-135, παραθέτει αυτό το ποίημα ολόκληρο κατά τη

Ίσως ο Σικελιανός να έχει στο νου του και άλλο ποίημα, που έγραψε ο Keats τον Αύγουστο 1814 για μια άγνωστη γυναίκα, που την είχε συναντήσει στους Vauxhall Gardens:

Fill for me a brimming bowl,
And let me in it drown my soul:
But put therein some drug design'd
To banish Woman from my mind.
For I want not the stream inspiring,
That heats the sense with lewd desiring:
But I want as deep a draught
As e'er from Lethe's waves¹¹⁷ was quaft,
From my despairing breast to charm
The image of the fairest form
That e'er my rev'ling eyes beheld,
That e'er my wand'ring fancy spell'd!¹¹⁸

Στην πραγματικότητα, στα γράμματα που έστειλε ο Keats στη Fanny Brawne, «Fanny, the embodiment of Beauty, becomes associated with cruelty, suffering and death».¹¹⁹ Όπως και να 'ναι, η συγκεκριμένη αντίληψη της γυναίκας, όπως την περιγράφει ο Keats, παρουσιάζει κάποια σχέση με την εμφάνιση της Ελένης στο κέντρο του ποιήματος «Γιάννης Κητς».

14. Στις 19.4.1819 ο Keats εμπιστεύθηκε στο Richard Woodhouse το χειρόγραφο του ατελείωτου ποιήματός του *Hyperion*, που είχε αρχίσει να το συνθέτει τον Φεβρουάριο της προηγούμενης χρονιάς. Μόνο τον Ιούλιο άρχισε ν' αφοσιώνεται στη σύνθεση της «Lamia» και της νέας παραλλαγής του επικού του ποιήματος, που συνήθως τιτλοφορείται *The Fall of Hyperion*.¹²⁰

μετάφραση του Μάκη Ανταίου (φιλολογικό ψευδωνύμου του Μεμά [= Γεράσιμου] Κολαίτη, που έγινε πιο γνωστός για τις μελέτες του πάνω στον Καβάφη). Η μετάφραση έγινε πιθανόν ύστερα από το 1937. Στα 1927 ο Κολαίτης είχε γράψει ένα ενθουσιώδες άρθρο για τις Δελφικές Εορτές που οργάνωσε το ζεύγος Σικελιανού (βλ. το παράθεμα του Γ. Π. Σαββίδη στον Μπουρναζάκη, ό.π. (σημ. 2), τ. Α', σ. 578).

117. Υπενθυμίζουμε ότι, μέσα στα έργα του Keats, οι πιο γνωστές αναφορές στον ποταμό της Λημονιάς υπάρχουν στην «Ode on Melancholy» και στην «Ode to a Nightingale», «to which the metaphor of Sikelianos' second stanza is itself indebted» (Ricks, ό.π. (σημ. 19), σσ. 71-72).

118. Το μετρικό σχήμα των ομοιοκατάληκτων οκτασύλλαβων ιάμβων ανάγεται στα ποιήματα του Milton «L'Allegro» και «Il Penseroso», ενώ το μότο προέρχεται από τον *Eunuchus* του Τερεντίου: «What wondrous beauty! From this moment I efface from my mind all women».

119. Coote, ό.π. (σημ. 113), σ. 260. Στην περίοδο αυτή η Fanny «received some of the most profoundly felt love-letters in all literature, revelations of many-faceted and idealised passion variously radiant and tinged with threat and thoughts of death» (Coote, ό.π., σ. 259).

120. Μεταξύ Απριλίου και Ιουλίου του 1819 ο Keats γράφει τα πιο σημαντικά έργα του, όπως το «La belle dame sans merci» και τις μεγάλες Ωδές.

Σε πυρετώδη κατάσταση,¹²¹ ο Keats συνέχισε να γράφει τον «δεύτερο» Υπερίωνα κατά διαλείμματα ως τις 10.9.1819, οπότε πήρε το γράμμα που του έγραψε ο αδερφός του George¹²² από τις Ηνωμένες Πολιτείες, όπου είχε χρεοκοπήσει. Στη συνέχεια, ο Keats δεν κατάφερε παρά να συνθέσει (ίσως τον Οκτώβριο στο Winchester, προτού ν' αναχωρήσει για το Λονδίνο) το περίφημο απόσπασμα όπου περιγράφει «the unveiling of the face of Moneta». Στις 21 Νοεμβρίου, λίγο μετά τη σύνθεση της ωδής «To Autumn», εγκαταλείπει οριστικά τον δεύτερο Υπερίωνα. Η πρώτη παραλλαγή του ποιήματος (*Hyperion: A Fragment*) δημοσιεύτηκε μέσα στη συλλογή *Lamia, Isabella, The Eve of St. Agnes, and Other Poems*.¹²³

Στην ομιλία του για τον Keats, ο Σικελιανός κάνει εκτενή λόγο για τις περιπέτειες του δεύτερου Υπερίωνα:

Ο Γιάννης Κητς, καθώς γνωρίζουμε, δεν ετελείωσε τη γραφή του δεύτερου Υπερίωνα του [...]. Δεν ήβρε την ικανοποίηση σε μια λύτρωση εγκεφαλική, όπως το Μεσαίωνα ο Alighieri, όταν στο τέλος του έργου του επαναπαύθηκε σε μια αφηρημένη θεώρηση των θείων τελειοτήτων [...]. Ούτε όπως ο Charles Baudelaire στην εποχή του, par bravoure de grand esthète, που ήτανε ασφαλώς, εζήτησε να μπει *au fond de l'inconnu pour trouver du nouveau*.¹²⁴

Ακόμη και σήμερα, η αιτία αυτής της διακοπής παραμένει ανεξήγητη. Όπως υποθέτει ο E. de Sélincourt στην κριτική του έκδοσης,¹²⁵ που βέβαια τη γνώριζε ο Σικελιανός, ο Keats εξέθεσε προηγουμένως στους επιμελητές της έκδοσης το πρωτότυπο σχέδιο του ποιήματος, που ακολουθούσε πιστά εκείνο του *Paradise Lost*. Κατόπιν, όμως, το μετέβαλε και το συντόμευσε εν αγνοία τους. Σ' αυτή την υπόθεση αντιβαίνει, όμως, η «ειδοποίηση» (Advertisement) με την οποία ο Woodhouse παρουσιάζει, με ημερομηνία «Απρίλης 1819», την έκδοση του 1820: «The poem was intended to have been of equal length with *Endymion*, but the reception given to that work discouraged the author from proceeding». Σ' ένα από τα σωζόμενα αντίτυπα της έκδοσης αυτής, ο Keats

121. «Scarcely content to write the best verses for the fever they leave behind» (γράμμα στον Woodhouse στις 21.9). Ήδη σε γράμμα του στις 22.9.1818, ο Keats είχε αναφερθεί στη «feverous relief of Poetry».

122. «One of the most ironic timings in the history of literature» (Gittings, ό.π. (σημ. 113), σ. 343).

123. Λονδίνο, Taylor and Hessey, 1820. Η δεύτερη παραλλαγή, *The Fall of Hyperion. A Dream*, δημοσιεύτηκε το 1856. Το χειρόγραφο του Keats δεν σώζεται· έχουμε δύο πλήρη αντίγραφα, ένα από τον Woodhouse και άλλο από δύο υπαλλήλους του, καθώς και τους πρώτους 326 στίχους που τους αντέγραψε η Charlotte Reynolds.

124. «Γιάννης Κητς», ό.π. (σημ. 3), σ. 141.

125. *The Poems of John Keats*, edited with an Introduction and Notes by E. de Sélincourt, Λονδίνο, Methuen & Co., 1905, 61935. Βλ. και *Hyperion. A facsimile of Keats's autograph manuscript, with a transliteration of the manuscript of The Fall of Hyperion: A Dream*, with Introduction and Notes by E. de Sélincourt, Οξφόρδη, Clarendon Press, 1905.

αναίρει ολόκληρη την «ειδοποίηση», σημειώνοντας το σχόλιο «This is a lie».¹²⁶

Ο Sélincourt αναφέρεται (ό.π., σ. 51) σε γράμμα του Keats στον Reynolds (22.9.1819): «I have given up Hyperion – he writes – there are too many Miltonic inversions in it»,¹²⁷ καθώς και σε άλλο γράμμα που απευθύνει τον ίδιο μήνα στον αδερφό του George, όπου το ποίημα του Milton χαρακτηρίζεται ως «a corruption of our language [...]; a northern dialect accommodating itself to Greek and Latin inversions and intonations. The purest English, I think – or what to be purest – is Chatterton’s».¹²⁸ Ο Σικελιανός στην ομιλία του δεν φαίνεται να δίνει μεγάλη σημασία σ’ αυτά τα ζητήματα που έχουν σχέση με το επικό ύφος,¹²⁹ αν και γνώριζε πολύ καλά το πόσο ο Keats απέβλεπε στο ν’ αποκτήσει «a more naked and grecian Manner».¹³⁰ Αυτό που πιότερο τον ενδιαφέρει είναι ο οραματικός χαρακτήρας του ποιήματος του Keats.¹³¹

15. Στον δεύτερο Υπερίωνα¹³² ο Keats αποφάσισε ν’ αλλάξει το όνομα της

126. Βλ. Sélincourt, *The Poems of J. Keats*, ό.π., σ. 487· Coote, ό.π. (σημ. 113), σ. 302. «As critics have pointed out, Keats started writing *Hyperion* after the reviews of *Endymion* had appeared, a fact which makes the chronology of the publishers’ assertion incoherent» (A. Bennett, *Keats, Narrative and Audience. The posthumous Life of Writing*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1994, σ. 145).

127. Για την πολύπλοκη και πολυσυζητημένη σχέση του Keats με τον Milton και με τον Dante βλ. ιδίως M. Levinson, «*Hyperion and The Fall of Hyperion*», στο *Bloom’s Modern Critical Views. John Keats–Update Edition*, Νέα Υόρκη, Infobase, 2007, σσ. 99-101· J. Bate, «Keats’s Two *Hyperions* and the Problem of Milton», στον τ. R. Brinkley και K. Hanley (επιμ.), *Romantic Revisions*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, σσ. 321-338· Motion, ό.π. (σημ. 113), σσ. 319-314· Th. Mc Farland, *The Masks of Keats. The Endeavour of a Poet*, Οξφόρδη, University Press, 2000, σσ. 123, 141· Coote, ό.π. (σημ. 113), σσ. 288, 291 (ο οποίος μπερδεύει, όμως, τα *Hyperion* και *The Fall of Hyperion*)· V. Newey, «*Hyperion, The Fall of Hyperion, and Keats’s epic ambitions*», στον τ. S. J. Wolfson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Keats*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2001, σσ. 82-83. Η επικρατέστερη άποψη είναι επίσης εκείνη του Sperry (ό.π. (σημ. 72), σσ. 312-116), που υποστηρίζει ότι «Dante did not replace Milton as Keats’s model but rather changed the way in which Keats understood the message of *Paradise Lost* and its relation to his own epic» (Ch. J. Rzepka, *The Self as Mind. Vision and Identity in Wordsworth, Coleridge, and Keats*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1986, σ. 277).

128. Ας παρατηρηθεί ότι ο Chatterton είχε επικρίνει το ύφος του Milton ως «too Latinate».

129. «It is this realm of suffering (her eternal vale of soul-making), and not Milton’s Christian structures of understanding, into which Keats’s dreamer-poet steps» (Newey, ό.π. (σημ. 127), σ. 81).

130. *Letters*, I, 207 (23.1.1818).

131. «Keats’s aim in *The Fall of Hyperion* is to transmit religious vision – the vision his soul perceives in its aspiring struggle» (Vendler, ό.π. (σημ. 91), σ. 209). «Keats contrasts the happy ignorance of the common man, who never probes too deeply into life on earth, with the painful wisdom of the true visionary, who is haunted by his awareness of human transitoriness» (P. A. Cantor, *Creature and Creator. Myth-making and English Romanticism*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1984, σ. 181).

132. Το νέο ποίημα επρόκειτο να συνδεθεί με το προηγούμενο, στο σημείο όπου ο Απόλλων λέει: «Knowledge enormous makes a God of me» (βλ. Motion, ό.π. (σημ. 113), σ. 440, καθώς και Newey, ό.π. (σημ. 127), σ. 77).

Μνημοσύνης σε Moneta, και ν' αντικαταστάσει τον Απόλλωνα με τον εαυτό του. Όπως ο Δάντης συναντά τον Βιργίλιο, έτσι ο Keats συναντά τη Moneta, τη θεά της γνώσης.¹³³ Ο Υπερίων ταυτίζεται με τον αρχαίο Keats, ο Απόλλων με τον νέο.¹³⁴

Οι περισσότεροι κριτικοί θεωρούν τη Moneta κυρίως ως μητρική προσωπικότητα,¹³⁵ «who assumes toward the poet a role combining both the sternness of male authority and the tenderness of maternal sollicitude».¹³⁶ Σύμφωνα, όμως, με την Ellen Brink πρόκειται για μιαν από «these depersonalized women who refrain from physical contact with the poet» και «become a kind of alter-ego for the effeminate man».¹³⁷

Από την πλευρά μου, θα ήθελα να υπενθυμίσω πως, σύμφωνα με την θεωρία του Jung,¹³⁸ η Moneta πρόκειται ν' απεικονίσει τον αυθεντικό εαυτό του, με τον οποίο ο Keats μπορεί τελικά να ξαναενώσει το δικό του εγώ, η σχέση του οποίου ήταν, μέχρι τότε, περιορισμένη στον εαυτό του· πρόκειται,

133. N. Roe, *John Keats and the Culture of Dissent*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1997, σ. 44: «In *Hyperion* and *The Fall of Hyperion* Keats returned to the ideal of universal knowledge as the foundation for poetic achievement»· E. Brinks, *Gothic Masculinity: Effemininity and the Supernatural in English and German Romanticism*, Lewisburg, Pa., Rosemont, 2003, σ. 62: «Moneta, the retainer of patriarchal knowledge and authority»· Bate, ό.π. (σημ. 127), σ. 333: «Moneta, a figuration of Memory, carries within the dark secret chambers of her skull the dark memory of the primal tragedy, that of Fall».

134. «Hyperion represents the old Keats, and as such is the nature god. Apollo becomes the god of art, Keats's new concern. Apollo replaces Hyperion, art replaces nature, and idealism replaces empiricism» (K. D. White, *John Keats and the Loss of Romantic Innocence*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1996, σ. 120)· «In *The Fall of Hyperion*, Keats transfers the act of reading Mnemosyne's face from Apollo to the poet-narrator. In effect, Keats conflates Apollo and the poet, and in each case, the intoxication is explicitly linked to knowledge and “the events of this wide world” which provide the necessary visions the poet and Apollo must communicate to others for their benefit» (J. N. Wunder, *Keats, Hermeticism and the Secret Societies*, Λονδίνο, Ashgate, 2008, σ. 184).

135. «Gazing on this face and finding beauty in it sublime horror, the male poet finally achieves a stable and culturally productive relationship to female power [...]. Keats's poetics rests on a reverent engagement with a sublime power that Keats located first and foremost in the mother» (A. K. Mellor, «Keats and the complexities of gender», στον τ. S. J. Wolfson (επιμ.), *The Cambridge Companion to Keats*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2001, σσ. 226-227).

136. Vendler, ό.π. (σημ. 91), σ. 209. Βλ. και G. Hartman, «Spectral Symbolism in Keats's *Hyperion*», *The Fate of Reading*, Chicago, University of Chicago Press, 1975, σσ. 57-73. Πρώτος ο D. G. James χαρακτήρισε τη Moneta/Mnemosyne ως «the mother of the great poets» (*The Romantic Comedy*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 1963, σ. 147).

137. Brinks, ό.π. (σημ. 133), σ. 66· βλ. και παρακάτω: «Some critics have emphasized Moneta's maternal nature [...]. Yet this fantasy is barely sustained. Moneta (or Mnemosyne) rarely suggests female sexuality – she is oddly disembodied, referred to repeatedly as a voice, shade, and shadow; her physicality is denied, being immobile, unfeeling statuary; and the maternal gaze is replaced by eyes which blankly refuse to recognize the poet».

138. Για την επινόηση του Jung στον Σικελιανό βλ. Κ. Π. Μιχαηλίδης, «Οι φιλοσοφικές πηγές στην ποίηση του Άγγελου Σικελιανού», *Τετράδια Ευθύνης* 11 (1980) [Κότινος στον Άγγελο Σικελιανό. Τριάντα χρόνια από τον θάνατόν του] 72-84.

τελικά, για τον θάνατο της ψυχής, την ώρα που καταφέρνει να καταργηθεί και να ενσωματωθεί μέσα στην ευρύτερη ψυχή. Ο John Barnard ίσως να είναι ο κριτικός που είχε φτάσει πιο κοντά σ' αυτό το συμπέρασμα:

Moneta is not a heavenly lover like Diana but an admonitory figure, closer to a mother, with whom the would-be poet has to enter a relationship which is wholly asexual [...]. Moneta's otherness has a weird familiarity: in imagining her capacity to contemplate suffering, without in any way losing the ability to feel his victims, Keats recognises and so creates his own spectral self (Moneta's relation to Keats bears comparison with Rilke's Angel). It is a moment of profound poetic self-realisation.¹³⁹

Τόσο ο Σικελιανός-Γιάννης Κητς όσο και ο Keats διαμέσου της Moneta σκοπεύουν να λύσουν το πρόβλημα της απόλυτης γνώσης, ώστε να μπορούν ν' αντιλαμβάνονται καθαρά τον κόσμο και τον πόνο του.¹⁴⁰ «The dreamer has become Moneta. Like her, he suffers from an immortal sickness which kills not. Negative capability's emphatic vision,¹⁴¹ shared by both, finds knowledge only through suffering».¹⁴² Αυτή την έννοια («desinterested poetic consciousness») ο Keats την ταυτίζει με μια βαθιά «sympathy with suffering».¹⁴³

16. Παρά την αοριστία και, ενίοτε, την πολυλογία των παρατηρήσεων του Σικελιανού στο πεζογραφικό έργο του, δεν πρέπει να μας ξεφεύγει ο πραγματικός λόγος που μπορεί να εξηγήσει πλήρως το ενδιαφέρον του για την δεύτερη παραλλαγή του τελευταίου ποιήματος του Keats. Για να μπορούμε, όμως, να το αντιληφθούμε, πρέπει να κάνουμε ειδική ανάλυση του αποσπάσματος του «Γιάννης Κητς», όπου περιγράφεται η εμφάνιση της Ελένης.

139. J. Barnard, *John Keats*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1987, σ. 132. Βλ. και L. Waldoff, *Keats and the Silent Work of the Imagination*, Urbana, Ill., University of Illinois Press, 1985, σ. 197: «Identity requires a mirroring Other, and the quest for identity in *The Fall* takes place in the presence of a feminine figure in whose response to himself the poet seeks to discern, as if in a mirror, an answer to the question of who he is».

140. Βλ. «Γιάννης Κητς», ό.π. (σημ. 3), σ. 140: «Κανείς», λέει η Μνημοσύνη, «δεν μπορεί να κλέψει την φηλή αυτή θέση, εξόν αυτός, για τον οποίον οι αθλιότητες του κόσμου είναι και δική του δυστυχία και δεν τον αφήνουνε σ' ανάπαψη ποτέ» («those to whom the miseries of the world / are misery, and will not let them rest»).

141. «Keats defined *Negative Capability* in the following way: "*Negative Capability*, that is when man is capable of being in uncertainties, Mysteries, doubts, without any irritable reaching after fact & reason" [*Letters*, I: 193-4]» (Chr. Loreck, *Endymion and the «Labyrinthian Path to Eminence in Art»*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2005, σ. 196).

142. Barnard, ό.π. (σημ. 139), σ. 137. Βλ. και Fl. Gaillet, «Poésie, alchimie et éthique dans l'œuvre de Keats», στον τ. Chr. La Cassagnère (επιμ.), *Keats ou le sortilège des mots*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2003, σ. 170: «Ce qui a sauvé le poète, c'est sa philanthropie, les soucis qui lui inspirent les maux de la terre».

143. Newey, ό.π. (σημ. 132), σ. 77· Coote, ό.π. (σημ. 115), σ. 280.

Αντί να αναπαράγει το πρότυπο της σατανικής και σαδιστικής ομορφιάς, όπως το δημιούργησαν ο Huysmans και οι άλλοι συγγραφείς της ίδιας σχολής, η σικελιανική Ελένη έχει ως λειτουργία της να επιτρέπει στη συνείδησή μας «να βυθίζουμε στον ποταμό της Λησμονιάς / τα βλέφαρά μας». Η παρουσία της είναι, επομένως, προπαρασκευαστική ενός μυητικού ταξιδιού,¹⁴⁴ που πρόκειται να οδηγήσει τον άνθρωπο στην κατάβαση μέσα στον εαυτό του. Γράφοντας, κατά τα ίδια χρόνια, τον Πρόλογο στη Ζωή, ο Σικελιανός σχεδιάζει ακριβώς να περιγράψει «ma secrète descente / jusqu'au suprême abîme de mon moi».¹⁴⁵ Τι, άλλωστε, θα μπορούσαν να βλέπουν ο Keats και ο σύντροφός του με κλεισμένα τα βλέφαρά τους; Πιθανόν το ίδιο όραμα που είδε και ο Φειδίας στο «Παντάρκης» («Κι ως στα κλεισμένα βλέφαρα μύρια λουλούδια υφαίνουνε / χιλιόχροα τα σκοτίδια»).

Από καθαρά ορφική άποψη, πρέπει κανείς να ενσωματώσει ξανά στον εαυτό του τη θηλυκή αρχή, για να μπορεί να επανακτήσει την κοσμική ενότητα του ανδρόγυνου. Αυτός είναι ο λόγος για τον οποίο, παρουσία της Ελένης, ο Γιάννης Κητς, δηλαδή ο πνευματικός αδερφός του δημιουργού, πρέπει να πεθάνει¹⁴⁶ και να ταφεί στα βάθη της συνείδησής του.

Προφανώς η Ελένη δεν είναι η Moneta. Η τελευταία φαίνεται άρρωστη, και η όψη της είναι ωχρή σαν του πτώματος.¹⁴⁷ Η σικελιανική Ελένη, από την άλλη, είναι κάπως ασώματη («her physicality is denied»)· περισσότερο κι από τη Moneta, η προσωπικότητά της είναι καθαρά λειτουργική. Από μian άλλην άποψη, αν η θεϊκή φύση της Ελένης είναι διμορφη, η φύση της Moneta είναι σίγουρα σεληνιακή: «Keats's description focuses on Moneta's *planetary* eyes, which in blank splendour beam'd like the mild moon [...], and if Apollo is the Sun and Inspiration and Music, she is the Moon and Memory and Thought».¹⁴⁸

144. Οι κριτικοί του Keats μιλούν, πιο «εθνολογικά», για διαβατήρια έθιμα. Βλ. και Vendler, ό.π. (σημ. 91), σ. 209: «*The Fall of Hyperion* allows the sacrificial procession of the urn to proceed to its altar and go past it: "The sacrifice is done", Moneta tells the poet».

145. R. Jacquín, *Anghélos Sikélianos, Une voix orphique...*, Παρίσι, Orphée/La Différence, 1990, σ. 71. Αυτό, άλλωστε, το ορφικό πρόγραμμα ανάγεται στο νεανικό «Τραγούδι του νου και των ματιών», όπου ο δημιουργός αναζητεί τον εαυτό του «στο μέγα φάντασμα που βλέπω στο βυθό σου» (μύθο).

146. «The effort required is prodigious and terrifying – a dying into life» (Coote, ό.π. (σημ. 115), σ. 279). Βλ. και Gaillet, ό.π. (σημ. 142), σ. 170: «La terrible épreuve dont le poète sort vainqueur rappelle les affres que le jeune Apollon souffre au moment où, dans *Hyperion*, il devient dieu et semble *Die into life: so young Apollo anguish'd* (v. 130). Le poète paraît lui aussi *die into life* et naître une seconde fois».

147. «There are various distinctly corpselike aspects to Moneta [...]. It is the face of a blanching to blankness», και «the blank appearance of the visionless eyes» είναι το κυριότερο στοιχείο του δικού του «spectral symbolism» (Vendler, ό.π. (σημ. 91), σ. 214-215).

148. Vendler, ό.π. (σημ. 91), σ. 215: «All the white light of Moneta's face is a moon-light, reflected light – not the sunlight of primary experience, but the light of experience reflected on in conscious apprehension».

Η Ελένη τοποθετείται στο τέλος της εφηβείας, και συμβολίζει, μεταξύ άλλων, τη συνείδηση της γυναίκας, ενώ η Moneta προσωποποιεί την ανακάλυψη της ψυχής αμέσως πριν από τον θάνατο. Παρουσία της Moneta, απλωμένος «μπρος απ' τα σκαλιά του Ναού του Κρόνου»,¹⁴⁹ ο Keats πεθαίνει βυθίζοντας μέσα στην κοσμική Ψυχή την προσωπική του ψυχή. Ο στόχος του Σικελιανού είναι, αντίθετα, να επανακτήσει την κοσμική Ψυχή μέσα στον εαυτό του: δηλαδή να φτάσει «στην κατάγνωση της “μείζονος ζωής” και της ψυχής του και του κόσμου».¹⁵⁰ Σε ορφικό επίπεδο, ο Γιάννης Κητς συμβολίζει την εφηβεία, που πρέπει να πεθάνει και να ταφεί, για να αποτελεστεί η αναγέννηση του νέου ανθρώπου· γι' αυτό υποβάλλεται σε μια τελετή μύησης, που το αποτέλεσμά του είναι ο μυστικός θάνατος.

17. Το 1932, τον ίδιο χρόνο που έκανε τη μετάφραση της *Θείας Κωμωδίας*, ο Καζαντζάκης συνθέτει για τρίτη φορά την *Οδύσσεια*, όπου ο ίδιος ο Οδυσσεύς (και όχι ο Τηλέμαχος) πηγαίνει στη Σπάρτη για να ξαναδεί την Ελένη «αργά περιδιαβάζοντας στου Ευρώτα τις ροδάφνες» (οριστική έκδοση, ραψ. Γ, 224).¹⁵¹ Στην διάρκεια της θαλασσοπορίας του ο Οδυσσεύς ονειρεύεται την Ελένη, λευκή σαν φάντασμα με «δυο μεγάλες βούλες αίματα πηχτά στις αμασκάλες» (ό.π., στ. 280). Το καράβι του Οδυσσεά αράζει ίσως στην Τριφυλλία, όχι μακριά από τις εκβολές του Αλφειού.¹⁵²

Διαφορετικά απ' ό,τι ο σικελιανικός Τηλέμαχος, που δεν βλέπει ή δεν προλαβαίνει, στο κείμενο, να δει την Ελένη, ο Οδυσσεύς του Καζαντζάκη κοιτάζει επίμονα τον πέπλο, τα μαλλιά, τα μάτια της, σαν μακελάρης που ζυγίζει με τη δική του ματιά την ποιότητα της προβατίνας· και η Ελένη δελεάζεται από εκείνο το αρρενωπό κοίταγμα. Τελικά ο Οδυσσεύς με τον σύντροφό του, τον Κένταυρο, ξαναμπαρκάρει παίρνοντας την Ελένη μαζί του. Και αφού αυτή αποφασίζει να μείνει στην Κρήτη, ερωτευμένη με κάποιον ξανθό κήπουρο, η θύμησή της συνοδεύει τον Οδυσσεά σαν βραχνάς («Ωχου, βοριάς μου φύσηξε στο νου και φέρνει την Ελένη»),¹⁵³ και αυτός συνεχίζει να την ονειρεύεται ως τον θάνατό του.

Ο Deisser υποθέτει ότι αυτό το καζαντζακικό ταξίδι του Οδυσσεά «est

149. Όπου και πίνει το νηπενθές του, δηλαδή «a domineering potion».

150. «Πρόλογος» στον *Λυρικό Βίο*, τ. Α', ό.π. (σημ. 1), σ. 17.

151. Η ροι(δο)δάφνη αντικαθιστά τον δόνακα του Ευριπίδη (στ. 348-350).

152. Ο A. Deisser, «Hélène dans la littérature néo-hellénique», στον τ. M. Broze, L. Couloubaritis, Aim. Hyspilanti, Pl. Mavromoustakos και D. Viviers (επιμ.), *Le Mythe d'Hélène*, Βρυξέλλες, Ousia, 2003, σ. 229, σημ. 13, παραθέτει σημείωμα που έγραψε ο Καζαντζάκης στις 7.9.1915, στη μορφή που το αποδίδει η δεύτερη γυναίκα του Ελένη (E. N. Kazantzaki, *Le Dissident. Biographie de Nikos Kazantzaki*, Dole et Vevey, L'Aire, 1993, σ. 65): «Merveilleuse promenade sur la colline d'où nous avons vu les embouchures de l'Alphée».

153. Ραψ. Ι, 987.

pourri de souvenirs personnels d'un périple dans le Péloponnèse que Kazantzakis fit avec son ami le poète Angélos Sikélianos au mois de mars 1915». ¹⁵⁴ Με την κοιλάδα, άλλωστε, του Ευρώτα ο Καζαντζάκης είχε «un contact véritablement charnel». ¹⁵⁵

18. Η Ελένη του Καζαντζάκη πιθανόν να είναι η πιο κοντινή, στο πλαίσιο της ευρωπαϊκής φιλολογίας, στην Ελένη του Σικελιανού, και αυτό όχι μόνο γιατί η δημιουργία των δύο λογοτεχνών ήταν σύγχρονη, αλλά και γιατί και οι δύο εκφράζουν μέσω του προσώπου αυτού τον αληθινό τους ερωτισμό, διεκδικητικό στον Καζαντζάκη, κάπως απαρνημένη στον Σικελιανό, ο οποίος προσπαθεί να τον υπερβεί από την άποψη της ορφικής του θεωρίας.

Η πραγματική θηλυκότητα της Ελένης φαίνεται, όμως, σχετικά μεμονωμένη στη νεοελληνική λογοτεχνία του 20ού αιώνα, όπου ο μύθος που φαίνεται να επικράτησε τελικά ήταν εκείνος του Ευριπίδη. Ακόμη και ο Καζαντζάκης δεν παραλείπει να τον αναφέρει, όταν αργά τη νύχτα η Ελένη ακούει συνεπαρμένη, από τα χείλη του Οδυσσέα, «το παραμύθι της να κλώθεται στην φαντασία το αδράχτι», και του απαντάει τελικά (Δ 1111-1112):

Πώς να μπορέσει, πολυμήχανε, το αγνό μυαλό του ανθρώπου
να ξεχωρίσει αλήθεια κι όνειρο, την πάχνη από την πάχνη;

Το όνειρο που αναφέρει η Ελένη ταυτίζεται, φυσικά, με το «άδειον ίσκιο» της. Δεν μας εκπλήσσει, λοιπόν, το γεγονός ότι, κάπου στο προσωπικό του ημερολόγιο (12.1.1941), ο Σεφέρης κάνει λόγο για την Ελένη του Καζαντζάκη, αν και εδώ επιμένει στο «γυμνό κορμί» της. ¹⁵⁶

Όσο για τη λογοτεχνική επιτυχία του *Υπερίωνα* του Keats, αξίζει να παρατηρηθεί ότι, εκτός του ότι μνημονεύεται από τον d'Annunzio, ¹⁵⁷ το ποίημα αυτό παίζει σημαντικό ρόλο και στη γέννηση του πρωταρχικού σχεδίου της *Mensagem*, δηλαδή ενός από τα αριστουργήματα του Fernando Pessoa. Σε χειρόγραφη σημείωση του ποιητή, που ανάγεται ίσως στα 1920, ¹⁵⁸

154. Βλ. Deisser, ό.π. (σημ. 152), σ. 229, που παραπέμπει στην C. Janiaud-Lust, *Nikos Kazantzaki. Sa vie, son oeuvre 1883-1957*, Παρίσι, Fr. Maspero, 1970, σ. 145.

155. Στην *Αναφορά στον Γκρέκο*, σσ. 189-192, ο Καζαντζάκης ανακαλεί την «πεδιάδα ετούτη της Σπάρτης τόσο τρυφερή και φιλήδονη, τόσο μεθυστικά μυρίζουν οι ροδοδάφνες της [...] κι όλη η γης μου φάνηκε σαν την Ελένη, γελοκλαμένη, νιόλουστη» («piangendo un sorriso, tutta bagnata di fresca gioventù», όπως θα το μετέφραζε ο ιταλός ποιητής Giovanni Pascoli).

156. Γ. Σεφέρης, *Μέρες Δ'...*, Αθήνα, Ίκαρος, 1977, σ. 9.

157. «Giovanni Keats dunque, autore di quell'*Hyperion* che lo stesso Byron giudicava degno d'un grande poeta antico» («Un poeta d'autunno», ό.π. (σημ. 112), σ. 936).

158. F. Pessoa, *Obra Poética*, επιμ. M. A. Galhoz, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1981, σ. 661. Τη σημείωση την έκανε γνωστή ο Jorge Nemésio στην έκδοση *A Obra Poética* de F. Pessoa, Salvador 1958.

βρίσκεται ένα σαφές σκιαγράφημα της ιδέας (*ideia*) αυτού του έργου. Εκεί ο Pessoa φαντάζεται πως στις ρίζες των πορτογαλικών ανακαλύψεων βρίσκεται ο πόλεμος των αρχαίων με τους νέους θεούς, μεταξύ των οποίων και οι Υπερίων και Απόλλων.¹⁵⁹ Χρησιμοποιώντας ως γενικό πρότυπο την *Ιλιάδα*,¹⁶⁰ αλλά ακολουθώντας ως πρότυπο και τον *Υπερίωνα* του Keats,¹⁶¹ ο Pessoa σχεδιάζει να συνθέσει μια επική αφήγηση των πορτογαλικών θαλασσοποριών.

Επτά μόνο φορές απαντά το όνομα του Keats στις λογοτεχνικές σημειώσεις του Pessoa.¹⁶² Παρ' όλα αυτά, τα έργα του Keats¹⁶³ υπάρχουν μέσα στον κατάλογο των βιβλίων που είχε το δικαίωμα να επιλέξει για τον εαυτό του ο Pessoa, όταν κέρδισε, τον Φεβρουάριο του 1904, το Queen Victoria Memorial Prize.

Université de Genève

MAURIZIO PERUGI

159. «poema épico representando as navegações e descobertas dos portugueses como provenientes da guerra entre os velhos e os novos deuses – Hyperion e Apolo, etc.».

160. Όπου «a guerra é o reflexo da Guerra entre os deuses».

161. Προφανώς ο Pessoa αναφέρεται κυρίως «ao fragmento que, com o acordo do próprio poeta, foi como tal incluído no volume de 1820»· βλ. M. I. Ramalho Santos, «A Hora do Poeta: O *Hyperion* de Keats na Mensagem de Pessoa», *Revista da Universidade de Coimbra* 37 (1992), 391.

162. *Páginas de estética e de teoria e crítica literárias*, επιμ. G. R. Lind και J. do Prado Coelho, Λισαβόνα, Ática, 1973, ενώ, για παράδειγμα, ο Shakespeare μνημονεύεται 46 φορές.

163. *The Poetical Works of John Keats*, Λονδίνο, Frederick Warne & Co, χ.χ.έ. Στην προσωπική βιβλιοθήκη του Pessoa βρίσκονταν επίσης η έκδοση έργων του Keats από τον Sidney Colvin (Λονδίνο, McMillan, 1899), οι επιστολές του (*Letters*) και *Η Θεία Κομωδία* του Dante στην αγγλική μετάφραση του H. F. Carey.

ΧΟΛΟΜΩΝΤΑΣ. Η ΕΤΥΜΟΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΟΝΟΜΑΤΟΣ

Χολομώντας λέγεται σήμερα η κύρια οροσειρά της Χερσονήσου της Χαλκιδικής, η οποία εκτείνεται από τα ΒΑ προς τα ΒΔ, σχηματίζοντας επιμέρους μικρότερα βουνά και λόφους. Η ψηλότερη κορυφή έχει ύψος 1040 μ. περίπου. Μια σύντομη περιγραφή της οροσειράς αυτής υπάρχει στις ελληνικές εγκυκλοπαίδειες στη λέξη *Χολομώντας*, χωρίς κανένα σχολιασμό του ονόματος ή παραπομπή σε κάποια βιβλιογραφία.

Το όνομα *Χολομώντας* από τους κατοίκους της Χαλκιδικής που μιλούν βόρεια ιδιώματα, αλλά και γενικότερα από όσους μιλούν τα ιδιώματα αυτά, προφέρεται *Χουλουμώντας*, ενώ στη λόγια γλώσσα το όνομα κλίνεται ο *Χολομών* (του *Χολομώντος*). Το αρχαίο όνομα του βουνού είναι *Υψίζωνον*.¹ Τον 14ο αι. αναφέρεται η γενική *Ώφήζοντος*.² Το όνομα αυτό μαρτυρεί ότι στη Χαλκιδική είχαν εγκατασταθεί νωρίς κατά την αρχαιότητα Έλληνες. Οι ιστορικοί, όπως π.χ. ο Ηρόδοτος και ο Θουκυδίδης, αναφέρουν ελληνικές πόλεις που ιδρύθηκαν ως αποικίες κυρίως στα παράλια της Χερσονήσου, ήδη από τον 8ο αιώνα π.Χ, από Έλληνες που προέρχονταν από νησιά του Αιγαίου ή από τη νοτιότερη Ελλάδα ή και από τη Θράκη, όπου, όπως αναφέρει ο Ηρόδοτος, *ὄμιλὸς τε πολλὸς μὲν Ἑλλήν περιουκίεει, πολλὸς δὲ βάρβαρος* (5, 23) και όπου η πόλη *Μεσαμβρία* ἐσχάτη πεπόλισται πρὸς ἐσπέρης πόλις (7, 108). Αναφέρει ἔπειτα ο Ηρόδοτος ότι η *Στρώμη* ἦταν *Θασιῶν πόλις* (7, 108-109) και ότι ο Ξέρξης κατά την εκστρατεία του εναντίον της Ελλάδας *πόλιας ἑλληνίδας τάσδε παραμείβετο, Μαρώνειαν, Δίκαιαν και Ἀβδηρον* (7, 109) και την Ἀργίλον πόλιν Ἑλλάδα (7, 115).

Ελληνικές αποικίες στη χερσόνησο της Χαλκιδικής αναφέρουν οι δύο αρχαίοι ιστορικοί την *Στάγ(ε)ιρον* (πόλιν Ἑλλάδα, Ηρόδ. 7, 115, *Ἀνδριῶν ἀποικία*, Θουκ. 4, 88), την *Ἀκανθον* (*Ἀνδριῶν ἀποικία*, Θουκ. 4, 84), την *Σάνην* επίσης *Ἀνδριῶν* (Θουκ. 6, 109), την *Μένδην* (*Ἐρετριέων*, Θουκ. 4, 123)

1. Βλ. MEE στη λ. *Χαλκιδική*, τ. 24, σ. 424: *Υψίζωνος* ή *Χολομών*. Η λέξη μαρτυρείται ως επίθετο από τον 3ο αι. π.Χ. (Καλλίμ. απόσπ. 19, 1), πρβ. και το αρχ. επίθετο *υψίζυγος* (μεταφορικά για τον Δία, *Ιλιάδ.* Δ, 166, Ζ, 69: ὄρκια μὲν Κρονίδης ὑψίζυγος οὐκ ἔτέλεσεν, βλ. *LSJ* στη λ.).

2. Βλ. *Archives de l'Athos, Actes de Xenophon*, Παρίσι 1986, σ. 61. Ο Σουΐδας αναφέρει ὄνομα ποταμού *Υψίζων*, -οντος, βλ. και Θεογνωστ. *Καν.* 33, 24, και *Χοιροβοσκός*, ἐκδ. Caisf., 77, 19, ενώ ο Πλίνιος 4, 10, (17, 26) αναφέρει βουνό *Μακεδονίας Υψίζωρος* (= λεξικό W. Pape, *Wörterbuch der griechischen Eigennamen*, 3η αναθ. ἐκδ. από τον G. E. Benseler, Braunschweig 1868-70).

και την Ποτίδαιαν (οἱ Ποτιδαιᾶται ... ἄποικοι Κορινθίων, Θουκ. 1, 56, οὔσι Δωριεῦσι, 1, 124).

Ὡς σημαντικότερους ὁμως ἀποίκους ἀναφέρει ο Θουκυδίδης τοὺς Χαλκιδεῖς ποὺ προέρχονταν ἀπὸ τὴν Χαλκίδα τῆς Εὐβοίας (Κορινθίων πόλιν, Θουκ. 1, 108). Ἐπρόκειτο ἐπομένως γιὰ Δωριεῖς.

Χαλκιδεῖς ὁμως τῆς Εὐβοίας ἱδρυσαν ἀποικίες, κατὰ τὴν ἴδια ἐποχὴ, καὶ στὴν κεντρικὴ Ἰταλία (Κύμη, Θουκ. 6, 4) καὶ στὴ Σικελία (Νάξος, Λεοντῖνοι, Κατάνη, Ζάγκλη, Ἰμέρα κ.ά.: Ἑλλήνων δὲ πρῶτοι Χαλκιδῆς ἐξ Εὐβοίας πλεύσαντες Νάξον ὤκησαν, Θουκ. 6, 3).

Γι' αὐτὸ καὶ ο Θουκυδίδης, ἐπειδὴ κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ, ὅπως καὶ κατὰ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἡροδότου, ἡ χερσόνησος τῆς Χαλκιδικῆς δὲν εἶχε πάρει ἀκόμα τὸ ὄνομα Χαλκιδικῆ, ὀνόμασε τοὺς Χαλκιδεῖς ἀποίκους τῆς χερσονήσου Χαλκιδῆς ἐπὶ Θράκης (1, 57, V, 31 κ.α.), ἐννοώντας: κοντὰ στὴ Θράκη καὶ ὄχι ἐν Θράκη (πρβ. τὰ ἐπὶ Θράκης χωρία 5, 2, 5, 12), ἀλλὰ Ἀμφιπόλεω ... πόλεως ἐπὶ τῇ Θράκη (5, 7), ἀσφαλῶς γιὰ νὰ τοὺς ξεχωρίσει ἀπὸ τοὺς ἄλλους Χαλκιδεῖς ἀποίκους τῆς Σικελίας καὶ Ἰταλίας. Τὶς πόλεις ὁμως τὶς ὁποῖες ἱδρυσαν ἐκεῖ τὶς χαρακτηρίζε γενικὰ Χαλκιδικές (ὅπως καὶ τὴ χώρα, τὴ γῆ, τὸν πόλεμο με ἄλλους κτλ.) με τὴν ἐννοία: τῶν Χαλκιδέων, π.χ. Τορώνη τὴν Χαλκιδικὴν (Θουκ. 4, 110), Ὀλυνθὸν τὴν Χαλκιδικὴν (Θουκ. 4, 123), ἐξ Ἀρῶν τῆς Χαλκιδικῆς (Θουκ. 4, 103), ἀλλὰ καὶ Νάξον τὴν Χαλκιδικὴν (στὴ Σικελία) (Θουκ. 4, 25). Πρβ. τὸν ἐπὶ Θράκης χαλκιδικὸν πόλεμον (Θουκ. 2, 95), χαλκιδικὸν ἔθνος (Θουκ. 4, 109). Ἀλλὰ καὶ ο Ἡρόδοτος: χαλκιδικὸν γένος (7, 185, 8, 127), ὅπως ἀργότερα καὶ ο Λιβάνιος: ἦν γὰρ ἐπὶ Θράκης πολὺ τι γένος Χαλκιδικὸν.³

Γιὰ τὴ δραστηριότητα τῶν Χαλκιδέων στὴ χερσόνησο δημοσίευσα ἀρθρο,⁴ ὅπου καὶ τὸ συμπέρασμα ὅτι τὸ ὄνομα ὅλης τῆς χερσονήσου ὡς Χαλκιδικῆ πρέπει νὰ ἀρχίσει νὰ επικρατεῖ μετὰ τὴν διάλυση τοῦ Κοινοῦ τῶν Χαλκιδέων καὶ μετὰ τὴν καταστροφή τῆς Ποτίδαιας τὸ 356 π.Χ. ἀπὸ τὸν Μακεδὸνα βασιλιά Φίλιππο τὸν Β', πατέρα τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, ὁ ὁποῖος καὶ ἐνσωμάτωσε τὶς ἐλληνικὲς πόλεις τῆς χερσονήσου ὡς ἐπαρχία στο κράτος τοῦ. Ἀς σημειώσουμε ὅτι οἱ ἐλληνικὲς αὐτὲς πόλεις τῆς χερσονήσου στο παρελθὸν ἐστράτευον ἐπ' ἀλλήλους (Θουκ. 4, 25), π.χ. Θουσσὸν τὴν ἐν τῇ Ἄθω ἀκτῇ Διεῖς εἶλον (Θουκ. 5, 35), Μηκύβερναν Ὀλύνθιοι, Ἀθηναίων φρουρούντων, ἐπιδραμόντες εἶλον (Θουκ. 5, 39) κτλ.

Ἀς ἐλθουμε ὁμως τώρα στο νεότερο ὄνομα τῆς ὀροσειρᾶς τῆς Χερσονήσου: Χολομών-(Χολομώντας).

3. *Demosthenis Orationes*, Λειψία 1881, σ. 6: Ἀ' Ὀλυνθιακός, Λιβανίου ὑπόθεσις.

4. Βλ. Α. Ι. Θαβώρης, «Οἱ Χαλκιδεῖς ἐπὶ Θράκης καὶ τὸ ὄνομα Χαλκιδικῆ», *Παγγαλκιδικὸς λόγος* 4 (2010), 27-29, *Εὐμειαικά* 70 (Ἰούνιος 2013) 86-92.

Ως παλαιότερη γραπτή μνεία του ονόματος αντί του αρχαίου Ὑψύζωνον αναφέρει ο φιλόλογος και συγγραφέας της Αρναίας Δημ. Κύρου την αναγραφή του τύπου Σολομώντος σε περιγραφή ενός θαύματος του αγίου Δημητρίου που έγινε σε ανώνυμο ασκητή του Ἁγίου Ὄρους.⁵ Ο Κύρου γράφει ότι η περιγραφή του θαύματος αναφέρεται από τον Μέγα Συναξαριστή⁶ σε κείμενο του οποίου η χρονολογία είναι άγνωστη. Σε αυτό, μετά την αναφορά στο μύρο του αγίου Δημητρίου, σημειώνονται τα εξής: «Ἀσκητὴς δὲ τις κατοικῶν εἰς βουνὸν, ὄπερ ὀνομάζεται τοῦ Σολομώντος» κτλ. Στο σχόλιό του ο Κύρου αναφέρει ότι σε αντίτυπο της βατοπεδινῆς σκῆτης του αγίου Δημητρίου στο Ἅγιον Ὄρος «νεότερο χέρι διόρθωσε το Σ σε Χ»· προσθέτει δε ο Κύρου ότι ο ιστορικός Ο. Abel⁷ ονομάζει τον Χολομώντα Σολομών.

Επειδή το κείμενο του θαύματος του Αγίου Δημητρίου δεν έχει χρονολογία, νομίζω ότι ως παλαιότερη γραπτή μνεία πρέπει να θεωρηθεί η αναφορά του ονόματος από τον Ἀγγλο περιηγητή W. M. Leake.⁸ Ο Leake γράφει: «The ridges which extent west ward from Nizvoro, rise to a central peak called *Solomon* or *Kholomon*, possibly an ancient name». Ο Ν. Σχινάς, που είναι νεότερος περιηγητής, σημειώνει απλώς Χολομώντας.⁹ Ο Σχινάς γράφει: «τὸ χωρίον τοῦτο (Ἰσβορον) μετ' ἄλλων τῶν Μαδεμοχωρίων ... φέρει εἰς χωρίον ... ἐπὶ ὀμαλῶν ὑπωρειῶν τοῦ ὄρους Χολομώνδα», «ἐπὶ τῶν κλιτύων τοῦ ὄρους Χολομώνδα».

Η μεταβολή όμως του ονόματος Σολομών σε Χολομών, όπως θα δούμε, δεν δικαιολογείται παρά μόνο είτε ως αναλογία, λόγω της μορφολογικής ομοιότητας των δύο λέξεων, είτε, επειδή το όνομα Χολομών το διατήρησε η παράδοση, το νόμισαν ως Σολομών ορισμένοι που ήξεραν λίγα γράμματα, όπως π.χ. μοναχοί του Αγίου Ὄρους. Γι' αυτό και άλλη είναι η πραγματική ετυμολογία του ονόματος. Και η ετυμολογία αυτή είναι κατά τη γνώμη μου η ακόλουθη.

Σε όλες σχεδόν τις ευρωπαϊκές γλώσσες μία από τις λέξεις που δηλώνει λόφο, ύψωμα, βουνό προέρχεται από την ινδοευρωπαϊκή ρίζα *kel-*kal- ή *hel-*hāl διευρυμένη με -m : *hel-m- *hāl-m.

Στα γνωστά ετυμολογικά λεξικά, εκτός από τη λέξη με τη σημασία λόφος που χρησιμοποιείται σήμερα στις επί μέρους ευρωπαϊκές γλώσσες

5. Ο Κύρου δημοσιεύει την περιγραφή του θαύματος στην εφημ. *Αντίλαλο της Αρναίας*, φ. 20, Νοέμβριος 1978, 3.

6. Κ. Δουκάκης, *Μέγας Συναξαριστής*, τ. 11, Αθήνα, Τυπογραφείον Α. Κολλαράκη και Ν. Τριανταφύλλου, 1895, σσ. 434-35.

7. Ο. Abel, *Η μέχρι του Φιλίππου αρχαία ιστορία της Μακεδονίας*, μτφρ. Μ. Δήμιτσας, Λειψία 1860, σ. 23.

8. W. M. Leake, *Travels in Northern Greece*, τ. 3, Λονδίνο 1835, σσ. 161-62.

9. Ν. Σχινάς, *Οδοιπορικά σημειώσεις. Οδοιπορικά Μακεδονίας*, τ. Γ', Αθήνα 1887, σσ. 517, 561.

και που προέρχεται από την ινδοευρωπαϊκή αυτή ρίζα, καταχωρούνται και τύποι μιας παλαιότερης εποχής της ιστορίας των γλωσσών αυτών και κάθε λεξικό αναφέρει και τη σχετική βιβλιογραφία. Θα τα αναφέρω συνοπτικά μαζί με τις αντίστοιχες λέξεις: αγγλικά: *The Oxford Dictionary of English Etymology*, *Helm*, *Helm-et* = κράνος, *Holm* = νησίδα σε ποτάμι· γερμανικά: F. Kluge & W. Mitzka, *Helm* = κράνος, *Holm* = λόφος· Fr. Miklosich & E. Berneker για τις σλαβικές γλώσσες, M. Vasmer για τη ρωσική, P. Skok για τη σερβική και κροατική, *Holm* = λόφος, βουνό· *Bälgarski Etimologičen Rečnik*,¹⁰ *Hälm*: λόφος, ύψωμα· πρβ. και λιθουανικά *Kelmos*· για τη λατινική, G. Meyer, *col-lis*, *col-umen*· για την ελληνική, Frisk, Κολωνός, κολώνη κτλ. Όπως είπαμε, στα αντίστοιχα λήμματα των λεξικών αυτών παραθέτονται και τύποι αρχαιότερης εποχής, π.χ. της αρχαίας σλαβικής, γοθικής, γερμανικής κ.ο.κ.

Η παρουσία, επομένως, Σλάβων και ιδίως Βουλγάρων στη Χαλκιδική και ιδίως στο Άγιον Όρος, όπως θα δούμε, με κάνει να πιστεύω ότι το όνομα *Χολομών*, -ντας προήλθε από τη βουλγαρική λέξη *hälm* (χουλμ) = λόφος, ύψωμα.

Η λέξη *χουλμ* αποδόθηκε από τον ελληνικό πληθυσμό της περιοχής ως *Χολομών*, πιθανώς από μοναχούς του Αγίου Όρους την εποχή κατά την οποία Σλάβοι εισέδυσαν στη Βαλκανική Χερσόνησο από τα βόρεια μετά τον 6ο αι. μ.Χ., έφθασαν στη Χαλκιδική καθώς και σε άλλα μέρη της Ελλάδας και εγκαταστάθηκαν στην ενδοχώρα, άλλοτε με πολεμικές επιχειρήσεις και επιδρομές και άλλοτε με ειρηνική διείσδυση, ως φιλοξενούμενοι για να εργαστούν, όταν επί Τουρκοκρατίας η Βαλκανική ήταν από άποψη κινήσεως των εθνοτήτων «ξέφραγο αμπέλι».¹¹

Για τη διείσδυση Σλάβων στην Ελλάδα η βιβλιογραφία είναι πλούσια. Αναφέρω π.χ. την εργασία της Β. Παπούλια, «Τό πρόβλημα τής ειρηνικής διεισδύσεως τών Σλάβων στήν Ελλάδα».¹² Σύμφωνα με τη συγγραφέα, η διαδικασία της διεισδύσεως πρέπει να συντελέστηκε κατά το διάστημα από τον 7ο ως τον 9ο αι., κατά το οποίο ο πυκνότερος ελληνικός πληθυσμός κατόρθωσε να τους εξελληνίσει. Τονίζουμε εδώ ότι οι Βούλγαροι, όπως μας πληροφορούν οι ίδιοι στις λεγόμενες *Πρωτοβουλγαρικές επιγραφές*, ομολογούν ότι όταν έφτασαν στην ελληνική Χερσόνησο συνάντησαν *Γρικούς* στη Μακεδονία, και όχι ξεχωριστό λαό *Μακεδόνες*, και ότι αρχικά έζησαν

10. *Βουλγαροελληνικών λεξικόν*, Σόφια, Ακαδημία των Επιστημών της Βουλγαρίας, Ινστιτούτο της Βουλγαρικής Γλώσσας, 1960, σ. 1422.

11. Ν. Π. Ανδρώτης, *Το ομόσπονδο κράτος των Σκοπιών και η γλώσσα του*, Θεσσαλονίκη 1960, σ. 17.

12. *Βυζαντινή Μακεδονία 324-1430 μ.Χ.*, Θεσσαλονίκη 1955, σ. 255 κ.ε.

ειρηνικά με αυτούς.¹³ Γεγονός είναι ότι οι Σλάβοι γενικά προσπαθούσαν συνεχώς να προωθούνται με κάθε τρόπο προς νότον. Ο Προκόπιος, βυζαντινός συγγραφέας του 6ου αι., σημειώνει για τους Σλάβους (7, 14, 24) ότι «ἀμείβουσιν ὡς τὰ πολλὰ τὸν τῆς ἐνοικήσεως χῶρον», και ὁ Κ. Πορφυρογέννητος (10ος αι.) τονίζει γενικότερα ότι «τοῖς βορείοις ἅπασι γένεσι φύσις ... ἀεὶ τοῦ πλείονος ἐπιθυμεῖ»,¹⁴ ο δε Σχινάς γράφει: «εἰς Ἄγιον Ὅρος περὶ τὰ μέσα τοῦ ΙΑ΄ αἰῶνος εἰσῆλθον Ρῶσοι καὶ Βούλγαροι».¹⁵

Απόηχος της εισβολής των Σλάβων και της εγκαταστάσεώς των για ορισμένο χρονικό διάστημα σε μικρούς οικισμούς στη βορειότερη κυρίως Ελλάδα είναι και οι δάνειες λέξεις σλαβικής αρχής στην ελληνική γλώσσα, κοινή και ιδιώματα.

Αυτές όμως δεν προέρχονται όλες από Σλάβους που είχαν εγκατασταθεί σε περιοχές της σημερινής Ελλάδας, αλλά προέρχονται και από περιοχές όπου υπήρχαν λιγότεροι Έλληνες, βορειότερα από τη σημερινή Γραμμή Gireček.¹⁶ Από αυτούς όσοι κράτησαν το ελληνικό φρόνημα των γονέων τους, παρόλο που είχαν αφομοιωθεί γλωσσικά από τον επικρατέστερο σλαβικό πληθυσμό, κατέφυγαν στην Ελλάδα ως σλαβόφωνοι. Ήταν φυσικό, επομένως, να εισέλθουν και από αυτούς ορισμένες λέξεις σλαβικής αρχής στην ελληνική γλώσσα. Στην κοινή νεοελληνική έχουμε πολύ λίγες, μερικές με υποτιμητική σημασία (γκλάβα, μπάμπω) και άλλες με σημασιολογική απόχρωση (ζακόνι, ντόμπρος, σβάρνα).

Μεγαλύτερος όμως είναι ο απόηχος σε νεοελληνικά ιδιώματα και ιδιαίτερα στα βόρεια, όπως της Χαλκιδικής. Ιδού μερικές σλαβικής αρχής λέξεις στο ιδίωμα της Αρναίας: *ρέχαβου* (= χαλαρό, βουλγ. *rehav*), *οι σόμπουρους* (= συζήτηση, κουτσομπολιό, βουλγ. *sbor* = συγκέντρωση) (πρβ. *ζβόρους* ομιλία *ζβουρίζου* ομιλώ στον Βελβεντό της Δυτ. Μακεδονίας), *τσάσκα* (κύπελλο, βουλγ. *tsaška*) κ.λπ. Στο ιδίωμα του χωριού Βαρβάρρα: *άγκουτα* (= φράουλα, βουλγ. *jagoda*).

Ο πραγματικά σημαντικός απόηχος, όμως, είναι τα τοπωνύμια: «Πολύ άφθονότερες είναι οι τοπωνυμίες σλαβικής καταγωγής που έμειναν

13. V. Beschewliev, *Die Protobulgarische Inschriften*, Βερολίνο 1963. Πρβ. Α. Ι. Θαβώρης, *Η ελληνική διάλεκτος των αρχαίων Μακεδόνων και τα νεοελληνικά βόρεια ιδιώματα*, Πρακτικά του Γ΄ Πανδυτικομακεδονικού Συνεδρίου της Ομοσπονδίας Δυτικομακεδονικών Σωματείων, Θεσσαλονίκη 1994, σ. 86.

14. *De administrando imperio*, έκδ. Βόννης 1840, σ. 81. Για τον ελληνικό τίτλο «Πρὸς τὸν ἴδιον υἱὸν Ρωμανὸν» βλ. Ι. Ε. Καραγιαννόπουλος, *Πηγαί της βυζαντινής ιστορίας*, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 242 (όπου αναφέρεται η νεότερη έκδ. από τον G. Moravcsik, Βουδαπέστη 1949· Washington, D. C., Dumbarton Oaks, 21967).

15. Σχινάς, ό.π. (σημ. 9), 502.

16. Βλ. *Αντιχάρισμα στον καθηγητή Ν. Π. Ανδριώτη*, Θεσσαλονίκη, ΕΜΣ, 1976, σ. 314.

στη γλώσσα μας από τον παλιό σλαβικό έποικισμό», γράφει ο Μ. Τριανταφυλλίδης.¹⁷

Εδώ ας αναφέρω μερικά σλαβικής αρχής τοπωνύμια από τη Χαλκιδική: *βέλα βόδα*, τοπωνύμιο της Βαρβάρας, βουλγ. *bjala voda* (= Άσπρα Νερά), *Ντριβνίκους*, όνομα δάσους μικρής οροσειράς μεταξύ Αρναίας και Βαρβάρας, διακλάδωση (παρακλάδι) του Χολομώντα, βουλγ. *därvenik* (= κούτσουρο, χοντρό ξύλο, σε δάσος), *Νοβοσέλο* (= το σημερινό Νεοχώρι).¹⁸ Το ελληνικό όνομα αναφέρεται ήδη από τον 14ο αι. (*Archives de l'Athos, Actes de Laura* II, σ. 74 : *χωρίον τό ούτω πως καλούμενον Νεοχώριον*), βουλγ. *Novo selo* (νέο χωριό). *Νίζνορο*, αναφέρεται από τον Leake,¹⁹ ενώ *Ίσβορον* ή *Ίσβουρον* αναφέρει ο Σχινάς,²⁰ βουλγ. *isvor* (= πηγή, *Ίσβουρος* λεγόταν και χωριό κοντά στην Κοζάνη, σημερινό *Λευκόβρουση*, βλ. *Ελιμειακά* 46 (2001) 19). *Πλανά*, χωριό κοντά στα Πυργαδίσκια (βουλγ. *planina* = βουνό). Τη *Λιαρίγκοβη*, σημερινή Αρναία, ο Leake²¹ την αναφέρει ως *Elerigoua*. Ότι πρόκειται για ονομασία σλαβικής αρχής (καταλ. *-οβα, -οβη, -οβο*) δεν υπάρχει αμφιβολία, η ετυμολογία της όμως είναι προβληματική.

Πάντως είναι γνωστός ο εξελληνισμός βουλγαρικών λέξεων, κυρίως τοπωνυμίων. Ιδού μερικά παραδείγματα: Η βουλγαρική λέξη *rodlin* (= εύφορος, γόνιμος) ήταν όνομα βουλγαρικού οικισμού (τον 14ο αι. αναφέρεται: «εις τό χωρίον της Ραδολήβους») το οποίο εξελληνίστηκε και έγινε *Ροδολείβος*, τάχα από το *ρόδον* και *λείβω* (= χύνω, πρβ. *ροδόσταμον*). Το μεσαιωνικό επίσης βουλγαρικό τοπωνύμιο *Οντσερολίε* (= προβατότοπος) εξελληνίστηκε και έγινε *Νευστάπολις* και *Προβάτους πόλις* και *Προβάτου κάστρον*, με μετάφραση του πρώτου συνθετικού *οντσε* (= πρόβατα). Το μοναστήρι με το βουλγαρικό όνομα *Κοσνίκα* στα ελληνικά αποδόθηκε πρώτα με διάφορους τύπους: *Κοσνίτσα*, *Κοσνίτζα*, *Κοσίνιτσα*, σήμερα *Κουσνίτζα*, και εξελληνίστηκε έπειτα και έγινε *Κοσσυφοίνισσα* (επειδή στα βουλγαρικά *kos* σημαίνει *κοτσύφι*, ενώ *κοσ* = *καλάθι*) και έπειτα *Εικοσιφοίνισσα*.²²

Αλλά και οι Βούλγαροι έκαναν το ίδιο, π.χ. την *Αγαθούπολη* την ονόμασαν *Ahtopol*, την *Υάμπολη* *Jambol*, τη *Μεσημβρία* *Necember*, τον *Πύργο* *Burgas*, τη *Θεσσαλονίκη* από τον λαϊκό τύπο *Σαλονίκ*²³ την ονόμασαν *Solin* νομί-

17. Μ. Τριανταφυλλίδης, *Απαντα*, τ. 3, 1981, σ. 539, βλ. και Α. Ι. Θαβώρης, «Κοσίνιτσα–Εικοσιφοίνισσα. Τα παλαιά ονόματα της μονής της Παναγίας Αχειροποιήτου του Παγγαίου», *Ελληνικά* 47 (1997) 358.

18. Σχινάς, ό.π. (σημ. 9), σ. 561.

19. Leake, ό.π. (σημ. 8), σ. 161.

20. Σχινάς, ό.π. (σημ. 9), σ. 519.

21. Leake, ό.π. (σημ. 8), σ. 161.

22. Για τα παραδείγματα αυτά βλ. Α. Ι. Θαβώρης, «Κοσίνιτσα-Εικοσιφοίνισσα. Τα παλαιά ονόματα της μονής της Παναγίας Αχειροποιήτου του Παγγαίου», *Ελληνικά* 47 (1997), 354-69.

23. Βλ. Α. Ι. Θαβώρης, «Θεσσαλονίκη-Σαλονίκη. Η ιστορία του ονόματος της πόλεως», *Η*

ζοντας ότι στο *Solunik* το *-nik* είναι κατάληξη επιθέτου όπως *classik, lyrik*.²⁴ Μερικά όμως ελληνικά τοπωνύμια με β' συνθετικό το *-πόλις* τα μετέτρεψαν σε *-polije* = (τόπος, αγρός), π.χ. *Νικόπολις* = *Nikopolije*,²⁵ ενώ την *Αγχίαλο* τη μετέφρασαν ολόκληρη σε *Romorie*.

Ας επανέλθουμε όμως στο όνομα Χολομώντας. Γνωστή είναι η συνήθεια όχι μόνο στους Έλληνες, αλλά και σε κάθε λαό, ότι όσοι κατοικούν κοντά σε ένα ονομαστό βουνό, που έχει ένα επίσημο όνομα, π.χ. στην Ελλάδα *Άγραφα, Όλυμπος, Πιέρια, Πίνδος, Ταΰγετος* κτλ., να χρησιμοποιούν σπάνια το επίσημο όνομα όταν θέλουν να πουν ότι ανεβαίνουν ή πηγαίνουν σε αυτό. Απλώς λένε *πάω* ή *ανεβαίνω* στο βουνό, όπως το ίδιο συμβαίνει και με τα ποτάμια. Το επίσημο όνομα το χρησιμοποιούν συνήθως μόνο επισκέπτες ή περιηγητές, ιδίως ξένοι.

Το ίδιο πρέπει να συνέβη και στη Χαλκιδική. Οι Έλληνες, που στην πλειονότητά τους κατοικούσαν κατά τη βυζαντινή εποχή στις παραθαλάσσιες πόλεις, που ήταν, όπως είπαμε, αρχαίες αποικίες νοτιότερων Ελλήνων, δεν θα χρησιμοποιούσαν πλέον το αρχαίο όνομα της οροσειράς *Υψίζωνον*, αλλά απλώς θα έλεγαν *πάω* στο βουνό (ή θα χρησιμοποιούσαν κάποιο όνομα τοποθεσίας του βουνού τοπικής εμβέλειας).

Έτσι, όταν οι Σλάβοι έφτασαν στη Χαλκιδική και εγκαταστάθηκαν, όπως είδαμε, κατά τον 7ο έως τον 9ο αι. ή και αργότερα σε οικισμούς στα ενδότερα της Χερσονήσου και κυρίως σε άγονες περιοχές στους πρόποδες του Χολομώντα, πρέπει να αποκαλούσαν το βουνό ή τις παραφυάδες του απλώς το βουνό, στα βουλγαρικά *Hālm* (χουλμ).

Ο πυκνός όμως ελληνικός πληθυσμός των απλών ανθρώπων της Χερσονήσου, ακούγοντας τους Βουλγάρους επήλυδες να λένε στα βουλγαρικά *hālm* (χουλμ) όταν έλεγαν π.χ. *otivam v hālmo* ή *na hālmo* (πάω στο βουνό), νόμισαν ότι ονόμαζαν τον Χολομώντα *Χούλμο*. Έπειτα, τη λέξη αυτή *Χούλμο* οι κάτοικοι την εξελληνίσαν με τον καιρό, προφανώς με την επέμβαση μορφωμένων ίσως μοναχών του Αγίου Όρους που ήταν επηρεασμένοι από το γνωστό σε αυτούς εβραϊκό όνομα *Σολομών* της Αγίας Γραφής και την απέδωσαν στα ελληνικά ως *Χολομών*.

Ωστόσο, κάτοικοι, όπως είδαμε λόγιοι, πιθανώς άλλοι μοναχοί του Αγίου Όρους ονόμασαν το βουνό και *Σολομών* αντί *Χολομών*, και έτσι φαίνεται ότι το άκουσε και το σημείωσε και ο Leake: *Solomon or Kholomon*.²⁶

Σημειώνω εδώ ότι στα Πρακτικά των Μονών του Αγίου Όρους του 14ου

Θεσσαλονίκη 1 (1985) 1-22.

24. Θαβώρης, ό.π. (σημ. 13), σ. 82. Για τη βουλγαρική κατάληξη *nik* βλ. St. Stojanov, *Gramatika na bălgarskija Knisoven ezik*, Σόφια 1980, σ. 181 κ.ε.

25. Θαβώρης, ό.π. (σημ. 13), σ. 367.

26. Leake, ό.π. (σημ. 8), σσ. 161-62.

αι. (*Archives de l' Athos, Actes de Lavra*, τ. 2, σ. 100) αναφέρεται ότι: *Ιωάννης ... ἔχ(ει) ἀμπέλιον στατικὸν εἰς τὴν λογ(ω)ρὴν πλησίον τοῦ Σολομῶντος* (πρβ. και σ. 9: τὸ κατὰ τὸ τοῦ Σολομῶντος τρίπλοκον σπαρτίον). Δεν εἶμαι βέβαιος ὁμως ἀν ἐδῶ ἐννοεῖται τὸ βουνό Χολομώντας.

Ὅτι δεν πρόκειται για τὴν ἀπόδοση τοῦ εβραϊκοῦ ὀνόματος Σολομών ὡς Χολομών τὸ ἀποκλείει ἡ ἀπίθανη τροπὴ τοῦ Σ σε Χ. Στὴν ἐλληνικὴ γλῶσσα οὐδέποτε τὸ σ (καὶ μάλιστα κοντὰ σε κλειστό φωνήεν ο) τρέπεται σε χ. Μόνο τὸ χ τρέπεται σε σ (ξ) καὶ μόνο στα ποντιακά καὶ κυπριακά κοντὰ σε ἀνοιχτό φωνήεν ε ἢ ι, π.χ. ἀχύριον > ἀσύριν, ἔχει > ἔξει, βηχίον > βεσίν, εὐχή > εὔση, παχύς > πασύς κ.ά. Καὶ ὄχι μόνον αὐτό, ἀλλὰ καὶ εἶναι ἀδιανόητο νὰ ἔχει ὀνομαστῆ ἀπὸ τοὺς κατοίκους τῆς περιοχῆς ἓνα ἐλληνικό βουνό με ἓνα εβραϊκό κύριο ὄνομα. Ἡ γραπτὴ ἀναφορὰ τοῦ ὡς Σολομών-Σολομώντος ἀπὸ τὸν χρονικογράφου τοῦ θαύματος τοῦ ἀγίου Δημητρίου καὶ ἀπὸ τὸν Leake, ἴσως καὶ ἡ ἀναφορὰ στα Πρακτικά τῆς Μονῆς Λαύρας πλησίον Σολομώντος, δεν εἶναι νομίζω τίποτε ἄλλο παρὰ λόγια ἐπέμβαση, προφανῶς μοναχῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους, ξένων πρὸς τοὺς κατοίκους τῆς περιοχῆς, διότι τὴν ὀνομασία ὡς Χολομών-Χολομώντος, ἀπὸ τὸ ἀρσενικό βουλγαρικό ὄνομα *hǎlm*-χουλμ, με τὴ σημασία λῶφος, βουνό, τὴν διατήρησε μέχρι σήμερα ἡ προφορικὴ παράδοση τῶν κατοίκων.

Με τὴν ἀπόδοση τῆς βουλγαρικῆς λέξεως *hǎlm* ὡς Χολομών, -ώντος, τὸ ὄνομα ὡς ἐξελληνισμένο ἐντάχθηκε κανονικά στο σῶμα τῆς ἐλληνικῆς γλῶσσας καὶ ἡ λέξη δεν θεωρεῖται πλέον ξένη, διότι «Ἡ κλίσις χαρακτηρίζει τὴν γλῶσσαν, οὐχὶ αἱ ρίζαι», ὅπως ἔγραψε ὁ Γ. Χατζιδάκης.²⁷

Πάντως, ἡ ἐτυμολογία τοῦ ὀνόματος ἀπὸ τὴ βουλγαρικὴ λέξη *hǎlm* ἐνισχύεται καὶ ἀπὸ τὰ ἀκόλουθα: Ἀπὸ τὴν ἴδια βουλγαρικὴ λέξη προέρχεται καὶ τὸ ὄνομα ἐνὸς ἄλλου βουνοῦ τῆς Ἑλλάδας. Πρόκειται γιὰ τὴν ὀροσειρὰ τῶν Ἀροανίων ὄρεων στὴν περιοχὴ τῆς Αἰγιαλείας στὴ βόρειο Πελοπόννησο, τὸν Χελμό. Ὅτι καὶ τὸ ὄνομα Χελμός προήλθε ἀπὸ τὴ βουλγαρικὴ λέξη *hǎlm* (που οἱ Ἕλληνες κάτοικοι τῆς περιοχῆς πρέπει νὰ τὴν ἀκούγαν ὡς χελμ καὶ ὄχι χουλμ, ὅπως οἱ κάτοικοι τῆς Χαλκιδικῆς), τὸ ἐπεσήμανε ἤδη ὁ Μ. Vasmer ὅπως μας πληροφορεῖ ὁ Α. Φ. Φωτόπουλος²⁸ καὶ τὸ ἐπιβεβαιώνει καὶ ὁ Μ. Τριανταφυλλίδης.²⁹

Δεν ἀποκλείεται τὴν ἴδια προέλευση νὰ ἔχει καὶ τὸ ὄνομα Χλωμός (Χλωμός) ὀρισμένων τοπωνυμίων ἢ οικισμῶν τῆς ἐλληνικῆς ἐπικράτειας. Ὁ Μ. Vasmer³⁰ σημειώνει: Χλωμός, τοπωνύμιον στὴ Λευκίμμη, παραπέμποντας στὸν Γ. Φραντζῆ (411, 14). Στὴ σ. 108 γράφει: Χλωμός Berg (Παγασσαί),

27. Βλ. Μ. Τριανταφυλλίδης, «Ἑνηλασία ἢ ἰσοπέλεια», Ἀπαντα, τ. 1, 1986, σ. 7.

28. Εφ. Χελμός, Νοέμβριος 1974, 1.

29. Τριανταφυλλίδης, ὁ.π. (σημ. 17), σ. 140.

30. Μ. Vasmer, *Die Slawen in Griechenland*, Βερολίνο 1941, σσ. 56, 78 κ.ε.

Χλωμός Gebirge in Lokris κτλ. = slav. *Chälm*-bulg. *chälm*.

Στη Θεσσαλία έχουμε στην περιοχή του Πηλίου όνομα περιοχής και οικισμού που ονομάστηκε *Ζαγορά* από τη βουλγαρική φράση *zad gora* (= πίσω από το βουνό, -gora = λέξη που σήμερα στα βουλγαρικά σημαίνει δάσος, ενώ παλαιότερα βουνό). Φυσικά από την ίδια φράση προήλθε και το όνομα *Ζαγοροχώρια* στην Ήπειρο.

Αλλά και το βουνό Όσσα ονομάστηκε *Κίσαβος* από τη βουλγαρική λέξη *kisav* = βροχερός. Σημειώνω και εδώ ότι βουνό βροχερό ονόμασαν πριν από 3.000 χρόνια περίπου οι Έλληνες της Αττικής τον *Υμηττό*, από τη λέξη *ύμα* = βροχή, πρβ. *ύετός*, *ύω* (βλ. λεξικό *LSJ*, στη λ.). Την ετυμολογία αυτή του βουνού της Αττικής την παρουσίασε ο βούλγαρος γλωσσολόγος και ακαδημαϊκός V. I. Georgiev³¹ μαζί με την ετυμολογία και άλλων αρχαίων ελληνικών τοπωνυμίων που σχηματίστηκαν με ελληνικές ρίζες αλλά με προελληνικές καταλήξεις, όπως και το όνομα του λόφου των Αθηνών *Λυκαβηττός* (πρβ. *λυκ-αυγές*, *λυκόφως*, *αμφιλύκη* κτλ.).

Ακόμα πιο πειστική για την ετυμολογία του *Χολομώντα* από τη σλαβική λέξη *hälm* (χουλμ) είναι και η ακόλουθη πληροφορία του Κ. Πορφυρογεννήτου. Ο Κ. Πορφυρογέννητος στο κεφ. «Περί των *Ζαχλούμων Χώρα*»³² γράφει: «Ότι ή τῶν *Ζαχλούμων* χώρα παρά τῶν Ῥωμαίων πρότερον ἐκρατεῖτο Ῥωμάνων δε φημι οὓς ἀπό Ῥώμης Διοκλητιανὸς βασιλεὺς μετώκησεν, καθ' ἃ καὶ εἰς τὸν τῶν *Χρωβάτων* ἱστορίαν εἴρηται περὶ αὐτῶν. Ὑπὸ τῷ βασιλεῖ δὲ Ῥωμαίων ἢ τῶν *Ζαχλούμων* αὕτη χώρα ὑπήρχεν, ἀλλὰ παρὰ τῶν Ἀβάρων αἰχμαλωτισθεῖσα, ἧ τε χώρα καὶ ὁ ταύτης λαὸς τὸ παράπαν ἠρήμωται ... οἱ δὲ νῦν οἰκοῦντες *Ζαχλοῦμοι* Σέρβλοι τυγχάνουσιν ... *Ζαχλοῦμοι* δὲ ὠνομάσθησαν ἀπὸ ὄρους οὕτω καλουμένου *Χλούμου* καὶ ἄλλως δὲ παρὰ τῆ τῶν *Σκλάβων* διαλέκτῳ ἠρμήνευται τὸ *Ζαχλοῦμοι*, ἦγουν ὀπίσω τοῦ βουνοῦ, ἐπειδὴ ἐν τῷ τοιοῦτῳ χωρίῳ βουνὸς ἐστὶ μέγας ἔχων ἄνωθεν αὐτοῦ δύο κάστρα, τὸ *Βόνα* καὶ τὸ *Χλούμ*, ὅπισθεν δὲ τοῦ τοιοῦτου βουνοῦ διέρχεται ποταμὸς καλούμενος *Βόνα*, ὃ ἐρμηνεύεται *καλὸν*».

Θεσσαλονίκη

ΑΝΤΩΝΗΣ Ι. ΘΑΒΩΡΗΣ

31. Πρακτικά της Ακαδημίας Αθηνών, τ. 54, 1979, σσ. 178 κ.ε.

32. *De administrando imperio*, ὁ.π. (σημ. 14), σ. 160.



ΣΥΜΜΙΚΤΑ

ΠΑΡΟΙΜΙΟΛΟΓΙΚΑ

1. Ἀντὶ τοῦ μάννα χολήν

Ὁ Ν. Γ. Πολίτης, *Παροιμῖαι Β΄* 324, ἀρ. 10, σημειώνει: «Ρητὸν ἐκκλησιαστικόν, λεγόμενον ἐπὶ ἀχαρίστων, παρομοιοζομένων μὲ τοὺς Ἑβραίους, οἵτινες ἀντὶ τοῦ μάννα δι' οὗ ἐτρέφησαν ἐν τῇ ἐρήμῳ ἔδωκαν τῷ Χριστῷ ἐπὶ τοῦ Γολγοθᾶ ὄξος μετὰ χολῆς μεμιγμένον (Ματθ. κζ', 34)».

Εἶναι ὁμως φανερὸ ὅτι ἡ πολύχρηστη παροιμιακὴ ἔκφραση δὲν προῆλθε ἀπὸ τὸ χωρίο τοῦ Ματθαίου, ὅπου δὲν μνημονεύεται τὸ μάννα. Ἡ πηγὴ τῆς εἶναι τὸ ιβ' Ἀντίφωνο τῆς Ἀκολουθίας τῶν Παθῶν, ὅπου καὶ αὐτά: «Λαός μου, τί ἐποίησέ σοι καὶ τί μοι ἀνταπέδωκας; Ἀντὶ τοῦ μάννα χολήν, ἀντὶ τοῦ ὕδατος ὄξος...». (Παραπέμπω πρόχειρα στὸν *Μέγαν Ἱερὸν Συνέκδημον*, Ἀθήνα, «Φῶς», 1971, σ. 504, στήλ. α').

2. Ἀπόψε μὲ τὸν τούρτουρα κι αὔριο μὲ τὸν γούργουρα

Ὁ Πολίτης, *Παροιμῖαι Β΄* 398, σχολιάζει: «Βλ. τὴν προηγουμένην. Τούρτουρας (ὁ) ἢ τούρτουρο (τὸ) τὸ προξενοῦν ρῖγος δριμύτατον φύχος. [...] Γούργουρας δὲ κατ' ὀνομασίαν λέγεται ἐν Θήρᾳ πῆλινον ἀγγεῖον οὗ τὸ στόμιον ἔχει ὀπᾶς, δι' ὧν τὸ ὕδωρ ἐξέρχεται μετ' ἤχου τοιούτου γοῦρ γοῦρ (Ν. Πεταλᾶ, *Ἰδιωτικὸν* σ. 47). Εἰς τὶ συνίσταται ἢ ἀντίθεσις τοῦ τούρτουρα πρὸς τὸν γούργουρα δὲν εἶναι σαφές».

Σωστὰ ὁ Πολίτης συνδέει τὴν παροιμία μὲ τὴν προηγούμενην:

Ἀπόψε μὲ τὸν ἄνεμο,
κι αὔριο μὲ τὸν ἄγουρο

ποὺ λέγεται «ἐπὶ τῶν ὑπομενόντων μεγίστας ταλαιπωρίας δι' ἐλπίδας ἀβεβαίους». Ὑπόκειται ὁ μῦθος, πάντοτε κατὰ τὸν Πολίτη τὸν ὁποῖο συνοψίζω, τοῦ παλαβοῦ κοριτσιοῦ ποὺ πίστευε ὅτι, ἂν κοιμηθεῖ γυμνὴ στὸ δῶμα τὸ βράδυ, ὅπως τῆς εἶπε ἡ μάνα τῆς, θὰ ἔρθει τὸ πρωὶ προξενητὴς ἀπὸ τὸν γαμπρό, τὸν ἄγουρο. Ἀνέβηκε στὸ δῶμα καὶ πλάγιασε μόνον μὲ τὸ πουκάμισο. Ἐφυσούσε κρύος ἀγέρας κι ἐτουρτούριζε, ἀλλὰ βαστοῦσε κι ἔλεγε κάθε τόσο: «Ἀπόψε μὲ τὸν ἄνεμο καὶ αὔριο μὲ τὸν ἄγουρο», ὥσπου κρυολόγησε καὶ πέθανε.

Αὐτὰ σημαίνουν ὅτι καὶ στὴν παροιμία τῆς Θήρας, τὸ γούργουρας πρέπει νὰ εἶναι συνώνυμο τοῦ ἄγουρος, ἥτοι νέος ἄνδρας, τῆς ἠπειρωτικῆς παροιμίας. Ἡ σημασία «πῆλινο ἄγγειο» δὲν εὐαρμοστεῖ καὶ δίκαια ὁ Πολίτης δὲν βλέπει ποιά εἶναι ἡ ἀντιθετικὴ σχέση μεταξὺ τοῦ γούργουρα καὶ τοῦ τούρτουρα. Ἡ ἀντίθεση γίνεται ἐμφανέστατη, ἂν ἀνατρέξουμε στὸ λῆμμα γούργουρας τοῦ Ἱστορικοῦ Λεξικοῦ, τ. Ε', ὅπου παρέχεται καὶ ἡ σημασία (ἀρ. 7) «τὸ ἄρρεν τῆς περιστερᾶς» (ποὺ βέβαια γουργουρίζει), μὲ δευτέρη καὶ μεταφορικὴ «ὁ ἐρωτύλος νέος». Ἡ κυριολεκτικὴ σημασία μαρτυρεῖται ἀπὸ τὴ Θήρα καὶ ἄλλους τόπους, ἡ μεταφορικὴ μόνον ἀπὸ τὴ Θήρα, ἀπ' ὅπου καὶ ἡ παροιμία.

3. Ἀνθρώπους καὶ κτήνη σῶσον, Κύριε

Παροιμία Β' 279, ἀρ. 15. «Ῥητὸν ἐκ τοῦ Ψαλμ. λε', 7. Λέγεται ἐπὶ μωρῶν ἀνθρώπων ἢ λόγων». Ὁ Πολίτης τὴν χαρακτηρίζει κοινὴ καὶ δὲν σημειώνει κάποια παραλλαγή τῆς. Τὸ κείμενο τοῦ Ψαλμοῦ πάντως ἀντὶ τῆς προστακτικῆς σῶσον παρέχει σώσεις καὶ ἔτσι, μὲ τὴν ὀριστικὴ μέλλοντος, χρησιμοποιεῖ τὴν παροιμία ὁ Παπαδιαμάντης στὸν «Λαμπριάτικο ψάλτη» (Ἄπαντα 2.519.10).

4. Ἀπορῶ καὶ ἐξίσταμαι

Παροιμία Β' 392. Κατὰ τὸν Πολίτη: «Ῥητὸν ἐκκλησιαστικὸν (πρβ. Μάρκ. ζ' 51), ἐπιφωνούμενον εἰς δῆλωσιν πολλῆς ἐκπλήξεως καὶ ἀπορίας».

Ἡ παροιμιακὴ ἔκφραση δὲν προέρχεται ἀπὸ τὸν Μάρκο («καὶ λίαν ἐκ περισσοῦ ἐν ἑαυτοῖς ἐξίσταντο»), ἀλλὰ ἀπὸ τὸ πασίγνωστο Θεοτοκίον «Τὴν ὠραιότητα τῆς παρθενίας σου», ποὺ φέλνεται ἀκριβῶς προτοῦ γίνει ἡ ἀπόλυση τῆς ἀκολουθίας τῶν Χαιρετισμῶν.

5. Οὐκ ἠβουλήθη συνιέναι

Ὁ Πολίτης, Παροιμία Γ' 216, χαρακτηρίζει κοινὴ τὴν παροιμιακὴ ἔκφραση καὶ σημειώνει: «Ῥητὸν ἐκ τοῦ Ψαλμ. λε', 4. Ἐπὶ τῶν ἐμμενόντων εἰς τὴν πονηρὰν γνώμην αὐτῶν, παρὰ τὰς συμβουλάς τῶν φίλων των».

Ὁ Ψαλμὸς λε' (λζ') δὲν εἶναι γνωστὸς στὸ μεγαλύτερο μέρος τοῦ ἐκκλησιασμάτος, ἄρα ἡ παροιμία δὲν προέρχεται ἀμέσως ἀπὸ αὐτόν. Ὁ ὕμνογράφος τῶν ἔξι τροπαρίων τοῦ γ' Ἀντιφώνου στὴν ἀκολουθία τῶν Ἁγίων Παθῶν, ἐμπνεόμενος ἀπὸ τὸ ψαλμικὸ «ὁ παράνομος [...] οὐκ ἠβουλήθη συνιέναι τοῦ ἀγαθῶναι» (στ. 2-4), χρησιμοποιεῖ καὶ στὰ ἔξι τροπάρια ὡς κατακλείδα τὸν στίχο «ὁ δὲ παράνομος Ἰούδας οὐκ ἠβουλήθη συνιέναι». Πρόκειται γιὰ τροπάρια ἰδιαίτερος ἀγαπητὰ στοὺς πιστοὺς, ποὺ



τὰ ὑποφάλλουν τὸ βράδῳ τῆς Μεγάλῃς Πέμπτης. Ἐκείθεν λοιπὸν ἡ παροιμακὴ ἔκφραση, στὴν ὁποία ὀφείλεται μιὰ χαριτωμένη, ἀπὸ παράκουσμα, κρητικὴ λέξι: ὁ κηβουλῆτης! Αὐτὴ ἦταν τὸ ἔναυσμα γιὰ νὰ γραφτεῖ τὸ ἐξίσου χαριτωμένο καὶ εἰς ὕφος Παπαδιαμάντη διήγημα τοῦ ἀείμνηστου Μ. Γ. Παρλαμαῶ «Οἱ ἀγιογδύτες».¹

Χαλκίδα

Ν. Δ. ΤΡΙΑΝΤΑΦΥΛΛΟΠΟΥΛΟΣ

1. Τὸ διήγημα πρωτοδημοσιεύτηκε στὴν ἐφ. *Μεσόγειος* τοῦ Ἡρακλείου Κρήτης στίς 25.12.1985. Ἀναδημοσιεύτηκε μετὰ διορθώσεις στὸν τ. *Μετὰ τὸν τρόπο τοῦ Παπαδιαμάντη* (Ἀθήνα, Κέδρος, 1991). Γιὰ τὸ κηβουλῆτης βλ. καὶ Μ. Γ. Παρλαμαῶς, *Ἀπὸ τῆ ζωῆ τῶν λέξεων*, Ἀθήνα, Δόμος, ³1988, σσ. 83-84, ὅπου ἡ λ. ὀρθογραφεῖται, λιγότερο ἱστορικά, κηβουλῆτης.





ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

Sophokles Koenig Oedipus, έκδ.–μτφρ.–σχόλια Bernd Manuwald, Βερολίνο–Βοστώνη, Walter de Gruyter, 2012, σελ. 355.

Ο Αριστοτέλης στην *Ποιητική* του επικαλείται επανειλημμένα τον *Οιδίποδα Τύραννο* του Σοφοκλή, προκειμένου να τεκμηριώσει τις περιγραφικές ή τις κανονιστικές του απόψεις για την τραγωδία γενικά, επειδή προφανώς τον θεωρούσε εμβληματικό δράμα. Πράγματι, είναι αξιοθαύμαστο πώς στο πλαίσιο μίας και μόνο ημέρας όλα τα στοιχεία συγκλίνουν στην αποκάλυψη της πραγματικής ταυτότητας του βασιλιά των Θηβών. Αυτή τη φορά ο λόγος δεν είναι για συμβατική αναγνώριση δύο προσώπων, π.χ. του Ορέστη και της Ηλέκτρας, αλλά για τον αναγνωρισμό ενός προσώπου που ανακαλύπτει τον ίδιο του τον εαυτό ύστερα από δεκαετίες ολοκληρωτικής άγνοιας. Η ανάκληση του παρελθόντος,¹ που οδηγεί στην επώδυνη αποκάλυψη, συντελείται με άρτια τεχνική σε δύο στάδια: ο μοναδικός δούλος που επέζησε από την αντεπίθεση του Οιδίποδα στο τρίστρατο, κατά την οποία ο Λάιος έχασε τη ζωή του, γνωρίζει ότι βασιλιάς της Θήβας έγινε ο δολοφόνος του δεσπότη του και γι' αυτό έχει αποσυρθεί σε τόπο έξω από την πόλη. Εκείνο που αγνοεί προσωρινά είναι ότι ο άρχοντας της Θήβας ταυτίζεται με το νεογνό που είχε παραδώσει πριν από χρόνια σε κάποιον Κορίνθιο βοσκό αντί να το εκθέσει στον Κιθαιρώνα, σύμφωνα με την εντολή που είχε λάβει από τον Λάιο και την Ιοκάστη. Η γνώση του περιορίζεται στο σχετικά πρόσφατο παρελθόν, ενώ θα ανακτήσει την επαφή του με το απώτερο παρελθόν χάρη στη συζήτηση με τον κορίνθιο άγγελο. Ο τελευταίος, αντίθετα, γνωρίζει την πορεία του Οιδίποδα στο σύνολό της, από τη βρεφική ηλικία έως την ανάληψη της βασιλείας στη Θήβα. Τώρα έχει έρθει με δική του πρωτοβουλία στην πόλη, για να αναγγείλει στον Οιδίποδα ότι οι Κορίνθιοι τον έχουν ανακηρύξει βασιλιά τους μετά τον θάνατο του Πολύβου. Η κατ' αντιπαράσταση εξέταση των δύο βοσκών θα συμβάλει, χάρη στην εναρμόνιση του απώτερου με το πρόσφατο παρελθόν, στη φοβερή αποκάλυψη της ταυτότητας του πατροκτόνου και αιμομίκτη Οιδίποδα. Εκτός όμως από τη μαρτυρία των βοσκών, υπάρχει ένα πρόσθετο αδιάφευστο αναγνωριστικό χαρακτηριστικό της ταυτότητας του βασιλιά στη σωματική του διάπλαση: τα τραυματισμένα πόδια του.

Ο Οιδίπους επί δεκαέξι χρόνια, όπως έχουν υπολογίσει κατά προσέγγιση

1. Για την παρουσία και τη σημασία του παρελθόντος στον *Οιδίποδα Τύραννο* βλ. P. Kyriakou, *The Past in Aeschylus an Sophocles*, Βερολίνο–Βοστώνη 2011, σσ. 433-447, μολονότι δεν αναφέρεται στους βοσκούς ως φορείς του παρελθόντος.

το σχετικό χρονικό διάστημα, συζούσε, χωρίς, φυσικά, να το γνωρίζει, με τη μητέρα του. Κατά το διάστημα αυτό απέκτησε τέσσερα παιδιά, ενώ απουσιάζουν μαρτυρίες για τυραννική διαχείριση της εξουσίας εκ μέρους του. Αντίθετα, όπως εξάγεται από τη σκηνή της ικεσίας στην αρχή του δράματος, ο ήρωας θεωρούνταν σωτήρας της Θήβας, και οι πολίτες έτρεφαν μεγάλη εκτίμηση και ευγνωμοσύνη προς το πρόσωπό του. Πρόκειται, με άλλα λόγια, για ανέφελη βασιλεία, που θα την ακυρώσει ο θανατηφόρος λοιμός, προκαλώντας την επώδυνη πτώση του ευτυχισμένου βασιλιά.

Στο σημείο αυτό ανακύπτει το κρίσιμο ερώτημα για την αργοπορημένη εμφάνιση του λοιμού, αφού ο δολοφόνος του Λαΐου, που είναι η αιτία του, βασίλευε στην πόλη εδώ και πολλά χρόνια. Έως την έναρξη του δράματος δύο πρόσωπα στη Θήβα είναι βυθισμένα σε απόλυτη σιωπή: ο βοσκός (όπως και ο βοσκός στην Κόρινθο, ο οποίος ομολογεί για πρώτη φορά, με την άφιξή του στη Θήβα, την αλήθεια) και ο μάντης Τειρεσίας, ο οποίος αποκαλύπτει στον Οιδίποδα την πραγματική του ταυτότητα, που τόσα χρόνια απέκρυπτε ή αγνοούσε, επειδή ο Απόλλων δεν επιθυμούσε την πρόωγη αποκάλυψή της. Η μαρτυρία όμως του μάντη κρίνεται ύποπτη, και ο Οιδίπους την αποδίδει σε πλεκτάνη του Κρέοντα, η οποία αποσκοπεί στην ανατροπή του από τον θρόνο. Ο λόγος για τον αργοπορημένο εντοπισμό του δράστη του φόνου του Λαΐου πρέπει να αναζητηθεί, κατά τη γνώμη μου, στο γεγονός ότι ο θεός θεώρησε την παρούσα κατάσταση ως την καταλληλότερη στιγμή για την επώδυνη αποκάλυψη, αφού παραχώρησε στον Οιδίποδα κάποιο χρονικό διάστημα ευτυχισμένης ζωής, μια περίοδο, θα λέγαμε, χάριτος. Η ίδια τεχνική παρατηρείται και στον Ίωνα του Ευριπίδη, όπου η πορεία της πλοκής εξελίσσεται αντίστροφα: ύστερα από μια βασανιστική περίοδο τύψεων (επειδή η Κρέουσα πιστεύει ότι το νεογνό που είχε εκθέσει είναι νεκρό) και μόνιμης θλίψης (επειδή η έγγαμη ηρωίδα παραμένει για αρκετά χρόνια άτεκνη) πραγματοποιείται το αίσιο γεγονός: η Κρέουσα θα συναντήσει και θα αναγνωρίσει τον γιο της στους Δελφούς. Ένα πρόσθετο παράδειγμα προσφέρει η Ιφιγένεια η εν Ταύροις, όπου ο Ορέστης αναγνωρίζει την αδερφή του, την οποία όλοι θεωρούσαν νεκρή. Και στα τρία δράματα ο θεός που χειρίζεται τις τύχες των ανθρώπων είναι ο Απόλλων. Στις προηγούμενες περιπτώσεις, επομένως, ο θεός επιλέγει τη στιγμή που ο ίδιος θεωρεί πρόσφορη για μια σημαντική αποκάλυψη, που οι θνητοί επί χρόνια ούτε καν τη διανοούν. Ο Οιδίπους θα τιμωρηθεί, ενώ δεν φέρει καμία ευθύνη. Τον πλήττει όμως η δυστυχία, γιατί μετατρέπεται σε εκτελεστικό όργανο του θεού, ο οποίος αποφάσισε με τη συγκεκριμένη αποκάλυψη να αναδείξει το κύρος και την αξιοπιστία του χρησμού που είχε δώσει κάποτε στον Λαίο. Ο χρησμός τελικά θα επαληθευθεί, καθώς αυτό που ο ήρωας επιχειρεί με μεγάλη επιμέλεια να αποφύγει το εκπληρώνει με απόλυτη ακρίβεια. Με τον τρόπο αυτό επιβάλλεται τελικά η βούληση του θεού, μολονότι προσωρινά φαίνεται να θριαμβεύει η ανθρώπινη λογική. Η πεποίθηση, για παράδειγμα, της Ιοκάστης ότι το νεογνό που είχε δοθεί

για έκθεση δεν έζησε διαφεύδει τον χρησμό, γιατί, ακόμη και αν ο Λάιος σκοτώθηκε από ένα άτομο και όχι από ληστές, όπως είχε υποστηρίξει ο μοναδικός επιζήσας μάρτυρας, ο βασιλιάς δεν έχασε τη ζωή του από το χέρι του γιου του, όπως είχε προβλέψει ο Απόλλων. Όταν, εξάλλου, αναγγέλλεται ο φυσιολογικός, και όχι ο βίαιος, θάνατος του Πολύβου, ο χρησμός ελέγχεται και πάλι ως αναληθής, επειδή έχει εδραιωθεί σε όλους η άποψη ότι ο Οιδίπους κατάγεται από την Κόρινθο. Ωστόσο, οι βεβαιότητες αυτές σύντομα θα καταπέσουν, και θα αποκαλυφθεί η οδυνηρή αλήθεια. Στα συμφραζόμενα αυτά αξίζει να επισημάνουμε ότι ο Οιδίπους, σε αντίθεση με την Ιοκάστη, η οποία συνειδητοποιεί έγκαιρα τη φοβερή αλήθεια, παραμένει εγκλωβισμένος στις εσφαλμένες εκτιμήσεις του. Η βασίλισσα, παρά τη βούλησή της, δεν κατορθώνει να επωμιστεί μονομερώς, αναλαμβάνοντας τη σκυτάλη της πολυετούς σιωπής από τους βοσκούς και τον Τειρεσία, το επώδυνο βάρος της απόλυτης σιωπής, ώστε να καταστεί βιώσιμη η περαιτέρω αιμομικτική συμβίωση του βασιλικού ζεύγους. Ο Οιδίπους, ανήσυχος από τις συσσωρευμένες αποχρώσεις ενδείξεις, είναι αποφασισμένος να φτάσει στην πλήρη διαλεύκανση. Έτσι, δεν απομένει στην Ιοκάστη άλλη επιλογή από την αυτοκτονία.

Αυτό το αριστουργηματικό έργο, που παριστάνει με απαράμιλλη δεξιοτεχνία την παγίδευση του ανθρώπου στα απατηλά φαινόμενα, ήταν αναμενόμενο να προκαλέσει αναρίθμητες ερμηνευτικές μονογραφίες και επιμέρους άρθρα και να γνωρίσει σημαντικές σχολιασμένες εκδόσεις. Θυμίζω ότι είναι το δράμα που συνετέλεσε στη διαμόρφωση της θεωρίας του S. Freud για το οιδιπόδειο σύμπλεγμα, ενώ, μετά τη θεμελιώδη σχολιασμένη έκδοση του Jebb,² κυκλοφόρησαν τα ερμηνευτικά υπομνήματα του Kamerbeek,³ του Bollack,⁴ του Dawe⁵ και του Longo.⁶

Στη Γερμανία απουσίαζε πρόσφατη σχολιασμένη έκδοση του έργου, και το υπό κρίση υπόμνημα καλύπτει ένα υπαρκτό κενό. Ωστόσο, η έκδοση έχει λιγότερο ερευνητική και περισσότερο εκλαϊκευτική και διδακτική στόχευση, καθώς είναι ενταγμένη σε μια συγκεκριμένη σειρά του ευφήμως γνωστού εκδοτικού οίκου W. De Gruyter η οποία επιδιώκει την εξοικείωση των φοιτητών με την αρχαία ελληνική τραγωδία και την ενημέρωση του ευρύτερα καλλιεργημένου κοινού που δεν διαθέτει γνώσεις αρχαίων ελληνικών. Έως τώρα έχουν δημοσιευθεί στην ίδια τυποποιημένη σειρά η Άλκηστη (G. A. Seeck) και η Εκάβη (K. Matthiessen) του Ευριπίδη. Και οι δύο

2. R. C. Jebb, *Sophocles. The Plays and Fragments. Part I: The Oedipus Tyrannus*, Cambridge³1893, ανατ. υπό τη γενική επιμέλεια της P. E. Easterling και νέα εισαγωγή του J. Rusten, Λονδίνο 2004.

3. J. C. Kamerbeek, *The Plays of Sophocles. Commentaries. Part IV: The Oedipus Tyrannus*, Leiden 1967.

4. J. Bollack, *L'Oedipe roi de Sophocle. Le texte et ses interpretations*, 4 τ., Αίλλη 1990.

5. R. D. Dawe, *Sophocles, Oedipus Rex*, Cambridge 1982, αναθ. έκδ. Cambridge 2006.

6. O. Longo, *Edipo Re*, μτφρ. M. G. Ciani, Βενετία 2007.

μελετητές έχουν αφιερώσει στα έργα αυτά σεβαστό μέρος της ερευνητικής τους παραγωγής και δικαιολογημένα κρίθηκαν ως οι πλέον ενδεδειγμένοι εκδότες τους. Το ίδιο ισχύει και για τον Manuwald, ο οποίος το τελευταίο τέταρτο του 20ού αι. έχει ασχοληθεί συστηματικά με το συγκεκριμένο σοφόκλειο έργο. Ο χαρακτήρας της σειράς υποχρέωσε τον εκδότη να παραιτηθεί από την πραγμάτευση εξειδικευμένων προβλημάτων. Το γεγονός αυτό, ωστόσο, δεν κατέστησε την εργασία του απλούστερη, όπως θα έσπευδε κάποιος να υποθέσει, γιατί εκλαΐκευση μπορεί να προσφέρει μόνο όποιος κατέχει απολύτως ικανοποιητικά σε έκταση και βάθος τα προβλήματα του δράματος. Από την άλλη πλευρά, το αρχαίο κείμενο εξακολουθεί να παρουσιάζει σε αρκετά σημεία δυσκολίες, είτε γιατί οι παραδομένες γραφές είναι εσφαλμένες είτε γιατί υπάρχει μετρικό πρόβλημα. Στις περιπτώσεις αυτές ο εκδότης υιοθέτησε κάποια από τις προταθείσες διορθώσεις. Τα γλωσσικά, μετρικά και κριτικά προβλήματα συζητούνται σε παράρτημα, που προορίζεται για τους ειδικούς. Η αριστερή σελίδα του βιβλίου περιέχει τη γερμανική πεζή μετάφραση και το αρχαίο κείμενο εφοδιασμένο με σύντομο κριτικό υπόμνημα. Η αντικριστή σελίδα περιλαμβάνει το ερμηνευτικό υπόμνημα, που σχολιάζει το κείμενο το δημοσιευμένο στην απέναντι σελίδα. Ο εκδότης με τον σχολιασμό του επέλεξε να παρακολουθήσει εκ του σύνεγγυς την εξέλιξη της πλοκής, παραπέμποντας τον αναγνώστη σε προηγούμενα ή επόμενα σχετικά χωρία. Με τον τρόπο αυτό ο χρήστης του βιβλίου είναι σε θέση όχι μόνο να προσλάβει με ευχέρεια το δράμα, αλλά και να ελέγξει τη συνοχή των επιμέρους σκηνών. Ο σχολιασμός πραγματοποιείται με απόλυτη επάρκεια και ακρίβεια, με ευαισθησία και ερμηνευτική διεισδυτικότητα, παρά τη συντομία του, ενώ, όπου κρίνεται απαραίτητο, παρατίθεται σχετική, κατά προτίμηση πρόσφατη, δευτερεύουσα βιβλιογραφία.

Υπό αυτούς τους όρους θα ήταν άδικο να απαιτήσουμε από τον εκδότη αναλυτικότερες και βιβλιογραφικά τεκμηριωμένες παρατηρήσεις ή εκτενείς αντιπαραθέσεις με την έρευνα, κάτι, άλλωστε, που το απαγορεύει ο διαθέσιμος για τα σχόλια χώρος. Ωστόσο, τρεις βιβλιογραφικές συμπληρώσεις θεωρούνται αναγκαίες, γιατί αναφέρονται είτε σε ευρέως διαδεδομένους κοινούς τόπους είτε σε χαρακτηριστικές μεταφορές. Στον στ. 1422 γίνεται λόγος για τον χλευασμό εις βάρος του ηττημένου εχθρού. Για το θέμα βλ. M. Blundell, *Helping Friends and Harming Enemies* (Cambridge 1989), σε διάφορα σημεία της μονογραφίας. Για τη μεταφορά της γυναίκας ως αγρού προς σπορά, μεταφορά που επανέρχεται συχνά, όπως είναι εύλογο, στο υπό κρίση έργο, βλ. K. Ρωμαίος, «Το υνί κατά τον γάμον», *Μικρά μελετήματα* (Θεσσαλονίκη 1955), σσ. 233-251. Το ρήμα *παραρρίπτω* (1493) ορθά θεωρείται ότι παραπέμπει σε κυβευτική μεταφορά, για την οποία βλ. M. Κοκολάκης, *Μορφολογία της κυβευτικής μεταφοράς* (Αθήνα 1965). Τέλος, αξίζει να εξαρθεί η ανεκπλήρωτη ευχή του Χορού (1216-22) να μην είχε γνωρίσει ποτέ τον Οιδίποδα, γιατί, σε αυτή την περίπτωση, ο ήρωας δεν θα

είχε έρθει στη Θήβα και θα είχε αποφύγει τη μεγάλη δυστυχία. Πρόκειται για την έκφραση μιας ευχής (πρβ. 1348), η οποία αποσκοπεί στην ακύρωση του δυσβάστακτου παρόντος με την επιστροφή σε μια προγενέστερη καλύτερη κατάσταση, επιστροφή όμως που έχει καταστεί ανέφικτη. Η ευχή, που ο εκδότης την κατανοεί ορθά, απαιτεί περαιτέρω διερεύνηση στο σωζόμενο τραγικό corpus.

Ολοκληρώνοντας την παρουσίαση, αξίζει να υπογραμμίσουμε την άκρως κατατοπιστική εισαγωγή, όπου κατατίθεται, μεταξύ των άλλων, και η πειστική ερμηνεία του έργου. Ο εκδότης συμφωνεί με τη χρονολόγηση του δράματος την οποία πρότεινε ο C. W. Mueller και το τοποθετεί στο διάστημα ανάμεσα στο 436 και 433 π.Χ., αποσυνδέοντάς το από τον λοιμό που έπληξε την Αθήνα τα πρώτα χρόνια του Πελοποννησιακού πολέμου. Εξαιρετικά διαφωτιστική είναι η ενότητα που αναφέρεται στον μύθο του Οιδίποδα πριν από το σοφόκλειο δράμα, επειδή αποδεικνύει με κάθε επιθυμητή σαφήνεια ότι είναι αδύνατον να ανασυνθέσουμε τον μύθο σε μία και μοναδική εκδοχή με οργανική συνέπεια, αφού οι πηγές μας είναι, κατά κανόνα, ευσύνοπτες, υπαινικτικές ή ακόμη και αντιφατικές. Κάποιες πληροφορίες για τον Οιδίποδα περιέχονται ήδη στην *Ιλιάδα* και την *Οδύσσεια*, ενώ η *Οιδιπόδεια* και η *Θηβαΐδα*, καθώς και ένα παπυρικά παραδεδωμένο ποίημα του Σησιχόρου για την κατανομή της κληρονομιάς του Οιδίποδα στους γιους του, σώζονται αποσπασματικά, οπότε η μαρτυρία τους είναι από τη φύση της ελλιπής. Ένα παράδειγμα της ποικιλίας των πληροφοριών προσφέρει ο τόπος ταφής του Οιδίποδα: παράλληλα με τη Θήβα παραδίδεται και ο αττικός Κολωνός. Επιπλέον, στο υπό κρίση έργο η εξορία του ήρωα παραμένει μετέωρη, καθώς ο Κρέων στο τέλος του έργου αποφασίζει να συμβουλευθεί (σε εξωδραματικό χρόνο) το μαντείο των Δελφών περί του πρακτέου. Έτσι το έργο έχει ανοιχτό τέλος. Η πρόβλεψη όμως του Τειρεσία για την επικείμενη εξορία δεν επιδέχεται αμφισβήτηση. Τα παιδιά του Οιδίποδα, εξάλλου, κατά μια διαφορετική εκδοχή, δεν γεννήθηκαν από την αιμομικτική σχέση του με την Ιοκάστη αλλά από δεύτερη σύζυγο, την Ευρυγάνεια. Αδιευκρίνιστο επίσης παραμένει αν ο ήρωας εξόντωσε τη Σφίγγα λύνοντας απλώς το αίνιγμά της ή αν αναμετρήθηκε μαζί της και τη νίκησε. Το βέβαιο, πάντως, είναι ότι ο μύθος υπήρξε ιδιαίτερα προσφιλής στους δραματουργούς. Οιδίποδα συνέθεσαν ο Αισχύλος, στο πλαίσιο μιας θεματικά συνεκτικής τετραλογίας (*Λαίος*, *Οιδίπους*, σωζόμενοι *Επτά επί Θήβας*, σατυρική *Σφιγξ*), και ο Ευριπίδης, στον οποίο οφείλουμε επίσης τις σωζόμενες *Φοίνισσες*. Η φύση της παράδοσης δεν επιτρέπει την εξακρίβωση των καινοτομιών που επέφερε ο Σοφοκλής στο έργο του είτε σε σχέση με τον μύθο γενικά είτε σε σχέση με άλλα ομόθεμα δράματα. Ίσως σε δική του πρωτοβουλία να ανάγονται ο λοιμός, που προσφέρει το έναυσμα για την αναζήτηση του δράστη του φόνου του Λαίου, και η ιδιαίτερη βαρύτητα που αποδίδεται στον χρησμό του μαντείου των Δελφών. Η τελευταία διαπίστωση βασίζεται, θα προσθέταμε,

στη γενικότερη παρατήρηση ότι ο Σοφοκλής, τόσο στα σωζόμενα δράματα όσο και σε αποσπασματικά παραδεδομένες τραγωδίες, προβαίνει σε ευρεία εκμετάλλευση, αν και με διαβαθμισμένη κάθε φορά έμφαση, του χρησμικού μοτίβου.

Αυτό όμως – για να μεταβούμε στο κρίσιμο πεδίο της ερμηνείας – δεν σημαίνει ότι ο ποιητής ευνοεί δράματα που προϋποθέτουν μοιρολατρεία. Μοιραία είναι μια συμφορά που διαπιστώνεται εκ των υστέρων και αποδίδεται σε κάτι προδιαγεγραμμένο και αναπόφευκτο αλλά άγνωστο στον άνθρωπο έως τη στιγμή της πραγματοποίησής του. Αντίθετα, στην προκείμενη περίπτωση, για να περιοριστούμε στο υπό εξέταση έργο, ο Λάιος είχε τη δυνατότητα να υπακούσει στον χρησμό ή να τον παραβεί. Εκείνος επέλεξε την ανυπακοή και επιδίωξε την επανόρθωσή της με την έχεση του γιου του. Από τη στιγμή όμως που παράκουσε τον χρησμό, έθεσε νομοτελειακά σε κίνηση τον μηχανισμό της αναπόδραστης τιμωρίας του. Ο θεός, επομένως, προειδοποίησε τον άνθρωπο, εκείνος όμως αποφάσισε με δική του ευθύνη να αγνοήσει την προειδοποίηση. Ωστόσο, έχουν προταθεί ποικίλες υποθετικές εκδοχές, οι οποίες θα ματαιώναν την εκπλήρωση του χρησμού. Θα μπορούσαν, για παράδειγμα, οι φυσικοί γονείς του Οιδίποδα να τον κρατήσουν κοντά τους και να τον προειδοποιήσουν για τον κίνδυνο που προέβλεπε ο χρησμός. Μια άλλη δυνατότητα θα ήταν ο ήρωας να επιστρέψει στην Κόρινθο και να συζητήσει το θέμα με τους (υποτιθέμενους) γονείς του. Καμία όμως από τις δύο εκδοχές δεν ισχύει, αφού ο ήρωας, μετά τον φυσιολογικό θάνατο του Πόλυβου, αρνείται να επιστρέψει στην Κόρινθο, επειδή επιθυμεί να αποφύγει την αιμομιξία, παρόλο που γνωρίζει (έστω και εσφαλμένα) ότι η Μερόπη είναι μητέρα του. Ο Οιδίπους επίσης θα έπρεπε να αποφύγει με κάθε τρόπο τη διάπραξη φόνου, από φόβο μήπως σκοτώσει τον πατέρα του, μια και στην Κόρινθο είχε αμφισβητηθεί η καταγωγή του από την πλευρά του πατέρα, ή να αρνηθεί να νυμφευθεί μια γυναίκα μεγαλύτερης ηλικίας, που θα μπορούσε να είναι μητέρα του. Όλες αυτές οι εκδοχές όμως είναι νεότερα σενάρια που δεν απασχολούν τον τραγικό. Αντίθετα, είναι φυσιολογική η απόφαση του Οιδίποδα να εγκαταλείψει την Κόρινθο μετά τη γνωστοποίηση του χρησμού, αφού ο ίδιος έτρεφε την αταλάντευτη βεβαιότητα ότι οι Κορίνθιοι βασιλείς είναι γονείς του. Είναι, άλλωστε, τυπική αντίδραση εκείνου που δέχεται έναν απειλητικό χρησμό να επιχειρεί με κάθε τρόπο να αποφύγει την εκπλήρωσή του, όπως διδάσκουν ανάλογες περιπτώσεις. Από τη σύντομη περιγραφή στο πλαίσιο του δράματος του φονικού συμβάντος, εξάλλου, συνάγεται με αρκετή πιθανότητα ότι ο φόνος του Λαΐου δεν ανήκε στις προθέσεις του Οιδίποδα, ενώ ο ίδιος βρέθηκε μάλλον σε θέση άμυνας. Υπό αυτούς τους όρους η ενοχή του, αφού δεν θεματοποιείται στο έργο, είναι δύσκολο να γίνει αποδεκτή. Αυτό σημαίνει ότι έχουν άδικο όσοι του καταλογίζουν φόνο του Λαΐου εκ προμελέτης ή επιχειρούν να αντιστοιχίσουν τα δεδομένα του δράματος με νομικές προβλέψεις της τρέχουσας δικαστικής πρακτικής.

Η προτελευταία ενότητα της εισαγωγής πραγματεύεται επιλεκτικά την πρόσληψη του *Οιδίποδα Τυράννου* στα νεότερα χρόνια από τη νεοκλασική τραγωδία του Corneille στη Γαλλία και τα έργα του Dryden και του Kleist στην Αγγλία και τη Γερμανία, αντίστοιχα, έως τα σύγχρονα δράματα που έχουν δεχθεί επίδραση από την ψυχανάλυση ή έχουν απορρίψει το ταμπού της αιμομιξίας. Τέλος, συζητούνται συνοπτικά τα κύρια στάδια της παράδοσης του αρχαίου κειμένου με τη μετάβαση από τον παπύρινο κύλινδρο στον περγαμινό κώδικα και από τη μεγαλογράμματη γραφή στη μικρογράμματη και τελικά στην πρώτη έντυπη έκδοση (1502).

Η προηγούμενη αδρή παρουσίαση έδειξε, πιστεύουμε, ότι η κριθείσα έκδοση διαθέτει άριστη γνώση των προβλημάτων του πολυσυζητημένου έργου και προσφέρει ευαίσθητη ερμηνευτική προσέγγιση. Επίσης ενημερώνει απολύτως ικανοποιητικά τόσο τον γενικό αναγνώστη όσο και τον φοιτητή της κλασικής φιλολογίας, παρέχοντας στον τελευταίο, χάρη στον πλούσιο βιβλιογραφικό πίνακα, εκείνα τα κριτικά και ερμηνευτικά εργαλεία που θα τον συνδράμουν στην περαιτέρω εμβάθυνση. Απομένει να εκφράσουμε την ευχή παρόμοιες εκδόσεις να δουν το φως της δημοσιότητας και στη χώρα μας, όπου η υπομνηματιστική παράδοση είναι ομολογουμένως εξαιρετικά ισχνή.

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΔΑΝΙΗΛ Ι. ΙΑΚΩΒ

T. Bénatouil, E. Maffi and F. Trabattoni (eds), *Plato, Aristotle, or Both? Dialogues between Platonism and Aristotelianism in Antiquity* [Europaea memoria. Studien und Texte zur Geschichte der europäischen Ideen. Reihe I: Studien, Bd. 85], Hildesheim–Zürich–New York, Georg Olms Verlag, 2011, pp. ix+278.

This collective volume is an anthology of eleven papers (plus an introduction), mostly grown out of a body of papers presented at the fourth Gargnano Conference (*Diatribai di Gargnano*) in May 2008, which focused on the *dialogue* between Platonism and Aristotelianism, from the early imperial age to the end of antiquity, covering a wide range of topics in different fields of philosophy (epistemology, metaphysics, physics and cosmology, psychology, ethics). After a concise introduction in English by the editors (pp. vii-x), which smoothly introduces the reader to the contents of the individual contributions, there is a corpus of eleven papers (four in English, four in French, and three in Italian) (pp. 1-240) plus a bibliography (pp. 241-260), a list of abbreviations (p. 261), an *index locorum* (pp. 263-274), and an *index nominum* (pp. 275-278).

The relationship between Platonism and Aristotelianism in antiquity has been studied from different perspectives. One modern scholarly approach,

which has received considerable attention lately, is the discussion of the theses of the adherents of a «harmonizing» reading of Plato and Aristotle – a reading elaborated by the Platonic tradition. The primary objective of the present volume is not to present the theses of the advocates of the agreement between Plato and Aristotle and/or of their rivals – as the editors note (p. vii), some of the main advocates of the agreement between Plato and Aristotle (Antiochus, Porphyry or Simplicius) as well as a number of their opponents (Taurus, Numenius, Atticus) are not studied in any detail here – but to explore the various forms of the relationship between Platonism and Aristotelianism from a broader perspective. As a matter of fact, it aims to present the *dialogue* between Platonism and Neoplatonism, and as a consequence to reveal some interesting convergences and divergences in their respective ways of approaching Plato and Aristotle. In that respect, the volume mainly includes chapters which concern Platonists and especially their uses and/or criticism of Aristotelian doctrines plus a number of Peripatetic authors and their attitudes towards Plato. The authors discussed here are Boethus of Sidon, Philo, Plutarch, Alexander, Plotinus, Proclus, Damascius and Philoponus. As far as the imperial period is concerned, the volume focuses on «the various polemical contexts and specific problems which made Platonists and Aristotelians unite (against common opponents) or split up (in discussions between the various schools)» (p. viii).

The first paper by F. Trabattoni examines in a very clear manner («Boeto di Sidone e l'immortalità dell'anima nel *Fedone*», pp. 1-15) the way in which the Peripatetic Boethus of Sidon understood Plato's thesis on the immortality of the soul in *Phaedo*. *Inter alia*, Trabattoni argues that the agreement between Plato and Aristotle ought to be attributed to their shared opposition to materialism. C. Lévy («L'aristotélisme, parent pauvre de la pensée philonienne?», pp. 17-33) and G. Roskam («Aristotle in Middle Platonism. The Case of Plutarch of Chaeronea», pp. 35-61) demonstrate in a very convincing manner how thinkers like Philo or Plutarch respectively drew occasionally on material from Aristotle, without overlooking the existing differences between Plato and Aristotle. One ought to draw attention here to Roskam's characteristic words about Plutarch: «In Plutarch's battle against Epicurus and the Stoa, he himself assumed the part of general, and if Aristotle and the Peripatetics served as meritorious auxiliaries, both these auxiliaries and the general himself had to watch the signs of the standard-bearer. And this, of course, was Plato» (p. 61).

The polemic against the Stoa is lucidly analyzed in the paper by V. Cordonier («Du moyen-platonisme au néo-platonisme: sources et postérité des arguments d'Alexandre d'Aphrodise contre la doctrine stoïcienne des mélanges», pp. 95-116), which lays much emphasis on Alexander's arguments against the Stoic doctrine of mixtures, while Alexander's opposition to Platonism in psychology and logic is examined in the very interesting papers by P.-M. Morel («Cardiocentrisme et antiplatonisme chez Aristote et Alexandre d'Aphrodise», pp. 63-84) and M. Rashed («Un corpus de logique anti-platonicienne d'Ale-

xandre d'Aphrodise», pp. 85-94) respectively. The next two papers, the first by R. Chiaradonna («Plotino e la scienza dell'essere», pp. 117-137) and the second by D. P. Taormina («Dalla potenzialità all'attualità. Un'introduzione al problema della memoria in Plotino», pp. 139-159), provide interesting accounts of the way in and the extent to which Plotinus incorporated Aristotelian doctrines into his philosophical system; his attempt was anything but an easy task since it obviously required him to strike a good balance between rethinking critically over the legacy of the Aristotelian doctrines on the one hand and remaining loyal to Plato, on the other.

In fact, this tradition was continued by some later Neoplatonists, as is clearly demonstrated by P. d'Hoine («Forms of *symbebèkota* in the Neoplatonic Commentaries on Plato and Aristotle», pp. 161-187) in his thorough discussion of the forms of accidents in the Neoplatonic commentaries on Plato and Aristotle. A similar assumption seems valid for Damascius, as is proved by G. Van Riel («Damascius on Matter», pp. 189-213) in his profound discussion of Damascius' theory of matter. Van Riel argues that Damascius needed a combination of Plato's and Aristotle's views «in order to provide a systematic account of matter, and of the place of matter within the Neoplatonic system» (p. 213). In Van Riel's words, Damascius «contrasted Plato's and Aristotle's ideas on matter, and concluded that both fell short of the true account. In subsequent discussions, Damascius combined the views of those two, while presenting his own view as a truly Platonic interpretation» (pp. 212-213). Finally, F. A. J. de Haas («Principles, Conversion, and Circular Proof. The Reception of an Academic Debate in Proclus and Philoponus», pp. 215-240) follows systematically the history of the academic debate on principles, conversion and circular proof as well as of its reception by Proclus and Philoponus. De Haas concludes (p. 240) that «Philoponus adopts one of Proclus' definitions of geometrical conversion to understand Aristotle's discussion of syllogistic conversion. In order to corroborate this manoeuvre, he introduced a number of well-chosen examples so as to extend the domain of valid conversion and circular proof far beyond mathematics and the boundaries Aristotle meant to set for them».

In conclusion, this is an important volume which will prove to be very useful to everyone interested in late ancient philosophy, even if some papers may appeal more than others to expert readership. In essence, the collected papers reveal significant aspects of the multilateral framework of the debate between Platonism and Aristotelianism; in addition, they draw attention to subtle, yet crucial dimensions of their constant juxtaposition. In that respect, all contributions in the volume serve successfully the overarching aim of casting fresh light on the complex history of those two major schools of late ancient philosophy, but also on their respective approaches to some decisive points of the Platonic and Aristotelian doctrines. The included bibliography is up-to-date and reflects the current scholarly state of affairs in the research fields of

Platonism and Aristotelianism; in that respect, it can perfectly be used as a solid basis for further study in late ancient philosophy.

National and Kapodistrian
University of Athens

IOANNIS G. KALOGERAKOS

Ίαμβλίχου Χαλκιδέως ἐκ τῆς Κοίλης Συρίας Προτρεπτικὸς ἐπὶ φιλοσοφίαν ὅπου καὶ ὁ Προτρεπτικὸς τοῦ Ἀριστοτέλους, τὰ πυθαγορικά συμβολικά παραγγέλματα καὶ ὁ Ἀνώνυμος Σοφιστῆς τοῦ 5ου αἰῶνος, εἰσ.-ἀρχαῖο κείμενο-μτφρ.-σημειώσεις Λίνος Γ. Μπενάκης, Ἀθήνα, Ἀκαδημία Ἀθηνῶν / Κέντρον Ἐρεῦνης τῆς Ἑλληνικῆς Φιλοσοφίας, 2012, σελ. 241.

Ἐνα μεγάλο δῶρο μᾶς προσφέρει ὁ Λίνος Μπενάκης μὲ τὴν πρόσφατη ἔκδοση τοῦ Προτρεπτικοῦ τοῦ Ίαμβλίχου. Ὁ ἑλληνοσύριος νεοπλατωνικὸς φιλόσοφος ἀλλὰ καὶ ἔνθερος ὀπαδὸς τοῦ Πυθαγόρα γράφει τὸν λόγο του Προτρεπτικὸς ἐπὶ φιλοσοφίαν ἔξι περίπου αἰῶνες μετὰ τὸν χαμένο Προτρεπτικὸ τοῦ Ἀριστοτέλη, ἔργο ὅπου ἀποτυπώνονταν ἡ ἀγάπη τοῦ Σταγειρίτη γιὰ τὴν φιλοσοφία καὶ ἡ πίστη του στὴν ὑψιστὴ ἀποστολὴ τῆς γιὰ τὸν ἄνθρωπο.

Παράξενη μορφή ὁ Ίάμβλιχος. Μὲ δάσκαλο στὴν ἀρχὴ τὸν Ἀνατόλιο, σπουδαγμένος στὴν Ρώμη κοντὰ στὸν Πορφύριο καὶ φήμη ἀπέκτησε (ὄνομαστότατος φιλόσοφος) καὶ ἐπιρροὴ ἄσκησε. Ζεῖ στὸν 4ο αἰ. μ.Χ. (245-325), στὰ χρόνια τοῦ Μεγάλου Κωνσταντίνου, σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου στὴν φιλοσοφικὴ σκηνὴ κυριαρχοῦν φιλόσοφοι οἱ ὅποιοι ἀναβιώνουν τὴν διδασκαλία τῶν μεγάλων παλαιότερων φιλοσόφων συγκεράζοντας στοιχεῖα πλατωνικά, περιπατητικά, στωικά, πυθαγορικά στὸ δικό τους ἔργο. Σ' αὐτὸ τὸ κλίμα ἐμφανίζεται καὶ ὁ νεοπυθαγορισμὸς.

Στὸν 2ο καὶ 3ο αἰ. μ.Χ. ἡ «μυστικὴ» ἀντίληψη τῶν ἀριθμῶν οἱ ὅποιοι ἀσκοῦν μαγικὴ δύναμη κάνει τὴν φαντασία νὰ ὀργιάζει στὸ κοσμοπολίτικο κλίμα ὅπου παλιὲς δοξασίες τῆς Ἀνατολῆς συγχωνεύονται μὲ ἕναν πυθαγορισμὸ «προσαρμοσμένο» στὰ χρόνια τοῦ πιὸ ἔντονου συγκριτισμοῦ. Ἔστι ἀνοίγεται ὁ δρόμος στὴν θεουργία, δηλαδὴ σὲ τελετὲς θρησκευτικῆς ὅπου ἡ ἔνωση μὲ τὸν θεὸ γίνεται μέσα ἀπὸ σύμβολα καὶ συνθήματα. Τὰ μυστήρια τῆς Αἰγύπτου γίνονται τῆς μόδας, ἡ «αἰγυπτομανία» κυριαρχεῖ.

Σ' αὐτὸν τὸν πνευματικὸ ἀναβρασμὸ ὀξύνους καὶ φιλόσοφος ὁ Ίάμβλιχος διακρίνει καθαρὰ τὴν γνήσια θεουργία ἀπὸ τὴν ψευδῆ, ἐκεῖνη ποὺ παροτρύνει τὸν κόσμον σὲ πλάνη· ὑψώνει τὴν φωνή του: παροτρύνει τὸν ἄνθρωπο νὰ στραφεῖ στὴν φιλοσοφία, πηγὴ σοφίας. Τὸν προτρέπει νὰ ὑψωθεῖ ἠθικὰ γιὰ νὰ ὀδηγηθεῖ στὴν ὁμοίωσιν τῷ Θεῷ. Γράφει τὴν μεγάλη Συναγωγὴ πυθαγορείων δογμάτων σὲ δέκα βιβλία, ὅπου τὸ 2ο βιβλίον περιέχει ἀκριβῶς τὸν Προτρεπτικὸ. Ἀναζητεῖ στὸν πυθαγόρειο Ἀρχύτα, στὴν

πλατωνική ήθική, στον Άριστοτέλη, τὰ θεμέλια τῆς ήθικῆς ἀνύψωσης. Ὁ Πυθαγόρας ἔρχεται ἔτσι στοῦ προσκήνιο.

Μὲ τὸν *Προτρεπτικὸ* τοῦ Ἰαμβλίχου ἀνοίγει, γράφει ὁ Μπενάκης, μίαν νέα περίοδος προβολῆς τῆς Πυθαγορικῆς διαδασκαλίας. Ὁ ἐπονομασθεὶς καὶ νεοπυθαγορικὸς πολυγραφότατος νεοπλατωνικὸς φιλόσοφος ἀπὸ τὴν ἑλληνικότατη Κοίλη Συρία συγκέντρωσε στοῦ ἔργο του παλαιὰ κείμενα στὰ ὁποῖα πίστευε ὅτι εὑρίσκει πυθαγορικὸ πνεῦμα: ἀποσπάσματα πλατωνικοῦ διαλόγου, μεγάλα τμήματα τοῦ *Προτρεπτικοῦ* τοῦ Ἀριστοτέλη, ἕνα κείμενο τῆς ἐποχῆς τῶν Σοφιστῶν (ὁ ἀνώνυμος Ἰαμβλίχου) πλαισιώνονται ἀπὸ γνήσια πυθαγορικὰ κείμενα: Ἀρχύτας, Χρυσᾶ ἔπη, «Πυθαγορικὰ σύμβολα» (σ. 15).

Ὅποιος πιάσει στὰ χέρια του τὴν σημαντικὴ αὐτὴ ἐργασία τοῦ Λίνου Μπενάκη δὲν μπορεῖ νὰ μὴν θέσει στοῦ ἑαυτοῦ ἕνα ἐρώτημα. Γιατί, ὅταν μιλοῦμε σήμερα γιὰ πολιτιστικὴ κληρονομιά – μὲ τὸν τρόπο ποῦ τονίζεται τὰ τελευταῖα χρόνια – οἱ πολλοὶ σκέφτονται κυρίως καὶ ἐπισκέφτονται τὰ μοναδικὰ μας ἀρχαῖα μνημεῖα, παρακολουθοῦν παραστάσεις στὰ ἀρχαῖα θέατρα, ἐνῶ ὁ θησαυρὸς τοῦ ἀρχαίου φιλοσοφικοῦ λόγου παραμένει κτῆμα τῶν ὀλίγων; Γιατί, μὲ μίαν λέξη, ὅταν μιλοῦμε γιὰ ἑλληνικὸ πολιτισμὸ τὸ κύριο ὄχημα τῶν ἀξιῶν οἱ ὁποῖες τὸν συνιστοῦν, τὸν φιλοσοφικὸ λόγον, τὸν ἀγνοεῖ τὸ εὐρύτερο ἑλληνικὸ κοινόν;

Γι' αὐτὸ γράφω ὅτι εἶναι δῶρο ἢ δυνατότητα ποῦ μᾶς προσφέρεται νὰ διαβάσουμε καὶ νὰ μελετήσουμε τὸ ἔργο αὐτὸ τοῦ Ἰαμβλίχου. Μὲ σαφῆ καὶ καταληπτὸ τρόπο, μὲ ὠραία γλώσσα, μὲ ἐμφανῆ σεβασμὸ στὴν ἱστορικὴ ὀρθογραφία ὁ Μπενάκης ἀποδίδει τὰ ἀπλὰ νοήματα ποῦ μᾶς μεταφέρει ὁ Ἰαμβλίχος γιὰ τὴν σημασία τῆς φιλοσοφίας στὴν ζωὴ μας. Μᾶς προτρέπει ὁ ἑλληνοσύριος φιλόσοφος νὰ γνωρίσουμε καὶ νὰ συνειδητοποιήσουμε ὅτι εἴμαστε λογικὰ ὄντα: «τίποτα δὲν μπορεῖ νὰ μᾶς βγῆ σὲ καλὸ ἂν δὲν ἐνεργήσουμε ὡς λογικὰ ὄντα καὶ μὲ περίσκεψη, ὥστε νὰ καταλήξῃ ἢ ἐνεργεῖά μας σὲ καλόν» (σ. 75). Ὅπως εὔστοχα σημειώνει ὁ Λ. Μπενάκης ἔχουμε ἐδῶ τὴν ὑπόδειξη τῆς ἀριστοτελικῆς διδασκαλίας τῆς προαιρέσεως (*Ηθ. Νικ.* 1179.22: *κατὰ νοῦν ἐνεργεῖν*).

Ἄς τὸ ποῦμε ἀπὸ τὴν ἀρχή: φιλοσοφία δὲν σημαίνει ἀπόκτηση εἰδικῶν γνώσεων, δὲν σημαίνει ἐνασχόληση μὲ δισεπίλυτα θεωρητικὰ προβλήματα ποῦ τὴν καθιστοῦν δισπρόσιτη στοῦ κόσμου καὶ ἀποτρεπτικὴ. Διαβάζουμε στοῦ Ἰαμβλίχου: δὲν πρέπει νὰ ἀποφεύγουμε τὴν φιλοσοφία, ἀφοῦ φιλοσοφία σημαίνει ἀπόκτηση καὶ χρησιμοποίησι σοφίας: εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ μεγάλα ἀγαθὰ: οὐ δὴ δεῖ φεύγειν φιλοσοφίαν, εἴπερ ἐστὶν ἢ μὲν φιλοσοφία καθάπερ οἰόμεθα, κτῆσις τε καὶ χρῆσις σοφίας, ἢ δὲ σοφία τῶν μεγίστων ἀγαθῶν (40.1).

Σὰν μουσικὸ μοτίβο ἐπαναλαμβάνεται τὸ θέμα τῆς μεγάλης ἀξίας τοῦ ὁ κατὰ νοῦν, τοῦ ὁ κατὰ φρόνησιν βίου, ἢ προτροπῆ στοῦς «νοῦν ἔχουσιν», ἢ παρακίνησι νὰ ἔχουν οἱ ἄνθρωποι ἡγεμόνα τὸν νοῦν, νὰ θέτουν στόχον στὴν ζωὴ τους καὶ ὁδηγητὴ τῶν πράξεων τὴν ἐπιδίωξιν τῆς ἀρετῆς, νὰ

ἀποφεύγουν τὴν φαυλότητα, νὰ σέβονται τοὺς θεοὺς καὶ νὰ μὴν φοβοῦνται τὸν θάνατο.

Βέβαια, τὰ θέματα μᾶς μεταφέρουν τὸ ἕνα τρίτο τοῦ περιεχομένου τοῦ ἀριστοτελικοῦ *Προτρεπτικοῦ*. Εἶναι ὅμως νεοπλατωνικὸς ὁ Ἰάμβλιχος. Μαζί με τὰ ἀποσπάσματα ἀπὸ τὸν Πλάτωνα δίνει πρωτεύουσα σημασία στὴν θεολογικὴ παρακίνηση τῶν Πυθαγορείων γιὰ τὴν ἐνατένιση τοῦ θεοῦ, τῆς θεικῆς τάξης καὶ ἁρμονίας στὸν κόσμο, γιὰ τὴν ἐπίγνωση ὅτι ὁ θεὸς εἶναι ἡ ἀρχὴ καὶ τὸ τέλος καὶ ἡ μέση ὄλων (σ. 35), γιὰ τὴν δυνατότητα τοῦ ἀνθρώπου τὸν θεὸν καθορᾶν καὶ πάντα τὰ ἐν τῇ συστοιχίᾳ τοῦ θεοῦ (σ. 36).

Εἶναι παρηγοριὰ σήμερα νὰ μελετοῦμε τὸν *Προτρεπτικὸν ἐπὶ φιλοσοφίαν*. Καὶ ὅσο μελετοῦμε τὸν ἑλληνοσύριο φιλόσοφο καὶ «μάγο», ὁ ὁποῖος ξαναζωντανεῖ τὸν νεοπυθαγορισμὸ, ἔρχονται στὸν νοῦ τὰ ἀπλὰ λόγια ἐνὸς ἄλλου φιλοσόφου, ὁ ὁποῖος τὸν 2ο αἰ. μ.Χ. ἀναβιώνει τὴν διδασκαλία τοῦ Ἐπικούρου. Ἀπὸ ἀγάπη, ὅπως γράφει, στοὺς ἀνθρώπους (ὡς φιλόανθρωπος) θέλησε νὰ τοὺς ἀφήσει κληρονομιά τὰ διδάγματα τοῦ δασκάλου του καὶ τὴν δική του πείρα. Ἀναφέρομαι στὸν Διογένη τὸν Οἰνοανδέα καὶ τὴν μεγάλη του πέτρινη ἐπιγραφή.¹ Θέλησε ὁ Διογένης στὰ γεράματά του νὰ συμβουλεύσει τοὺς ἀνθρώπους νὰ μὴν φοβοῦνται τὸν θάνατο.

Δύο περίπου αἰῶνες πρὶν ἀπὸ τὸν Ἰάμβλιχο ὁ Διογένης ἀναλαμβάνει τὴν μεγάλη ἀποστολὴ νὰ θυμίσει στοὺς ἀνθρώπους ὅτι ἡ φιλοσοφία βοηθᾶ τὸν ἄνθρωπο. Γιατί ὁ φόβος τοῦ θανάτου εἶναι ἡ μεγαλύτερη ἀσθένεια, καὶ ἀπὸ τὴν νόσο αὐτὴν, πολὺ διαδεδομένη, μᾶς ἀπαλλάσσει ἡ φιλοσοφία, ὥστε νὰ ζοῦμε κατὰ τὸ ὑγιαῖνον. Δὲν θὰ σταθῶ περισσότερο στὸν γηραιὸ Διογένη, ὁ ὁποῖος διδάσκει τὴν σωτηρία τῆς ψυχῆς μετὰ τὴν χρῆση τοῦ λογισμοῦ.

Ὁ Ἰάμβλιχος μᾶς ἐνδιαφέρει. Μαζί με τοὺς παραινετικὸς λόγους ποὺ μᾶς ἐπιτρέπουν νὰ γνωρίζουμε, ὅπως εἶπα, ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ νεανικοῦ ἔργου τοῦ Ἀριστοτέλη, ἐρμηνεύει ἕνα ἕνα χωριστὰ καὶ τὰ περίφημα ἀκούσματα ἢ παραγγέλματα τῶν Πυθαγορείων. Ἔτσι, στὴν ὠραία μετάφραση τοῦ Λίνου Μπενάκης διαβάζουμε πῶς πρέπει νὰ κατανοήσουμε αὐτὲς τὶς συχνὰ αἰνιγματικὲς προτάσεις τους, τῶν ὁποίων ὁ Ἰάμβλιχος προσφέρει τὴν ἐρμηνεία τους ποὺ θὰ πρέπει νὰ τὴν θεωρήσουμε πιστὴ στὸ πνεῦμα τῶν Πυθαγορείων, παρόλο ποὺ πολλὲς ἀπὸ αὐτὲς τὶς προτάσεις παραμένουν σκοτεινές.

Διαβάζουμε ἀκόμη καὶ ἕνα κείμενο σοφῆς πολιτικῆς φιλοσοφίας κατὰ τῆς τυρρανίδος, τὸ ὁποῖο ἔγραψε προφανῶς ἕνας σοφιστὴς τοῦ 5ου αἰ. τοῦ ὁποῖου ὅμως ἀγνοοῦμε τὴν ταυτότητα. Στὸν Ἀνώνυμο σοφιστὴ ὁ Μπενάκης εἶχε ἀφιερῶσει καὶ προγενέστερη ἔρευνα.²

Θὰ ἀκουσθεῖ ἴσως παράξενο ἐὰν γράψω ὅτι, μαζί με τὴν παρηγοριὰ ποὺ μᾶς δίνει ὁ *Προτρεπτικὸς*, μᾶς μεταφέρει καὶ ἕνα αἶσθημα νοσταλγίας καὶ

1. Βλ. Γ. Ἀβραμίδης, *Διογένης ὁ Οἰνοανδέας. Οἱ πολὺτιμες πέτρες τῆς φιλοσοφίας: Ἡ μεγάλη ἐπιγραφή στὰ Οἰνόανδα*, Θεσσαλονίκη, Θύραθεν, 2003.

2. Λίνος Μπενάκης, «Ὁ “Ἀνώνυμος Ἰαμβλίχου” (Ε' αἰ. π.Χ.)», *Ἀφιέρωμα στὸν Κωνσταντῖνο Τσάτσο*, Ἀθῆναι 1980, σσ. 759-767.

θλίψεως γι' αὐτὸ ποὺ θὰ μπορούσε νὰ προσφέρει ἡ φιλοσοφία, ἐὰν γινόταν κτῆμα περισσοτέρων Ἑλλήνων καὶ ὄχι μόνο τῶν ὀλίγων. Ὁ παραινετικὸς ἠθικὸς λόγος τῶν μεγάλων φιλοσόφων τῆς ἀρχαιότητος ἔφθασε ἕως τὰ χρόνια τοῦ Ἰαμβλίου τὸν 3ο αἰ. μ.Χ. Μᾶς προσφέρεται σήμερα ὡς θησαυρὸς. Ἄς τὸν διατηρήσουμε. Ἄς ἀντλήσουμε καὶ ἐμεῖς κάτι ἀπὸ τὴν σοφία του.

Θέλησα ἀπὸ τὴν ἀρχὴ νὰ τονισθεῖ ἡ ἀπλότητα, ἡ σαφήνεια τῆς ἀνθρώπινης φωνῆς ποὺ παροτρύνει στὴν φιλοσοφία, στὸ πάντως φιλοσοφητέον τοῦ Ἀριστοτέλη.

Δὲν μπορεῖ ὁμως νὰ μὴν ἀκουσθεῖ καὶ ὁ ἐπιβεβλημένος ἐγκωμιαστικὸς ἐκ μέρους μας λόγος γιὰ τὴν ὠραία ἐργασία τοῦ Λίνου Μπενάκη: ἡ Εἰσαγωγή του, τὰ σχόλια, ἡ ἐπισήμανση τῶν ἀντίστοιχων χωρίων, ἡ πληρέστατη βιβλιογραφία, ἡ ἐκδοτικὴ ἱστορία καὶ ἡ τύχη τῶν Προτρεπτικῶν εἶναι ὅλα ὑπόδειγμα ἐπιστημονικῆς ἐργασίας καὶ πνευματικῆς ἐντιμότητος. Γιατὶ εἶναι ἔντιμο νὰ μὴν ἀποσιωποῦνται ἔρευνες προγενεστέρων στὸ ἴδιο θέμα, ἰδίως τῶν Ἑλλήνων. Ἀναφέρει, λ.χ., ὁ Μπενάκης τὴν πρώτη νεοελληνικὴ μετάφραση: *Ἰάμβλιος. Προτρεπτικὸς ἐπὶ φιλοσοφίαν*, εἰσ.-μτφρ.-σχόλια Ἀλέξιος Α. Πέτρου, προλεγόμενα Α. Μάνος, Θεσσαλονίκη, ἐκδ. Ζήτηρος, 2002, καὶ περιλαμβάνει στὴν ἐκτενῆ βιβλιογραφία, μαζί μὲ τὰ ἔργα τῶν ξένων, ἐργασίες Ἑλλήνων, παλαιότερων καὶ συγχρόνων, καθὼς καὶ σχετικὲς μεταφράσεις στὴν νεοελληνικὴ κειμένων γύρω ἀπὸ τὴν θεματικὴ τοῦ Προτρεπτικοῦ καὶ τὰ Χρυσὰ Ἔπη.

Τὸ Κέντρον Ἑρεύνης τῆς Ἑλληνικῆς Φιλοσοφίας, τοῦ ὁποῦ πρώτος διευθυντῆς διετέλεσε ὁ Λίνος Μπενάκης καὶ τὸ ὁποῖο διευθύνει σήμερα ἡ κυρία Μαρία Πρωτοπαπᾶ-Μαρνέλη ὑπὸ τὴν ἐποπτεία τῆς Ἐπιτροπῆς τῶν Ἀκαδημαϊκῶν Κ. Δεσποτόπουλου, Ε. Μουτσοπούλου, Μητροπολίτου Περγάμου κκ. Ζηζιούλα, Ε. Σπηλιωτοπούλου, Ἄννας Ψαρούδα-Μπενάκη, συνεχίζει μὲ ἐπιτυχία τὸ ἐκδοτικὸ, μεταξὺ ἄλλων, ἔργο του, τὸ ὁποῖο ἔρχεται νὰ ἐμπλουτίσει ἡ ἐκδοσις τοῦ *Προτρεπτικοῦ* τοῦ Ἰαμβλίου.

Ἄς τὸ διαδόσουμε· τὸ χρειαζόμαστε σήμερα περισσότερο, ἴσως, ἀπὸ ἄλλη φορὰ.

Θεσσαλονίκη

ΤΕΡΕΖΑ ΠΕΝΤΖΟΠΟΥΛΟΥ-ΒΑΛΛΑ

Δ. Γ. Αποστολόπουλος, *Το Νόμιμον της Μεγάλης Εκκλησίας 1564-ci. 1593*, τ. Α': *Το ιστορικό περίγραμμα-Τα πανομοιότυπα* [Θεσμοί και Ιδεολογία στη νεοελληνική κοινωνία, 105 / Αρχεία Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως], Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών / Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 2008, σελ. 40+φφ α'-ρνδ' τ. Β', με τη συνεργασία των Μάχη Παϊζη-Αποστολοπούλου και Γιούλη Ευαγγέλου: *Η αρχική συγκρότηση-Η μεταγραφή* [Θεσμοί και Ιδεολογία στη νεοελληνική κοινωνία, 105 / Αρχεία Πατριαρχείου Κωνσταντινουπόλεως], Αθήνα, Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών / Κέντρο Νεοελληνικών Ερευνών, 2010, σελ. 42+φφ α'-ρνδ'+σελ. xxiv (Επίμετρο).

Ο εντοπισμός, μέσα από κοπιώδη επιστημονική έρευνα, μιας εξαιρετικά πολύτιμης χειρόγραφης ιστορικοδικαιικής πηγής της περιόδου της πρώιμης Τουρκοκρατίας είναι από μόνος του ένας άθλος. Η αποκατάσταση/ανασυγκρότηση, η άρτια μεταγραφή και η υποδειγματική έκδοση του χειρογράφου είναι ένας δεύτερος, ακόμη πιο δύσκολος. Και τους δύο αυτούς άθλους οφείλουμε να αποδώσουμε στον Δημήτρη Αποστολόπουλο για το ανεκτίμητης αξίας ιστορικό μνημείο που έφερε στο φως, συγκρότησε και παρέδωσε αποκατεστημένο στην επιστημονική κοινότητα: το «Νόμιμον της Μεγάλης Εκκλησίας», μια νομική συναγωγή που εκπονήθηκε στο Οικουμενικό Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως στα μέσα του 16ου αι. και συγκέντρωνε τη νομοθεσία και τις κανονιστικές ρυθμίσεις με βάση τις οποίες λειτουργούσε και απέδιδε δικαιοσύνη η Μεγάλη Εκκλησία: (α) Νεαρές βυζαντινών αυτοκρατόρων και άλλα νομικά κείμενα της βυζαντινής εποχής προερχόμενα από χειρόγραφο του πρώτου μισού του 15ου αιώνα· (β) πατριαρχικές αποφάσεις του πρώτου μετά την Άλωση αιώνα (ετών 1474-1498) προερχόμενες από τον «Ιερό Κώδικα» του Πατριαρχείου και (γ) πατριαρχικές πράξεις του 16ου αιώνα. Πρόκειται επομένως για μια συλλογή «ζωντανού» λειτουργικού δικαίου που, όπως όλα δείχνουν, εφαρμοζόταν κατά μέγα μέρος, αν όχι στο σύνολό του, στην καθημερινή πράξη.

Το μεγαλύτερο τμήμα του χφ του «Νομίμου» εντοπίστηκε από τον συγгр. στη Σάμο. Το χφ είχε φτάσει εκεί, στη μονή του Τιμίου Σταυρού, στις αρχές του 19ου αι. και σήμερα απόκειται στη Βιβλιοθήκη Μητροπόλεως Σάμου και Ικαρίας, με ταξινομικό αριθμό 12, συσταχωμένο με άλλο χειρόγραφο υλικό σε σύμμικτο κώδικα. Το άλλο τμήμα της συναγωγής, συρραμμένο με άλλο ετερόκλητο υλικό, εντοπίστηκε στο Παρίσι (χφ Suppl. gr. 1236 της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας) και είναι αποτέλεσμα της γνωστής «δράσης» του Κωνσταντίνου Μηνά Μηνωΐδη που είχε αφαιρέσει είκοσι φύλλα της συναγωγής στα μέσα του 19ου αι. από τη σαμιακή μονή του Τιμίου Σταυρού. Ας σημειωθεί ότι τέσσερα φύλλα του χειρογράφου βρισκόνταν σε ιδιωτική βιβλιοθήκη της Αθήνας και επανέκαμφαν στη Σάμο με περίπου μυθιστορηματικό τρόπο και, προφανώς, με τη φροντίδα του συγгр.

Στον πρώτο τόμο του έργου (σσ. 9-40) ο συγгр. αναλύει εμπεριστατωμένα τον χαρακτήρα και τη δομή της νομικής συναγωγής τού 1564.

Διεξέρχεται τα της σύνθεσης του χειρογράφου, ασχολείται με την τύχη του και ειδικότερα θέτει με ασφάλεια το χρονολογικό όριο ante quem της επίσημης χρήσης της συναγωγής από το Πατριαρχείο (1592/1593).

Το χφ προοριζόταν να αποτελέσει την επίσημη νομική συναγωγή του Πατριαρχείου, ονομάστηκε «Το Νόμιμον της Μεγάλης Εκκλησίας» και παρέμεινε σε χρήση ως την εποχή της ανόδου για τρίτη φορά στον οικουμενικό θρόνο του πατριάρχη Ιερεμία Β΄. Η εκπόνησή του οφείλεται στην πρωτοβουλία του πατριάρχη Ιωάσαφ Β΄ του Μεγαλοπρεπούς (1555-Ιαν. 1565). Θυμίζουμε πως ο σουλτάνος Μεχμέτ Β΄ ο Πορθητής αφενός αναγνώρισε στο πατριαρχείο το δικαίωμα να εφαρμόζει ως προς την εκκλησιαστική διοίκηση το δίκαιο που εφαρμοζόταν κατά τη βυζαντινή περίοδο, αφετέρου του χορήγησε τη δικαστική δικαιοδοσία να επιλύει τις διαφορές οικογενειακού δικαίου των ορθοδόξων χριστιανών, με κύριο άξονα τις διαφορές που προέκυπταν από τους θεσμούς της μνηστείας, του γάμου και του διαζυγίου, ακολουθώντας και στην περίπτωση αυτή τις διατάξεις που βρίσκονταν σε ισχύ στα χρόνια των βυζαντινών αυτοκρατόρων. Η νομική ύλη του «Νομίμου» προέρχεται από τη βυζαντινή εποχή (6ος-14ος αι.), από την πρώτη μεταβυζαντινή περίοδο (1474-1498), καθώς και από ύλη που χρονολογείται στον 16ο αιώνα. Τα κείμενα της βυζαντινής εποχής αποσπάστηκαν από ένα χειρόγραφο του πρώτου μισού του 15ου αι., ενώ τα κείμενα της μεταβυζαντινής περιόδου είναι σπαράγματα που προέρχονται από αντίστοιχες ενότητες του «Ιερού Κώδικα» του Πατριαρχείου. Η ορθολογική διάταξη της ύλης και η μεθόδευση της δομής της συναγωγής οδηγούν τον συγгр. στο ασφαλές συμπέρασμα ότι την εκπόνησε ο τότε Μέγας Λογοθέτης Ιέραξ, του οποίου τις ιδιόγραφες σημειώσεις εντοπίζει στα κείμενα. Επίσης, ο συγгр. θεμελιώνει στις πηγές την κατηγορηματική θέση ότι η παραπάνω νομική συναγωγή ουδέποτε αντικατέστησε τον «Ιερό Κώδικα», δηλαδή το χειρόγραφο βιβλίο της πατριαρχικής Γραμματείας στο οποίο καταχωρίζονταν οι συνοδικές πράξεις, οι αποφάσεις και τα λοιπά έγγραφα που αφορούσαν τις εκκλησιαστικές εν γένει υποθέσεις, και το οποίο λειτουργούσε παράλληλα προς το «Νόμιμον».

Στο τμήμα με τίτλο «Η τύχη του “Νομίμου”» ο συγгр. αντλεί από το χειρόγραφο και παρουσιάζει τα τεκμήρια που στοιχειοθετούν το τελευταίο χρονολογικό όριο της παρουσίας του «Νομίμου» στο Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως μεταξύ των ετών 1592-1593: (α) στο «Νόμιμον» είναι ενσωματωμένη μια συνοδική απόφαση των αρχών του 1475 στην οποία περιλαμβάνεται απόσπασμα λόγου αποδιδόμενου στον πατριάρχη Φώτιο, ενώ το συγκεκριμένο απόσπασμα περιέχεται σε πατριαρχικό γράμμα του Ιερεμία Β΄, χρονολογούμενο μεταξύ Ιουλίου 1590-Απριλίου 1591 που προφανώς αντλήθηκε από το «Νόμιμον». (β) υπάρχει καταχώριση ρύθμισης σχετικής με το δίκαιο του γάμου που αποφασίσθηκε κατά μήνα Μάρτιο 1592 και (γ) μία ιδιόχειρη σημείωση του Ιέρακα προς επίλυση εκκλησιαστικού ζητήματος, συνδυαζόμενη και με άλλη πηγή επιτρέπει την

υπόθεση ότι η συναγωγή βρισκόταν σε χρήση στα μέσα του 1593, οπότε χάνονται τα ίχνη της από το Πατριαρχείο.

Έπεται η εξιστόρηση της «περιπέτειας» του χφ, που γνώρισε απώλειες αρκετών φύλλων του, έφθασε, άγνωστο πώς και γιατί, στη Σάμο, ενώ τμήμα του αποσπάσθηκε και κατέληξε στο Παρίσι. Στη συνέχεια, επειδή η αρίθμηση του χφ με ελληνικούς αριθμούς είναι η αρχική, του 16ου αι., ενώ οι λοιπές αριθμήσεις με αραβικούς αριθμούς ανάγονται στον 19ο αι., ο συγгр. με συγκριτικούς πίνακες αντιστοιχίας επισημαίνει, αιτιολογεί και ερμηνεύει τις παραπάνω πολλαπλές αριθμήσεις του χειρογράφου, του οποίου τα παρατοποθετημένα φύλλα βρίσκουν έτσι την αρχική τους θέση.

Ακολουθούν, σε μια ιδιαίτερα επιμελημένη και «ζωντανή» αποτύπωση, τα πανομοιότυπα των σωζόμενων φύλλων της συναγωγής, που αποδίδουν σε φυσικό μέγεθος τις σημερινές διαστάσεις του χφ (φφ α' - ρνδ').

Στον δεύτερο τόμο του έργου (σσ. 1-40) ο συγгр., προκειμένου να αποκαταστήσει την αρχική μορφή των σωζόμενων φύλλων του «Νομίμου» κατά τον 16ο αι., συζητά το πρόβλημα των μεταγενέστερων παρεμβάσεων που έκαναν οι εκάστοτε κάτοχοι ή χρήστες του (παραπομπές, προσθήκες, σχόλια κ.τ.ό.). Θεωρεί, ορθά, ότι μόνο οι παρεμβάσεις που έγιναν όσο η συναγωγή βρισκόταν σε επίσημη χρήση στο Πατριαρχείο μπορούν να θεωρηθούν ως οργανικό τμήμα του αρχικού κειμένου. Με βάση το παραπάνω σκεπτικό, δεν μεταγράφει όλες τις σημειώσεις των φύλλων του «Νομίμου» που έγιναν εκ των υστέρων και εξηγεί με πληρότητα για ποιο λόγο προσθήκες μεταγενέστερες του έτους 1593 κρίθηκαν εξοβελιστέες από το μεταγραφόμενο κείμενο.

Στη συνέχεια εξετάζεται η νομική ισχύς των περιεχομένων της συναγωγής και επισημαίνεται το πρόβλημα των κειμένων τα οποία χρονολογούνται στη βυζαντινή εποχή (6ος-14ος αι.) και παρατίθενται από αντίγραφο που δημιουργήθηκε στο πρώτο μισό του 15ου αιώνα. Με συγκεκριμένα παραδείγματα ο συγгр. συνάγει το πειστικό συμπέρασμα ότι η βούληση του δημιουργού του «Νομίμου» ήταν να συμπληρωθούν ορισμένα κενά που παρουσιάζονταν στα κείμενα που προέρχονταν από τη βυζαντινή εποχή, ώστε να ενταχθούν αρμονικά στη συναγωγή όσα κείμενα δεν παραδίδονταν από επίσημα έγγραφα. Για τον λόγο αυτό, κατά τη μεταγραφή του χειρογράφου δεν σημαίνονται με διαφορετικές γραμματοσειρές τα παραπάνω κείμενα, αν και είναι γραμμένα από διαφορετικά χέρια και σε διαφορετικές εποχές. Ο συγгр. αποφάσισε ωστόσο (ορθότατα) να περιλάβει στη μεταγραφή τις σημειώσεις, τα παραπεμπτικά σχόλια και τις επισημάνσεις που είναι γραμμένες με το χέρι του Ιέρακα στο δεύτερο μισό του 16ου αιώνα. Με πειστικά παραδείγματα θεμελιώνει την άποψη ότι σε πολλές από τις παραπάνω σημειώσεις του Ιέρακα περιέχονται μαρτυρίες περί των υποθέσεων που απασχόλησαν την εποχή εκείνη το Πατριαρχείο και που η λύση τους βασιζόταν στις συγκεκριμένες ρυθμίσεις του «Νομίμου», ενώ το σύνολο των σχολίων, επισημάνσεων και παραπομπών μαρτυρεί

τη συστηματική μελέτη και τη χρήση της συναγωγής στα 30 χρόνια που ο κώδικας αυτός παρέμεινε στο Πατριαρχείο. Είναι επομένως εξαιρετικά χρήσιμη για τον αναγνώστη η σήμανση κατά τη μεταγραφή των προσθηκών του Ιέρακα με διαφορετική γραμματοσειρά, ώστε να διαχωρίζεται ευκρινώς από το κύριο σώμα του «Νομίμου».

Δεδομένου ότι το χφ είναι ακέφαλο, κολοβό και γεμάτο χάσματα, στο τμήμα με τίτλο «Τα ελλείποντα σήμερα από το “Νόμιμον”–Υποθέσεις για τα περιεχόμενά τους» ο συγгр., εξέχων μελετητής και ερευνητής των πηγών του βυζαντινού και του μεταβυζαντινού δικαίου, προτείνει απαντήσεις για το περιεχόμενο των φύλλων που έχουν εκπέσει και υποστηρίζει με πειστικότητα επιχειρήματα ότι το χάσμα ανάμεσα στα φφ γ' και ιζ' του χφ πρέπει να συμπληρωθεί με τις 12 πρώτες νεαρές του «Παραρτήματος Β'» της «Μεγάλης Συνόψεως των Βασιλικών». Εξάλλου, βασιζόμενος σε πληροφορία πατριαρχικού γράμματος χρονολογημένου στα 1565/1566, αλλά και στη συνάφεια της ύλης του τμήματος εκείνου του χφ από όπου εξέπεσαν τα αντίστοιχα φύλλα, θεωρεί ότι το χάσμα μεταξύ των φφ ρκγ' και ρκς' πιθανότατα περιείχε ένα Τακτικό.

Ακολούθως, ο συγгр. ανασυγκροτεί το ελλείπον ευρετήριο, στο οποίο δίνει με τρόπο εύρηστο τα σωζόμενα περιεχόμενα του «Νομίμου», διευκολύνοντας έτσι τον μελετητή στη χρήση του έργου. Αρκεί μια ματιά στο παραπάνω ευρετήριο, προκειμένου να αντιληφθεί κανείς ότι, πέρα από τις εκκλησιαστικού ενδιαφέροντος ρυθμίσεις, η συντριπτική πλειονότητα των περιλαμβανόμενων στη συναγωγή διατάξεων ουσιαστικού ιδιωτικού δικαίου αφορά τους θεσμούς του γάμου και της μνηστείας (κωλύματα ιδιαιτέρως εκ της συγγενείας, προίκα και άλλες γαμικές παροχές), λόγω προφανώς της σωρείας των αντίστοιχων υποθέσεων που απασχολούσαν το Πατριαρχείο κατά την εποχή εκείνη. Εντύπωση, ωστόσο, προκαλεί η έλλειψη ρυθμίσεων για τη λύση του γάμου με διαζύγιο.

Η διπλωματική μεταγραφή του «Νομίμου» που ακολουθεί επιτυγχάνει πλήρως τους σκοπούς του εκδότη: αποδίδει το χφ του 16ου αιώνα, εξοβελίζοντας τις μεταγενέστερες παρεμβάσεις και διευκολύνει απόλυτα τον μελετητή (ιδίως τον μη μνημένο στην παλαιογραφία) στην ανάγνωση των περιεχομένων του. Η διάταξη και η δομή του κειμένου ακολουθούνται πιστά, ενώ αποδίδονται με την ίδια διάταξη και στην ίδια θέση οι σημειώσεις στα περιθώρια. Οι ερυθρογραφίες αποδίδονται με κόκκινα στοιχεία, διατηρούνται τα ορθογραφικά λάθη του κειμένου και δεν αποκαθίστανται οι όποιες αβλεψίες του γραφέα, ενώ σημειώνονται οι μεταγενέστερες διορθώσεις και οι προσθήκες στα διάστιχα. Η μεταγραφή ακολουθεί, συνειδητά, εν μέρει μόνο τους κανόνες μιας αυστηρά διπλωματικής έκδοσης. Για παράδειγμα, δεν αναπτύσσονται όλες οι βραχυγραφίες του κειμένου, με σκοπό να μην επιβαρυνθεί η εικόνα του, να υπάρχει αντιστοιχία των στίχων του πανομοιότυπου και της μεταγραφής, αλλά και να διευκολυνθεί εντέλει ο αναγνώστης που απαλλάσσεται από μεγάλο αριθμό παρενθέσεων. Πο-

λύτιμο για τον μελετητή είναι επίσης το Επίμετρο, που ακολουθεί τη μεταγραφή του χειρογράφου και το υπομνηματίζει. Εκεί περιλαμβάνονται όλα τα απαραίτητα στοιχεία για τη φιλολογική ταυτότητα και την επιστημονική τεκμηρίωση των κειμένων του «Νομίμου», η πρώτη από τις εκδόσεις που γνώρισε το κείμενο (*editio princeps*), καθώς και η πιο πρόσφατη.

Το όλο έργο αποτελεί μέγιστης αξίας συμβολή στην ιστορία των άμεσων πηγών του λειτουργικού δικαίου του Οικουμενικού Πατριαρχείου κατά την Τουρκοκρατία. Εντάσσεται στην ύλη του μεταβυζαντινού δικαίου, του οποίου αποτελεί ένα από τα παλαιότερα τεκμήρια, και φέρνει στο φως άγνωστα στοιχεία αλλά και συμπληρώσεις δικαιοικών εγγράφων στην ορθή αποτύπωσή τους, των οποίων η εξαιρετική χρησιμότητα στη διευκρίνιση καίριων θεμάτων της Ιστορίας του Δικαίου, αλλά και του Εκκλησιαστικού Δικαίου, είναι πασιδήλη και για τον πρόσθετο λόγο ότι παρέχουν στον ερευνητή την ασφαλή βάση θεμελίωσης της προσωπικής του έρευνας, η οποία σε διαφορετική περίπτωση θα ήταν έωλη ή, το λιγότερο, μη ασφαλής.

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΣΟΦΙΑ ΤΖΩΡΤΖΑΚΑΚΗ-ΤΖΑΡΙΔΟΥ

Λυδία Παπαρρήγα-Αρτεμιάδη, Η. Αρναούτογλου και Ι. Χατζάκης, *Περίγραμμα ιστορίας μεταβυζαντινού δικαίου. Τα ελληνικά κείμενα*, εισ.-επιμ. Λυδία Παπαρρήγα-Αρτεμιάδη [Πραγματεία της Ακαδημίας Αθηνών, τ. 63], Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2011, σελ. 726.

Ι. Χατζάκης, *Περίγραμμα ιστορίας του μεταβυζαντινού δικαίου του λατινοκρατούμενου ελληνισμού. Τα λατινικά, ιταλικά και γαλλικά κείμενα*, [Πραγματεία της Ακαδημίας Αθηνών, τ. 65], Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών, 2012, σελ. 471.

Με τους δύο αυτούς τόμους της σειράς των *Πραγματειών*, η Ακαδημία Αθηνών παρέδωσε στους ερευνητές της νεότερης ιστορίας του ελληνισμού ένα εξαιρετικά πολύτιμο εργαλείο για τη μελέτη της – ιδιαίτερα εκείνης του τουρκοκρατούμενου και του λατινοκρατούμενου ελληνισμού. Με εισήγηση του ακαδημαϊκού, καθηγητή Μενέλαου Τουρτόγλου (1921-2013), καταρτίστηκε στο Κέντρο Ερεύνης του Ελληνικού Δικαίου της Ακαδημίας Αθηνών ερευνητικό πρόγραμμα για τη συνέχιση του σημαντικού έργου του Δ. Σ. Γκίνη, *Περίγραμμα του μεταβυζαντινού δικαίου* [Πραγματεία της Ακαδημίας Αθηνών 26], Αθήνα 1966. Αυτό κατέληξε στην έκδοση ενός τόμου που περιλαμβάνει τα ελληνικά κείμενα των πηγών του μεταβυζαντινού δικαίου (με εισαγωγή και επιστημονική επιμέλεια της Λυδίας Παπαρρήγα-Αρτεμιάδη) και ενός άλλου τόμου με τα λατινικά, ιταλικά και γαλλικά

κείμενα αυτής της περιόδου του ελληνικού δικαίου (με εισαγωγή και επιστημονική επιμέλεια του Ι. Χατζάκη).

Σε ό,τι αφορά την ιστορία του ελληνικού δικαίου, το μεταβυζαντινό δίκαιο μελετήθηκε αισθητά λιγότερο από ό,τι οι περίοδοι που προηγήθηκαν της μεταβυζαντινής τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, για ποικίλους λόγους.¹ Ένας από αυτούς – ίσως ο κυριότερος – είναι η δημοσίευση πηγών της νομοθεσίας και της νομολογίας, καθώς και των δικαιοπρακτικών εγγράφων αυτής της περιόδου σε ποικίλα και διάσπαρτα έντυπα ή σε ιδιωτικές εκδόσεις, στις οποίες η πρόσβαση δεν είναι πάντα εύκολη για τον ερευνητή. Πρέπει επίσης να προστεθεί ο παράγοντας της αναγκαίας εναρμόνισης του δικαίου του νεοσύστατου ελληνικού κράτους με το τότε ισχύον στη Δυτική και Κεντρική Ευρώπη, που ήταν κατά βάση το ιουστινιάνειο δίκαιο. Για τον λόγο αυτό, το βυζαντινορωμαϊκό «δίκαιο των χριστιανών αυτοκρατόρων» ορίζεται, παράλληλα ή συμπληρωματικά με τα έθιμα, ως ισχύον ιδιωτικό δίκαιο στα Πολιτεύματα του Αγώνα της ανεξαρτησίας, στα Ψηφίσματα του Ι. Καποδίστρια και στο Διάταγμα της Αντιβασιλείας της 23ης Φεβρουαρίου 1835, το οποίο συνέταξε ο G. L. von Maurer. Μέχρι τη θέση σε εφαρμογή του Αστικού Κώδικα το 1946, το βυζαντινορωμαϊκό δίκαιο ρύθμιζε τις σχέσεις ιδιωτικού δικαίου στην Ελλάδα και για τον λόγο αυτό κατείχε δεσπόζουσα θέση στην έρευνα της ιστορίας και του ισχύοντος τότε ιδιωτικού δικαίου.²

Ποιο ήταν, όμως, το δίκαιο που πραγματικά εφαρμοζόταν από τον ελληνικό πληθυσμό στις περιόδους της λατινοκρατίας και της τουρκοκρατίας;

Σε γενικές γραμμές, μπορούμε να πούμε ότι, όσον αφορά το δημόσιο δίκαιο, το ποινικό και το εμπράγματο δίκαιο, και στις δύο αυτές υποπεριόδους του μεταβυζαντινού δικαίου είχε εφαρμογή το δίκαιο του αντίστοιχου κατακτητή. Σε ό,τι αφορά το ιδιωτικό δίκαιο, στις λατινοκρατούμενες περιοχές της βυζαντινής αυτοκρατορίας δεσπόζουσα θέση κατείχε η μεσαιωνική αρχή της «προσωπικότητας του νόμου» (*personnalité de la loi*), σύμφωνα με την οποία οι δικαιοκτικές ρυθμίσεις διαφοροποιούνταν ανάλογα με την κοινωνική υπόσταση των δικαιοπρακτούντων. Στις περιοχές υπό οθωμανική κυριαρχία το κριτήριο του μουσουλμανικού δικαίου για την υπαγωγή μιας έννομης σχέσης στο πεδίο εφαρμογής του δικαίου ήταν η θρησκεία, σε ό,τι αφορά το οικογενειακό και το κληρονομικό δίκαιο, καθώς και τις ρυθμίσεις για τον «προσωπικό θεσμό» (*statut personnel*) των υπηκόων. Σύμφωνα λοιπόν με αυτά τα κριτήρια των ξένων δικαίων, ο υπόδουλος πληθυσμός μπόρεσε να διατηρήσει το δίκαιο που τον διείπε

1 Δ. Σ. Γκίνης, *Περίγραμμα*, Πρόλογος, σ. 9: «Τὸ Μεταβυζαντινὸν Δίκαιον ἀτυχῶς ἔχει παραμείνει μέχρι σήμερον ὅλως ἀνεξερευνήτον...».

2. Βλ. Α. Παπαρρήγα-Αρτεμιάδη, «Εισαγωγή», στο Α. Παπαρρήγα-Αρτεμιάδη, Η. Αρναούτογλου και Ι. Χατζάκης, *Περίγραμμα ιστορίας μεταβυζαντινού δικαίου. Τα ελληνικά κείμενα*, Αθήνα 2011, σσ. 111-155.

πριν κατακτηθεί, είτε αυτό ήταν το βυζαντινορωμαϊκό, βάσει του οποίου δίκαιζαν τα εκκλησιαστικά δικαστήρια, είτε ήταν το εθιμικό, που κυρίως το εφάρμοζαν οι αιρετοί κριτές ή τοπικά κοινοτικά όργανα των υποδούλων με δικαιοδοτικές αρμοδιότητες. Με την πάροδο του χρόνου και την εξέλιξη των κοινωνικών και οικονομικών συνθηκών, παρατηρούμε περισσότερο ή λιγότερο σημαντικές επιδράσεις αφενός του δικαίου του κατακτητή πάνω σε εκείνο των κατακτημένων και αφετέρου του εθιμικού δικαίου πάνω στο βυζαντινορωμαϊκό δίκαιο που εφάρμοζαν τα εκκλησιαστικά δικαστήρια κατά την επίλυση των διαφορών μεταξύ των υποδούλων. Επομένως, η μελέτη των τεκμηρίων του μεταβυζαντινού δικαίου μπορεί όχι μόνο να μας δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα του δικαίου και των θεσμών στην εξελικτική τους πορεία στους αιώνες της ξενικής κατοχής, αλλά και να φωτίσει ποικίλες όψεις της κοινωνικής και οικονομικής καθημερινής ζωής του υπόδουλου ελληνισμού.

Το εγχείρημα των ερευνητών του Κέντρου Ερεύνης της Ιστορίας του Ελληνικού Δικαίου της Ακαδημίας Αθηνών που υπογράφουν τους δύο τόμους αποτελεί, όπως σημειώθηκε, συνέχεια του έργου του Δ. Γκίνη, *Περίγραμμα ιστορίας του μεταβυζαντινού δικαίου*, που εκδόθηκε το 1966, και δύο συμπληρωμάτων του, τα οποία δημοσιεύθηκαν στην *Επετηρίδα της Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* (τ. 39-40, 1972-1973, και τ. 43, 1977-1978). Έχει όμως σημαντικές διαφορές ως προς την κατάταξη και επεξεργασία της ύλης στους δύο τόμους, αναλυτικότερα ευρετήρια και χρονολόγιο. Επίσης, δεν δημοσιεύονται ανέκδοτα κείμενα, λόγω του όγκου που καταλαμβάνουν τα λήμματα των δύο τόμων, διπλάσια περίπου σε αριθμό από εκείνα του *Περιγράμματος* του Δ. Γκίνη, ενώ η βιβλιογραφία που αποδελτιώθηκε μεταξύ των ετών 1978-2007 ή και παλαιότερη είναι περίπου τετραπλάσια από εκείνη που ο ίδιος επεξεργάστηκε μερικώς ή παρέλειψε. Το γεγονός αυτό μαρτυρεί τη μεγάλη ερευνητική-εκδοτική ώθηση που προκάλεσαν το *Περίγραμμα* του Δ. Γκίνη και τα δύο *Συμπληρώματά* του. Ας ελπίσουμε ότι στην επόμενη τριακονταετία θα δημοσιευθούν τουλάχιστον ισάριθμες πηγές του μεταβυζαντινού δικαίου.

Η πρωτοβουλία της Ακαδημίας Αθηνών να πραγματοποιήσει την έκδοση της συνέχειας του *Περιγράμματος* στους δύο αυτούς καλαίσθητους και τυπογραφικά άρτιους τόμους, που περιέχουν πλούσια και πολύτιμα τεκμήρια του βίου και του δικαίου της νεοελληνικής περιόδου μετά τη Δ' Σταυροφορία ή την Οθωμανική κατάκτηση, αποτελεί αναμφίβολα ένα μείζον επιστημονικό γεγονός. Όπως συνήθως συμβαίνει με τα σημαντικά γεγονότα, τα αποτελέσματά τους γίνονται εμφανή με το πέρασμα του χρόνου. Η ευσυνείδητη, συστηματική και απολύτως αξιόπιστη επιστημονική επεξεργασία του ογκώδους υλικού από τους επιμελητές των δύο τόμων, Λυδία Παπαρρήγα-Αρτεμιάδη και Ι. Χατζάκη, καθώς και από τον Η. Αρναούτογλου, ο οποίος συνεργάστηκε στον πρώτο τόμο, δημιουργεί τα εχέγγυα και τις στέρεες βάσεις για την περαιτέρω ανάπτυξη της έρευνας

του μεταβυζαντινού δικαίου και της λειτουργίας των θεσμών του, παρά τη δαιδαλώδη ποικιλότητα και την ιδιομορφία τους.

Θεσσαλονίκη

ΔΕΣΠΟΙΝΑ ΤΣΟΥΡΚΑ-ΠΑΠΑΣΤΑΘΗ

Antoni Rubió i Lluçh, *Epistolari grec. Correspondència recollida I anotada per Eusebi Ayensa I Prat*, τ. 1-4, Βαρκελώνη 2006-2012 [Institut d'Estudis Catalans. Memòries de la Secció històrico-arqueològica, αρ. LXIX, LXXVII, LXXXVII και XC]: τ. 1 (Anys 1880-1888), 2006, σελ. 495· τ. 2 (Anys 1889-1900), 2008, σελ. 501· τ. 3 (Anys 1901-1915), 2011, σελ. 561· τ. 4 (Anys 11916-1936), 2012, σελ. 623.

Οι εργασίες του Luis Segalá y Estalella (ο εναρκτήριο λόγος του στο Πανεπιστήμιο της Βαρκελώνης για το έτος 1916-1917 «El Renacimiento Helenico en Cataluña», Βαρκελώνη 1916), του Alexis-Eudald Solà i Farrés (ο εισιτήριο λόγος του στη Βασιλική Ακαδημία Καλών Τεχνών της Βαρκελώνης *Antoni Rubió i Lluçh, bizantinista i grecista*, Βαρκελώνη 1988) και της Βικτωρίας Χατζηγεωργίου-Χασιώτη («Η πρώτη γνωριμία των Ισπανών με τη νεοελληνική λογοτεχνία», *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά Ζ' επιστημονικής συνάντησης* [Θεσσαλονίκη, 25-27.4.1996], Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ./Τμήμα Φιλολογίας-Τομέας ΜΝΕΣ, 1998, σσ. 345-357) έδειξαν ότι η γνωριμία του ισπανικού κοινού με τη νεοελληνική λογοτεχνία άρχισε γύρω στα μέσα του 19ου αιώνα (με τις μεταφράσεις του ανδαλουσιάνου συγγραφέα και πολιτικού Juan Valera, με το γραμματολογικό σχέδιο του Salvador Constanzo, με το διδακτικό και εκδοτικό έργο του καταλανού ελληνιστή Antoni Bergnes de las Casas κ.ά.), αλλά ότι συστηματοποιήθηκαν στα τέλη του ίδιου αιώνα, χάρη κυρίως στις ενέργειες του μαθητή του Bergnes de las Casas Antoni Rubió i Lluçh, του «πατριάρχη των νεοελληνικών γλωσσικών και λογοτεχνικών σπουδών στην Καταλανία», όπως εύστοχα τον έχουν αποκαλέσει.

Ο Antoni Rubió i Lluçh (Βαγιαδολίδ 1856-Βαρκελώνη 1937) υπήρξε κατά βάση ρομανιστής, ισπανιστής και καταλανιστής, και δευτερευόντως ελληνιστής. Διερευνώντας την ιστορία του καταλανισμού (όπως και ο πατέρας του Joaquim Rubió i Ors) οδηγήθηκε στην εξέταση της δράσης των Καταλανών στην Ελλάδα, διερεύνηση που αναδείχθηκε σε βασικό κεφάλαιο της ιδεολογίας του καταλανισμού. Είχε μάλιστα μεταφράσει στα καστιλιάνικα την ιστορική μονογραφία του Επαμεινώνδα Σταματιάδη *Οι Καταλάνοι εν τη Ανατολή* (1869), χωρίς όμως να την τυπώσει. Από την έρευνα αυτή οδηγήθηκε στη βυζαντινή ιστοριογραφία και στη νεοελληνική λογοτεχνία. Η διδακτορική του διατριβή (*Estudio crítico-bibliográfico sobre*

Anacreonte y la colección anacreóntica, y su influencia en la literatura Antigua y moderna την υπέβαλε το 1878 στο Πανεπιστήμιο της Μαδρίτης και την τύπωσε στη Βαρκελώνη τον επόμενο χρόνο) αφορούσε τα ποιήματα του Ανακρέοντα και την απήχυσή τους στην αρχαία, μεσαιωνική και νεότερη λογοτεχνία. Έτσι ήρθε σε πρώτη επαφή και με τη νεότερη ελληνική, λαϊκή και επώνυμη λογοτεχνία (π.χ. με τα ποιήματα του Αθανάσιου Χριστόπουλου, ένα από τα οποία, το «Μίαν ο Έρωτας μικρήν / σαϊτίτζαν του πικρήν ...», μετέφρασε και στα καστιλιάνικα). Την 1.12.1881 άρχισε να δημοσιεύει στο δεκαπενθήμερο βαρκελονέζικο περιοδικό *Lo Gay Saber* (= Η χαρούμενη γνώση) τη μετάφραση του *Λουκή Λάρα* στα καταναλικά (είχαν προηγηθεί στο τεύχος της 15ης.11.1881 και στο ίδιο τεύχος με την πρώτη συνέχεια, ως εισαγωγή στο μεταφραζόμενο έργο, οι «Breus observacions sobre la moderna novela griega» [= Σύντομες παρατηρήσεις για το σύγχρονο ελληνικό μυθιστόρημα]), η οποία ολοκληρώθηκε στις 15.8.1882 σε 18 συνέχειες. Το έργο του Βικέλα τού το είχε στείλει το φθινόπωρο του 1880 ο φίλος του μαρκήσιος Queux de Saint-Hilaire, ο οποίος και τον προέτρεψε να το μεταφράσει στα ισπανικά. Το 1893 τύπωσε στη Βαρκελώνη μια ανθολογία νεοελληνικών διηγημάτων (*Novelas griegas*), στην οποία περιέλαβε σε καστιλιάνικη μετάφραση έξι διηγήματα των Δημητρίου Βικέλα («Εις του οφθαλμιατρού», «Ανάμνησις»), Γεωργίου Δροσίνη («Το κέντημα της Αντίτσας»), Αργύρη Εφταλιώτη («Η Στραβοκώσταινα»), Κωστή Παλαμά («Το τέλος του ανεμομύλου») και Γ. Μ. Βιζυηνού («Το αμάρτημα της μητρός μου»). Το 1897 πρωτοστατεί σε φιλελληνικές κινησεις στην Καταλανία, οργανώνοντας, μεταξύ άλλων, τη δημοσίευση νεοελληνικών ποιημάτων (στροφές από τον «Ύμνον εις την Ελευθερίαν», από το «Η σκιάβα» του Βαλαωρίτη, το αθηναϊκό παραμύθι «Η βασίλισσα των γοργόνων» της Μαριάννας Καμπούρογλου) στο εβδομαδιαίο περιοδικό *La veu de catalunya* σε μεταφράσεις δικές του και άλλων στα καταναλικά (βλ. Χατζηγεωργίου-Χασιώτη, ό.π., σσ. 353-354). Θεωρήθηκε επίσης ο εμπνευστής του *Missatge a S. M. Jordi I, Rei dels Hellens* (= Μηνύματος προς τον βασιλιά των Ελλήνων Γεώργιο Α'), που υποστήριζε την αυτονομία της Κρήτης, έργο που τυπώθηκε τον Μάρτιο του 1897 και επιδόθηκε επισήμως στον έλληνα πρόξενο στη Βαρκελώνη. Αργότερα ο Antoni Rubió γίνεται αντεπιστέλλον μέλος του φιλολογικού Συλλόγου «Παρνασσός», της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος και άλλων ελληνικών συλλόγων, και, τέλος, πρόξενος της Ελλάδας στη Βαρκελώνη (από το 1903 ως το φθινόπωρο του 1917 και από την άνοιξη του 1921 ως το 1928). Ο Rubió επισκέφτηκε την Ελλάδα τρεις φορές για επιστημονική έρευνα (1895, 1896 και 1909): τον Νοέμβριο του 2006, με αφορμή μια εκδήλωση του Ινστιτούτου Θεοβάντες της Αθήνας για τα 150 χρόνια από τη γέννηση του Rubió, στήθηκε στην Υπάτη (πρωτεύουσα του καταλανικού Δουκάτου των Νέων Πατρών) αναμνηστική πλακέτα για την εκεί επίσκεψή του το 1909. Από την πλουσιότατη εργογραφία του για την παρουσία των Καταλανών στην Ελλάδα (βλ. Solà, ό.π.,

σσ. 75-79) σημειώνω εδώ μερικές από τις βασικότερες ιστορικές μελέτες του: *La expedición y dominación de los catalanes en Oriente juzgadas por los griegos: monografía leída en las sesiones ordinarias celebradas por la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona en los días 12 y 26 de febrero y 12 de marzo de 1883* (1883)· *Los navarros en Grecia y el ducado catalán de Atenas en la época de su invasión. Monografía leída en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona* (1886)· *Catalunya a Grecia Estudis historics i literaris* (1906)· *La Acrópolis de Atenas en la época catalana* (1908)· *Els castells Catalans de la Grècia continental* (1908 και 1910)· *Diplomatari de l'Orient Català* (1301-1409) (1947).

Την αλληλογραφία αυτού του σημαντικού προσώπου με έλληνες πανεπιστημιακούς καθηγητές, ιστορικούς, λαογράφους, λογοτέχνες, λογίους, πολιτικούς κ.ά., που απλώνεται στα χρόνια 1880-1936, εξέδωσε και επιμελήθηκε ο καταλανός νεοελληνιστής Eusebi Ayensa I Prat, μελετητής της νεοελληνικής λογοτεχνίας, καθηγητής για κάποιο διάστημα στο Πανεπιστήμιο της Girona, διευθυντής του Ινστιτούτου Θεοβάντες της Αθήνας (2007-2012) και δραστήριος μεταφραστής στα καταλανικά ελληνικών δημοτικών τραγουδιών (2000), του *Χρονικού μιας Πολιτείας* του Π. Πρεβελάκη (1999), των «Ατελών ποιημάτων» του Καβάφη (2011) κ.ά.

Πρόκειται για ένα εκδοτικό σχέδιο που είχε συλλάβει και προετοιμάσει ο αείμνηστος σημαντικός καταλανός νεοελληνιστής Alexis-Eudald Solà I Farrés, καθηγητής του Ayensa στη Βαρκελόνη. Λίγα χρόνια ύστερα από την έκδοση της διάλεξής του στη Βασιλική Ακαδημία της Βαρκελόνης που είδαμε στην αρχή, τον Μάιο του 1992, στην αφιερωμένη στον Γιάννη Αποστολάκη 5η επιστημονική συνάντηση του τομέα ΜΝΕΣ του τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ., ο Solà, σε ανακοίνωσή του για τον Rubió («Ο καταλανός νεοελληνιστής Antoni Rubió i Lluch», *Όψεις της λαϊκής και της λόγιας νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 237-250) τόνιζε την ανάγκη να ταξινομηθεί το αρχείο του και η αλληλογραφία του, με τη βεβαιότητα ότι θα έπεφτε περισσότερο φως στην προσωπική διαδρομή του Rubió, στις σχέσεις του με την ελληνική λογοσύνη της εποχής αλλά και στη συνολικότερη προσφορά του στη διάδοση του νεοελληνικού πολιτισμού στην Καταλανία. Τμήματα της αλληλογραφίας του Rubió με μερικούς έλληνες λογίους (Δ. Βικέλας, Ν. Γ. Πολίτης) είχε παρουσιάσει ο Ayensa σε μεμονωμένες μελέτες του, δημοσιευμένες σε περιοδικά και πρακτικά συνεδρίων. Στοιχεία από την αλληλογραφία του Rubió με τον Λάμπρο Ευνάλη και τον Βικέλα είχαν αξιοποιήσει σε μελέτες τους η Β. Χατζηγεωργίου-Χασιώτη και ο Alexis Solà.

Το έργο που τιτλοφορείται *Epistolari grec* (Ελληνική αλληλογραφία), αν και αρχικά σχεδιάστηκε ως τρίτομο, κατέλαβε τελικά τέσσερις τόμους. Ο πρώτος τόμος περιλαμβάνει «Abreviacions» («Συντομογραφίες», σ. 9), «Presentació» («Εισαγωγή-παρουσίαση», σσ. 11-26· τονίζεται η συμβολή του αείμνηστου καθηγητή Solà στη σύλληψη της ιδέας και στην προετοιμασία

της έκδοσης των επιστολών του Rubió, παρέχονται πληροφορίες για την προέλευση των επιστολών και τη συμπλήρωση του επιστολικού υλικού που απόκειται στο αρχείο Rubió από ελλαδικά αρχεία, περιγράφεται η πολυγλωσσία της αλληλογραφίας, προσδιορίζονται οι αρχές της έκδοσης και καταγράφονται οι ευχαριστίες του επιμελητή), «El fons documental» («Το αρχειακό υλικό», σσ. 29-453· επιστολές αρ. 1-183), «Arèndix» («Επίμετρο», σσ. 457-463· περιλαμβάνονται μία επιστολή Saint-Hilaire προς τον Rubió, μία εμπιστευτική επιστολή του Σταματιάδη προς τον Rubió, καθώς και ένα εργοβιογραφικό σημείωμα του Επ. Σταματιάδη προς τον Rubió), «Làmines» («Εικόνες» (σσ. 467-490, όπου περιλαμβάνονται φωτογραφίες ελλήνων αλληλογράφων, χειρόγραφων επιστολών και τιμητικών διπλωμάτων του Rubió) και «Índex general» («Πίνακα περιεχομένων», σσ. 491-495 όπου και χρονολογική καταγραφή των επιστολών και των κάθε φορά αλληλογράφων).

Ο δεύτερος τόμος περιλαμβάνει «Συντομογραφίες» (σ. 7), «Το αρχειακό υλικό» (σσ. 11-458· επιστολές αρ. 184-430), «Επίμετρο» (σσ. 461-471· περιλαμβάνονται επτά επιστολές, τρεις της συζύγου του Rubió Pilar Balaguer προς τον Βικέλα, τρεις του Βικέλα προς την Pilar και μία του Πέτρου Μουτσόπουλου προς την Pilar), «Εικόνες» (σσ. 475-494, όπου περιλαμβάνονται φωτογραφίες ελλήνων αλληλογράφων, χειρόγραφων επιστολών και τιμητικών διπλωμάτων του Rubió) και «Πίνακα περιεχομένων» (σσ. 495-501).

Ο τρίτος τόμος περιλαμβάνει «Συντομογραφίες» (σ. 7), «Εισαγωγική σημείωση» (σσ. 9-10, όπου διευκρινίζονται οι λόγοι της μη μεταγραφής κάποιων επιστολών), «Το αρχειακό υλικό» (σσ. 13-521· επιστολές αρ. 431-673), «Εικόνες» (σσ. 525-554, όπου περιλαμβάνονται φωτογραφίες ελλήνων αλληλογράφων, χειρόγραφων επιστολών και τιμητικών διπλωμάτων του Rubió) και «Πίνακα περιεχομένων» (σσ. 555-561).

Ο τέταρτος τόμος περιλαμβάνει «Συντομογραφίες» (σ. 7), «Το αρχειακό υλικό» (σσ. 11-516· επιστολές αρ. 674-962), «Επίμετρο» (σσ. 519-521· περιλαμβάνεται μία επιστολή του Γεωργίου Τυπάλδου προς τον Γεράσιμο Λοβέρδο), «Εικόνες» (σσ. 525-558, όπου περιλαμβάνονται φωτογραφίες ελλήνων αλληλογράφων, χειρόγραφων και δακτυλόγραφων επιστολών και τιμητικών διπλωμάτων του Rubió) και «Πίνακα περιεχομένων» (σσ. 559-566). Στο ίδιο τόμο περιλαμβάνονται δύο ευρετήρια και των τεσσάρων τόμων: «Índex de noms propis i d'obres literàries i pictòriques» («Κατάλογος κυρίων ονομάτων, λογοτεχνικών έργων και τοπωνυμίων», σσ. 571-619), και «Índex temàtic» («Θεματικός κατάλογος», σσ. 621-623).

Κάθε επιστολή φέρει στην αρχή την ημερομηνία και τα ονόματα των αλληλογράφων, συστήνεται με σύντομη παρουσίαση του περιεχομένου της στα καταλανικά και πλαισιώνεται με τις απαραίτητες «διπλωματικές» και ταξινομικές πληροφορίες (αν είναι πρωτότυπο ή αντίγραφο, αν πρόκειται για επιστολή ή ταχυδρομική κάρτα, οι διαστάσεις του χειρογράφου, το χρώμα της μελάνης, το αρχείο στο οποίο σώζεται κ.ά.). Ακολουθεί η πιστή

αναδημοσίευσή της, με τον σχετικό υπομνηματισμό σε υποσημειώσεις, και, εάν είναι γραμμένη στα ελληνικά, έπεται η μετάφρασή της στα καταλανικά. Από τον τρίτο τόμο κ.ε. μερικές επιστολές δεν αναδημοσιεύονται αυτούσιες, αλλά ο επιμελητής περιορίζεται στη σύνοψη του περιεχομένου της καθεμιάς, είτε επειδή είναι δυσανάγνωστες είτε επειδή έχουν καθαρά υπηρεσιακό χαρακτήρα (λόγω της προξενικής ιδιότητας του Rubió).

Η κυρίαρχη γλώσσα των επιστολών είναι τα γαλλικά και δευτερευόντως τα ελληνικά και ακόμη σπανιότερα τα καταλανικά, τα καστιλιάνικα και τα γερμανικά. Ο ίδιος ο Rubió γράφει στα γαλλικά κυρίως, ενώ στην αρχή παρακαλεί τους έλληνες αλληλογράφους να του γράφουν στα ελληνικά. Κάποιες φορές, κατά τη δεκαετία του 1880, γράφει και στα ελληνικά, με εντυπωσιακά αποτελέσματα για έναν ξένο που έχει πρόχειρο μόνο το Λεξικόν ελληνο-γαλλικόν του Άγγελου Βλάχου (την έκδοση του 1871· μόλις την άνοιξη του 1903, όταν γίνεται πρόξενος, λαμβάνει ως δώρο από τον Βικέλα την εμπλουτισμένη έκδοση του 1897· βλ. επιστολή αρ. 474). Λίγες επιστολές του είναι δίγλωσσες (γαλλικά και ελληνικά ή καταλανικά και ελληνικά· βλ. αρ. 52 και 119).

Οι περισσότερες επιστολές προέρχονται από το Αρχείο του Rubió (κύριο σώμα, προσχέδια, βιβλίο αντιγράφων) και συμπληρώνονται με επιστολικό υλικό από διάφορα ελλαδικά αρχεία όπου σώζονται επιστολές του Rubió προς έλληνες αποδέκτες (Δ. Βικέλα στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδας, Ν. Γ. Πολίτη στο Μουσείο Μπενάκη, Κλέωνος Ραγκαβή και Δημητρίου Πετροκόκκινου στη Γεννάδειο, Σπ. Λάμπρου στο Σπουδαστήριο Ιστορίας του ΕΚΠΑ, Στέφανου Δραγούμη στη Γεννάδειο, Ναυσικάς Παλαμά στο Ίδρυμα Παλαμά, Κ. Ράδου στην ΙΕΕΕ, Αλέξανδρου Πάλλη στα ΓΑΚ και στο ΕΛΙΑ). Η ανάγνωση της αλληλογραφίας δείχνει ότι λείπουν επιστολές από το αρχείο Rubió (ιδίως επιστολές του Βικέλα), την απώλεια των οποίων επισημαίνει ο Ayensa (όχι όμως παντού· βλ. τ. 1, σ. 164, τ. 2, σ. 178, τ. 3, σσ. 54, 109, 133 κ.α.). Πολύ μεγαλύτερη όμως είναι η απώλεια επιστολών του Rubió προς αποδέκτες του, το αρχείο των οποίων ή η αλληλογραφία τους δεν σώζεται ή δεν έχει εντοπιστεί πλήρες (Επ. Σταματιάδης, Γ. Δροσίνης, Κ. Χρηστομάνος, Α. Μηλιαράκης, Αργ. Εφταλιώτης, Αλ. Πάλλης κ.ά.)· κάποιες από αυτές τις γνωρίζουμε από αντίγραφα ή προσχέδια που κράτησε ο ίδιος ο Rubió. Όπως αφήνει να εννοηθεί η επιστολή αρ. 99 του Δ. Καμπούρογλου προς τον Rubió (τ. 1, σ. 268), θα πρέπει να λανθάνει αλληλογραφία του και με τον Αριστοτέλη Κουρτίδη. Η αλληλογραφία αραιώνει κατά διαστήματα (π.χ. στα χρόνια 1891-1892), αλλά αυτό μπορεί να είναι συμπτωματικό, επειδή λείπουν επιστολές. Όσον αφορά τις χαμένες επιστολές του Rubió προς τον Κ. Χρηστομάνο, ίσως η έρευνα στα τμήματα του αρχείου του και της οικογένειάς του στο Μουσείο Μπενάκη και στο ΕΛΙΑ να απέφερε περισσότερα ευρήματα. Το ίδιο ίσως μπορεί να γίνει και με την έρευνα της αλληλογραφίας Ψυχάρη (στη Βιβλιοθήκη της Βουλής), του Λάμπρου Ευνάλη (στο αρχείο της Βικτωρίας Χατζηγεωργίου-Χασιώτη και του Μουσείου

Μακεδονικού Αγώνα), του Πανελληνίου Γυμναστικού Συλλόγου (όπου ίσως σώζονται επιστολές του Γ. Ν. Μαυράκη), του Alexis Solà, αλλά και με την επισταμένη αναζήτηση πληρέστερου σώματος της αλληλογραφίας των Γ. Δροσίνη, Κ. Ράδου, Ν. Βέη, Ναυσικάς Παλαμά, Αλέξανδρου Πάλλη, Πέτρου Δ. Μουτσόπουλου (ίσως σε κάποιον φορέα του Πειραιά, αφού η επιστολή αρ. 496 μας πληροφορεί ότι το 1903 ήταν υποψήφιος δήμαρχος Πειραιά: ο Ayensa, πάντως, όπως αφήνει να εννοηθεί η λεζάντα της φωτογραφίας αρ. 2, τ. 2, σ. 476, έχει δει κάποιο αρχείο Μουτσόπουλου).

Πρέπει όμως να αποκατασταθεί η λανθασμένη χρονολογική τοποθέτηση της επιστολής αρ. 57 (τ. 1, σσ. 172-173), αφού τόσο το περιεχόμενό της όσο και η συνδυαστική ανάγνωση τής αρ. 30 (τ. 1, σσ. 108-110) αποδεικνύουν αναμφισβήτητα ότι γράφτηκε στις 20.11.1881 και όχι στις 20.11.1882, και άρα πρέπει να τοποθετηθεί μετά τον αρ. 28. Η επιστολή αρ. 100 (τ. 1, σσ. 270-271) θα πρέπει να μετακινηθεί πολύ αργότερα, στα τέλη Ιουλίου ή στις αρχές Αυγούστου του 1885, και πάντως μετά τις 21 Ιουλίου 1885, αφού τότε δημοσιεύτηκε το σημείωμα του Δ. Καμπούρογλου στην *Εβδομάδα*, τ. 2, τχ. 73 (21.7.1885) 346. Προς τη μετακίνηση αυτή συντείνει και το ότι η μελέτη για την οποία γίνεται λόγος στην επιστολή αρ. 100 είναι η «Los navarros en Grecia [...]», την οποία ο καταλανός ιστορικός είχε ανακοινώσει στη Βασιλική Ακαδημία της Βαρκελώνης στις 8 και 22.6.1885. Επίσης τον Μάιο του 1885 ο Rubió ανακοίνωσε στους έλληνες φίλους του ότι είχε διοριστεί καθηγητής στο Πανεπιστήμιο του Ονιέδο και τους έστειλε νέα φωτογραφία του και τον Ιούλιο του ίδιου έτους τους ανακοίνωσε ότι είχε διοριστεί καθηγητής στο Πανεπιστήμιο της Βαρκελώνης (βλ. επιστολές αρ. 106-108, 110 και 112). Οι επιστολές 221 και 222 πρέπει να τοποθετηθούν με αντίστροφη σειρά. Τέλος, η επιστολή αρ. 291 θα πρέπει να χρονολογηθεί με ακρίβεια στις 22.8.1893, ημερομηνία που επιβεβαιώνεται από μια παλιότερη μελέτη της Β. Χατζηγεωργίου-Χασιώτη («Ο Λάμπρος Ενωάλης (1848-1932) και το πεζογραφικό του έργο», *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 246, σημ. 16) αλλά και από μεταγενέστερη επιστολή του Ενωάλη (τ. 3, αρ. 293).

Η αλληλογραφία καλύπτει μεγάλο χρονικό διάστημα (1880-1936) και είναι φυσικό να παρελαύνουν πολλά και διαφορετικά πρόσωπα. Παλιοί και στενοί αλληλογράφοι του Rubió φεύγουν από τη ζωή (ο Σταματιάδης το 1901, ο Βικέλας το 1908, ο Λάμπρος το 1919, κ.ά.), ενώ εμφανίζονται νέοι: ο Γ. Ν. Μαυράκης, από τα τέλη του 19ου αιώνα, ο οποίος εξελίσσεται στον συστηματικότερο μεταφραστή των έργων του Rubió στα ελληνικά, ο αρχαιολόγος από τον Αλμυρό Μαγνησίας Νικόλαος Γ. Γιαννόπουλος, ο καθηγητής Νικόλαος Βέης, η επιστολή του οποίου είναι και η τελευταία που δημοσιεύεται (αρ. 962, 29.5.1936), πρόσωπα που γνώρισε και τον διευκόλυναν κατά τη διάρκεια του τρίτου ταξιδιού στην Ελλάδα το καλοκαίρι του 1909 (ο δήμαρχος Λιβαδειάς Γ. Ν. Κορόζος, ο γιατρός της Άμφισσας Αλέξανδρος Στουρνάρας, κάτοικοι της Σμύρνης κ.ά.), ο

διπλωμάτης Νικόλαος Σάντας, ο επίσης διπλωμάτης και πρώην γραμματέας του ελληνικού προξενείου στη Βαρκελώνη Νικόλαος Σώχος, ο Αλέξανδρος Φιλαδελφεύς, η κόρη του Κωστή Παλαμά Ναυσικά (που επισκέπτεται στη Βαρκελώνη τη φίλη της χορεύτρια Àurea de Sarrà και γνωρίζεται με τον Rubió) κ.ά. Τις περισσότερες επιστολές στον Rubió στέλνουν ο Δ. Βικέλας (145 + 3 προς τη σύζυγο του Rubió), ο Επαμεινώνδας Σταματιάδης (70), ο Γ. Ν. Μαυράκης (106), ο Σπ. Λάμπρος (42), ο Κ. Χρηστομάνος (26), ο Νικόλαος Σώχος (26), η χήρα του Σπ. Λάμπρου Άννα (23), ο Πέτρος Μουτσόπουλος (21), ο Δ. Καμπούρογλου (20), ο Νικόλαος Σάντας (18), η Ναυσικά Παλαμά (15) και πολλοί άλλοι με λιγότερες. Οι παραπάνω αριθμοί πάντως δεν είναι οι τελικοί, καθώς σε αρκετές περιπτώσεις λείπουν επιστολές. Πολύ περισσότερες είναι οι ελλείψεις όσον αφορά τις επιστολές που στέλνει ο Rubió, αφού όπως ήδη ειπώθηκε, πολλά αρχεία δεν εντοπίστηκαν. Με τα στοιχεία, συνεπώς, που διαθέτουμε, τις περισσότερες επιστολές ο Rubió τις έστειλε στους Βικέλα (119), Σταματιάδη (16· είναι σίγουρο πάντως ότι του έστειλε πολλαπλάσιες, αφού όσες σώζονται είναι από αντίγραφα ή προσχέδια του Rubió), Ν. Γ. Πολίτη (12), Σπ. Λάμπρο (9· κι εδώ πολλές ελλείψεις), Γ. Ν. Μαυράκη (5· κι εδώ πάρα πολλές ελλείψεις) κ.ά.

Το πλούσιο αυτό επιστολικό υλικό είναι χρήσιμο για τον ισπανό ερευνητή της διαμόρφωσης της καταλανικής ταυτότητας, για τον έλληνα και ισπανό ιστορικό της φραγκοκρατίας και ειδικά της καταλανοκρατίας στην Ελλάδα, για τον έλληνα ιστορικό της νεότερης πολιτικής ιστορίας (τέλη του 19ου αιώνα και των τριών πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα) αλλά και για τον νεοελληνιστή φιλόλογο. Την αξία της αλληλογραφίας για τις καταλανικές και ιστορικές κυρίως σπουδές έχουν τονίσει οι βιβλιοκρισίες που δημοσιεύτηκαν κατά τη σταδιακή έκδοση των τόμων· έχω υπόψη μου τις βιβλιοκρισίες του José Simón Palmer στο περ. *Erytheia*, τ. 28 (2007· για τον τ. 1), τ. 29 (2008· για τον τ. 2) και τ. 32 (2011· για τον τ. 3) και του ιστορικού Ν. Γ. Μοσχονά στο περ. *Τεκμήριον* 8 (2008· για τους τόμους 1-2).

Φαίνεται καθαρά από τις επιστολές πως ο Rubió συγκεντρώνει ακόμη και τη μικρότερη ψηφίδα για την παρουσία των Καταλανών στην Ανατολή. Λατρεύει την Ελλάδα και για τον αρχαίο της πολιτισμό αλλά και επειδή ήταν ο χώρος στον οποίο έδρασαν επί 80 χρόνια οι καταλανοί πρόγονοί του (βλ. τα όσα εξομολογητικά γράφει στον Βικέλα για τη διακαή επιθυμία του να επισκεφτεί την Αθήνα, αρ. 175). Από εκεί άλλωστε προέκυψε και το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τον νεότερο ελληνισμό και γι' αυτό ξεκίνησε να μεταφράζει τη μελέτη του Επαμ. Σταματιάδη για την παρουσία των Καταλανών στην Ανατολή. Ο πατέρας του Rubió άλλωστε, ο Joaquim Rubió i Ors, υπήρξε ένας από τους βασικούς διαμορφωτές της καταλανικής ιδεολογίας στις πρώτες δεκαετίες του 19ου αιώνα.

Η πρώτη επιστολή που δημοσιεύεται ανήκει στον Antoni Rubió και τη στέλνει από τη Βαρκελώνη στις 4.12.1880 προς τον Επαμεινώνδα Σταματιάδη, Γραμματέα της Ηγεμονίας της Σάμου, με την οποία του ζητά

την άδεια να τυπώσει τη μετάφραση στα καταλανικά του έργου του *Οι Καταλάνοι εν τη Ανατολή* (1869), έργο που είχε εντοπίσει κατά τύχη στη βιβλιοθήκη του Victor Balaguer. Παράλληλα, του ζητά πληροφορίες για τις πηγές που χρησιμοποίησε και βιβλιογραφική βοήθεια από την ελληνόγλωσση παραγωγή σχετικά με την ιστορία των Καταλανών στην Ελλάδα. Για τον ίδιο λόγο επιδιώκει στη συνέχεια και έχει αλληλογραφία με μείζονα πρόσωπα της ελληνικής και ξένης λογοισύνης, τα οποία ασχολήθηκαν είτε ως επιστήμονες είτε ως λογοτέχνες με την παρουσία των Καταλανών στην Ελλάδα: Σπ. Λάμπρος, Ν. Γ. Πολίτης, Κων/νος Σάθας, Κων/νος Χρηστομάνος, Δ. Καμπούρογλου, Κλέων Ραγκαβής, Αντ. Κεραμόπουλος, Gregoronius κ.ά. Από αυτή την επαφή και τα στοιχεία που του προσκομίζουν προκύπτουν και μερικές από τις επόμενες μελέτες του. Αλλά και αρκετοί έλληνες επιστήμονες και λόγιοι αλληλογραφούν μαζί του για να λύσουν απορίες τους και να πλουτίσουν τις γνώσεις τους για τη Φραγκοκρατία και Καταλανοκρατία στην Ελλάδα (Σπ. Λάμπρος, Ν. Γ. Πολίτης, Κ. Χρηστομάνος κ.ά.) ή ειδικότερα σε συγκεκριμένες περιοχές στην Αθήνα (επιστολές του Δ. Καμπούρογλου· αλλά και για να προωθήσει στο ισπανικό κοινό το ιστοριοδιφικό του έργο για την ιστορία της Αθήνας, αρ. 202), στη Βοιωτία (επιστολές του δημάρχου Γεωργίου Ν. Κορόζου), την Άμφισσα (επιστολές του γιατρού Αλέξανδρου Στουρνάρα), τη Μαγνησία (επιστολές του αρχαιολόγου Ν. Γιαννόπουλου) κ.ά.

Ο μελετητής της νεοελληνικής ιστορίας μπορεί μέσω των επιστολών να παρακολουθήσει όλη την προετοιμασία για την καταλανική υποστήριξη του Κρητικού ζητήματος στα 1897 (αρ. 371-379 κ.α.) και τις ενέργειες του Rubió για τη συμμετοχή ελλήνων καλλιτεχνών στην Έκθεση Καλών Τεχνών της Βαρκελόνης το 1898 (αρ. 391, 392 κ.α.), τις φιλανθρωπικές ενέργειες για τους σεισμόπληκτους Έλληνες το 1894 και άλλα πολλά. Από τις μακροσκελείς και αλληπαλλήλες επιστολές του Γ. Ν. Μαυράκη στον τρίτο τόμο παρακολουθούμε την εξέλιξη των Βαλκανικών Πολέμων και την απήχηση που έχει σε έναν λόγιο Αθηναίο φιλοβασιλικών και αντιβενιζελικών φρονημάτων, καθώς και τις πολιτικές εξελίξεις κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920. Διαφωτιστική για τα ελληνικά πολιτικά πράγματα είναι και η διαδικασία μέσω της οποίας ο Rubió έγινε πρόξενος της Ελλάδας στη Βαρκελόνη, η παύση του και η αποκατάστασή του. Βλέπουμε ότι η επιθυμία του Rubió να γίνει πρόξενος της Ελλάδας στη Βαρκελόνη έχει μακρά ιστορία, καθώς από τον Οκτώβριο του 1889 ζητά από τον Βικέλα να μεσολαβήσει στον Υπουργό Εξωτερικών Στέφανο Δραγούμη για να τον διορίσει υποπρόξενο (τ. 2, αρ. 201), αργότερα, τον Φεβρουάριο του 1896, ξανασυζητά εμπιστευτικά με τον Βικέλα το ζήτημα (αρ. 352), και πάλι την άνοιξη του 1899 (αρ. 410, 411), ώσπου από την άνοιξη του 1902 οι συνθήκες γίνονται ευνοϊκότερες (αρ. 450-453, 456, 458 κ.α.) και καταλαμβάνει τελικά τη θέση τον Φεβρουάριο του 1903 (αρ. 464, 466, 468)· τη χάνει τον Οκτώβριο του 1917 από την κυβέρνηση Βενιζέλου και την ξανακαταλαμβάνει τον

Ιούνιο του 1921 χάρη στις ενέργειες της φιλοβασιλικής χήρας του Σπ. Λάμπρου.

Οι επιστολές μπορούν να διαβαστούν είτε μεμονωμένα για ειδικές αναζητήσεις (και σ' αυτό βοηθάει απεριόριστα το αναλυτικό ευρετήριο κυρίων ονομάτων, λογοτεχνικών έργων και τοπωνυμίων, που φιλοξενείται στον τέταρτο τόμο) είτε συνολικά στη χρονική τους διαδοχή. Στη δεύτερη αυτή περίπτωση, αποτελούν ένα απολαυστικό ανάγνωσμα που αποτυπώνει την εικόνα της εποχής, τους ανθρώπους της και τις συνθήκες της ζωής τους. Η ανάγνωση των επιστολών αποκαλύπτει τις διαδικασίες και τα δίκτυα μέσω των οποίων αλληλοδιανέμονταν οι τιμητικοί τίτλοι σε πρόσωπα από φιλολογικές εταιρείες και συλλόγους, τιμές που προσπόριζαν μεγάλη τιμή και λειτουργούσαν ως επικύρωση της αξίας ενός προσώπου (βλ., π.χ., αρ. 31 και 138, τ. 1 ή τις επίμονες και καρποφόρες ενέργειες του Σταματιάδη για να τιμηθεί ο Rubiό από το ελληνικό Υπουργείο Εξωτερικών με τον Αργυρό Σταυρό των Ιπποτών του Βασιλικού Τάγματος του Σωτήρος παρεμπιπτόντως πολύ ενδιαφέρουσες οι πληροφορίες του Σταματιάδη για τη δημιουργία του Τάγματος του Σωτήρος και την εξέλιξή του, αρ. 162, τ. 1, σσ. 399-400). Παρακολουθούμε επίσης (αρ. 607-617 κ.α.) τις δυσκολίες στην ταχυδρομική επικοινωνία και τις ελλείψεις των ελληνικών τυπογραφείων σε ισπανικά τυπογραφικά στοιχεία. Μπαίνουμε στο κλίμα της εποχής, διαβάζοντας για τα συστατικά γράμματα με τα οποία εφοδιαζόταν κάποιος όταν επισκεπτόταν μια άλλη χώρα (και ο Βικέλας τα χρειάζεται, όταν επισκέπτεται την Ισπανία, και ο Rubiό, όταν επισκέπτεται για πρώτη φορά την Ελλάδα). Κάποιες φορές η αλληλογραφία γίνεται για να συστήσουν ένα πρόσωπο που θα επισκεφτεί την Ελλάδα ή την Ισπανία. Συχνά νεοελληνιστές του εξωτερικού ζητούν τη συνεργασία του Rubiό στα περιοδικά τους (π.χ. ο Henri Grégoire, αρ. 866 κ.α., ο William Miller, αρ. 883 κ.α.) ή τη συνδρομή του και την ανταλλαγή εντύπων. Έλληνες λόγιοι αλληλογραφούν μαζί του για να του ζητήσουν αντίτυπο των έργων του, στα οποία κάνει αναφορά σε εργασίες τους (βλ. την επιστολή αρ. 534 του Μαρίνου Κουτούβαλη από τη Σμύρνη). Έλληνες λογοτέχνες και επιστήμονες του στέλνουν έργα τους, είτε για να διεισδύσουν στο ισπανικό κοινό είτε επειδή θεωρούν ότι θα τον ενδιαφέρουν (πχ. ο Αντώνης Μηλιαράκης, με σύσταση του Δροσίνη, του στέλνει τα γεωγραφικά του δημοσιεύματα, αρ. 329 κ.α.). Κάποτε παρακολουθούμε και απρόσμενα αιτήματα: ο Σπ. Λάμπρος και ο νομισματολόγος Ιωάννης Σβορώνος του ζητούν ισπανικά γραμματόσημα για τη συλλογή των παιδιών τους (αρ. 428, 593 κ.α.), ο Δροσίνης ισπανικά αντικείμενα για την αντικερί της γυναίκας του κ.ά.

Στη συνέχεια θα σταθούμε λίγο περισσότερο στις πληροφορίες που παρέχει η αλληλογραφία στον ερευνητή της νεοελληνικής λογοτεχνίας και της ιστορίας του γλωσσικού ζητήματος. Παρακολουθούμε με αρκετή ακρίβεια τη σύλληψη της ιδέας για τη μετάφραση του *Λουκή Λάρα* στα καταλανικά, την πορεία της μετάφρασης και της δημοσίευσής της στο περιοδικό *Lo*

Gay Saber και τη βιβλιογραφική συνδρομή του ίδιου του Βικέλα (επιστολές αρ. 23-24 κ.α.). Από τις πιο ενδιαφέρουσες επιστολές για τον νεοελληνιστή φιλόλογο είναι αυτές που αφορούν την ετοιμασία και έκδοση της ανθολογίας *Novelas griegas* (αρ. 246 – 253, 256, 262, 271, 278, 281· δυστυχώς, δεν έχουν σωθεί στο αρχείο Rubiό οι επιστολές του Βικέλα στις 22.7.1892, 18.8.1892 και 21.8.1892 που θα φώτιζαν καθαρότερα τις προτάσεις του Βικέλα προς τον Rubiό, αφού εκεί κατέγραφε τις πρώτες προτάσεις του για το ποια κείμενα άξιζε να περιληφθούν και έδινε πληροφορίες για τους συγγραφείς). Την πρωτοβουλία είχε ο εκδοτικός οίκος της Βαρκελώνης Duran y c.a, τον Ιούλιο του 1892, ο οποίος αποφάσισε (πιθανότατα λόγω του ενδιαφέροντος που είχε δημιουργήσει για την Ελλάδα η δράση του Rubiό) να εκδώσει στην καστιλιάνικη γλώσσα μια ανθολογία με πεζά νεοελληνικά λογοτεχνικά κείμενα. Ο Rubiό ζητά τη βοήθεια του Βικέλα για τα κείμενα που αξίζει να συμπεριλάβει, προσδιορίζοντας και κάποιους βασικούς άξονες: να προέρχονται από διαφορετικούς πεζογράφους, να έχουν όσο γίνεται περισσότερη ελληνικότητα (το ισπανικό κοινό ενδιαφερόταν πολύ για πατριωτικά ελληνικά θέματα), να μην θίγουν θρησκευτικά θέματα και να είναι σεμνά ως προς το περιεχόμενο. Σε έναν πρώτο σχεδιασμό, με υποδείξεις του Ψυχάρη κυρίως και εμμέσως του Δροσίνη, θα περιλαμβάνονταν το «Διατί έμεινα δικηγόρος» του Βικέλα, η «Ζούλια» του Ψυχάρη, κάποιο από τα αφηγήματα του Χ. Άννινου, του Καρκαβίτσα από τη σειρά «Θεσσαλικαί εικόνες», του Ξενόπουλου, του Κουρτίδη, ίσως το «Η συγχώρεσις» του Πολυλά, το «Ο καπετάν Γιώργης» του Εφταλιώτη και ο *Αυθέντης του Μορέως* του Αλ. Ρ. Ραγκαβή. Τελικά, ο Rubiό περιορίστηκε στη μετάφραση των έξι διηγημάτων που σημειώθηκαν στην αρχή της βιβλιοκρισίας. Η μεταφραστική εργασία έγινε το δίμηνο Αυγούστου-Σεπτεμβρίου του 1892 και ο τόμος κυκλοφόρησε τον Ιούνιο του 1893, πρώτος στη σειρά φτηνών βιβλίων με τον τίτλο «Εικονογραφημένη λαϊκή βιβλιοθήκη» που ετοίμασε ο συγκεκριμένος καταλανικός εκδοτικός οίκος. Ο ίδιος εκδότης ενδιαφέρθηκε να εκδώσει και έναν ακόμη τόμο (αρ. 283, 293, 294, 297, 298) με μεταφράσεις στα καστιλιάνικα διηγημάτων που θα επέλεγε ο Rubiό από τα έργα του Βικέλα («Διατί έμεινα δικηγόρος»), του Καρκαβίτσα («Γιάννος και Μάρω», «Σπαθόγιαννος»), του Ευνάλη («Ιουλία»), του Ψυχάρη («Ο μουσαφίρης»), του Πολυλά («Η συγχώρεσις»), του Αλ. Ραγκαβή («Εκδρομή εις Πόρον»). Σταθερό σύμβουλο είχε πάντα δίπλα του τον Βικέλα. Για το διήγημα του Βικέλα είχαν ετοιμαστεί και γκραβούρες, επειδή επρόκειτο να συμπεριληφθεί στον πρώτο τόμο. Τελικά, το εγχείρημα δεν ευοδώθηκε και το βιβλίο δεν βγήκε λόγω οικονομικών δυσκολιών του εκδοτικού οίκου (αρ. 305 και 321).

Από την αλληλογραφία αυτή μαθαίνουμε επίσης (αρ. 295) ότι ο Βικέλας είχε ετοιμάσει μια λίστα με ελληνικά διηγήματα για να μεταφραστούν στα γαλλικά από τον μαρκήσιο Queux de Saint-Hilaire (ο οποίος πέθανε αιφνίδια τον Δεκέμβριο του 1889), στην οποία περιλαμβάνονταν, εκτός από «Το

αμάρτημα της μητρός μου» του Βιζυηνού που δημοσιεύτηκε, «Η οικογένεια διασκεδάζει» του Χ. Αννινου, η «Αμαρυλλίς» του Δροσίνη, η «Μαγδαληνή» του Παλαμά, «Η Μόχρα (ήθη Βεδουΐνων)» του Κ. Μεταξά Βοσπορίτη, «Τα δύο σκέλεθρα» του Καρκαβίτσα και «Η εσπερίς του κυρίου Σουσαμάκη» του Αγγελου Βλάχου.

Είναι περίεργο πάντως που ο Βικέλας ως τον Μάρτιο του 1893 (αρ. 282) δεν φαίνεται να γνωρίζει τα εορταστικά διηγήματα του Παπαδιαμάντη και του Μωραϊτίδη, όταν ο Rubió του ζητάει να του προτείνει σχετικά διηγήματα από τη νεοελληνική λογοτεχνία. Οι επιστολές του δείχνουν ότι δεν παρακολουθεί συστηματικά τις εφημερίδες, όπου κυρίως ο Παπαδιαμάντης δημοσίευε τα διηγήματά του (αρ. 286). Το φθινόπωρο του 1893 όμως προτείνει στον Rubió να μεταφράσει και να συμπεριλάβει στον σχεδιαζόμενο δεύτερο τόμο με ελληνικά διηγήματα τον «Βαρδιάνο στα σπόρκα» (αρ. 298), αλλά τελικά υπαναχωρεί λόγω της έκτασής του, της ναυτικής ορολογίας και γενικότερα των ιδιωματικών λέξεων που θα δυσκόλευαν τον καταλανό μεταφραστή (αρ. 301). Την απουσία του Παπαδιαμάντη και του Μωραϊτίδη από τον εκδομένο τόμο *Novelas griegas* (1893) είχε επισημάνει ο Ιωάννης Καμπούρογλου στο αβιβλιογράφητο σημείωμά του «Ελληνικά διηγήματα ισπανιστί» στη *Νέα Εφημερίδα*, 16.4.1893: «Εξεδόθη εν Βαρκελώνη υπό την επιγραφήν «Novelas Griegas» κομψότατον τομίδιον εκ 200 περίπου σελίδων, περιλαμβάνον διηγήματα ελληνικά ισπανιστί μεταφρασθέντα των κ.κ. Βικέλα, Βιζυηνού, Παλαμά, Εφταλιώτη και Δροσίνη. Το έγγραψεν ο ελληνομαθής λόγιος κ. Α. Rubió y Lluch, εις τον οποίον χάριτας οφείλει η αρτιγενής νεοελληνική φιλολογία. Αλλά κρίμα ότι παρέλιπε και τους κ.κ. Μωραϊτίδη, Παπαδιαμάντην κλπ.».

Ενδιαφέρον έχουν επίσης οι πληροφορίες που συγκεντρώνει ο Επαμ. Σταματιάδης για τις ανακρεοντικές μιμήσεις και μεταφράσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία του 19ου αιώνα (αρ. 9, 18 κ.α.), οι πληροφορίες του Σπ. Λάμπρου για τον ποιητικό διαγωνισμό που είχε προκηρυχθεί το 1881 με αφορμή τα 200 χρόνια από τον θάνατο του Calderón (αρ. 10· στα όσα παραθέτει ο Λάμπρος προσθέτω ότι ποιήματα για τον Calderón έγραψαν και τύπωσαν την ίδια χρονιά ο Π. Ματαράγκας και ο Γ. Κ. Υπερίδης. Και σίγουρα αξίζει κάποιος ισπανόγλωσσος νεοελληνιστής να μελετήσει τις μεταφράσεις από τα ισπανικά του Ιωάννη Καμπούρογλου). Πληροφορούμαστε για τη μεγάλη διάδοση που έχει το περ. *Εβδομάς* στους Έλληνες της Ανατολής (αρ. 128), φωτίζεται αρκετά ο χαρακτήρας του νεαρού Κ. Χρηστομάνου και η εμμονή του με τη γενεαλογία (αρ. 156 κ.α.), μαθαίνουμε αρκετά στοιχεία για το *Πανηγυρικόν τεύχος της Εστίας επί τη εικοσιπενταετηρίδι της βασιλείας Γεωργίου* (1888) που ετοίμαζε ο Δροσίνης από τη Λιψία (αρ. 168 και 172). Αλλά ακόμη και ειδικότερα ζητήματα: ότι η εικονογραφημένη τέταρτη έκδοση του *Λουκή Λάρα* που φέρει τη χρονολογική ένδειξη 1892, ήταν έτοιμη και κυκλοφορούσε από τα τέλη του 1891 (αρ. 236-237), ότι ο *Λουκής Λάρας* χρησιμοποιήθηκε από τον

Rubió για τα μαθήματα μετάφρασης από τα ελληνικά στα ισπανικά στο πανεπιστήμιο της Βαρκελώνης κατά το πανεπιστημιακό έτος 1891-1892. (αρ. 246) και αργότερα από άλλους καθηγητές (αρ. 287).

Μαθαίνουμε επίσης και για την μεταφραστική πρόσληψη ισπανών λογοτεχνών στην Ελλάδα και στη Γαλλία, και ειδικότερα πώς προέκυψε η μετάφραση της τραγωδίας *El gran Galeoto* του José Echegaray από τον Βικέλα. Ο Βικέλας είχε γνωρίσει τον ισπανό συγγραφέα τον Οκτώβριο του 1892 στη Μαδρίτη, κατά τη διάρκεια του ταξιδιού του στην Ισπανία, και επιστρέφοντας στο Παρίσι άρχισε μαθήματα ισπανικών μεταφράζοντας στα ελληνικά το συγκεκριμένο έργο (αρ. 270, 272 κ.α.), το οποίο αργότερα δημοσιεύτηκε μεταφρασμένο στην *Εστία* και παίχτηκε τον Ιανουάριο του 1895 στην Αθήνα (αρ. 331 και 333). Από αυτό το ταξίδι προέκυψε και το γενικότερο ενδιαφέρον του για την ισπανική λογοτεχνία και ζητούσε από τον Rubiό να τον τροφοδοτεί με λογοτεχνικά έργα σύγχρονων Ισπανών, κάποια από τα οποία μεταφράζει στα γαλλικά για να παιχτούν στο θεατρικό σαλόνι της Juliette Lambert στο Παρίσι προωθώντας έτσι την ισπανική λογοτεχνία και στη Γαλλία.

Η αλληλογραφία έχει ενδιαφέρον και για το γλωσσικό ζήτημα. Ο Βικέλας διατύπωνε καθαρά από νωρίς τις απόψεις του για μια μετριοπαθή στάση απέναντι στο γλωσσικό, υποστηρίζοντας ότι η παράλληλη χρήση της «κοινώς λαλουμένης» (στην ποίηση) και της «λογίας εις το πεζόν θα επιδράση αμοιβαίως και εις την μεν και εις την δε, επ' αγαθώ αμφοτέρων» (αρ. 57), αντίστοιχη με τις απόψεις που εκφράζουν και ο Δροσίνης και ο Κ. Χρηστομάνος (αρ. 181). Από τη σχετική με το γλωσσικό ζήτημα αλληλογραφία αντιλαμβανόμαστε ένα κλίμα που επικρατούσε σε πολλούς λογίους στην Ευρώπη υπέρ της αρχαιζουσας εκδοχής της νεοελληνικής γλώσσας, αφού αυτή η μορφή τους ήταν πιο κατανοητή και πιο κοντά στο αρχαιοελληνικό πρότυπο με το οποίο οι ίδιοι είχαν ανατραφεί και για το οποίο θαύμαζαν κυρίως την Ελλάδα (βλ. αρ. 291, αρ. 305). Είναι χαρακτηριστικές οι δυσκολίες που ο Rubiό αντιμετώπιζε δοκιμάζοντας να μεταφράσει ιδιωματικές λέξεις και φράσεις και η αντίδρασή του για τη «Στραβωκώσταινα» του Εφταλιώτη: «Μα τι φρικτά ελληνικά!» (τ. 2, αρ. 250).

Εντύπωση προκαλεί η απουσία του Ψυχάρη από την αλληλογραφία. Οι σωζόμενες επιστολές μας αφήνουν να καταλάβουμε ότι υπήρξε μια έμμεση επικοινωνία μεταξύ τους μέσω Βικέλα, και ότι ο Rubiό είχε στείλει ο ίδιος κάποιες επιστολές στον Ψυχάρη ενδεχομένως να σώζονται στο αρχείο του τελευταίου στη Βιβλιοθήκη της Βουλής. Τα άλλα δύο πρόσωπα του μαχητικού δημοτικισμού και του κύκλου του Ψυχάρη, ο Εφταλιώτης και ο Πάλλης, επικοινωνούν απευθείας μαζί του, ο πρώτος για να τον ευχαριστήσει που συμπεριέλαβε διήγημά του στην καταλανική έκδοση με ελληνικά διηγήματα, ο δεύτερος (αφού είχε προηγηθεί επιστολή του Rubiό στις 12.6.1901 – βλ. αρ. 437 –, η οποία δεν σώζεται) για να τον πληροφορήσει για επικείμενες εκδόσεις του. Φαίνεται πάντως ότι δεν

γνωρίζουν με ακρίβεια τη μετριοπαθή (και μάλλον ολιγόπιστη, για την ψυχαρική λογική) στάση του Rubió στο γλωσσικό ζήτημα: αντίθετα μάλιστα πιστεύουν ότι βρίσκουν στο πρόσωπό του έναν συνάδελφο που βίωσε (με τον ίδιο τρόπο όπως αυτοί) τις δυσκολίες της τοπικής γλώσσας στην Καταλανία, ώσπου να επικρατήσει ως επίσημη γλώσσα της λογοτεχνίας (αρ. 437, 492). Δυστυχώς, δεν σώζεται η επιστολή που ο Rubió έστειλε στον Πάλλη στις 3.6.1903, όπου φαίνεται πως αναφερόταν αναλυτικά στο γλωσσικό ζήτημα (βλ. αρ. 500: ο Πάλλης ζητά την άδεια από τον Rubió να δημοσιοποιήσει τις απόψεις του, στον Νουμά πιθανόν, αλλά μάλλον ο Rubió δεν συναινεί, αφού την ίδια περίοδο ο Νουμάς χλευάζει το «Βικελοκάμωμα», δηλαδή τη διοργάνωση του Εκπαιδευτικού Συνεδρίου, τ. Β', τχ. 90, 4.4.1904, σ. 5). Η αλληλογραφία των δυο ανδρών συνεχίζεται, πάντως, και ο Πάλλης του στέλνει το ποίημα «Καταλάνα», με αφορμή ένα ταξίδι του στη Βαρκελώνη το 1907 (αρ. 550-551: το ποίημα αυτό με παραλλαγές και με αφιέρωση στον Rubió περιλαμβάνεται στη συλλογή *Ταμπουράς και Κόπανος*, 1907).

Ο Rubió, από την πλευρά του, λειτουργεί ως φορέας για τη διείσδυση της νεοελληνικής λογοτεχνίας στον ισπανόφωνο χώρο ακόμη και για την ενημέρωση χωρών της λατινικής Αμερικής (π.χ. Κολομβία) για τη νεότερη Ελλάδα (τ. 2, αρ. 199). Από την αλληλογραφία του επιβεβαιώνουμε ό,τι υποφιαζόμασταν, πως χάρη σε δική του σύσταση ο Lluís Sagner i Nadal μετάφρασε στα καστιλιάνικα τον *Λουκή Λάρα* (1882 βλ. αρ. 17, τ. 1, σ. 78) κ.ά. Αργότερα, όντας πρόξενος της Ελλάδας στη Βαρκελώνη προσπαθεί να βρει έλληνες ανταποκριτές για το ισπανικό περιοδικό *Historial* και απευθύνει σχετική πρόσκληση στον Γ. Ν. Μαυράκη, ο οποίος αρνείται επειδή δεν γνωρίζει άριστα την ισπανική γλώσσα (αρ. 508).

Η μελέτη αυτών των επιστολών μπορεί να φανεί χρήσιμη για την ανάδειξη των μηχανισμών λειτουργίας του λογοτεχνικού πεδίου στην Ελλάδα αλλά ως ένα βαθμό και στην καταλανική Ισπανία στα τέλη του 19ου αιώνα. Παρακολουθούμε από τα παρασκήνια τις ενέργειες για τη διείσδυση της νεοελληνικής λογοτεχνίας στην Ισπανία, τη βράβευση ελλήνων λογοτεχνών από ισπανικούς φορείς (βλ. τις παροτρύνσεις του Σπ. Λάμπρου προς τον Rubió για την προώθηση της βράβευσης του Ι. Καμπούρογλου, αρ. 10, την προώθηση από τον Βικέλα προς τον Rubió του διγγήματος του Βιζυηνού «Το αμάρτημα της μητρός μου», αρ. 69, την επαφή του Δροσίνη με τον Rubió, με σύσταση και πάλι του Βικέλα, για τη μετάφραση των έργων του στα ισπανικά, αρ. 168, 172 κ.α.). Το ίδιο βλέπουμε και στην περίπτωση του Σταματιάδη, ο οποίος ζητά από τον Rubió να μεσολαβήσει σε γνωστούς του πολιτικούς και λόγιους για να δοθεί κάποια διάκριση από την Ισπανία στον ίδιο και στον αδελφό του (αρ. 14 κ.α.).

Παράλληλα, βλέπουμε το δίκτυο ενημέρωσης και τροφοδοσίας των ελληνικών εφημερίδων και περιοδικών της εποχής με ειδήσεις σχετικές με τη διάδοση της νεοελληνικής λογοτεχνίας στο εξωτερικό (αρ. 34). Και, αντίστροφα: βλέπουμε τον τρόπο ενημέρωσης νεοελληνιστών του

εξωτερικού γύρω από την τρέχουσα νεοελληνική λογοτεχνία, στην περίπτωση του Rubió μέσω κυρίως των περιοδικών *Εστία*, *Εβδομάς* και της ετήσιας *Ποικίλης Στοάς* που του στέλνουν τακτικά ο Βικέλας και ο Δ. Καμπούρογλου.

Γίνεται φανερό από τα παραπάνω ότι ο Βικέλας είναι ο κινητήριο μοχλός σε πολλά ζητήματα. Προτρέπει λογοτέχνες και λογίους να στείλουν στον Rubió τα έργα τους (βλ. τον Ιωακείμ Βαλαβάνη, αρ. 303). Τροφοδοτεί τον Rubió με λογοτεχνικά κείμενα και μελέτες για τη νεοελληνική λογοτεχνία (από τη μελέτη της Juliette Lambert *Poètes grec contemporains* που του στέλνει ο Βικέλας γνωρίζει ο Rubió τη νεοελληνική ποίηση του 19ου αιώνα). Από τον Βικέλα ο Rubió γνωρίζει το έργο του Ξενόπουλου (αρ. 301, 302, 303) και ειδικότερα μέσα από τους τόμους του περιοδικού *Εκλεκτά Μυθιστορήματα* που του στέλνει, όπου ο Ξενόπουλος είχε δημοσιεύσει αρκετά πρωτότυπα έργα. Έτσι η αλληλογραφία παρέχει πολύτιμο υλικό για την προσωπικότητα, τη δράση και τον χαρακτήρα του Βικέλα. Ο βιογράφος του θα βρει πολλά νέα στοιχεία στις προσωπικές επιστολές που στέλνει στον Rubió για τον θάνατο της γυναίκας του (αρ. 326), για τη μέριμνα που δείχνει για φίλους που υποφέρουν από σοβαρές ασθένειες (όπως ο γιατρός Μιλτιάδης Θαλής, αρ. 415, 418 κ.α.), ακόμη και για μεζονες και προβεβλημένες δράσεις του: την των Ολυμπιακών αγώνων (αρ. 323, 14.7.1894), για την ίδρυση του Συλλόγου Διάδοσης Ωφελίμων Βιβλίων (αρ. 415, 436). Τον Rubió τον συναντά στο Παρίσι τον Σεπτέμβριο του 1889, τον ξανασυναντά στη Μαδρίτη τον Οκτώβριο του 1892 και, τέλος, τον Αύγουστο του 1907 στην Ελβετία.

Αντίστοιχα, φωτίζεται η δράση σημαντικών προσώπων της νεοελληνικής λογοτεχνίας και γενικότερα της λογοσύνης. Για παράδειγμα, ο μελετητής του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου θα βρει πολλές βιογραφικές πληροφορίες για τα επιστημονικά ενδιαφέροντα των νεανικών του χρόνων και τις σπουδές του στη Βιέννη, για το περιεχόμενο των μαθημάτων ελληνικής γλώσσας και ιστορίας στην αυτοκράτειρα της Αυστρίας (τ. 2, αρ. 238) κ.α. Εξίσου και ο μελετητής του Κωνσταντίνου Ράδου θα μπορέσει να συμπληρώσει τη βιογραφία του (αρ. 559). Το ίδιο ισχύει και για πιο άγνωστα πρόσωπα, που έχουν όμως την αξία τους για τις νεοελληνικές σπουδές γύρω από τον απόδημο ελληνισμό στην ιβηρική χερσόνησο. Για παράδειγμα, μέσα από την αλληλογραφία φωτίζεται η δράση και η προσωπικότητα του πρόξενου της Ελλάδας στη Βαρκελώνη (1894-1903) Πέτρου Μουτσόπουλου (αρ. 322 και σε πολλά άλλα σημεία), τις ενέργειές του για τον έρανο προς τους σεισμοπαθείς Έλληνες την άνοιξη του 1894 και άλλα πολλά, η σημαντική συμβολή του γιατρού Γ. Ν. Μαυράκη στη μετάφραση έργων του Rubió στα ελληνικά κ.ά.

Ο επιμελητής των τεσσάρων τόμων Ayensa i Pratt έφερε σε αίσιο πέρας δύσκολο άθλο. Πρώτα απ' όλα εμπλούτισε σημαντικά το επιστολικό αρχείο

του Rubiό με έρευνα σε ελλαδικά αρχεία. Ανέγνωσε και μετέγραψε 971 (μαζί με αυτές των «Επιμέτρων») χειρόγραφες επιστολές γραμμένες σε διάφορες γλώσσες: δείγματα της δυσκολίας παίρνουμε από τις φωτογραφίες που παρατίθενται στο τέλος κάθε τόμου. Και επίσης υπομνημάτισε το τεράστιο αυτό υλικό. Στα θετικά της τετράτομης έκδοσης πρέπει να προστεθεί και ο αναλυτικότερος «Κατάλογος κυρίων ονομάτων, λογοτεχνικών έργων και τοπωνυμίων» που περιλαμβάνεται στον τέταρτο τόμο. Οι σημειώσεις με τις οποίες ο Ayensa πλαισιώνει τις επιστολές απευθύνονται κυρίως στον καταλανό αναγνώστη, για τον οποίο παραθέτει βασικές εργοβιογραφικές πληροφορίες για τα αναφερόμενα πρόσωπα, και για τον οποίο μεταφράζει όλα τα ελληνόγλωσσα παραθέματα σε επιστολές γραμμένες σε άλλες γλώσσες. Πολλές όμως από τις πληροφορίες αυτές είναι χρήσιμες και στον έλληνα αναγνώστη, αφού αρκετά από τα πρόσωπα δεν είναι γνωστά ούτε σε ειδικούς έλληνες μελετητές. Ο Ayensa ελέγχει πάντα τη βιβλιοθήκη του Rubiό και τη Βιβλιοθήκη της Καταλανίας στη Βαρκελώνη, για να επιβεβαιώσει την ύπαρξη κάποιου αντιτύπου, και καταγράφει τις αφιερώσεις που αναγράφονται εκεί ή τα αυτόγραφα σημειώματα του Rubiό, και το ίδιο κάνει και με τα σωζόμενα βιβλία του Rubiό προς τον Βικέλα στη Βικελαία Βιβλιοθήκη του Ηρακλείου. Προσθέτω, με την ευκαιρία, ότι τρία βιβλία που ο Rubiό είχε στείλει στον Σπ. Λάμπρο (*Estudio crítico-bibliográfico sobre Anacreonte y la colección anacreóntica, y su influencia en la literatura Antigua y moderna*, 1879, *La expedición y dominación de los catalanes en Oriente juzgadas por los griegos*, 1883 και *Los navarros en Grecia y el ducado catalán de Atenas en la época de su invasión*, 1886· το δεύτερο και το τρίτο με θερμή αφιέρωση στον Λάμπρο) και ένα του πατέρα του Rubiό y Ors (*La littérature catalane*, σε γαλλική μετάφραση, 1879) σώζονται στη Δημόσια Βιβλιοθήκη Ιωαννίνων και είναι προσιτά μέσω του διαδικτύου (<http://diglib.ypepth.gr/awweb/main.jsp>).

Οι πληροφορίες για τα αναφερόμενα πρόσωπα προέρχονται από έγκυρα ελληνικά και ισπανικά εγκυκλοπαιδικά εγχειρίδια, ωστόσο κάποιες φορές τα προσωπογραφικά λήμματα είναι άνισα (βλ., π.χ., τις πληροφορίες για τον Δ. Σολωμό, τ. 1, σ. 56, σημ. 12) ή μεταφέρουν ανακρίβειες των αντίστοιχων εγκυκλοπαιδικών λημμάτων (η διόρθωση των οποίων, φυσικά, δεν ήταν αρμοδιότητα του επιμελητή). Για παράδειγμα, στο «λήμμα» για τον Ι. Ισ. Σκυλίτση (τ. 1, σ. 56-57, σημ. 13), απουσιάζει η αναφορά σε ένα ακόμη μείζον μεταφραστικό εγχείρημά του, τα *Απόκρυφα των Παρισίων* του E. Sue· από τις πληροφορίες για τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο (αρ. 137, τ. 1, σ. 348) λείπει η αναφορά στο μείζον λογοτεχνικό έργο του, την *Κερένια κούκλα κ.ά.*

Φυσικά, ο υπομνηματισμός θα μπορούσε να είναι πιο αναλυτικός και πιο εύστοχος σε αρκετές περιπτώσεις. Σημειώνω ενδεικτικά: στη σημείωση για τον Βιζυηνό (αρ. 69, τ. 1, σ. 202) γράφεται ότι το διήγημα «Το αμάρτημα της μητρός μου» δημοσιεύτηκε τον Δεκέμβριο του 1882, στο τχ. 313 του

γαλλικό περιοδικό *La Nouvelle Revue* αντί του ορθού 1.4.1883· χρειάζονταν σημειώσεις για τον σικελό ιστορικό Francesco Ferrara (τ. 1, σ. 225), για την κωνσταντινουπολίτικη Εταιρία των Μεσαιωνικών Ερευνών στην οποία πρωτοστατεί ο Μανουήλ Γεδεών (τ. 1, σ. 227) και για τον Amicis (τ. 2, σ. 181)· σημείωση χρειάζονταν και για τον Κ. Γ. Ξένο, γιο του κεφαλονίτη ξενοδόχου Γεωργίου Ξένου («Ξενοδοχείο των Ξένων» στο Σύνταγμα), ο οποίος είχε σπουδάσει νομικά στην Αθήνα και το 1877 έφυγε για σπουδές στο Παρίσι, αργότερα δικηγόρησε στην Αθήνα, εκλέχτηκε δημοτικός σύμβουλος και ήταν υποψήφιος για δήμαρχος, ενώ από τη δεκαετία του 1870 συμμετείχε σε ποιητικούς διαγωνισμούς, έγραφε αρκετά θεατρικά ήταν μέλος της Σχολής Απόρων Παίδων και, τελικά, γύρω στα 1900 έφυγε για τη Γαλλία και τα ίχνη του χάθηκαν· ο «φειδωλός εις την απονομήν των παρασήμεων» υπουργός εξωτερικών ήταν ο Αλέξανδρος Α. Κοντόσταυλος (τ. 1, σσ. 246 και 248) και ο δωρητής τραπεζίτης του ελληνικού σχολείου της Φιλιππούπολης που είχε πρόσφατα πεθάνει ήταν ο Γεώργιος Ζαρίφης (τ. 1, σ. 255)· ο αναφερόμενος Παναγιωτόπουλος στην αρ. 94 επιστολή του Δ. Καμπούρογλου (σ. 257) είναι ο συνεργάτης της *Εβδομάδας* Σ. Γ. Παναγιωτόπουλος που δημοσιεύει σε συνέχειες στον πρώτο τόμο του 1884 τη μελέτη «Τίνες ήλθον εν Ελλάδι κατά τον μέσον αιώνα» το διήγημα του Δ. Καμπούρογλου «Η ιστορία ενός τρελού βασιλιά της Αθήνας» (σ. 257) πρωτοδημοσιεύτηκε στην *Εβδομάδα*, τ. 1, τχ. 15 (10.6.1884)· στο *Δελτίον της Εβδομάδος* 36 (4.11.1884) 3 δημοσιεύτηκε από τον Δ. Καμπούρογλου έπαινος για τη βραβευμένη από την Ακαδημία εργασία του Rubio *El sentimiento del honor en el teatro de Calderón* και γι' αυτό μετά από αυτή την ημερομηνία θα πρέπει να τοποθετηθεί η επιστολή αρ. 100 (τ. 1, σσ. 270-271)· η φράση «Η Εβδομάς έπραξε το καθήκον της» στην επιστολή αρ. 122 υπονοεί τη θερμή σύσταση που έκανε το περιοδικό για το βιβλίο *Los Navarros en Grecia* στον τόμο Γ', τχ. 121 (22.6.1886) 299-300 και τχ. 122 (29.6.1886) 311-312, και επίσης ότι η υστερόγραφη αναφορά στην ίδια επιστολή περί «πασσάλων ή ευσεβών» υπονοούν ένα διαβόητο μεταφραστικό λάθος του Νεοκλή Καζάζη· στην επιστολή αρ. 123 η ορθή παραπομπή στο *Δελτίον της Εστίας* είναι τχ. 495 (22.6.1886) και όχι αυτή που δίδεται στη σ. 421 (σημ. 10)· ο εναρκτήριος λόγος που στέλνει ο Σπ. Λάμπρος στον Rubió (αρ. 158, τ. 1, σ. 393) είναι ο *Λόγος Εισιτήριος εις την διδασκαλίαν της Γενικής Ιστορίας εν τω Εθνικώ Πανεπιστημίω εκφωνηθείς τη 18 Μαρτίου 1887* (Αθήνα 1887) και όχι αυτός που σημειώνεται στη σημ. 5 της ίδιας σελίδας· στις πληροφορίες για τον γερμανό νεοελληνιστή August Boltz (τ. 1, σ. 397, σημ. 5, και σ. 427, σημ. 3) θα έπρεπε να προστεθεί ο τόμος *Hellenische Erzählungen* (1887) που περιλαμβάνει μεταφράσεις νεοελληνικών διηγημάτων και αφηγηματικών ποιημάτων· ο αναφερόμενος «Παρνασσός» που ο Βικέλας στέλνει ως δώρο στον Rubió (τ. 2, αρ. 266-267, 272) είναι κατά πάσα πιθανότητα η ογκωδέστατη ποιητική ανθολογία *Παρνασσός ήτοι Απάνθισμα των εκλεκτοτέρων ποιημάτων της νεωτέρας Ελλάδος* σε επιμέλεια Π. Ματαράγκα (1880)· περισσότερα εργοβιογραφικά στοιχεία

απαιτούνταν για τον γιατρό του Κεντρικού Γυμναστηρίου, καθηγητή στην Ειδική Γυμναστική Σχολή Αθηνών και Έφορο του Πανελληνίου Γυμναστικού Συλλόγου, Γ. Ν. Μαυράκη (αρ. 343, 383, 398, 403, 412, 417, 423, 426-427 και σε πάμπολλα σημεία στους τόμους 3-4)· το «supplement d'un dictionnaire encyclopédique» που πρόκειται να εκδοθεί και για το οποίο ο Βικέλας ζητά από τον Rubió να στείλει βιογραφικό (αρ. 511, 8.10.1904) είναι το *Λεξικόν Εγκυκλοπαιδικόν. Συμπλήρωμα των Μπεκ και Μπαρτ*, που ολοκληρώθηκε τον Μάιο του 1905 (τελικά δεν δημοσιεύτηκε εκεί λήμμα για τον Rubió και δεν ξέρουμε την αιτία, επειδή το κενό στην αλληλογραφία των δύο ανδρών είναι πολύ μεγάλο, καθώς το αμέσως επόμενο γράμμα που σώζεται χρονολογείται στις 31.7.1905)· το «έν φυλλάδιον της Εγκυκλοπαιδείας του εκδότη Μακρή» (αρ. 914 και 905) είναι ένα τεύχος της *Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαιδείας* (βλ. τ. 3, σ. 447, σημ. 2) και όχι το *Λεξικόν του Ελευθερουδάκη κ.ά.* Σε μερικά σημεία επίσης έχουν παρεισφύσει λάθη: στην επιστολή αρ. 401 (τ. 2, σ. 409, και στον «Πίνακα περιεχομένων», σ. 500) το όνομα του αποστολέα θα πρέπει να διορθωθεί σε Σπ. Λάμπρος αντί Δ. Βικέλας· στην επιστολή αρ. 438 (τ. 3, σ. 23) ο τόπος θα πρέπει να διορθωθεί σε «Sant Gervasi [Barcelona]» αντί για «Atenes» κ.ά. Καλό θα ήταν, τέλος, σε μερικές περιπτώσεις να δίνονται πληροφορίες στον έλληνα αναγνώστη για ισπανικά ζητήματα, π.χ. για τις αναφερόμενες πολιτικές συγκρούσεις και επαναστάσεις (βλ., π.χ., αρ. 43, 45, 565 κ.α.).

Βεβαίως ο όγκος των επιστολών είναι τόσο μεγάλος, που αν ο επιμελητής προχωρούσε σε τόσο αναλυτικό σχολιασμό, θα καθυστερούσε πολύ την έκδοση της πλούσιας αυτής αλληλογραφίας. Οπωσδήποτε, πάντως, τα αποτελέσματα θα ήταν αρτιότερα, αν στον υπομνηματισμό των επιστολών συνέπρατταν και έλληνες φιλόλογοι και ιστορικοί. Ευτυχώς, αυτός ο συμπληρωματικός υπομνηματισμός, για να καλυφθούν κενά και σκοτεινά σημεία, μπορεί πλέον να γίνει πιο εύκολα από ειδικούς μελετητές, αφού διαθέτουμε τώρα σχεδόν ολόκληρο το corpus της αλληλογραφίας του Rubió και ψηφιοποιημένα τα περισσότερα ελληνικά έντυπα της εποχής.

Η αξία, συνεπώς, της συγκεκριμένης αλληλογραφίας είναι χωρίς αμφιβολία σημαντική. Ήδη έχει αρχίσει να αξιοποιείται σε ιστορικές μελέτες για τις ισπανοελληνικές σχέσεις (βλ., π.χ., I. K. Hassiotis, «La documentación española de la historia griega moderna. Reflexiones sobre su recorrido y perspectivas», *La presencia del mundo griego en los fondos documentales españoles*, επιμ. María José Osorio Pérez, Γρανάδα, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas, 2011, σσ. 19-42) και είναι βέβαιο ότι μελλοντικά θα αξιοποιηθεί και σε φιλολογικές εργασίες για τη νεοελληνική λογοτεχνία του τέλους του 19ου αιώνα.

Ο Vicente Fernández Conzález έχει ερευνήσει καλά τη μεταφραστική πρόσληψη της νεοελληνικής λογοτεχνίας στην Ισπανία από το 1960 περίπου κ.ε. (βλ. http://www.greek-language.gr/greekLang/literature/bibliographies/from_greek/04.html). Από την πλευρά του ο Ayensa i Prat με την επιμελημένη

έκδοση της αλληλογραφίας του Antoni Rubio i Lluch φωτίζει εξαιρετικά τη γένεση των νεοελληνικών σπουδών στον ισπανικό (ιδιαίτερα στον καταλανικό) χώρο.

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

ΛΑΜΠΡΟΣ ΒΑΡΕΛΑΣ

Η Έξοδος, τ. Γ'. *Μαρτυρίες από τις επαρχίες του Μεσόγειου Πόντου*, πρόλογος–επιστ. επιμ. Πασχάλης Μ. Κιτρομηλίδης, εκδοτική ομάδα: Σταύρος Θ. Ανεστίδης, Μαρία Α. Γαβρίλη, Βερονίκη Δαλακούρα, Ματούλα Κουρουπού, Ελευθερία Κυφωνίδου, Μαργαρίτα Πουτουρίδου, Μιράντα Τερζοπούλου, Αθήνα, Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, 2013, σελ. 693.

Το Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών (στο εξής: ΚΜΣ), συνεπές στους στόχους που έθεσαν οι ιδρυτές του Μέλπω και Octave Merlier, μας προσφέρει τον τρίτο τόμο της *Εξόδου* με 183 μαρτυρίες προσφύγων ποντιακής καταγωγής που κατοικούσαν σε 139 οικισμούς της μικρασιατική ενδοχώρας. Η εργώδης προσπάθεια για την έκδοση του ανά χείρας τόμου υλοποιήθηκε χάρη σε χορηγία του Ιδρύματος Ωνάση.

Θυμίζουμε ότι ο πρώτος τόμος της *Εξόδου* (σελ. 363) εκδόθηκε το 1980 και περιλάμβανε μαρτυρίες προσφύγων από ελληνικούς οικισμούς των δυτικών παραλίων της Μικράς Ασίας, ενώ ο δεύτερος τόμος είδε το φως δύο χρόνια αργότερα (1982, σελ. 541) με μαρτυρίες από οικισμούς της κεντρικής και νότιας Μ. Ασίας (της Καππαδοκίας κατά το μεγαλύτερο ποσοστό). Η χρονική απόσταση που μεσολάβησε μέχρι την έκδοση του τρίτου τόμου της *Εξόδου* οφείλεται στον «όγκο» και την «πολυμέρεια του υλικού» που αφορά τον Πόντο, όπως μας πληροφορεί στον Πρόλογό του ο Διευθυντής του ΚΜΣ καθηγητής Πασχάλης Κιτρομηλίδης. Πρόκειται συγκεκριμένα για υλικό που οφείλεται σε 1747 πληροφορητές που προέρχονταν από 795 οικισμούς διεσπαρμένους στα βόρεια μικρασιατικά παράλια, από το βιλαέτι της Κασταμονής, το σαντζάκι του Τζανίκ (Σαμψούντας) και το βιλαέτι της Τραπεζούντας μέχρι τα ρωσοτουρκικά σύνορα των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα, αλλά και στην ενδοχώρα, από τα βιλαέτια της Άγκυρας, της Σεβάστειας (απ' όπου και η πλειονότητα των πληροφορητών του τόμου) μέχρι τους ευάριθμους οικισμούς Ελλήνων ποντιόφωνων στο βιλαέτι του Ερζερούμ, αρμενόφωνων στο βιλαέτι Ελαζίζ και ποντιόφωνων, αραβόφωνων και τουρκόφωνων στο βιλαέτι του Ντιαρμπεκίρ. Στη γεωγραφική αυτή διασπορά πρέπει να προστεθούν και οι πολυάριθμοι οικισμοί των πρώην οθωμανικών αλλά υπό ρωσική κυριαρχία (1878-1918) περιοχών του Καρς και του Αρταχάν στον Καύκασο.¹ Η πρόθεση του ΚΜΣ ήταν ο υπό

1. Θυμίζουμε ότι τα γενικώς αποδεκτά όρια του ιστορικού Πόντου ταυτίζονταν με το βιλαέτι της Τραπεζούντας και τμήμα των βιλαετίων Κασταμονής, Σεβάστειας και Ερζερούμ.

παρουσίαση τόμος να αποτελέσει την αρχή μιας τριλογίας, που θα καλύπτει ή θα αντιπροσωπεύει μαρτυρίες από ολόκληρο τον Πόντο. Ευχόμαστε ο σχεδιασμός αυτός να υλοποιηθεί το συντομότερο.

Στον τρίτο αυτό τόμο της *Εξόδου* τηρείται, με ελάχιστες αλλαγές, η κύρια δομή της σειράς: Στον κατατοπιστικό Πρόλογο του Π. Κιτρομηλίδη και μετά τον καθιερωμένο Πίνακα περιεχομένων προστέθηκε μικρό απόσπασμα από τον αρχικό Πρόλογο του μακαρίτη καθηγητή Γεώργιου Τενεκίδη (*Η Εξόδος*, τ. Α', σ. λ'), το οποίο μας θυμίζει τις αρχές που τηρήθηκαν κατά τη συγκέντρωση των μαρτυριών για την πιστή καταγραφή του λόγου των πληροφορητών. Στο τέλος κάθε μαρτυρίας σημειώνεται το όνομα του συνεργάτη του ΚΜΣ που πήρε τη συνέντευξη (κάτι που δεν υπήρχε στους προηγούμενους τόμους) και η ημερομηνία της συνέντευξης. Στο κείμενο παρεμβάλλεται φωτογραφικό υλικό: οι άνθρωποι και όσα άφησαν στην πατρίδα που στερήθηκαν, σπίτια, σχολεία, εκκλησίες.

Χρήσιμη και χρηστική αποδεικνύεται η Βιβλιογραφία, αλλά και το εμπλουτισμένο, σε σχέση με τους προηγούμενους τόμους, Γλωσσάριο. Ακολουθώντας την παράδοση των δύο προηγούμενων εκδόσεων της σειράς, ο τόμος κλείνει με τον Πίνακα ονομάτων των συνεργατών και παραπομπή στις συνεντεύξεις που έλαβαν. Η χρονική διάρκεια της συλλογής τους τοποθετείται στα χρόνια 1949-1976.

Στο κύριο μέρος του έργου ξεδιπλώνεται ο χάρτης (πρβ. ένθετος στο τέλος του βιβλίου) των 25 συνολικά οικιστικών περιφερειών, από το δυτικό τμήμα της μικρασιατικής ενδοχώρας μέχρι τις ανατολικότερες εσχατιές της. Κάθε ενότητα προηγείται κατατοπιστικό σημείωμα με τα διαθέσιμα από τη βιβλιογραφία στοιχεία για την περιοχή: διοικητική ένταξη, πληθυσμιακή σύνθεση, ασχολίες των κατοίκων με έμφαση στην παρουσία και την εκκλησιαστική, εκπαιδευτική, πολιτισμική οργάνωση των εκεί Ελλήνων. Οι γενικές αναφορές σε κάθε περιφέρεια συμπληρώνονται με καιρίες σημειώσεις και σχόλια για τους επιμέρους οικισμούς. Ενδιάμεσα έχουμε την κατάθεση ψυχής των προσφύγων που μοιράζονται μαζί μας την Οδύσσεια της Εξόδου από τις πατρογονικές τους εστίες, αλλά και την Οδύσσεια της Εισόδου σε μια άγνωστη για τους πολλούς, ιδεατή για κάποιους άλλους, πατρίδα.

Το ιστορικό πλαίσιο² μέσα στο οποίο συνωθούνται οι μνήμες σημα-

Η δημιουργία ποντιακών οικισμών εκτός των ιστορικών ορίων του Πόντου οφειλόταν τόσο στην αναζήτηση νέων μεταλλοφόρων κοιτασμάτων μετά την εξάντληση εκείνων της ποντιακής ενδοχώρας (περιοχή Αργυρούπολης/Γκιουμουσχανέ) όσο και στις αθρόες μετακινήσεις Ελλήνων του Πόντου στις Καυκασιανές περιοχές του Καρς, του Αρταχάν και του Βατούμ, οι οποίες είχαν παραχωρηθεί για 40 χρόνια στους Ρώσους με τη Συνθήκη του Βερολίνου (1878).

2. Αναφερόμαστε φυσικά στο τμήμα των μαρτυριών που επιλέχθηκε για παρουσίαση από τις σελίδες της *Εξόδου*. Υπενθυμίζουμε ότι το αποθησαυρισμένο στο ΚΜΣ υλικό καλύπτει πολλές άλλες όψεις της ζωής στις πατρίδες τους.

τοδοτείται από το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων, τον Μεγάλο Πόλεμο και τη Μικρασιατική εκστρατεία και καταστροφή, οδυνηρά αισθητή στους πιο πολλούς. Σε ελάχιστους μόνο απ' αυτούς ήταν ορατή η απόφαση των Νεότουρκων για απαλλαγή από τους μη ενσωματωμένους στην αυτοκρατορία χριστιανικούς πληθυσμούς, καθώς είχε δρομολογηθεί ήδη από τη χαμιτική περίοδο (τελευταίες δεκαετίες του 19ου αι.) η μετάλλαξη της οθωμανικής αυτοκρατορίας σε έθνος-κράτος κατά τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Η πορεία αυτή, της οποίας οι ρυθμοί επιταχύνθηκαν με την επικράτηση των Νεοτούρκων (1908), φάνηκε να ολοκληρώνεται με την επιτυχία του κινήματος του Κεμάλ (1919-1922) και την απόφαση για την «Ανταλλαγή των πληθυσμών» (Σύμβαση Λοζάνης, 30 Ιανουαρίου 1923).

Οι πληροφορητές προέρχονται από οικισμούς της ορεινής, σχεδόν κατά το μεγαλύτερο μέρος της, μικρασιατικής ενδοχώρας, στην οποία ωστόσο βίωσαν με διαφορετικό τρόπο τις επιπτώσεις των ιδεολογικοπολιτικών και πολεμικών αναμετρήσεων. Από την άποψη αυτή, με βάση δηλαδή τις μαρτυρίες της Εξόδου που έχουν καταχωρηθεί στον παρόντα τόμο, θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τουλάχιστον τέσσερις κατηγορίες εμπειριών, στις οποίες καθοριστικό ρόλο έπαιξε η θέση του οικισμού.

Με κατεύθυνση από τα δυτικά προς τα ανατολικά, ξεχωρίζουμε:

(α) Τους οικισμούς που βρίσκονταν σε περιοχές στις οποίες δρούσαν ομάδες ατάκτων Τούρκων και Ελλήνων ανταρτών. Αναφερόμαστε συγκεκριμένα στην ενδοχώρα της διοίκησης Τζανίκ (Σαμφούντας), η οποία είχε αποσπασθεί διοικητικά από το βιλαέτι της Τραπεζούντας λίγο πριν από την έκρηξη του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Πολλές από τις μαρτυρίες αναφέρονται σε εκτοπισμούς, δηώσεις και κάψιμο των ελληνικών οικισμών, σε καταφυγή των κατοίκων στα βουνά, διαβίωση σε σπηλιές, υπό την προστασία των Ελλήνων ανταρτών.³ Από τις περισσότερο ακραίες περιπτώσεις εγκληματικής συμπεριφοράς, επί Κεμάλ, αναφέρουμε την τύχη των κατοίκων του οικισμού Πειλιναλατζά (στην περιοχή της Λαοδίκειας) που οι κάτοικοί του δεν κατάφεραν να το εγκαταλείψουν εγκαίρως: «τους προλάβανε στο χωριό μέσα, τους κλείσανε μέσα στην εκκλησία τους και βάλανε φωτιά και τους κάψανε. Ούτε ένας δεν γλύτωσε απ' αυτούς» (σ. 157). Όσοι προλάβαιναν να καταφύγουν στο βουνό, ειδοποιημένοι κάποτε από τους Τούρκους γείτονές τους, περιγράφουν τον τρόπο επιβίωσής τους σε σπηλιές (χαρακτηριστικά όσα περιλαμβάνονται στη σ. 217) υπό την προστασία των Ελλήνων ανταρτών. Άλλωστε, η τύχη τους ήταν προδιαγεγραμμένη, καθώς αρκετά χωριά είχαν ήδη δικούς τους αντάρτες, φυγόστρατους συνήθως, από την αρχή σχεδόν του πολέμου. Μαθαίνουμε για την οργάνωση του αντάρτικου, τη συμπεριφορά των ανταρτών, τους

3. Ενδιαφέρουσα ανάλυση του φαινομένου με χρήση της πιο πρόσφατης βιβλιογραφίας και μαρτυριών βλ. στο Νίκος Μαραντζίδης, *Γιασασίν Μιλλέτ, Ζήτω το Έθνος*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2001, σσ. 57-83.

λόγους καταφυγής στην παρανομία, όπως τη βίωσαν και την ερμήνευσαν κάποιοι από αυτούς (βλ. σσ. 209-210). Σημάδια ανελήκτης βίας είχε αφήσει σε πολλούς από τους οικισμούς ο γνωστός, στους ιστορικούς, συνεργάτης του Κεμάλ Τοπάλ Οσμάν, που μνημονεύεται από πολλούς πληροφορητές.

Στις περιπτώσεις εκτοπισμών έκδηλος ήταν ο φόβος ότι το μέτρο ήταν προσχηματικό και ότι οι εκτοπιζόμενοι θα είχαν την τύχη των Αρμενίων (σ. 159). Στις «πορείες θανάτου» κατά τη διάρκεια των οποίων οι απώλειες σε ζωές ήταν δραματικές (βλ. όσα περιέχονται στις σσ. 198-199), δινόταν η δυνατότητα στους νεότερους να εργαστούν περιστασιακά σε περιοχές που στάθμευαν για κάποιο διάστημα. Η είδηση της ανταλλαγής έφτασε σε πολλούς από αυτούς στον τόπο του εκτοπισμού τους. Έτσι ήταν υποχρεωμένοι να αναζητήσουν τα πλησιέστερα προς τον τόπο εκτοπισμού τους λιμάνια, όπως συνέβη στην περίπτωση των κατοίκων του οικισμού Ζά(α)να. Η Έξοδος υλοποιήθηκε μέσω του λιμανιού της Βηρρυτού (σσ. 172-176).

(β) Τους οικισμούς που βρίσκονταν στα ανατολικότερα όρια της ποντιακής ενδοχώρας (περιοχή Αργυρούπολης), στο δρόμο εισόδου των ρωσικών στρατευμάτων και των ρωσοτουρκικών συγκρούσεων: «Αι επιδρομαί στα χωριά μας γενήκανε από Τούρκους με προέλευση από άλλες περιοχές που κατελάμβαναν αι ρωσικαί μονάδες και τους ξεσπίτωναν» (Κορόνιξα, σ. 417). Για πολλούς από τους οικισμούς αυτούς η προσφυγοποίηση άρχισε από το 1916, όταν υποχρεώθηκαν από τους επελαύνοντες Ρώσους να εγκαταλείψουν τις εστίες τους, να αναζητήσουν προστασία στη ρωσοκρατούμενη από τον Απρίλιο του 1916 Τραπεζούντα, να ακολουθήσουν τους Ρώσους μετά την αποχώρησή τους (τέλη 1917), να βιώσουν τη Ρωσική Επανάσταση και την επικράτηση των μπολσεβίκων και να φτάσουν αποδεκατισμένοι στην Ελλάδα το 1922. Όσο κρατούσε η παραμονή τους στη Ρωσία, «βαυκαλίζονταν» με την ιδέα της Ανεξαρτησίας του Πόντου και, σύμφωνα πάντα με τις μαρτυρίες, «Έφερον υπερηφάνως διαβατήρια του Ελευθέρου Πόντου, τα οποία εξέδιδε η Επιτροπή Απελευθερώσεως του Πόντου» (σ. 377). Απομονώνουμε ενδεικτικά μία από τις «οδύσσειες», όπου ο γεννημένος το 1897 πληροφορητής, κάτοικος ενός μικρού χωριού (Λωρία) στην περιοχή της Αργυρούπολης, έζησε σε επτά σχεδόν χρόνια όσα δεν χωρούν σε ολόκληρη ζωή: Αμελέ ταμπουρού, φυγόςτρατος, σύλληψη μετά από κατάδοση «Τούρκων κλεφτών», φυλάκιση στην Κιμισχανά (Αργυρούπολη) σε περίοδο που άρχιζε η σφαγή των Αρμενίων (1915), Στρατοδικείο στη Μπαιπούρτ, αμνήστευση, φούρναρης στην Τραπεζούντα επί ρωσοκρατίας (1916-1917), αναχώρηση με την αποχώρηση των Ρώσων (1917), Βατούμ, Νοβορωσίσκ, επιστροφή το 1919 στην Τραπεζούντα «για να μείνουμε εκεί». Την ίδια χρονιά, μετά το κίνημα του Κεμάλ, αναχώρηση για Ρωσία: Νοβορωσίσκ, Μελιτούπολη Ουκρανίας, Σεβαστούπολη για τέσσερα χρόνια και πάλι Νοβορωσίσκ «και με διαβατήριο του Περσικού Προξενείου, που εξυπηρετούσε και την Ελληνική Κυβέρνηση, μπήκαμε στο ρωσικό βαπόρι “Τσιτσέρ” στο Βατούμ με 1800 άτομα ακόμα

και ήρθαμε στον Πειραιά... μετά μας έφεραν στη Θεσσαλονίκη και έτσι μετά εσκορπίσαμε». Τελευταίος σταθμός στην Ελλάδα το Ωραιόκαστρο της Θεσσαλονίκης (σσ. 470-472).

(γ) Στην κατηγορία αυτή εντάσσουμε οικισμούς που βρίσκονταν εκτός των ορίων του ιστορικού Πόντου και αποτέλεσαν χώρο υποδοχής των εκτοπιζόμενων πληθυσμών ή είχαν μισοερειπωθεί εξαιτίας της μετοικεσίας μεγάλου μέρους του πληθυσμού τους στην Κωνσταντινούπολη (βιλαέτι Ελ Αζίζ). Πρόκειται για περιοχές που το νέο της Ανταλλαγής, «κεραυνός εν αιθρία», έφτασε σ' αυτούς το 1924: «Πού θα πάμε, σε ανθρώπους που δεν τους ξέρουμε και δε μας ξέρουνε, τι γλώσσα θα μιλούμε, πώς θα μπορούμε σε πλοίο, σε θάλασσα μέσα, τι θα γίνουμε!» Αντιδράσεις αναμενόμενες από ανθρώπους που μοιράζονταν τη φτώχεια τους πορευόμενοι ειρηνικά με τους αλλόθρησκους γείτονές τους, οι οποίοι τους αποχωρίζονταν με ανάλογα αισθήματα: «Θα 'ρθετε πάλι μια μέρα, ούτε σεις κάνετε χωρίς εμάς, ούτε εμείς χωρίς εσάς...» (σ. 650). Το ίδιο πνεύμα χαρακτηρίζει και τους κατοίκους κάποιων από τους οικισμούς της περιοχής της Άγκυρας που δεν εκτοπίστηκαν οι ίδιοι. Την ειρηνική συμβίωσή τους με συντοπίτες τους μουσουλμάνους διατάραξε η άφιξη των εκτοπιζόμενων ομόθρησκών τους: «Τους βάλαμε να καθήσουν στο σχολείο μας ... σχεδόν εμείς τους ταΐζαμε». Δεν απέφυγαν ωστόσο και οι ίδιοι τη διασάλευση της «τάξης» την περίοδο του Κεμάλ και τις επιθέσεις «ληστών» που μοιράζονταν τα κέρδη με τους «τζανταρμάδες» (σσ. 243-244, ποντιόφωνος οικισμός Ποσίκ).

(δ) Τέλος αναφερόμαστε στις δεκάδες οικισμών που δημιουργήθηκαν από Έλληνες μετανάστες στις περιοχές Καρς και Αρταχάν, όταν οι τελευταίες «παραχωρήθηκαν» (Συνθήκη Βερολίνου 1878) για σαράντα χρόνια στη ρωσική αυτοκρατορία, μαζί με την περιοχή του Βατούμ. Όπως είναι γνωστό, οι περιοχές αυτές, εκτός του Βατούμ, επιστράφηκαν στην οθωμανική αυτοκρατορία τον Μάρτιο του 1918 με τη Συνθήκη Μπρεστ-Λιτόφσκ. Τις περιοχές αυτές άλλωστε είχαν ήδη εγκαταλείψει τα ρωσικά στρατεύματα με την έκρηξη της Ρωσικής Επανάστασης, γεγονός που είχε ως αποτέλεσμα το ξέσπασμα ένοπλων συγκρούσεων μεταξύ Γεωργιανών, Αρμενίων και Αζέρων για την κάλυψη του κενού. Αντιμέτωποι με έναν αγώνα που αισθάνονταν ότι δεν τους αφορούσε και υπό την απειλή των τουρκικών στρατευμάτων που επέλαυαν, οι Έλληνες του Καυκάσου αποφάσισαν να εγκαταλείψουν την πρόσκαιρη, όπως αποδείχθηκε, καυκασιανή πατρίδα. Οι περισσότεροι κατέληξαν στα ρωσικά λιμάνια του Βατούμ και του Πότι, όπου περίμεναν τα πλοία που θα τους μετέφεραν στην Ελλάδα (1919-1921). Αποτέλεσαν, κατά κάποιο τρόπο, τους προπομπούς της εξόδου των Ελλήνων της υποχρεωτικής «Ανταλλαγής» (1922-1924). Αντιπροσωπευτική για την τελευταία κατηγορία είναι η χειρόγραφη μαρτυρία του Ηρακλή Κιλλαχίδου «Το ξεριζώμα του Σιντισκόμ» (σσ. 669-674), με την οποία κλείνει και ο τόμος της Εξόδου.

Για πολλά μέλη της οικογένειας των πληροφορητών η οδύσεια της

Εξόδου τερματιζόταν τραγικά είτε κατά τη διάρκεια του ταξιδιού στην «πατρίδα» είτε κατά τη διαδικασία της καραντίνας με την είσοδο σε ελληνικό λιμάνι: «Στην καραντίνα της Μακρονήσου έγινε μεγάλη καταστροφή. Την ημέρα πέθαιναν εκατό-εκατόν πενήντα άτομα. Είχε κάπου δεκάξι χιλιάδες κόσμο... Και κάθε τόσο έρχονταν καινούργιοι. Οι αρρώστιες θέριζαν» (σ. 395). Οι ίδιες ανυπολόγιστες απώλειες καταγράφονται και στην καραντίνα του Καραμπουρνού στη Θεσσαλονίκη: «Μια μάνα έθαψε έξι παιδιά της» (σ. 406). Για τους «τυχερούς» που επιβίωναν άρχιζε η οδύσσεια σε αναζήτηση τόπου για εγκατάσταση, στέγαση και εξασφάλιση του επιούσιου.

Ο προσεκτικός αναγνώστης της Εξόδου θα θέσει και θα βρει απαντήσεις σε ερωτήματα σχετικά με τις πορείες εξόντωσης, τη ζωή στα βουνά, το αντάρτικο, το πρόγραμμα του Κεμάλ και τον τρόπο υλοποίησής του, τον τρόπο υλοποίησης της «Ανταλλαγής» και το κόστος σε ανθρώπινες ζωές, όπως τα κατάλαβαν και τα βίωσαν οι πρόσφυγες. Θα αντιληφθεί καλύτερα τη διάκριση που κάνουν οι πληροφορητές ανάμεσα στους δικούς τους Τούρκους/μουσουλμάνους γείτονες και κάποτε συγγενείς και τους έξω, αυτούς δηλαδή, ατάκτους ή όργανα της «τάξης», που βρίσκονταν στην υπηρεσία της πολιτικής εξουσίας. Θα κατανοήσει επίσης τα αισθήματα των προσφύγων για ό,τι άφησαν πίσω τους. Θα διαπιστώσει, πιστεύω, ότι ο τρόπος με τον οποίο εγκατέλειψαν τη μικρασιατική/ποντιακή τους κοιτίδα και, κατά δεύτερο λόγο, οι συνθήκες ζωής τους στην Ελλάδα επέδρασαν καταλυτικά στη διαμόρφωση των αναμνήσεων και των συναισθημάτων τους: «Διψούσαμε για Ελλάδα. Ύστερα από τόσα βάσανα που υποφέραμε, πώς να λυπηθούμε που φύγαμε; Τί να πονέσουμε; Τα σπίτια; Είχαν γίνει στάχτη. Τις εκκλησίες, τα σχολεία; Δεν άφησαν τίποτε. Τα έκλεψαν, τα ρήμαξαν. Τα κάψανε, τα γκρέμισαν» (σ. 199). Γίνεται ελπίζω εύκολα αντιληπτό ότι η μαρτυρία ανήκει σε πρόσφυγα από το Δυτικό Πόντο. Αντίθετα, νοσταλγία για έναν χαμένο παράδεισο αναδύεται από το παράθεμα που ακολουθεί. Ανήκει σε μία από τις ελάχιστες γυναίκες πληροφορήτριες, που κατοικούσε και εργαζόταν σε τούρκικο σιφλίκι (οικισμός Χαβζούλ, περιοχή Σεμπίν Καραχισάρ): «Μακάρι να ήμασταν στην πατρίδα μας, παρά εδώ, Εκεί έξι μήνες το χρόνο δουλεύαμε· τους άλλους έξι μήνες διασκεδάσαμε· γλέντι, φαγοπότι. Εδώ δουλεύουμε, δουλεύουμε συνέχεια ως τώρα και δεν έχουμε ένα σπιτάκι δικό μας να στεγαστούμε» (σ. 581).

Παρόλο που πολλές από τις μαρτυρίες, χειρόγραφες ή προφορικές, που υπάρχουν στο Αρχείο του ΚΜΣ έχουν αξιοποιηθεί από ερευνητές, ο λόγος της Εξόδου που απευθύνεται και στο ευρύτερο αναγνωστικό κοινό διατηρεί, με την αμεσότητά του, τη μοναδική αξία του. Η μικροϊστορία δίνει την άλλη διάσταση της ιστορίας των αρχείων, των εγγράφων, των υπομνημάτων, των γεγονότων, πέρα από το ηρωικό, τα οράματα αλυτρωτισμού, τον μεγαλοϊδεατισμό για τους πατριώτες και παράλληλα το κυνήγι επιρροής

επικράτησης των ισχυρών με στόχο το κέρδος. Η άλλη ιστορία λοιπόν, των «ταπεινών και καταφρονημένων» κατά την εύστοχη έκφραση του Τενεκίδη (*Η Έξοδος*, τ. Α', σ. ιη'), αυτών που υφίστανται τις επιπτώσεις από τις επιλογές κάθε εξουσίας. Από την άποψη αυτή αισθανόμαστε πόσο πιο πλήρης θα ήταν η ιστορία μας, αν θα διαθέταμε παράλληλες διηγήσεις των μουσουλμάνων γειτόνων, αυτών που με αγάπη και ευγνωμοσύνη μνημονεύουν οι Έλληνες πληροφορητές μας, αλλά και των μουσουλμάνων (ιδιαίτερα των ελληνόφωνων) που ήταν υποχρεωμένοι να εγκαταλείψουν την Ελλάδα, όπως αυτή που αλιεύθηκε στις σελίδες της *Εξόδου*. Η πληροφορία ανήκει σε Έλληνες τουρκόφωνους πρόσφυγες εγκατεστημένους στο Βαθύλακκο Κοζάνης, όπου για λίγο διάστημα συνοίκισαν με υπό ανταλλαγή ελληνόφωνους μουσουλμάνους: «Εμείς που ξέραμε τα τουρκικά δεν μπορούσαμε καλά καλά να συνεννοηθούμε μαζί τους. Αυτοί όλο ελληνικά μιλούσανε. Πολλή στενοχώρια είχανε που θα φύγουν... “Ματζιρηδες θα γίνουμε”, λέγανε, “σε ξένο τόπο θα πάμε. Εμείς τι ξέρουμε από Τουρκία; Ούτε τη γλώσσα τους δεν ξέρουμε”» (σ. 208).

Έστω εις ενθύμησιν των 1457 οικισμών του Πόντου, στους οποίους ήταν εγκατεστημένοι Έλληνες πριν από την Έξοδο. Εις ενθύμησιν των πληροφορητών, αλλά και των συνεργατών του ΚΜΣ που από τα τέλη της δεκαετίας του 1940 δέχονταν την κατάθεση ψυχής των προσφύγων πρώτης γενιάς, σας συνιστώ να διαβάσετε ή, αν το έχετε ήδη κάνει, να ξαναδιαβάσετε τα συναισθηματικά φορτισμένα, με νηφάλιες ωστόσο επισημάνσεις, Προλεγόμενα (σσ. 17-22) του Octave Merlier στον τόμο *Ο τελευταίος Ελληνισμός της Μικράς Ασίας*, Έκθεση του Έργου του Κέντρου Μικρασιατικών Σπουδών (1930-1973), Αθήνα 1974, να περάσετε στη σ. 45, στην ιστορία της εκκλησίας της Μαρίνας της χριστιανής και του μουσουλμάνου γιου της Γκιαούρ Αλή, και να σταθείτε στη διαπίστωση (σ. 46): «Μια βιβλιογραφική έρευνα στις δύο χώρες θα μας έδινε μια ακριβή εικόνα της συμβιώσεως. Θα έβλεπε κανείς χωρίς αμφιβολία ότι όλες οι αγριότητες οφείλονται στον πόλεμο και την επιθετική και εκδικητική πολιτική [...] Απεναντίας οι σκληρές φιλίας και αδελφοσύνης μεταξύ των ανθρώπων, είναι τρανές αποδείξεις πώς ούτε η γλώσσα, ούτε η θρησκεία, ούτε καν ο πατριωτισμός, αποτελούν εμπόδια για να ενώνονται οι άνθρωποι». Είμαι σίγουρη ότι στην ίδια διαπίστωση θα καταλήξουμε, όταν στοχαστικά ανατρέξουμε στις μαρτυρίες και του τρίτου τόμου της *Εξόδου*.

Θεσσαλονίκη

ΑΡΤΕΜΙΣ ΞΑΝΘΟΠΟΥΛΟΥ-ΚΥΡΙΑΚΟΥ

Βιβλία και δημοσιεύματα που στάλθηκαν στη διεύθυνση των Ελληνικών

Χαρίλαος Αυγερινός, *Τα Φαινόμενα του Αράτου στους συγχρόνους και τους μεταγενεστέρους του* [Πονήματα, 8], Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών / Κέντρον Ερεύνης της Ελληνικής και Λατινικής Γραμματείας, 2014, σελ. 919 (ISBN 978-960-404-282-1).

R.-L. Chang, W. B. Henry, P. J. Parsons και A. Benaissa (επιμ.), *The Oxyrhynchus Papyri 78* [Egypt Exploration Society, Graeco-Roman Memoires, 99], Λονδίνο 2012, σελ. xii+191, πίν. 12 (ISBN 0-85698-211-8).

Raúl Estangüi Gómez, *Byzance face aux Ottomans. Exercice du pouvoir et contrôle du territoire sous les derniers Paléologues (milieu XIVe-milieu XVe siècle)* [Byzantina Sorbonensia, 28], Παρίσι, Publications de la Sorbonne, 2014, σελ. 665 (ISBN 978-2-85944-2773-1).

W. B. Henry, P. J. Parsons κ.ά. (επιμ.), *The Oxyrhynchus Papyri 79* [Egypt Exploration Society, Graeco-Roman Memoires, 100], Λονδίνο 2014, σελ. xi+220, πίν. 8 (ISBN 0-85698-219-4).

Μάρκος Τούλλιος Κικέρων, *Υπέρ του Μάρκου Καίλιου*, εισ.-κείμεν.-μτφρ.-σχόλια Βασίλης Α. Φυντίκογλου, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2013, σελ. 455 (ISBN 978-960-12-2158-8).

Charis Messis (επιμ.), *Les eunuques à Byzance, entre réalité et imaginaire* [Centre d'études byzantines, néo-helleniques et sud-est européennes, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Dossiers Byzantins, 14], Παρίσι, Centre d'études byzantines, néo-helleniques et sud-est européennes, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2014, σελ. 442 (ISBN 2-9530655-6-5).

Κυριάκος Κ. Παπουλίδης και Κωνσταντίνος Κ. Παπουλίδης, *Hellenorussica, ήτοι τεκμήρια της πρώιμης νεοελληνικής γραμματείας περί Ρωσίας (1453-1821)*, Θεσσαλονίκη, εκδ. Κυριακίδη, 2014, σελ. 390 (ISBN 978-618-12-5105-18-1).

Βάσω Σεϊρανίδου, *Το εργαστήριο του Λόγιου. Αναγνώσεις, λόγια παραγωγή και επικοινωνία στην εποχή του Διαφωτισμού μέσα από την ιστορία της Βιβλιοθήκης του Δημητρίου Ν. Δάρβαρη (1757-1823)* [ΠΕ/ΕΙΕ, Τομέας Νεοελληνικών Σπουδών, 132], Αθήνα, ΠΕ/ΕΙΕ, 2013, σελ. 376 (ISBN 978-960-9538-21-3).

