ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ, ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Διδακτορική Διατριβή

# *Η μετάφραση ως φορέας θεματικών και ιδεολογίας στο πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη*

Άννα Κορνηλίου

Τριμελής Συμβουλευτική Επιτροπή:

Επιβλέπων: Βασίλης Λέτσιος (Επίκουρος Καθηγητής)

Μέλη: Γιώργος Κεντρωτής (Καθηγητής), Θεοδόσης Πυλαρινός (Ομότιμος Καθηγητής)

Μέλη επταμελούς επιτροπής αξιολόγησης:

Δημήτρης Φίλιας
Γιώργος Μιχαλακόπουλος
Πασχάλης Νικολάου
Λητώ Αλεξάκη

ΚΕΡΚΥΡΑ ΜΑΪΟΣ 2023

Otium sine litteris mors est et hominis vivi sepultura.

Seneca (Ep. Mor. 82.3)

## Abstract

This dissertation examines the literary translations of Konstantin Theotokis (1872-1923), a Corfiot writer, poet and translator. Theotokis translated from many different languages as well as a wide range of genres. For instance, his work includes excerpts from the Bhagavat Ghita and the Ramayana, plays by Kalidasha, Shakespeare and Aristophanes, poetry by Pindar, Horatius, Catullus, Goethe, Schiller and Heine, short texts by Dostoyevsky, Tolstoy, Turgenev and Gorki, ancient Greek and Latin philosophy (Plato, Vergil, Lucretius), Gustav Flaubert's Madame Bovary. Theotokis also produced ample original literary work, much of which holds a significant place in modern Greek literature. The fact that his translations comprise more than half of the total bulk of his writings, and cover the whole period of his life and work as an author, indicates that he viewed translation as a process parallel with literary writing and even vital to it. Although he is traditionally considered as a naturalist, his work also bears influences from romanticism, Indian literature and philosophy, ancient Greek and Latin poets and so on, so it is evident that he has drawn inspiration from the texts he translated. In my thesis, apart from examining the choices Theotokis made in his translations (in terms of language, metre, style etc.), I also demonstrate how they formed and transformed his literary identity and how they served as a means of introducing certain themes and ideological elements into modern Greek literature. In addition, the thesis discusses Theotokis' affiliation to the Heptanesian School (a group of scholars and authors based mainly in Corfu) and his ideological and literary kinship with Dionysios Solomos, the national poet of Greece. Finally, an important aspect of this dissertation is that it explores the use of the demotic Greek by Theotokis, his attitude towards the Language Issue and his linguistic theory.

**Πίνακας περιεχομένων**

**Πρόλογος - ευχαριστίες** ... 6

**ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ** ... 8

**Α. Το θέμα και ο στόχος της εργασίας** ... 8

**Β. Το θεωρητικό πλαίσιο** ... 9

**Γ. Εκδοτικά και ερμηνευτικά προβλήματα στον Θεοτόκη - Επισκόπηση της βιβλιογραφίας** ... 31

**Δ. Μεθοδολογία και δομή της εργασίας** ... 38

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΙΝΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ** ... 42

**Εισαγωγή στο πρώτο κεφάλαιο** ... 43

**Α. Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΗΣ ΙΝΔΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗ ΔΥΣΗ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΙΝΔΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ** ... 45

**Α.1. Η ανακάλυψη του Ινδικού κόσμου από τους Ευρωπαίους** ... 45

**Α.2. Η πρόσληψη της Ινδικής Λογοτεχνίας στην Ελλάδα** ... 53

**Α.3. Κίνητρα για τη σπουδή της Ινδικής Φιλολογίας σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη – Τα ερείσματα κατά της καθαρεύουσας** ... 59

**Β. ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΝΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ** ... 63

**Β.1. Η *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη - Η θεωρητική εργασία ως υπόβαθρο για το μεταφραστικό έργο** ... 63

**Β.2. Λογοτεχνικά είδη και θεματολογία των μεταφρασμάτων** ... 66

**Β.3. Μεταφραστικές δυσκολίες και μεταφραστικές επιλογές** ... 81

**Γ. ΙΝΔΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ** ... 91

**Γ.1. Γενικές παρατηρήσεις** ... 91

**Γ.2. Κοσμολογικοί και μεταφυσικοί προβληματισμοί** ... 92

**Γ.3. Ηθικοί και κοινωνικοί προβληματισμοί** ... 96

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ** ... 104

**Εισαγωγή στο δεύτερο κεφάλαιο** ... 105

**Α. ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ, ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΑ ΙΔΕΩΔΗ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ** ... 107

**Α.1. Η πρόσληψη της αρχαίας Λυρικής Ποίησης από την Ευρώπη (Κάτουλλος, Πίνδαρος και Οράτιος)** ... 107

**Α.2. Οι Γερμανοί λυρικοί ποιητές (Γκαίτε, Σίλλερ, Χάινε) και ο γερμανικός Ρομαντισμός** ... 112

**Α.3. Λυρική Ποίηση και Ρομαντισμός στη Νεοελληνική Λογοτεχνία** ... 120

**Β. ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ** ... 129

**Β.1.1. Catulli Carmina** ... 129

**Β.1.2. Ωδές: Πίνδαρος και Οράτιος** ..... 132

**Β.2. Μπαλάντες και άλλα: Γκαίτε, Σίλλερ, Χάινε** ..... 143

**Γ. ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΑ ΙΔΕΩΔΗ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ** ..... 162

**Γ.1. Οι ρομαντικές επιρροές στον πεζογράφο Κωνσταντίνο Θεοτόκη** ..... 162

**Γ.2. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης ρομαντικός ποιητής – Τα Σονέτα** ..... 169

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΘΕΑΤΡΟ** ..... 175

**Εισαγωγή στο τρίτο κεφάλαιο** ..... 176

**Α. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΑΔΑ** ..... 178

**Α.1. Η θεατρική παράδοση στην Ελλάδα (17ος – 19ος αι.)** ..... 178

**Α.2. Η πρόσληψη του Αριστοφάνη από τους Νεοέλληνες** ..... 185

**Α.3. Η παρουσία του Σαίξπηρ στη Νεοελληνική Σκηνή** ..... 193

**Β. ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ** ..... 205

**Β.1. Τα δραματικά έργα του Καλιδάσα και το Δυτικό θέατρο** ..... 205

**Β.2. Η *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη** ..... 210

**Β.3. Πέντε δράματα του Σαίξπηρ** ..... 221

**Γ. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ**. 242

**Γ.1. Η θεατρική γραφή του Κωνσταντίνου Θεοτόκη** ..... 242

**Γ.2. Επιρροές από τον Αριστοφάνη και τον Σαίξπηρ** ..... 246

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ** ..... 252

**Εισαγωγή στο τέταρτο κεφάλαιο** ..... 253

**Α. Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΑΠΟ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19ΟΥ ΩΣ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ** ..... 255

**Α.1. Από την ηθογραφία της υπαίθρου στο αστικό μυθιστόρημα** ..... 255

**Α.2. Η πρόσληψη της ρωσικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα - η ρωσική λογοτεχνία ως φορέας σοσιαλιστικής ιδεολογίας** ..... 267

**Α.3. Η πρόσληψη της γαλλικής φυσιολογικής σχολής στην Ελλάδα - η συμβολή στην ανάπτυξη του κοινωνικού αστικού μυθιστορήματος** ..... 274

**Β. Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΘΕΟΤΟΚΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΖΕΙ ΡΩΣΙΚΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ – Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ *ΚΥΡΙΑΣ ΜΠΟΒΑΡΥ*** ..... 281

**Β.1. Διηγήματα και πεζοτράγουδα από τέσσερις κορυφαίους Ρώσους συγγραφείς (Τουργκένιεφ, Τολστόι, Γκόρκι, Ντοστογιέφσκι)** ..... 281

**Β.2. «Η Ρούσσικη Γλώσσα» και η γλωσσική θεωρία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη** ..... 291

**Β.3. Η περίπτωση της *Κυρίας Μποβαρύ*** ..... 294

**Γ. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ** ..... 308

**Γ.1. Ηθογραφία, Ρεαλισμός και Νατουραλισμός στο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη** ..... 308

**Γ.2. Η επιρροή από τους Ρώσους και η σοσιαλιστική ιδεολογία στο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη** ..... 318

**Γ.3. Οι διακειμενικές σχέσεις της *Κυρίας Μποβαρύ* με τους *Σκλάβους στα Δεσμά τους*** 324

**ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ** ..... 334

**Εισαγωγή στο πέμπτο κεφάλαιο** ..... 335

**Α. Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΙΑΝΟΗΣΗ** ..... 338

**Α.1. Η κλασική φιλοσοφία ως σύνδεση με την αρχαιότητα** ..... 338

**Α.2. Η πρόσληψη της σύγχρονης φιλοσοφίας στην Ελλάδα – Ζητήματα γλώσσας και ιδεολογίας** ..... 341

**Β. ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ ΘΕΟΤΟΚΗ** ..... 348

**Β.1. *Γεωργικά* του Βιργίλιου: ένα διδακτικό έπος ως φιλοσοφική αλληγορία** ..... 348

**Β.2. *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου: ένα διδακτικό έπος ως φιλοσοφικό μανιφέστο** ..... 366

**Β.3. *Φαίδωνας* του Πλάτωνα: ένας φιλοσοφικός διάλογος για την αθανασία της ψυχής και τη χρησιμότητα της φιλοσοφίας** ..... 384

**Β.4. *Τα προβλήματα της φιλοσοφίας* του Μπέρτραντ Ράσσελ: μια σύγχρονη προσέγγιση στα αιώνια ερωτήματα** ..... 399

**Γ. Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΣΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ** ..... 407

**Γ.1. Φιλοσοφία και ιδεολογία ως παράγοντες διαμόρφωσης της συγγραφικής ταυτότητας** ..... 407

**Γ.2. Τα φιλοσοφικά μεταφράσματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη όπως αποτυπώνονται στο λογοτεχνικό του έργο** ..... 412

**ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ** ..... 421

**ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ** ..... 433

**Πηγές 1 – Μεταφράσματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη** ..... 434

**Πηγές 2 – Πρωτότυπα των έργων που μετέφρασε ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης** ..... 438

**Πηγές 3 – Πρωτότυπα έργα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη** ..... 439

**Βιβλιογραφία** ..... 441

## Πρόλογος - ευχαριστίες

Η ιδέα για την παρούσα διατριβή προέκυψε κατά τη διάρκεια των μεταπτυχιακών μου σπουδών στο ΤΞΓΜΔ του Ιονίου Πανεπιστημίου, στο ΠΜΣ *Επιστήμη της Μετάφρασης,* και αποτελεί καρπό των νέων γνώσεων που έλαβα κατά τη διάρκεια του ΠΜΣ, σε συνδυασμό με τη φιλολογική κατάρτιση από τις προπτυχιακές μου σπουδές και την αναγνωστική μου εμπειρία. Τον κύριο όγκο του πεζογραφικού έργου του Κωνσταντίνου Θεοτόκη τον διάβασα στα σχολικά μου χρόνια και εκτίμησα τόσο τον τρόπο της γραφής του όσο και τα θέματα των έργων του. Αργότερα, παρακολουθώντας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων τα αντικείμενα τα σχετικά με τη νεοελληνική λογοτεχνία, έλαβα μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για τη θέση του Θεοτόκη στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Οι μεταπτυχιακές σπουδές στο ΤΞΓΜΔ όμως, φώτισαν με έναν εντελώς νέο τρόπο τα όσα ως τότε γνώριζα ή είχα σκεφτεί για τη λογοτεχνία γενικά, και για το έργο του Θεοτόκη ειδικότερα.

Πιο συγκεκριμένα, παρακολουθώντας τις διαλέξεις του κ. Κεντρωτή πάνω στη Θεωρία της Μετάφρασης και μελετώντας την προτεινόμενη βιβλιογραφία, μου δημιουργήθηκε η ισχυρή πεποίθηση ότι η μετάφραση της λογοτεχνίας αποτελεί εργασία ανάλογη με τη δημιουργία πρωτότυπου λογοτεχνικού έργου, καθώς δεν πρόκειται για μια μηχανιστική αντικατάσταση των όρων της γλώσσας προέλευσης με τους ισοδύναμούς τους στη γλώσσα άφιξης, αλλά για μια ουσιαστική μετάπλαση/ ανάπλαση του πρωτότυπου έργου, με σκοπό την εισαγωγή του στο λογοτεχνικό γίγνεσθαι του πολιτισμού άφιξης. Αυτή η πεποίθηση ενισχύθηκε με τη συμμετοχή μου στα μαθήματα Δημιουργικής Μετάφρασης του κ. Νικολάου, όπου μου δόθηκε η ευκαιρία να διαπιστώσω εξ ιδίων, πώς η μετάφραση ενός λογοτεχνικού έργου μπορεί να τροφοδοτήσει την έμπνευση της/του μεταφράστριας/μεταφραστή, οδηγώντας την/τον στη δημιουργία ενός μεταφράσματος με μεθόδους αντίστοιχες με αυτές που θα επιστράτευε για τη δημιουργία πρωτότυπου έργου. Τέλος, με τη συμμετοχή μου στα μαθήματα του κ. Λέτσιου πάνω στην Κριτική της Λογοτεχνικής Μετάφρασης, συνειδητοποίησα ότι η μετάφραση έργων από ξένες λογοτεχνίες στα Ελληνικά λειτούργησε ως δίαυλος επικοινωνίας μεταξύ Ελλάδας και Ευρώπης (και όχι μόνο), εισάγοντας ιδεολογικές και αισθητικές επιρροές στη νεοελληνική λογοτεχνία,

διαδραματίζοντας έτσι καταλυτικό ρόλο στη διαμόρφωση της εθνικής γλώσσας και εν γένει της ταυτότητας του νέου ελληνικού κράτους.

Στο πλαίσιο αυτό λοιπόν, μου δόθηκε η ευκαιρία να προσεγγίσω εκ νέου τον Θεοτόκη, και προέκυψαν τα ερεθίσματα που οδήγησαν στην πρόταση της παρούσας διατριβής. Επομένως, θα ήθελα στο σημείο αυτό να αποδώσω τα εύσημα στους καθηγητές μου για τη μεταδοτικότητα και το μεράκι τους, αλλά και στους συμφοιτητές μου στο μεταπτυχιακό πρόγραμμα *Επιστήμη της Μετάφρασης,* γιατί χάρη στις πνευματώδεις συζητήσεις μας κατά τη διάρκεια των μαθημάτων ενισχύθηκε το ενδιαφέρον μου για την έρευνα. Ένα μεγάλο ευχαριστώ απευθύνω στα μέλη της τριμελούς επιτροπής, κ. Θεοδόση Πυλαρινό και κ. Γιώργο Κεντρωτή, για τη συμβολή τους στην επιλογή του θέματος και τη διαμόρφωση της πρότασης της παρούσας διατριβής, καθώς και για τις πολύτιμες βιβλιογραφικές προτάσεις τους. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στον επιβλέποντα καθηγητή κ. Βασίλη Λέτσιο, που με τις πολύτιμες συμβουλές, την έμπειρη ματιά, τη διακριτική καθοδήγηση και την υπομονή του, συνέπραξε ουσιαστικά στην ολοκλήρωση και την ποιότητα της παρούσας εργασίας. Τον ευχαριστώ επίσης, διότι ήταν και είναι ένα λαμπρό παράδειγμα ακαδημαϊκού ήθους και προσωπικής ευγένειας, για εμένα και για όλους τους φοιτητές του Ιονίου Πανεπιστημίου.

Θα ήθελα επίσης να ευχαριστήσω τους γονείς μου Βάσω και Νίκο, για την πρακτική και ηθική τους υποστήριξη κατά τη διάρκεια των σπουδών μου, αλλά κυρίως, για τα λογοτεχνικά και εν γένει αισθητικά ερεθίσματα που μου έδωσαν στην παιδική ηλικία, τα οποία υπήρξαν καθοριστικής σημασίας για τη μετέπειτα διαμόρφωσή μου. Τέλος, στον σύντροφό μου και συνάδελφο από το τμήμα Ιστορίας Σπύρο, χρωστώ μεγάλη ευγνωμοσύνη, που με βοήθησε πολύ στην αναζήτηση βιβλιογραφίας, που εμπλούτισε τις γνώσεις μου με χρήσιμα δεδομένα από το δικό του επιστημονικό αντικείμενο, που άκουσε τους προβληματισμούς μου και με ενθάρρυνε, και που, πολλές φορές, σεβάστηκε την ανάγκη μου για ήσυχη μελέτη, περιορίζοντας τις δικές του δραστηριότητες. Και τώρα που ο ίδιος βρίσκεται στη θέση μου ως υποψήφιος διδάκτορας, του εύχομαι ολόψυχα καλή πορεία και ελπίζω η συμπαράσταση που θα του προσφέρω να είναι αντάξια της δικής του.

# ΓΕΝΙΚΗ ΕΙΣΑΓΩΓΗ

## Α. Το θέμα και ο στόχος της εργασίας

Εξετάζοντας το έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη στο πλαίσιο της Θεωρίας και της Κριτικής της Μετάφρασης, μπορεί κανείς να οδηγηθεί σε ορισμένες παρατηρήσεις και στις επακόλουθες υποθέσεις: **Πρώτο**, το μεταφραστικό έργο του είναι σε έκταση ανάλογο με το πρωτότυπο, ίσως και μεγαλύτερο. Αυτό υποδηλώνει ότι ο Θεοτόκης έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στη μεταφραστική του εργασία, θεωρώντας την εξίσου σημαντική με την παραγωγή πρωτότυπου έργου. **Δεύτερο**, τα έργα που μετέφρασε ο Θεοτόκης παρουσιάζουν μεγάλη ποικιλία γλωσσική, πολιτισμική, ειδολογική. Αυτό, ενδεχομένως, υποδεικνύει μια συνειδητή από μέρους του προσπάθεια να πειραματιστεί με όσο γίνεται ευρύτερο υλικό με σκοπό, προφανώς, να δοκιμάσει τις δυνατότητες της ελληνικής γλώσσας στην απόδοση όλων των διαφορετικών αυτών κειμένων. **Τρίτο**, τα έργα που μετέφρασε ο Θεοτόκης, αν και τόσο διαφορετικά και ποικίλα, συνδέονται μεταξύ τους από κοινά στοιχεία, όπως για παράδειγμα θέματα και ιδέες, αφηγηματικά μοτίβα κ.α., τα οποία μάλιστα εμφανίζονται και στο πρωτότυπο έργο του. Το γεγονός αυτό αποτελεί πιθανή ένδειξη της πρόθεσης του Θεοτόκη να εισάγει τα εν λόγω στοιχεία στη νεοελληνική λογοτεχνία. **Τέταρτο**, η παράλληλη μελέτη του μεταφραστικού με το πρωτότυπο έργο του Θεοτόκη αποκαλύπτει σαφείς διακειμενικές σχέσεις μεταξύ των μεταφρασμάτων και των πρωτότυπων έργων του, καθώς και μια παράλληλη πορεία εξέλιξης των δύο. Το γεγονός αυτό οδηγεί στην υπόθεση ότι η μετάφραση μπορεί να λειτούργησε για τον Θεοτόκη ως πεδίο εξάσκησης των συγγραφικών του δεξιοτήτων και ανάπτυξης της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. **Πέμπτο**, οι γλωσσικές επιλογές του Θεοτόκη κατά τη μετάφραση συμφωνούν με τις γλωσσικές επιλογές για το πρωτότυπο έργο του (δημοτική, κερκυραϊκή, με έντονα στοιχεία προφορικότητας), γεγονός που ενισχύει την άποψη ότι πρόκειται για προγραμματικές επιλογές, οι οποίες φαίνεται να σχετίζονται με την ενεργή του στράτευση στον δημοτικισμό και με την κερκυραϊκή του ταυτότητα. **Έκτο**, επιχειρώντας την ένταξη της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη στο ιστορικό της πλαίσιο, εντοπίζονται σαφείς ενδείξεις ότι, τόσο το μεταφραστικό όσο και το πρωτότυπο έργο του, ακολουθούν το πρόγραμμα του

σολωμικού κύκλου και των συνεχιστών του και αποτελούν εξέλιξη και εκσυγχρονισμό του τελευταίου.

Με αφορμή τις παραπάνω παρατηρήσεις και τις υποθέσεις στις οποίες με οδήγησαν, προέκυψε η πρόταση της παρούσας διατριβής, στόχοι της οποίας είναι οι εξής: **Πρώτο**, να μελετηθεί και να αξιολογηθεί με επιστημονικούς όρους το σύνολο της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη, κάτι που ως τώρα έχει γίνει μόνο σποραδικά και μόνο για μεμονωμένα μεταφράσματα. **Δεύτερο**, να τοποθετηθεί η μεταφραστική εργασία του Θεοτόκη στο ιστορικό της πλαίσιο και να αναδειχθεί η συνάφειά της με το μεταφραστικό πρόγραμμα του σολωμικού κύκλου και των συνεχιστών του. **Τρίτο**, να γίνει διαχρονική μελέτη σύνολου του έργου του Θεοτόκη, μεταφραστικού και πρωτότυπου, ώστε να αναδειχθούν οι επιρροές του από όλα τα λογοτεχνικά και ιδεολογικά ρεύματα. **Τέταρτο**, να μελετηθούν συστηματικά οι διακειμενικές σχέσεις μεταξύ πρωτότυπου και μεταφραστικού έργου του Θεοτόκη, με σκοπό να αναδειχθεί η σημαντική συμβολή της λογοτεχνικής μετάφρασης στη δημιουργία πρωτότυπης λογοτεχνίας. Όλα τα παραπάνω έχουν **ως τελικό σκοπό** τη σύνθεση μιας ολοκληρωμένης εικόνας της συγγραφικής ταυτότητας του Θεοτόκη, θεωρώντας ως αναπόσπαστο κομμάτι της την ιδιότητα του μεταφραστή.

Επομένως, αντικείμενο της παρούσας διατριβής αποτελεί τόσο το μεταφραστικό όσο και το πρωτότυπο έργο του Θεοτόκη και, ως εκ τούτου, αυτή εντάσσεται ταυτόχρονα σε δύο επιστημονικά πεδία, αυτό της Κριτικής της Λογοτεχνικής Μετάφρασης και αυτό της Ιστορίας της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Ως τώρα δεν υπάρχει κάποια εργασία που να μελετά διαχρονικά το σύνολο του έργου του Θεοτόκη, ενώ το μεταφραστικό του έργο είναι παραγνωρισμένο σε σχέση με το πρωτότυπο. Επομένως, η παρούσα διατριβή έρχεται να καλύψει ορισμένα σημαντικά κενά της βιβλιογραφίας. Ελπίζω δε, ότι η επιτυχημένη ολοκλήρωσή της θα επιτρέψει τη σφαιρικότερη ερμηνεία του θεοτοκικού έργου και την πληρέστερη εκτίμηση της συμβολής του στη νεοελληνική λογοτεχνία.

## Β. Το θεωρητικό πλαίσιο

Με βάση τις μεταφρασιολογικές θεωρίες που αναπτύχθηκαν τις τελευταίες δεκαετίες, η Κριτική της Λογοτεχνικής Μετάφρασης ενδιαφέρεται πρωτίστως για τα κριτήρια με τα οποία ένας μεταφραστής επιλέγει τα έργα που μεταφράζει στη γλώσσα του και για

τη θέση που τα μεταφράσματα λαμβάνουν στο σύστημα άφιξης[1]. Δηλαδή, στον πυρήνα της κριτικής δεν τοποθετείται το πρωτότυπο έργο, αλλά το μετάφρασμα, ενώ αντικείμενο μελέτης δεν αποτελεί η πιστότητα της μετάφρασης, με όρους ακρίβειας ή ισοδυναμίας[2], αλλά η ποιότητά της, ο βαθμός ενσωμάτωσης στη γλώσσα άφιξης, η εκπλήρωση των στόχων που ο ίδιος ο μεταφραστής έχει θέσει και η λειτουργία που τελικά επιτελεί το μετάφρασμά του στη λογοτεχνία της γλώσσας άφιξης. Άποψη που έχει διατυπωθεί από τον μεγάλο θεωρητικό της μετάφρασης, G. Toury, είναι ότι ο μεταφραστής ενεργεί ενδιαφερόμενος κυρίως για τον δικό του πολιτισμό, τη δική του γλώσσα και, επομένως, τα μεταφράσματα πρέπει να αντιμετωπίζονται ως δεδομένα του πολιτισμού άφιξης (Toury, 1995). Επίσης, η αποδέσμευση του μεταφράσματος από το πρωτότυπο και η εξέτασή του ως αυτόνομο έργο οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη θεωρητική συμβολή των Bassnett και Lefevere, που με την εργασία τους προώθησαν τις λεγόμενες Περιγραφικές Μεταφραστικές Σπουδές, οι οποίες μετατόπισαν το βάρος από το σύστημα προέλευσης του λογοτεχνικού έργου στο σύστημα υποδοχής του μεταφράσματος (Bassnett & Lefevere, 1998) & (Bassnett, 2002). Σημαντική προς αυτή την κατεύθυνση υπήρξε και η συμβολή του W. Benjamin, ο οποίος περιέγραψε τη λογοτεχνική μετάφραση ως μια διαδικασία που δίνει στο πρωτότυπο έργο μια νέα ύπαρξη (Walter, 2014 [1972]).

Οι αποφάσεις που παίρνει ο εκάστοτε μεταφραστής εξαρτώνται από τις αισθητικές και γλωσσικές θεωρίες που ενστερνίζεται και τις ιδεολογικές συνιστώσες που συνθέτουν το έργο του, οι οποίες γίνονται πλήρως κατανοητές μόνο εφόσον ενταχθούν στο ιστορικό και λογοτεχνικό πλαίσιο της εποχής του. Με βάση τη Θεωρία των Πολυσυστημάτων, τα λογοτεχνικά μεταφράσματα μπορούν να εξετάζονται ως καθαυτά λογοτεχνικά κείμενα και να τοποθετούνται στο ιστορικό, κοινωνικό και πολιτισμικό τους πλαίσιο (Even-Zohar, 1978/2000). Ο Γ. Κεντρωτής υπαγορεύει ένα διπλό ερώτημα για τον ασχολούμενο με τη μετάφραση επιστήμονα: «α) τι συνέβαινε, όταν ο μεταφραστής μετέφραζε; και β) γιατί ο μεταφραστής ακολούθησε τη

[1] Ο τρόπος με τον οποίο οι σύγχρονες μεταφρασιολογικές θεωρίες επηρέασαν την Κριτική της Λογοτεχνικής Μετάφρασης και διαμόρφωσαν την προοπτική με βάση την οποία προσεγγίζονται τα λογοτεχνικά μεταφράσματα αναλύεται στην εργασία των Δημητρούλια-Κεντρωτή, όπου διατυπώνεται και η θέση ότι «η μετάφραση των λογοτεχνικών κειμένων πρέπει να γίνεται *συγκρητιστικά:* αυτό σημαίνει ότι ο μεταφραστής […] πρέπει […] να *ενώνει σε κράμα* ποικίλα στοιχεία.» (Δημητρούλια & Κεντρωτής, 2015, σ. 25).

[2] Εξάλλου η σχετική έρευνα τείνει προς την άρνηση οποιασδήποτε δυνατότητας απόλυτης ισοδυναμίας, όχι μόνο μεταξύ διαφορετικών γλωσσών, αλλά ακόμα και μέσα στην ίδια γλώσσα (Baker, 1992, σ. 13).

συγκεκριμένη διαδικασία που ακολούθησε; και τούτο διότι η διαδικασία γεννά το αποτέλεσμα, ήτοι το μετάφρασμα, αλλά και διότι, μόνο εάν έχουμε κατανοήσει τη διαδικασία της μετάφρασης, μπορούμε τόσο να κρίνουμε το εκάστοτε συγκεκριμένο μετάφρασμα όσο και να εξαγάγουμε γενικούς κανόνες …» (Κεντρωτής, 1996, σ. 73).

Εν τέλει, η μεταφραστική παραγωγή δεν θα έπρεπε να θεωρείται υποδεέστερη της πρωτότυπης από τους μελετητές της εκάστοτε λογοτεχνίας, διότι σε μεγάλο βαθμό καθορίζει τη διαμόρφωσή της[3]. Στην περίπτωση δε που ο μεταφραστής έχει στο ενεργητικό του πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο, και μάλιστα εκτενές και αξιόλογο, όπως ο Θεοτόκης, ενδιαφέρον αντικείμενο μελέτης μπορεί να αποτελέσει η σχέση του μεταφραστικού με το πρωτότυπο έργο του. Πολύ ενδιαφέρον παράδειγμα τέτοιας περίπτωσης αποτελεί ο Κ. Καρυωτάκης, ο οποίος μετέφρασε συστηματικά ευρωπαϊκή ποίηση και δημοσίευε ο ίδιος τις μεταφράσεις του μαζί με την πρωτότυπη ποίησή του. Υπάρχει μάλιστα σχετική Διδακτορική Διατριβή, στην οποία ερευνάται η θεματική σχέση ανάμεσα στα πρωτότυπα και τις μεταφράσεις του (Τοκατλίδου, 1978). Επίσης σχετική με το θέμα, είναι η ανάδειξη της αξιοποίησης από τον Βιζυηνό στοιχείων μεταφρασμένων άμεσα ή έμμεσα, με τη μορφή της μίμησης, από τους Γκαίτε και Χάινε (Ιατρού, 2012). Υπάρχουν ακόμα πολύ ενδιαφέρουσες μελέτες σχετικά με τον ρόλο που διαδραμάτισε η μετάφραση στη διαμόρφωση του πρωτότυπου έργου των Επτανήσιων, και ειδικότερα του σολωμικού κύκλου, οι οποίες αναφέρονται παρακάτω[4].

Όπως αναφέρθηκε και προηγουμένως, ο Θεοτόκης έχει πραγματοποιήσει ένα ογκώδες και ποικίλο μεταφραστικό έργο, το οποίο περιλαμβάνει κείμενα που προέρχονται από πολλές διαφορετικές γλώσσες και διαφορετικές κουλτούρες, και τα οποία καλύπτουν ένα μεγάλο εύρος λογοτεχνικών ειδών, αισθητικών και ιδεολογικών ρευμάτων. Παρατίθεται εδώ μια λίστα των μεταφρασμάτων του, με βάση τη γλώσσα προέλευσης, η οποία για λόγους οικονομίας είναι πολύ επιγραμματική[5]:

[3] «Αντί να είναι [η μετάφραση] μια δευτερεύουσα, περιθωριακή δραστηριότητα, θα μπορούσε να θεωρηθεί ως πρωτεύουσα διαμορφωτική δύναμη στα πλαίσια της λογοτεχνικής ιστορίας» (Bassnett, 1998, σ. 225)

[4] Ο ρόλος της μετάφρασης στη διαμόρφωση λογοτεχνικών ταυτοτήτων έχει διερευνηθεί αρκετά στην παγκόσμια λογοτεχνία. Πολύ κατατοπιστικοί σχετικά με αυτό είναι οι συλλογικοί τόμοι *Translating Selves* (Paschalis & Kyritsi, 2008) και *The Translation Studies Reader* (Venuti & Baker, 2000).

[5] Αναλυτική παρουσίαση των μεταφρασμάτων, μαζί με όλες τις πληροφορίες για τον χρόνο και τη μορφή της δημοσίευσής τους, γίνεται στα αντίστοιχα κεφάλαια της διατριβής.

- Από την ινδική λογοτεχνία μετέφρασε διάφορους ύμνους από τα ιερά βιβλία των *Βεδών* και των *Ουπανισάδων*, αποσπάσματα από τα έπη *Μαχαμπάρατα* και *Ραμαγιάνα,* και σε συνεργασία με τον Λ. Μαβίλη, ένα ολόκληρο άσμα από το έπος της *Μαχαμπάρατα*, με τίτλο *Νάλας και Νταμαγιάντη*. Επίσης, έχει μεταφράσει δύο θεατρικά έργα του περίφημου Ινδού δραματουργού Καλιδάσα, τη *Σακούνταλα* και τη *Μαλάβικα*, όμως από το δεύτερο έχει σωθεί μόνο ένα μικρό απόσπασμα. Τέλος έχει μεταφράσει ερωτικά ποιήματα του Αμάρου και παροιμίες του Βατριχάρη.
- Από τα Λατινικά μετέφρασε δέκα ποιήματα του Κάτουλλου, τρεις ωδές του Οράτιου, τα *Γεωργικά* του Βιργίλιου και το *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου.
- Από τα Αρχαία Ελληνικά μετέφρασε τον *ΙΔ΄ Ολυμπιονίκη* του Πίνδαρου, τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη και τον *Φαίδωνα* του Πλάτωνα.
- Από τα Αγγλικά μετέφρασε πέντε δράματα του Σαίξπηρ, τον *Οθέλλο*, την *Τρικυμία*, τον *Άμλετ*, τον *Μάκβεθ* και τον *Βασιλιά Ληρ*. Επίσης, έχει μεταφράσει τη φιλοσοφική πραγματεία του Βρετανού φιλόσοφου Βερτράνδου Ράσσελ, *Τα Προβλήματα της Φιλοσοφίας*.
- Από τα Γερμανικά μετέφρασε λυρικά ποιήματα των Σίλλερ, Γκαίτε και Χάινε. Από τον Γκαίτε έχει μεταφράσει επίσης το εκτενές επικό ειδύλλιο *Ερμάννος και Δωροθέα.*
- Από τα Γαλλικά, μετέφρασε την *Κυρία Μποβαρύ* του Φλωμπέρ.
- Από τα Ρωσικά (μάλλον μέσω ενδιάμεσης μετάφρασης) μετέφρασε μικρά διηγήματα/ πεζοτράγουδα των Τουργκένιεφ, Τολστόι, Γκόρκυ και Ντοστογιέφσκι.

Η ογκώδης και ευρεία αυτή μεταφραστική εργασία πρέπει, σύμφωνα και με τα όσα ειπώθηκαν παραπάνω περί μεταφρασιολογίας, να εξεταστεί μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της εποχής της. Οι μεταφραστικές ενέργειες του Θεοτόκη δεν πραγματοποιήθηκαν εν κενώ, επομένως μπορούν να ερμηνευθούν σωστά μόνο με βάση τα χαρακτηριστικά του περιβάλλοντός του[6]. Χρειάζεται λοιπόν να γίνει μια σκιαγράφηση της πρόσληψης των εν λόγω έργων κατά την εποχή του Θεοτόκη, και

[6] Όπως υπογραμμίζει και η Bassnett, «Το γράψιμο δεν γίνεται εν τω κενώ, συντελείται σε ένα πλαίσιο και η μεταφορά μέσω της μετάφρασης δεν είναι ουδέτερη, αθώα και διαφανής δραστηριότητα. Αντίθετα, η μετάφραση είναι μια εξαιρετικά φορτισμένη, υπερβατική δραστηριότητα και η πολιτική της μετάφρασης καθώς και η πράξη της μετάφρασης δικαιούνται να τύχουν μεγαλύτερης προσοχής σε σχέση με το παρελθόν.» (Bassnett, 1998, σ. 255).

να αναλυθεί, τουλάχιστον σε βασικό επίπεδο, το λογοτεχνικό κλίμα στην Ελλάδα, αλλά και στην Ευρώπη, κατά τον 19ο και πρώιμο 20ο αιώνα. Κρίνεται απαραίτητο να οριστεί το πλαίσιο εντός του οποίου αναγνώσθηκαν και μεταφράστηκαν τα έργα που εξετάζονται, ώστε να διερευνηθούν τα κριτήρια και οι επιλογές του Θεοτόκη, και να ενταχθεί κάθε κομμάτι της δημιουργίας του στη σωστή του θέση, τόσο σε σχέση με το υπόλοιπο έργο του όσο και σε σχέση με την εποχή του, και μάλιστα σε συνάρτηση με την επτανησιακή παράδοση και, ειδικότερα, τον σολωμικό κύκλο.

Το γενικό θεωρητικό πλαίσιο που μας ενδιαφέρει τίθεται, φυσικά, από τους ιστορικούς της νεοελληνικής λογοτεχνίας: Ξεκινώντας θα πρέπει να αναφερθούμε στον Λ. Πολίτη, που αναφέρει τις ξένες επιδράσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία κατά τις διάφορες περιόδους της και παρουσιάζει το έργο των κυριότερων εκπροσώπων της, οικοδομώντας έτσι μια βάση για την περαιτέρω έρευνα. Ο Πολίτης εντοπίζει στις πρώιμες κιόλας εκδηλώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας επιρροές από τη Δύση, αλλά και την Ανατολή (Πολίτης, 2001 [1978], σσ. 25-82). Στον 18ο αιώνα σημειώνει τις επιδράσεις της δυτικής σκέψης, και κυρίως της ιταλικής, στον Νεοελληνικό Διαφωτισμό (Πολίτης, 2001 [1978], σσ. 83-100), ενώ στις αρχές του 19ου αιώνα αναφέρει τη συμβολή της μετάφρασης στα έργα των Ρήγα, Χριστόπουλου και Βηλαρά, τα οποία έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ιδεολογική προετοιμασία της Επανάστασης, και ταυτόχρονα λειτούργησαν ως βάση για την ανάπτυξη της ποίησης στη συνέχεια του αιώνα (Πολίτης, 2001 [1978], σσ. 123-137). Σημειώνει επίσης τις επιδράσεις της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας στο έργο του Σολωμού και του Κάλβου και κάνει λόγο για τις μεταφραστικές επιδόσεις των Επτανήσιων (Πολίτης, 2001 [1978], σσ. 138-167). Την επιρροή του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, ως τα τέλη περίπου του 19ου αιώνα, ο Πολίτης την εντοπίζει κυρίως στους Φαναριώτες και την Αθηναϊκή σχολή (Πολίτης, 2001 [1978], σσ. 168-183).

Η προγενέστερη και αρκετά εκτενέστερη *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* του Κ. Θ. Δημαρά καταγράφει τα πράγματα με τρόπο ανάλογο, σε γενικές γραμμές, με αυτόν του Πολίτη, διαφοροποιείται όμως σημαντικά στην ενότητα τη σχετική με τον ρομαντισμό, καθώς αφιερώνει ξεχωριστό κεφάλαιο στον Σολωμό και την Επτανησιακή Σχολή, όπου η ενασχόληση των Επτανήσιων με το δημοτικό τραγούδι εντάσσεται στο πλαίσιο του ρομαντισμού (Δημαράς, 2000 [1949], σσ. 376-388). Στο ίδιο κεφάλαιο ο Δημαράς αναγνωρίζει την πρωτοπορία του σολωμικού κύκλου στον τομέα της κριτικής, ξεχωρίζοντας το κριτικό έργο του Ι. Πολυλά, το οποίο βασίστηκε

στον γερμανικό ιδεαλισμό. Όσον αφορά την προετοιμασία της Επανάστασης και τη συμμετοχή των Ελλήνων στα σύγχρονα αιτήματα για εθνική ανεξαρτησία, εξορθολογισμό της εξουσίας, δικαιώματα και ελευθερίες των πολιτών κ.λπ., καταγράφει και αυτός την καταλυτική επίδραση του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, τόσο μέσω των επιστημών όσο και μέσω της λογοτεχνίας, που έφταναν στους Έλληνες μέσα από μεταφράσεις ή διασκευές των δυτικών έργων (Δημαράς, 2000 [1949], σσ. 189-248).

Τις επιδράσεις του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού στη νεοελληνική λογοτεχνία καταγράφει ο Δημαράς ειδικότερα στο έργο του, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, όπου επισημαίνει τις ιδιομορφίες στην ανάπτυξη του κινήματος στον ελλαδικό χώρο, καθώς ο νεοελληνικός κόσμος «δέχεται την επίδραση του δυτικού Διαφωτισμού απαράσκευος, χωρίς, δηλαδή, να έχει γνωρίσει την προπόνηση της ευρωπαϊκής Αναγέννησης, και ενώ συνάμα βρίσκεται υπό δουλεία σε ασιάτη κυρίαρχο.» (Δημαράς, 1989 [1977], σ. 2). Αντίστοιχα, στον *Ελληνικό Ρωμαντισμό*, σημειώνει ότι «προϋπόθεση για ρωμαντικό κίνημα στον τόπο μας, στο επίπεδο της λογοτεχνίας, δεν υπήρξε ποτέ: δεν παρουσιάστηκε εδώ η τυποποίηση εκείνη της γραμματείας που φυσιολογικά θα προκαλούσε την ρωμαντική εξέγερση» (Δημαράς, 2014 [1982], σ. 4). Η άποψη αυτή του Δημαρά στηρίζεται στην ερμηνεία του ρομαντισμού ως αντίδραση κατά της τυπολατρίας του κλασικισμού και του υπερβολικού ορθολογισμού του Διαφωτισμού. Παρόλο που η ερμηνεία αυτή είναι μονόπλευρη, η διατύπωση του Δημαρά εκφράζει μια πραγματικότητα, το γεγονός δηλαδή ότι, τα δύο αυτά ρεύματα δεν εκδηλώθηκαν ούτε εξελίχθηκαν στην Ελλάδα με τον ίδιο τρόπο όπως στις χώρες της δυτικής Ευρώπης.

Για μια ευρωπαϊκή προοπτική πάνω στη νεοελληνική λογοτεχνία, πολύτιμο οδηγό αποτελούν η *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας* του Μ. Βίτι, (Vitti, 2003) και η *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία* του Ρ. Μπήτον, (Beaton, 1996). Ο Βίτι, σε αντίθεση με τα προηγούμενα έργα που αναφέρθηκαν, τοποθετεί στο ίδιο κεφάλαιο τους Κοραή, Κάλβο και Σολωμό, με βασικό κριτήριο τη συμβολή του έργου τους στη διάδοση του ευρωπαϊκού φιλελευθερισμού στην Ελλάδα, γεγονός που υποβοήθησε τον επαναστατικό αγώνα (Vitti, 2003, σσ. 179-204). Επίσης, προτείνει μια σχετικά πρωτότυπη και ενδιαφέρουσα ερμηνεία για το έργο του Κάλβου, χαρακτηρίζοντάς το ως κράμα των φιλελεύθερων ιδεωδών του Διαφωτισμού και του παράφορου ενθουσιασμού του ρομαντισμού (Vitti, 2003, σσ. 185-186). Τον Σολωμό τον

ερμηνεύει, ως επί το πλείστον, ως ρομαντικό, ενώ υπογραμμίζει την τεράστια συμβολή του έργου του στην ανάδειξη της δημοτικής ποίησης και γλώσσας (Vitti, 2003, σσ. 192-204). Τέλος, σημειώνει την ειδοποιό διαφορά της στάσης του Σολωμού απέναντι στα εθνικά ζητήματα σε σχέση με αυτή των Αθηναίων ρομαντικών καθώς και τη γενικότερη διάσταση μεταξύ του σολωμικού κύκλου και της Αθήνας[7].

Ο Μπήτον, στην *Εισαγωγή* του, κάνει λόγο για «την τεράστια συμβολή του ευρωπαϊκού ρομαντισμού στην εξέλιξη του ελληνικού κράτους και στην αίσθηση της εθνικής ταυτότητας» και θεωρεί ότι ο ρόλος του στη νεοελληνική λογοτεχνία έχει αδικαιολόγητα υποτιμηθεί (Beaton, 1996, σ. 37). Θεωρεί πως, αναγνωρίζοντας το γεγονός ότι μείζονες ποιητές, όπως ο Κάλβος, ο Σολωμός και ο Παλαμάς, «αναμετρήθηκαν με τις ιδέες, τις λογοτεχνικές τεχνικές και τα οράματα του ρομαντισμού, όπως αυτός εκδηλώθηκε και σε άλλα μέρη της Ευρώπης», η ελληνική λογοτεχνία μπορεί να ξεφύγει από τον χαρακτηρισμό της περιθωριακής ή ελάσσονος και να αναγνωσθεί ως μέρος της ευρωπαϊκής (Beaton, 1996, σ. 39). Η *Εισαγωγή* του Μπήτον ξεχωρίζει για την εκτενή ανασκόπηση του γλωσσικού ζητήματος που προσφέρει, στην οποία αναδεικνύεται και η διαφορά των θεωρητικών βάσεων μεταξύ Επτανήσιων και Φαναριωτών πάνω στο ζήτημα αυτό (Beaton, 1996, σσ. 369-449).

Όπως καθίσταται σαφές από τα παραπάνω, κεντρικό ρόλο στη διαμόρφωση της νεοελληνικής λογοτεχνίας ως τις αρχές του 19ου αιώνα, διαδραμάτισαν οι επιδράσεις από τον Διαφωτισμό και τον ρομαντισμό. Αυτές συνέπεσαν με την Ελληνική Επανάσταση και την περίοδο σχηματισμού του νέου κράτους και συνέβαλαν σε μεγάλο βαθμό στη δημιουργία των ιδεολογικών προϋποθέσεων για τις ιστορικές αυτές εξελίξεις. Από τη μία πλευρά, η λογοτεχνία προετοίμασε το έδαφος για τις εξελίξεις, συμβάλλοντας στην εξάπλωση των επαναστατικών ιδεών, την αφύπνιση της εθνικής συνείδησης, το αίτημα για εθνικό κράτος κ.λπ. Από την άλλη, η αποτύπωση των ίδιων των γεγονότων μέσα στη λογοτεχνία της εποχής καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την πρόσληψή τους από τους Έλληνες, και είχε καταλυτική επίδραση στη διαμόρφωση της νεοελληνικής εθνικής ταυτότητας.

[7] «Τα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Σολωμός, που σημειωτέον είχε αρνηθεί να επισκεφθεί την ελεύθερη Ελλάδα, είδε τους αθηναίους ποιητές να ρίχνονται σε ένα φανταχτερό πατριωτισμό και σε μια εθνικιστική δημαγωγία. […] Το Μεσολόγγι, που για τον Σολωμό ενσάρκωνε τις Μεγάλες Ουσίες, γίνεται αντάλλαγμα για ένα βραβείο χιλίων δραχμών. […] Η έκδοση *Τα ευρισκόμενα* (Κέρκυρα 1859), ετοιμασμένη με προσοχή και στοργή, έγινε δεκτή με δυσφορία από τους αθηναϊκούς κύκλους…» (Vitti, 2003, σσ. 202-203).

Λόγω της ιστορικής συγκυρίας, οι επιδράσεις από τον Διαφωτισμό και τον ρομαντισμό έφτασαν στην Ελλάδα καθυστερημένα σε σχέση με την εκδήλωσή τους στην Ευρώπη και αλληλεπικαλύφθηκαν, γεγονός που οδήγησε στη διαμόρφωση ενός ιδιαίτερου και πολυσύνθετου σκηνικού[8]. Η πρόσληψη αυτών των ρευμάτων επηρέασε τόσο τις αισθητικές επιλογές των λογοτεχνών, όσο και τη στάση κοινού και κριτικής απέναντι στην εγχώρια λογοτεχνική παραγωγή, πρωτότυπη και μεταφραστική. Για παράδειγμα, στη μελέτη του σχετικά με τα πρότυπα της ελληνικής κωμωδίας κατά τον 19ο αιώνα, ο Θ. Χαντζηπανταζής αναφέρει ότι, υπό την ιδεολογική επιρροή του Διαφωτισμού, «οι μεταφραστές κι οι εκδότες των σχετικών έργων βρίσκουν χρήσιμο να προλογίζουν τα κείμενά τους με κάποιο σημείωμα που υπερασπίζεται την παιδευτική αξία τους και την ηθοπλαστική τους αποτελεσματικότητα.» (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 18), ενώ κρίνονται απαραίτητες οι προσθήκες επιπλέον ηθικοπλαστικών στοιχείων ακόμα και σε διασκευές μολιερικής κωμωδίας (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 32). Ταυτόχρονα, παρατηρεί ο ίδιος, υπό την επιρροή του ρομαντικού εθνικισμού, επιστρατεύονται στοιχεία της λαϊκής παράδοσης, όπως τοπικά ιδιώματα, παροιμίες και γνωμικά που «συγκροτούν την εθνική ταυτότητα του Γένους των Ελλήνων, σύμφωνα με τις θεωρίες των μαθητών του Χέρντερ…» (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 33).

Ο ρομαντισμός, σύμφωνα και με την προαναφερθείσα άποψη του Μπήτον, έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της νεοελληνικής εθνικής ταυτότητας. Ως τα μέσα περίπου του 19ου αιώνα, στη λογοτεχνία του νέου κράτους κυριάρχησε η ποιητική παραγωγή, με έντονες ρομαντικές επιρροές, όσον αφορά στην αναζήτηση των υψηλών ιδανικών, την «εκμετάλλευση» της λαϊκής παράδοσης, και την καλλιέργεια μιας ρομαντικής εικόνας για την Επανάσταση και για το Έθνος (Πολίτης, 2019). Συνολικά όμως, όπως παρατηρεί ο Α. Πολίτης, ο ρομαντισμός της αθηναϊκής σχολής, ήταν ψευδεπίγραφος και στην ουσία υπήρξε μόνο ένα «εξωτερικό περίβλημα, η συμμόρφωση με τα λογοτεχνικά πρότυπα˙ στην ελλαδική του εκδοχή, η σύνδεση με την αρχαιότροπη γλώσσα και με την εθνική και κοινωνική ευθύνη, που στην ουσία ήταν ένα πράγμα, μας οδήγησε σ' έναν ρομαντικό νεοκλασικισμό.» (Πολίτης, 2019, σ. 83). Η αντιφατική αυτή πρόσληψη του ρομαντισμού φαίνεται πως προέρχεται από τη δυσκολία της νεοελληνικής διανόησης να αποκολληθεί από τα

[8] Ο Α. Πολίτης στην ανάλυσή του για τις νοοτροπίες του 19ου αιώνα διαπιστώνει ότι είναι ένας αιώνας «πολύτροπος, αινιγματικός, πρωτεϊκός […] πλούσιος σε πηγές, μας δείχνει κάθε φορά μία μονάχα όψη του.» (Πολίτης, 2009, σ. 118).

πρότυπα του κλασικισμού. Για παράδειγμα, ο Κ. Θ. Δημαράς εντοπίζει στη βάση της απέχθειας που εκδήλωναν για τον ρομαντισμό ο Κοραής, ο Ζαμπέλιος και ο Ραγκαβής, τη λατρεία τους προς τα κλασικά γράμματα και τα κλασικιστικά καλλιτεχνικά πρότυπα (Δημαράς, 2014 [1982], σσ. 141-156).

Όπως έχει επισημανθεί από τη σχετική έρευνα, αυτή η προσκόλληση στον κλασικισμό οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στη συμπλεγματική σχέση των Ελλήνων με το ιστορικό τους παρελθόν: Ο Σιδέρης και ο Χαντζηπανταζής για παράδειγμα, αναφορικά με την πρόσληψη του ξένου θεάτρου στην Ελλάδα, υποδεικνύουν ως κύριο πρόσκομμα την ιδέα ότι, το νεοελληνικό θέατρο όφειλε να αναδειχθεί ως ισάξιο του αρχαίου, επομένως έπρεπε να περιορίζεται σε έργα που συμμορφώνονταν με τα πρότυπα της κλασικής δραματουργίας (Σιδέρης, 1999), (Χαντζηπανταζής, 2004). Παρόμοια ήταν και η νοοτροπία που καθόρισε την ανάπτυξη της ποίησης στο νέο κράτος. Όπως αναφέρει ο Α. Πολίτης, τόσο οι ίδιοι οι ποιητές όσο και οι κριτικοί έθεταν ως στόχο της νεοελληνικής ποίησης την αναβίωση της αρχαίας (Πολίτης, 2009). Εν γένει, η στάση της νεοελληνικής διανόησης απέναντι στην εισαγωγή ξένων λογοτεχνικών προτύπων συνδέθηκε με διάφορα ιδεολογικά ζητήματα, όπως η πρόσληψη των ευρωπαϊκών ιδεών, η αστικοποίηση της νεοελληνικής κοινωνίας, η πρόσληψη του ιστορικού παρελθόντος και η αναψηλάφηση των παραδοσιακών αξιών (Τζιόβας, 2003), (Πολίτης, 2009).

Η στάση των Ελλήνων απέναντι στο παρελθόν τους και η ανάγκη που αισθάνονταν για επιβεβαίωση της ιστορικής σύνδεσης του νέου ελληνισμού με την αρχαία Ελλάδα δεν δημιούργησε προβλήματα μόνο στην υποδοχή του ρομαντισμού, αλλά και σε αυτή των νεότερων λογοτεχνικών ρευμάτων. Στα μέσα του 19$^{ου}$ αιώνα, για παράδειγμα, καθώς στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία καθιερώθηκε σταδιακά η επιρροή του ρεαλισμού, οι ιδιαίτερες συνθήκες που επικράτησαν στην Ελλάδα οδήγησαν στην ανάπτυξη της ηθογραφίας. Όπως παρατηρεί ο Βίττι σε σχετικές του εργασίες, η νεοελληνική ηθογραφία, η οποία συνδύαζε ρεαλιστικές και νατουραλιστικές τεχνικές αφήγησης με τον ιδανισμό του ρομαντισμού και μια συγκεκριμένη εθνική ατζέντα, λειτούργησε κατεξοχήν ιδεολογικά και διαδραμάτισε σπουδαίο ρόλο στον σχηματισμό της εθνικής ταυτότητας των Ελλήνων (Vitti, 1980), (Vitti, 2008). Αυτή η ιδιορρυθμία αποτέλεσε πρόσκομμα στην ανάπτυξη αυθεντικής ρεαλιστικής πεζογραφίας στην Ελλάδα, τουλάχιστον για ένα διάστημα.

Εν τέλει όμως, μεγάλοι νεοέλληνες λογοτέχνες, όπως ο Βιζυηνός, ο Παπαδιαμάντης και ο Καρκαβίτσας, κατόρθωσαν να ξεπεράσουν τη λαογραφική και ειδυλλιακή ηθογραφία και να αξιοποιήσουν στο έργο τους «τις δυνατότητες που προσφέρουν οι πιο πρόσφατοι νεοτερισμοί από το εξωτερικό, προκειμένου να ανιχνεύσουν, ο καθένας τους με πολύ διαφορετικό τρόπο, τη φύση του δικού τους ιθαγενούς πολιτισμού» (Beaton, 1996, σσ. 103-104). Όταν, προς τα τέλη του 19ου αιώνα και στις αρχές του 20ου, έκανε την είσοδό του στην Ελλάδα ο νατουραλισμός, και παράλληλα εκδηλώθηκαν τα πρώτα σοσιαλιστικά κινήματα, δημιουργήθηκαν οι κατάλληλες συνθήκες για την ανάπτυξη της κοινωνικής πεζογραφίας και του αστικού μυθιστορήματος, με σπουδαιότερους εκπροσώπους τους Καρκαβίτσα, Ξενόπουλο, Κονδυλάκη, Χατζόπουλο και, φυσικά, τον Θεοτόκη[9]. Σπουδαίο ρόλο σε όλα αυτά έπαιξαν και οι επαφές της ελληνικής λογοτεχνίας με τη ρωσική, καθώς οι ιστορικές συνθήκες που την διαμόρφωσαν ήταν ως ένα βαθμό παρόμοιες με αυτές της Ελλάδας (Αλεξανδρόπουλος, 1978), (Ιλίνσκαγια, 1990), (Ιλίνσκαγια, 2004).

Οι επιδράσεις του νατουραλισμού στη νεοελληνική λογοτεχνία έχουν μελετηθεί από διάφορους ερευνητές, των οποίων οι εργασίες χρησίμευσαν ως θεωρητικό πλαίσιο για την παρούσα διατριβή. Εκτός από τα γενικά έργα για τα οποία έγινε λόγος παραπάνω, θα πρέπει να αναφέρουμε εδώ τις εργασίες των Β. Πάτσιου και Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, που καταγράφουν την πορεία του κινήματος στην Ελλάδα (Πάτσιου, 2008), (Πάτσιου, 2008), (Πολίτου-Μαρμαρινού, 2008), καθώς και την εργασία του Ι. Γαλαίου, στην οποία παρουσιάζονται οι διάφορες ιδεολογικές αντιδράσεις που εκδηλώθηκαν ενάντια στον νατουραλισμό, αλλά και η σχέση της νατουραλιστικής πεζογραφίας με το γλωσσικό ζήτημα (Γαλαίος, 2008). Επίσης, σχετικά με την κριτική πρόσληψη του νατουραλισμού χρήσιμη είναι η εργασία του Γ. Κεχαγιόγλου (Κεχαγιόγλου, 2008). Πιο εξειδικευμένες αναφορικά με την εφαρμογή νατουραλιστικών τεχνικών στο έργο συγκεκριμένων νεοελλήνων πεζογράφων, μεταξύ αυτών και του Θεοτόκη, είναι οι Διδακτορικές διατριβές των Τ. Κασσέτα και Ι. Γαλαίου (Κασσέτα, 2010), (Γαλαίος, 2011).

Όλα τα παραπάνω δεν αφορούν μόνο στην παραγωγή πρωτότυπης λογοτεχνίας. Όπως έχει υποστηρίξει και η σχετική έρευνα, πολύ σημαντικό ρόλο στην υποδοχή των

[9] Σύμφωνα με τον Beaton: «η σημαντικότερη εξέλιξη προς την κατεύθυνση του ιδεολογικού μυθιστορήματος αυτή την εποχή είναι η διείσδυση της σοσιαλιστικής συνείδησης στο μυθιστόρημα.» (Beaton, 1996, σ. 145).

ξένων επιδράσεων διαδραμάτισε η μετάφραση, η οποία λειτούργησε για την Ελλάδα ως δίαυλος επικοινωνίας με τις ξένες λογοτεχνίες, που ήταν πιο ανεπτυγμένες, και για τους ίδιους τους λογοτέχνες ως πεδίο εξάσκησης και προετοιμασίας, ώστε να μπορέσουν να δημιουργήσουν το δικό τους πρωτότυπο έργο[10]. Το πόσο έντονη και εκτεταμένη υπήρξε η μεταφραστική δραστηριότητα στην Ελλάδα κατά τον 19ο και στο πρώτο μισό του 20ου αιώνα, διαφαίνεται από δίτομο έργο του Κ. Γ. Κασίνη, στο οποίο καταγράφονται 5.498 αυτοτελείς εκδόσεις λογοτεχνικών έργων από 23 τουλάχιστον γλώσσες (Κασίνης, 2006), (Κασίνης, 2013). Αν στον αριθμό αυτό προστεθούν και οι πολυάριθμες δημοσιεύσεις μεταφράσεων σε εφημερίδες και περιοδικά, καθίσταται σαφές ότι η λογοτεχνική παραγωγή της εποχής ήταν πρωτίστως μεταφραστική και δευτερευόντως πρωτότυπη.

Η διαδικασία της μετάφρασης μάλιστα, συνδέθηκε και με το μείζονος σημασίας για τη νεοελληνική λογοτεχνία γλωσσικό ζήτημα. Η μετάφραση, τόσο των ξενόγλωσσων έργων όσο και των κειμένων της αρχαιοελληνικής γραμματείας, βρέθηκε στο επίκεντρο της αντιπαράθεσης, καθώς οι γλωσσικές επιλογές των μεταφραστών συνδέονταν άμεσα με την ιδεολογική τους τοποθέτηση απέναντι στη γλώσσα[11]. Αναφορικά με τις μεταφράσεις του Σαίξπηρ, για παράδειγμα, η Θ. Μαυροπούλου παρατηρεί ότι οι καθαρεύουσες επιλογές σχετίστηκαν με την ελιτίστικη πρόσληψη του Άγγλου δραματουργού, που έβλεπε τα σαιξπηρικά έργα ως μέσο για την «εκπαίδευση» μιας αστικής ελίτ (Μαυροπούλου, 2007). Και με τα αρχαιοελληνικά δράματα η κατάσταση ήταν παρόμοια, καθώς το ακαδημαϊκό κατεστημένο έβλεπε τη μετάφραση των έργων στη νεοελληνική ως παραδοχή της γλωσσικής αλλαγής, την οποία αντιλαμβανόταν με όρους παρακμής, προκατάληψη που λειτούργησε

[10] Ο Even-Zohar έχει συνδέσει την αυξημένη μεταφραστική δραστηριότητα σε έναν πολιτισμό με συγκεκριμένες συνθήκες: όταν για παράδειγμα η λογοτεχνία μιας χώρας αντιλαμβάνεται τον εαυτό της ως περιφερειακή ή αδύναμη, όταν βρίσκεται στα πρώιμα στάδια ανάπτυξης ή όταν διανύει περιόδους έντονων αλλαγών και κρίσεων, παρατηρείται μια έντονη στροφή προς τη μετάφραση έργων από λογοτεχνίες που θεωρούνται ισχυρότερες (Even-Zohar, 1978/2000). Η Λ. Αλεξάκη συνδέει τη μετάφραση του σαιξπηρικού *Άμλετ* από τον Ι. Πολυλά με την παραπάνω θεωρία, παρατηρώντας ότι «η κατάσταση του τότε ελλαδικού χώρου και η φτωχή λογοτεχνία της χρειαζόταν επειγόντως την εισαγωγή κανονικοποιημένων λογοτεχνικών και ποιητικών έργων από τον αγγλόφωνο κόσμο και δη τα σαιξπηρικά έργα…» (Αλεξάκη, 2015, σ. 32).

[11] Όπως παρατηρεί ο Πεχλιβάνος για τη λογοτεχνία των προεπαναστατικών χρόνων, «Η ωφέλεια και η βλάβη που προσδοκούσε κανείς από τις λογοτεχνικές δοκιμές, […] Δεν αφορούσε το ηθικό ή γνωστικό διάφορο αλλά την ίδια την εκφορά του λόγου, το γλωσσικό σημαίνον, […] καθώς οι λόγιοι της προεπαναστατικής περιόδου καλούνται να απαντήσουν στο ερώτημα για την επιλογή (και καθιέρωση) του ύφους του γραπτού λόγου που θα αποτελέσει όργανο της παιδείας του γένους, όργανο συνεπόμενα μίας εθνικής και κοινωνικής ομοιογενοποίησης.» (Πεχλιβάνος, 2003).

ανασταλτικά για την επαφή του κοινού με το αρχαίο δράμα (Σιδέρης, 1976), (Σπάθης, 1979), (Κακριδής, 2004).

Επιπλέον προς όλα τα υπόλοιπα, η μετάφραση αποτελεί δείκτη των κοινωνικο-πολιτικών ζυμώσεων που έλαβαν χώρα στην Ελλάδα, καθώς τα έργα που μεταφράζονταν ήταν τα ίδια φορείς συγκεκριμένης ιδεολογίας. Αρχής γενομένης από τον 18ο αιώνα, οι μεταφράσεις επιστημονικών και φιλοσοφικών έργων δείχνει σαφώς την τάση μιας αυξανόμενης μερίδας της ελληνικής κοινωνίας προς τον εκδημοκρατισμό της διακυβέρνησης, την εκκοσμίκευση της παιδείας και τη γενικότερη κοινωνική ευημερία (Κιτρομηλίδης, 2003). Στα χρόνια που οδήγησαν προς την Επανάσταση, η Ελλάδα φαίνεται να συμβαδίζει με τις νεωτερικές ιδέες που έφταναν από τη Δύση (Αργυροπούλου, 2003). Ευθυγραμμισμένη με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή σκέψη, η νεοελληνική διανόηση αυτής της περιόδου προκρίνει την ορθολογική σκέψη και το πείραμα, ενώ δίνεται μεγάλη σημασία στη μετάφραση επιστημονικών εγχειριδίων (Καράς, 2003).

Όπως συνέβαινε στην Ευρώπη, ήδη από την εποχή του Ουμανισμού, έτσι και στην προεπαναστατική Ελλάδα, ζωντανεύει το ενδιαφέρον για την αρχαιοελληνική γραμματεία. Όμως εδώ υπάρχουν επιπλέον παράγοντες που συμβάλλουν σε αυτό: πρώτον, η ανάγκη για καθιέρωση της ιστορικής συνέχειας, και δεύτερον η επιθυμία των ίδιων των Ελλήνων να εντάξουν τη χώρα τους στα σύγχρονα κράτη και να εξασφαλίσουν την ευρωπαϊκή της πορεία (Γιακωβάκη, 2003). Η τάση όμως αυτή δεν συνοδεύτηκε από την ανάλογη μεταφραστική δραστηριότητα στο πεδίο της φιλοσοφίας, καθώς οι συντηρητικές δυνάμεις που άρχισαν να υπερισχύουν από τις αρχές του 19ου αιώνα, οδήγησαν σε μια οπισθοδρόμηση. Από τη μία πλευρά δημιουργήθηκε αρνητικό κλίμα προς την Ευρώπη και τις ιδέες που έρχονταν από εκεί, ενώ ο εθνικισμός, που ως τότε είχε συνδεθεί κυρίως με τον ιδεαλισμό, έλαβε πιο ακραίες μορφές (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003). Από την άλλη, η γλωσσική συντήρηση είχε ως αποτέλεσμα μια μεγάλη καθυστέρηση στη μετάφραση της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας, η οποία ξεκίνησε συστηματικά μόλις από τις αρχές του 20ου αιώνα (Κάλφας, 2015-2020). Στις αρχές του 20ου αιώνα η νεοελληνική σκέψη θα ξανανοίξει προς την Ευρώπη και αυτό θα συμβεί με την κοινωνική πεζογραφία, η οποία διαπνέεται από τις σοσιαλιστικές ιδέες που βρήκαν ιδιαίτερη απήχηση στις τάξεις των δημοτικιστών (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003).

Θα πρέπει ακόμα να σημειωθούν δύο ηχηρές απουσίες από τον χώρο των νεοελληνικών μεταφράσεων, που επίσης σχετίζονται με ιδεολογικά ζητήματα: Η πρώτη αφορά στη λατινική γραμματεία, η οποία συνέβαλε σημαντικά στην οικοδόμηση της ευρωπαϊκής σκέψης, αλλά παραγνωρίστηκε σχεδόν ολοκληρωτικά στην Ελλάδα, καθώς θεωρήθηκε δευτερεύουσα και παράγωγη της αρχαιοελληνικής (Μπάνου-Τσιάμη, 2003), (Παπαγγελής, 2018). Εξαιρέσεις σε αυτό το φαινόμενο εμφανίζονται κατά βάση στον επτανησιακό χώρο (Μπουμπουλίδης, 1963-64), γεγονός που έχει σπουδαία σημασία για την αξιολόγηση αυτής της πλευράς της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη.

Η δεύτερη απουσία αφορά στην ινδική γραμματεία, η οποία πολύ λίγο προσέχτηκε στην Ελλάδα. Δεδομένης της εξαιρετικής επίδρασης που είχαν τα ινδικά γράμματα στην ευρωπαϊκή σκέψη από τον 18ο αιώνα και έπειτα[12], η μικρή τους παρουσία στις νεοελληνικές μεταφράσεις είναι εντυπωσιακή. Ορισμένες μελέτες υποδεικνύουν ότι υπήρξαν επαφές μεταξύ Ελλάδας και Ινδίας στην αρχαιότητα και οι δύο πολιτισμοί έχουν κάποια κοινά στοιχεία (Chattopadhyaya, 1985), (Gregorios, 1985). Παρόλα αυτά, η νεοελληνική διανόηση αντιμετώπισε την ινδική λογοτεχνία μάλλον επιφυλακτικά και με διάθεση εξωτισμού (Κοτελίδης, 2016). Όπως μαρτυρεί η βιβλιογραφία των μεταφράσεων, η ινδική λογοτεχνία μεταφράστηκε ή διασκευάστηκε στα Ελληνικά κυρίως μέσω άλλων γλωσσών και κυρίως σε μορφή απανθισμάτων «ανατολίτικης σοφίας» (Κασίνης, 2006), (Κασίνης, 2013). Εξαίρεση στα παραπάνω αποτέλεσαν η συστηματική εργασία του Δημήτριου Γαλανού (Schulz, 1969), (Vassiliades, χ.χ.), και μερικές ακόμα περιπτώσεις, οι περισσότερες από τις οποίες εντοπίζονται στον επτανησιακό χώρο. Φυσικά, μια τέτοια περίπτωση είναι αυτή του Θεοτόκη, που μετέφρασε πολλά και διαφορετικά κείμενα της ινδικής λογοτεχνίας, γεγονός που έχει τη δική του σημασία και συζητείται στο σχετικό κεφάλαιο.

Είναι ήδη σαφές ότι το θεωρητικό πλαίσιο εντός του οποίου εξετάζεται η μεταφραστική εργασία του Θεοτόκη δεν αφορά μόνο γενικά στον ελλαδικό χώρο, αλλά και πιο εξειδικευμένα στον επτανησιακό. Και αυτό διότι, παρόλο που ο

[12] Σχετικά με την ανακάλυψη του ινδικού κόσμου από τους Ευρωπαίους και τις επιδράσεις στους διάφορους τομείς της σκέψεις, βασίστηκα κυρίως στις εργασίες των Mallory (Mallory, 1999 (1989)), Beekes (Beekes, 2004 (1995)) και Trautmann (Trautmann, 2019). Ειδικότερα για τις σχέσεις της ινδικής λογοτεχνίας με τον ρομαντισμό συμβουλεύτηκα τους Willson (Willson, 1955) και Germana (Germana, 2010).

Θεοτόκης έζησε και δημιούργησε σε μία περίοδο κατά την οποία στην έρευνα δεν γίνεται πλέον λόγος για κατά τόπους σχολές, αλλά για γενιές ή ρεύματα μέσα σε μια ενιαία εθνική λογοτεχνία[13], ο ίδιος γαλουχήθηκε μέσα στην επτανησιακή παράδοση και υπήρξε ενεργό μέλος του κερκυραϊκού λογοτεχνικού κύκλου που αποτέλεσε τη νεότερη συνέχεια του σολωμικού[14]. Παράλληλα βέβαια, βρισκόταν σε άμεση επικοινωνία με την εποχή του και φρόντιζε να παρακολουθεί την εθνική λογοτεχνία και να συμμετέχει ενεργά σε αυτήν, αγωνιζόμενος όμως πάντα για την ανάδειξη της ιδιαίτερης καταγωγής του και τη διατήρηση της σολωμικής παρακαταθήκης[15].

Βεβαίως, θα πρέπει να αναγνωρίσουμε το γεγονός ότι ο ίδιος ο όρος Επτανησιακή Σχολή είναι προβληματικός, καθώς η νεότερη έρευνα έχει επισημάνει ότι προέκυψε από την κριτική του 19ου αιώνα, αντιθετικά ως προς την Αθηναϊκή Σχολή και στην ουσία περιγράφει την αντιπαλότητα ή, για να το θέσουμε πιο νηφάλια, τη διαφορά νοοτροπίας και καλλιτεχνικής θεωρίας ανάμεσα στους «δύο πόλους μιας αντιθετικής σχέσης: Επτάνησα από τη μια μεριά, ελλαδικός χώρος, ιδίως η Αθήνα, από την άλλη.» (Γαραντούδης, 2001, σ. 24). Σύμφωνα με το σχήμα που έχει επικρατήσει στην Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, οι Επτανήσιοι κατατάσσονται σε προσολωμικούς, σολωμικούς και μετασολωμικούς, με βάση τον ιστορικό χρόνο δράσης τους και με επίκεντρο τη σχέση τους με τον Σολωμό (Πυλαρινός, 2003). Στην πραγματικότητα όμως, και αποκλίσεις υπήρξαν, όπως ο Βαλαωρίτης, και μεμονωμένες περιπτώσεις που δεν εντάσσονται σε κανένα σχήμα, όπως ο Κάλβος, και πολλές περιπτώσεις προσωπικοτήτων που συγκεντρώθηκαν μεν γύρω από μια ηγετική φυσιογνωμία, τον Σολωμό και αργότερα τον Πολυλά και τον Μαβίλη,

[13] Σε καμία από τις Ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας που αναφέρθηκαν παραπάνω δεν αναφέρεται ο Θεοτόκης ως μέρος της Επτανησιακής σχολής. Το έργο του εντάσσεται στα κεφάλαια τα σχετικά με την ηθογραφία και το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, δίπλα σε αυτό των Ξενόπουλου, Χατζόπουλου, Καρκαβίτσα, Παπαδιαμάντη, Βιζυηνού κ.α. (Δημαράς, 2000 [1949], σσ. 556-557), (Πολίτης, 2001 [1978], σσ. 257-259), (Beaton, 1996, σσ. 145-149), (Vitti, 2003, σσ. 356-358).

[14] Ο Θεοτόκης ήταν συγγενής του Ι. Πολυλά και υπήρξε για χρόνια στενός φίλος και συνεργάτης του Λ. Μαβίλη (Μαρτζούκου, 1991). Φιλικές και συνεργατικές σχέσεις τον ένωναν και με την Ει. Δεντρινού, τον Ν. Κογιεβίνα και άλλους λογοτέχνες που αποτέλεσαν τον τρίτο κύκλο της «κερκυραϊκής σχολής» (Πυλαρινός, 2003), ενώ και οι ίδιοι τον θεωρούσαν κοινωνό της δικής τους πνευματικής κληρονομιάς και εκπρόσωπό της στον ελλαδικό χώρο (Δεντρινού, 1971), (Μαβίλης, 2007). Υπήρξε επίσης ένας από τους βασικούς συνεργάτες της *Κερκυραϊκής Ανθολογίας* (Πυλαρινός, 2016).

[15] Όσον αφορά στη θέση του Θεοτόκη μεταξύ Επτανησιακής Σχολής και εθνικής λογοτεχνίας, ο Θ. Πυλαρινός υποστηρίζει ότι ο Θεοτόκης συνεχίζει την επτανησιακή παράδοση, με τη συνείδηση ότι είναι ο κληρονόμος των σολωμικών επιταγών, αλλά και αισθανόμενος την ανάγκη να γεφυρώσει τα Επτάνησα με την Αθήνα ως αναδυόμενο πνευματικό κέντρο που θα υποσκελίσει την Κέρκυρα, ώστε να μη χαθεί η τιτάνια προσπάθεια της Επτανησιακής Σχολής για την ανάπτυξη μιας νεοελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας (Πυλαρινός, 2009).

χάραξαν όμως ταυτόχρονα ο καθένας τη δική του προσωπική πορεία (Γαραντούδης, 2001), (Πυλαρινός, 2003).

Παρόλα τα θεωρητικά προβλήματα όμως, δεν παύει να ισχύει το γεγονός ότι ανάμεσα σε ορισμένες προσωπικότητες του επτανησιακού χώρου αναπτύχθηκαν σχέσεις μαθητείας, οι οποίες καθόρισαν τη λογοτεχνική τους θεωρία και πράξη. Αυτές οι σχέσεις αντικατοπτρίζονται σε συγκεκριμένες αισθητικές και γλωσσικές επιλογές. Ειδικότερα όσον αφορά στο αντικείμενο της παρούσας διατριβής, μας ενδιαφέρουν οι σχέσεις που αναπτύχθηκαν μεταξύ Σολωμού-Πολυλά σε πρώτο στάδιο και Πολυλά-Μαβίλη-Θεοτόκη σε δεύτερο. Για τον λόγο αυτό, κρίνεται σκόπιμη μια επισκόπηση των χαρακτηριστικών που συγκρότησαν την επτανησιακή λογοτεχνική παράδοση, με μεγαλύτερη έμφαση στον κερκυραϊκό χώρο και σε ό,τι αφορά στο πεδίο της μετάφρασης, εφόσον στο επίκεντρο της έρευνάς μας βρίσκεται το μεταφραστικό έργο του Θεοτόκη.

Στον επτανησιακό χώρο λοιπόν, αναπτύχθηκαν ορισμένα χαρακτηριστικά που συνέβαλαν από νωρίς στη διαμόρφωση μιας ιδιαίτερης μεταφραστικής κουλτούρας, η οποία αποτελεί μέρος αυτού που ο Θ. Πυλαρινός ονομάζει «Πολυσύνθετο πνευματικό φαινόμενο» (Πυλαρινός, 2003, σ. 233). Η δυτική παιδεία, η γλωσσομάθεια, η ευρεία και βαθιά φιλοσοφική κατάρτιση, η ενασχόληση με μια ποικιλία γνωστικών πεδίων και ένα γενικό ενδιαφέρον για τις επιστήμες και τις τέχνες, κληρονομημένο από τον Ουμανισμό και ενδυναμωμένο από τον Διαφωτισμό, ήταν χαρακτηριστικά που διευκόλυναν την επαφή των Επτανήσιων με την ευρωπαϊκή διανόηση και ενθάρρυναν την εντατική και ιδεολογικά στοχευμένη μεταφραστική δραστηριότητα[16].

Ο Πυλαρινός επισημαίνει ότι οι Επτανήσιοι χρησιμοποίησαν τη μετάφραση για να εξυπηρετηθούν «κατά βάθος και πρωτίστως εθνικές και, δευτερευόντως, γνωστικές ανάγκες.». Οι εθνικές αυτές ανάγκες είχαν να κάνουν με την ανάδειξη μιας μορφής της ελληνικής γλώσσας που θα μπορούσε να αποτελέσει εθνική γλώσσα, άρα θα έπρεπε να περιλαμβάνει στοιχεία από όλες τις φάσεις και τις εκφάνσεις της. Επομένως, συνεχίζει ο Πυλαρινός, η μετάφραση στη συγκεκριμένη περίπτωση

[16] Η εγγύτητα των Επτανήσιων με τη δυτική κουλτούρα επισημαίνεται και από τη σκοπιά της ιστορικής έρευνας. Ο Δ. Αρβανιτάκης υποστηρίζει ότι οι Επτανήσιοι είχαν αναπτύξει μία ιδιότυπη εθνική ταυτότητα, δυτική και ταυτόχρονα ελληνική, που τους επέτρεψε να βιώσουν τη δυτική κουλτούρα ως δική τους (Αρβανιτάκης, 2007).

λειτούργησε «ως πεδίο δοκιμών για την καλλιέργεια και την κωδικοποίηση του δημώδους λόγου σε συνδυασμό με τον καθαρισμό του από τα αλλότρια στοιχεία και τη σύμμιξή του με τα διαχρονικά στρώματα της ελληνικής γλώσσας […] με την ταυτόχρονη αξιοποίηση ειδικών μορφών της ελληνικής, όπως της γλώσσας των θρησκευτικών κειμένων ή του δημοτικού τραγουδιού.» (Πυλαρινός, 2009, σ. 19).

Σε μια εποχή λοιπόν που η Ελληνική Λογοτεχνία βρισκόταν ακόμα σε πολύ πρώιμο στάδιο, η μεταφραστική εργασία των Επτανήσιων συνέβαλε τα μέγιστα στις ιδεολογικές και καλλιτεχνικές ζυμώσεις που ήταν απαραίτητες για τη διαμόρφωση γλωσσικών και λογοτεχνικών προτύπων. Αποτέλεσε πεδίο δοκιμής για την αμφισβητούμενη ακόμα τότε δημοτική, κατέστησε δυνατή την επαφή των λαϊκών στρωμάτων με τις ιδέες της Δύσης[17] και λειτούργησε ως φορέας εισαγωγής νέων αισθητικών ρευμάτων και λογοτεχνικών ειδών. Η εισαγωγή αυτή δεν πραγματοποιήθηκε ως απλή συμμόρφωση με τα έξωθεν πρότυπα, όπως συχνά συνέβη στον ελλαδικό χώρο (βλ. παραπάνω), αλλά ως δημιουργική αξιοποίηση του υλικού που προσέφεραν τα μεγάλα έργα που μεταφράζονταν, ώστε να υπάρξει γόνιμο έδαφος για την ανάπτυξη της πρωτότυπης λογοτεχνικής παραγωγής[18].

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Διονύσιος Σολωμός, που όρισε δύο βασικά πρότυπα, το κλασικό και το ρομαντικό, μεταφράζοντας μάλιστα ενδεικτικά αποσπάσματα από κάθε είδος, και υπέδειξε στους μεταγενέστερους το επιθυμητό μικτό αλλά νόμιμο είδος[19]. Ο Σολωμός συνδυάζει τις ελληνικές του καταβολές με την ευρωπαϊκή του παιδεία, για να πραγματοποιήσει ένα πρωτοφανές για την εποχή συνθετικό υπερ-ειδολογικό ποιητικό εγχείρημα (Αγγελάτος, 2009). Από τη μία πλευρά βρίσκονται η κρητική λογοτεχνία και το δημοτικό τραγούδι, ενώ από την άλλη είναι ο Ιταλικός νεοκλασικισμός και ο Γερμανικός ρομαντισμός που

[17] Όπως παρατηρεί ο Θ. Πυλαρινός, οι Επτανήσιοι μεταφραστές στόχευαν στη διάχυση της επιστημονικής γνώσης και της τέχνης στα ευρύτερα λαϊκά στρώματα και όχι στη μορφωμένη ελίτ των Επτανήσων, η οποία είχε ούτως ή άλλως πρόσβαση στα πρωτότυπα έργα ή σε μεταφράσεις τους στα Ιταλικά (Πυλαρινός, 2009, σ. 17).

[18] Και πάλι σύμφωνα με τη διατύπωση του Θ. Πυλαρινού, η μετάφραση στα Επτάνησα από τον 18ο αιώνα και εξής συντελέστηκε «ως άσκηση πνευματική, ως εργαλείο γνωστικό και καλλιτεχνικό κατά τα κελεύσματα του αιώνα των φώτων, ως προοιώνισμα της πρωτοταγούς παραγωγής, […] αλλά και ως πρόκριμα, ως χώρος μαθητείας και γόνιμης θητείας για όσους προαλείφονταν για την παραγωγή πρωτότυπων λογοτεχνικών έργων.» (Πυλαρινός, 2009, σ. 19).

[19] *«πάρε και σύμπηξε δυνατά μίαν πνευματική δύναμη, και καταμέρισέ την εις τόσους χαραχτήρες, ανδρών και γυναικών, εις τους οποίους ν' ανταποκρίνωνται εμπράκτως τα πάντα. Σκέψου καλά αν τούτο θα γένη ρωμαντικά, ή, αν είναι δυνατό, κλασσικά, ή εις είδος μιχτό, αλλά νόμιμο. Του δεύτερου είδους άκρο παράδειγμα είναι ο Όμηρος του πρώτου ο Σέικσπηρ του τρίτου, δεν γνωρίζω […]»* Από τους Στοχασμούς του Διονύσιου Σολωμού, (Peri, et al., 1999).

τροφοδοτούν τις πηγές της έμπνευσής του[20]. Στον *Διάλογό* του ο Σολωμός κατονομάζει συγκεκριμένα λογοτεχνικά πρότυπα, ξεκινώντας από την αρχαιοελληνική γραμματεία και φτάνοντας ως την σύγχρονή του εποχή, σε μια προγραμματική παρακαταθήκη, την οποία ανέλαβαν να συνεχίσουν οι μαθητές του, μεταφράζοντας, αλλά και συνθέτοντας πρωτότυπο έργο «à la manière de Solomos» (Κεντρωτής, 2012, σ. 49). Η μετάφραση για τον Σολωμό λειτούργησε κατεξοχήν ως χώρος δοκιμής και δημιουργικής μετάπλασης των ποιητικών μορφών[21], και ως εκκίνηση για τη δημιουργία «εκλεπτυσμένης, ιδιοσυγκρασιακής έμμετρης ποίησης στη δημοτική.» (Λέτσιος, 2017).

Θα πρέπει να σημειωθεί ότι για τον Σολωμό η χρήση των Ελληνικών τόσο στην προσωπική όσο και τη δημόσια έκφραση δεν ήταν ούτε αυτόματη ούτε δεδομένη, εφόσον ήταν δίγλωσσος, και μάλιστα με ισχυρή γλώσσα τα Ιταλικά. Επομένως, υπήρξε συνειδητή από μέρους του προσπάθεια για την καλλιέργεια και της ανάδειξη της νεοελληνικής γλώσσας, η οποία σχετίζεται με την ιδεολογική του θέση για την ανάγκη δημιουργίας εθνικής γλώσσας και εθνικής ποίησης (Τικτοπούλου, 2011). Σχετικά δε με τη στάση του στο γλωσσικό ζήτημα, ο Σολωμός υποστήριξε από την αρχή και σταθερά την αποκλειστική χρήση της δημοτικής στη λογοτεχνία, θέση που τηρήθηκε σχολαστικά από τους συνεχιστές του[22]. Στις θεωρητικές βάσεις που έθεσε ο Σολωμός και ανέπτυξε σε ολοκληρωμένη αισθητική θεωρία ο μαθητής του, Ι. Πολυλάς[23], στηρίχθηκε ολόκληρο το οικοδόμημα του σολωμικού κύκλου, οργανικό μέρος του οποίου αποτέλεσε η μετάφραση[24].

---

[20] Ο Δ. Αγγελάτος παρατηρεί ότι το έργο του Σολωμού ήταν τόσο σύνθετο και τόσο προωθημένο σε σχέση με την εποχή του, που δεν έγινε επί της ουσίας κατανοητό, παρά μόνο από ελάχιστους, όπως ο Πολυλάς, στους οποίους έπεσε και το βάρος της ερμηνείας, ερμηνείας που πραγματοποιήθηκε όχι μόνο μέσω θεωρητικών κειμένων, αλλά και μέσω λογοτεχνικής δημιουργίας (Αγγελάτος, 1998).

[21] Ανάλυση ενός τέτοιου παραδείγματος δημιουργικής μετάφρασης του Σολωμού αποτελεί η εργασία της Ε. Κυπρή για τη *Μίμηση του τραγουδιού της Δεσδεμόνας* (Κυπρή, 1964).

[22] Την καθοριστικής σημασίας συμβολή του Σολωμού, αλλά και των επιγόνων του, στη δημιουργία εθνικής γλώσσας τονίζει εύγλωττα ο Γ. Κεντρωτής: «η εθνική γλώσσα […] ορίζεται πρώτα από τον πρώτο μεγάλο – και δη οικουμενικής μεγαλοσύνης – ποιητή της, που την διαμορφώνει κινούμενος σε όλα τα μήκη και τα πλάτη, σε όλα τα ύψη και τα βάθη της λαϊκής λαλιάς, και καλλιεργείται από την αλυσίδα των ευγενών επιγόνων του που ζουν και αναπνέουν στο περιβάλλον του λαού.» (Κεντρωτής, 2012, σ. 45).

[23] «Αν ο Σολωμός υπήρξε η πηγή, η αφετηρία και ο ιδανικός εμπνευστής, ο Ιάκωβος Πολυλάς ήταν ο επίμονος θεμελιωτής, ο μαχητικός εδραιωτής και ο βασικός συντελεστής της δημιουργίας και της ακμής της σχολής […]» (Πυλαρινός, 2003, σσ. 83-84).

[24] Πολύ σημαντική είναι η διαπίστωση του Ε. Γαραντούδη ότι, από τους επιγόνους του Σολωμού, όσοι κατόρθωσαν να αποδεσμευτούν από τη δογματική σχέση με τον σολωμικό κανόνα και να δουν τη σχέση τους με τη σολωμική ποιητική «ως έργο μιας εν προόδω δημιουργικής υπέρβασης της σολωμικής παρακαταθήκης […] άφησαν ελάχιστο πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο ή άφησαν

Από τις ευρωπαϊκές πηγές του Σολωμού, την πιο καθοριστική σημασία στη διαμόρφωση της θεωρητικής του σκέψης είχε ο γερμανικός ρομαντισμός, όπως καταγράφει σε σχετικές του εργασίες ο Γ. Βελουδής, δίνοντας μάλιστα έμφαση στα στοιχεία αυτά που διαμόρφωσαν την ποιητική του Σολωμού και κατά συνέπεια την αισθητική θεωρία του Ι. Πολυλά (Βελουδής, 1989), (Βελουδής, 2000). Ειδικότερα σχετικά με την αισθητική θεωρία του Πολυλά και την εφαρμογή της στην πράξη της κριτικής του και της μεταφραστικής του εργασίας, πολύ κατατοπιστική είναι η εργασία του Δ. Πολυχρονάκη, στην οποία καταδεικνύεται η συνάφεια του σολωμικού προγράμματος με το σιλλερικό ιδεώδες της «καλλιτεχνικής υπερσυνθετικότητας» (Πολυχρονάκης, 2002).

Όπως δείχνει η σχετική έρευνα, η γερμανική σκέψη δεν επηρέασε μόνο τα αισθητικά πρότυπα του σολωμικού κύκλου, αλλά και τη γλωσσική τους θεωρία, η οποία συμβάδιζε με τις πιο πρωτοποριακές γλωσσικές θεωρίες της δύσης (Κεντρωτής, 1998). Ο Πολυλάς αντιμετώπισε το γλωσσικό ως ζήτημα όχι μόνο φιλολογικό, αλλά κυρίως κοινωνικό, και απέκλεισε οποιαδήποτε τεχνητή ή μηχανιστική επίλυση, προσέγγιση που τον φέρνει κοντά και στην ιταλική διανόηση σε σχέση με το θέμα της γλώσσας (Scandura, 1998). Επισημαίνεται δε η κριτική οξυδέρκεια του Πολυλά, που τον βοήθησε να αποφύγει τα σφάλματα άλλων δημοτικιστών, όπως ο Ροΐδης και ο Ψυχάρης, οι οποίοι έτειναν «να καθυποτάσσουν την πνευματική ανάπτυξη της ζωντανής γλώσσας εις τον ζυγό των γλωσσολόγων» (Τσούτσουρα, 1998). Ο Γαραντούδης παρατηρεί ότι, η γλωσσική θεωρία του Πολυλά, που ήταν πιο μετριοπαθής από αυτήν των δημοτικιστών της Αθήνας και παραδεχόταν κάποιες επιδράσεις από την καθαρεύουσα, επικρίθηκε αυστηρά από ορισμένους νεότερους Επτανήσιους, όπως ο Γεράσιμος Σπαταλάς, ενώ άλλοι, μεταξύ αυτών και ο Μαβίλης, την υπερασπίστηκαν (Γαραντούδης, 2001, σσ. 373-396).

Παρόλες τις εσωτερικές συγκρούσεις, ο Πολυλάς κατέχει οργανική θέση στην επτανησιακή λογοτεχνία και μάλιστα θεωρείται ιδρυτής της λεγόμενης Κερκυραϊκής Σχολής. Σύμφωνα με τον Γαραντούδη, αυτό οφείλεται πρώτον στην εικόνα της σολωμικής ποίησης που μας παρέδωσε και δεύτερον στη μεταφραστική του εργασία (Γαραντούδης, 2001, σ. 407). Και ο Πυλαρινός σημειώνει ότι ο Πολυλάς υπήρξε αυτός που «καθιέρωσε το Διονύσιο Σολωμό στα ελληνικά γράμματα, ο άνδρας που

---

λογοτεχνικό έργο διαμεσολαβημένο μέσα από μεταφράσεις, πιθανόν επειδή είχαν επίγνωση της δυσκολίας του δημιουργικού τους εγχειρήματος.» (Γαραντούδης, 2001, σ. 166).

ίδρυσε την Κερκυραϊκή Σχολή […] αποτέλεσε το συνδετικό κρίκο Κέρκυρας και Αθηνών» (Πυλαρινός, 1998). Ο Πολυλάς υπήρξε ο πρώτος εφαρμοστής του σολωμικού μεταφραστικού προγράμματος, μεταφράζοντας *Τρικυμία* και *Άμλετ* από τον Σαίξπηρ και *Ιλιάδα* και *Οδύσσεια* από τον Όμηρο, το ρομαντικό και το κλασικό πρότυπο δηλαδή που είχε υποδείξει ο Σολωμός (Κεντρωτής, 2012, σ. 82). Σύμφωνα λοιπόν με το παράδειγμα του δασκάλου του, ο Πολυλάς «εφευρίσκει» για τη μετάφραση του σαιξπηρικού *Άμλετ* τον ιαμβικό δεκατρισύλλαβο[25], ο οποίος συνιστά «μέρος του μικτού είδους, δεδομένου ότι κινείται μεταξύ του παραδοσιακού ιταλικού εντεκασύλλαβου και του ομοίως παραδοσιακού ελληνικού δεκαπεντασύλλαβου.» (Αλεξάκη, 2015, σ. 14).

Οι μεταφράσεις του Πολυλά όμως, δεν αποτελούν μόνο πιστή εφαρμογή του σολωμικού προγράμματος, αλλά και αναβάθμισή του, καθώς είναι ολοκληρωμένες και συνοδεύονται από κριτικές μελέτες (Λέτσιος, 2016). Η μεγαλύτερη, ίσως, συνεισφορά του θεωρητικού Πολυλά στη νεοελληνική λογοτεχνία ήταν το κείμενό του «Η ποιητική μετάφρασις»[26], το οποίο λειτούργησε ως οδηγός για τους νεότερους, και είχε ως αποτέλεσμα πραγματικά λογοτεχνικές μεταφράσεις: «η άποψη του Πολυλά πως η μετάφραση αποτελεί μια παράλληλη εκδήλωση της λογοτεχνίας συνοψίζει την κυρίαρχη μεταφραστική αντίληψη των Επτανήσιων κατά τον 19ο αιώνα […] η συντριπτική πλειονότητα μεταφράσεων έμμετρων κειμένων οι οποίες έγιναν από Επτανήσιους είχαν τους προγραμματικούς στόχους που έθεσε ο Πολυλάς […] Οι μεταφράσεις των Μαβίλη, Κογεβίνα, Καλοσγούρου, Θεοτόκη, Σπαταλά, Σιγούρου πραγματοποιήθηκαν με την πρόθεση να λειτουργήσουν ως ποιητικά κείμενα.» (Γαραντούδης, 2001, σ. 409).

Αγαπημένος και πιστός φίλος και μαθητής του Πολυλά υπήρξε ο Λορέντζος Μαβίλης, ο οποίος υποστήριξε το έργο του δασκάλου του με έργα και με λόγους. Σε μια συγκινητική ομιλία του στη Βουλή των Ελλήνων για το γλωσσικό, αναγνώρισε τις πνευματικές οφειλές του στον Πολυλά και διακήρυξε τις θέσεις της σολωμικής σχολής (Πυλαρινός, 2003, σ. 121). Η λογοτεχνική παραγωγή του Μαβίλη υπήρξε μικρή σε έκταση, αλλά μεγάλη σε σημασία. Σύμφωνα με τον Πυλαρινό, η προσφορά

[25] Ο Ν. Βαγενάς χαρακτηρίζει τον *Αμλέτο* και τη χρήση από τον Πολυλά του συγκεκριμένου μετρικού σχήματος, ως «μιαν εξέχουσα στιγμή της μεταφραστικής παράδοσης του Σαίξπηρ στην Ελλάδα.» (Βαγενάς, 1989, σ. 81).

[26] Προλογικό σημείωμα στη μετάφραση του ελεγείου του Τίβουλλου. Πρώτη δημοσίευση στο περιοδικό *Εστία*, τ. 1, 1981, σ. 148-150 (Γαραντούδης, 2001, σ. 408).

του «εκτός από τα υποδειγματικά σονέτα του βρίσκεται στις μεταφράσεις του, την καταλυτική συμμετοχή του στους γλωσσικούς αγώνες, στη φιλολογική, φιλοσοφική και γλωσσολογική του κατάρτιση» και στο γεγονός ότι αποτέλεσε «τον τελευταίο εκπρόσωπο του αμιγούς επτανησιακού πνεύματος», που με το έργο του καθοδήγησε τους νεότερους, μεταλαμπαδεύοντας τα καλύτερα στοιχεία της σχολής του, σε μια περίοδο που αναπόφευκτα αυτή οδηγούνταν στο τέλος της και στην αφομοίωση με το εθνικό κέντρο (Πυλαρινός, 2003, σσ. 123-125).

Ο Μαβίλης επηρεάστηκε βαθιά από τον γερμανικό ιδεαλισμό και υπήρξε, ακολουθώντας το παράδειγμα του Πολυλά, αγνός και ταγμένος ιδεαλιστής ως τον βαθμό της αυτοθυσίας (Δεντρινού, 1971, σ. 11). Μετέφρασε από τα Αγγλικά, τα Γερμανικά, τα Ιταλικά, τα Λατινικά και τα Σανσκριτικά. Οι περισσότερες μεταφράσεις του δημοσιεύθηκαν μετά τον θάνατό του (Καραγιώργος, 1998, σ. 18). Ο Λέτσιος επισημαίνει ότι «μετά την πρώτη έκδοση των *Έργων* του από τα *Γράμματα* της Αλεξάνδρειας το μεταφραστικό έργο του Μαβίλη απομονώθηκε, περιορίστηκε ή και εγκαταλείφθηκε από τους εκδότες. […] ωστόσο, το μεταφραστικό αυτό έργο είναι σημαντικό και θα πρέπει να συνεξετάζεται με το πρωτότυπο ποιητικό όχι μόνο επειδή είναι εκτενές, όχι μόνο επειδή μαρτυρεί τις λογοτεχνικές καταβολές του ποιητή […], αλλά και επειδή το διακρίνει μία ιδιότυπη και μελετημένη μετρική συμπεριφορά, που τη χαρακτηρίζει βαθιά θεωρητική κατάρτιση.» (Λέτσιος, 2016).

Πατώντας στα χνάρια του Σολωμού και ακολουθώντας τα καθιερωμένα της Επτανησιακής Σχολής, ο Μαβίλης μετέφρασε επιλεκτικά και αποσπασματικά και αντιμετώπισε τη μετάφραση ως πεδίο εξάσκησης της ποιητικής του τέχνης[27]. Μια από τις πιο γνωστές μεταφράσεις του είναι η *Μπαλάντα της Λενώρας*, από το ομώνυμο ποίημα του Gottfried August Bürger (1747-1794), στην οποία έχει δουλέψει με παραλλαγές του ομοιοκατάληκτου ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου (Κεφαλέα, 1999), (Κεντρωτής, 2007). Γενικά στις ποιητικές του μεταφράσεις ο Μαβίλης επεξεργάζεται διάφορες παραλλαγές των παραδοσιακών ελληνικών μετρικών σχημάτων. Ο Λέτσιος εντοπίζει αναλογίες στα μεταφράσματα του Μαβίλη με αυτά του Σολωμού, ιδίως όσον αφορά σε ζητήματα μετρικής: «Ο Μαβίλης συνεχίζει ως προς το θέμα αυτό το σολωμικό μεταφραστικό πρόγραμμα αντλώντας από

[27] Σε επιστολή του από το Μόναχο προς τον Ανδρέα Κεφαλληνό, το 1885, ο Μαβίλης γράφει: «έπειτα πρέπει κιόλας να γυμνάζωμαι πάντα εις τους δεκαπεντασυλλάβους για να καταφέρω αργότερα καμμίαν άλλη μετάφραση καλλίτερη ή, κάλλιον, όχι τόσο κακή σαν τη Λεωνόρα (…)»(Μαβίλης, 2007, σ. 243)

διαφορετικούς συγγραφείς, από επιπλέον εθνικές γλώσσες και θα εντρυφήσει με ποικίλους τρόπους στους μορφολογικούς συσχετισμούς με την ιταλική ποίηση επιχειρώντας και αυτός μεταπλάσεις των ποιητικών μορφών.» (Λέτσιος, 2016).

Δύο στοιχεία που κάνουν ξεχωριστή τη θέση του Μαβίλη στην Κερκυραϊκή Σχολή είναι η καλλιέργεια του σονέτου και η ενασχόλησή του με την ινδική λογοτεχνία. Ο Γ. Σπαταλάς μας λέει ότι η συγγραφή σονέτων εναρμονίζεται με την παράδοση του σολωμικού κύκλου, καθώς σονέτα έγραψαν και ο Πολυλάς και ο Μαρκοράς και άλλοι, όμως θεωρεί πως ο Μαβίλης έφτασε το ελληνικό σονέτο σε μεγάλα ύψη, αντάξια του ευρωπαϊκού (Σπαταλάς, 1997, σσ. 93-104, 259-271). Η ενασχόληση με την ινδική λογοτεχνία αποτελεί μια καινοτομία για τα δεδομένα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, η οποία οφείλεται σε ερεθίσματα που έλαβαν ο Μαβίλης και ο συμφοιτητής του, επίσης Κερκυραίος Α. Κεφαλληνός, κατά τη διάρκεια των σπουδών τους στη Γερμανία (Βελουδής, 1964). Καρπός των ινδικών μελετών του Μαβίλη ήταν η μετάφραση ενός επεισοδίου από το ινδικό έπος *Μαχαμπάρατα*, του άσματος *Νάλας και Νταμαγιάντη*[28].

Ο Μαβίλης πέθανε προτού προλάβει να ολοκληρώσει τη συγκεκριμένη μετάφραση, είχε όμως προβλέψει για τη συνέχισή της από τον Θεοτόκη, γεγονός που μαρτυρεί τις γερές βάσεις της συνεργασίας τους και τον αμοιβαίο σεβασμό που έτρεφαν, παρά τις διαφορές που τους είχαν χωρίσει τα τελευταία χρόνια πριν τον θάνατο του Μαβίλη (Δεντρινού, 1971). Όπως επισημαίνει ο Κ. Μπαλάσκας, ο Μαβίλης άσκησε μεγάλη επιρροή στον Θεοτόκη: «Όχι μόνο γιατί τον έστρεψε προς τη μελέτη της σανσκριτικής γλώσσας και της ινδικής λογοτεχνίας ή, ακόμα, στην καλλιέργεια του σονέτου, αλλά κυρίως γιατί τον επηρέασε πολιτικά με την αντίληψή του για την έννοια της πατρίδας – Ελλάδας και για τις αξίες που συνέχουν τον Ελληνισμό.» (Μπαλάσκας, 1993, σ. 54). Μέσω του Μαβίλη ο Θεοτόκης μυήθηκε στο μεταφραστικό πρόγραμμα του κερκυραϊκού κύκλου και ανέλαβε να το συνεχίσει, αλλά και να το προχωρήσει.

Καθίσταται λοιπόν σαφές, ότι το μεταφραστικό έργο του Θεοτόκη εντάσσεται στο πρόγραμμα του σολωμικού κύκλου, και οι επιλογές του συμβαδίζουν με τις σολωμικές επιταγές. Τα έργα που μεταφράζει συμπίπτουν με τα λογοτεχνικά πρότυπα

[28] Ο Λέτσιος παρατηρεί ότι η επιλογή του συγκεκριμένου επεισοδίου, καθώς και η απόφασή του να το μεταφράσει σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο με ομοιοκατάληκτα δίστιχα, «απηχούν σε κάποιο βαθμό τον *Ερωτόκριτο*» (Λέτσιος, 2016).

που έχει υποδείξει ο Σολωμός και με τις προσθήκες που έχουν κάνει σε αυτά οι νεότεροι εκπρόσωποι του σολωμικού κύκλου, όπως ο Μαβίλης. Σε μερικές μόνο περιπτώσεις ο Θεοτόκης αποκλίνει, φαινομενικά, από τον παραπάνω κανόνα και επιλέγει να μεταφράσει έργα που δεν συμφωνούν με τις σολωμικές υποδείξεις[29]. Και τότε όμως, όπως θα φανεί, παραμένει πιστός στην ουσία του σολωμικού διδάγματος, δηλαδή επιλέγει μέσω της μετάφρασης να επικοινωνήσει στο ελληνόφωνο κοινό τις ιδέες που θεωρεί επίκαιρες και ωφέλιμες, ενώ παράλληλα εργάζεται αδιάκοπα για την καλλιέργεια της ελληνικής γλώσσας, εμπλουτίζοντάς την με μια τεράστια γκάμα λεξιλογίου και εκφραστικών τρόπων.

Εξυπακούεται ότι η γλώσσα που υπηρετεί ο Θεοτόκης είναι η δημοτική, και μάλιστα αυτή του κερκυραϊκού ιδιώματος, με έντονα στοιχεία προφορικότητας, που μεταφέρουν στον γραπτό λόγο, με τη μεγαλύτερη δυνατή πιστότητα, το ύφος, την προφορά και τον επιτονισμό των φυσικών ομιλητών της κερκυραϊκής διαλέκτου. Όπως ο Πολυλάς, έτσι και ο Θεοτόκης αντιλήφθηκε το γλωσσικό ως κοινωνικό ζήτημα, εντάσσοντάς το στο γενικότερο πλαίσιο των κοινωνικών προβληματισμών του και παίρνοντας θέση για αυτό και μέσα από τις σελίδες του *Νουμά*, που αποτέλεσε το κύριο όργανο έκφρασης των δημοτικιστών της εποχής (Καλογιάννης, 1985). Από εκεί ο Θεοτόκης, μαζί με άλλους συμπολίτες του, εκπροσώπησε την κερκυραϊκή φωνή του δημοτικισμού (Πυλαρινός, 1998).

Τέλος, ένα ακόμα στοιχείο που υποδεικνύει τη σύμπλευση του Θεοτόκη με τις θεωρητικές αρχές του σολωμικού κύκλου, είναι το γεγονός ότι η μετάφραση για αυτόν συναρτάται άμεσα με την πρωτότυπη δημιουργία. Κάθε μεταφραστική του επιλογή λειτουργεί ταυτόχρονα ως ανίχνευση ενός συγκεκριμένου χώρου (ιδεολογικού, φιλοσοφικού, πολιτισμικού, γλωσσικού, λογοτεχνικού) και ως δίαυλος επικοινωνίας του πρωτότυπου έργου του με τους διαφορετικούς αυτούς χώρους. Από κάθε κείμενο που μεταφράζει κρατά στοιχεία που θεωρεί κατάλληλα και τα περνά στο πρωτότυπο έργο του. Αντιμετωπίζει τη μετάφραση ως αναδημιουργία και διαμορφώνει τη συγγραφική του ταυτότητα παράλληλα με τη μεταφραστική. Αυτή ειδικά η πτυχή του έργου του Θεοτόκη, πιστεύω, ότι ως τώρα δεν έχει εξεταστεί στην πλήρη της έκταση.

[29] Για παράδειγμα η μετάφραση της αριστοφανικής *Λυσιστράτης*, του πλατωνικού *Φαίδωνα* και άλλων κειμένων που δεν εντάσσονται στο πρόγραμμα Σολωμού – Πολυλά.

## Γ. Εκδοτικά και ερμηνευτικά προβλήματα στον Θεοτόκη - Επισκόπηση της βιβλιογραφίας

Στο σημείο αυτό θεωρώ σκόπιμο να αναφερθώ στην εικόνα της υπάρχουσας βιβλιογραφίας σε σχέση με το έργο του Θεοτόκη, πρωτότυπο και μεταφραστικό, και στα κενά που παρουσιάζονται: Πρώτα απ' όλα θα πρέπει να επισημανθεί το εκδοτικό πρόβλημα, το οποίο αποτελεί κοινό τόπο στη νεοελληνική λογοτεχνία[30]. Ο μελετητής του Θεοτόκη έρχεται αντιμέτωπος με αρκετές δυσκολίες, που αφορούν στη σποραδικότητα και τις ελλείψεις των εκδόσεων και την αποσπασματικότητα της κριτικής. Όπως, δυστυχώς, ισχύει και για άλλους σπουδαίους νεοέλληνες λογοτέχνες, δεν υπάρχει ως σήμερα μια έκδοση των απάντων του Θεοτόκη, με αποτέλεσμα κάποια από τα έργα του να είναι εντελώς άγνωστα στο αναγνωστικό κοινό και ελλιπώς γνωστά ή πολύ δυσπρόσιτα στους μελετητές.

Ορισμένα έργα του παραμένουν ως σήμερα ανέκδοτα και ίσως έχουν πλέον χαθεί. Για παράδειγμα, η μετάφραση του σαιξπηρικού *Βασιληά Ληρ*, της οποίας έκδοση είχε υποσχεθεί ο Γ. Π. Σαββίδης, αλλά αυτή δεν πραγματοποιήθηκε (Μπαλάσκας, 1993, σ. 211). Αγνοείται η τύχη του χειρόγραφου. Επίσης, κάποιες από τις πρωτόλειες *Αντιφεγγίδες* του έχουν δημοσιευθεί σποραδικά και κατά καιρούς στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία,* στα *Κερκυραϊκά Νέα* και αλλού, μένουν όμως ακόμα κάποιες αδημοσίευτες. Και όμως, υπάρχουν μαρτυρίες ότι επρόκειτο για δώδεκα ομόπνοα κείμενα με *Πρόλογο* και *Σημειώσεις*, τα οποία βρίσκονταν γραμμένα σε ένα τετράδιο με τη χρονολογία 1895 και φαίνονταν έτοιμα για δημοσίευση (Μπαλάσκας, 1993, σ. 81). Υπάρχουν, επίσης, κείμενα ημιτελή και αποσπασματικά, που αποτελούν προσχέδια μεταγενέστερων ολοκληρωμένων έργων, τα οποία παρουσιάζουν μεγάλο ενδιαφέρον για την έρευνα, αλλά βρίσκουμε μόνο έμμεσες αναφορές τους σε εργασίες άλλων μελετητών. Παράδειγμα τέτοιας περίπτωσης αποτελούν τα *Περιττή θυσία* και *Άλκις Σωζόμενος,* προεκδοτικές μορφές του κορυφαίου έργου του Θεοτόκη, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, τα οποία εξετάζει ο Γ. Δάλλας σε σχετική του εργασία (Δάλλας, 1988). Ο ίδιος έχει δημοσιεύσει δύο κεφάλαια του προσχεδίου «Περιττή θυσία» στον *Πόρφυρα* (τ. ΙΑ΄, φ. 57-58, Απρ. – Σεπτ. 1991: σσ. 292-309).

Από τα διηγήματα της πρώτης περιόδου, πριν τις *Κορφιάτικες Ιστορίες,* πολλά είναι αυτά που σώζονται μόνο σε αντίτυπα παλιών εφημερίδων ή περιοδικών. Ενδεικτικά

[30] Ο Γ. Ανδρειωμένος, για παράδειγμα, υπενθυμίζει ότι ακόμα και μετά την έκδοση των *Απάντων* του Πολυλά από τον Βαλέτα, εκκρεμεί μια πλήρης, από φιλολογική άποψη, εξαντλητική βιβλιογραφική εργασία για τον μεγάλο Κερκυραίο λόγιο (Ανδρειωμένος, 1998).

μόνο αναφέρουμε εδώ το «Juventus mundi», δημοσιευμένο στον *Διόνυσο* (τ. Α΄, 1901), και την «Κασσώπη», δημοσιευμένη πρώτα στον *Διόνυσο* (τ. Β΄, 1902) και μετά στον *Νουμά* (φ. 93, 1904). Τα διηγήματα *Κοσμογονία* και *Η Χάση του Κόσμου*, γραμμένα και τα δύο το 1899 και συνδεόμενα από σαφή θεματική συνάφεια, έχουν δημοσιευθεί σε δύο διαφορετικά έντυπα, με 67 χρόνια διαφορά μεταξύ τους: Το πρώτο δημοσιεύθηκε στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία* το 1915 (τχ. 2), και το δεύτερο εκδόθηκε μαζί με άλλα δύο ανέκδοτα και ημιτελή διηγήματα της ίδιας περιόδου, από τις εκδόσεις Κείμενα, το 1981[31]. Παρόμοια είναι η εικόνα και για το κύριο ποιητικό έργο του Θεοτόκη, τα σονέτα του δηλαδή, τα οποία έφτασαν στο φως πολύ σταδιακά, δημοσιεύθηκαν σποραδικά σε μελέτες και άρθρα περιοδικών[32] και μόλις το 1999 συγκεντρώθηκαν σε αυτοτελή έκδοση, η οποία είναι πλέον διαθέσιμη μόνο σε δανειστικές βιβλιοθήκες. Πρόκειται για την προσεγμένη και συνοδευόμενη από πολύ αξιόλογη μελέτη του Ορ. Αλεξάκη έκδοση των *Σονέτων* του Θεοτόκη (Ωκεανίδα, 1999), η οποία δυστυχώς είναι εξαντλημένη στα βιβλιοπωλεία και δεν επανεκδίδεται.

Από την άλλη πλευρά, τα έργα του Θεοτόκη που είναι ευρέως γνωστά, δηλαδή τα διηγήματα με συλλογικό τίτλο *Κορφιάτικες Ιστορίες*, οι νουβέλες *Η Τιμή και το Χρήμα*, *Ο Κατάδικος* και *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, καθώς και το μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, έχουν κυκλοφορήσει σε διάφορες εκδόσεις, οι περισσότερες από τις οποίες είναι προβληματικές: Η πρώτη έκδοση συλλογής διηγημάτων του Θεοτόκη, που κυκλοφόρησε με την επιμέλεια της Ει. Δενδρινού υπό τον τίτλο *Κορφιάτικες Ιστορίες* (Εταιρεία προς ενίσχυσιν των επτανησιακών μελετών. Κέρκυρα, 1935), κατηγορήθηκε για πολλές αυθαιρεσίες, τις οποίες επεσήμανε και αποκατέστησε σε νεότερη έκδοση (Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Διηγήματα* [Κορφιάτικες Ιστορίες]. Κείμενα, Αθήνα, 1982.) ο Γ. Δάλλας[33]. Ο Μπαλάσκας επισημαίνει ότι η πρώτη εκείνη έκδοση, με τη φιλολογική της ανεπάρκεια, μπορούσε να λειτουργήσει παραπλανητικά για τον μελετητή του Θεοτόκη, ενώ χαιρετίζει τη χρήση του όρου «πεζογραφία της εντοπιότητας» από τον Γ. Δάλλα, αντί του αδόκιμου και

[31] Ο πλήρης τίτλος της έκδοσης είναι: *Η Χάση του Κόσμου, Το Όνειρο του Σατνή, Κερκύρα – Ανέγδοτα Διηγήματα.* Επιμέλεια και γλωσσάρι Φ. Βλάχου.

[32] Ενδεικτικά αναφέρουμε τις εξής δημοσιεύσεις: Κ. Δαφνής, «Τα σονέτα του Κ. Θεοτόκη». *Παρνασσός,* Ιούλ. – Σεπτ. 1966, τ. Η, αρ. 3: σσ.415-442. και Φ. Βλάχος, «Ανέκδοτα σονέττα του Κ. Θεοτόκη». *Πόρφυρας,* Απρ. – Σεπτ. 1991, τ. ΙΑ΄, φ. 57-58: σσ. 207-249.

[33] Η έκδοση του 1935, κατά παράβαση των οδηγιών του συγγραφέα και χωρίς αυτό να δηλώνεται και να αιτιολογείται από τους εκδότες, περιλάμβανε διηγήματα που δεν ανήκαν θεματικά μαζί με τα υπόλοιπα της συλλογής, ενώ από τη συλλογή έλειπε το εκτενές διήγημα *Αγάπη παράνομη*, το οποίο, μάλλον, τότε παρέμενε ακόμα λανθάνον (Δάλλας, 1982).

ξεπερασμένου όρου «ηθογραφία» για την περιγραφή των συγκεκριμένων διηγημάτων (Μπαλάσκας, 1993, σσ. 102-103). Από την πρώτη εκείνη έκδοση του 1935, έχουν κυκλοφορήσει πολλές ακόμη εκδόσεις των κερκυραϊκών διηγημάτων του Θεοτόκη, από διάφορους εκδοτικούς οίκους, η καθεμιά με τις ατέλειές της. Η έκδοση των Κειμένων, του 1982, παραμένει ως σήμερα η μοναδική που συνοδεύεται από κριτική μελέτη για τα διηγήματα αυτά, η οποία, παρά την ποιότητά της, είναι πολύ συνοπτική και δεν καλύπτει επαρκώς όλα τα ζητήματα.

Τα εκτενέστερα πεζά του Θεοτόκη επίσης έχουν κυκλοφορήσει σε διάφορες εκδόσεις, κάποιες από τις οποίες περιέχουν λάθη ή υπερδιορθώσεις, ενώ ελάχιστες είναι αυτές που συνοδεύονται από κάποια σοβαρή κριτική μελέτη: Ο *Κατάδικος* είναι ένα από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα, καθώς έδωσε αφορμή σε διάφορες συζητήσεις για το χρώμα των ματιών του, που στο κείμενο άλλοτε ήταν μαύρα και άλλοτε γαλάζια, γεγονός που οδήγησε ορισμένους κριτικούς να διατυπώσουν την άποψη ότι ο Θεοτόκης δεν κατόρθωσε να συλλάβει σωστά τον ήρωά του, εν τέλει όμως ο Τουρκόγιαννος είχε *μάτια γαληνά* (δηλαδή γαλήνια), αλλά είτε λόγω τυπογραφικού λάθους, είτε από υπερδιορθωτική παρέμβαση των εκδοτών, το *γαληνά* του συγγραφέα τυπώθηκε ως *γαλανά* (Πάτσιου, 1991). Τα πολλά τυπογραφικά λάθη στις εκδόσεις των έργων του Θεοτόκη από τον εκδοτικό οίκο Γ. Βασιλείου επισημαίνει σε σχετική του μελέτη και ο Γ. Σπαταλάς, όπου σημειώνει την εκκρεμή ανάγκη μιας νέας έκδοσης των μεγάλων πεζών του Θεοτόκη, με επιμέλεια από καταρτισμένο φιλόλογο (Σπαταλάς, 1951). Ο *Κατάδικος* έχει κυκλοφορήσει σε τουλάχιστον εννέα αυτοτελείς εκδόσεις[34], από τις οποίες μόνο η έκδοση των Κειμένων (1979) συνοδεύεται από κριτική μελέτη του Γ. Δάλλα. Η συλλογική έκδοση της Σύγχρονης Εποχής (Αθήνα, 1989), όπου εκδόθηκε ο *Κατάδικος* μαζί με τον *Καραβέλα* και την *Τιμή και το χρήμα*, περιλαμβάνει *Εισαγωγή* του Τάκη Αδάμου, η οποία είναι μάλλον συνοπτική σε σχέση με την έκταση και τη σημασία των έργων που προλογίζει, και επικεντρώνεται κυρίως στις κοινωνικές ανησυχίες του Θεοτόκη και στην ανάμιξή του στο σοσιαλιστικό κίνημα (Αδάμος, 1989).

Παρόμοια είναι η εκδοτική εικόνα και για την *Τιμή και το χρήμα*, τον *Καραβέλα* και τους *Σκλάβους στα δεσμά τους*: πολλές διαφορετικές εκδόσεις, ποικίλης ποιότητας, οι

[34] Με μια πρόχειρη αναζήτηση σε ιστότοπους εκδοτικών οίκων και βιβλιοπωλείων εντόπισα τις εξής εκδόσεις του Κατάδικου: Γ. Ι. Βασιλείου, 1919. Βιβλιοθήκη Ελευθέρου Ανθρώπου, 1934. Κείμενα, 1973 και 1979. Νεφέλη, 1990. Δωρικός, 1995. Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1997 και 2008. Ιδέες, 2012.

περισσότερες χωρίς κριτικό σημείωμα. Η έκδοση του *Καραβέλα* από τις εκδόσεις Μαλλιάρης – Παιδεία (2017), η οποία περιέχει στο τέλος αποσπάσματα κριτικών άρθρων και μελετών για το έργο του Θεοτόκη[35], είναι ίσως ενημερωτική για τον γενικό αναγνώστη, αλλά δεν συμβάλλει ιδιαίτερα στην έρευνα, καθώς τα αποσπάσματα είναι πολύ σύντομα και όχι αντιπροσωπευτικά του συνόλου της κριτικής. Αξιοσημείωτη εξαίρεση στα παραπάνω αποτελεί η έκδοση της νουβέλας του Θεοτόκη, *Η τιμή και το χρήμα,* από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (2019), η οποία συνοδεύεται από την εκτενή και πολύ ενδιαφέρουσα μελέτη της Έρης Σταυροπούλου πάνω στους γυναικείους χαρακτήρες του Θεοτόκη[36]. Πρόκειται για εξαιρετικά σημαντική εργασία, διότι ερευνά μεθοδικά και με σύγχρονους όρους το γυναικείο ζήτημα στο έργο του Θεοτόκη, θέμα ιδιαίτερα επίκαιρο σήμερα, τόσο στις σπουδές φύλου όσο και στη γενικότερη κοινωνική συζήτηση για τους έμφυλους ρόλους.

Όσον αφορά στο μεταφραστικό έργο του Θεοτόκη, η εκδοτική εικόνα είναι ακόμα πιο αποθαρρυντική. Υπάρχουν βιβλιογραφικές εργασίες για τον Θεοτόκη στις οποίες παρατίθεται κατάλογος των μεταφρασμάτων του, αλλά στις περισσότερες περιπτώσεις οι κατάλογοι αυτοί είναι ελλιπείς[37]. Αυτό μπορεί να οφείλεται σε επιλογή του συντάκτη της εκάστοτε μελέτης, το πιθανότερο όμως είναι πως οφείλεται στο γεγονός ότι τα περισσότερα από τα μεταφράσματα του Θεοτόκη είτε δημοσιεύθηκαν σποραδικά, σε περιοδικά και εφημερίδες[38], είτε κυκλοφόρησαν σε πολύ περιορισμένες εκδόσεις, οι οποίες σύντομα εξαντλήθηκαν[39], είτε παρέμειναν για

[35] Επιμέλεια: Μώρος-Μάριος-Κυπαρίσσης και Σαντοριναίου Μαρία. Περιλαμβάνει αποσπάσματα από τις εξής εργασίες: Στεργιόπουλος Κώστας, *Στο χώρο της παλιάς πεζογραφίας μας* (Κέδρος, 1986). Beaton Roderick, *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία* (Νεφέλη, 1996). Καστρινάκη Αγγέλα, *Η φωνή του γενέθλιου τόπου. Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία του 20ού αιώνα* (Πόλις, 1997). Μικέ Μαίρη, «Τα απύλωτα και δύσφημα στόματα του κόσμου: Λειτουργίες της "Κοινής γνώμης" σε νεοελληνικά πεζογραφικά κείμενα (1870-1920)» στο: Κροντίρη Τίνα και Κίτση-Μυτάκου Κατερίνα (επιμ.), *Η λογοτεχνία και οι προϋποθέσεις της* (University Studio Press, 1999).

[36] Πλήρης τίτλος: Σταυροπούλου Έρη, *Οι ερωτευμένες ηρωίδες στην πεζογραφία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και οι λογοτεχνικές αδελφές τους: παραλλαγές μιας τυπολογίας*. Στο: Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Η τιμή και το χρήμα*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης. Ηράκλειο, 2019: σσ. 131-296.

[37] Ενδεικτικά αναφέρονται εδώ τα εξής: *Βιβλιογραφία Κωνστ. Θεοτόκη*, (Κατσίμπαλης, 1959). «Χρονολόγιο Κωνσταντίνου Θεοτόκη», (Μαρτζούκου, 1991). «Βιβλιογραφία Κωνσταντίνου Θεοτόκη (1959-1990)», (Παπαγεωργίου, 1991).

[38] Ως παράδειγμα μόνο αναφέρουμε εδώ ότι τα ινδικά μεταφράσματα του Θεοτόκη βρίσκονται σποραδικά δημοσιευμένα στον *Νουμά*, στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, Στον *Διόνυσο*, στον *Φιλότεχνο Βόλου*, στην κερκυραϊκή εφημερίδα *Ελπίς* και στα *Κερκυραϊκά Νέα*. Περισσότερες λεπτομέρειες για τις δημοσιεύσεις των μεταφρασμάτων δίνονται στα αντίστοιχα κεφάλαια.

[39] Παραδείγματος χάριν η μετάφραση των Γεωργικών: *Τα Γεωργικά του Βεργιλίου*. Μεταφρασμένα από τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη. Τυπογραφείο Ερρίκου Λάουππ, Νεωτέρου. Τυβίγγη, 1909. Η έκδοση

πολλές δεκαετίες αδημοσίευτα, σε χειρόγραφα που ανακαλύφθηκαν πολύ μετά τον θάνατό του[40]. Υπήρχαν μάλιστα μέχρι πρότινος λανθάνουσες μεταφράσεις του Θεοτόκη, οι οποίες είχαν δημοσιευθεί ανώνυμα ή ψευδώνυμα, και επισημάνθηκαν σχετικά πρόσφατα από την έρευνα[41].

Την πληρέστερη, ως τώρα, καταλογογράφηση του μεταφραστικού έργου του Θεοτόκη παραθέτει ο Θ. Πυλαρινός στην εισαγωγή του πλατωνικού διαλόγου *Ο Φαίδωνας,* μεταφρασμένου από τον Θεοτόκη (Πυλαρινός, 2009), όπου καταγράφονται αναλυτικά τα ευρισκόμενα μεταφράσματα του Θεοτόκη, μαζί με πολύτιμες πληροφορίες για τη δημοσίευσή τους (σσ. 60-68), χάρη στις οποίες κατόρθωσα να τα εντοπίσω και να τα μελετήσω. Στον κατάλογό του Πυλαρινού δεν καταγράφεται η μετάφραση από τον Θεοτόκη δέκα ποιημάτων του Κάτουλλου, τα οποία έχουν δημοσιευθεί στο περιοδικό *Δοκιμασία* (τχ. 2, Ιούλιος – Αύγουστος 1973). Αυτή η μετάφραση του Θεοτόκη αναφέρεται στον κατάλογο της Παπαγεωργίου στον *Πόρφυρα* (Παπαγεωργίου, 1991). Όπως είναι σκόρπιες και αποσπασματικές οι δημοσιεύσεις των μεταφρασμάτων του, έτσι είναι και η κριτική πάνω σε αυτά. Και βέβαια, η έρευνα που αφορά στις επιδράσεις που είχε η εργασία αυτή στην πρωτότυπη λογοτεχνική παραγωγή του Θεοτόκη, βρίσκεται ακόμα σε πολύ πρώιμο στάδιο[42].

Μερικά καλά κριτικά σημειώματα, που αναφέρονται κυρίως στο εκάστοτε έργο του οποίου την έκδοση συνοδεύουν, και λίγα άρθρα, δημοσιευμένα ως επί το πλείστον σε αφιερώματα, φωτίζουν κάποιες πλευρές μόνο μιας μνημειώδους μεταφραστικής εργασίας. Ο Θ. Πυλαρινός, έχει κάνει μια εκτενή ανάλυση της μετάφρασης του πλατωνικού *Φαίδωνα*, στην οποία γίνεται και μια σύντομη αναφορά στις ομοιότητες

---

εξαντλήθηκε και επανακυκλοφόρησε σε φωτογραφική ανατύπωση από τις εκδόσεις Δρόμων, το 2013, η οποία ήδη κοντεύει να εξαντληθεί. Άλλο παράδειγμα αποτελεί η μετάφραση του δράματος του Καλιδάσα *Ο Αναγνωρισμός της Σακούνδαλας*, που κυκλοφόρησε σε λίγα αντίτυπα από το Χρωμοτυπολιθογραφείον Ασπιώτη (Κέρκυρα, 1908) και τώρα είναι σπάνιο και δυσεύρετο. Εγώ εντόπισα ένα μόνο αντίτυπο στη βιβλιοθήκη της Αναγνωστικής Εταιρείας Κέρκυρας.

[40] Τέτοιες περιπτώσεις αποτελούν το *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου, η *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη και ο πλατωνικός διάλογος *Φαίδωνας*. Για λεπτομέρειες σχετικά με τον εντοπισμό και την έκδοσή τους βλ. στα αντίστοιχα κεφάλαια.

[41] Πρόκειται για τα ρωσικά μεταφράσματα του Θεοτόκη, δημοσιευμένα ανυπόγραφα ή ψευδώνυμα στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τα οποία εντόπισε και επεσήμανε ο Θ. Πυλαρινός (Πυλαρινός, 2009).

[42] Ένα ακόμα ανέκδοτο μετάφρασμα του Κ. Θεοτόκη με τίτλο *Ένα Ιαπωνικό παραμύθι,* από την Αγγλική μετάφραση ενός Ιαπωνικού θρύλου από τον Leonard Larkin (τίτλος πρωτότυπου: "The Japanese Jack – the giant killer", *Strand Magazine*, Vol. xxii, N. 128, 1901), βρέθηκε στο αρχείο που διατηρεί ο απόγονος του Κωνσταντίνου, Δημήτρης Θεοτόκης, μετά την υποστήριξη της παρούσας διατριβής. Θα ακολουθήσει σχετική δημοσίευση.

του *Κατάδικου* με τον σωκρατικό χαρακτήρα (Πυλαρινός, 2009). Μια νύξη για τους συσχετισμούς μεταξύ της *Λυσιστράτης* του Αριστοφάνη και της σοσιαλιστικής θητείας του Θεοτόκη αφήνει ο Φ. Ι. Κακριδής, στην πολύ καλή *Εισαγωγή* του στη μετάφραση του έργου από τον Θεοτόκη (Κακριδής, 2004). Στη μελέτη του Κ. Μπαλάσκα, που είναι και η μοναδική αυτοτελής κριτική έκδοση για το σύνολο του θεοτοκικού έργου, οι μεταφράσεις εντάσσονται στο τελευταίο κεφάλαιο, όπου εξετάζονται πολύ συνοπτικά και μάλλον ως δευτερεύουσας σημασίας σε σχέση με τα υπόλοιπα (Μπαλάσκας, 1993, σσ. 203-215).

Ένα ενδιαφέρον άρθρο έχει γραφτεί για τις μεταφράσεις του Θεοτόκη από την κλασική γραμματεία (Γρόλλιος, 1991) και μια σύντομη εξέτασή τους γίνεται σε ένα γενικότερο άρθρο για τις επτανησιακές μεταφράσεις των κλασικών (Μπουμπουλίδης, 1963-64). Ο Ε. Γαραντούδης έχει γράψει μία αξιόλογη μελέτη για τις μετρικές επιλογές του Θεοτόκη στις μεταφράσεις του από τον Σαίξπηρ (Γαραντούδης, 1991). Ο Καραγιώργος, ακολουθώντας παρωχημένη κριτική μεθοδολογία, τις αντιπαραβάλλει με τα πρωτότυπα για να τις εξετάσει ως προς την ακρίβεια και τις βρίσκει αδύναμες, ενώ κατακρίνει τη χρήση του κερκυραϊκού ιδιώματος σε αυτές (Καραγιώργος, 1997). Η κριτική έχει επίσης επισημάνει ορισμένες επιρροές από τον Φλωμπέρ, στο ώριμο έργο του Θεοτόκη (Peri, 1991), (Τσούτσουρα, 1997).

Οι μεταφράσεις του Θεοτόκη από την ινδική λογοτεχνία, που αποτελούν ένα πολύ μεγάλο κομμάτι της εργασίας του και μια ιδιαίτερη και σπάνια περίπτωση στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ελάχιστα προσέχτηκαν από την έρευνα. Ορισμένοι μάλιστα χαρακτήρισαν ως σπατάλη χρόνου την ενασχόλησή του με τα ινδικά μεταφράσματα, καθώς αυτά δεν έτυχαν αναγνώρισης από το κοινό (Γιάκος, 1951). Εξαίρεση στα παραπάνω αποτελεί το κριτικό επίμετρο που συνοδεύει την έκδοση της *Ιστορίας της Ινδικής Λογοτεχνίας* του Θεοτόκη (Παπαγεωργίου, 1993) και ένα μικρό άρθρο στον *Πόρφυρα* (Φραγκόπουλος, 1991), τα οποία όμως είναι πολύ σύντομα για να καλύψουν ικανοποιητικά ένα τόσο μεγάλο θέμα. Τα ινδικά μεταφράσματα του Θεοτόκη δεν έχουν σχεδόν καθόλου αποτιμηθεί ως προς τη συμμετοχή τους στη διαμόρφωση της μεταφυσικής του προβληματικής ή της φιλοσοφικής ρητορικής κάποιων ηρώων του.

Συνέπεια όλων των παραπάνω είναι ότι, εν τέλει, η ερμηνεία και η πρόσληψη του έργου του Θεοτόκη είναι ελλιπής και αποσπασματική. Εφόσον ένα μέρος της

καλλιτεχνικής του δραστηριότητας παραμένει στην αφάνεια, η κριτική συνήθως περιορίζεται στα πιο γνωστά έργα, αφήνοντας έξω τα διηγήματα της πρώτης περιόδου, την ποίηση και τις μεταφράσεις. Υπάρχουν, για παράδειγμα, πολύ καλές μελέτες σχετικά με τα κερκυραϊκά διηγήματα και τα ωριμότερα πεζά του Θεοτόκη, οι οποίες ερευνούν διεξοδικά τις ρεαλιστικές και νατουραλιστικές αφηγηματικές τεχνικές στο έργο του και το πώς ο Θεοτόκης εισάγει τα μέσα αυτά στο πλαίσιο της ηθογραφίας, υποδαυλίζοντας στην ουσία τους σκοπούς του είδους (Γαλαίος, 2011), (Κασσέτα, 2010), (Farnoux, 2008), (Πυλαρινός, 2003, σσ. 126-129), (Δάλλας, 1997), (Καψωμένος, 1991), (Σαλταπήδας, 1991), (Τσακνιάς, 1991), (Δάλλας, 1982). Άλλες μελέτες εστιάζονται στην ψυχογραφία των ηρώων του, ή γενικότερα στις ψυχολογικές, ηθικές και φιλοσοφικές αναζητήσεις του έργου του (Καστρινάκη, 1997), (Κόρφης, 1997), (Αλεξάκης, 1991), (Μαρτίνος, 1991). Αρκετοί μελετητές επικεντρώνονται στην κοινωνική και πολιτική κριτική που ασκείται στην πεζογραφία του Θεοτόκη (Πλασκοβίτης, 1997), (Αδάμος, 1989), (Χάρης, 1973), (Τερζάκης, 1953), (Χουρμούζιος, 1946), στη σοσιαλιστική του δράση (Νούτσος, 1997), (Νούτσος, 1991), σε συσχετισμούς του έργου του με αυτό άλλων σοσιαλιστών λογοτεχνών (Καρβέλης, 1997), (Καρβέλης, 1991), (Ζερβός, 1991).

Ο Μπαλάσκας παρατηρεί ότι ο κοινωνικός και πολιτικός Θεοτόκης έχει σχεδόν μονοπωλήσει το ενδιαφέρον των μελετητών, με αποτέλεσμα να παραμεληθεί ο φανταστικός και μυθολογικός κόσμος τον οποίο ο συγγραφέας δημιούργησε στα πρώτα διηγήματά του, αυτά που ο πρώτος ονομάζει «διηγήματα φαντασίας» (Μπαλάσκας, 1993, σσ. 88-90). Σε ορισμένες περιπτώσεις η κριτική αντιμετωπίζει τα διηγήματα της πρώτης περιόδου ως προγυμνάσματα ή δοκιμές αφηγηματικών τρόπων, που ο Θεοτόκης σταδιακά απέρριψε για να προχωρήσει στον κοινωνικό ρεαλισμό, θεωρώντας ότι το έργο του αποτελείται από δύο εντελώς ξεχωριστές και ασύνδετες μεταξύ τους φάσεις (Κατσιγιάννη, 1997). Αλλού όμως, επισημαίνεται το γεγονός ότι το σύνολο του θεοτοκικού έργου διαπνέεται από σχέσεις συνάφειας, τόσο όσον αφορά στα ζητήματα που τον απασχολούν όσο και στην αξιοποίηση ποικίλων αφηγηματικών τεχνικών, στο πλάσιμο των χαρακτήρων κ.λπ.

Ο Δάλλας, για παράδειγμα, διακρίνει ένα νήμα που συνδέει διαχρονικά τη σύλληψη των ηρώων του Θεοτόκη. Παρατηρεί ότι, οι «οριακοί χαρακτήρες» της «αναπαραστατικής πεζογραφίας» του Θεοτόκη αποτελούν αναπλάσεις των «υπερόριων χαρακτήρων» που παρουσιάζονται στη «φανταστική του μυθοπλασία»

και προσθέτει ότι με αυτούς τους «οριακούς τύπους» ο Θεοτόκης «έδωσε τη δυνατότητα για ανάταση στην κοινή πεζογραφία του κοινωνικού ρεαλισμού στη χώρα μας.» (Δάλλας, 1991). Ο Μπαλάσκας σημειώνει τη λανθάνουσα παρουσία του ρεαλισμού στο πρώιμο έργο του Θεοτόκη και αντίστοιχα, τον απόηχο του ρομαντισμού στα ώριμα έργα του, όπως επίσης και την εκδήλωση ποιητικών τάσεων μέσα στην πεζογραφία του Θεοτόκη (Μπαλάσκας, 1993). Την παρουσία ρομαντικών στοιχείων στο ώριμο πεζογραφικό έργο του Θεοτόκη επισημαίνει σε σχετική του μελέτη και ο Α. Ζήρας (Ζήρας, 1991).

Καμία από τις μελέτες που αναφέραμε, παρά την επί μέρους αξία τους, δεν προσφέρει μια συνολική και διαχρονική ερμηνεία του θεοτοκικού έργου, εξετάζοντας μαζί και παράλληλα τις μεταφράσεις με τα πρωτότυπα, τα ποιήματα με τα πεζά, τη φανταστική μυθοπλασία με τη ρεαλιστική απεικόνιση, τον φιλοσοφικό ιδεαλισμό με τη σκληρή κοινωνική κριτική. Όμως, ο Θεοτόκης δεν είναι μόνο συγγραφέας ούτε μόνο μεταφραστής. Δεν είναι μόνο ποιητής ούτε μόνο πεζογράφος. Δεν είναι μόνο ρομαντικός ούτε μόνο ρεαλιστής. Από την σκοπιά της ιδεολογικής κριτικής μάλιστα, δεν είναι ούτε καν σοσιαλιστής (Μελάς, 1951). Και όπως είδαμε παραπάνω, παρουσιάζοντας το θεωρητικό πλαίσιο, ούτε τα όρια της θέσης του ανάμεσα στην Κερκυραϊκή Σχολή και την εθνική λογοτεχνία είναι ευδιάκριτα. Αυτή νομίζω είναι και η κύρια αιτία, εκτός από τα εκδοτικά ζητήματα που εξετάσαμε, για την οποία ο Θεοτόκης παρουσιάζει ακόμα σήμερα τόσα ερμηνευτικά προβλήματα. Η πολυμέρεια και πολυσυλλεκτικότητα του έργου του, το εκλεκτικό του πνεύμα και το μεγαλόπνοο καλλιτεχνικό του όραμα δεν διευκολύνουν την ένταξή του μέσα στα στενά ερμηνευτικά όρια μιας μόνο σχολής, ενός μόνο ρεύματος, ή ενός λογοτεχνικού είδους.

## Δ. Μεθοδολογία και δομή της εργασίας

Στον πυρήνα της παρούσας διατριβής τίθεται, σύμφωνα με τους σκοπούς και με το θεωρητικό πλαίσιο που ορίστηκαν παραπάνω, η μεταφραστική εργασία του Θεοτόκη. Με οδηγό την υπάρχουσα έρευνα και μελετώντας διεξοδικά τα μεταφράσματα, αλλά και τα πρωτότυπα έργα του Θεοτόκη, επιχειρείται μια διαχρονική και σφαιρική ερμηνεία του δημιουργού – μεταφραστή, θεωρώντας τις δύο ταυτότητες ως συμπληρωματικές και παράλληλες. Από τη μία πλευρά, αναλύονται και αξιολογούνται τα ίδια τα μεταφράσματα και από την άλλη, σκιαγραφούνται οι

διακειμενικές σχέσεις τους με το πρωτότυπο έργο. Ταυτόχρονα, και μέσω αυτής της διαδικασίας, προτείνεται μια νέα ερμηνεία του έργου του Θεοτόκη, με την ανάδειξη της οργανικής του θέσης στην Κερκυραϊκή Σχολή και τον επαναπροσδιορισμό της ένταξής του στην ιστορία της εθνικής λογοτεχνίας.

Όσον αφορά στην οργάνωση του υλικού, τα μεταφράσματα έχουν ταξινομηθεί σε πέντε κεφάλαια, τα οποία αντιστοιχούν σε πέντε διακριτές ενότητες της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη. Η ταξινόμηση έχει γίνει βάσει δύο κριτηρίων: Πρώτο, το γραμματολογικό είδος στο οποίο ανήκουν τα πρωτότυπα κείμενα και δεύτερο, τη χρονική περίοδο κατά την οποία ο Θεοτόκης ασχολήθηκε με τα εν λόγω κείμενα. Στις περιπτώσεις που ο Θεοτόκης έχει μεταφράσει στο ίδιο γραμματολογικό είδος κείμενα από διαφορετικές γλώσσες, γίνεται και επί μέρους κατηγοριοποίηση βάσει των γλωσσών. Εξαίρεση στα συγκεκριμένα ταξινομικά κριτήρια αποτελούν τα ινδικά μεταφράσματα, τα οποία έχουν θεωρηθεί ως μία αυτόνομη ενότητα με βάση τη γλώσσα και την κουλτούρα προέλευσης και όχι με βάση το γραμματολογικό τους είδος. Αυτή η επιλογή έγινε για δύο κυρίως λόγους: Πρώτο, η εργασία του Θεοτόκη με την ινδική γραμματεία υπήρξε διαχρονικά η μεγαλύτερη και διήρκεσε από την αρχή ως το τέλος της παραγωγικής ζωής του. Δεύτερο, η μελέτη της ινδικής γλώσσας και κοσμοθεωρίας έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της γλωσσικής θεωρίας και της συγγραφικής ταυτότητας του Θεοτόκη.

Το πρώτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο μεταφραστικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη από την ινδική γραμματεία και περιλαμβάνει τις μεταφράσεις που πραγματοποίησε από τα Σανσκριτικά. Πρόκειται για κείμενα από μια ποικιλία ειδών, από θρησκευτικούς ύμνους, επική ποίηση, θεατρικά έργα του Καλιδάσα και νεότερη ινδική ποίηση. Το δεύτερο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στα λυρικά μεταφράσματα, δηλαδή μερικές ωδές από τους κλασικούς ποιητές Πίνδαρο, Κάτουλλο και Οράτιο και κάποια ποιήματα των Γερμανών ποιητών Γκαίτε, Σίλλερ και Χάινε. Πρόκειται για έργα που ανήκουν στο είδος της λυρικής ποίησης είτε με την κλασικιστική της έννοια, είτε με τη διευρυμένη έννοια που ο όρος απέκτησε στον ρομαντισμό. Το τρίτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στα θεατρικά μεταφράσματα. Πρόκειται για μια φάση της δημιουργίας του Θεοτόκη, που ανοίγει με τη μετάφραση της αριστοφανικής *Λυσιστράτης* και ολοκληρώνεται με τη μετάφραση πέντε δραματικών έργων του Σαίξπηρ: *Βασιληάς Ληρ, Τρικυμία, Οθέλλος, Άμλετ, Μακβέθ*. Η τοποθέτηση των θεατρικών μεταφρασμάτων στο μεσαίο αυτό κεφάλαιο σηματοδοτεί και τη μετάβαση

του Θεοτόκη από τη μετάφραση αμιγώς ποιητικών έργων (1ο και 2ο κεφάλαιο) στη μετάφραση πεζογραφίας. Στο τέταρτο κεφάλαιο λοιπόν, εξετάζονται οι μεταφράσεις μικρών πεζών από τη ρωσική λογοτεχνία (Τουργκένιεφ, Τολστόι, Γκόρκι, Ντοστογιέφσκι) και η μετάφραση του μυθιστορήματος του Γκ. Φλωμπέρ, *Η Κυρία Μποβαρύ*. Το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στη μετάφραση φιλοσοφικών έργων, δύο από τη λατινική γραμματεία, τα *Γεωργικά* του Βιργίλιου και το *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου, και ένα από την αρχαία ελληνική γραμματεία, τον πλατωνικό διάλογο *Φαίδων*. Στο ίδιο κεφάλαιο εξετάζεται και η μετάφραση της φιλοσοφικής πραγματείας του Μπ. Ράσσελ, *Τα προβλήματα της Φιλοσοφίας*, έργο προβληματικό ως προς την ένταξή του στη συνολική εργασία του Θεοτόκη.

Κάθε κεφάλαιο είναι οργανωμένο σε τρεις ενότητες (Α, Β, Γ), ως εξής: Στην ενότητα Α ορίζεται το ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο στο οποίο εντάσσονται τα κείμενα που εξετάζονται. Γίνεται μια γενική παρουσίαση των έργων και των δημιουργών τους ή της λογοτεχνικής παράδοσης από την οποία προέρχονται, όταν δεν υπάρχει επώνυμος δημιουργός (σε κάποια από τα ινδικά μεταφράσματα). Συζητείται η υποδοχή των εν λόγω έργων, και των ειδών στα οποία ανήκουν, στην Ευρώπη και κυρίως στην Ελλάδα. Παρουσιάζονται οι επιδράσεις τους στη λογοτεχνία και η κριτική τους πρόσληψη. Επίσης, γίνεται επισκόπηση της σχετικής έρευνας και διευκρινίζονται τυχόν θέματα ορολογίας (π.χ: τι εννοούμε όταν μιλάμε για λυρική ποίηση, ρομαντισμό, ηθογραφία, ρεαλισμό, νατουραλισμό κ.ο.κ.). Στην ενότητα Β παρουσιάζονται τα ίδια τα μεταφράσματα του Θεοτόκη και συζητούνται τα κριτήρια και οι πιθανές αιτίες που τον οδήγησαν στην επιλογή των συγκεκριμένων κειμένων. Επίσης, αναλύονται οι χειρισμοί του ως προς τη γλώσσα, τη μετρική, το ύφος, τις διάφορες δυσκολίες των κειμένων και αναδεικνύεται η μέθοδος και η ποιότητα της εργασίας του. Παρατίθενται αρκετά αποσπάσματα των μεταφρασμάτων, σε αντιπαραβολή με το πρωτότυπο[43], μέσα από τα οποία δίνονται συγκεκριμένα παραδείγματα των θεμάτων που συζητούνται. Σε αυτή την ενότητα επίσης εξετάζονται και οι συσχετισμοί των εν λόγω κειμένων με το μεταφραστικό πρόγραμμα της Κερκυραϊκής Σχολής. Τέλος, στη Γ ενότητα κάθε κεφαλαίου ανιχνεύονται οι επιδράσεις των μεταφρασμάτων στο πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο

[43] Όπου εξετάζονται οι μεταφράσεις του Θεοτόκη από την ινδική και τη ρωσική λογοτεχνία δεν γίνεται αντιπαραβολή του μεταφράσματος με το πρωτότυπο, διότι δεν γνωρίζω τις γλώσσες αυτές. Στα συγκεκριμένα κεφάλαια εξετάζονται μόνο τα μεταφράσματα, ως καθαυτά λογοτεχνικά έργα και, όπου είναι δυνατό χάρη σε έμμεσες πληροφορίες, συζητούνται επί μέρους ζητήματα σχετικά με τη γλώσσα προέλευσης.

του Θεοτόκη. Εξετάζεται δηλαδή, μέσα από συγκεκριμένα παραδείγματα, σε ποιο βαθμό και με ποιον τρόπο η διαμόρφωση και η εξέλιξη του συγγραφικού του έργου εμφανίζει αντιστοιχίες με τα είδη και τα συγκεκριμένα έργα από τα οποία μεταφράζει.

Τέλος, σημειώνεται ότι όπου παρατίθενται αποσπάσματα κειμένων ακολουθείται η ορθογραφία των εκδόσεων που αναφέρονται στις πηγές και τη βιβλιογραφία. Στα νέα Ελληνικά ακολουθείται το μονοτονικό σύστημα, ακόμα και αν η έκδοση της πηγής είναι πολυτονισμένη, ενώ στα αρχαία ακολουθείται το πολυτονικό, για λόγους κυρίως αισθητικούς.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΡΩΤΟ: ΙΝΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

## Εισαγωγή στο πρώτο κεφάλαιο

Το πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής είναι αφιερωμένο στο μεταφραστικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη από την ινδική γραμματεία και περιλαμβάνει μια ποικιλία κειμένων από θρησκευτικούς ύμνους, επική ποίηση, θεατρικά έργα του Καλιδάσα και νεότερη ινδική ποίηση. Όπως αναφέρθηκε και στη Γενική Εισαγωγή, τα κείμενα αυτά αντιμετωπίζονται ως μία αυτόνομη ενότητα της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη, με κριτήριο τη γλώσσα και την κουλτούρα από την οποία προέρχονται, και τοποθετούνται στο πρώτο κεφάλαιο για δύο λόγους. Πρώτον, η εργασία του Θεοτόκη με την ινδική γραμματεία υπήρξε διαχρονικά η μεγαλύτερη. Όπως εξηγείται αναλυτικότερα στην ενότητα Β.1., τα πρώτα μεταφράσματα που δημοσίευσε ο Θεοτόκης, το 1901, ήταν αποσπάσματα του ινδικού έπους *Μαχαμπάρατα,* και ως το 1923, παράλληλα με άλλες δραστηριότητες, συνέχισε να μελετά και να μεταφράζει κείμενα της ινδικής γραμματείας.

Ο δεύτερος λόγος για τον οποίο δίνεται προτεραιότητα στα ινδικά μεταφράσματα έχει να κάνει με κριτήρια εσωτερικά. Όπως αναφέρεται αναλυτικότερα στις επόμενες ενότητες, ο Θεοτόκης είχε μελετήσει σε βάθος την ινδική γραμματεία και κουλτούρα και πολλές από τις ιδέες που του έκαναν εντύπωση αποτυπώθηκαν στα λογοτεχνικά του έργα, συμβάλλοντας σε μεγάλο βαθμό στη διαμόρφωση της ιδιότυπης προσωπικής του φιλοσοφίας. Επίσης, η μελέτη της σανσκριτικής γλώσσας έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της γλωσσικής θεωρίας του Θεοτόκη. Παρακάτω εξετάζονται αναλυτικά τα επιχειρήματα που άντλησε ο Θεοτόκης από τη μελέτη των Σανσκριτικών και τα προτερήματα που διέκρινε στην ινδική φιλολογία, όπως ο ίδιος τα εκθέτει μέσα στις επιστημονικές του μελέτες, οι οποίες αποτέλεσαν το ισχυρό θεωρητικό υπόβαθρο της λογοτεχνικής και μεταφραστικής του εργασίας.

Το πρώτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής, όπως και όλα τα επόμενα, χωρίζεται σε τρεις ενότητες. Στην ενότητα Α δίνεται το πλαίσιο εντός του οποίου πραγματοποιήθηκαν οι εν λόγω μεταφράσεις, εξετάζεται η πρόσληψη του ινδικού πολιτισμού γενικότερα από τους Ευρωπαίους (ενότητα Α.1.) και ειδικότερα στην Ελλάδα (ενότητα Α.2.) καθώς και ορισμένα θέματα που έχουν να κάνουν με το ελληνικό γλωσσικό ζήτημα και τους συσχετισμούς που έκανε ο Θεοτόκης μεταξύ καθαρεύουσας και Σανσκριτικής (ενότητα Α.3.). Στην ενότητα Β εξετάζονται τα ίδια

τα μεταφράσματα, η μέθοδος εργασίας του Θεοτόκη (ενότητα Β.1.) οι επιλογές των κειμένων και τα κριτήρια που τις υπαγόρευσαν (ενότητα Β.2.) και οι μεταφραστικές επιλογές όσον αφορά στη γλώσσα, το μέτρο, το ύφος, τη διαχείριση των μεταφραστικών προβλημάτων κ.λπ. (ενότητα Β.3.). Τέλος, στην ενότητα Γ εξετάζονται οι επιρροές της ινδικής γραμματείας στο πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο του Θεοτόκη.

Όσον αφορά στην ενότητα Α και στο ζήτημα της πρόσληψης της Ινδίας από την Ευρώπη και την Ελλάδα, σημειώνεται το εξής: Το φαινόμενο της πολιτιστικής διάχυσης μεταξύ Ινδίας και Ευρώπης και η αλληλεπίδραση της φιλοσοφίας και της κοσμοθεωρίας Ανατολής και Δύσης είναι μεγάλο και πολύπλοκο θέμα, το οποίο έχει αποτελέσει αντικείμενο μιας πληθώρας επιστημονικών εργασιών. Επομένως, στην παρούσα διατριβή δεν επιχειρείται εξαντλητική παρουσίαση του θέματος, κρίνεται όμως απαραίτητη μια συνοπτική αναφορά στα βασικότερα στοιχεία της Ινδικής σκέψης που εισχώρησαν στη Δυτική διανόηση και στον ρόλο που αυτά διαδραμάτισαν στη διαμόρφωση της *περιρρέουσας ατμόσφαιρας* του 18$^{ου}$ και 19$^{ου}$ αιώνα, με σκοπό να γίνουν καλύτερα κατανοητές οι ινδικές επιρροές στο λογοτεχνικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη.

Τέλος, σχετικά με τη Β ενότητα του παρόντος κεφαλαίου, κρίνεται σκόπιμο να διευκρινιστεί το γεγονός ότι η μελέτη των μεταφρασμάτων δεν έχει γίνει κατ' αντιπαραβολή με τα πρωτότυπα κείμενα, διότι δεν γνωρίζω τη γλώσσα. Τα μεταφράσματα αξιολογούνται ως καθαυτά λογοτεχνικά κείμενα, εξετάζεται το περιεχόμενό τους, οι ιδέες, η γλώσσα, το ύφος και, όπου αυτό είναι δυνατό, μέσα από σχόλια του ίδιου του Θεοτόκη, επιχειρείται η εξέταση των μεταφραστικών του επιλογών.

# Α. Η ΑΝΑΚΑΛΥΨΗ ΤΗΣ ΙΝΔΙΑΣ ΑΠΟ ΤΗ ΔΥΣΗ ΚΑΙ Η ΘΕΣΗ ΤΗΣ ΙΝΔΙΚΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ

## Α.1. Η ανακάλυψη του Ινδικού κόσμου από τους Ευρωπαίους

Όπως επισημαίνουν οι ιστορικοί του ινδικού πολιτισμού, με την αποικιοκρατία του 18ου αιώνα η συνύπαρξη Ευρωπαίων και Ινδών λογίων είχε ως αποτέλεσμα την ανανέωση της δυτικής οπτικής για την Ινδία. Το ενδιαφέρον των Ευρωπαίων για τις χώρες της Ανατολής επεκτάθηκε, πέρα από τις εμπορικές δραστηριότητες και τις γεωγραφικές εξερευνήσεις, στη μελέτη της ινδικής γλώσσας και κουλτούρας (Trautmann, 2019, σσ. 29-30). Καθώς όλο και περισσότεροι Ευρωπαίοι επιστήμονες και λόγιοι ταξίδευαν στην Ινδία και έρχονταν σε επαφή με την ιστορία και τη λογοτεχνία της, εντόπιζαν σε ολόκληρο το φάσμα του ινδικού πολιτισμού ομοιότητες με τους ευρωπαϊκούς πολιτισμούς, τόσο τους αρχαίους όσο και τους νεότερους. Ομοιότητες στη μυθολογία, τη θρησκεία, τις κοινωνικές δομές, τα ήθη και έθιμα, τις επιστήμες, τις τέχνες, τη γλώσσα. Οι γλωσσικές ομοιότητες μάλιστα ήταν τόσο ευρείες και παρουσίαζαν μια τέτοια συστηματικότητα, ώστε δεν ήταν δυνατόν να θεωρηθούν συμπτωματικές. Άρχισε λοιπόν να εξαπλώνεται η άποψη ότι η σανσκριτική γλώσσα υπήρξε η ρίζα των ευρωπαϊκών γλωσσών, επομένως Ευρωπαίοι και οι Ινδοί είχαν κάποια κοινή ρίζα στο απώτερο παρελθόν (Trautmann, 2019, σσ. 73-74).

Η ιδέα αυτή άσκησε ιδιαίτερη γοητεία στους Ευρωπαίους -και ειδικότερα στους ρομαντικούς- που αναζητούσαν μια πηγή ανανέωσης για τη γηραιά ήπειρο και τη θαμπωμένη λάμψη της. Ορισμένοι μάλιστα προέβλεψαν ότι η επίδραση της σανσκριτικής λογοτεχνίας στη δυτική σκέψη θα ήταν εξίσου καταλυτική με αυτήν που είχε η αναβίωση της αρχαιοελληνικής γραμματείας κατά τον 15ο αι.[44]. Είναι

[44] Τη γνώμη αυτή εκφράζει ο Arthur Schopenhauer στα προλεγόμενα της φιλοσοφικής του πραγματείας, *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1818). Εκεί σημειώνει ότι όποιος επιθυμεί πραγματικά να κατανοήσει το έργο του θα πρέπει να έχει προηγουμένως μελετήσει τον Καντ, τον Πλάτωνα και τις Ουπανισάδες, τις οποίες χαρακτηρίζει ως το μεγαλύτερο πλεονέκτημα του 19ου αιώνα έναντι των προηγούμενων (Schopenhauer, 1969, σσ. xv-xvi).

γεγονός ότι, από τα τέλη κιόλας του 18ου αι., η Ινδία άσκησε έντονη επιρροή σε κάθε τομέα της δυτικής σκέψης και ευνόησε την ανανέωση του θεολογικού και μεταφυσικού προβληματισμού στη φιλοσοφία και την τέχνη. Έπαιξε επίσης θεμελιώδη ρόλο στη δημιουργία του κινήματος New Age, το οποίο επηρέασε σημαντικά την ποπ κουλτούρα κατά τις δεκαετίες 1960-1990 (Frøystad, 2019). Η έλξη που άσκησε η Ινδία στους Ευρωπαίους και η εξαντλητική μελέτη του ινδικού πολιτισμού συνέβαλαν ουσιαστικά στη γέννηση νέων επιστημών, όπως η συγκριτική φιλολογία και η γλωσσολογία, ενώ λειτούργησαν θετικά για την πρόοδο άλλων επιστημών, όπως η αρχαιολογία και η ανθρωπολογία.

Η επίδραση της Ινδίας στην Ευρώπη ήταν ιδιαίτερα έντονη στο πεδίο των γλωσσικών σπουδών και σε ό,τι σχετίζεται άμεσα με τη γλώσσα, όπως η λογοτεχνία. Η συστηματική μελέτη της σανσκριτικής γλώσσας, στην οποία είναι γραμμένα τα κλασικά έργα της ινδικής γραμματείας, άνοιξε τον δρόμο για τη συγκριτική μελέτη των γλωσσών και λογοτεχνιών: «Η ανακάλυψη της Σανσκριτικής πρόσφερε το κλειδί που μας έδωσε τη δυνατότητα να συγκρίνουμε τις ινδοευρωπαϊκές γλώσσες μεταξύ τους […] ήταν η αρχαιότερη από όλες τις τότε γνωστές γλώσσες […] και ήταν σχετικά διαφανής, καθώς οι τύποι της μπορούσαν εύκολα να αναλυθούν» (Beekes, 2004 (1995), σσ. 47-48).

Από αυτό το σημείο δεν μπορεί να λείψει η αναφορά στον Sir William Jones (1746-1794), αρχιδικαστή στην Καλκούτα, πρωτεύουσα της βρετανικής Ινδίας, και ιδρυτή της Βασιλικής Ασιατικής Εταιρείας, στον οποίο παραδοσιακά αποδίδεται η επινόηση της συγκριτικής φιλολογίας και της ινδοευρωπαϊκής γλωσσικής οικογένειας, παρόλο που η συγγένεια των ινδοϊρανικών γλωσσών με τα αρχαία Ελληνικά, τα Λατινικά και πολλές από τις σύγχρονες ευρωπαϊκές γλώσσες δεν είχε περάσει προηγουμένως απαρατήρητη[45]. Το κύρος, όμως, του Jones και ο εμφατικός τρόπος με τον οποίο υποστήριξε την υπόθεση αυτή είχαν ως αποτέλεσμα να του αποδοθεί η πατρότητα της ινδοευρωπαϊκής γλωσσολογίας:

> «Η σανσκριτική γλώσσα, όποια κι αν είναι η αρχαιότητά της, έχει υπέροχη δομή: τελειότερη από την ελληνική γλώσσα, πλουσιότερη από τη λατινική και

[45] «Οι εξελικτικές ιδέες πλανιούνταν και από τα μέσα του 18ου αι. είχαν εφαρμοστεί στη μελέτη της γλώσσας από μελετητές όπως ο Condillac (1715-80), ο Rousseau (1712-78), και ο Herder (1744-1803), για να μην αναφέρουμε τον James Burnett (1714-99), με τον οποίο αλληλογραφούσε αυτή την εποχή ο Sir William Jones.» (Lyons, 1995 (1981), σ. 215)

πιο εκλεπτυσμένη και από τις δύο. Ακόμη, η συγγένειά της και προς τις δύο, τόσο στις ρίζες των ρημάτων όσο και στη γραμματική, είναι μεγαλύτερη από εκείνη που θα μπορούσε να παραχθεί τυχαία, τόσο μεγάλη που κανείς φιλόλογος δεν θα μπορούσε να μελετήσει και τις τρεις γλώσσες χωρίς να πιστεύει ότι έχουν ξεπηδήσει από κάποια κοινή πηγή, η οποία ίσως δεν υπάρχει πια.»[46]

Η κοινή πηγή στην οποία αναφερόταν ο Jones ονομάστηκε αργότερα Πρωτοϊνδοευρωπαϊκή γλώσσα και οι ομιλητές της ονομάστηκαν Πρωτοϊνδοευρωπαίοι. Φυσικά επακολούθησε η υπόθεση ότι αυτοί οι Πρωτοϊνδοευρωπαίοι θα κατοικούσαν κάποτε σε έναν κοινό χώρο, την κοιτίδα των Ινδοευρωπαίων. Γλωσσολόγοι, αρχαιολόγοι, ανθρωπολόγοι και κάθε λογής ειδικοί ρίχτηκαν με πάθος στην αναζήτηση εκείνης της κοιτίδας και στην αποκατάσταση της πρώτης εκείνης γλώσσας[47]. Η αναζήτηση αυτή έλαβε στη λογοτεχνία, και κυρίως στον ευρωπαϊκό ρομαντισμό που γνώρισε τότε τη μεγάλη ακμή του, τη μορφή μιας αναζήτησης για την αρχή των πάντων.

Ο Χέρντερ (Johann Gottfried Herder, 1744-1803), στα πρώιμα κιόλας έργα του, εξέφραζε την πεποίθηση ότι η Ινδία υπήρξε η κοιτίδα όπου η γλώσσα πρωτοδημιουργήθηκε και ότι το ινδικό αλφάβητο και η ινδική γραμματική αποτέλεσαν τα πρότυπα πάνω στα οποία βασίστηκαν οι δυτικές γλώσσες[48]. Επιπλέον, θεωρούσε ότι ολόκληρη η ανθρώπινη φυλή και ο πολιτισμός της ξεπήδησαν από την Ανατολή, μια ιδέα που είχε εκφραστεί και από ήσσονες συγγραφείς (Willson, 1955). Αυτές οι ιδέες του Χέρντερ επηρέασαν πολύ βαθιά τους ρομαντικούς, στα μάτια των οποίων η Ινδία έλαβε μια μυθική διάσταση, ως χώρα όπου η ποίηση διαπνέει κάθε

[46] Απόσπασμα από τη διάλεξη που έδωσε στην Ασιατική Εταιρεία ο Sir William Jones στις 2 Φεβρουαρίου του 1786, με θέμα την ιστορία και των πολιτισμό της Ινδίας. Το απόσπασμα, μεταφρασμένο στα Ελληνικά, αντιγράφεται εδώ από τον J. σ. Mallory, *Οι Ινδοευρωπαίοι.* Στάχυ. Αθήνα, 1999. Μετάφραση Ελένη Αστερίου.

[47] Αν και ακόμα δεν έχει διατυπωθεί καμία απόλυτα τεκμηριωμένη θεωρία για το πού βρισκόταν η κοιτίδα και αν αυτή ήταν μόνο μία ή περισσότερες, ούτε μπορούμε να γνωρίζουμε με βεβαιότητα τα χαρακτηριστικά εκείνων των μακρινών μας προγόνων, αυτό δεν απέτρεψε τους Ευρωπαίους του 18ου αι. από την ύφανση ενός γοητευτικού μύθου γύρω από την κοινή γλωσσική και πολιτισμική προέλευση της επονομαζόμενης Άριας φυλής, ο οποίος κατά τον 19ο και 20ο αι. πήρε μια πολύ δυσάρεστη τροπή, δίνοντας αφορμή στην έξαρση του ρατσισμού και του ακραίου εθνικισμού, με επακόλουθο τις γνωστές τραγικές συνέπειες (Mallory, 1999 (1989), σσ. 318-322).

[48] Είναι γεγονός ότι οι Ινδοί ήταν οι πρώτοι που ασχολήθηκαν με τη συστηματοποίηση της γραφής και της γραμματικής και το έργο τους αποτέλεσε πρότυπο για την εργασία όλων των μετέπειτα γραμματικών της αρχαιότητας, όπως για παράδειγμα των Κινέζων και των αρχαίων Ελλήνων, αλλά και της σύγχρονης γλωσσολογίας (Trautmann, 2019, σσ. 213-215).

τομέα της ανθρώπινης νόησης και όπου τα πάντα βρίσκονται σε μια ιδανική αρμονία (Willson, 1955). Ο Σλέγκελ (Karl Wilhelm Friedrich Schlegel 1772-1829), που υπήρξε πρωτοπόρος για την ακαδημαϊκή ινδολογία της Γερμανίας, είχε συνδέσει τη γερμανική λαϊκή παράδοση με την Ινδία, υποστηρίζοντας ότι η Γκόθικ ποίηση είχε επιρροές από τις αφηγήσεις της Ανατολής (Germana, 2010). Επιπλέον, θεωρούσε ότι ολόκληρος ο χριστιανικός κόσμος είχε την ανάγκη μιας πνευματικής ανανέωσης, η οποία θα προερχόταν από την Ανατολή και πιο συγκεκριμένα, έγραφε ότι οι Γερμανοί ποιητές έπρεπε να αναζητήσουν την υψηλότερη έκφραση του ρομαντισμού στην Ινδία (Germana, 2010). Παρόμοιες ιδέες εξέφρασαν οι περισσότεροι εκπρόσωποι του ρομαντισμού στη Γερμανία και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες.

Η πεποίθηση ότι η ινδική γραμματεία αποτελεί την πηγή της ποίησης δεν βασίστηκε μόνο στις ιδέες περί της κοινής καταγωγής των Ινδοευρωπαίων, αλλά και στα εσωτερικά χαρακτηριστικά της ίδιας. Πρώτα από όλα ο πλούτος και η ποικιλομορφία της ινδικής γραμματείας είναι τέτοια, ώστε μπορεί κανείς να εντοπίσει ένα ινδικό αντίστοιχο για κάθε κλασικό λογοτεχνικό είδος. Οι Ινδοί έχουν συνθέσει θρησκευτικούς ύμνους, επική και λυρική ποίηση, δραματικά έργα –κωμωδία και τραγωδία-, κείμενα νομικά και φιλοσοφικά σε μορφή κωδικοποιημένης γραφής (Σούτρες, κώδικας του Μανού κ.α.). Ειδικότερα το έπος *Μαχαμπάρατα* και τα δραματικά έργα του Καλιδάσα έκαναν πολύ μεγάλη εντύπωση στους Ευρωπαίους λογοτέχνες (Willson, 1955).

Επίσης, τα μακροσκελέστατα θρησκευτικά κείμενα (*Βέδες* και *Ουπανισάδες*) των Ινδών, πριν γραφούν, είχαν συντεθεί σε μια γλώσσα ποιητική, κατάλληλη για την απομνημόνευση και τη διάδοσή τους μέσω του προφορικού λόγου[49]. Εκεί εμφανίζονται λογότυποι αντίστοιχοι με αυτούς που εφαρμόστηκαν αργότερα στην επική ποίηση του Ομήρου, στους αρχαίους τραγικούς κ.λπ. Για παράδειγμα, τυποποιημένες εκφράσεις όπως οι αρχαιοελληνικές «*κλέος ἄφθιτον*», «*κλέα ἀνδρῶν*», «*ἡλίου κύκλος*» οι οποίες αποτελούν όχι μόνο ποιητικές νόρμες, αλλά και πολιτισμικούς δείκτες, απαντούν με μεγάλη συχνότητα σε όλα τα ινδοευρωπαϊκά επικά ή επικού τύπου κείμενα (Beekes, 2004 (1995), σσ. 84-86).

[49] Τα θρησκευτικά αυτά έργα χρονολογούνται πριν την επινόηση της γραφής, αλλά ακόμα και μετά την επινόηση και εξάπλωσή της εξακολούθησαν για πολλούς αιώνες να μεταβιβάζονται με την προφορική παράδοση, μιας και η καταγραφή τους θεωρούνταν ύβρις από τους Βραχμάνους, που δεν ήθελαν να χάσουν το προνόμιο της αποκλειστικότητας στη γνώση και τη διδασκαλία της θρησκείας (Θεοτόκης, 1993, σσ. 26-27).

Ακόμα, στα παλαιότερα ποιητικά έργα γραμμένα στη Σανσκριτική ακολουθείται κάποιο μοντέλο μετρικής παρόμοιο με ορισμένα αρχαιοελληνικά μέτρα. Βασισμένο στην προσωδιακή δομή εναλλασσόμενων μακρών και βραχέων συλλαβών, το βεδικό μετρικό σύστημα μοιάζει πολύ, για παράδειγμα, με το αιολικό. Οι συλλαβές στο αρχαίο ινδικό μέτρο ορίζονται ως μακρές ή βραχείες, ακολουθώντας τους ίδιους προσωδιακούς κανόνες με την αρχαιοελληνική μετρική. Επίσης, ο ινδικός με τον αρχαίο ελληνικό στίχο ακολουθούν τους ίδιους κανόνες για την τομή (η λέξη πρέπει να τελειώνει σε συγκεκριμένη θέση του στίχου και να συμπίπτει με το τέλος της συντακτικής ενότητας) και την κατακλείδα (αυστηρότερη ρύθμιση της εναλλαγής μακρών – βραχέων συλλαβών). Ομοιότητες με την ινδική μετρική έχουν παρατηρηθεί στα μετρικά συστήματα και άλλων ευρωπαϊκών γλωσσών, όχι μόνο αρχαίων αλλά και σύγχρονων (Beekes, 2004 (1995), σσ. 86-88).

Για να γίνει κατανοητή η γοητεία που άσκησε η Ινδία στους δυτικούς λογοτέχνες αλλά και η βαθύτατη επιρροή της στη δυτική λογοτεχνία, χρειάζεται, εκτός από τα παραπάνω, να προσμετρηθεί το ιστορικό και ιδεολογικό πλαίσιο του ρομαντισμού. Οι ρομαντικοί που τον 19ο αιώνα, εν μέσω επαναστάσεων και κοινωνικών ανατροπών, κυριαρχούσαν στη λογοτεχνική παραγωγή της Ευρώπης, απέδιδαν στην ποίηση[50] έναν έντονα κοινωνικό ρόλο και στον ποιητή την ιδιότητα του προφήτη, επιφορτισμένου με την αποστολή να διαφωτίσει και να απελευθερώσει την ανθρωπότητα: «Most of the poets of the Romantic period believed in the concept of the poet as prophet. If revolutions do not work, perhaps the dissemination of the word will. Perhaps the pen **is** mightier than the sword.» (Wedd, 1998). Η ίδια η πίστη στη δύναμη της ποίησης να αλλάξει τον κόσμο προς το καλύτερο είναι στη λογική της απόλυτα ρομαντική.

Μέσα στο ιδεολογικό πλέγμα του ρομαντισμού εξέχουσα θέση κατείχε η έννοια του έθνους και της εθνικής ταυτότητας. Η ιδέα του έθνους είχε ήδη εκφραστεί από τους Διαφωτιστές και κυριάρχησε στην πολιτική ιδεολογία από τον 18ο αι. και έπειτα, αποτελώντας βασική συνιστώσα για τις διάφορες λαϊκές επαναστάσεις ή ενωτικά κινήματα, όπως η ελληνική επανάσταση του 1821, η ένωση της Ιταλίας το 1861 (Risorgimento) κ.λπ. Αντίθετα με την ορθολογική αντίληψη του Διαφωτισμού, όπου το έθνος ήταν ταυτισμένο με τους νόμους και τις κοινωνικοπολιτικές συμβάσεις, ο

[50] Ο όρος ποίηση εδώ χρησιμοποιείται με την ευρεία του έννοια, περιλαμβάνοντας κάθε λογοτεχνικό έργο που ακολουθεί τους κανόνες της Ποιητικής, ως προς το περιεχόμενο και τη γλώσσα.

ρομαντισμός καλλιέργησε την ιδέα ότι το έθνος είναι μια αυθύπαρκτη φυσική και ιστορική οντότητα (Kohn, 1950).

Σε αυτό το πλαίσιο, η εθνική γλώσσα και λογοτεχνία απέκτησαν ιδιαίτερη σημασία για τον προσδιορισμό και την έκφραση της εθνικής ταυτότητας. Η διαχρονική μελέτη της γλώσσας και η σύνδεση της κάθε ομιλούμενης γλώσσας με το ιστορικό της παρελθόν αναδείχθηκε σε κύριο διαμορφωτικό παράγοντα της ιδεολογικής και καλλιτεχνικής έκφρασης της εποχής, όπως φαίνεται χαρακτηριστικά στο παράδειγμα της Γερμανίας: «Πρέπει επίσης να αναφέρουμε κάποια πράγματα για τη σημασία του νέου πνεύματος του ρομαντισμού, που ήταν ιδιαίτερα έντονο στη Γερμανία, και τη σύνδεσή του με τον εθνικισμό. Ο Herder είχε υποστηρίξει ότι υπάρχει μια στενή σχέση ανάμεσα στη γλώσσα και τον εθνικό χαρακτήρα. Αυτή η ιδέα ρίζωσε βαθιά στη Γερμανία και συνέβαλε στην ανάπτυξη ενός κλίματος όπου η μελέτη των προγενέστερων σταδίων της γερμανικής γλώσσας θεωρούνταν ως αναπόσπαστο μέρος της διεκδίκησης γνήσιας εθνικής ταυτότητας των γερμανόφωνων λαών.» (Lyons, 1995 (1981), σ. 215)[51].

Αν λοιπόν η μελέτη του γλωσσικού παρελθόντος είχε τόσο μεγάλη σημασία για τους Ευρωπαίους εκείνης της εποχής, δεν είναι καθόλου παράξενο το ενδιαφέρον τους για την ινδική λογοτεχνία και οι επιρροές που δέχτηκαν από αυτήν, εφόσον η Σανσκριτική παρείχε το κλειδί για την κατανόηση της γλωσσικής εξέλιξης και την αναδημιουργία της λεγόμενης Πρωτογλώσσας. Ένας μεγάλος αριθμός λογοτεχνών εμπνεύστηκε από τις ιδέες, τα θέματα και τις μορφές της ινδικής γραμματείας, μεταφράζοντάς τη με ζήλο και μεταφέροντας, περισσότερο ή λιγότερο δημιουργικά, μια πληθώρα στοιχείων στο πρωτότυπο λογοτεχνικό τους έργο[52].

Ανιχνεύοντας το ιστορικό βάθος των επαφών μεταξύ Ινδίας και Ευρώπης, μπορεί κανείς να εντοπίσει ενδείξεις σε αρκετά μακρινές εποχές, ακόμα και πριν από τις κατακτήσεις του Μ. Αλεξάνδρου. Ο Ηρόδοτος στις αφηγήσεις του ισχυρίζεται ότι είχε επισκεφθεί την Ινδία και παρόλο που δεν έχει εξακριβωθεί η εγκυρότητα της μαρτυρίας του, οι περιγραφές του είναι αρκετά αναλυτικές και σε μεγάλο βαθμό ανταποκρίνονται στην πραγματικότητα (Chattopadhyaya, 1985). Οι σύγχρονοι

[51] Και στην Ελλάδα η γλώσσα ταυτίστηκε με το έθνος: «Πριν από την επανάσταση οι έλληνες λόγιοι τόνιζαν ακριβώς τη σημασία που είχε η γλώσσα προκειμένου να προσδιοριστεί η εθνικότητα ενός συνόλου.» (Πολίτης, 2009, σ. 70).

[52] Ενδεικτικά μόνο αναφέρονται εδώ τα ονόματα των Goethe, Nietzsche, Coleridge, Byron, Shelley, Yeats, Emerson, Eliot, Hesse.

ιστορικοί χρονολογούν την άμεση επαφή της Ινδίας με τον ελληνικό πολιτισμό από τον 3ο π.Χ. αιώνα, καθώς υπήρχαν Ελληνιστικά βασίλεια στις περιοχές του σημερινού Αφγανιστάν και ανατολικότερα, οι ηγεμόνες των οποίων είχαν κατά καιρούς εισβάλει στην Ινδία (Trautmann, 2019, σσ. 118-121).

Υπήρξαν όμως και έμμεσες επαφές μεταξύ των δύο πολιτισμών, καθώς οι Ινδοί από τα πολύ αρχαία χρόνια «συμμετείχαν σε μια διεθνή ανταλλαγή ιδεών για την αστρολογία, την αστρονομία και τα μαθηματικά, με επίκεντρο τη Μεσοποταμία, όπως και οι Έλληνες…» (Trautmann, 2019, σσ. 211-212). Επομένως, η υπόθεση ότι οι Έλληνες είχαν συναντηθεί με τους Ινδούς κάπου στο ενδιάμεσο της διαδρομής είναι λογική. Εξάλλου η κίνηση ήταν αμφίδρομη. Δεν ήταν μόνο οι Έλληνες που προσέγγιζαν την Ανατολή, αλλά και οι Ινδοί που επεδίωκαν τη διάδοση των ιδεών τους προς τη Δύση: «Ashoka, the most famous of the Mauryas, did his best to preach and propagate the Budha's message of peace and love far and wide. He sent embassies to Antiochus Theos, the king of Syria, and the adjacent areas of West Asia, Antigonos Gonatas of Macedonia, Magas of Cyrene, and Alexander of Epirus. This resulted in closer Indo-Greek ties during the period between 250 B.C. and A.D. 150.» (Chattopadhyaya, 1985).

Η διερεύνηση των αλληλεπιδράσεων μεταξύ Ελλάδας και Ινδίας κατά την αρχαιότητα έχει μεγάλη σημασία για την κατανόηση της Δυτικής σκέψης, διότι τα θεμέλιά της στηρίζονται πάνω στις βάσεις του κλασικού πολιτισμού. Επομένως, αν ο ελληνικός πολιτισμός είχε δεχτεί επιρροές από τον ινδικό, αυτό σημαίνει ότι και η Δυτική σκέψη δεν είναι τόσο ξένη προς την Ανατολική, όσο συνήθιζαν να πιστεύουν οι Ευρωπαίοι ως και τα τέλη του 20ου αιώνα: «Generally, people look upon the Greek culture as the matrix of Western civilization and consider Indian culture as being exclusively eastern. However, this is too limited a view. Further exploration and study will show the extent to which Indian elements have shaped Greek civilization as well as how contact with Greek culture triggered the classical development of India over the seven centuries covering 330 B.C. to A.D. 350.» (Gregorios, 1985).

Τα τέλη του 18ου αιώνα βρίσκουν την Ευρώπη απογοητευμένη από τον Διαφωτισμό, που είχε δει την ελληνική φιλοσοφία μέσα από ένα εντελώς ορθολογιστικό πρίσμα και είχε αναγάγει σε απόλυτες αξίες τον καθαρό λόγο, την πραγματιστική θεώρηση του κόσμου, την επιστημονική μέθοδο, την υλικοτεχνική πρόοδο: «The optimistic

belief in science and in a future free society that characterised French philosophy around the middle of the eighteenth century was challenged by Rousseau, who turned against “les philosophes” in his *Discours sur les sciences et les arts* (1750). Rousseau rejected the idea that the development of culture and science helped to improve public morals and make men happy […] Rousseau also published his main pedagogical work, *Émile ou De l’ éducation* (1762), in which he, in line with Diderot, criticised the French Enlightener’s tendency to lay sole weight on the human intellect and to underestimate human feelings» (Koch, 2006).

Με τον ρομαντισμό άνοιξαν εκ νέου τα μεγάλα φιλοσοφικά ζητήματα σχετικά με την προέλευση και τη φύση του κόσμου, τη δυνατότητα ή μη του ανθρώπου να γνωρίζει την πραγματικότητα, ερωτήματα σχετικά με την ύπαρξη και τα χαρακτηριστικά του Θεού, την ανθρώπινη και την κοσμική δικαιοσύνη, την ηθική, τη μεταθανάτια ζωή. Οι Ρομαντικοί επανεξέτασαν την κλασική αρχαιότητα, αλλά αυτή τη φορά είχε γίνει το άνοιγμα στην Ινδία. Με τη συγκριτική μελέτη των ανατολικών και δυτικών κλασικών κειμένων επισημάνθηκαν τα μυστικιστικά στοιχεία του Νεοπλατωνισμού, η συνάφεια των Στωικών με τους Γυμνοσοφιστές της Ινδίας, το γεγονός ότι η ατομική θεωρία του Λεύκιππου και του Δημόκριτου και η φυσική του Επίκουρου παρουσιάζουν εντυπωσιακές ομοιότητες με τις ινδικές υλιστικές θεωρίες, ότι για τον Σωκράτη, όπως και για τον Βούδα, η ευδαιμονία και η αρετή πηγάζουν από τη μάθηση, ότι ο Πυθαγόρας και ο Πλάτωνας μιλούσαν για μετεμψύχωση, και αυτά είναι μερικά μόνο παραδείγματα.

Ακόμα και ο χριστιανισμός παραλληλίστηκε με τις βουδιστικές διδασκαλίες. Χαρακτηριστικά είναι τα όσα αναφέρει ο Σοπενάουερ σε μια φιλοσοφική επισκόπηση των θρησκειών: «Η θρησκεία που κατά το πνεύμα και τη ροπή ζυγώνει πιότερο στο Χριστιανισμό δεν είναι ο Ιουδαϊσμός με το *πάντα καλά λίαν* αλλά ο Βραχμανισμός και μάλιστα ο Βουδισμός. […] γιατί σ’ όλη τη Νέα Διαθήκη γίνεται λόγος για τον κόσμο, σα για πράμα που ο άνθρωπος δεν τού ανήκει και που μείς δεν πρέπει να τ’ αγαπούμε γιατί βρίσκεται στην εξουσία του διαβόλου. - Αυτά συμφωνούνε με το πνεύμα πού έχει ο ασκητισμός, η απάρνηση και κατανίκηση του κόσμου […]» (Σοπενάουερ, 1931, σ. 99).

Σε αυτήν τη συγκυρία εμφανίζεται στη λογοτεχνία ένας ανθρώπινος τύπος που δεν μπορεί να ενταχθεί στην κοινωνία και είναι αναγκασμένος να την αρνηθεί ή ακόμα

και να την καταστρέψει, προκειμένου να πραγματώσει τη φύση του. Ο πιο γνωστός ήρωας του Νίτσε (Friedrich Wilhelm Nietzsche, 1844-1900), ο Ζαρατούστρα, που προσπαθεί διαρκώς να νικήσει την ανθρώπινη φύση του και επωμίζεται ως αποστολή του την αφύπνιση της ανθρωπότητας από τις πλάνες της, αποτελεί ένα ξεκάθαρο παράδειγμα του αντίκτυπου που είχε η ινδική σκέψη στην ευρωπαϊκή διανόηση. Ο λεγόμενος *υπεράνθρωπος* έγινε πρότυπο για πολλούς λογοτέχνες και η ιδέα ότι ο κόσμος είναι μια πλάνη από την οποία ο άνθρωπος πρέπει να ελευθερωθεί αποτέλεσε συχνό μοτίβο στη λογοτεχνία της εποχής (Berlin, 1999, σσ. 139-140).

## Α.2. Η πρόσληψη της Ινδικής Λογοτεχνίας στην Ελλάδα

Την ίδια εποχή που η Ευρώπη ανακάλυπτε την Ινδία, η Ελλάδα είχε το βλέμμα σταθερά προσηλωμένο στη Δύση, στην οποία προσέβλεπε για στρατιωτική βοήθεια, πολιτική υποστήριξη και ιδεολογική καθοδήγηση. Προσπαθώντας να αποτινάξουν τον Οθωμανικό ζυγό, οι Έλληνες λόγιοι αποστράφηκαν κάθε σχέση με την Ανατολή. Έδωσαν έμφαση στην κληρονομιά της κλασικής αρχαιότητας, η οποία προκαλούσε τον θαυμασμό και την εκτίμηση των δυτικών, ενώ ταυτόχρονα καλλιέργησαν τις ιδέες του ευρωπαϊκού Διαφωτισμού, σε μια συστηματική και τεταμένη προσπάθεια να καταστεί η Ελλάδα ένα κράτος ευρωπαϊκό και με ταυτότητα σαφώς διαχωρισμένη από το οθωμανικό στοιχείο (Αρβανιτάκης, 2007). Οι πολιτισμικές σχέσεις της Ελλάδας με την Ανατολή αποτέλεσαν ένα είδος ταμπού για τους Έλληνες της εποχής, όχι μόνο εξαιτίας δικών τους συμπλεγμάτων, αλλά και λόγω ορισμένων απόψεων που διατυπώνονταν από τους Ευρωπαίους, όπως για παράδειγμα η θεωρία του Αυστριακού Fallmerayer περί της καταγωγής των νεοελλήνων από σλαβικά φύλα[53].

Μέσα σε αυτή την επιφυλακτική προς την Ανατολή ατμόσφαιρα ήταν δύσκολο να βρεθούν Έλληνες λόγιοι και λογοτέχνες που θα έδειχναν ενδιαφέρον για τη μελέτη του πολιτισμού, της γλώσσας και της λογοτεχνίας της Ινδίας. Ακόμα και όσοι επηρεάστηκαν από τον ρομαντισμό – που ήταν σαφώς πιο ανοιχτός προς την Ανατολή σε σχέση με τον Διαφωτισμό και διακρινόταν από μια έντονη ροπή προς το μαγικό και το μεταφυσικό – αντλούσαν την έμπνευση και τα πρότυπά τους από τη δυτική λογοτεχνία. Όταν οι Ευρωπαίοι ρομαντικοί γοητεύονταν από τις *Χίλιες και μία*

[53]Βλ. σχετικά με αυτά και το άρθρο του Γ. Κοτελίδη με τίτλο: *Πέρασμα στην Ινδία. Η εικόνα της Ινδίας στον ελληνικό περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα*. Δημοσιευμένο στα πρακτικά του Συμποσίου *«Ελληνικότητα και Ετερότητα Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις και 'Εθνικός χαρακτήρας' στον 19ο αιώνα»* Β΄ τόμος, σσ. 225 – 235. Αθήνα, 2016.

*Νύχτες* για παράδειγμα, και έσπευδαν να μάθουν Αραβικά για να τις μεταφράσουν, οι Έλληνες μετέφραζαν τέτοια κείμενα χρησιμοποιώντας κάποια ευρωπαϊκή γλώσσα ως ενδιάμεση. Έτσι λοιπόν η επαφή της Ελλάδας με την Ινδία ήταν, σε μεγάλο βαθμό, διαμεσολαβημένη και φιλτραρισμένη μέσα από το δυτικό πνεύμα.

Βεβαίως, ακόμα και υπό αυτές τις συνθήκες, η Ινδία κέντριζε την περιέργεια των φιλομαθών ως νέος και ανεξερεύνητος ακόμα χώρος και ερέθιζε τη φαντασία χάρη στο μυστήριο και τον εξωτισμό της: «Αρκετά άρθρα στον ελληνικό περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα κάνουν αναφορά στην Ινδία, σκιαγραφώντας τα γεωφυσικά χαρακτηριστικά της, προβάλλοντας την ιστορία, τη θρησκεία, τον πολιτισμό, τα ήθη και τα έθιμά της, καθώς και παρουσιάζοντας τις τρέχουσες πολιτικές εξελίξεις στην ινδική χερσόνησο.» (Κοτελίδης, 2016). Εκτός από άρθρα γράφονται και κάποια λογοτεχνικά έργα με υποθέσεις ή θέματα εμπνευσμένα από την Ινδία. Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, για παράδειγμα, δημοσίευσε κατά την περίοδο 1847-1848 στο περιοδικό *Ευτέρπη* (τεύχη 8-11), το διήγημά του «Λέϊλα – Διήγημα Ινδικόν», το οποίο εκτυλίσσεται στην περιοχή του ινδικού Πενταποτάμου και συνδυάζει ιστορικά γεγονότα με ορισμένα στοιχεία μυθοπλασίας. Η διήγηση του Ραγκαβή όμως, είναι ορθολογική και διδακτική, με στόχο να προειδοποιήσει τους αναγνώστες «για τον κίνδυνο της υποδούλωσης του ανθρώπου» (Κοτελίδης, 2016).

Με παρόμοιο τρόπο διαχειρίστηκαν και άλλοι συγγραφείς τα θέματα ανατολικής προέλευσης, χωρίς να καταφέρουν να μεταδώσουν με αυθεντικότητα στο ελληνόφωνο αναγνωστικό κοινό το ινδικό πνεύμα, αλλά μεταφέροντας μάλλον την εικόνα των συντηρητικότερων δυτικών για την Ινδία. Αλλά και αργότερα, κατά τα μέσα του 20ου αιώνα, όταν η ινδική κοσμοθεωρία θα βρει έναν ένθερμο εκφραστή με ισχυρή φωνή μέσα στην ελληνική λογοτεχνία, η προσέγγιση θα γίνει και πάλι μέσω της γερμανικής οδού. Πρόκειται για τον Νίκο Καζαντζάκη στα έργα του οποίου είναι καταφανής η επιρροή των Νίτσε και Σοπενάουερ.

Μεγάλο κεφάλαιο για την ελληνική ινδολογία αποτελεί ο Δημήτριος Γαλανός ο Αθηναίος (1760-1833), επονομαζόμενος «Έλληνας Βραχμάνος», ο οποίος κατά τη διάρκεια της μακράς του παραμονής στην ινδική χερσόνησο εντρύφησε στον ινδικό πολιτισμό και μελέτησε σε βάθος τα ήθη, την ιστορία και τη γλώσσα των Ινδών. Καθοδηγήθηκε στις μελέτες του από Ινδούς Βραχμάνους, αποφεύγοντας συστηματικά την επιρροή της δυτικής ματιάς, καθώς περιόριζε στο ελάχιστο τις

συναναστροφές του με τους δυτικούς λόγιους που παρευρίσκονταν εκείνη την εποχή στην Ινδία (Vassiliades, n.d.). Καρπός αυτής της προσπάθειας είναι ένα ογκώδες μεταφραστικό έργο από κείμενα της ινδικής θρησκευτικής και λογοτεχνικής γραμματείας καθώς και σημαντικές λεξικογραφικές εργασίες, όπως το μεγάλο *Σανσκριτο-Αγγλο-Ελληνικό λεξικό*, ένα *Λεξικό της Περσικής - Σανσκριτικής και Ελληνικής* και ένα *Σανσκριτικό Ονομαστικό Λεξικό* της ινδικής μυθολογίας. Κάποια από τα χειρόγραφα του Γαλανού εκδόθηκαν μετά τον θάνατό του, τα περισσότερα με επιμέλεια του Γ. Τυπάλδου (Schulz, 1969).

Οι μεταφράσεις και το λεξικογραφικό έργο του Γαλανού συνοδεύονται από χρήσιμα ερμηνευτικά σχόλια και οξυδερκείς γλωσσολογικές παρατηρήσεις του ίδιου, που δυστυχώς έχουν, ως ένα βαθμό, παραφθαρεί από τους επιμελητές (Schulz, 1969). Ο Γαλανός, που ήταν άρτια εκπαιδευμένος στις κλασικές γλώσσες, αξιοποίησε την καλή γνώση των αρχαίων Ελληνικών για να μεταφράσει τα Ινδικά κείμενα σε μια μορφή καθαρεύουσας με πολλούς αρχαϊκούς γραμματικούς τύπους. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, στην *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας*, κάνει ιδιαίτερη μνεία στον Γαλανό, σημειώνοντας το γεγονός ότι ήταν ο πρώτος Έλληνας ινδολόγος και αναγνωρίζοντας την αξία του έργου του, τον ψέγει όμως για τις γλωσσικές του επιλογές: «Η εργασία του έχει τη θέση της στην ιστορία της ινδολογίας. Αλλά από τ' άλλο μέρος οι μετάφρασες του σοφού Έλληνα είνε άτεχνες. η γλώσσα τους είνε μία περίεργη και άτυχη καθαρεύουσα, που αδύνατο είνε να αρέσει και δύσκολο να αγροικηθεί, γιατί αφτού σωρεύονται χωρίς καλαισθησία δυικοί, παθητικές σύνταξες, απόλυτες γενικές, και άλλες ιδιοτροπίες συνειθισμένες σανσκριτικά, που ελληνικά όμως δε στέκουν γιατί είνε ενάντιες στο πνεύμα της γλώσσας.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 9).

Μετά τον Δημήτριο Γαλανό και ως τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη ελάχιστοι Έλληνες ασχολήθηκαν με την ινδική γραμματεία και οι περισσότεροι μάλλον όχι συστηματικά. Αξίζει όμως να αναφερθούν εν συντομία εδώ ορισμένοι που άφησαν μία, μικρή έστω, παρακαταθήκη πάνω στα ινδικά: Ο καθηγητής Γεώργιος Ν. Τσερέπης, που μετέφρασε το *Meghaduta* (*Ο Νεφελάγγελος*) του Καλιδάσα[54], ο Ιορδάνης Καρολίδης που μετέφρασε από τη *Μαχαμπάρατα* το επεισόδιο *Νάλας και Νταμαγιάντη* και ο Ανδρέας Κεφαλληνός που μετέφρασε σε πεζό το απόσπασμα *Ο*

[54] *Ο Νεφελάγγελος*. Ποιημάτιον Ινδικόν. Μεταφρασθέν εκ του πρωτότυπου υπό Γ. Ν. Τσερέπη εξ Αιτωλικού. Εν Κερκύρα, Τυπογραφείον «Ο Κοραής» Ι. Ναχαμούλη, 1878.

*Θάνατος του Ιαγναδάτα* από το επικό έργο *Ραμαγιάνα*[55] και έγραψε το 1887 μια διατριβή με τίτλο *Αι Ελληνίδες εταίραι εν τω ινδικώ δράματι*.[56] Επίσης, ο Σπυρίδων Κ. Παπαγεωργίου που μετέφρασε μια εργασία του Βρετανού γλωσσολόγου Robert Needham Cust (1821-1909), με τίτλο *Θρησκείαι και γλώσσαι της Ινδίας,* (Κέρκυρα 1884). Ξεχωριστά πρέπει να σημειωθεί το όνομα του Λορέντζου Μαβίλη, ο οποίος σπούδασε τα Σανσκριτικά στο Μόναχο, υπό την επίβλεψη του καθηγητή Hermann Camillo Kellner και ήταν αυτός που εισήγε τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη στις ινδικές μελέτες (Φραγκόπουλος, 1991).

Η σχέση του Θεοτόκη με τον Μαβίλη υπήρξε ιδιαίτερα επιδραστική, καθώς διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό τις ιδεολογικές και αισθητικές του επιλογές. Οι δύο άνδρες ήρθαν για μία περίοδο πολύ κοντά και έθεσαν κοινούς στόχους στη λογοτεχνική τους εργασία. Ακόμα και όταν οι σχέσεις τους ψυχράνθηκαν, εξαιτίας συγκρούσεων πάνω σε ιδεολογικά ζητήματα, ο αμοιβαίος σεβασμός και η εκτίμηση δεν υποχώρησαν (Δεντρινού, 1971). Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι, αν δεν υπήρχε ο Μαβίλης, ο Θεοτόκης δεν θα είχε αφιερώσει τόσο πολύ χρόνο και κόπο στη μετάφραση ινδικών κειμένων. Η συγκεκριμένη άποψη συνοδεύεται μάλιστα από μία παρατήρηση για τον τρόπο με τον οποίο εργαζόταν ο Θεοτόκης συγκριτικά με τον Μαβίλη: «Ο Μαβίλης λοιπόν πρέπει να είναι η γενεσιουργός αιτία της τροπής του ενδιαφέροντος του Κωνσταντίνου Θεοτόκη προς την Ινδική λογοτεχνία και τη μετάφρασή της. Αλλά ο Μαβίλης ήτανε ένας ρωμαντικός σπανιόλος, ακατάστατος, πολύμορφος. πληθωρικός, που άρχιζε με την ίδια ευκολία την μετάφραση του *Γουλιέλμου Τέλλου* του Σίλλερ για να την εγκαταλείψει στην πρώτη κιόλας σκηνή. Ο Θεοτόκης είχε την επιμονή και την αντοχή ενός βενεδικτίνου μοναχού…» (Φραγκόπουλος, 1991). Πράγματι, η ενασχόληση του Θεοτόκη με την ινδική γραμματεία ήταν πολύ εκτενέστερη και μεθοδικότερη από αυτήν του Μαβίλη. Η παραγωγή του Μαβίλη περιορίστηκε στη μετάφραση του επεισοδίου *Νάλας και Νταμαγιάντη* από τη *Μαχαμπάρατα* την οποία όμως δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει.

[55] *Ο Θάνατος του Ιαγναδάτα*. Ποίημα Ινδικό. Μετάφρασις Α. Ν. Κεφαλληνού. Εν Αθήναις, Εκ του Τυπογραφείου της Εστίας, 1895.

[56] Οι πληροφορίες για τις Ελληνικές μεταφράσεις ινδικών κειμένων αντλούνται από την *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, από το άρθρο του Πάνου Καραγεώργου *Το Έργο των Επτανήσιων Μεταφραστών* και από τον Κ.Γ. Κασίνη, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄- Κ΄ αι.*. Αθήνα, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων, Τόμος Ι, 2006 και Τόμος ΙΙ, 2013.

Μετά τον θάνατό του, το 1912, ο Θεοτόκης ανέλαβε την ολοκλήρωση και έκδοση του έργου.

Από τα παραπάνω γίνεται φανερό ότι ανάμεσα στους ελάχιστους Έλληνες που ασχολήθηκαν σοβαρά με την ινδική γραμματεία πλειοψηφούν οι Επτανήσιοι και μάλιστα, στην περίπτωση του Θεοτόκη, η μετάφραση ινδικών κειμένων και η μελέτη του ινδικού πολιτισμού αποτέλεσε έργο ζωής. Το ιδιαίτερο ενδιαφέρον των Επτανήσιων για την ινδική γραμματεία μπορεί να ερμηνευθεί με βάση τα γενικότερα χαρακτηριστικά της Επτανησιακής Σχολής (ρομαντικές επιρροές, αναζήτηση νέων ιδεών και χρήση τους στη λογοτεχνία, ευρυμάθεια και πολυγλωσσία, χρήση της μετάφρασης ως πεδίο δοκιμής για τη γλώσσα κ.λπ.)[57], αλλά και με βάση δύο επιπλέον παράγοντες:

Πρώτον, οι Επτανήσιοι δεν είχαν γνωρίσει τον Οθωμανικό ζυγό. Αντιθέτως, συνδέονταν με μακροχρόνιους και στενούς δεσμούς με τη Δύση, καθώς τα Επτάνησα είχαν βρεθεί υπό την κυριαρχία Ενετών, Βρετανών και Γάλλων και αποτελούσαν μάλιστα κατά το πρώτο μισό του 19ου αι. αυτόνομο κράτος. Οι πιο εύποροι Επτανήσιοι διέμεναν για μεγάλα χρονικά διαστήματα σε ευρωπαϊκές χώρες, για σπουδές ή και εργασία, οι ανώτερες τάξεις συμμετείχαν στην κοινωνική και πολιτική ζωή των δυτικών κυριάρχων, μιλούσαν τη γλώσσα τους και είχαν αναπτύξει μία ιδιότυπη εθνική ταυτότητα, δυτική και ταυτόχρονα ελληνική (Αρβανιτάκης, 2007). Επομένως, η κουλτούρα της Ανατολής δεν έφερε για τους Επτανήσιους το στίγμα ενός παρελθόντος που θα έπρεπε να ξεχαστεί, όπως αναφέρθηκε παραπάνω για τους υπόλοιπους Έλληνες. Αισθάνονταν ελεύθεροι να ασχοληθούν με την Ανατολή, με τον ίδιο τρόπο που το έκαναν, για παράδειγμα, οι Γερμανοί.

Δεύτερον, οι γλωσσικές θεωρίες που αναπτύχθηκαν μέσα στο πλαίσιο της ινδολογίας, παρείχαν στους δημοτικιστές Επτανήσιους ένα θαυμάσιο θεωρητικό οπλοστάσιο ενάντια στους υποστηρικτές της καθαρεύουσας. Χάρη στην εξέλιξη της συγκριτικής γλωσσολογίας έγινε φανερό το γεγονός ότι η γλώσσα δεν είναι κάτι σταθερό, αλλά η αλλαγή είναι ένα φαινόμενο εγγενές σε όλες ανεξαιρέτως τις γλώσσες του κόσμου: «Η καθολικότητα και η συνέχεια στη διαδικασία της γλωσσικής αλλαγής – το γεγονός ότι όλες οι ζωντανές γλώσσες υπόκεινται σ' αυτή και ότι η διαδικασία καθεαυτή επιτελείται διαρκώς – έμεινε αθέατη από τους περισσότερους ανθρώπους

[57] Τα γενικά χαρακτηριστικά της Επτανησιακής Σχολής παρουσιάζονται αναλυτικότερα στην Εισαγωγή, σσ. 21-29.

λόγω του συντηρητισμού των πρότυπων φιλολογικών ευρωπαϊκών γλωσσών και της ρυθμιστικής τακτικής της παραδοσιακής γραμματικής.» (Lyons, 1995 (1981), σ. 204).

Για την ελληνική πραγματικότητα του 19ου αι. αυτή η αλλαγή στη θεώρηση της γλώσσας είχε ιδιαίτερη βαρύτητα καθώς το γλωσσικό ζήτημα, που ταλάνιζε την Ελλάδα ήδη από τα τέλη του 18ου αι.[58], βρισκόταν εκείνη την περίοδο σε έξαρση, με τη συντηρητική μερίδα των λογίων να επιμένει στον εξαρχαϊσμό της γλώσσας. Ένα από τα κυριότερα επιχειρήματα των αρχαϊστών ήταν η αναγκαιότητα της χρήσης μιας αρχαΐζουσας γλωσσικής μορφής, προκειμένου να τεκμηριωθεί η ιστορική συνέχεια, η σύνδεση δηλαδή του νεοελληνικού κράτους με την αρχαία Ελλάδα. Θεωρούσαν ότι η γλωσσική αλλαγή ισοδυναμεί με πολιτιστική φθορά και ότι, αν επανέφεραν τη γλώσσα στην κλασική της μορφή, θα αποκαθιστούσαν και κάτι από τον κλασικό πολιτισμό, οδηγώντας τη χώρα σε μια πνευματική αναγέννηση[59].

Στον αντίποδα, οι δημοτικιστές υποστήριζαν ότι η γλώσσα του νεοελληνικού κράτους και η λογοτεχνία του όφειλε να είναι κατανοητή στον λαό, αν επρόκειτο αυτός ο λαός να προοδεύσει[60]. Ήταν λοιπόν πολύ σημαντικά τα επιστημονικά επιχειρήματα που αποδείκνυαν ότι η γλωσσική αλλαγή δεν αναιρεί τη συνέχεια και ότι οι Έλληνες του 19ου αι. μιλούσαν διαφορετικά από τους αρχαίους προγόνους τους, όχι εξαιτίας της παρακμής τους, αλλά για τους ίδιους λόγους που το έκαναν όλοι οι υπόλοιποι Ευρωπαίοι: «… όταν έρχεται αντιμέτωπος με την αρχαία αγγλική γλώσσα, ο ομιλών τη σύγχρονη αγγλική γλώσσα γρήγορα αποχαιρετά την κατανόηση κατά τον ίδιο τρόπο που ένας Γάλλος, ένας Ισπανός ή ένας Ρουμάνος θα απελπιζόταν αν επρόκειτο να συνομιλήσει μ' έναν αρχαίο Ρωμαίο. Αν υπάρχει συνέχεια στη γλώσσα, αυτή οφείλεται όχι στη στασιμότητα, αλλά στο γεγονός ότι αυτοί που την ομιλούν, στη διάρκεια του χρόνου και σε μια συγκεκριμένη περιοχή, έχουν διατηρήσει μια πορεία σχετικά παρόμοιας γλωσσικής αλλαγής.» (Mallory, 1999 (1989), σ. 29).

Η κατανόηση αυτής της πραγματικότητας έδωσε στους δημοτικιστές τη δυνατότητα να αντιστρέψουν το επιχείρημα των αρχαϊστών και καθαρευόντων: οι αλλαγές στην

[58] Οριοθετώντας τις απαρχές του γλωσσικού ζητήματος στα 1761 και έπειτα, με τις θεωρητικές αντιμαχίες των Ιώσηπου Μοισιόδακα και Ευγενίου Βούλγαρη (Πολίτης, 2001 [1978], σ. 95).
[59] Αυτή η ιδέα είχε ως κύριο εκπρόσωπο τον Κοραή και τους οπαδούς του. Επίσης, μια μερίδα των αρχαϊστών που διαφώνησε με τις εξισορροπητικές τάσεις του Κοραή, προχώρησε σε ακόμα πιο ακραίες και ανεδαφικές προτάσεις εξαρχαϊσμού της γλώσσας (Beaton, 1996, σσ. 373-406).
[60] Και οι δημοτικιστές δεν απέφυγαν τις ακρότητες ή τις ρυθμιστικές τάσεις (για παράδειγμα ο Ψυχάρης). Εν τέλει, οι πιο ρεαλιστικές προτάσεις του δημοτικισμού (για παράδειγμα του Πολυλά) έτειναν προς την εξισορρόπηση μεταξύ λόγιων και δημοτικών στοιχείων (Beaton, 1996, σσ. 373-406).

ομιλούμενη γλώσσα δεν ερμηνεύονται ως συμπτώματα κάποιας αλλοίωσης ή ρήξης της γλωσσικής ταυτότητας των ομιλούντων την Ελληνική, αλλά ως απόδειξη της διαχρονικής συνέχειας της γλώσσας. Με αυτό τον τρόπο εξυπηρετείται και η ιδέα της ιστορικής συνέχειας του ελληνικού έθνους, εφόσον, σύμφωνα με τις κυρίαρχες εθνικορομαντικές αντιλήψεις της εποχής, έθνος και γλώσσα είναι άρρηκτα συνδεδεμένα μεταξύ τους. Η κατάκτηση της συγκεκριμένης γλωσσικής θεωρίας πραγματώθηκε κατεξοχήν στον επτανησιακό κύκλο, με πρωτοπόρο θεωρητικό τον Ιάκωβο Πολυλά, του οποίου η γλωσσολογική εργασία αποτέλεσε οδηγό και για τους μεταγενέστερους, όπως ο Μαβίλης και ο Θεοτόκης (Κεντρωτής, 1998). Υπό το συγκεκριμένο πρίσμα φωτίζεται καλύτερα και η ενασχόληση των Επτανήσιων με την ινδική γραμματεία καθώς, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, η γλωσσολογία ως επιστήμη, προέκυψε μέσα από τη μελέτη του ινδικού πολιτισμού.

### Α.3. Κίνητρα για τη σπουδή της Ινδικής Φιλολογίας σύμφωνα με τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη – Τα ερείσματα κατά της καθαρεύουσας

Ο Θεοτόκης θαύμαζε τον ινδικό πολιτισμό και ασχολήθηκε ιδιαίτερα με την ινδική γραμματεία, όχι μόνο από προσωπικό γούστο, αλλά και επειδή πίστευε ότι η Ελλάδα είχε να ωφεληθεί πραγματικά από τέτοιες μελέτες: «Στοχάζομαι όμως πως στη σημερνή κατάσταση του πολιτισμού είνε χρήσιμη και η μελέτη της σανσκριτικής, γιατί εχτός όπου η φιλολογία της μπορεί να μας δείξει αξιόλογα αριστουργήματα σ' όλα τα είδη, και να γένει η απάρθενη και υψηλή ωραιότητά τους αφορμή φιλολογικής κίνησης, η σπουδή της ινδικής γλώσσας μπορεί κι' αλλοιώς να μας ωφελήσει, βοηθώντας τες επιστήμες εκείνες που εγέννησε το νεώτερο πνεύμα της έρευνας…» και παρακάτω εξηγεί ακριβώς ποιο είναι το νεότερο αυτό πνεύμα: «… η γραμματική τέχνη, εξ αίτιας της μελέτης της σανσκριτικής, έλαβε στον αιώνα μας πρόσωπο άλλο παραιτώντας όλες τες κληρονομικές τερατολογίες των αρχαίων Ελλήνων και του χριστιανικού κόσμου και ακολουθώντας τη συστηματικήν έρευνα της νεώτερης επιστήμης…» (Θεοτόκης, 1993, σσ. 11-12)

Ο ίδιος μελέτησε διαχρονικά τη γραπτή γλώσσα των θρησκευτικών και λογοτεχνικών κειμένων της Ινδίας, παρατηρώντας τις σταδιακές αλλαγές της και διαπιστώνοντας ότι, η πολύ σταθερή μορφή της και η γενική συντηρητική της τάση οφειλόταν στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ινδικής κοινωνίας και στο γεγονός ότι η θρησκεία και η λογοτεχνική παραγωγή αποτελούσαν προνόμιο των βραχμάνων ασκητών: «Από τα δρυμά της άσκησης εβγήκεν η σανσκριτική γλώσσα, η καλλιεργημένη (sam·-skr.ta)

λαλιά των σοφών και των ποιητάδων, από τα δρυμά εβγήκεν όλη η σανσκριτική ποίηση» (Θεοτόκης, 1993, σ. 41).

Ο Θεοτόκης διακρίνει τη Σανσκριτική σε τρεις φάσεις, τη βαιδική, την αρχαϊκή σανσκριτική, και την κλασική σανσκριτική. Η γλώσσα στην οποία είχαν συντεθεί οι *Βέδες*, το αρχαιότερο γραπτό μνημείο της Ινδίας, ήταν ίδια με την ομιλούμενη γλώσσα του λαού: «Οι ύμνοι αναβρύζουν από τα φυλλοκάρδια του λαού που ήταν ασπούδαχτος ακόμα…» (Θεοτόκης, 1904). Όμως, καθώς τα χρόνια περνούσαν, η ομιλούμενη άλλαζε με φυσικό τρόπο, ενώ οι βραχμάνοι συνέχιζαν να διδάσκουν και να μιλούν μεταξύ τους την αρχαία εκείνη σανσκριτική των βεδικών ύμνων. Οι βραχμάνοι είχαν ως αποκλειστική εργασία τους τη διδασκαλία της θρησκείας και τη σύνθεση θρησκευτικών και λογοτεχνικών έργων. Αυτοί διατηρούσαν τη γνώση ως ιερό προνόμιο και δεν επιθυμούσαν να μεταδίδεται με τον γραπτό λόγο. Απομνημόνευαν τα τεράστιας έκτασης κείμενα μέσω μιας προφορικής παράδοσης που μεταβιβαζόταν από πατέρα σε γιο, εξασφαλίζοντας την ανώτερη θέση τους στην ινδική κοινωνία: «Σ’ αυτόν τον τρόπο οι οικογένειες των ποιητάδων εκατάντησαν ιερατικές οικογένειες και η επιρροή τους εστερέωνε από μέρα σε μέρα […] επίτυχαν να θεμελιώσουν και για χιλιάδες χρόνια να διατηρήσουν μία ιεραρχία τέτοιαν που παρόμοιαν ο κόσμος ποτέ του δεν είδε…» (Θεοτόκης, 1993, σ. 47).

Παρόλα αυτά η Σανσκριτική δεν μπορούσε να μείνει εντελώς αναλλοίωτη και, έστω και πολύ αργά και διστακτικά, οι βραχμάνοι υιοθετούσαν τύπους της ομιλούμενης γλώσσας, τους οποίους όμως προσπαθούσαν να «διορθώσουν», εφαρμόζοντας δηλαδή μια μέθοδο παρόμοια με αυτήν που πρότειναν οι οπαδοί της καθαρεύουσας στην Ελλάδα: «Ως τόσο στες βραχμανικές σχολές […] επροσπαθούσαν να διατηρήσουν τον παλαιότερο τύπο, δεν εμπορούσαν όμως να μείνουν αδιάφοροι στο έργο του λαού, και κάθε μέρα έμπαζαν και κείνοι δημοτικές ρίζες στο φιλολογικό όργανο παρμένες από την τρεχούμενη ομιλιά, αφού πρώτα τους έδιναν αρχαϊκή μορφή…» (Θεοτόκης, 1993, σ. 54).

Έτσι η Σανσκριτική, από φυσική γλώσσα, μετατράπηκε σε ένα είδος φιλολογικής γλώσσας, για τη διατήρηση της οποίας ήταν αναγκαία η ανάπτυξη της γραμματικής επιστήμης. Η ίδια ανάγκη, παρατηρεί ο Θεοτόκης, είχε προκύψει και με την αρχαία Ελληνική των αλεξανδρινών χρόνων ή τα Λατινικά του μεσαίωνα: «το κριτήριο της γλώσσας δεν είνε η κοινή ομιλία, αλλά οι γραμματικοί κανόνες και η αναλογία.». Μια

τέτοια γλώσσα δεν μπορεί να θεωρείται ζωντανή, φυσική, αλλά τεχνητή. Χάρη στην ιδιαιτερότητα της ινδικής κοινωνικής δομής, που προέβλεπε την ύπαρξη μιας κάστας ιερέων – φιλολόγων οι οποίοι καλλιεργούσαν αυτή την τεχνητή γλώσσα και τη μεταβίβαζαν από γενιά σε γενιά, η σανσκριτική «απόχτησε κάποιες από κείνες τες ιδιότητες που χαρακτηρίζουν τες φυσικές και εθνικές γλώσσες, ατομικότητα στο ύφος, δύναμη και αμεσότητα στην έκφραση των αισθημάτων.» Έτσι, παρά τα όποια ελαττώματά της, δεν μπορεί κανείς «να μη θαυμάζει τη μεγαλοπρέπειά της, τη συμμετρία της, τον άπειρον πλούτο της.» (Θεοτόκης, 1904).

Ο Θεοτόκης θαυμάζει τη Σανσκριτική για τα προτερήματά της και αναγνωρίζει χωρίς προκαταλήψεις την αξία των έργων που γέννησε η ινδική παράδοση, στην οποία μάλιστα εντοπίζει μεγάλη συνάφεια με την ελληνική: «Ο λαός της Ινδίας έχει τους ίδιους προπάτορες με μάς˙ συγγενικές είνε η ελληνική και η σανσκριτική, η μυθολογία των Ινδών με τη μυθολογία των Ελλήνων˙ μοιάζουν πολλά από τα συνήθεια και τα συστήματα των προγόνων μας…» (Θεοτόκης, 1993, σ. 11). Εκτιμά επίσης τους Ινδούς για τη φιλοσοφία τους και, παρόλο που την κρίνει ως κατώτερη της ελληνικής, λέει ότι «χρειάζεται να ομολογήσουμε τη λεπτότητα του συλλογισμού τους στες αφαιρεμένες και δύσκολες έννοιες, το γενικώτατο χαρακτήρα της επιστήμης τους, την αφοσίωσή τους στην ανώτερη σκέψη…» (Θεοτόκης, 1993, σ. 138). Αναγνωρίζει ακόμα και την αξία της ινδικής γραμματικής, αυτής που κατέστησε τη Σανσκριτική μια τεχνητή γλώσσα, γιατί γνωρίζει τη χρησιμότητά της για τη σύγχρονη επιστήμη και, κυρίως, επειδή διακρίνει στο γραμματικό έργο των Ινδών την αφοσίωσή τους και την αγάπη τους για τη μελέτη της γλώσσας: «του Ινδού το γλωσσολογικό μνημείο είνε το θεμέλιωμα της σημερνής επιστήμης […] Η σπουδή της γραμματικής δεν είνε για τους Ινδούς ό,τι και για τους Ευρωπαίους, ένα μάθημα ξερό και βαρετό, […] αυτοί θαυμάζουν τη γλώσσα τους, το σοφό μηχανισμό της, …» (Θεοτόκης, 1993, σ. 56).

Όσα θετικά και αν αναγνωρίζει όμως στη Σανσκριτική ο Θεοτόκης, δεν μπορεί να δεχτεί την καλλιέργεια ενός αντίστοιχου γλωσσικού οργάνου στην Ελλάδα. Αν θέλαμε, λέει, να καλλιεργήσουμε μια ελληνική καθαρεύουσα, θα έπρεπε να κάνουμε ό,τι έκαναν οι Ινδοί, να φτιάξουμε δηλαδή μια τάξη γραμματικών που άλλη ασχολία δεν θα είχαν σε όλη τους τη ζωή παρά την καλλιέργεια της γλώσσας. Ακόμα και να μπορούσε κάτι τέτοιο να συμβεί, ο Θεοτόκης το έβρισκε αντίθετο με τα ιδανικά του σύγχρονου πολιτισμού: «Για μία τέτοια κοινωνία αριστοκρατική και θεοκρατική,

χωρισμένη σε τάξες […] ήταν βέβαια δυνατό η καλλιέργεια μιανής καθαρεύουσας. Για τη βραχμανική κοινωνία κι'όλας ήτουν προτέρημα που ο λαός δεν την εννοούσε, που τον κρατούσε μακρυά από κάθε μόρφωση. Αλλά η ιδιότητα τούτη είνε ελάττωμα σπουδαιότατο και είνε το μεγαλήτερο της καθαρεύουσας στην Ελλάδα.» (Θεοτόκης, 1904).

Με επιστημονική μεθοδολογία λοιπόν ο Θεοτόκης καταδεικνύει το γεγονός ότι μια γλώσσα που προσκολλάται σε αρχαϊκές μορφές και τύπους είναι καταδικασμένη να γίνεται τεχνητή και ακατανόητη για τους περισσότερους, με αποτέλεσμα την καταδίκη του έθνους στην αμάθεια. Επίσης αποδεικνύει ότι η γλωσσική συνέχεια δεν επιτυγχάνεται με τη στασιμότητα, αλλά με την αλλαγή, ότι η γραφόμενη γλώσσα οφείλει να ακολουθεί την ομιλούμενη, διαφορετικά θα πεθάνει, έχοντας χάσει την επαφή με τους ζωντανούς ανθρώπους που τη γέννησαν και είναι οι μόνοι που μπορούν να την τροφοδοτούν και να την ανανεώνουν. Καταφέρνει έτσι το πιο αποτελεσματικό χτύπημα στους υποστηρικτές της καθαρεύουσας, αποκαλύπτοντας την αντιεπιστημονικότητα των επιχειρημάτων τους και τη σφαλερότητα των μεθόδων τους.

# Β. ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ ΑΠΟ ΤΗΝ ΙΝΔΙΚΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

## Β.1. Η *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* του Κωνσταντίνου Θεοτόκη - Η θεωρητική εργασία ως υπόβαθρο για το μεταφραστικό έργο

Όπως φάνηκε στην προηγούμενη ενότητα, ο Θεοτόκης εργάστηκε μεθοδικά και συστηματικά πάνω στη μελέτη της ινδικής λογοτεχνίας και τις μεταφράσεις από τα Σανσκριτικά. Πρώτα απ' όλα, πρέπει να σημειωθεί το γεγονός ότι μελέτησε τη γλώσσα σε βάθος και ήταν σε θέση να αναγνωρίζει τις λεπτομέρειες των νοημάτων της, τις ιδιομορφίες της γραμματικής της και τις ποικιλίες των προφορικών ιδιωμάτων της, σε μια εποχή που και η στοιχειώδης ακόμα γνώση της Σανσκριτικής αποτελούσε φαινόμενο πολύ σπάνιο για τα ελληνικά δεδομένα.

Η ενασχόλησή του με την ινδική γραμματεία καλύπτει όλα σχεδόν τα χρόνια της παραγωγικής του ζωής[61], από το 1901 που δημοσίευσε το «Ο Βασιληάς Παριξίτης δαγκάνεται από τον οφιοδαίμονα Ταξακάν» στο περιοδικό *Διόνυσος,* ως το 1923, έτος του θανάτου του, οπότε δημοσιεύτηκε το «Οι γυναίκες» από τις παροιμίες του Βατριχάρη, στην εφημερίδα *Ελπίς*. Στη διάρκεια των εικοσιτριών αυτών χρόνων διακρίνονται διάφορες φάσεις στη μεταφραστική δραστηριότητα του Θεοτόκη, όπου περνούσε από μία ξένη λογοτεχνία σε άλλη ή από ένα είδος σε άλλο, πάντοτε όμως, παράλληλα με οτιδήποτε καταπιανόταν, προχωρούσε με τη μελέτη και τις μεταφράσεις της ινδικής γραμματείας.

Σύμφωνα με τον Θεοτόκη το θεωρητικό υπόβαθρο δεν αποτελούσε απαραίτητη προϋπόθεση μόνο για τον μεταφραστή, αλλά και για τον αναγνώστη: «Αλλά για να δυνηθεί κανείς να καταλάβει ως πρέπει οποιοδήποτε μεταφρασμένο σανσκριτικό κείμενο, είνε χρεία να κατέχει σε γενικές γραμμές τουλάχιστο την ιστορία της ινδικής φιλολογίας, να μην του είνε αλλότριος ο γενικός χαρακτήρας του ινδικού πολιτισμού…» (Θεοτόκης, 1993, σ. 10). Γι' αυτόν τον λόγο θεώρησε απαραίτητο να

[61] Από την επιμελήτρια της *Ιστορίας της Ινδικής Λογοτεχνίας* πληροφορούμαστε ότι η κυρίως εργασία του πάνω στην ινδική γραμματολογία *«καλύπτει την περίοδο από το 1896 ώς το 1910 και σφραγίζει το ξεκίνημα και την πορεία του.»* (Παπαγεωργίου, 1993, σ. 393).

γράψει μια εισαγωγή για τα ινδικά του μεταφράσματα, την οποία σταδιακά συμπλήρωνε, καθώς μετέφραζε περισσότερα κείμενα από διάφορα λογοτεχνικά είδη. Ο συνολικός όγκος των εισαγωγικών αυτών σχολίων αποτέλεσε ένα ολόκληρο βιβλίο, με τίτλο *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας*, το οποίο δεν πρόλαβε να δημοσιεύσει ο ίδιος[62]. Το μοναδικό από τα ινδικά του μεταφράσματα που δημοσίευσε με εισαγωγικά σχόλια ο Θεοτόκης όσο ζούσε ήταν το *Νάλας και Νταμαγιάντη*, στην έκδοση του οποίου πρόταξε την εισαγωγή του Γερμανού ινδολόγου Χέρμαν Καμίλλο Κέλνερ (Hermann Camillo Kellner, 1839-1916), μεταφρασμένη στα Ελληνικά, με σχόλια δικά του στις υποσημειώσεις. Ο Κέλνερ, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ήταν καθηγητής του Μαβίλη στο Μόναχο και η συγκεκριμένη επιλογή του Θεοτόκη ίσως να αποτελεί έναν έμμεσο φόρο τιμής στον παλιό του φίλο, που σίγουρα του είχε μιλήσει με ενθουσιασμό για τις διαλέξεις του Κέλνερ πάνω στην Ινδολογία.

Η *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* αποτελεί μια εύγλωττη μαρτυρία της πολυμάθειας και της μεθοδικότητας του συγγραφέα της. Στις 389 σελίδες της παρουσιάζει διαχρονικά την ιστορία της ινδικής γλώσσας και γραμματείας, αντλώντας πληροφορίες από ένα ευρύ φάσμα πηγών. Δεν ασχολείται μόνο με τα σπουδαιότερα θρησκευτικά και λογοτεχνικά έργα, αλλά με ολόκληρη ανεξαιρέτως την ινδική γραμματεία. Εξετάζει θέματα γλωσσολογικά, ιστορικά, κοινωνικά, φιλοσοφικά. Παραθέτει διάφορες επιστημονικές απόψεις, κάποιες φορές για να στηρίξει και να τεκμηριώσει τις δικές του θέσεις και άλλοτε για να διαφωνήσει, να συμπληρώσει, να αμφισβητήσει τις θέσεις άλλων μελετητών.

Επίσης αξιοσημείωτη είναι η ευσυνειδησία του Θεοτόκη και η προσοχή του στη λεπτομέρεια. Η μεταγραφή ονομάτων και όρων από τα Ινδικά βασίζεται σε ένα προσεκτικά σχεδιασμένο σύστημα φωνητικής αναπαράστασης[63]. Κάθε αναφορά σε ιστορικά ή γεωγραφικά δεδομένα διασταυρώνεται και τεκμηριώνεται από πολλαπλές πηγές. Όπου αντλεί στοιχεία από εργασίες άλλων επιστημόνων υπάρχει αναφορά στο όνομα και τον τίτλο της εργασίας, και τις περισσότερες φορές αναφέρεται και αριθμός σελίδας ή κεφαλαίου. Όταν αντλεί κατευθείαν από τα ινδικά κείμενα σημειώνει τον τίτλο και το χωρίο της πηγής, ενώ, στις σπάνιες περιπτώσεις που

[62] Την *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* μετέγραψε από τα χειρόγραφα του Θεοτόκη ο Φίλιππος Βλάχος και την επιμέλεια και δημοσίευση ανέλαβε η Γεωργία Παπαγεωργίου.
[63] Σχετικά με αυτό βλ. παρακάτω, ενότητα Β.3..

χρησιμοποιεί κάποια αγγλική μετάφραση και δεν μεταφράζει κατευθείαν από τα Σανσκριτικά, το δηλώνει, δίνοντας φυσικά και το όνομα του Άγγλου μεταφραστή.

Αλλού πάλι σχολιάζει τις δικές του επιλογές για την απόδοση φιλοσοφικής ορολογίας για την οποία ως τότε δεν είχε καθιερωθεί συγκεκριμένος τρόπος μετάφρασης και μπορούσε να προκληθεί σύγχυση των εννοιών: «Με τη λέξη θρησκοθεϊστικό μεταφράζω τον όρο theist, οπού φανερώνει την φιλοσοφίαν εκείνην που παραδέχεται έναν θεόν όχι μόνο δημιουργό αλλά και που ύστερα από τη δημιουργία ακόμα ενεργεί, ενώ με τη λέξη θεϊστικό σύστημα (deist) εννοείται εκείνη η φιλοσοφική θεωρία που παραδέχεται έναν δημιουργό, αλλά που πιστεύει πως αυτός, αφού έδωσε τους νόμους στην πλάση, δεν την κυβερνά πλια ο ίδιος.» (σελ. 158, υποσημείωση 2).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα της αντίληψης του Θεοτόκη περί μεταφραστικής δεοντολογίας αποτελεί μια υποσημείωσή του στη σελίδα 169: «Στον τόπο μας οι άνθρωποι συχνά λησμονούν ότι κανείς πρέπει μόνο να μιλεί για τα πράγματα που γνωρίζει.». Η μομφή απευθύνεται στον μεταφραστή Σπ. Παπαγεωργίου, ο οποίος είχε μεταφράσει το βιβλίο του R. N. Cust *Θρησκείαι και γλώσσαι της Ινδίας*[64], και καθώς οι γνώσεις του περί του αντικειμένου ήταν μάλλον ανεπαρκείς, είχε πέσει σε συχνά σφάλματα στη μεταγραφή των ονομάτων, συνέχεε τα γένη των ουσιαστικών, ανέφερε τίτλους έργων ως ονόματα κοινωνικών τάξεων ή ονόματα ανθρώπων ως τοπωνύμια κ.ο.κ.

Η επιστήμη έχει προχωρήσει πολύ από τότε που έγραφε ο Θεοτόκης τη δική του *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* και σίγουρα ορισμένα από τα στοιχεία που δίνει έχουν πλέον διαψευσθεί, ενώ κάποιες από τις μελέτες στις οποίες βασίστηκε έχουν ξεπεραστεί από άλλες, πιο σύγχρονες. Παρόλα αυτά, η εργασία του Θεοτόκη εξακολουθεί να αποτελεί ακόμα και σήμερα ένα χρήσιμο βοήθημα, για όποιον θέλει να πάρει μια γενική ιδέα της ινδικής γραμματείας και, κυρίως, για όποιον επιθυμεί να κατανοήσει την ινδική κουλτούρα, την οποία ο Θεοτόκης είχε μελετήσει σε βάθος και ήξερε πραγματικά να μεταδώσει, τόσο μέσω του θεωρητικού του έργου όσο και μέσω του μεταφραστικού, το οποίο εξετάζεται στη συνέχεια.

[64] Cust, Robert Needham, *Θρησκείαι και γλώσσαι της Ινδίας,* μτφρ. Σπυρ. Κ. Παπαγεωργίου, Κέρκυρα 1884.

## Β.2. Λογοτεχνικά είδη και θεματολογία των μεταφρασμάτων

Το μεταφραστικό έργο του Θεοτόκη από την ινδική λογοτεχνία περιλαμβάνει μεγάλη ποικιλία κειμένων και τον απασχόλησε για μια μακρά περίοδο της ζωής του, παράλληλα με ό, τι άλλο καταπιανόταν. Επεδίωξε να μεταφράσει αντιπροσωπευτικά έργα από κάθε εποχή, αλλά και από κάθε λογοτεχνικό είδος. Τα κείμενα που επέλεγε διακρίνονται για την υψηλή λογοτεχνική τους αξία, τις ιδέες που περιέχουν, την απήχησή τους στο κοινό, τόσο της χώρας τους, όσο και στο δυτικό[65]. Παρακάτω ακολουθεί ένας συνοπτικός κατάλογος των ινδικών μεταφρασμάτων του Θεοτόκη ανά λογοτεχνικό είδος[66].

**Θρησκευτικά κείμενα (ύμνοι):**

- 1906. «Βαιδικός ύμνος στον Ίντρα και το Βαρούνα.», «Βαιδικός ύμνος στη Δρύμα.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα*. Στο: *Νουμάς*, φ. 202.
- 1906. «Βαιδικός ύμνος στον Ίντρα.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα.* Στο: *Νουμάς*, φ. 207.
- 1906. «Βαιδικός ύμνος στο Βαρούνα.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα.* Στο: *Νουμάς*, φ. 208.
- 1906. «Βαιδικός ύμνος στον Ήλιο.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα*. Στο: *Νουμάς,* φ. 211.
- 1906. «Βαιδικός ύμνος στους Πάντες-Θεούς.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα*. Στο: *Νουμάς*, φ. 212.
- 1906. «Διάλογος του Ίντρα και του Βαρούνα.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα.* Στο: *Νουμάς,* φ. 214.
- 1906. «Μονόλογος του μεθυσμένου Ίντρα.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα.* Στο: *Νουμάς*, φ. 215
- 1906. «Στη νύχτα.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα.* Στο: *Νουμάς*, φ. 216.
- 1906. «Η ελεημοσύνη.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα.* Στο: *Νουμάς*, φ. 220.
- 1906. «Στο Βάτα.» Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα.* Στο: *Νουμάς*, φ. 221.
- Άγνωστη ημ/νία. «Ο κατακλυσμός.» Από τη *Σαταπαθαβραχμάνα.* Στο: *Φιλότεχνος Βόλου*, τχ. 11-12/1926.
- Άγνωστη ημ/νία. «Οι τρεις μεγάλες αρετές.» Από τις *Ουπανισάδες*. Στο: *Κερκυραϊκά Νέα* φ. 66, 5/7/1948.
- Άγνωστη ημ/νία. [ο Βισβάμιτρας μιλεί με τα ποτάμια], [ο Βάρουνας συνθηκολογεί με τον Αγνή] και [η σκύλλα του Ίνδρα και οι Πάνιδες]. Από

[65] Τα σημαντικότερα έργα της κλασικής ινδικής λογοτεχνίας είναι στην ουσία ουμανιστικά, με την έννοια ότι «σκοπός τους είναι περισσότερο το αισθητικό αποτέλεσμα παρά η θρησκευτική διδασκαλία.» (Trautmann, 2019, σ. 218).

[66] Στον κατάλογο αυτό περιλαμβάνονται τα ινδικά μεταφράσματα που έχουν δημοσιευθεί, είτε από τον ίδιο τον Θεοτόκη είτε από μελετητές που τα δημοσίευσαν μετά τον θάνατό του. Είχε κάνει και κάποια προσχέδια μεταφράσεων τα οποία έχουν παραμείνει ανολοκλήρωτα και ανέκδοτα.

το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα.* Στο: Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* (σσ. 267 -272)[67].

**Επική ποίηση:**

- 1901. «Ο Ρούρος και οι όφιοι.» Από τη *Μαχαμπάρατα*. Στο: *Διόνυσος* τ. Α΄ 204-207.
- 1901. «Ο βασιληάς Παριξίτης δαγκάνεται από τον οφιοδαίμονα Ταξακάν.» Από τη *Μαχαμπάρατα*. Στο: *Διόνυσος* τ. Α΄ 316-322.
- 1904. «Η ιστορία του Σουναξαίπα.» Από τη *Ραμαγιάνα*. Στο: *Νουμάς*, φ. 98.
- 1907. «Ο κατακλυσμός.» Από τη *Μαχαμπάρατα*. Στο Νουμάς, φ. 232.
- 1908. «Η ιστορία του Ζαρατκάρου.» Από τη *Μαχαμπάρατα*. Στο: Νουμάς, φ. 300-301.
- 1914. «Νάλας και Νταμαγιάντη.» Από τη *Μαχαμπάρατα*. (μτφ Λ. Μαβίλη και Κ. Θεοτόκη). Στο: *Γράμματα*, τ. Β΄. Κυκλοφόρησε και σε αυτόνομο τόμο από τις εκδόσεις σελίδες, 1990.

**Δραματική ποίηση:**

- 1908. *Το δράμα που εσύνθεσε ο περίφημος Καλιδάσας, το ονομαζόμενο «Ο Αναγνωρισμός της Σακούνταλας»*. Κέρκυρα: Χρωμολιθοτυπογραφείο Κωνστ. Γ. Ασπιώτη.
- 1918. *«Το δράμα που εσύνθεσε ο περίφημος Καλιδάσας, το λεγόμενο Η Μαλάβικα και ο Αγνιμίτρας»*. (Αποσπάσματα) Στο: *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τχ. 17-18.

**Νεότερη ποίηση:**

- 1907. «Από τα ερωτικά τραγούδια του Αμάρου.» Στο: *Νουμάς*, φ. 229[68].
- Άγνωστη ημ/νία. «Οι γυναίκες.» Από τις παροιμίες του Βατριχάρη. Στο: *Ελπίς*, φ. 26/7/1923.

Από τα παραπάνω έργα, αυτά που είχαν για τον ίδιο τη μεγαλύτερη σημασία και με τα οποία ασχολήθηκε για το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα ήταν τα δράματα του Καλιδάσα: «Ο Θεοτόκης φιλοδόξησε να παρουσιάσει ολοκληρωμένο το έργο του κορυφαίου Ινδού δραματουργού Καλιδάσα με εισαγωγή και σχόλια.» (Παπαγεωργίου, 1993, σ. 394). Όπως φαίνεται και από το αντίστοιχο κεφάλαιο της *Ιστορίας της Ινδικής Λογοτεχνίας*, είχε μελετήσει πολύ προσεκτικά τις πηγές για τη

[67] Τα μεταφράσματα αυτά παραθέτει ο Θεοτόκης στο κεφάλαιο της *Ιστορίας της Ινδικής Λογοτεχνίας* για το ινδικό Δράμα, ως παράδειγμα διαλογικών μερών μέσα σε ύμνους. Τους τίτλους δεν τους δίνει ο ίδιος, αλλά τους έχω βάλει εγώ, για πρακτικούς λόγους, με βάση το περιεχόμενο των ύμνων, γι' αυτό και είναι τοποθετημένοι σε αγκύλες.

[68] Εκτός από τις επτά στροφές που δημοσιεύτηκαν σε αυτό το φύλλο του *Νουμά* ο Θεοτόκης είχε μεταφράσει άλλες δύο, οι οποίες βρίσκονται στην *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* (σ. 354).

ζωή και το έργο του Καλιδάσα και είχε διαβάσει τα δράματά του. Δεν κατόρθωσε όμως, για διάφορους λόγους[69], να τα μεταφράσει και να τα εκδώσει έτσι όπως το επιθυμούσε. Το μοναδικό δράμα του οποίου η μετάφραση έφτασε στο τυπογραφείο, η *Σακούνταλα,* εκδόθηκε χωρίς εισαγωγικό σημείωμα ή σχόλια του μεταφραστή, απαραίτητα για την κατανόηση ενός τόσο εξωτικού, για τα ελληνικά δεδομένα, κειμένου.

Η βαρύτητα που έδωσε ο Θεοτόκης στα δράματα του Καλιδάσα οφείλεται μάλλον στην περίοπτη θέση του Ινδού ποιητή στη χώρα του, αλλά και στην πρόσληψή του από την ευρωπαϊκή φιλολογία. Ο Καλιδάσα έζησε και έγραψε κατά τον 5ο μ.Χ. αιώνα[70] και το όνομά του περιλαμβάνεται στο πάνθεον των «αθάνατων» Ινδών, αυτών που ονομάζονται *τα εννιά πετράδια της αυλής του Βικραμάδιτια*: «Και ο Βικραμάδιτιας (Vikramâditya= ο ήλιος της δύναμης) είνε βασιλέας περίφημος δοξασμένος από τες Μούσες, και σκοτισμένος μέσα στην καταχνιά της παράδοσης, σε τρόπο που είνε δύσκολο σήμερα να κρίνουμε τί είνε αληθινά ιστορικό για το πρόσωπό του και τί είνε μονάχα μύθος.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 282). Σύμφωνα με την παράδοση αυτός ο βασιλιάς είχε συγκεντρώσει γύρω του τους σπουδαιότερους επιστήμονες και καλλιτέχνες της Ινδίας. Πρόκειται για μια πρακτική που εφαρμοζόταν στην Ινδία από τον 6ο π.Χ. αιώνα, όπου οι πλούσιοι ηγεμόνες νεοσύστατων βασιλείων επεδίωκαν να κοσμήσουν τις αυλές τους προσελκύοντας όσο το δυνατόν περισσότερους βραχμάνους φιλόσοφους (Trautmann, 2019, σ. 95).

Τα δράματα του Καλιδάσα ήταν από τα πρώτα ινδικά κείμενα που είχαν τραβήξει το ενδιαφέρον των Ευρωπαίων. Η *Σακούνταλα* ήταν το πρώτο ινδικό δράμα που μεταφράστηκε, στα Αγγλικά από τον Sir William Jones[71] το 1789 και μέσω της αγγλικής μετάφρασης στα Γερμανικά από τον Georg Forster το 1791 (Willson, 1955). «Ο ενθουσιασμός που "η κορασίδα από τα ξένα" με ξένο φόρεμα, σε ξένον τόπο

[69] Οι λόγοι ήταν κυρίως πρακτικοί, όπως για παράδειγμα η αδυναμία των τυπογράφων να βρουν τα κατάλληλα στοιχεία για τους ειδικούς χαρακτήρες που χρειάζονται στην απόδοση των ινδικών ονομάτων στο λατινικό ή ελληνικό αλφάβητο. Ήταν όμως και η τελειοθηρία του Θεοτόκη ο οποίος σπανιότατα έμενε ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα της εργασίας του και διαρκώς ξαναδούλευε τις μεταφράσεις, ήθελε να προσθέτει κι άλλα σχόλια, συμπλήρωνε τα κείμενα της εισαγωγής κ.λπ. (σχετικά με αυτά βλ. το σημείωμα της Γ. Παπαγεωργίου στην *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* του Θεοτόκη, σ.σ: 393-400).

[70] Ο Θεοτόκης, ακολουθώντας τις πηγές της εποχής του, τοποθετεί τον Καλιδάσα στον 6ο μ.Χ. αιώνα, δηλαδή έναν αιώνα αργότερα, όμως δηλώνει και ο ίδιος ότι είναι συγκεχυμένες και αβέβαιες οι πληροφορίες για τη ζωή του Ινδού ποιητή. Εδώ ακολουθώ τη χρονολόγηση της Βρετανικής Εγκυκλοπαίδειας (www.britannica.com/biography/Kalidasa).

[71] Για τη θέση του Jones στην ινδολογία βλ. παραπάνω, ενότητα Α.1.

έφερε, και μάλιστα για τους Ρομαντικούς και τους μαθητές τους, […] μόλις μπορεί να περιγραφτεί. Από τη φλόγα όμως εκείνην του ενθουσιασμού, άναψε το φως, που εφώτισε υστερώτερα και βαθύτερα τα κρουμένα λαγούμια του ινδικού πνεύματος […]» (Θεοτόκης, 1993, σ. 266).

Οι Ευρωπαίοι μάλιστα είχαν παρατηρήσει ορισμένα κοινά στοιχεία της ινδικής δραματουργίας με το δυτικό θέατρο και έκαναν την υπόθεση ότι οι Ινδοί μπορεί να γνώριζαν το αρχαιοελληνικό θέατρο και να είχαν επηρεαστεί από αυτό[72]. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω (ενότητα Α.1.) οι επαφές της Ινδίας με τον ελληνικό πολιτισμό ανάγονται στην αρχαιότητα, επομένως είναι πολύ πιθανό ότι οι βραχμάνοι, αποκλειστική απασχόληση των οποίων ήταν η μελέτη και η συγγραφή, γνώριζαν αρκετά πράγματα για το αρχαιοελληνικό δράμα. Οι ομοιότητες μεταξύ δυτικού και ινδικού δράματος εξετάζονται αναλυτικότερα στην αντίστοιχη ενότητα του 3ου κεφαλαίου, αξίζει όμως εδώ να αναφερθούν συνοπτικά οι παρατηρήσεις του Θεοτόκη σχετικά με το θέμα αυτό. Ο ίδιος θεωρεί απίθανο το ενδεχόμενο να γνώριζε ο Καλιδάσα από πρώτο χέρι την αρχαιοελληνική τραγωδία και να είχε επηρεαστεί άμεσα από αυτήν. Πιστεύει όμως ότι οι πρόδρομοί του, οι θεμελιωτές του ινδικού θεάτρου, σίγουρα είχαν υπόψιν τους τόσο το αρχαίο δράμα όσο και τη νέα κωμωδία, διότι «μπορούμε να παρατηρήσουμε μία συγγένεια στες υπόθεσες, στην παράσταση και στα πρόσωπα που δύσκολο φαίνεται να είνε τυχαία.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 284).

Ένα παράδειγμα αυτής της συγγένειας προσφέρει και η *Σακούνταλα* του Καλιδάσα στην οποία το τέχνασμα της αναγνώρισης παίζει βασικό ρόλο για τη δραματική πλοκή, όπως στις ελληνικές τραγωδίες ή ακόμα και στον Όμηρο. Η αναγνώριση επιτυγχάνεται μέσω ενός σημαδιού, ενός αντικειμένου, κάποιου συμβόλου που επιτρέπει στα δρώντα πρόσωπα να αναγνωριστούν και να ξανασμίξουν μετά από μακρόχρονο χωρισμό. Η περιπέτεια, η ξαφνική μεταστροφή της τύχης που ρίχνει τον μέχρι πρότινος ευτυχισμένο ήρωα σε βάσανα, είναι επίσης ένα χαρακτηριστικό του ινδικού δράματος που απαντά και στο ελληνικό. Το ψάρι που τρώει το δαχτυλίδι όταν η Σακούνταλα πλένει τα χέρια της στο ποτάμι και ο ψαράς που το ξαναβρίσκει μέσα στην κοιλιά του ψαριού και το επιστρέφει στον βασιλιά, συντελώντας έτσι στην ευτυχή έκβαση της υπόθεσης, είναι μοτίβο που απαντά συχνά σε ινδοευρωπαϊκούς μύθους και αφηγήσεις. Τέτοια στοιχεία ήταν που έκαναν τη *Σακούνταλα* τόσο αγαπητή στους Ευρωπαίους.

[72] Ενδεικτικά βλ. Windisch, *Der Griechische Einfluss im Indischen Drama*, Berlin, 1882.

Ακόμα περισσότερο όμως, οι Ευρωπαίοι, και ειδικά οι ρομαντικοί, την αγάπησαν, επειδή διηγείται έναν μεγάλο έρωτα που, ενώ είναι αμοιβαίος, δεν μπορεί να εκπληρωθεί. Διάφορα εμπόδια μπαίνουν στον δρόμο της ευτυχίας των δύο εραστών οι οποίοι είναι προικισμένοι με όλες τις ρομαντικές αρετές του φύλου τους. Η Σακούνταλα είναι τρυφερή, πανέμορφη και πάναγνη, αγαπά τα ζώα και τα φυτά και συνδέεται με τη φύση με έναν ισχυρό δεσμό. Μια ματιά στον Δούσιαντα φτάνει για να χτυπηθεί από το βέλος του έρωτα και να πέσει άρρωστη με πυρετό. Έτσι λιγνή, χλωμή και αδυνατισμένη φαντάζει ακόμα ομορφότερη στα μάτια του Δούσιαντα, που ερωτοχτυπημένος κι αυτός, έχει αδυνατίσει, ενώ κατά τα άλλα είναι ρωμαλέος, γενναίος πολεμιστής, δεινός κυνηγός:

> ***Ο βασιλιάς.*** *Δεν είπε ψέμα η Πριγιάμβαδα˙ γιατί πραγματικά: Το πρόσωπό της έχει τα μάγουλα τελειωτικώς λιγνά, το στήθι της τα βυζιά δίχως σκληρότη˙ η μέση της είνε λιανώτερη, οι πλάτες της υπερβολικα χυτές, το δέρμα της χλωμό˙ εκείνη βασανισμένη από τον έρωτα μου φαίνεται και αξιολύπητη και χαριτωμένη στην ειδή, σαν ένα περιπλοκάδι Μαδάβης αγγιγμένο από έναν άνεμο, που του ξεραίνει τα φύλλα. […]*
>
> ***Ο βασιλιάς.*** *(κοιτάζοντας τον εαυτό του). Αληθινά τέτοιος έχω καταντήσει. Γιατί πραγματικά: εγώ συχνά ξαναφέρνω (στον τόπο του) το χρυσό μου βραχιόλι, που έχοντας τα πετράδια θολωμένα από τα φλογερά, εξ αιτίας της εσωτερικής λαύρας, δάκρυα μου, τα χυνόμενα κάθε νύχτα από την κώχη του ματιού μου στο βραχιόνι μου ακουμπημένην, ξεπέφτει αδιάκοπα από τον αρμό, […]* (*Ο Αναγνωρισμός της Σακούνταλας*, σσ. 29-31)

Στο άλλο δράμα του Καλιδάσα, τη *Μαλάβικα,* ο Θεοτόκης σημειώνει μια άποψη που εκφράζει ο βασιλιάς: «τες περσότερες φορές οι άνθρωποι πώχουν την ίδια επιστήμη ζηλεύουν ο ένας του αλλουνού τη δόξα.» (*Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τχ. 17-18., σ. 102). Στην υποσημείωση παραπέμπει στο *Ἔργα καὶ Ἡμέραι* του Ησιόδου, στ. 23-26. Πράγματι, ανατρέχοντας στο συγκεκριμένο χωρίο διαβάζουμε: *«ζηλοῖ δέ τε γείτονα γείτων εἰς ἄφενος σπεύδοντ᾽˙ ἀγαθὴ δ᾽ Ἔρις ἥδε βροτοῖσιν. καὶ κεραμεὺς κεραμεῖ κοτέει […] καὶ ἀοιδὸς ἀοιδῷ.»*[73] Οι κοινές απόψεις για τον κόσμο και τον άνθρωπο, τα κοινά σημεία στην ηθική μεταξύ της μιας κουλτούρας και της άλλης, αποτελούσαν ανέκαθεν ισχυρό πόλο έλξης για τους μεταφραστές. Και ο Θεοτόκης, πιθανώς, με αυτό το κριτήριο επιλέγει μεταξύ των ινδικών κειμένων αυτά που προσφέρονται για την ανάδειξη τέτοιων στοιχείων.

---

[73] Δηλαδή: *«ζηλεύει ο γείτονας το γείτονά του που σπεύδει να πλουτίσει. Καλή είν' η Έριδα αυτή για τους ανθρώπους. Κι ο ένας αγγειοπλάστης κορώνει με τον άλλο […] και ο τραγουδιστής με τον τραγουδιστή.»* (η μετάφραση δική μου).

Πολλά είναι τα χαρίσματα της δραματουργικής τέχνης του Καλιδάσα. Η πυκνότητα της αφήγησης, η οικονομία του έργου, η έντονη δράση, οι έξυπνες και ενδιαφέρουσες υποθέσεις, η περιπέτεια και η κορύφωση της αγωνίας με τις περίτεχνες αναβολές της πλοκής, η συγκίνηση, το χιούμορ, οι οξυδερκείς παρατηρήσεις για την ηθική και την ανθρώπινη ψυχολογία, αλλά πάνω απ' όλα η ποιητική χάρη της γλώσσας του, με ένα πλήθος λογοτεχνικών σχημάτων δουλεμένων στην τελειότητα, χαρίζουν μεγάλη αισθητική απόλαυση όχι μόνο στον θεατή της παράστασης, αλλά και στον αναγνώστη του κειμένου:

> ***Ο βασιληάς*** *(χαρούμενος). Αληθινά τα φαριά παραβγαίνουν και του Ήλιου τ' άλογα και του Ίντρα τ' άτια. Ναι. Ό,τι με μία κοιταξιά μού φαινότουν μικρό, άξαφνα λαβαίνει μεγάλωμα˙ ό,τι είνε κομμένο γένεται σαν ενωμένο˙ ό,τι είνε από φυσικού του γυριστό μού φανερόνεται σαν ίσιο˙ τίποτα δεν είνε ούτε μακρυά μου, ούτε σιμά μου εξαιτίας της γλιγοράδας του αμαξιού.* (*Ο Αναγνωρισμός της Σακούνταλας*, σ.σ: 5-6)

> ***ΓΑΝΔΑΣΑΣ*** *(κατά μέρος). Εγώ βάνοντας βάση στο παράστημά της, τη στοχάζομαι γυναίκα με την εντέλεια. (Δυνατά.) Καλή μου, θα με δοξάσει και μένα. Ναι, – Η τέχνη του δασκάλου παραδομένη σ' εξαίρετους μαθητάδες γίνεται ανώτερη, όπως και το νερό των γνεφιών μέσα στο κοχύλι της πίννας γίνεται μαργαριτάρι.* («Η Μαλάβικα και ο Αγνιμίτρας», *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τχ. 17-18. σελ. 94).

Ο Καλιδάσα αντλεί τα θέματά του από την ιστορική, λαϊκή, θρησκευτική και επική παράδοση της Ινδίας και αυτό, φυσικά, δεν περνά απαρατήρητο από τον Θεοτόκη: «…η επική ποίηση […] είνε καθ' αυτό το πρώτο θεμέλιο του ινδικού θεάτρου και η πηγή του» (Θεοτόκης, 1993, σ. 274). Η *Μαλάβικα* είναι εμπνευσμένη από λαϊκές διηγήσεις πλεγμένες με κάποια ιστορικά γεγονότα. Ο βασικός ιστός του δράματος *Ούρβαση* απαντά σε έναν ύμνο του *Ριγβέδα*[74], στη *Σαταπαθαβραχμάνα*[75] και στα *Πουράνα*[76]. Η *Σακούνταλα,* το τελειότερο από τα τρία δράματα του Καλιδάσα, είναι παρμένη από ένα επεισόδιο της *Μαχαμπάρατα*, του μεγάλου επικού ποιήματος των Ινδών, εμπλουτισμένο όμως με διάφορα ευρήματα του ποιητή. Αυτό το δράμα ειδικά παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς μαρτυρά ορισμένες αλλαγές που είχαν

[74] Το πρώτο βεδικό βιβλίο, που περιέχει τους αρχαιότερους ύμνους των Ινδών.
[75] Κείμενα συνοδευτικά των Βεδών γραμμένα από τους βραχμάνους με σκοπό την ερμηνεία των ύμνων και την περιγραφή της τελετουργίας.
[76] Μεταγενέστερα αντίγραφα αρχαιότατων κειμένων που περιείχαν ιστορίες κοσμογένεσης και ανθρωπογένεσης, γενεαλογίες θεών και ηρώων, ιστορίες κατακλυσμών.

συμβεί στην ινδική κοινωνία μέσα στο διάστημα που μεσολάβησε από την εποχή των βεδικών ύμνων ως τον 5ο αι. μ.Χ., οπότε έγραψε ο Καλιδάσα τη *Σακούνταλα*[77].

Αν αντιπαραβάλει κανείς τη *Σακούνταλα* με το επεισόδιο της *Μαχαμπάρατα*, *Νάλας και Νταμαγιάντη*, μπορεί να παρατηρήσει αυτές τις αλλαγές: Παρόλο που στην επική εποχή η δομή της ινδικής κοινωνίας έχει ήδη αλλάξει κατά πολύ σε σχέση με την αρχαιότερη εποχή των Βεδών, οι πολεμιστές βασιλιάδες δεν έχουν χάσει ακόμα εντελώς την ανώτερη θέση που κατείχαν στην κοινωνία. Από την άλλη πλευρά, η κάστα των βραχμάνων είναι μεν αξιοσέβαστη, αλλά δεν παύει να εξουσιάζεται κι αυτή από τους πολεμιστές βασιλιάδες. Ο Νάλας είναι γενναίος πολεμιστής, ισόθεος στις αρετές και την ομορφιά με τους ισχυρότερους θεούς του ινδικού πανθέου. Οι θεοί και οι άνθρωποι συχνά συνομιλούν ή συνεργάζονται, οι ήρωες και οι βασιλιάδες επισκέπτονται καθημερινά τον άρχοντα των θεών, τον Ίντρα. Για παράδειγμα, όταν όλοι οι πολεμιστές έχουν πάει στην αντροδιαλεξιά της Νταμαγιάντη ο Ίντρα απορεί που δεν είναι κανείς τους στο παλάτι του:

*Οι χρεογνώστες, φύλακες της γης, που μ' αψηφήτρα*
*ζωής καρδιά στον πόλεμο το θάνατο αγναντεύουν,*
*σαν πρέπει, μ' άρματα χωρίς την όψη να σαλεύουν,-*
*(καθώς δική μου η αθάνατη τούτη παράδεισό 'ναι,*
*έτσι είναι η Ποθογάλατη δική τους κ' εκεινώνε)-*
*πού 'ναι οι πολέμαρχοι λοιπόν; τα μάτια μου δε βλέπουν*
*τους αντριεμένους κείνους πλιά, που τα βασίλεια σκέπουν,*
*νάρχονται εδώ πολυάκριβοι σ' εμέ μουσαφιρέοι.*
(*Νάλας και Νταμαγιάντη*, άσμα Β΄ στ. 44-52)

Αντίθετα, στην εποχή του Καλιδάσα η βραχμανική κάστα έχει αναρριχηθεί στην κορυφή της κοινωνικής ιεραρχίας και οι βασιλιάδες είναι υποχρεωμένοι να εξυπηρετούν τα συμφέροντά της και να την τιμούν, ενώ οι θεοί έχουν απομακρυνθεί από τους ανθρώπους και σπανίως επικοινωνούν με κάποιον εκτός των βραχμάνων. Στη *Σακούνταλα*, κάποιοι αναχωρητές βραχμάνοι ζητούν από τον βασιλιά Δούσιαντα να τους προστατέψει από τους δαίμονες που διαταράσσουν τις θυσίες και αυτός δέχεται. Αργότερα τον βρίσκουμε ανήσυχο, μήπως δεν εκτέλεσε σωστά τα καθήκοντά του και δυσαρεστήθηκαν οι βραχμάνοι:

[77] Ο ίδιος ο Θεοτόκης παρατηρεί ότι οι βεδικοί ύμνοι απεικονίζουν μια κοινωνία κατά βάση αγροτική και πολεμική, στην οποία οι πολεμιστές κατέχουν την πρώτη θέση. Σταδιακά οι βραχμάνοι καθιέρωσαν την επιρροή τους και ξεπέρασαν στην εξουσία τους πολεμιστές, με αποτέλεσμα μια θεοκρατούμενη κοινωνία στην οποία και η θέση της γυναίκας ήταν χειρότερη, συγκριτικά με την αρχαιότερη εποχή (Θεοτόκης, 1993, σσ. 32-33).

*... για ποιαν αιτία νάστειλε ο αιδεσιμώτατος Κάνβας στην παρουσία μου τους μάντιδες; -Μηνίσως τώρα τα εμπόδια χαλούν την άσκηση των αναχωρητών που είχαν ξαναρχίσει τες ιεροπραξίες τους; ή μην κανένας έχει πειράξει τα ζώα που βόσκουν στάγιο δρυμό; ή κι' όλας μη το ξεφλάστρωμα των φυτών έχει σταματήσει από τα σφάλματά μου; Ο νους μου, που του ανεβαίνουν πολλές υποψίες, σκοτισμένος δεν ξέρει τί ν' αποφασίσει.* (*Ο Αναγνωρισμός της Σακούνταλας*, σ. 51)

Κάτι άλλο που φαίνεται να έχει αλλάξει πολύ από την αρχαιότητα ως τον 5ο μ.Χ. αιώνα στη ινδική κοινωνία είναι η θέση της γυναίκας. Στο *Νάλας και Νταμαγιάντη* διαβάζουμε για την αντροδιαλεξιά της πριγκίπισσας Νταμαγιάντη, μια διαδικασία κατά την οποία μια γυναίκα της κάστας των πολεμιστών διάλεγε τον άντρα της προτίμησής της μεταξύ των ενδιαφερόμενων υποψηφίων που παρουσιάζονταν μπροστά της. Φυσικά, πάντοτε οι υποψήφιοι έπρεπε να είναι πολεμιστές ή βραχμάνοι, εφόσον απαγορεύονταν οι γάμοι μεταξύ μελών των δύο ανώτερων καστών με μέλη των κατώτερων. Η γυναίκα βρισκόταν μεν υπό την προστασία του συζύγου, στον οποίο όφειλε υπακοή και πίστη, αλλά η θέση της στην οικογένεια θεωρούνταν πολύ σπουδαία, ειδικά όσον αφορά την τέλεση των θρησκευτικών καθηκόντων (Trautmann, 2019, σσ. 155-158). Επίσης, με βάση το ίδιο απόσπασμα, συμπεραίνεται ότι μια γυναίκα ανώτερης κάστας θεωρούνταν ικανή να υπερασπιστεί την τιμή της, σε περίπτωση που προέκυπτε τέτοια ανάγκη:

*Μα η Νταμαγιάντη η αντρόπιστη τον είχε καταλάβει,*
*τον άχρειον, κι' από μάνητα τρανής οργής ανάβει.*
*Και ο τιποτένιος, ο κακός, αδύνατος για ζόρι,*
*ν' αστράφτει η ακαταδάμαστη σα φλόγας άκρη εθώρει.*
*Κι' αφού ήρθε η ώρα που ο καιρός για λόγια είχε περάσει,*
*η Νταμαγιάντη η θλιβερή, πούχε τον άντρα χάσει*
*και το βασίλειο, στης οργής πνιγμένη την αντάρα,*
*εκείνον καταράστηκε με τούτην την κατάρα:*
*"Το Νισχιαντχίτη, άλλον ποτέ στο νου μου εγώ δεν είχα!*
*έτσι ο τρισάθλιος κυνηγός στον τόπο να ξεψύχα!"*
*Ο κυνηγός το λόγο της γροικάει δεν αγροικάει,*
*χάμου σωριάζεται άψυχος, σαν το δεντρό που εκάη.*
(*Νάλας και Νταμαγιάντη*, άσμα ΙΑ΄ στ. 75-86)

Οι γυναίκες στην εποχή του Καλιδάσα, όταν η πολυγαμία είχε πλέον καθιερωθεί, φαίνεται πως βίωναν μια πολύ διαφορετική κατάσταση[78]. Πρώτον, θεωρούνταν από

[78] Σχετικά με αυτά βλ. και την εισαγωγή του Hermann Camillo Kellner, την οποία μετέφρασε και συμπεριέλαβε στην έκδοση του *Νάλας και Νταμαγιάντη* ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης.

τη φύση τους πονηρές και οι άντρες τις αντιμετώπιζαν με καχυποψία: *«Γρηά ασκήτρα, παρατηριέται και στα ζωντανά, που άνθρωποι δεν είνε, η αδίδαχτη πονήρια των θηλυκών, πόσο περσότερο (μπορεί να παρατηρηθεί η πονήρια των γυναικών) που αυτές έχουν το λογικό.»* (*Ο Αναγνωρισμός της Σακούνταλας*, σελ. 56). Στις ερωτικές υποθέσεις κυριαρχούσαν ο δόλος, η αντιζηλία, η συζυγική απιστία, οι συνομωσίες: *«Πορεύου με πονήρια η Κυρία εδώ. η Δχαρινή, θα σού εναντιωθεί.»* (*Η Μαλάβικα και ο Αγνιμίτρας*, *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τχ. 17-18., σελ. 102).

Αν ένας ισχυρός άντρας επιθυμούσε μια κοπέλα, αυτή δεν μπορούσε να κάνει τίποτα για να υπερασπιστεί την τιμή της. Ο ερωτοχτυπημένος Δούσιαντας ορμά και φιλάει τη Σακούνταλα μέσα στο δάσος και έπειτα την παντρεύεται, χωρίς τη ρητή συναίνεση του ασκητή πατέρα της. Όταν αυτή, έγκυος πια, του θυμίζει την υπόσχεσή του, εκείνος, χτυπημένος από μια κατάρα, δεν την αναγνωρίζει. Τότε, ο ίδιος ο συγγενής της λέει στο βασιλιά: *«Τούτη είνε η συμβία σου˙ παράτησέ την ή πάρε την˙ καθολική είνε βέβαια η εξουσία απάνου στες γυναίκες, (και απ' όλους) αναγνωρισμένη.»* (*Ο Αναγνωρισμός της Σακούνταλας*, σ. 57). Ο Δούσιαντας εξακολουθεί να μην θυμάται την ένωσή τους, επειδή όμως τον βασανίζουν οι αμφιβολίες, αποφασίζει να την κρατήσει σκλάβα στο χαρέμι του, ώσπου να γεννήσει, για να διαπιστώσει αν το παιδί της είναι ο κοσμοκράτορας γιος που του είχαν προφητεύσει οι βραχμάνοι. Μόνο τότε θα την δεχόταν ως σύζυγο, διαφορετικά θα την έδιωχνε.

Το επεισόδιο *Νάλας και Νταμαγιάντη* αποτελεί μέρος του μεγάλου έπους *Μαχαμπάρατα*, το οποίο δεν είναι έργο ενός προσώπου μόνο, αλλά ολόκληρης της ινδικής φυλής. Αρχικά, τα επικά τραγούδια ήταν γέννημα του λαού και μετέπειτα πέρασαν στους διασκευαστές της βραχμανικής κάστας, που τα επεξεργάζονταν και τα εμπλούτιζαν για αιώνες[79]. Όμως, το συγκεκριμένο επεισόδιο, διακρίνεται από μια εσωτερική ενότητα και τα χαρακτηριστικά του είναι τέτοια, που οδήγησαν τους μελετητές στο συμπέρασμα ότι: «πριν χάσει την ανεξαρτησία του και πριν σωματωθεί στο μεγάλον επικόν κύκλο του Μαχαμπχάρατα, είχε βρει, φαίνεται, το διασκευαστή του και στη σύνταξή του ήταν προσδιορισμένο. […] τόσο κυριαρχεί σ' αυτό, σιμά στο άρωμα της λαϊκής απλότης, το πνέμα μιανής εξαιρετικής ιδιοφυΐας, που μονάχη

[79] Η πρόσληψη της λαϊκής παράδοσης ως πηγή και βάση για την έντεχνη ποίηση υπήρξε ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά του ρομαντισμού το οποίο βρήκε μάλιστα ιδιαίτερη απήχηση στους Επτανήσιους. Στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας (ενότητες Α.2. και Α.3.) συζητείται εκτενέστερα η θέση της δημοτικής ποίησης και του δημοτικού τραγουδιού στη διαμόρφωση της ρομαντικής Ποιητικής, τόσο στην Ευρώπη όσο και ειδικότερα στα Επτάνησα.

της προβάλλει η υπόθεση πως ο διασκευαστής του Μαχαμπχάρατα επαράλαβε το ποίημα ατόφυο, σαν ένα τι έτοιμο, ξετελειωμένο και αγαπημένο από το λαό, και δεν έκαμε τίποτα άλλο παρά να δέσει το μαργαριτάρι μέσα στο δαχτυλίδι των θρύλων.» (Kellner, 1990 (1914), σ. 16).

Το επεισόδιο είναι εγκιβωτισμένο στην κύρια αφήγηση και τοποθετημένο στο σημείο που ο Ιουντχίστιρα[80] έχει χάσει το βασίλειό του στα ζάρια και βρίσκεται εξόριστος στο δάσος. Εκεί ένας βραχμάνος του διηγείται την ιστορία του Νάλα, που κι εκείνος είχε χάσει το βασίλειό του στα ζάρια και είχε πλανηθεί στις ερημιές, για να βγει τελικά νικητής. Πρόκειται για ένα πραγματικά όμορφο τραγούδι που φέρει πολλά από τα γνωρίσματα που χαρακτηρίζουν την επική ποίηση, κοινά σε όλα τα ινδοευρωπαϊκά έπη: «Το ανακάτεμα των θεών με τες τύχες των προσώπων, το ανθρώπινο φέρσιμό τους, η ενέργεια ενού δαιμονικού κόσμου, οι θαμαστές και φανταστικές περιπέτειες, […] η ολοφάνερη προσπάθεια της λαϊκής φαντασίας να συλλαβαίνει την ουσία του καθαρά ανθρώπινου, […] το ώμορφο πλάτος των περιγραφών και των εικόνων, τα ξαναειπώματα που χαρίζουν, και μάλιστα στην αφήγηση, λίγες στιγμές ανάπαψη […] ο ξαναερχομός τυπικών στίχων και επίθετων στερεότυπων, η σκόπιμη αποσιώπηση μέρους της δράσης…» (Kellner, 1990 (1914), σσ. 22-23).

Εκτός από τα παραπάνω, πολλά ακόμα είναι τα επικά γνωρίσματα της ιστορίας του Νάλα. Η πιστή Νταμαγιάντη μπορεί να παρομοιαστεί με την Πηνελόπη, ο μεταμφιεσμένος Νάλας, που αρχικά περνά απαρατήρητος κι έπειτα αναγνωρίζεται, θυμίζει τον Οδυσσέα. Η αντροδιαλεξιά της Νταμαγιάντη και πάλι παραπέμπει στην Πηνελόπη και την επιλογή της μεταξύ των μνηστήρων. Το τυπικό της φιλοξενίας των Ινδών μοιάζει με αυτό των Ελλήνων. Χάρη σε αυτά τα γνωρίσματα το επεισόδιο του Νάλα είναι ανάμεσα στα πιο αγαπημένα και πολυμεταφρασμένα ινδικά επικά κείμενα στην Ευρώπη. Στη Γερμανία μάλιστα, από την οποία οι Επτανήσιοι είχαν δεχτεί έντονη επιρροή, οι σπουδαστές της Σανσκριτικής συνήθιζαν να ξεκινούν τις μεταφραστικές δοκιμές τους από αυτό το επεισόδιο καθώς η γλώσσα του είναι εύκολη και το περιεχόμενό του ενδιαφέρον και ευχάριστο[81].

[80] Ο νόμιμος κληρονόμος του θρόνου της Χαστιναπούρα, γιος του Πάντου και αδελφός του Αρτζούνα, που έχασε το βασίλειό του σ' ένα παιχνίδι ζαριών, εξαπατημένος από τον εξάδελφό του, Ντουριώντχανα, που σφετερίστηκε την εξουσία. Μετά τη θρυλική μάχη του Κουρουκτσέτρα ο Ιουντχίστιρα επανήλθε στο θρόνο.

[81] Βλ. και την εισαγωγή του Hermann Camillo Kellner, σ. 29.

Ο Μαβίλης και ο Θεοτόκης δεν θα μπορούσαν να εξαιρεθούν από αυτή την παράδοση. Ως Επτανήσιοι δημοτικιστές μάλιστα, είναι βέβαιο ότι διέκριναν κι ένα ακόμη προτέρημα στον Νάλα, τα κοινά του στοιχεία με το δημοτικό τραγούδι. Για παράδειγμα, ζώα που μιλούν με τους ανθρώπους και τους μεταφέρουν μηνύματα ή ένα πουλί που ζητά έλεος από τον κυνηγό προσφέροντας σε αντάλλαγμα τις υπηρεσίες του ως προξενητής:

*κ' ένα από τα πετούμενα που εκεί τριγύρναε πιάνει.*
*Κι ο αγεροπέτης μίλησε του Νάλα: "Ας μην πεθάνω,*
*ρήγα, απ' το χέρι σου κ' εγώ μια χάρη θα σου κάνω:*
*στη Νταμαγιάντη ομπρός θα πω τέτοιο καλό για σέναν,*
*που ώ Νισχιαντχίτη, όξω από σέ να μην ψηφά κανέναν".*
(*Νάλας και Νταμαγιάντη*, άσμα Α΄ στ. 52-56)

Παρόμοια γνωρίσματα διακρίνονται και στα υπόλοιπα επικά επεισόδια που μετέφρασε ο Θεοτόκης. Διαβάζοντας το *Ο Ρούρος και οι όφιοι* δεν μπορεί κανείς να μην θυμηθεί τον μύθο του Ορφέα και της Ευριδίκης: *«Έπειτα από λίγες ημέρες, ο γάμος όντας συμφωνημένος, έπαιζε με τες φιλενάδες της η κόρη η ωμορφόχρωμη στο πρόσωπο, και δεν είδε που αποκορωμένος εκεί ήτουν ένας όφιος, δίπλα ξαπλωμένος, και με το πόδι τον εσκούντησε, 'τοιμοθάνατη, από το θάνατο σκιασμένη.»* (*Ο Ρούρος και οι όφιοι*, 12-13). Ο Ρούρος, γιος ενός σπουδαίου βραχμάνου, που ήταν αρραβωνιασμένος με την άτυχη κόρη, απαρηγόρητος, κάλεσε τον αγγελιαφόρο των θεών και, θυσιάζοντας τα μισά του χρόνια, έφερε την αρραβωνιαστικιά του πίσω στη ζωή. Από εκείνο το περιστατικό κι έπειτα ο Ρούρος σκότωνε όποιο φίδι έβλεπε. Κάποτε όμως, πάνω στη στιγμή που ήταν έτοιμος να σκοτώσει ένα φίδι, αυτό του μίλησε και του εξήγησε ότι δεν ήταν πράγματι φίδι, αλλά δαίμονας, μεταμορφωμένος εξαιτίας μιας κατάρας. Του εξήγησε επίσης ότι δεν πρέπει να σκοτώνει τα φίδια, γιατί χρέος των βραχμάνων είναι η προστασία κάθε πλάσματος.

Σε αυτό το σημείο ο δαίμονας κάνει αναφορά σε ένα άλλο επεισόδιο του *Μαχαμπάρατα*: *«Ετούτο είνε έργο αλήθεια του πολεμιστή˙ άκουσέ με, Ρούρε, μια φορά, ώ δικαιόψυχε, (εγίνη) από τον Ζαναμαιζάια η καταστροφή των φειδιών, και η σωτηρία των φοβισμένων φειδιών (εγίνη) από τον βράχμάνα που εκάτεχε την άσκηση, τη δύναμη, την αντρεία…»* (*Ο Ρούρος και οι όφιοι*, 69-70). Αυτή την καταστροφή, που αποκαλείται οφιοθυσία, την είχε κάνει ο Ζαναμαιζάια επειδή ένα φίδι είχε σκοτώσει τον πατέρα του, τον βασιλιά Παριξίτη. Πρόκειται για το επεισόδιο *Ο βασιληάς Παριξίτης δαγκάνεται από τον οφιοδαίμονα Ταξακάν*, το οποίο επίσης μετέφρασε ο

Θεοτόκης. Το επεισόδιο αυτό αφηγείται τα γεγονότα που προηγήθηκαν και σχετίζονται με την ιστορία του Ρούρου, επομένως υπάρχει μια οργανική σχέση μεταξύ των δύο επεισοδίων. Αυτό είναι ένα πρώτο δείγμα της μεθόδου με την οποία ο Θεοτόκης επιλέγει τα μεταφράσματά του, ακολουθώντας δηλαδή τις διακειμενικές αναφορές που βρίσκονται μέσα στα ίδια τα έργα[82].

Ένα ακόμα σημαντικό στοιχείο σχετικά με τα δύο παραπάνω επεισόδια, αλλά και με τα *Η ιστορία του Ζάρατκάρου* και *Η ιστορία του Σουναξαίπα* είναι το γεγονός ότι σηματοδοτούν μια αλλαγή στην επική παραγωγή της Ινδίας. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στη βεδική εποχή κυρίαρχοι ήταν οι πολεμιστές βασιλιάδες, αλλά αυτό σταδιακά άλλαξε, με την εξύψωση της βραχμανικής κάστας. Σε αντίθεση με το επεισόδιο του Νάλα, τα τέσσερα αυτά επεισόδια πρέπει να ήταν μεταγενέστερης έμπνευσης, όταν ήδη οι βραχμάνοι κατείχαν το αποκλειστικό προνόμιο της ποιητικής σύνθεσης και την ανώτερη θέση στην ιεραρχία της ινδικής κοινωνίας. Αυτό μαρτυρούν στοιχεία όπως το γεγονός ότι οι πρωταγωνιστές των επεισοδίων είναι πλέον βραχμάνοι και όχι πολεμιστές, οι βασιλιάδες οφείλουν υπακοή στους βραχμάνους, και οι αξίες που προβάλλονται είναι αυτές της ιερατικής και όχι της πολεμικής ζωής.

*Η ιστορία του Ζάρατκάρου*, χάρη στο ίδιο της το περιεχόμενο, θα μπορούσε να λάβει ένα νέο αλληγορικό νόημα ειδικά για το ελληνόφωνο κοινό: Ο Ζαρατκάρου είναι ένας βραχμάνος που, εξαιτίας της διακαούς του επιθυμίας να φτάσει στη φώτιση μέσω του ασκητισμού, αρνείται να παντρευτεί και να κάνει παιδιά[83]. Καθώς περιπλανιέται στα δάση, συναντά τις ψυχές των προγόνων του να κρέμονται ανάποδα, από τη ρίζα ενός φυτού, πάνω από ένα σκοτεινό πηγάδι. Όταν τους ρωτά ποια είναι η αιτία αυτού του παθήματός τους, του απαντούν ότι, επειδή αυτός δεν έχει απογόνους, η γενιά τους χάνεται και είναι καταδικασμένοι να πέσουν στην κόλαση, καθώς ένα σκουλήκι ροκανίζει τη μοναδική κλωστή που απέμεινε στη ρίζα που τους κρατά:

[82] Σε επόμενα κεφάλαια θα συζητηθεί εκτενέστερα η τάση του Θεοτόκη να ακολουθεί τις διακειμενικές σχέσεις που συνδέουν τα κείμενα που μεταφράζει.

[83] Ένα από τα βασικά καθήκοντα κάθε άνδρα που ανήκε στην ανώτερη κάστα της ινδικής ιεραρχίας ήταν η δημιουργία οικογένειας και απογόνων, κανόνας που διασφάλιζε τη διαιώνιση της κάστας, ώστε να υπάρχουν πάντα διάδοχοι στη μελέτη και τη διδασκαλία των ιερών κειμένων. Αφού είχε εκτελέσει αυτό το καθήκον, ο ώριμος πλέον άνδρας, μπορούσε να αποσυρθεί από την κοινωνική και οικογενειακή ζωή. Η δημιουργία απογόνων ήταν εξαιρετικά σημαντική και σε μεταφυσικό επίπεδο, γιατί οι Ινδοί πίστευαν ότι τα πνεύματα των νεκρών που δεν δέχονται προσφορές από τους απογόνους τους είναι καταδικασμένα (Trautmann, 2019, σσ. 85-87, 163).

*[…] Ο χάμουργας που βλέπεις*
*Είνε ο μεγαλοδύναμος ο Χρόνος, ώ βραχμάνε*
*Εκείνος με τα δόντια του τρυπώντας γάλι, γάλι,*
*Θα καταφάει τον ασκητή το μέγα Ζάρατκάρου*
(στ. 75-78)

Τότε ο Ζαρατκάρου ορκίζεται να παρατήσει την ασκητική ζωή και να παντρευτεί, για να σώσει τη γενιά του. Είναι όμως έκδηλη η δυσαρέσκειά του μπροστά στην προοπτική να μολύνει το άγιο σώμα του με την ερωτική επαφή:

*Έπρεπε εγώ που ήμουν αγνός ν' αφήσω το κορμί μου*
*Να μολευτεί; Μα βλέποντας πώς είστε κρεμασμένοι,*
*Σαν καλοιακούδες, τη ζωή του σπουδαστή θ' αφήκω,*
*Αν εύρω κάποια κορασιά που νάχει το όνομά μου,*
*Κι' αυτήν γυναίκα θα δεχτώ …*
(στ. 106-110)

Εύκολα θα μπορούσε να γίνει ένας παραλληλισμός μεταξύ του Ζαρατκάρου και των καθαρευουσιάνων λογίων, που αγνοώντας τον πανδαμάτορα χρόνο επέμεναν στη διατήρηση της «αγνής» μορφής της γλώσσας[84]. Η ανάγκη για συνέχεια της γλώσσας, όπως και για τη διαιώνιση της γενιάς του Ζαρατκάρου, δεν μπορεί να επιτευχθεί με την άσκηση, δηλαδή τον καθαρισμό της γλώσσας, αλλά με την παντρειά, την αποδοχή δηλαδή των λαϊκών – δημοτικών στοιχείων. Αν και ο συλλογισμός αυτός δεν υποστηρίζεται από κάποιο σχόλιο του ίδιου του Θεοτόκη πάνω στο μετάφρασμα ή κάποια σχετική νύξη της κριτικής της εποχής του, θεωρώ ότι είναι έγκυρος και είναι πολύ πιθανό το ενδεχόμενο να αποτέλεσε ένα κίνητρο για τη μετάφραση του συγκεκριμένου επεισοδίου.

Τέλος, από το έπος *Μαχαμπάρατα* ο Θεοτόκης έχει μεταφράσει ακόμα ένα απόσπασμα, με τίτλο *Ο Κατακλυσμός*, το οποίο διηγείται μια ιστορία παρόμοια με τον πολύ γνωστό μύθο του Νώε, από την Παλαιά Διαθήκη. Η διακειμενικότητα μεταξύ θρησκείας-μυθολογίας και λογοτεχνίας είναι ένα φαινόμενο που παρατηρείται ευρέως στην ευρωπαϊκή γραμματεία, με την αξιοποίηση μυθολογικών και θρησκευτικών θεμάτων στην ποίηση, το θέατρο και το μυθιστόρημα. Στην Ελλάδα κατ' αναλογία αυτή η τάση εκφράζεται με την παρουσία θρησκευτικών θεμάτων σε λογοτεχνικά

[84] Τη γλωσσική αλλαγή ως αναπόφευκτη και φυσική συνέπεια του χρόνου επισημαίνει ο Σολωμός στον *Διάλογο,* όπου ο ποιητής λέει στον Σοφολογιότατο*: «Ο καιρός, οπού άρχισε να σου κάνει σεβάσμια τα μαλλιά, διαφθείρει όλα τα πράγματα του κόσμου, και τες γλώσσες ακόμα, και ησύχασε.»*

έργα, όπως για παράδειγμα *Η θυσία του Αβραάμ* του Β. Κορνάρου, σε πολλά από τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, διάχυτη σε όλο σχεδόν το έργο του Σολωμού. Είναι σαφές ότι και σε αυτή την περίπτωση ο Θεοτόκης, με την επιλογή του συγκεκριμένου κειμένου προς μετάφραση, αποσκοπεί στην ανάδειξη της συγγένειας μεταξύ των ινδοευρωπαϊκών μυθολογιών. Στο παράθεμα που ακολουθεί ένα ψάρι μιλά σε έναν βασιλιά -βραχμάνο:

*Ήρθε ο σκληρότατος καιρός του χαλασμού του κόσμου,*
*Θε να χαθούν τα ζα της γης αντάμα και τα δέντρα,*
*Εσύ όμως φτιάσε, βασιληά, ένα καράβι στέρεο*
*Και δέσε από την πλώρη του ένα σκοινί κι' ανέβα*
*Με τους εφτά δημιουργούς σ' εκείνο, και μαζί σας*
*Πάρετε κάθε ζωντανού ξεχωριστά το σπόρο…»*
(στ. 58-63)

Άλλη ενότητα μεταφράσεων από τα Σανσκριτικά αποτελούν οι βεδικοί ύμνοι. Η εργασία του Θεοτόκη πάνω στους βεδικούς ύμνους εντοπίζεται συμπυκνωμένη σε ένα σύντομο χρονικό διάστημα, κυρίως κατά τη διάρκεια λίγων μηνών μέσα στο 1906, οπότε και δημοσιεύονταν στον *Νουμά* ο ένας μετά τον άλλο. Ουσιαστικά οι μεταφράσεις αυτές αποτέλεσαν «ένα προανάκρουσμα της παρουσίασης του μεγάλου έργου που ετοιμάζεται να τυπώσει και που δεν μπόρεσε ποτέ να πραγματοποιήσει την έκδοσή του.» (Παπαγεωργίου, 1993), δηλαδή της συλλογής των δραμάτων του Καλιδάσα μαζί με σχόλια και εισαγωγή. Ο Θεοτόκης θεώρησε σκόπιμο να δώσει ένα δείγμα των βεδικών ύμνων καθώς πρόκειται για τα πρωιμότερα έργα της ινδικής ποίησης, στα οποία αποκαλύπτεται η πιο αρχαία μορφή της σανσκριτικής γλώσσας, πριν αυτή γίνει μια γλώσσα καθοριζόμενη και συντηρούμενη από τη βραχμανική κάστα.

Μέσα από τους ύμνους αυτούς καθρεπτίζεται η ινδική κοινωνία σε μια εποχή που η κύρια ασχολία των ανθρώπων ήταν ακόμα η γεωργία και η κτηνοτροφία και η φύση καθόριζε τις ζωές τους[85]. Υμνούνται ο ουρανός, ο ήλιος, ο αέρας, τα ατμοσφαιρικά φαινόμενα, η γη, τα ποτάμια, τα δάση αλλά και αρετές όπως η ελεημοσύνη και η γενναιοδωρία. Οι αξίες που προβάλλονται είναι η ανδρεία, η δύναμη, η δόξα στη μάχη, η νίκη στον πόλεμο. Οι θεοί έχουν ανθρώπινα χαρακτηριστικά και οι άνθρωποι

[85] Εδώ έχουμε ακόμα μία περίπτωση διακειμενικότητας μεταξύ των μεταφρασμάτων του Θεοτόκη. Η απλή ζωή στην ύπαιθρο και οι γεωργικές ασχολίες ως πρώτη ύλη για τη σύνθεση ποιητικών έργων επανέρχονται στα *Γεωργικά* του Βιργίλιου και στο *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου. Αναλυτικότερα για αυτά βλ. στο 5ο κεφάλαιο της παρούσας.

ζητούν την προστασία τους και τη γενναιοδωρία τους χωρίς να τους φοβούνται. Δεν υπάρχει ακόμα η αίσθηση της ταπείνωσης, της εκμηδένισης της ύπαρξης, αντιθέτως η ζωή εξυμνείται και γιορτάζεται. Τα επίθετα που περιγράφουν τους θεούς θυμίζουν τον Ησίοδο και τους Ορφικούς ύμνους, οι προσωποποιήσεις της φύσης ζωγραφίζονται με τις ίδιες εικόνες της ελληνικής μυθολογίας:

*Ο φωτοχύτης, που πνοή*
*Σ' ό,τι ζει χαρίζοντας,*
*Τες θερμές αχτίδες του ανάρριξε*
*Στον αέρα, στες στεριές στα γαλάζια,*

*Ακολουθάει την Αυγή*
*Στα σιμά, τη ρόδινη,*
*Σαν ο νιός την κόρη που αγάπησε,*
*Και στους τόπους των ανθρώπων πηγαίνει,*

*Όπου λατρεύουν τους θεούς*
*Και τα βώδια στάλατρα*
*Για καλό τους ζέφουν καλόκαρδοι.*
*Κ' έχουν τάτια τα δεινά του φωστήρα*

*Την τρίχα κίτρινη˙ ξανθά,*
*Παινετά, χρυσόβολα*
*Πιλαλούν τον Ήλιο δοξάζοντας,*
*Κι' ως του θόλου τις κορφές ανεβαίνουν.*
(Βαιδικός ύμνος στον Ήλιο)

Η τελευταία ενότητα της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη από την ινδική λογοτεχνία αφορά στην πιο σύγχρονη ποίηση. Επτά στροφές «από τα ερωτικά τραγούδια του Αμάρου», που δημοσίευσε ο ίδιος στον *Νουμά* και «Οι γυναίκες» από τις παροιμίες του Βαρτριχάρη, που δημοσιεύθηκαν μετά τον θάνατό του στην κερκυραϊκή εφημερίδα *Ελπίς*. Τα μικρά αυτά δείγματα επιλέγονται από τον Θεοτόκη μάλλον για αντιπροσωπευτικούς λόγους και πιθανότατα ως συμπλήρωμα της εργασίας του για την *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας*, χωρίς αυτό να μειώνει τη λογοτεχνική τους αξία ή τη σημασία τους για τη σφαιρική κατανόηση του ινδικού πνεύματος.

Ο Αμάρου ήταν ένας βασιλιάς που σύμφωνα με την παράδοση είχε έρθει εκατό φορές στον κόσμο σαν γυναίκα πριν γεννηθεί άντρας και γι' αυτό γνώριζε πολύ καλά τον γυναικείο ψυχισμό και τις λαχτάρες του έρωτα. Σύμφωνα με άλλες παραδόσεις, το

σώμα του βασιλιά Αμάρου είχε καταληφθεί από το πνεύμα του φιλοσόφου Çan·karâcârya [Σανκαρατσάρια] και έτσι τα ποιήματά του ερμηνεύονται ως φιλοσοφικές αλληγορίες. Η ποίησή του είναι γεμάτη χαριτωμένες σκηνές ζηλοτυπίας, ηδυπαθείς περιπτύξεις, ερωτόλογα, αναστεναγμούς και δάκρυα ερωτευμένων. Όλα αυτά περιγράφονται χωρίς τη σεμνοτυφία των δυτικών και αποκαλύπτουν μια βαθιά γνώση της ερωτικής τέχνης, αναμενόμενη από τον πολιτισμό που έγραψε το *Κάμα Σούτρα*. Ο Βαρτριχάρης, επίσης βασιλιάς, ήταν λυρικός ποιητής που έγραψε τρεις συλλογές σύντομων ποιημάτων. Η πρώτη περιλαμβάνει ερωτική ποίηση και οι άλλες δύο είναι διδακτικές. Η ερωτική ποίηση του Βαρτριχάρη ξεπερνά σε αισθησιασμό αυτήν του Αμάρου και η γλώσσα του επιδεικνύει μεγάλη καλλιτεχνική δεξιοτεχνία[86].

## Β.3. Μεταφραστικές δυσκολίες και μεταφραστικές επιλογές

Η μεγάλη αρχαιότητα της σανσκριτικής γλώσσας και οι ειδικές συνθήκες που διαμόρφωσαν την ινδική λογοτεχνία[87], το γεγονός ότι η ινδική κουλτούρα είναι αρκετά διαφορετική από τη δυτική, η εξαιρετική ποικιλία και έκταση της λογοτεχνικής παραγωγής των Ινδών, η ιδιαίτερη αντίληψή τους για τον χρόνο και την ιστορία, η οποία δυσχεραίνει την ανίχνευση του ιστορικού πλαισίου των κειμένων, η βαθιά μεταφυσική και φιλοσοφική θεώρηση του κόσμου με τις περίπλοκες έννοιές της, παρουσιάζουν στον επίδοξο μεταφραστή ένα πλήθος προκλήσεων.

Σχετικά με κάποιες από αυτές σχολιάζει ο ίδιος ο Θεοτόκης χαρακτηριστικά: «τα ολίγα της μόρια, η μακρότητα της λέξης, κατασταίνουν τη γλώσσα δυσκολοκίνητη, ενώ η πληθώρα της δασύτητας στα σύμφωνα, και η κατάχρηση της άλφας […] την καταντούν τραχειά και πολύ λίγο αρμόδια για τα είδη εκείνα του λόγου που εχφράζουν αβάσταχτο πάθος ή καταπειστικήν ευγλωττία. Η φράση είνε μικρή και τες περσότερες φορές η σύνταξη παραταχτική.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 13) Συνεπώς, το γεγονός ότι μετέφρασε τόσα και τόσο ποικίλα κείμενα από τα Σανσκριτικά μαρτυρεί τον ζήλο του για τη διάδοση της ινδικής λογοτεχνίας και κουλτούρας στην Ελλάδα, αλλά και το μεγάλο δυναμικό του ως μεταφραστή.

Ο Θεοτόκης αντιμετωπίζει τις προκλήσεις των ινδικών κειμένων δημιουργικά, εργαζόμενος με προσεκτική μεθοδολογία και μένοντας συνεπής στις βασικές επιλογές του. Σημαντική είναι η υπενθύμιση ότι οι επιλογές του δεν καθορίζονται

[86] Βλ. Κωνσταντίνου Θεοτόκη, *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας,* κεφ. Θ΄.
[87] Βλ. παραπάνω, ενότητες Α.3., Β.1. και Β.2.

μόνο με βάση αισθητικά κριτήρια, αλλά και με βάση την ιδεολογική του τοποθέτηση πάνω στη γλώσσα και την τέχνη, καθώς ο ίδιος ανήκει στο πλαίσιο της Επτανησιακής Σχολής. Εξ αρχής λοιπόν πρέπει να σημειωθούν δύο βασικές επιλογές: Η χρήση της δημοτικής γλώσσας, με πολλά στοιχεία από το κερκυραϊκό ιδίωμα, και η εφαρμογή προτύπων της δημοτικής ποίησης στην απόδοση των ποιητικών κειμένων. Όσον αφορά στο ζήτημα των δυσκολιών κατανόησης που θέτει στο ελληνικό κοινό η άγνοια της ινδικής κουλτούρας, ο Θεοτόκης ακολουθεί κι εκεί το περίφημο σολωμικό *modo misto genuino*: συνδυάζει την ελευθερία με την πιστότητα, τον σεβασμό στο περιεχόμενο του πρωτότυπου με τη δημιουργική μετάπλαση της μορφής. Ακολουθούν ορισμένα παραδείγματα του τρόπου με τον οποίο ο Θεοτόκης διαχειρίστηκε τις δυσκολίες στα ινδικά του μεταφράσματα:

Βασικό πρόβλημα για όποιον μεταφράζει από τα Σανσκριτικά αποτελούν τα κύρια ονόματα. Πρώτον, πρέπει να αποφασίσει πώς θα γίνει η φωνητική απόδοση των ονομάτων καθώς η ινδική γλώσσα διαθέτει φθόγγους άγνωστους στους ομιλητές των περισσότερων δυτικών γλωσσών, όπως τα λαρυγγικά ή ουρανικά φωνήεντα. Αν ο μεταφραστής επιλέξει να αποδώσει το όνομα με λατινικούς χαρακτήρες και τα αντίστοιχα σύμβολα, π.χ: Çan·karâcârya, φέρνει τον αναγνώστη στη δυσάρεστη θέση να διαβάζει κάτι που δεν έχει ιδέα πώς να προφέρει. «Από την πρώτη στιγμή που ο Θεοτόκης καταπιάνεται με τα σανσκριτικά μεταφράσματα τον βασανίζει το πρόβλημα της μεταγραφής των σανσκριτικών ονομάτων.» (Παπαγεωργίου, 1993, σ. 395). Αυτό το πρόβλημα το αντιμετώπισε καταρτίζοντας έναν πίνακα του σανσκριτικού αλφαβήτου, όπου σημείωνε για κάθε γράμμα τον αντίστοιχο ελληνικό φθόγγο. Έτσι απέδιδε όλα τα ονόματα με ελληνικούς χαρακτήρες, μένοντας κατά το δυνατόν πιστός στην αρχική τους προφορά. Στην *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* βέβαια, που είναι βιβλίο επιστημονικό, δίνει όλα τα ονόματα γραμμένα και με τους δύο τρόπους, ώστε να μπορεί ο αναγνώστης, αν θέλει, να εντοπίσει το όνομα σε ξένη βιβλιογραφία[88].

Πρόβλημα με τα κύρια ονόματα αποτελεί και η κλίση τους. Τα Σανσκριτικά διαθέτουν πολλές πτώσεις, επομένως τα κύρια ονόματα ενός κειμένου κλίνονται κανονικά, αλλάζοντας καταλήξεις και τονισμό. Μία πιθανή επιλογή στη διαχείριση

[88] Λαμβάνοντας υπόψη ότι η *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* παρέμεινε στα χειρόγραφα του Θεοτόκη, ως το 1993 που την εξέδωσε ο Φίλιππος Βλάχος, και δεν είχε δουλευτεί στην εντέλεια από τον ίδιο, δικαιολογούνται ορισμένες περιπτώσεις διπλογραφίας ονομάτων ή περιπτώσεις που δίνει μόνο τη λατινική ή μόνο την ελληνική μεταγραφή.

αυτού του θέματος θα ήταν να παραμένει το όνομα σταθερό στη μορφή της ονομαστικής, όπως συχνά κάνουν σήμερα οι μεταφραστές με τα ξένα ονόματα. Π.χ: *Ο Αρτζούνα, του Αρτζούνα, τον Αρτζούνα*. Κάτι τέτοιο όμως, σε μία κλιτή γλώσσα όπως τα Ελληνικά, κάνει το όνομα να ηχεί ως κάτι ξένο προς το υπόλοιπο κείμενο. Ο Θεοτόκης επέλεξε να κλίνει τα κύρια ονόματα, παίρνοντας ως θέμα τον τύπο της σανσκριτικής ονομαστικής και ακολουθώντας το κλιτικό σύστημα των Ελληνικών. Για παράδειγμα, ο *Bhîshma* γίνεται *ο Βίσμας*, ο *Çântanu* γίνεται *ο Σάντανους*, η αιτιατική πληθυντικού του ονόματος *Râkshasa* γίνεται *στους Ράξασες*. Αντίστοιχες επιλογές είχε κάνει και ο Πολυλάς όταν μετέφραζε έργα του Σαίξπηρ, δείγμα που μαρτυρεί τη στενή σύνδεση του Θεοτόκη με τη γλωσσική θεωρία του ηγέτη της Κερκυραϊκής Σχολής.

Ανάλογα διαχειρίζεται ο Θεοτόκης και άλλα θέματα των κύριων ονομάτων, όπως οι παραγωγικές καταλήξεις που δηλώνουν την καταγωγή. Για παράδειγμα, οι πέντε γιοι του Πάντου (*Pandu*), που στις ελληνικές μεταφράσεις αναφέρονται συνήθως ως *Παντάβας*, ακολουθώντας την παραγωγική κατάληξη της ινδικής γλώσσας, στα μεταφράσματα του Θεοτόκη αποδίδονται ως *Πανδοΐδες* ή *Παντοΐδες* (γενική πληθυντικού: *των Παντοϊδών*). Η πριγκίπισσα Νταμαγιάντη αποκαλείται με τα επίθετα *Μπχιμοπούλα*, δηλαδή κόρη του Μπχίμα και *Βινταρμπχίτισσα*, δηλαδή αυτή που ανήκει στη γενιά των απογόνων του Βιντάρμπχα.

Στα επικά ποιήματα και στους ύμνους οι ήρωες και οι θεοί συχνά, αντί του ονόματός τους, αποκαλούνται με κάποιο επίθετο που δηλώνει μια ιδιότητα ή ένα κατόρθωμά τους. Για παράδειγμα, πολλές φορές αντί του ονόματος Ίντρα διαβάζουμε *Maghavân* (= χαριστής) ή *Çakra* (= ισχυρός). Αν στη μετάφραση αυτά αντιμετωπιστούν ως κύρια ονόματα και γίνει απλή μεταγραφή, π.χ: *Μαγκχαβάν,* χάνεται μια σημαντική πληροφορία που αποτελεί ταυτόχρονα και πολιτισμικό δείκτη. Στο *Νάλας και Νταμαγιάντη* ο Μαβίλης μεταφράζει ως εξής: «*ερώτα ο Χαριστής, […] Είπε ο Ισκυρός»* και ο Θεοτόκης υποσημειώνει αντίστοιχα: «επίθετο του Ίντρα/ άλλο όνομα του Ίντρα» (σ. 45). Και παρακάτω, στο μέρος που μετέφρασε μόνος του ο Θεοτόκης, ακολουθεί την ίδια γραμμή: *«Ο κοσμοτρέχτης ο Άνεμος»* (σ. 139) είναι ο θεός του ανέμου, ο Βάτα, αλλά η ιδιότητά του γίνεται κύριο όνομα με το πρώτο γράμμα κεφαλαίο. Αυτό εξυπηρετεί και στη διατήρηση του μέτρου, γιατί διαφορετικά θα έπρεπε να μεταφράσει *ο Βάτα, ο θεός του ανέμου, που διατρέχει τον κόσμο,* επιλογή που εμφανώς θα κατέστρεφε την αρμονία του στίχου.

Όπως ειπώθηκε ήδη πολλές φορές, η ινδική κουλτούρα είναι πολύ διαφορετική από την ελληνική και ειδικά στην εποχή του Θεοτόκη, πολλά πράγματα για την Ινδία ήταν ακόμα άγνωστα. Επομένως είναι συχνή η εμφάνιση άγνωστων ονομάτων, όχι μόνο θεών ή ηρώων, αλλά και τοπωνυμίων, φυτών ή άλλων εννοιών. Για την επίλυση αυτών των προβλημάτων ο Θεοτόκης καταφεύγει σε δύο κυρίως λύσεις. Όπου το κρίνει απαραίτητο εισάγει υποσημειώσεις στο κείμενο στις οποίες επεξηγεί με συντομία και σαφήνεια ό,τι κρίνει αναγκαίο. Διαφορετικά, παρενθέτει μέσα στο κείμενο μια σύντομη εξήγηση. Π.χ: *ο Αγνής (θεός της στιάς)*. Σε γενικές γραμμές όμως, η δεξιοτεχνία του στον χειρισμό της γλώσσας και η δημιουργική του φαντασία του επιτρέπουν να αποφεύγει τις πολλές εξηγήσεις, που στερούν από τη χάρη ενός λογοτεχνικού κειμένου.

Μια πολύ ενδιαφέρουσα περίπτωση σε σχέση με την πορεία του Θεοτόκη ως μεταφραστή, αποτελεί *Η ιστορία του Ζάρατκάρου*. Ο Θεοτόκης δημοσίευσε τη μετάφραση αυτού του αποσπάσματος της *Μαχαμπάρατα* το 1908 στον *Νουμά*, όμως μια προγενέστερη εκδοχή της βρέθηκε αργότερα σε ένα χειρόγραφό του, με την ένδειξη: *Κρασάδες, Αύγουστος 1901*[89]. Αντιπαραβάλλοντας τις δύο μεταφράσεις μπορεί κανείς να παρατηρήσει πώς ο Θεοτόκης αναθεωρεί τις γλωσσικές και μετρικές επιλογές του, μεταπλάθοντας τη μορφή του μεταφράσματος, χωρίς όμως να παραποιεί το περιεχόμενο, το νόημα του κειμένου:

> *και ωνομάστη το όνομά του Άστικας (ο υπάρχοντας) ξακουσμένο στους τρείς κόσμους, διότι ο πατέρας λέγοντας "υπάρχει παιδί στην κοιλιά" αναχώρησε στο δάσος, για τούτο τον ονόμασαν με το ξακουσμένο όνομα Άστικας. Εκεί εκατοικούσε ο παίδας πούχε υπερβολικήν εξυπνάδα, στο σπίτι του βασιληά των όφιων, φυλαγμένος μ' όλην την προσοχή,…*
> (Η ιστορία των δυονών Ζαρατκάρων, 1901, στ. 114-116)

> *Είνε, του βγάλαν όνομα στον κόσμο ξακουσμένο,*
> *Γιατί ο πατέρας φεύγοντας στα δάση ν' ασκητέψει*
> *"Είνε στον κόρφο σου παιδί" της Ζάρατκάρους είπε.*
> *Κι' ο Είνες το ξυπνό παιδί στο σπίτι εκατοικούσε*
> *Του βασιληά των όφιων πολύ προφυλαγμένος.*
> (Η ιστορία του Ζάρατκάρου, 1908, στ. 292-296)

Η μεταγενέστερη μετάφραση είναι σαφώς καλύτερη. Δεν είναι μόνο το μέτρο που χαρίζει ροή και ζωντάνια στο κείμενο, αλλά και η έκφραση είναι βελτιωμένη και το

[89] Την επιμέλεια και έκδοση του χειρόγραφου χρωστάμε στον Φίλιππο Βλάχο (Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Ινδικά Μεταφράσματα*. Κείμενα, Αθήνα 1988.).

λογοπαίγνιο δοσμένο με περισσότερη δεξιοτεχνία. Από μια υποσημείωση του χειρογράφου της πρώτης μετάφρασης πληροφορούμαστε ότι στο πρωτότυπο το όνομα του παιδιού ήταν *Άστικας*, το οποίο αποτελεί λογοπαίγνιο με τη μετοχή του σανσκριτικού ρήματος asti [astika], που σημαίνει *είμαι, υπάρχω*[90]. Αυτό αποτελεί ένα από τα πολλά παραδείγματα που μαρτυρούν ότι ο Θεοτόκης εξέλισσε τις μεταφραστικές του δεξιότητες με το πέρασμα του χρόνου.

Πράγματι, τα πρώτα επικά μεταφράσματα που δημοσιεύει ο Θεοτόκης, *Ο Ρούρος και οι όφιοι* και *Ο βασιληάς Παριξίτης δαγκάνεται από τον οφιοδαίμονα Ταξακάν*, το 1901, είναι γραμμένα σε πεζό, ενώ το επόμενο επικό κείμενο, που δημοσιεύτηκε το 1904, *Η Ιστορία του Σουναξαίπα*, είναι σε ανομοιοκατάληκτο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Στο εξής, όλα τα μεταφράσματα επικών έργων γίνονται σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, άλλες φορές ανομοιοκατάληκτο και άλλες, όπως στο *Νάλας και Νταμαγιάντη*, με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία. Είναι προφανές ότι στο ενδιάμεσο διάστημα έχει διαμορφώσει μια συγκεκριμένη θεωρία για τις μετρικές του επιλογές. Όπως δηλώνει και ο ίδιος σε μια υποσημείωσή του στην εισαγωγή του *Νάλας και Νταμαγιάντη*, «Για εμάς όμως η εκλογή του στίχου δεν παρουσίαζε κανένα ανάλογο πρόβλημα. Ο πολιτικός μας είνε ο καθαυτό εθνικός επικός στίχος. και προκειμένου για ένα ποίημα ρωμαντικο-ηρωικό δεν είχαμε παρά να ακολουθήσουμε το παράδειγμα του Ερωτόκριτου.»[91].

Τον δεκαπεντασύλλαβο επιλέγει ο Θεοτόκης και για κάποιους από τους βεδικούς ύμνους[92]. Άλλους όμως τους διαμορφώνει σαν ωδές[93]. Αυτή η διαφοροποίηση είναι πιθανό να οφείλεται σε μετρικές διαφορές των πρωτότυπων κειμένων. Έχει ήδη αναφερθεί ότι δεν είναι όλοι οι βεδικοί ύμνοι γραμμένοι την ίδια εποχή, και είναι γνωστό ότι τα βιβλία των *Βεδών* έχουν περάσει από διάφορους διασκευαστές. Ενδεχομένως ο Θεοτόκης έκρινε πως οι αρχαιότεροι ύμνοι ταιριάζουν περισσότερο με τη λυρική ποίηση[94], ενώ οι μεταγενέστεροι με την επική. Πάντως αυτή δεν είναι η μοναδική περίπτωση που ο Θεοτόκης κάνει διάκριση του μέτρου στη μετάφραση με

[90] πρβλ: το αρχαιοελληνικό ἔστι ή το λατινικό est.
[91] Σημείωση του μεταφραστή στην *Εισαγωγή* του Hermann Camillo Kellner. Στο: *Νάλας και Νταμαγιάντη – Επεισόδιο του "Μαχαμπχάρατα„* μεταφρασμένο από το Λορέντσο Μαβίλη και τον Κωνστ. Θεοτόκη. Σελίδες, 1990 (σελ. 31, υποσημείωση 1).
[92] βλ. πιο πάνω, ενότητα Β.2., απόσπασμα από τον ύμνο *ο κατακλυσμός*.
[93] βλ. πιο πάνω, ενότητα Β.2., *ύμνος στον Ήλιο*.
[94] Η αναλογία των βεδικών ύμνων με τη λυρική ποίηση εξετάζεται αναλυτικότερα στο δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας.

βάση το είδος της ποίησης. Στη *Σακούνταλα*, ενώ το κυρίως κείμενο είναι πεζό, παρεμβάλλονται σε πολλά σημεία μερικοί στίχοι. Άλλοτε πρόκειται για λαϊκά τραγούδια, άλλες φορές για ερωτικά ποιήματα και σε μία περίπτωση για τον ψαλμό ενός βραχμάνου κατά τη διάρκεια μιας θυσίας. Ο Θεοτόκης εφαρμόζει τρία διακριτά μετρικά συστήματα, ανάλογα κάθε φορά με την περίπτωση. Το λαϊκό τραγούδι το αποδίδει με ανομοιοκατάληκτο ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο:

*Καθώς η σάμη της φωτιάς νινί μέσα της κρούβει,*
*Έτσι κ' η θυγατέρα σου, βραχμάνε, κάτεχέ το,*
*Μία λάμψη τώρα κουναρεί, που για καλό του κόσμου,*
*Ο βασιληάς ο Δούσιαντας της έβαλε στα σπλάχνα.*
(σ. 40)

Τα ποιήματα και τα τραγούδια των εραστών τα αποδίδει με ιαμβικό εντεκασύλλαβο, άλλες φορές με ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία και άλλες ανομοιοκατάληκτο:

*Έρριξα την αγάπη μου σε σένα,*
*Κ' είνε τα σωθικά μου φλογισμένα,*
*Μέρα νύχτα η καρδιά με βασανίζει,*
*Σκληρέ, το λογισμό σου δε γνωρίζει.*
(σ. 32)

Τον ύμνο του βραχμάνου τον αποδίδει με ανομοιοκατάληκτο ιαμβικό που κυμαίνεται μεταξύ δώδεκα και δεκατεσσάρων συλλαβών:

*Με της θυσίας τες οσμές το κρίμα σβύνοντας,*
*Οι αφιερωμένες οι φωτιές αυτές χωνεύοντας*
*Ταγιασμένα τα δαυλόξυλα, και στους τόπους*
*Τους πρεπούμενους στημένες ολοτρόγυρα…*
(σ. 43)

Οι μετρικές επιλογές του Θεοτόκη, όπως αναλύθηκαν παραπάνω, δεν πραγματοποιήθηκαν εν κενώ. Η επιλογή του δεκαπεντασύλλαβου για την απόδοση λαϊκής ή λαϊκότροπης ποίησης, που θα δούμε και στα επόμενα κεφάλαια ότι επαναλαμβάνεται στα μεταφράσματά του, μαρτυρεί τη θεωρητική συγγένεια του Θεοτόκη με τον επτανησιακό χώρο και ειδικότερα με τον σολωμικό κύκλο. Το ίδιο ισχύει και για τις δοκιμές του με διαφορετικές μετρικές δομές στους βεδικούς ύμνους, επιλογή που θα επαναληφθεί αργότερα στα λυρικά του μεταφράσματα από την αρχαία ελληνική και την λατινική γραμματεία. Ο πειραματισμός με διάφορες μετρικές δομές, όπως και η εναλλαγή, σε βάθος χρόνου, στο ίδιο μετάφρασμα του

πεζού με τον έμμετρο λόγο, είναι πρακτικές που έχει ακολουθήσει πριν από τον Θεοτόκη ο Πολυλάς[95].

Μεταξύ των δυσκολιών που παρουσιάζει η σανσκριτική γλώσσα για τον μεταφραστή, είναι η πολυσύνθεση των λέξεων, η έλλειψη συνδετικών λέξεων και η παρατακτική σύνταξη. Για τον Ινδό ποιητή δεν είναι καθόλου δύσκολο να χωρέσει το περιεχόμενο μιας ολόκληρης πρότασης σε μια μόνο λέξη. Για παράδειγμα, «το δράμα της *Σακούνταλας* ονομάζεται σανσκριτικά *Abhijnâçakuntalam* (ουδ.), ήγουν *το σακουνταλικό δράμα* (nat.akam (ουδ.)) *του αναγνωρισμού*» (Θεοτόκης, 1993, σ. 291). Τέτοιες πολυσύνθετες λέξεις συμβαίνει συχνά να ακολουθούν η μία την άλλη, καλύπτοντας ολόκληρους στίχους και δυσκολεύοντας ιδιαίτερα το έργο του μεταφραστή. Οι πολυσύλλαβες λέξεις αποφεύγονται στη δυτική μετρική, καθώς ο χειρισμός τους είναι δύσκολος και συχνά έχουν ως συνέπεια τη χαλάρωση ή και το σπάσιμο του μέτρου. Από την άλλη πλευρά, αν ο μεταφραστής δοκιμάσει να αναλύσει κάθε πολυσύνθετη λέξη του σανσκριτικού κειμένου σε μία πρόταση, θα οδηγηθεί στον υπερπολλαπλασιασμό των στίχων και στη φλυαρία.

Αυτό το μεγάλο μειονέκτημα ο Θεοτόκης το μετατρέπει σε ευκαιρία, δουλεύοντας με δημιουργικό και πρωτότυπο τρόπο. Εκμεταλλεύεται τις πολυσύνθετες λέξεις του πρωτότυπου για να εμπνευστεί και να παράγει πολυσύνθετες λέξεις στα Ελληνικά[96], οι οποίες τελικά, αντί να τον εμποδίζουν, τον εξυπηρετούν στη διατήρηση του μέτρου. Στο *Νάλας και Νταμαγιάντη* διαβάζουμε: *καστροοχτρορημάχτης* (= αυτός που ρημάζει τα κάστρα των εχθρών), *γεμοφεγγαροθώρα* (= αυτή που έχει τη θωριά της πανσελήνου), *ανθοκαρποπλούμιστα* (= στολισμένα με άνθη και καρπούς). Στη *Σακούνταλα*, αν και λιγότερο, πάλι βρίσκουμε τέτοιες λέξεις: *διαμαντόσκληρες σαΐτες*

[95] Σε εργασία του σχετικά με τη μετάφραση της *Τρικυμίας* σε πεζό λόγο από τον Πολυλά, ο Β. Λέτσιος παρατηρεί ότι «η ώριμη μετάφραση του Άμλετ 35 περίπου χρόνια αργότερα θα είναι έμμετρη (σε δεκατρισύλλαβο), όπως έμμετρες θα είναι και οι μεταφράσεις του Ομήρου (σε δεκαπεντασύλλαβο), αλλά και άλλες, κι έτσι ο Πολυλάς εμφανίζεται και ως προς το θέμα της μορφής πολυπράγμων (ευέλικτος), καθώς εναλλάσσει σε βάθος χρόνου την έμμετρη ή πεζή μορφή των μεταφρασμάτων του αναδεικνύοντας τον δυναμικό χαρακτήρα της μετάφρασης από τη μια και επικοινωνώντας από την άλλη, μέσω του έμμετρου ή πεζού λόγου, με διαφορετικές παραδόσεις κάθε φορά.» (Λέτσιος, 2016). Περισσότερα για τις μετρικές επιλογές των Επτανήσιων και ειδικότερα του σολωμικού κύκλου, αναφέρονται στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας, στην ενότητα Α.3..

[96] Αντίστοιχη τακτική επαναλαμβάνεται σχεδόν σε όλα τα μεταφράσματά του (για παραδείγματα βλ. στο 3ο κεφάλαιο, ενότητες Β.2. και Β.3. και στο 5ο κεφάλαιο, ενότητες Β.1., Β.2. και Β.3.). Όπου το πρωτότυπο κείμενο παρουσιάζει λεξιλογικές προκλήσεις, ο Θεοτόκης τις αντιμετωπίζει είτε πλάθοντας καινούριες λέξεις είτε χρησιμοποιώντας τύπους παλιούς και σπάνιους, προσαρμοσμένους στη νεοελληνική μορφολογία. Με τον τρόπο αυτό κατορθώνει να εισάγει στα νέα Ελληνικά έναν σημαντικό λεξιλογικό πλούτο.

(= βέλη με αιχμή σκληρή σαν διαμάντι), *μαργαριταρογύναικα* (= γυναίκες όμορφες και σπάνιες σαν μαργαριτάρια). Ομοίως και στα υπόλοιπα ινδικά μεταφράσματα του Θεοτόκη. Αυτές οι πολυσύνθετες λέξεις, ίσως, προκαλούν στον αναγνώστη μια αίσθηση ανοικείωσης, όμως σίγουρα τον αποζημιώνουν ο σφιχτός ρυθμός και οι όμορφες ποιητικές εικόνες.

Επιπλέον προς τα παραπάνω, θα πρέπει να συνυπολογιστεί το στοιχείο της προφορικότητας. Η πρόθεση δηλαδή του Θεοτόκη να αντιμετωπίσει τα ινδικά του μεταφράσματα ως ένα είδος δημοτικής ποίησης, όπως ήταν άλλωστε και τα πρωτότυπα. Αν δοθεί προτεραιότητα στην προφορική λειτουργία των μεταφρασμάτων, θα πρέπει να τα κρίνουμε με βάση τους κανόνες της προφορικής ποίησης, η οποία συντίθεται σύμφωνα με τους κανόνες του προφορικού λόγου και δεν προορίζεται για σιωπηλή ανάγνωση, αλλά για απαγγελία, τραγούδι κ.λπ. Όπως εξηγεί σε σχετική του εργασία ο Mackridge, ένα από τα χαρακτηριστικά του προφορικού λόγου είναι αυτό που ονομάζεται φωνολογική λέξη (phonological word) δηλαδή μια φράση από τρεις ή περισσότερες λέξεις που εκφέρονται ως μία. Για παράδειγμα, η φράση «η κόρη μου», που αποτελείται από δύο γραμματικές λέξεις (grammatical words) οργανωμένες γύρω από μία λεξική λέξη (lexical word), μπορεί να εκφέρεται και να γίνεται αντιληπτή ως μία λέξη «ηκόρημου» (Mackridge, 1990).

Στο δημοτικό τραγούδι αυτές οι φωνολογικές λέξεις αποτελούν τον κανόνα και συχνά ολόκληρο το ημιστίχιο ενός δεκαπεντασύλλαβου μπορεί να απαρτίζεται από μία ή δύο τέτοιες φωνολογικές λέξεις, τις οποίες ο Mackridge ονομάζει μετρικές λέξεις (metrical words). Το ηχητικό αποτέλεσμα αυτής της διαδικασίας είναι παρόμοιο με αυτό των πολυσύνθετων λέξεων του Θεοτόκη. Επομένως, οι πολυσύνθετες λέξεις που ο Θεοτόκης πλάθει για να μεταφράσει τις αντίστοιχες ινδικές, ναι μεν φαίνονται αταίριαστες με τους κανόνες της γραπτής-λόγιας γλώσσας, είναι παρόλα αυτά σύμφωνες με τους κανόνες της προφορικής γλώσσας και της προφορικής ποίησης. Η εισαγωγή στοιχείων προφορικότητας στον γραπτό λόγο είναι μία από τις τυπικές πρακτικές των Επτανήσιων (Λέτσιος, 2016) και αποτελεί, μαζί με όσα καταγράφηκαν παραπάνω, μία ακόμα ένδειξη για τη σύνδεση του Θεοτόκη με τον σολωμικό κύκλο.

Ένα ακόμα σημαντικό ζήτημα σε σχέση με τις μεταφραστικές δυσκολίες, αποτελεί το ύφος. Για κάθε μεταφραστή είναι απαραίτητη η ικανότητα να ελίσσεται και να διαφοροποιεί το ύφος του ανάλογα με τα χαρακτηριστικά του πρωτότυπου. Ένας

καλός μεταφραστής κατορθώνει να το κάνει αυτό, διατηρώντας παράλληλα το δικό του προσωπικό ύφος, που διακρίνεται ανάμεσα στις γραμμές, χωρίς να επισκιάζει το πρωτότυπο. Τα δύο παραθέματα που ακολουθούν καταδεικνύουν ακριβώς αυτήν τη δεξιότητα του Θεοτόκη. Σε κάθε μετάφρασμα ακούγεται η φωνή του, κάθε ένα θα μπορούσε να είναι δημιούργημα δικό του, όμως ταυτόχρονα, πολύ ξεκάθαρα, προβάλλει η ταυτότητα του πρωτότυπου κειμένου, η φωνή του δημιουργού:

> ***Ο ΒΑΣΙΛΗΑΣ*** *(κατά μέρος). Ω σ'όλες τες στάσεις η ωμορφιά της ξεμπουμπουκιάζει μια καινούρια λαμπρότητα. Ναι. – Ρίχνοντας πάνου στο μηρί της το ζερβί της χέρι, πούχει στον αρμό ένα ακούνητο βραχιόλι, κάνοντας να κρέμεται νωθρά τάλλο της χέρι, πούναι όμοιο με το κλαρί του δέντρου, με βλέμμα χαμηλωμένο στη γης, όπου τα μεγάλα δάχτυλα των ποδαριών της σαλεύουν τα λουλούδια, με τη μισή μεριά του κορμιού της απλωμένην, στο σταμάτημά της είναι ακόμα περισσότερο ποθητή παρά στο χορό της.*
> (*Η Μαλάβικα και ο Αγνιμίτρας*)

> *η ωρηοφρυδάτη, η ωρηόμαλλη, με τα ώρηα τα λαγγόνια,*
> *η ωρηόβυζη, με τα ώρηα της δόντια στα ωραία σιαγόνια,*
> *που ξάστραφτε με τα πολλά παινέδια του κορμιού της,*
> *και με τη μαύρη αναλαμπή του μακρουλού ματιού της.*
> (*Νάλας και Νταμαγιάντη*, άσμα ΙΒ΄, στ. 191-194)

Άλλη μια μαρτυρία της ικανότητας του Θεοτόκη να προσαρμόζει το ύφος του είναι η επιτυχία με την οποία εργάστηκε πάνω στη μετάφραση του *Νάλας και Νταμαγιάντη*, εργασία την οποία είχε ξεκινήσει ο Μαβίλης, αλλά δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει. Μετά τον θάνατο του Μαβίλη ο Θεοτόκης παρέλαβε την ημιτελή μετάφραση και τη συνέχισε κυριολεκτικά από τον επόμενο στίχο, σεβόμενος απόλυτα τις επιλογές του φίλου και δασκάλου του. Κατόρθωσε να συγχωνεύσει το ύφος και την τεχνική του σε τέτοιο βαθμό, που αν δεν υποδείκνυε ο ίδιος το σημείο όπου τελειώνει η εργασία του Μαβίλη και αρχίζει η δική του, είναι αμφίβολο αν θα μπορούσε κανείς να το εντοπίσει. Στο απόσπασμα που ακολουθεί σημειώνεται με αστερίσκο ο τελευταίος στίχος που μετέφρασε ο Μαβίλης:

> *το ρήγα τούτον τω βουνών, το βασιληά, ερωτώ τον:*
> *"Καλότυχε, αρχιασάλευτε, θιόφαντε, δοξασμένε,*
> *ασυλοδότη βούναρε, μυριοχαριτωμένε,*
> *ας έχεις δόξασμα˙ εγώ εσέ μ' ευλάβεια ενώ ζυγόνω*
> *προσπέφτω σου, βασιλικό γνώρισε εμένα γόνο˙*
> *μάθε πως νύφη βασιληά και βασιληά είμαι ταίρι,*
> *η Νταμαγιάντη έτσι με λέν και ο κόσμος μένα ξέρει.**

*Έχω πατέρα βασιληά το Μπχίμα το ρηγάρχη*
*το Βινταρμπχίτη, εξουσιαστής παρόμοιος δεν υπάρχει*
*σ' όλην τη γης˙ έχει πολλά μεγάλα, πλούσια αμάξια*
*και κυβερνά τες τέσσερις τες τάξες δίκηα κι' άξια.*
*Θυσίες, ολοκαυτώματα βασιλικά και δώρα*
*στους ιερουργούς κ' έργα αγαθά πρόσφερε αυτός ώς τώρα…*
(*Νάλας και Νταμαγιάντη*, άσμα ΙΒ΄, στ. 106-118)

Η εκτενής και επίπονη εργασία του Θεοτόκη με την ινδική γραμματεία δεν αξιολογήθηκε πάντοτε θετικά. Υπήρξαν φωνές που τη χαρακτήρισαν μάταιο κόπο και χρόνο χαμένο από χρησιμότερες εργασίες, όπως για παράδειγμα τις μεταφράσεις αρχαίων Ελλήνων ή Ευρωπαίων κλασσικών, με το σκεπτικό ότι η Σανσκριτική είναι μια «νεκρή και παλαιότατη γλώσσα, τόσο μακρινή από την ευρωκεντρική του μόρφωση» (Φραγκόπουλος, 1991). Όμως, σύμφωνα με όσα έχουν συζητηθεί σε αυτό το κεφάλαιο, είναι φανερό ότι η σανσκριτική γλώσσα και γραμματεία καθόλου ξένη δεν ήταν προς την Ευρώπη. Αντιθέτως, η επιρροή της υπήρξε καθοριστική, τόσο στη λογοτεχνία όσο και γενικότερα στη δυτική σκέψη και αυτός ήταν σίγουρα ένας από τους παράγοντες που ώθησαν τον Θεοτόκη να αφιερώσει τόσο χρόνο σε αυτήν. Επίσης, η τριβή του με τα συγκεκριμένα κείμενα άφησε τη σφραγίδα της στο πρωτότυπο έργο του, συμβάλλοντας και αυτή, μαζί με τις υπόλοιπες επιρροές του Θεοτόκη, στη διαμόρφωση της ιδιαίτερης συγγραφικής του ταυτότητας.

# Γ. ΙΝΔΙΚΕΣ ΕΠΙΡΡΟΕΣ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΊΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ

## Γ.1. Γενικές παρατηρήσεις

Από τα βιογραφικά στοιχεία του Θεοτόκη είναι γνωστό ότι, πριν ασχοληθεί αποκλειστικά με τη λογοτεχνία, είχε δείξει ενδιαφέρον για τις θετικές επιστήμες, στις οποίες μάλιστα φαινόταν να είναι πολλά υποσχόμενος, κρίνοντας από τα θετικά σχόλια που είχε λάβει για μια μελέτη του, την οποία είχε υποβάλει στη Γαλλική Ακαδημία των Επιστημών, το 1887 (Μαρτζούκου, 1991). Όπως κάθε άνθρωπος με επιστημονικές και φιλοσοφικές ανησυχίες ήταν φυσικό να ελκύεται από θεωρίες σχετικά με τη φύση και τη δημιουργία του σύμπαντος και η επαφή του με την ινδική φιλοσοφία σίγουρα τροφοδότησε τη φαντασία του με ένα πλήθος ιδεών και θεμάτων προς επεξεργασία. Ο Θεοτόκης είχε επίγνωση της σημασίας που είχε η ινδική φιλοσοφία για τη σκέψη της εποχής του: «Η ινδική φιλοσοφία […] είνε όμως αξιοπερίεργη και αξιομελέτητη, αφού μάλιστα ο πανθεϊστικός μονισμός έλαβε επιρροή στην ανάπτυξη της νεώτερης σκέψης, με τες θεωρίες του μεγάλου γερμανού φιλόσοφου Schopenhauer.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 141). Η ακατάπαυστη αναζήτηση και η οπτική του ανθρώπου που προσπαθεί να λύσει το αίνιγμα του Κόσμου, δεν θα μπορούσαν να απουσιάζουν από το λογοτεχνικό έργο του Θεοτόκη. Η σφραγίδα τους είναι ξεκάθαρη, όπως και τα σημάδια της ισχυρής επιρροής που άσκησε στη σκέψη του η ινδική κοσμοθεωρία.

Έχει ήδη αναφερθεί ότι η ενασχόληση του Θεοτόκη με την ινδική λογοτεχνία καλύπτει όλη την παραγωγική του περίοδο, επομένως ίχνη της επιρροής της βρίσκονται σε όλα του τα έργα. Ειδικότερα κατά τα έτη 1894-1904, οπότε έγραψε τα διηγήματά του με μυθολογικό-ιστορικό περιεχόμενο, αυτή η επιρροή είναι πολύ έντονη και εκφράζεται πληθωρικά, σε ορισμένες περιπτώσεις ακόμα και άτεχνα, σαν το κήρυγμα του ενθουσιώδους νεοφώτιστου. Σταδιακά όμως, οι θύελλες που προκαλούν τα υπαρξιακά ερωτήματα στο νου και την καρδιά του Θεοτόκη κοπάζουν,

τα ερεθίσματα της ινδικής κοσμοθεωρίας συγχωνεύονται με άλλα και μαζί με τη γραφή του ωριμάζει και η σκέψη του, η προσωπική του φιλοσοφία[97]. Έτσι, στα επόμενα έργα του, αυτή η επιρροή είναι πιο υποδόρια και σε μερικές περιπτώσεις γίνονται δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ των ινδικών και άλλων επιρροών του.

Τα κυριότερα στοιχεία της ινδικής κοσμοθεωρίας που απαντούν στο έργο του Θεοτόκη μπορούν να διακριθούν σε δύο κατηγορίες: Στη μία κατηγορία εμπίπτουν τα στοιχεία κοσμολογικής και μεταφυσικής χροιάς, τα οποία σχετίζονται με τον Θεό, τη σχέση του ανθρώπου με τον Θεό, τη δημιουργία και τη φύση του κόσμου, τη μεταθανάτια ζωή. Η άλλη κατηγορία περιλαμβάνει στοιχεία ηθικής και κοινωνικής χροιάς, σχετικά με το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης, τα χαρακτηριστικά του ανθρώπινου πολιτισμού, τη θέση του ατόμου μέσα στην κοινωνία. Όσο περνά ο χρόνος και οι φιλοσοφικοί προβληματισμοί του Θεοτόκη στρέφονται όλο και περισσότερο σε κοινωνικά ζητήματα, το βάρος μετατοπίζεται προς τα στοιχεία ηθικής χροιάς, ενώ από τα μεταφυσικά παραμένει μόνο ένας απόηχος. Παρακάτω εντοπίζονται πιο συγκεκριμένα τα στοιχεία της ινδικής κοσμοθεωρίας που πέρασαν στη γραφή του Θεοτόκη και ο τρόπος με τον οποίο τα επεξεργάστηκε, μέσα από παραθέματα των έργων του.

## Γ.2. Κοσμολογικοί και μεταφυσικοί προβληματισμοί

Στην *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας*, στο κεφάλαιο που είναι αφιερωμένο στη φιλοσοφία, ο Θεοτόκης παρατηρεί ότι, όπως και σε άλλους πολιτισμούς, έτσι και στην Ινδία, η αρχή της φιλοσοφίας βρίσκεται στην ερμηνεία της κοσμογονίας (Θεοτόκης, 1993, σ. 139). Με βάση τα λεγόμενα των βεδικών ύμνων οι Ινδοί δέχονται την ιδέα ότι αρχικά ο Κόσμος βρισκόταν σε μια κατάσταση χάους, μια άναρχη προϋπάρχουσα ύλη, χωρίς μορφή και νόμους, η οποία σταδιακά διαμορφώθηκε αποκτώντας τα χαρακτηριστικά αυτού που ονομάζεται σύμπαν. Εδώ προκύπτει το ερώτημα αν η αιτία της δημιουργίας ήταν εσωτερική, μια δύναμη, ας πούμε, ενυπάρχουσα μέσα στην ίδια τη χαοτική ύλη ή αν η αιτία και η αρχή της δημιουργίας ήταν εξωτερική, δηλαδή ένα ον ανεξάρτητο και κατά συνέπεια ανώτερο από τον υλικό κόσμο.

[97] Για μια λεπτομερέστερη ανάλυση της ιδεολογικής διαδρομής του Θεοτόκη, καθώς και των φιλοσοφικών προβληματισμών που ενυπάρχουν στο έργο του, βλ. στην Γ. ενότητα του 5ου κεφαλαίου.

Με βάση αυτό το ερώτημα διαμορφώθηκαν στην Ινδία δύο σχολές σκέψης, αλλά και οι δύο θεωρούσαν απαραίτητη την ύπαρξη ενός διασκευαστή θεού, ο οποίος, αν είναι ανεξάρτητος από την ύλη, δημιουργεί τον κόσμο επειδή επιθυμεί να μην είναι πια μόνος του και «ευτύς άμα ο δημιουργός αιστανθεί και προφέρει τον πόθον εκείνον, πλάθεται ο κόσμος…» (Θεοτόκης, 1993, σ. 140), ενώ, αν αποτελεί και ο ίδιος μέρος της ύλης, είναι υποκείμενος στους νόμους της και πλάθει τον κόσμο επειδή δεν μπορεί να κάνει διαφορετικά. Αυτή τη δεύτερη περίπτωση φαίνεται να επεξεργάζεται ο Θεοτόκης στο διήγημά του «Κοσμογονία», γραμμένο το 1899 και δημοσιευμένο στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία* το 1915.

Στις λίγες σελίδες του διηγήματος περιγράφεται η δημιουργία του κόσμου από τον Αρχάγγελο Βεραισίθ, ένα καββαλιστικό πνεύμα, που αντιστοιχεί στον δημιουργό θεό, ο οποίος, εξαναγκασμένος από την πρώτη αρχή, βγαίνει από το χάος της ανυπαρξίας και καθώς σκέφτεται τον κόσμο, ο κόσμος αυτόματα δημιουργείται. Η δημιουργία προκύπτει ως υποταγή στην ανάγκη, σε μια ακατασίγαστη επιθυμία για το πλάσιμο της ύλης και προκαλεί φόβο και πόνο στον δημιουργό, που βλέπει όλα τα πλάσματα να έρχονται στην ύπαρξη εμποτισμένα από τη δική του επιθυμία και να υποφέρουν εξαιτίας αυτής ακριβώς της επιθυμίας:

> *…του πέρνασε από το νου η γνώση και η ιδέα πως εδυνότουν να βγάλει από την πλασμένη ύλη και ζωντανή ψυχή. Απόδιωξε με πείσμα τη σκέψη τούτη. Κ' είπε βαθιά ανταριασμένος. – Να πλάσω ζωντανό που θα υποφέρει; Ώ φρίκη! – Όμως εκατάλαβε πως του μελλότουν και τούτο. Κ' εφανταζότουν κλαιούμενος. Και μ' απελπισία είδε κι' όλας καμωμένην την πρώτη μορφή του ζωντανού.*
>
> *Και να, οι θάλασσες εγιόμιζαν τώρα ζώα και οι ξηρές ζωντανά που καθώς ερχόνταν στη ζωή άρχιζαν να επιθυμούν και για τούτο να υποφέρνουν. Κ' εκρούστη ο Αρχάγγελος βλέποντας το πολυσύνθετο έργο του κ'αισθάνθηκε κατάψυχα το ζωντανό πόνο, πούχε σε μια στιγμή δημιουργήσει, τον πόνο κάθε ζωντανού ατόμου.*
> («Κοσμογονία», 1915 (1899))

Το απόσπασμα αυτό παραπέμπει σαφώς στη διδασκαλία του Βούδα, σύμφωνα με την οποία η ύπαρξη είναι αιτία και αποτέλεσμα της επιθυμίας και η επιθυμία είναι αιτία του πόνου[98]. Η λύτρωση από τον πόνο προϋποθέτει την απαλλαγή από κάθε μορφή επιθυμίας. Η εξάλειψη της επιθυμίας ισοδυναμεί με την ανυπαρξία, το βύθισμα στη

[98] Το ίδιο ζήτημα πραγματεύονται και οι τρεις φιλόσοφοι ποιητές της αρχαιότητας, έργα των οποίων μετέφρασε ο Θεοτόκης (βλ. στο 5ο κεφάλαιο της παρούσας). Πρόκειται και πάλι για μια περίπτωση διακειμενικότητας μεταξύ των έργων που ο Θεοτόκης γράφει και μεταφράζει.

Νιρβάνα, ενώ η υποταγή στην επιθυμία διαιωνίζει την ύπαρξη και μαζί της τον πόνο. Οι Ινδοί ασκητές συμβουλεύουν τους ανθρώπους να αντιμετωπίζουν τον κόσμο ως μία πλάνη και την επιθυμία ως κάτι περιττό που οδηγεί στο κακό, επιδιώκοντας την αποκόλληση από την ύλη, προκειμένου να βρουν την αταραξία (Θεοτόκης, 1993).

Αυτές τις ιδέες, με κάπως άκομψο τρόπο, επεξεργάζεται ο Θεοτόκης στο πρώτο του μυθιστόρημα, με τίτλο *Vie de Montagne*. Πρόκειται για ένα ληστρικό μυθιστόρημα γραμμένο το 1895 στα Γαλλικά, το οποίο παρακολουθεί τις περιπέτειες μιας ομάδας ληστών στα βουνά της Πελοποννήσου. Στις στιγμές ξεκούρασης της συμμορίας ο Θεοτόκης εισάγει ορισμένους διαλόγους, όπου οι ληστές μιλούν για το βύθισμα στην ανυπαρξία μετά τον θάνατο:

> *Κάνεις λάθος! Η Κόλαση είναι για τους κακούς, αλλά για τους κακούς χριστιανούς˙ εμείς οι υπόλοιποι δε θα πάμε πουθενά, θα εκμηδενιστούμε… Κι αυτό θα είναι η οριστική μας ευτυχία.* (*Η Ζωή στο Βουνό*, 1999, σ. 93)

Ένας από τους ληστές, ο Κώστας, πρώην υπηρέτης ενός τοπικού άρχοντα, ερωτεύεται παράφορα την κόρη του αφεντικού του και πείθει τους συντρόφους του να την αρπάξουν, με την προϋπόθεση να την έχει μόνο ο ίδιος και να μην τη μοιραστεί με τους υπόλοιπους, κατά τη συνήθη πρακτική των ληστών. Ο Θεοτόκης παρουσιάζει τον Κώστα ως έρμαιο μιας παράφορης επιθυμίας, η οποία μάλιστα προσωποποιείται ως θηλυκός δαίμονας, που τον εξωθεί διαρκώς σε άνομες πράξεις, δελεάζοντάς τον με την υπόσχεση της ηδονής που θα απολαύσει αποκτώντας την κοπέλα:

> *Αναγνώρισε τη φωνή πού άκουσε, η οποία δεν είχε τίποτα το ανθρώπινο: ήταν η φωνή του θηλυκού Δαίμονά του, της θεάς που είχε λατρέψει και που δεν ήταν άλλη από την Επιθυμία.*
> *Η αγγελική αυτή φωνή τού έλεγε ότι η κόρη που επιθυμούσε θα του χάριζε χιλιάδες ανείπωτες χαρές, χιλιάδες ηδονές […] μπροστά από τα μάτια του περνούσαν παράξενες μορφές πού καταλάβαινε ότι προέρχονταν από τον θηλυκό του δαίμονα, μορφές διαβολικές, που του άρεσε να τις βλέπει αλλά τις φοβόταν κιόλας, και η ύπαρξή του βούλιαζε ολοένα πιο βαθιά στον τρομερό βούρκο της διαφθοράς.*
> (*Η Ζωή στο Βουνό*, 1999, σσ. 138-139)

Η έκβαση της υπόθεσης δεν είναι αίσια για κανέναν, εφόσον η απαγωγή επιτυγχάνεται, αλλά η κοπέλα απειλεί να αυτοκτονήσει κάθε φορά που ο Κώστας προσπαθεί να την πλησιάσει. Οι σύντροφοί του χάνουν την υπομονή τους και απαιτούν μερίδιο στην ηδονή, με αποτέλεσμα να αρχίσουν να σκοτώνονται μεταξύ τους. Τέλος, κατά τη διάρκεια μιας συμπλοκής με τις αρχές, ο αρχηγός της συμμορίας

αποκεφαλίζει την κοπέλα και ο Κώστας συλλαμβάνεται, για να οδηγηθεί στην κρεμάλα. Η επιθυμία, ως δαίμονας που καταλαμβάνει τους ανθρώπους και τους οδηγεί στην καταστροφή, είναι μια ιδέα που συναντήσαμε και στα ινδικά μεταφράσματα του Θεοτόκη, για παράδειγμα στο *Νάλας και Νταμαγιάντη*, όπου ο δαίμονας των ζαριών καταλαμβάνει τον Νάλα και τον κάνει να χάσει το βασίλειό του[99]. Σύμφωνα με τους Ινδούς, από την επιθυμία δεν είναι ελεύθερος κανένας. Ακόμα και ο ίδιος ο δημιουργός θεός, όπως ειπώθηκε παραπάνω, διακατέχεται από την επιθυμία για δημιουργία. Όμως, παρόλο που η δημιουργία είναι αιτία του πόνου, η πλάση δεν παύει να είναι όμορφη και παρόλες τις ατέλειές του, ο άνθρωπος μοιάζει με τον θεό:

> *Ήτουν ώμορφη η καινούργια η πλάση˙ της είχε μεταδώσει ο Πλάστης της ένα μέρος από τ' αγέραστά του κάλλη. [...] Κ' έγινε ο άνθρωπος όμοιός του μα πολύ πλιο αδύνατος, όμοιος στον ίσκιο του, [...] Κ' εκατάλαβε κατάβαθα ο ανάντελος Αρχάγγελος, πόσο η ζωή θάτουν δύσκολη στο μελάμενον άρχοντα του κόσμου, τον είχε όμως πλάσει στη φαντασία του και του κακοφαινότουν να τον χαλάσει, επειδή ήτουν ωραίος*. («Κοσμογονία», 1915 (1899))

Σύμφωνα με την ινδική παράδοση, ο κόσμος δεν είναι ούτε μοναδικός ούτε αιώνιος. Πλάθεται και καταστρέφεται διαρκώς, διανύοντας μεγάλες κοσμικές περιόδους που αντιστοιχούν σε εκατομμύρια έτη. Στην αρχή κάθε τέτοιας περιόδου, ένας νέος δημιουργός θεός εμφανίζεται και φτιάχνει μια νέα πλάση ενώ στο τέλος της «ο κόσμος χαλιέται, όλα τα ζωντανά παύουν να υπάρχουν και η Κοσμοψυχή επανέρχεται στην ασυνείδητη κατάστασή της.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 74). Κάθε τέτοια μεγάλη περίοδος χωρίζεται σε τέσσερις κοσμικές εποχές[100], από τις οποίες η τελευταία χαρακτηρίζεται από τη διαφθορά και την πτώση (Trautmann, 2019, σσ. 99-100). Η ιδέα της καταστροφής του κόσμου έχει περάσει σε όλες τις μυθολογίες και περιγράφεται ως κατακλυσμός, αν και δεν είναι πάντοτε απαραίτητο να γίνεται από νερό. Σύμφωνα με τις προφητείες των Ινδών ιερέων η παρούσα δημιουργία θα τελειώσει μέσα στη φωτιά[101].

---

[99] βλ. παραπάνω, ενότητα Β.2..

[100] Αυτές ονομάζονται Kr.ta, Treta, Dvapara, Kali και είναι ανάλογες με τις εποχές της Ελληνο-ρωμαϊκής μυθολογίας (Χρυσή, Αργυρή, Χάλκινη, Σιδερένια).

[101] Εδώ παρατηρείται ξανά η διακειμενικότητα μεταξύ των μεταφρασμάτων του Θεοτόκη. Το ζήτημα της γένεσης και της φθοράς του Κόσμου και της πτώσης από μια αρχική «Χρυσή εποχή» αποτελεί κεντρικό μοτίβο των έργων που εξετάζονται στο 5ο κεφάλαιο της παρούσας.

Εμπνευσμένος από τα παραπάνω, ο Θεοτόκης έγραψε το 1899 ένα διήγημα με τίτλο *Η Χάση του Κόσμου*[102]. Το ολιγοσέλιδο διήγημα περιγράφει την ανθρωπότητα των τελευταίων ημερών ξεπεσμένη, να κατοικεί σε ένα μόνο μέρος της γης, η οποία, παγωμένη και εξαντλημένη από ζωτικές δυνάμεις, αδυνατεί πια να θρέψει άλλα ζωντανά πλάσματα πέρα από αυτά που ο άνθρωπος καλλιεργεί, με τις πολύ εξελιγμένες μηχανές του. Η κοινωνία τους βασίζεται στην απόλυτη ισότητα, αλλά είναι ίσοι στη μετριότητα κι έχουν χάσει κάθε αρετή και κάθε αγάπη για το ωραίο. Παθητικά περιμένουν το τέλος, που έρχεται με την πύρινη ρομφαία του Αρχάγγελου:

> *Κι' αληθινά ο Αρχάγγελος θένα σιμώνει ωστόσο, μεγάλος, στον έναστρον ουρανό του βραδιού εκείνου που θα τακλουθήση νύχτα που ζωντανού μάτι δε θα τηράξη. Θένα σιμώνει, λέω, ο ένδοξος Τελειωτής ωμορφότατος, σαν άλλη φορά ο Βεραισίθ ο Αρχάγγελος της πλάσης. [...] και θέλει χυθεί μ' όλη του την ορμή, το κεφάλι προς τα κάτω, προτείνοντας απέραντη ρομφαία, ενάντια στη Γης. Και παρεφτύς οι φλόγες θα διακλείσουν τον πλανήτη.*
> (*Η Χάση του Κόσμου - Ανέγδοτα διηγήματα*, 1981)

## Γ.3. Ηθικοί και κοινωνικοί προβληματισμοί

Ένα ζήτημα που απασχολεί συχνά τον Θεοτόκη είναι η δημιουργία των πρώτων κοινωνιών και η εξάπλωση του πολιτισμού. Στο πλαίσιο της ενασχόλησής του με τη σανσκριτική γραμματεία είχε μελετήσει αρκετά σχετικά με την καταγωγή και την εξάπλωση των ινδοευρωπαίων. Αναφέρει ότι οι αρχαιότατες φυλές των Ινδών ζούσαν αρχικά σε βορειότερες περιοχές, πάνω σε βουνά και ότι σταδιακά κατέλαβαν την κοιλάδα του Ινδού, πολεμώντας και διώχνοντας τους ιθαγενείς: «βλέπουμε τους Άριους να κυριέβουν τα λιβάδια του Ινδού, και εκεί τους βρίσκουμε διαιρεμένους σε μικρές φυλές που συχνά εμάχονταν αναμεταξύ τους και που ή εζούσαν νομαδικά ή όργωναν τους πλούσιους κάμπους που με τον πόλεμο εκέρδιζαν.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 31).

Στο διήγημα «Juventus Mundi», που έγραψε το 1900 και δημοσίευσε το 1901 στο περιοδικό *Διόνυσος*, ο Θεοτόκης σκιαγραφεί τη ζωή μιας πρωτόγονης φυλής που κατέβηκε από τα βουνά και, πολεμώντας, κατέλαβε μια προσφορότερη περιοχή για να ζήσει. Το κύριο θέμα του διηγήματος αφορά στην καταπίεση του αδύναμου από τον δυνατό, θέμα που αργότερα θα κυριαρχήσει στη γραφή και τη σκέψη του

[102] Το διήγημα μετέγραψε από τα χειρόγραφα του Θεοτόκη και δημοσίευσε στις εκδόσεις Κείμενα το 1981 ο Φίλιππος Βλάχος.

Θεοτόκη, ειδικά μετά την επαφή του με τις σοσιαλιστικές ιδέες[103]. Σχεδόν σε όλα του τα έργα τον απασχολεί η κοινωνική αδικία και η βία μεταξύ των ανθρώπων, που έχει την αιτία της στην επιθυμία. Τα πρόσωπα που πρωταγωνιστούν στα έργα του, κυβερνώνται πάντοτε από αυτήν την επιθυμία. Πάντα ένα πάθος σπρώχνει στη δυστυχία και τον πόνο, τους μεν δυνατούς επειδή δεν θέλουν να χάσουν αυτά που έχουν, τους δε αδύναμους επειδή θέλουν να αποκτήσουν κάτι από αυτά που έχουν οι δυνατοί. Όπως ο ληστής Κώστας στη *Ζωή στο Βουνό*, αναλώνονται ολόκληροι από την επιθυμία τους και οδηγούνται σε αποτρόπαιες πράξεις. Έτσι ο μικρός Ράβαν σκοτώνει τον μεγάλο Βαγ-βαγ στο «Juventus Mundi», επειδή ζηλεύει τη δύναμή του και την εξουσία που έχει στη φυλή[104].

Στο διήγημα *Το όνειρο του Σατνή*[105], ο ομώνυμος ήρωας, αιγύπτιος πρίγκηπας, ερωτεύεται την Τβουβούη, κόρη του αρχιερέα. Και πάλι η επιθυμία θα οδηγήσει τα δύο πρωταγωνιστικά πρόσωπα σε τραγικές πράξεις. Ο Σατνής καταλαμβάνεται από τυφλό πάθος για την Τβουβούη και είναι έτοιμος να πραγματοποιήσει κάθε αίτημά της προκειμένου να χαρεί τον έρωτά της. Εκείνη είναι φιλόδοξη και δεν υποκύπτει στις παρακλήσεις και τα ταξίματά του, μέχρι να λυγίσει κάθε του αντίσταση[106]. Πρώτα της γράφει όλη του την περιουσία, μετά της τάζει να την παντρευτεί, μα εκείνη μένει ανικανοποίητη, γιατί ο πρίγκηπας είχε και πρώτη γυναίκα με την οποία είχε αποκτήσει παιδιά. Η Τβουβούη θέλει τα πάντα:

> *"Γράψε μούτα τα παιδια για δικά μου" είπε. "Έτσι τα παιδιά που θα σού γεννήσω θάναι τα πρωτογέννητά σου." Τρεμμάμενος της είπε·"Για εσέ αρνιούμαι τη φύση. Κακό δε θα τους κάμης." Και με γράμματα της ωμολόγησε τα παιδιά του για δικά της, κ' εβούλωσε το χαρτί με το δαχτυλίδι του. [...] "Ο βασιληάς αύριο θα λυώση όλες τες πράξες της δωρεάς σου. Θάναι εκείνα τα πρωτογέννητά σου. Θέλω κι' όλας να βεβαιωθώ που μ' αγαπάς Σατνή" και τον εφίλησε στο στόμα. "Θα τα φονέψω" επρόσθεσε. [...] Μία σκλάβα επαρουσιάστη κ' ειδοποίησε που*

[103] Στο 4ο κεφάλαιο της παρούσας συζητούνται εκτενέστερα οι επιρροές του Θεοτόκη από τον νατουραλισμό και τον σοσιαλισμό και η παρουσία κοινωνικών ζητημάτων στο έργο του.

[104] Το μοτίβο της πρωτόγονης κοινωνίας βεβαίως απαντά και στο *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου, το οποίο μετέφρασε ο Θεοτόκης αρκετά αργότερα. Ο λατινικός τίτλος του διηγήματος, καθώς και η έντονα λουκρήτεια εικονοποιία, οδηγούν ασφαλώς στο συμπέρασμα ότι ο Θεοτόκης είχε διαβάσει το *Περί Φύσεως* από τότε. Για περισσότερα σχετικά με το θέμα αυτό βλ. στο 5ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.2., σ. 413.

[105]Το διήγημα γράφτηκε το 1901 και παρέμεινε αδημοσίευτο ως το 1981, οπότε το ανέσυρε από χειρόγραφα και το εξέδωσε στα Κείμενο ο Φίλιππος Βλάχος.

[106] Στο ημιτελές αυτό σχεδίασμα ίσως να υπάρχει το πρόπλασμα μιας άλλης ηρωίδας του Θεοτόκη, της Μαρίας από το *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, η οποία επίσης χρησιμοποιεί συνειδητά την ερωτική έλξη που ασκεί πάνω στον Θωμά, για να τον ελέγξει. Αναλυτικότερα σχετικά με αυτό βλ. στο 3ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.2..

*τα βασιλόπουλα είχαν έρθει. "Θα αποθάνουν" είπε η Τβουβούη. "Μεγάλη θεά, εσύ που ορίζεις τη Βούβαστη, ας γένη το θέλημά σου" είπε ο Σατνής αναστενάζοντας. "Σύρε μέσα το κρεββάτι είνε έτοιμο, πλάγιασε."* (*Το όνειρο του Σατνή - Ανέγδοτα διηγήματα*, 1981)

Άλλο διήγημα που πραγματεύεται τα μεγάλα πάθη που οδηγούν σε τραγικές πράξεις, είναι ο *Απελλής*. Το διήγημα αυτό ο Θεοτόκης ξεκίνησε να το επεξεργάζεται από το 1894, και η πρώτη μορφή του βρίσκεται σε μία από τις πρωτόλειες *Αντιφεγγίδες*, με τίτλο *Ο δούλος του Παρράσιου*. Συνεχίζει να το δουλεύει ως το 1905, έτος της δημοσίευσής του στο περιοδικό *Νουμάς*. Το έργο στην τελική του μορφή είναι ένα εξαιρετικά καλοδουλεμένο και συναρπαστικό διήγημα, που θα έπρεπε ίσως να εντάσσεται ανάμεσα στα κορυφαία έργα του Θεοτόκη. Η κεντρική υπόθεση αποτελεί μια αναδιαπραγμάτευση του προμηθεϊκού θέματος, με πρώτη ύλη κάποιες ιστορικές μαρτυρίες γύρω από τη ζωή του Μεγάλου Αλεξάνδρου[107]. Όλα τα βασικά πρόσωπα του έργου οδηγούνται από κάποια ισχυρή επιθυμία, ενώ φόντο της υπόθεσης αποτελεί το δράμα του Προμηθέα, που εξαιτίας της επιθυμίας του να δημιουργήσει τον άνθρωπο, τιμωρήθηκε και οδηγήθηκε στο Πάθος. Όμως, και η ανθρωπότητα που δημιουργήθηκε είναι καταδικασμένη να τυραννιέται από τις επιθυμίες της, μέσα στον πλάνο κόσμο:

*Άχ, Διονυσόδωρε, ό,τι βλέπει σ' εσένα η ψυχή μου είναι το άπειρο˙εσὺ σαρκώνεις τον πόνο της ανθρωπότητας, πού 'ναι σκλαβωμένη από την Ανάγκη, που ποθεί το ανέβρετο έλεος, που χτυπιέται μέσα στ' άγνωστο, στο μελλάμενο, φοβισμένη, δίχνοντας [sic] ακρόαση σε πλάνες ελπίδες. Διονυσόδωρε, είδα τον πόνο σου.* (*Απελλής*, σ. 53)

Τα λόγια του ζωγράφου στον σκλάβο του, Διονυσόδωρο, στο πρόσωπο του οποίου έχει βρει το ιδανικό μοντέλο για να ζωγραφίσει έναν πίνακα με θέμα το Πάθος του Προμηθέα, απηχούν καθαρά την ινδική κοσμοθεωρία. Ο Διονυσόδωρος είναι πρίγκηπας και αδελφός της αγαπημένης του Απελλή, Καμπάσπης. Η Καμπάσπη ικετεύει τον Απελλή να ελευθερώσει τον αδελφό της κι εκείνος δέχεται, επιμένει όμως πρώτα να τον ζωγραφίσει. Τυφλωμένος από την επιθυμία του να φτάσει στην τελειότητα της τέχνης, δίνει εντολή να δέσουν τον Διονυσόδωρο σε έναν απόκρημνο βράχο και να του τρυπούν τα σπλάχνα με ένα χάλκινο ομοίωμα γύπα. Η Καμπάσπη ορμά προς τον βράχο, ελευθερώνει τον ετοιμοθάνατο αδερφό της και αγκαλιασμένοι

[107] Σχετικά με την παρουσία αυτών των μαρτυριών στα ελληνικά γράμματα βλ. στην ενότητα Γ.1. του 2ου κεφαλαίου.

κατρακυλούν στον γκρεμό και σκοτώνονται. Ακόμα μία φορά η παράφορη επιθυμία οδηγεί τους ήρωες του Θεοτόκη στον όλεθρο.

Η ανθρωπότητα λοιπόν είναι καταδικασμένη να υποφέρει, παραπλανημένη από τον μάταιο κόσμο και παρασυρμένη από τα πάθη της, μέχρι να βρεθεί κάποιος που θα απελευθερώσει τους ανθρώπους από αυτήν τη σκληρή μοίρα. Εδώ κάνει την εμφάνισή του στη γραφή του Θεοτόκη αυτός ο ανθρώπινος τύπος που αναφέρθηκε στην ενότητα Α.1., αυτός ο τύπος που έμεινε γνωστός στη δυτική λογοτεχνία ως Υπεράνθρωπος. Ένας τύπος ανθρώπου ξεχωριστός, ανώτερος, που αντιλαμβάνεται τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και την ιστορική του αποστολή, αναλαμβάνοντας να οδηγήσει την ανθρωπότητα στην απελευθέρωση. Για να το κάνει όμως αυτό, πρέπει να εξυψωθεί πάνω από την προσωπικότητά του, να θυσιάσει την ατομική του ευτυχία, να γίνει ένας σαρκωμένος θεός, όπως ο Βούδας που, ενώ είχε γεννηθεί πρίγκηπας και μπορούσε να απολαύσει κάθε εγκόσμια ευτυχία, εγκατέλειψε το παλάτι, τη γυναίκα και τον γιο του, για να ακολουθήσει το μονοπάτι της ασκητικής ζωής που θα τον οδηγούσε στη φώτιση.

Ο πιο χαρακτηριστικός Υπεράνθρωπος του Θεοτόκη είναι ο Αβουφέδης, ο ήρωας του διηγήματος «Πάθος», που έγραψε και δημοσίευσε σε συνέχειες το 1898, στο περιοδικό *Τέχνη*. Το εξηντασέλιδο διήγημα εκτυλίσσεται σε κάποια χώρα της Μέσης Ανατολής, οι κάτοικοι της οποίας ακολουθούσαν παλιά τη θρησκεία του Ζωροαστρισμού και έπειτα είχαν γίνει μουσουλμάνοι. Ο Αβουφέδης μελετά το Κοράνι, ξεχωρίζει για την κλίση του στα γράμματα και τη θρησκευτική σοφία, όμως σταδιακά κατανοεί ότι η καθιερωμένη θρησκεία είναι παρηκμασμένη και αποφασίζει να αναχωρήσει, νοιώθοντας πως η κοσμική ζωή δεν ταιριάζει στην ιδιαίτερη φύση του:

> *Την ημέραν εκείνην ο Αβουφέδης εβγήκεν από τη χώρα που εκατοικούσε και που η καρδιά του αγάπα, κ'επορευότουν προς το βουνό της ερημιάς του. Και καθώς εβάδιζεν, ελογάριαζεν εις την ψυχή του τη ζωή του ολάκερη πίκρα γεμάτος γιατί ήτουν ζωντανός. Κ' εθυμότουν πως κι' αφτός εστάθη παιδάκι ευτυχισμένο και νέος ζηλεμένος και πολεμιστής περίφημος, εθυμότουν πως περσά παρά κάθε άλλος εμπορούσε χωρίς πόνο ν'απολάψη την ζωήν ετούτη˙πλούτη και νιότη και δόξα δεν του απόλειπαν˙ μα καταλάβαινεν η μεγάλη του ψυχή πως η ευτυχία του δεν ήτουν, βέβαια, του κόσμου τούτου. Δεν είχε διασκεδάση σαν τάλλα παιδιά με συντροφικά παιγνίδια, όπου το γέλοιο και τα κλάμματα αντηχούν χαρούμενα, αλλά κι' από τότες η ευτυχία του είχε σταθή μοναξιακή, κι' από τότες ακόμα οι ουρανοί της νυχτός κατάσπαρτοι από λαμπερά αστέρια, τα ζωερά πολυχρώματα*

*βασιλέματα, οι μεγαλοπρεπέστατες φουρτούνες τ' αγέρος εσυγκινούσαν την παιδική του καρδιά, κ' η απαλή του ψυχή τες καλοκαιρινές χλιαρές νύχτες ανέβαινε στες υψηλές χώρες του απείρου και λησμονούσεν εκεί τον εαφτό του παίζοντας με τ' άστρα.* («Πάθος», σσ. 57-58)

Φεύγοντας όμως, αφήνει πίσω του μια ξεχωριστή γυναίκα, μια αγνή κόρη που τον έχει αγαπήσει με όλη τη δύναμη της καρδιάς της. Κι εκείνος την αγαπούσε, αλλά σιχαινόταν τη σαρκική επιθυμία που γεννούσε μέσα του ο έρωτας. Όμως οι Μοίρες, προσωποποιημένες σε τρεις γυναίκες, οδηγούν την κοπέλα στην ορεινή σκήτη του Αβουφέδη. Εκείνος τη δέχεται και ασκητεύουν μαζί, πράγμα που στη δυτική μοναστική παράδοση είναι αδύνατο, αλλά στον Ινδουισμό προβλέπεται[108]:

*Κ' ετελειώθη ο γάμος του ποθητού τους έρωτα στο θεόχτιστο κρεββάτι των βουνών και κάτωθε από το γαλάζιο θόλο τουρανού, κι' από τότες η μοναξιά του αναχωρητή εδιπλώθη, κι' απόχτησε σύντροφον αγάπης κι' από τώρα εζούσε για την ερημιά και για την αγνή του γυναίκα.* (Πάθος, σ. 71)

Μετά από ένα διάστημα απόλυτης συζυγικής ευτυχίας, που κορυφώνεται με τη γέννηση ενός παιδιού, ο Αβουφέδης αποκτά το προφητικό χάρισμα και βλέπει ότι πρόκειται να γίνει ο ιδρυτής μιας νέας ανθρωπότητας, υπεράνθρώπινης, που θα μεταδώσει από το βουνό μια νέα θρησκεία, ανώτερη και καλύτερη από την υπάρχουσα. Αυτά τα οράματα του προκαλούν έντονη λαχτάρα να ζήσει και να δει την οικογένειά του να αυξάνεται δίνοντας αρχή στη νέα αυτή ανθρωπότητα. Έτσι πέφτει κι αυτός στην παγίδα του Πάθους και δένεται με την επιθυμία. Το ίδιο του το προφητικό χάρισμα θα του αποκαλύψει τον μεγάλο πόνο που τον περιμένει, όταν το παιδί του, νήπιο ακόμα, θα πεθάνει και μετά από λίγο καιρό θα το ακολουθήσει στον θάνατο η γυναίκα του.

Η ασκητική του ζωή είναι πλέον απόλυτα μοναχική και δυστυχισμένη. Κατηγορεί τον εαυτό του που δεν έμεινε πιστός στο μοναχικό του τάμα και παρασύρθηκε από τις επιθυμίες των μικρών ανθρώπων και μέσα στα παραληρήματά του φωνάζει πως μισεί τη ζωή, γιατί οι ευτυχίες που δίνει είναι μόνο εφήμερες, ενώ αναθεματίζει τη γέννησή του. Τον κατακλύζουν έπειτα ουράνια οράματα και βλέπει πως πηγαίνει στον Παράδεισο και ο Θεός τον καλοδέχεται και τον βάζει να καθίσει κοντά του και να

[108] Σύμφωνα με την ινδουιστική παράδοση υπάρχουν τέσσερα στάδια (ashrama) στη ζωη του ανθρώπου: μαθητής (Brahmacharya), οικογενειάρχης (Grihastha), αναχωρητής στο δάσος (Vanaprastha) και αρνητής (Sannyasa). Το τρίτο στάδιο είναι ουσιαστικά μια περίοδος σταδιακής αποκόλλησης από τα εγκόσμια και αυξημένης πνευματικότητας, η οποία δεν προϋποθέτει απαραιτήτως την αναχώρηση από την κατοικία και συχνά οι σύζυγοι διανύουν αυτό το στάδιο μαζί (Theodor, 2021).

πιει από το αθάνατο νερό. Τα οράματα γεμίζουν την καρδιά του με χαρά, όμως ξυπνά και διαπιστώνει ότι ζει ακόμα την πικρή του ύπαρξη στη γη. Καταλαβαίνει τότε πως κάθε επιθυμία, ακόμα και αν είναι πνευματικής φύσης, είναι απατηλή και πως δεν μπορεί να ελπίζει και να περιμένει άλλη λύτρωση πέρα από τον θάνατο:

> *Πόσες φορές εχάϊδεψές με, με τ' άυλά σου φτερούγια, Όνειρε, πλάνε˙ πόσες φορές έταξές μου τες απερίγραπτες γλυκάδες ανθρώπινου παράδεισου˙ πόσες φορές μ' ανάστησες στην ψυχή μου ψεύτραν ελπίδα˙ ωϊμέ, μ' απάτησες πάντα, και ανάντελη κι' ανήμερη θεότη. Ωϊμέ, τα πούχω χάσει, δεν ξαναποχτιώνται˙ και προσμένω τώρα με πόθο το θάνατο μόνο, κι' αγναντίζω ανάμεσα στους θρήνους μου, σαν άσφαλτη σωτηρία τη μεγάλη θάλασσα που δεν έχει γιαλούς, το μεγάλον ωκεανό της ανυπαρξίας.* (Πάθος, σ. 93)

Λίγο πριν το τέλος της ζωής του, ένας παλιός του σύντροφος ανεβαίνει και τον βρίσκει στο βουνό. Γίνεται μαθητής του και ο Αβουφέδης του μεταδίδει ως διδασκαλία την εμπειρία του και την αλήθεια που γνώρισε μετά από τόσα χρόνια πικρών διαλογισμών. Στα λόγια του Αβουφέδη δεν μπορούμε παρά να αναγνωρίσουμε την επιρροή της Νιτσεϊκής σκέψης, η οποία με τη σειρά της, οφείλει πολλά στην ινδική κοσμοθεωρία:

> *Στους δυνατούς η δόξα και το κράτος˙ σ' αφτούς της ζωής οι γλυκάδες, σ' αφτούς η γης ολάκερη. Φτάνει ως εδώ η βασιλεία των μικρών που εμίκρυναν όλα, κι' απόσβυσαν την υψηλή δύναμη της ωραιότης˙ ας φέξουν ημέρες που οι δυνατοί θ' ανέβουν όπου τους πρέπει, που θα ποδοπατήσουν τους μικρούς κι' ανάξιους ανθρώπους.*
> *Ώ γυναίκες, αν στα στήθη σας θρέφετε για άντρες, αγάπη, αγαπάτε τους μεγάλους, εκείνους αγαπάτε που με ζόρι λιονταριού θα σφίξουν τ' αφράτα κορμιά σας, που θα είνε μπροστά σας παράδειγμα ωραιότης και υπεροχής˙ [...]*
> *Μεγάλοι υποφέρουν για τους μικρούς και ταπεινούς˙ ας πέσουν ετούτοι και ψηλότατα οι δυνατοί ας ανέβουν, γιατί θα κυβερνήσουν τον κόσμο με την ανώτερη δύναμή τους που δεν καταδέχεται να πράξη αδικία. Φοβούνται οι μικρότατοι άνθρωποι το μεγάλο βρασμό˙ θα νικήση όμως η δύναμη. [...]*
> *Αναβλέποντας στην ερχόμενη δόξα οι μικροί ας ευχαριστηθούν να βοηθούν τους ανώτερους ανθρώπους, ας είνε ευτυχισμένοι να τους δουλεύσουν πιστά καλήτερα παρά να κυβερνιώνται από τους ομοίους τους και ν' απολαύουν της ποταπότατης ευτυχίας. Τι πειράζει αν απολείψη η ειρήνη; η ωφέλεια θα νάνε μεγάλη, μακάριοι εκείνοι που θα ιδούν τον ήλιο της δύναμης και της ωραιότης να λάμπη στον ουρανό του μαύρου κι' αδύνατου τούτου κόσμου.* (Πάθος, σσ. 97-98)

Σε άλλα έργα του Θεοτόκη προβάλλει ένας διαφορετικός τύπος ανθρώπου, εμπνευσμένος πιο ξεκάθαρα από την ινδική ηθική. Αυτός ο τύπος προσπαθεί να δαμάσει τα πάθη του και διαρκώς κηρύττει στον εαυτό του και στους γύρω του το

ιδανικό της μη βίας και της αταραξίας. Δεν είναι Υπεράνθρωπος, αλλά ταπεινός, ζει μεταξύ των άλλων ανθρώπων και δέχεται πολλές φορές την περιφρόνηση και την αδικία τους, υπομένοντας στωικά τα βάσανα της ύπαρξης. Ένας τέτοιος άνθρωπος είναι ο Τουρκόγιαννος, στον *Κατάδικο,* ένα από τα ωριμότερα έργα του Θεοτόκη, γραμμένο κατά το διάστημα 1916-1919. Όταν κατηγορείται για τον φόνο του Γιώργη Αράθυμου, ο Τουρκόγιαννος αρνείται την ενοχή του, αλλά δεν υποδεικνύει τον πραγματικό ένοχο, παρόλο που τον γνωρίζει. Μέσα στη φυλακή υπομένει αγόγγυστα τις ταλαιπωρίες και τις προσβολές και σκέφτεται ότι ίσως υπάρχει κάποιος λόγος που βρίσκεται εκεί:

> *Το μαρτύριο ξεδιαλυνόνταν στην καρδιά του: η ζωή του εκεί μέσα είχε ένα σκοπό κι ανώτερον, παρά στον ελεύθερο κόσμο. Κι αφού είταν έτσι, τι επείραζε, αν είχε υποφέρει, αν είχε συκοφαντηθεί, αν είχε καταδικαστεί άδικα, αν θα 'πρεπε ακόμα να υποφέρει; και τι επείραζε ακόμα, αν είχε σκοτωθεί ο Αράθυμος; Με τα μέσα τούτα μία ανώτερη θέληση θα λύτρωνε πολλούς ανθρώπους ή και μονάχα μία ψυχή.* (*Κατάδικος*, σ. 201)

Η στάση και η κοσμοθεωρία του Τουρκόγιαννου, έχουν συνδεθεί από την κριτική με τον χριστιανισμό[109], αλλά φαίνεται πιθανότερο το ενδεχόμενο ο Θεοτόκης να εμπνέεται για τον χαρακτήρα του Τουρκόγιαννου από τον ηθικό κώδικα του Μανού, που «δέχεται τη ζωή σαν ένα μεγάλο κακό, προσπαθεί να την καταστρέψει, δεν αποφεύγει ουδέ βάσανα, ουδέ πόνους, αυτοθέλητα υποφέρνει στα δρυμά σκληρότατες άσκησες, και διδάχνει στα δάση, σε διαλεχτούς μαθητάδες, τες αλήθειες της φιλοσοφίας και τα παραγγέλματα μιανής δυσκολόπραχτης ηθικής.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 84). Έναν τέτοιο δάσκαλο είχε βρει κι ο Τουρκόγιαννος και κοντά του είχε διδαχθεί την απάρνηση της ύλης και τη συγχώρεση κάθε αδικίας:

> *εύρηκα στην ξενητιά ανθρώπους καλούς, ένα δάσκαλο μάλιστα πολύ σοφόνε [...] κι είδα μ' αυτούς τριγύρω μου τόση ανθρώπινη δυστυχία [...] πού ελησμόνησα τα δικά μου τα πάθη κ' εβάλθηκα ν' αγαπάω όλους τούς ανθρώπους... Κι αποφάσισα να ρωτήσω και ρωτιόμουνα και ο ίδιος, γιατί είταν ο κόσμος έτσι φτιασμένος [...] Μα ο δάσκαλος ήξερε. Και αυτός και κάποιοι άλλοι μού 'παν πώς είναι λίγοι οι ευτυχισμένοι ανθρώποι ή εκείνοι που αλαφραίνουν του αλλουνού τον πόνο ή οι κακοί που μετανιώνουν. Αυτοί λαβαίνουν τη λύτρωση... Κι ωστόσο άλλη Μαργαρίτα δεν ευρισκότουν κι ούτε τη ζητούσα και την προκοπή*

[109] Ο Σπύρος Μελάς έχει διατυπώσει την άποψη ότι ο Κατάδικος είναι ένα έργο του οποίου «η ιδέα είναι σωκρατική […] με απόχρωση χριστιανική» (Μελάς, 1951), ο Τάσος Κόρφης, ανιχνεύοντας τις ομοιότητες του Τουρκόγιαννου με τον πρίγκηπα Μίσκιν γράφει ότι «Ο Τουρκόγιαννος μυήθηκε στη χριστιανική ηθική από ένα σοφό δάσκαλο και από άλλους…» (Κόρφης, 1997).

*την ήθελα κάθε μέρα και λιγότερο και δεν κυνηγούσα πλιά το πολύ κέρδος […]*
(Κατάδικος, σ. 139)

Ο Θεοτόκης σε όλη τη διάρκεια της ζωής του προβληματίζεται πάνω στον ανθρώπινο πόνο και υιοθετεί μια θεώρηση βαθιά επηρεασμένη από την ινδική σκέψη. Σε ένα από τα σονέτα του γίνεται φανερή, σε τόνο προσωπικής εξομολόγησης, η αντίληψη πως η ζωή παραμένει για τον άνθρωπο ένα πικρό μυστήριο, ότι αγάπη και πόνος πάνε πάντα μαζί και ότι η αναζήτηση κάθε γήινης ευτυχίας είναι ματαιοπονία:

*Δόξες, πλούτη ω Ζωή, τιμές και χρόνια*
*Δε σου ζητώ! Μυστήριο σε τυλίγει,*
*Κι όλα σου τ' αγαθά με καταφρόνια*
*Τα βλέπω, είναι άλλη η δίψα που με φρύγει*
*Στο μάραμά μου είπα θα βρω συμπόνια*
*Μες στα παλιά χαρτιά η δροσούλα λίγη*
*Χαλδαίοι κι Ινδοί κρυφή είναι λεν η αιώνια*
*Ιδέα κι η γνώση δρόμους δεν ανοίγει*
*Κι αχ! Κάπου κάπου μου 'φερνε ένα αέρι*
*Του ξωτικού του βάλσαμου τα μύρα*
*Και μου 'λεγε η ψυχή πως θα με φέρει*
*Στα κρουσταλλένια νάματά σου η Μοίρα.*
*Για τι εδιψούσα το 'χω μάθει μόνος. —*
*Μα όπου γεννιέται αγάπη εκεί και πόνος.*

*Κέρκυρα 29 Ιουν. 1915*

(Τα Σονέτα, αρ. 20, σελ. 86)

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΔΕΥΤΕΡΟ: ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ

## Εισαγωγή στο δεύτερο κεφάλαιο

Το δεύτερο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής είναι αφιερωμένο στα λυρικά μεταφράσματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και αφορά σε τρεις διακριτές περιόδους της δημιουργίας του: Η πρώτη είναι το 1898, έτος κατά το οποίο μετέφρασε δέκα ποιήματα του Λατίνου ποιητή Κάτουλλου που παρέμειναν αδημοσίευτα ως το 1973. Η δεύτερη είναι το έτος 1906, οπότε μετέφρασε ωδές από τους αρχαίους ποιητές Πίνδαρο και Οράτιο και η τρίτη κατά τα έτη 1915-1917, οπότε μετέφρασε έργα των Γερμανών ποιητών Γκαίτε, Σίλλερ και Χάινε. Πρόκειται για έργα που ανήκουν στο είδος της λυρικής ποίησης είτε με την κλασικιστική της έννοια, δηλαδή τα άσματα (carmina) του Κάτουλλου ή οι ωδές του Πίνδαρου και του Οράτιου, είτε με τη διευρυμένη έννοια που ο όρος απέκτησε στον ρομαντισμό, δηλαδή τα ποιήματα των Γερμανών ποιητών. Όσον αφορά στη δεύτερη περίπτωση, ο χαρακτηρισμός των συγκεκριμένων έργων ως λυρικών, αιτιολογείται με βάση τα δομικά χαρακτηριστικά τους (μέτρο, ρίμες, μουσικότητα), αλλά και με βάση το θεματικό τους περιεχόμενο (ιδιωτική ποίηση, λυρισμός, ρομαντικά ιδεώδη). Ειδικότερα στην περίπτωση του έργου του Γκαίτε, *Ερμάννος και Δωροθέα,* το οποίο τυπικά θεωρείται επικό ειδύλλιο, ακολουθεί στη σχετική ενότητα (Β.2.) αναλυτική παρουσίαση των κριτηρίων με βάση τα οποία χαρακτηρίζω το έργο ως λυρικό μετάφρασμα και το εντάσσω στο παρόν κεφάλαιο.

Κύριο θεωρητικό άξονα αποτελεί η πρόσληψη της λυρικής ποίησης στο πλαίσιο του ρομαντισμού. Παρουσιάζεται η απήχηση των αρχαίων λυρικών ποιητών τόσο γενικά στην Ευρώπη όσο και ειδικότερα στην Ελλάδα, κατά τον 19ο αιώνα, και η επίδραση που είχε το έργο τους στη διαμόρφωση της ρομαντικής Ποιητικής. Συζητούνται οι συσχετισμοί μεταξύ ποίησης και μουσικής και μάλιστα η ιδιαίτερη σημασία που έλαβαν η λαϊκή παράδοση και το δημοτικό τραγούδι για τους ρομαντικούς ποιητές. Επισημαίνεται ακόμα ο καταλυτικός ρόλος που η ποίηση έπαιξε στη διαμόρφωση της εθνικής ταυτότητας, αλλά και το πώς η ίδια διαποτίστηκε από τα εθνικά ιδεώδη. Σε αυτό το πλαίσιο εξετάζεται η θητεία του Θεοτόκη στον ρομαντισμό και μάλιστα σε συνάρτηση με την Επτανησιακή Σχολή και τη σολωμική παρακαταθήκη.

Ακολουθώντας τη γενική δομή της διατριβής, και αυτό το κεφάλαιο χωρίζεται σε τρεις ενότητες: Στην ενότητα Α δίνεται το πλαίσιο εντός του οποίου

πραγματοποιήθηκαν οι εν λόγω μεταφράσεις, εξετάζεται η πρόσληψη της αρχαίας λυρικής ποίησης από τους Ευρωπαίους (ενότητα Α.1.), η διαμόρφωση της λυρικής ποίησης στη Γερμανία - με έμφαση στους τρεις Γερμανούς ποιητές που μετέφρασε ο Θεοτόκης - και οι συσχετισμοί της με τον ρομαντισμό (ενότητα Α.2.), η πρόσληψη τόσο της αρχαίας όσο και της γερμανικής λυρικής ποίησης και του ρομαντισμού από τη νεοελληνική λογοτεχνία (ενότητα Α.3.). Στην ενότητα Β εξετάζονται τα ίδια τα μεταφράσματα (από την αρχαία ελληνική και λατινική ποίηση στην ενότητα Β.1. και από τη γερμανική στην ενότητα Β.2.), η μέθοδος εργασίας του Θεοτόκη, οι επιλογές των κειμένων και τα κριτήρια που τις υπαγόρευσαν, οι μεταφραστικές επιλογές όσον αφορά στη γλώσσα, το μέτρο, το ύφος, τη διαχείριση των μεταφραστικών προβλημάτων κ.λπ.. Τέλος, στην ενότητα Γ εξετάζονται οι επιρροές της λυρικής ποίησης και του ρομαντισμού στο πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο του Θεοτόκη (ενότητα Γ.1.), ενώ αφιερώνεται ξεχωριστό κομμάτι στα σονέτα του (ενότητα Γ.2.), ως έκφραση μιας εναλλακτικής, όχι δευτερεύουσας, αλλά παράλληλης καλλιτεχνικής ταυτότητας και μιας όψης του Θεοτόκη σχετικά παραγνωρισμένης, αυτής του ρομαντικού ποιητή.

# Α. ΛΥΡΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ, ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΑ ΙΔΕΩΔΗ ΣΤΗΝ ΕΠΟΧΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ

## Α.1. Η πρόσληψη της αρχαίας Λυρικής Ποίησης από την Ευρώπη (Κάτουλλος, Πίνδαρος και Οράτιος)

Όπως παρατηρεί ο Βελουδής, ο όρος *Ποίηση* κληρονομήθηκε από την αρχαιότητα και ειδικότερα από τις ποιητικές θεωρίες του Πλάτωνα και του Αριστοτέλη και ερμηνεύθηκε από τους Γερμανούς κλασικιστές ως όρος που περιλάμβανε όλα τα είδη του έντεχνου λόγου, δηλαδή οτιδήποτε σήμερα ονομάζεται λογοτεχνία (Βελουδής, 1997). Η κλασικιστική Ποιητική αναγνωρίζει τρία μεγάλα γένη (Genres) ποίησης, την Επική Ποίηση τη Δραματική Ποίηση και τη Λυρική Ποίηση, τα οποία με τη σειρά τους χωρίζονται σε διάφορα μικρότερα γένη ή είδη (subgenres). Αυτό σημαίνει ότι οι κλασικιστές δεν έκαναν διαχωρισμό μεταξύ πεζού και ποιητικού λόγου, γεγονός το οποίο οφείλεται πρώτον στο ότι η πεζογραφία δεν είχε αναπτυχθεί ιδιαίτερα κατά την αρχαιότητα και δεύτερον στο ότι ακόμα και έργα όπως οι διάλογοι του Πλάτωνα, θεωρούνται, σύμφωνα με τις αρχές της κλασικιστικής Ποιητικής, ως έργα ποιητικά, διότι ακολουθούν την αρχή της μίμησης (Βελουδής, 1997).

Φυσικά η κλασικιστική Ποιητική δεν συμφωνεί απόλυτα με τις ποιητικές κατηγορίες που διέκριναν οι αρχαίοι, όπως π.χ. ο Αριστοτέλης, ούτε και με νεότερες θεωρίες, κάποιες από τις οποίες αμφισβητούν εξ ολοκλήρου την ύπαρξη λογοτεχνικών ειδών. Όμως από την Αναγέννηση ως τον πρώιμο ρομαντισμό αυτό ήταν το παραδεδεγμένο σχήμα της λογοτεχνικής θεωρίας, μέσα στο οποίο γινόταν η επιμέρους κατηγοριοποίηση των νέων ειδών. Εντέλει, η εξέλιξη των ποιητικών ειδών είχε ως αποτέλεσμα τη σταδιακή αλλαγή του περιεχομένου των κλασικιστικών όρων. Η Επική και Δραματική Ποίηση εξελίχθηκαν σε πεζά λογοτεχνικά είδη: το Έπος έδωσε είδη όπως το μυθιστόρημα, η νουβέλα κ.λπ., ενώ το Δράμα οδήγησε στο σύγχρονο Θέατρο (Bassnett, 1998). Έτσι ο όρος *Λυρική Ποίηση* έχασε τον επιθετικό του προσδιορισμό και διευρύνθηκε, ώστε να συμπεριλάβει κάθε λογοτεχνικό έργο που δεν είναι γραμμένο σε πρόζα, ακόμα και το πεζό ποίημα, είδος που καθιέρωσε ο Baudelaire (Βελουδής, 1997).

Στην αρχαιότητα η λυρική ποίηση περιλάμβανε είδη όπως το χορικό άσμα και η μονωδία και ήταν εν γένει «η ποίηση που είναι καμωμένη για να τραγουδιέται με συνοδεία λύρας ή και άλλων οργάνων (αυλός, κιθάρα) ή και χωρίς όργανο ή, τέλος, να τραγουδιέται και να χορεύεται κατά περίσταση.» (Μπαλάσκας, 1998, σ. 8). Η αρχαία λυρική ποίηση, σε αντίθεση με το έπος και το δράμα, κινούνταν πιο κοντά στον χώρο της προσωπικής σκέψης και συγκίνησης -χωρίς αυτό να αναιρεί τον δημόσιο χαρακτήρα της- και σχετιζόταν με εκδηλώσεις της ανθρώπινης ζωής, όπως «λατρεία, σπουδαίες πράξεις, έρωτας, γάμος, συμπόσια, πόλεμος, γερατειά, θάνατος κ.α. που τα βρίσκουμε λίγο πολύ και στα δημοτικά τραγούδια καθώς και στη σύγχρονη λυρική ποίηση.» (Μπαλάσκας, 1998, σ. 9).

Αυτά ακριβώς τα χαρακτηριστικά της αρχαίας λυρικής ποίησης, η μουσικότητα και ο προσωπικός τόνος, άσκησαν ιδιαίτερη επιρροή στους νεότερους ποιητές, με αποτέλεσμα τη βαθμιαία επικράτησή της και την ταύτιση της ποίησης με τη λυρική ποίηση (Βελουδής, 1997). Ειδικότερα στον ρομαντισμό, η λυρική ποίηση αναδείχθηκε ως η ύψιστη μορφή της Τέχνης (Hegel, 2000), καθώς η σύνδεσή της με το λαϊκό τραγούδι αποτέλεσε ισχυρό ιδεολογικό έρεισμα για ένα από τα βασικότερα ρομαντικά αιτήματα: Κάθε έθνος να καλλιεργήσει μια ποίηση εθνική, που να βασίζεται στην ιστορία και την παράδοσή του, να μιλά κατευθείαν στο λαϊκό αίσθημα, να προσεγγίζει τη λαϊκή γλώσσα, αλλά να είναι ταυτόχρονα έργο υψηλής καλλιτεχνικής αξίας και ποιότητας, με δουλεμένη μορφή και ουσιαστικό περιεχόμενο[110].

Επίσης η λυρική ποίηση ταυτίστηκε με την Αρχή της ποίησης, καθώς υποστηρίχθηκε ότι ήταν το πρώτο είδος ποίησης που υπήρξε, πριν ακόμα από το Έπος, «είτε με τη μορφή επιφωνημάτων και επικλήσεων [...] είτε με τη μορφή ρυθμικών τόνων και εκφράσεων [...] σαν πρώτη εμφάνιση του τραγουδιού ειδικά και της ποίησης γενικότερα.» (Τοπούζης, 1998, σ. 12). Κατ' αυτόν τον τρόπο αναδείχθηκαν ως ποιητικά πρότυπα οι ποιητές της αρχαιότητας που διέπρεψαν στα λυρικά είδη, όπως, από την ελληνική γραμματεία, ο Αλκαίος, ο Βακχυλίδης, ο Πίνδαρος, ο Ανακρέων, η Σαπφώ κ.α. και από τη λατινική γραμματεία ο Κάτουλλος, ο Οβίδιος, ο Οράτιος, ο Τίβουλλος κ.α.

[110] Για το λαϊκό τραγούδι και τη λαογραφία γενικότερα στον ρομαντισμό, βλ. στο: Πολίτης, Αλέξης. *Ρομαντικά Χρόνια – Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880.* Ε.Μ.Ν.Ε. – Μνήμων, 2009 (σσ. 48-49). Για τη θέση του λαϊκού τραγουδιού στον Γερμανικό ρομαντισμό και την πρόσληψη του φαινομένου από τους Έλληνες γίνεται λόγος παρακάτω (ενότητες Α.2. και Α.3. αντίστοιχα).

Ο Πίνδαρος, ποιητής του 6ου π.Χ. αιώνα (518-438 π.Χ.), γεννήθηκε στις Κυνός Κεφαλές της Θήβας και σύντομα απέκτησε πανελλήνια φήμη χάρη στις θριαμβευτικές ωδές που συνέθετε (Said, et al., 2001). Από το πλούσιο έργο του, μεγάλο μέρος του οποίου δεν σώθηκε, οι Επίνικοι, ύμνοι για τους νικητές των αθλητικών αγώνων, λειτούργησαν ως κανόνας και ως μέτρο σύγκρισης για όλους τους επόμενους λυρικούς ποιητές: «Οι Επίνικοι είναι το πιο σημαντικό έργο του Πινδάρου και αποτελεί κατά πολύ το πιο ευρύ ενιαίο σώμα ελληνικού χορικού άσματος που διαβάστηκε συνεχώς, από την κλασική αρχαιότητα [...] από τον Οράτιο μέχρι τον Hörderlin και μετά μέχρι τον Ezra Pound επηρέασαν πολύ την εκάστοτε κρατούσα αντίληψη για την ωδή και το υψηλό ύφος της ποιητικής έμπνευσης.» (Segal, 2000, σ. 305).

Οι Επίνικοι του Πίνδαρου δεν λειτουργούν απλώς καταγραφικά, ως μια μαρτυρία του τόπου, του χρόνου και του ονόματος του νικητή. Η νίκη εντάσσεται σε κάποιο μυθολογικό πλαίσιο, περιέχει ηθικά και θρησκευτικά διδάγματα και ο νικητής προβάλλεται ως ήρωας, ως ανθρώπινο πρότυπο, χάρη στις αρετές και την αξία του (Said, et al., 2001). Έτσι αποκτούν μια διαχρονική ποιότητα, καθώς το γεγονός αίρεται στη σφαίρα του αιώνιου και ο άνθρωπος αίρεται στη σφαίρα της αθανασίας. Αυτό καθιστά την ποίηση του Πίνδαρου ιδεαλιστική, στοιχείο που αποτελεί κλειδί για την κατανόηση της πρόσληψής της κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, μια περίοδο που στην τέχνη επικρατεί ο ιδεαλισμός. Επιπλέον οι ωδές του Πίνδαρου περιέχουν σκέψεις για την ποίηση ως τέχνη και για τον ίδιο ως ποιητή (Said, et al., 2001). Επομένως είναι ποιήματα που λειτουργούν αυτοαναφορικά ως προς την ποίηση, και αυτό είναι ακόμα ένα στοιχείο που εξηγεί τη συμπάθεια των ρομαντικών για τον Πίνδαρο. Τέλος, η γραφή του διακρίνεται από ελευθερία και ανυπακοή στους αυστηρούς κανόνες του είδους (Said, et al., 2001), γεγονός που έφερνε την ποίησή του πιο κοντά στις απαιτήσεις των ρομαντικών, οι οποίοι επιθυμούσαν να καταργήσουν το στυλιζάρισμα του κλασικισμού.

Ο Λατίνος ποιητής Κάτουλλος υπολογίζεται ότι γεννήθηκε στη Βερόνα γύρω στα 84 π.Χ. και σε ηλικία περίπου 22 ετών βρέθηκε «μέσα στους κύκλους των μεγάλων της Ρώμης» (Τρομάρας, 2004, σ. 20). Ο Κάτουλλος αποτελεί την πρώτη από τις τρεις κορυφαίες στιγμές της λατινικής λυρικής ποίησης. «Η δεύτερη είναι ο Οράτιος και η τρίτη ο χριστιανός λυρικός ποιητής Προυδέντιος» (Albrecht, 2013, σ. 364). Η εποχή που έζησε ο Κάτουλλος ήταν μια περίοδος κρίσης για τον ρωμαϊκό πολιτισμό και η

ποίησή του αποτελεί μια σαρκαστική και επαναστατική καταγγελία ενάντια στην εξαθλίωση της ρωμαϊκής κοινωνίας (Τρομάρας, 2004, σ. 13). Η κοινωνική ισχύς και η οικονομική επιφάνεια της οικογένειάς του, όπως και το γεγονός ότι δεν ανέπτυξε ιδιαίτερη πολιτική δραστηριότητα, του έδιναν την ελευθερία να σατιρίζει απερίφραστα τα πρόσωπα εξουσίας για τις αδυναμίες, τις ανεπάρκειες, την ανηθικότητά τους (Τρομάρας, 2004, σσ. 36-37). Ο κύκλος του ήταν αυτός των Νεωτερικών ποιητών, των νεαρών Ρωμαίων «που ως οργισμένα νιάτα αμφισβητούν τους παραδοσιακούς κανόνες και στη θέση εκείνων χτίζουν τον δικό τους κόσμο αξιών.» (Albrecht, 2013, σ. 369).

Σε αντίθεση με την επική παράδοση της λατινικής ποίησης, που εξυμνούσε τους ήρωες και το κλέος της Ρώμης, οι Νεωτερικοί γράφουν για το άτομο και ασχολούνται ιδιαίτερα με τον έρωτα, σε όλες τις εκφάνσεις του (Τρομάρας, 2004, σ. 31). Πρόκειται για μια ποιητική επανάσταση που έχει τις θεωρητικές της βάσεις στον επικουρισμό: «Στις παραδοσιακές ρωμαϊκές αρετές της gravitas και του negotium, οι Νεώτεροι αντιπαραθέτουν την αποθέωση του προσωπικού και του ιδιωτικού, την αποθέωση του έρωτα και της φιλίας, αντιπροτείνουν την vita otiosa, μια τρυφηλή δηλ. και ηδονιστική ζωή […] αφιερωμένη στο άτομο και τις πνευματικές του ανησυχίες» (Τρομάρας, 2004, σσ. 35-36). Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι την ίδια εποχή έζησε ο Λουκρήτιος, συγγραφέας του μνημειώδους *De rerum natura*, στο οποίο διασώζεται η φιλοσοφία του Επίκουρου[111]. Νεωτερικό χαρακτηριστικό αποτελεί και η συνήθεια του ποιητή να απευθύνει τους στίχους του στον εαυτό του, με τη μορφή ερωτήσεων ή προτροπών. Αυτές οι αποστροφές στο ποιητικό Εγώ, συχνότατες στην ποίηση του Κάτουλλου, αποτελούν μια πρώιμη έκφραση του εσωτερικού μονολόγου, που θα εμφανιστεί αργότερα στη λογοτεχνία (Albrecht, 2013, σ. 366).

Η νεωτερικότητα της λατινικής ποίησης αυτής της περιόδου δεν έγκειται μόνο στη θεματολογία, αλλά και σε ζητήματα τεχνικής: «Για πρώτη ίσως φορά δοκιμάζονται, και μάλιστα επιτυχώς, όλα τα λυρικά μέτρα των Ελλήνων» (Τρομάρας, 2004, σ. 32). Πραγματοποιείται επίσης μια υπέρβαση των ειδολογικών περιορισμών εφόσον οι ποιητές αξιοποιούν ποικίλες παραδόσεις. Η ποίηση του Κάτουλλου αποτελεί εξαιρετικό δείγμα αυτής της ειδολογικής υπέρβασης, καθώς «συνδέει τις παραδόσεις

[111] Και το έργο αυτό ανήκει στα μεταφράσματα του Θεοτόκη. Βλ. στο 5ο κεφάλαιο, ειδικότερα στην ενότητα Β.2..

του ιάμβου, του επιγράμματος και άλλων ελληνιστικών ειδών σ' ένα εντελώς προσωπικό και μοναδικό κράμα˙» (Albrecht, 2013, σ. 363). Τα ποιήματά του είναι συνήθως δουλεμένα ως την τελειότητα, όμως η μετρική τους δεξιοτεχνία μοιάζει αβίαστη, σαν να πρόκειται για προϊόν αυθόρμητης έμπνευσης (Τρομάρας, 2004, σ. 34). Ενώ κατέχει σε βάθος την ελληνική και τη λατινική ποιητική παράδοση, οι στίχοι του δεν φέρουν το βάρος της λογιοσύνης (Albrecht, 2013, σ. 399).

Ένα ακόμα χαρακτηριστικό της νεωτερικής λατινικής ποίησης είναι η αξιοποίηση της καθομιλουμένης και η ανάδειξη λαϊκών και ιδιωματικών τύπων σε μέσα υψηλής καλλιτεχνικής έκφρασης. Ο Κάτουλλος χρησιμοποίησε στην ποίησή του, περισσότερο από κάθε άλλον, άφθονα υποκοριστικά και ιδιωματικές λέξεις, κάποιες από τις οποίες καθιερώθηκαν στην μετέπειτα ποιητική παραγωγή: «Από τη διάλεκτο της πατρίδας του εισάγει στη λογοτεχνία π.χ. τη λέξη basium.» Ταυτόχρονα όμως ποικίλει το ύφος του με λόγιους τύπους, όπως ελληνικές λέξεις και κύρια ονόματα, που «χρησιμεύουν ως επίλεκτα διακοσμητικά στοιχεία.» (Albrecht, 2013, σ. 387). Το έργο του Κάτουλλου άσκησε έντονη επιρροή στους μεταγενέστερους και υπήρξε ιδιαίτερα επιδραστικό για την ευρωπαϊκή εθνική ποίηση, σε ποιητές όπως οι Πετράρχης, Αριόστο, Τάσσο, Λαμαρτίνος, Μονταίν, Σαίξπηρ, Σίλλερ, Γκαίτε και πολλοί άλλοι (Τρομάρας, 2004, σσ. 50-51).

Ο Λατίνος Οράτιος, γεννημένος το 65 π.Χ. στη Νότια Ιταλία, σπούδασε ελληνική φιλοσοφία και λογοτεχνία στην Αθήνα και εργάστηκε στη Ρώμη ως δημόσιος υπάλληλος. Ανήκε στον κύκλο των ποιητών που υποστήριζε ο Μαικήνας, έχαιρε της εκτίμησης του ίδιου του Αυγούστου και ήταν ο ποιητής στον οποίο ανατέθηκε το τιμητικό καθήκον να συνθέσει τον *Ύμνο της Εκατονταετίας.* Υπήρξε πολυγραφότατος και λόγω της πολύπλοκης ιδιοσυγκρασίας του καλλιέργησε διάφορα ποιητικά είδη. Η φιλοσοφία διατρέχει την ποίησή του, με φανερές τις επιρροές των Στωικών και Επικούρειων, χωρίς όμως να ακολουθεί δογματικά καμία σχολή. Η λεπτή ειρωνεία, η ανάγκη για ελευθερία και η διάθεση να βιώσει τη ζωή πλήρως, χωρίς όμως ακρότητες, συγκροτούν την προσωπική του φιλοσοφία, η οποία αποτυπώνεται στην ποίησή του (Albrecht, 2013).

Ως ποιητικά πρότυπα για τις ωδές του κατονομάζει κυρίως τον Αλκαίο και τον Πίνδαρο και δευτερευόντως τη Σαπφώ, τον Ανακρέοντα, τον Στησίχορο κ.α., ενώ η φιλολογική έρευνα υποδεικνύει υφολογικές και θεματικές επιρροές από πηγές που

δεν κατονομάζονται από τον ίδιο, όπως το ελληνιστικό επίγραμμα και η ρητορική της εποχής του (Nisbet & Hubbard, 2001). Στις αποσιωπημένες αυτές επιρροές ανήκει και ο Κάτουλλος, του οποίου το έργο φαίνεται ότι γνώριζε πολύ καλά ο Οράτιος και συχνά τον «θυμάται» στις ωδές του (Τρομάρας, 2004, σ. 47)[112]. Οι *Ωδές* του καλύπτουν ένα ευρύτατο φάσμα θεμάτων, από τις ανθρώπινες σχέσεις ως τη φύση και τους θεούς, και όλα αυτά δεμένα σε ένα αρμονικό σύνολο: «πρώτος και μοναδικός απέδειξε ότι η λατινική λυρική ποίηση είναι ικανή για μια τόσο ευρεία αποστολή. Κατέκτησε για τη λατινική ποίηση νέες περιοχές.» (Albrecht, 2013, σ. 833).

Οι *Ωδές* του Οράτιου κατέχουν περίοπτη θέση, όχι μόνο στη λατινική, αλλά και στην ευρωπαϊκή γραμματεία. Από την εποχή του ως σήμερα ο Οράτιος έχει ασκήσει συνεχόμενη επιρροή σε μια πληθώρα ποιητών από τον Οβίδιο, ως τον Πετράρχη και τον Δάντη, από τον Πόουπ και τον Μίλτον ως τους Μπάυρον, Σίλλερ, Χέρντερ, Γκαίτε, ακόμα και τον Πούσκιν. «The poet makes us feel his presence not only by his selection of material but by the way he handles it. [...] By bringing to lyric something of the self-expression, however stylized, [...] Horace began a fruitful development in European literature.» (Nisbet & Hubbard, 2001, σ. xxvi). Πολλοί Ευρωπαίοι ποιητές εμπνεύστηκαν από την ποίησή του για να οδηγηθούν σε μια αναμόρφωση της ευρωπαϊκής λυρικής ποίησης και σε ορισμένες περιπτώσεις στην αναγέννηση του ποιητικού είδους της Ωδής (Albrecht, 2013).

## Α.2. Οι Γερμανοί λυρικοί ποιητές (Γκαίτε, Σίλλερ, Χάινε) και ο γερμανικός Ρομαντισμός

Παραπάνω έγινε λόγος για μια ποιητική άνθηση στην Ευρώπη, η οποία πραγματοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό χάρη στην πρόσληψη της αρχαίας λυρικής ποίησης από τους νεότερους ποιητές. Η αναβίωση της λυρικής ποίησης πραγματοποιήθηκε σε δύο φάσεις, μία κατά τη διάρκεια του κλασικισμού και μία με τον ρομαντισμό. Αυτή η δεύτερη φάση ήταν και η πιο κρίσιμη για τη διαμόρφωση του μετέπειτα σκηνικού στην ποίηση: «Η "ποίηση" θα ταυτιστεί από τους ευρωπαίους, ιδιαίτερα τους Άγγλους και τους Γερμανούς ρομαντικούς ποιητές, με τη "λυρική ποίηση" και αυτή η τελευταία με την έκφραση του "εγώ" – απόλυτα

[112] Η αποσιώπηση οφείλεται μάλλον στο γεγονός ότι ο Κάτουλλος ήταν υπερβολικά ριζοσπαστικός και αντικαισαρικός για τα μέτρα του Οράτιου και των πατρώνων του (Τρομάρας, 2004, σ. 47). Σχετικά με το ζήτημα της εξάρτησης του Οράτιου από πρόσωπα εξουσίας βλ. και παρακάτω, στην ενότητα Β.1.2., σσ. 134-135.

εννοημένου και αποκομμένου από το κοινωνικό του περιβάλλον» (Βελουδής, 1997, σ. 112).

Οι ρομαντικοί ποιητές λοιπόν πραγματοποιούν τη μετάβαση από την αντίληψη της ποίησης ως μίμηση της φύσης στην αντίληψή της ως έκφραση του ατόμου, του ψυχισμού του, της εσωτερικής του ζωής. Αν και είναι πολύ δύσκολο να δοθεί ένας ορισμός του ρομαντισμού, λόγω των πολλών ετερόκλητων ιδεών που περικλείει και λόγω των πολυάριθμων εκφραστών του, αυτό που είναι βέβαιο είναι η σπουδαιότητά του: «Η σπουδαιότητα του ρομαντισμού έγκειται στο γεγονός ότι είναι το μεγαλύτερο πρόσφατο κίνημα που μετέβαλε άρδην τη ζωή και τη σκέψη του δυτικού κόσμου. Είμαι της άποψης πως πρόκειται για τη μεγαλύτερη στροφή που σημειώθηκε ποτέ στη συνείδηση της Δύσης και πως όλες οι άλλες στροφές που σημειώθηκαν κατά τη διάρκεια του δέκατου ένατου και του εικοστού αιώνα όχι μόνον είναι, συγκριτικά, λιγότερο σημαντικές, αλλά δέχτηκαν και βαθύτατη την επιρροή του ρομαντισμού.» (Berlin, 1999, σ. 28).

Ίσως η παραπάνω εκτίμηση να είναι κάπως υπερβολική, όμως είναι γεγονός ότι δεν μπορεί να μελετήσει κανείς την ευρωπαϊκή ποίηση από τον 18ο αιώνα και μετά, χωρίς να λάβει σοβαρά υπόψη του τον ρομαντισμό. Ειδικότερα όσον αφορά στους τρεις ποιητές της επικεφαλίδας, τα έργα των οποίων συμπληρώνουν τα λυρικά μεταφράσματα του Θεοτόκη, πρόκειται για σημαντικούς εκπροσώπους του γερμανικού ρομαντισμού, αλλά και γενικότερα για σπουδαίους ποιητές που άσκησαν καθοριστική επίδραση στην εποχή τους και αργότερα. Στην πραγματικότητα δεν είναι και οι τρεις ξεκάθαρα ή εξολοκλήρου ρομαντικοί. Ανήκουν μάλλον σε τρεις διακριτές φάσεις του ρομαντικού κινήματος και ο καθένας τους εκδηλώνει τα ρομαντικά χαρακτηριστικά με εντελώς ιδιαίτερο τρόπο.

Ο Γκαίτε (Johann Wolfgang von Goethe, 1749–1832), γεννημένος στη Φρανκφούρτη (Frankfurt am Main) και μεγαλωμένος σε περιβάλλον ευνοϊκό για την ανάπτυξη ποιητικού ταλέντου, έδωσε στη νιότη του γνήσια δείγματα ρομαντικής φύσης. Εγκατέλειψε τις νομικές σπουδές του για να ασχοληθεί με τις τέχνες, ασθένησε σοβαρά, φτάνοντας κοντά στον θάνατο, εκδήλωσε μυστικιστικές ανησυχίες, μελέτησε παράλληλα με τη λογοτεχνία τις βασικές θετικές επιστήμες (Λαζανάς, 1994). Το έργο του είναι εκτενέστατο και καλύπτει μια ευρεία γκάμα ειδών όπως δράμα, έπος, μυθιστόρημα, μπαλάντες, επιγράμματα κ.α. Ασχολήθηκε με τη μετάφραση, τη

συγγραφή επιστημονικών πραγματειών, αλλά και ενός δοκιμίου για την ποίηση που αποτελεί ταυτόχρονα και ένα είδος αυτοβιογραφίας (Λαζανάς, 1994).

Για τα δραματικά του έργα, τα περισσότερα από τα οποία έμειναν αποσπασματικά[113], άντλησε θέματα από τη μυθολογία, την ιστορία και τη λαϊκή παράδοση. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σημειωθεί η ιδιαίτερη θέση που κατείχε το λαϊκό στοιχείο στον γερμανικό ρομαντισμό. Σε αντίθεση με την υπεροπτική στάση των διαφωτιστών απέναντι στο πρόσφατο παρελθόν της Ευρώπης, οι ρομαντικοί έδωσαν μεγάλη σημασία στον Μεσαίωνα, στις θρησκευτικές και λαϊκές παραδόσεις, στα παραμύθια κ.λπ[114]. Τα ρομαντικά έργα εμποτίζονται από τη λαϊκή παράδοση, ενώ παράλληλα δίνουν στα θέματά της μια νέα καλλιτεχνική διάσταση και στη λαϊκή γλώσσα ύψος εκφραστικό και αισθητικό. Το λαϊκό τραγούδι επίσης έχει την τιμητική του στη ρομαντική ποίηση, καθώς καλλιεργούνται είδη όπως η έντεχνη μπαλάντα, η ρομαντική ωδή και γενικά το ποιητικό τραγούδι (lied).

Ο Γκαίτε ακολουθεί, εν μέρει, αυτήν τη γραμμή, γράφοντας ποιήματα ανάλαφρα, χαριτωμένα, σύντομα, κατάλληλα για τραγούδι και χορό. Εκφράζει τα εσωτερικά συναισθήματα σε συνάρτηση με τις εξωτερικές εκδηλώσεις της φύσης, την ερωτική μελαγχολία ανάμεικτη με μια νότα χιούμορ[115], τις ομορφιές της φύσης και την απλότητα της ζωής στην ύπαιθρο. Από την άλλη πλευρά γράφει και ποιήματα με μυθικά και φιλοσοφικά θέματα, υψηλά πρότυπα της ποιητικής τέχνης, που θεωρούνται ακόμα σήμερα αξεπέραστα αριστουργήματα. Τα πιο φιλοσοφικά έργα του προβάλλουν μια ιδεαλιστική θεώρηση του κόσμου, τον βουλητικό άνθρωπο ως ηθικό πρότυπο, την εξιδανικευμένη όψη του έρωτα. Η επίδρασή του Γκαίτε υπήρξε καθοριστική για τη λογοτεχνία από την εποχή του και έπειτα (Λαζανάς, 1994).

Το νεανικό του μυθιστόρημα, ο *Βέρθερος* (1774), ξεσήκωσε μια πραγματική θύελλα στη Γερμανία. Τον κατηγόρησαν ότι υπήρξε η αιτία της «αρρώστιας του αιώνα», επειδή όλοι οι ερωτευμένοι νέοι που, για τον ένα ή τον άλλο λόγο απογοητεύονταν, αυτοκτονούσαν, ακολουθώντας το παράδειγμα του ομώνυμου ήρωα. Αργότερα ο Γκαίτε υπερασπίστηκε τον εαυτό του και το έργο του, λέγοντας ότι «δεν επροκάλεσε

[113] Για τη σημασία του αποσπάσματος στον ρομαντισμό βλ. παρακάτω, ενότητα Γ.1.

[114] «French rationalism had contemptuously looked down upon the past and especially upon the Middle Ages. The romanticists found in these very periods the wondrous fairyland which they missed in the present. Repelled by their contemporary world, they discovered inspiration and beauty in history.» (Kohn, 1950).

[115] Παρακάτω γίνεται λόγος για το χιούμορ και την ειρωνεία ως τεχνική υπονόμευσης του ρομαντικού ύφους, όπως αναπτύχθηκε στον ύστερο ρομαντισμό.

[...] απεκάλυψε τη νοσηρή διάθεση, που κατοικούσε στην ψυχή των νέων της εποχής εκείνης.» (Λαζανάς, 1994, σ. 13). Ο Γκαίτε έχει εκφραστεί αρνητικά για τον ρομαντισμό, υποστηρίζοντας ότι «είναι αρρώστια, αδυναμία, ευπάθεια, η πολεμική ιαχή μιας σχολής έξαλλων ποιητών και καθολικών αντιδραστικών, ενώ ο κλασικισμός είναι δυνατός, φρέσκος, χαρούμενος, υγιής, όπως ο Όμηρος και το Τραγούδι των Νιμπελούνγκεν.» (Berlin, 1999, σ. 45).

Ένα ταξίδι του στην Ιταλία, διάρκειας δύο ετών (1786-1788), στάθηκε πράγματι αφορμή για μια στροφή του προς τον κλασικισμό και οι Γερμανοί φιλόλογοι τον θεωρούν κλασικιστή, όμως στην πραγματικότητα, ο Γκαίτε υπήρξε πολύ πιο κοντά στον ρομαντισμό (Nicholls, 2003). Αυτό μαρτυρούν όχι μόνο το λογοτεχνικό έργο του, αλλά και όλο το πλαίσιο στο οποίο κινήθηκε. Γνωρίστηκε με τον Χέρντερ, ο οποίος του υπέδειξε «την αξία της λαϊκής ποίησης, το μεγαλείο του Ομήρου, του Πινδάρου, του Όσσιαν, του Σαίξπηρ.» (Angelloz, 2017 [1968], σ. 11). Στην αυλή του Δούκα της Βαϊμάρης συναναστράφηκε πολλούς ρομαντικούς λογοτέχνες της εποχής του και για ένα διάστημα υπήρξε ανάμεσά τους ηγετική φυσιογνωμία, καθώς η μικρή αυτή πόλη λειτούργησε ως πνευματικό και κοσμοπολιτικό κέντρο ολόκληρης της Ευρώπης (Λαζανάς, 1994).

Η γνωριμία και η στενή φιλία του με τον Σίλλερ (Johann Christoph Friedrich von Schiller, 1759-1805) υπήρξε εξαιρετικά ευνοϊκή για την δική του εξέλιξη, αλλά και για τα γερμανικά γράμματα γενικότερα. Μάλιστα, «αν ο Γκαίτε δημοσίευσε στα χρόνια που ακολούθησαν σημαντικά έργα, αυτό το οφείλουμε εν μέρει στον Σίλλερ.» (Angelloz, 2017 [1968], σ. 56). Ήταν στο πλαίσιο της σχέσης αυτής που αναπτύχθηκε η ιδέα μιας αναγέννησης του ελληνικού πνεύματος με βόρειες συνιστώσες: «Αφού γεννηθήκατε Γερμανός, αφού το ελληνικό πνεύμα σας συνέπεσε να πέσει σ' αυτή τη βόρεια χώρα, δεν είχατε άλλη επιταγή [...]. Έτσι, κατά κάποιον τρόπο, "εκ των άνω" και "εκ των έσω" δημιουργήσατε και φέρατε στο φως μια νέα Ελλάδα.»[116].

Όσα γράφει ο Σίλλερ στον Γκαίτε περί ελληνικού πνεύματος αναφέρονται σε μια ιδέα η οποία αποτελεί βασικό συστατικό της ρομαντικής ιδεολογίας: «κάποτε ήμασταν αρχαίοι Έλληνες. Αυτός είναι ο μεγάλος μύθος [...] που, αν και τελείως αβάσιμος από ιστορικής πλευράς, κατακυρίευσε τους Γερμανούς, λειτουργώντας ως μέσο αναπλήρωσης του πολιτικού τους κενού...» (Berlin, 1999, σ. 146). Οι Γερμανοί

[116] Από επιστολή του Σίλλερ στον Γκαίτε τις 28/8/1874. Στο: Λαζανάς, 1994 (σ. 25).

ρομαντικοί πίστεψαν στην καταγωγή τους από την αρχαία Ελλάδα και ανέλαβαν το χρέος να αναβιώσουν το αρχαιοελληνικό πνεύμα, την αρχαιοελληνική τέχνη, τα αρχαιοελληνικά ιδεώδη. Η αναβίωση αυτή πραγματοποιήθηκε αναπόφευκτα μέσα από το πρίσμα της γερμανικής κουλτούρας και, σε συνδυασμό με τη ρομαντική ιδεολογία περί έθνους, οδήγησε στην ανάδυση του ιδιότυπου γερμανικού εθνικισμού[117].

Σε αυτό το πλαίσιο έγινε και η πρόσληψη της λυρικής ποίησης και η σύνδεσή της με το γερμανικό (και γενικότερα το βόρειο ευρωπαϊκό) λαϊκό τραγούδι. Το λαϊκό τραγούδι για τους Γερμανούς ρομαντικούς εξέφραζε το συλλογικό γερμανικό πνεύμα (Deutschthum) και αποτελούσε το συνδετικό κρίκο με το παρελθόν, με την αρχή των πάντων (Kravitt, 1996). Εξ άλλου η λαογραφική επιστήμη, με το ιδιαίτερο ενδιαφέρον για τη συλλογή και μελέτη λαϊκών αφηγήσεων και τραγουδιών, γεννήθηκε στους κόλπους του γερμανικού ρομαντισμού, σε μια προσπάθεια να καθοριστεί η εθνική ενότητα με βάση τα κοινά πολιτισμικά στοιχεία (Πολίτης, 2009, σσ. 48-49).

Επιπλέον, η οργανική σχέση του λαϊκού τραγουδιού με τη μουσική, το καθιστούσε υπόδειγμα για τη ρομαντική ποιητική, η οποία έβλεπε τη μουσική ως ένα εκφραστικό μέσο ισχυρότερο από τον λόγο: «Wilhelm Heinrich Wackenroder, Novalis, Tieck, Jean Paul, Hoffmann, and Thomas Carlyle believed that music expressed the unutterable: that it was the original language of nature.» (Kravitt, 1996, σ. 152). Η μουσική, ως φυσική γλώσσα, ως γλώσσα που δεν υπόκειται στους περιορισμούς της λεξικής σημασίας, μπορεί να εκφράσει τα πάντα, ακόμα και τα άρρητα. Και, όπως ήδη αναφέρθηκε, για τους ρομαντικούς η ποίηση οφείλει να είναι μέσο έκφρασης του Εγώ. Επομένως η μουσική αποτελεί το απαραίτητο συμπλήρωμα της ποίησης, και η λυρική ποίηση είναι η τέλεια ποίηση, γιατί όσα δεν κατορθώνει να εκφράσει με τον λόγο (τα άρρητα) τα εκφράζει με τη μουσικότητα, με το λυρικό στοιχείο (ρυθμός, μέτρο, ομοιοκαταληξία, παρηχήσεις κ.λπ.)[118].

---

[117] «In that indirect way romanticism came to concern itself with political and social life and with the state. It never developed a program for a modern German nation-state, but with its emphasis on the peculiarity of the German mind it helped the growth of a consciousness of German uniqueness.» (Kohn, 1950).

[118] «Η επανασύζευξη της ποίησης με την προαιώνια σιαμαία αδελφή της, τη μουσική, είναι η ριζικότερη ίσως πράξη του ευρωπαϊκού, ιδιαίτερα του γερμανικού ρομαντισμού στην πορεία του για την άρση και την υπέρβαση της ποίησης και της ποιητικής θεωρίας του ευρωπαϊκού κλασικισμού. […] Μέσα στο παραδεδομένο "σύστημα των τεχνών" την πρώτη θέση καταλαμβάνει τώρα, στην

Σύμφωνα με τον Σίλλερ η έκφραση του Εγώ σχετίζεται άμεσα με την έκφραση της βούλησης. Η βούληση, έννοια που ο Γκαίτε, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, είχε ήδη προβάλλει ως ηθικό πρότυπο, έλαβε στη σκέψη του Σίλλερ διαστάσεις απόλυτου ιδανικού. Επηρεασμένος από τον Καντ υποστήριζε ότι η ανθρώπινη ουσία καθορίζεται από το στοιχείο της βούλησης και μάλιστα σε αντίθεση και σε αντιπαράταξη προς τη φύση: «ο Schiller δεν παύει στιγμή να επαναλαμβάνει πως, αν υπάρχει κάτι που κάνει τον άνθρωπο άνθρωπο, είναι το γεγονός ότι αυτός έχει την ικανότητα να υψωθεί υπεράνω της φύσης και να τη διαμορφώσει – να τη συντρίψει και να την υποτάξει στην ωραία, αδέσμευτη, ηθική βούλησή του.» (Berlin, 1999, σ. 134). Επομένως, στον Σίλλερ η ποίηση θα αποδεσμευθεί εντελώς από την κλασικιστική υποχρέωσή της να αποτελεί μίμηση της φύσης και θα γίνει το κατεξοχήν μέσο έκφρασης της ανθρώπινης βούλησης.

Ο βουλητικός άνθρωπος είναι ελεύθερος άνθρωπος και η ελευθερία αποτελεί για τον Σίλλερ αναγκαία και αδιαπραγμάτευτη συνθήκη για την ανθρώπινη ύπαρξη. Υπό το πρίσμα αυτό διαμορφώνει ο Σίλλερ την ποιητική του θεωρία, αλλά και την ποιητική του πράξη. Ο άνθρωπος που αντιστέκεται σε κάθε καταπίεση, που αρνείται να συμβιβαστεί με τις επιταγές της κοινωνίας, ακόμα και με τις επιταγές της προσωπικής του ηθικής, όταν αυτές έρχονται σε αντίθεση με ό, τι του υπαγορεύει η βούλησή του, αυτός ο άνθρωπος είναι ο τραγικός ήρωας του Σίλλερ (Roehr, 2003). Αυτός ο ηρωικός τύπος θα πάρει στη ρομαντική σκέψη την όψη του νιτσεϊκού υπεράνθρώπου για την οποία έγινε λόγος στο προηγούμενο κεφάλαιο[119].

Όμως φύση και ελευθερία δεν ήταν πάντοτε σε διάσταση για τον Σίλλερ: «Όπως όλοι οι ιδεαλιστές συγγραφείς του καιρού του, ο Schiller φαντάζεται ότι υπήρχε κάποτε μια θαυμαστή ενότητα μεταξύ των ανθρώπων, μια χρυσή εποχή, κατά την οποία το πάθος δεν ήταν χωρισμένο από τον Λόγο και η ελευθερία από την αναγκαιότητα» (Berlin, 1999, σ. 143). Η διάσταση μεταξύ ανθρώπου και φύσης προήλθε από τις αρνητικές όψεις του ανθρώπινου πολιτισμού, που εξαναγκάζουν τον άνθρωπο να προσηλώνεται σε κανόνες τεχνητούς, αντίθετους με την εσωτερική του φύση[120]. Μόνο μέσω της Τέχνης είναι εφικτή, σύμφωνα με τον Σίλλερ, μια επιστροφή στην

---

εποχή του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, η καθαρή, ενόργανη μουσική και το τραγούδι, αφού στηρίζεται στο ”φυσικότερο” για τον άνθρωπο μουσικό όργανο, τις φωνητικές χορδές, που συνδυάζει το φθόγγο με τον τόνο, την ποίηση με τη μουσική» (Βελουδής, 1989, σσ. 310-311).

[119] βλ. στις ενότητες Α.1. και Γ.3. του 1ου κεφαλαίου.

[120] Πρόκειται για μια ιδέα που απαντά και στα ινδικά μεταφράσματα του Θεοτόκη (βλ. στο 1ο κεφάλαιο), αλλά και σε άλλα, και ιδίως στα φιλοσοφικά του μεταφράσματα (βλ. στο 5ο κεφάλαιο).

ιδανική αρχική ενότητα, επειδή η Τέχνη φτιάχνει τους δικούς της κανόνες. Αυτή η πίστη στην απόλυτη ελευθερία του καλλιτέχνη και η εξίσωσή του με έναν μικρό θεό, που παίρνει από τη φύση μόνο την πρώτη ύλη, αλλά δεν δεσμεύεται ως προς τίποτε άλλο, είναι μια κατεξοχήν ρομαντική αντίληψη για την τέχνη.

Η ρομαντική Ποιητική ήταν, σύμφωνα με όλα τα παραπάνω, μια ιδεαλιστική Ποιητική. Για τους ρομαντικούς ο ποιητής πρέπει να εμπνέεται από ιδεώδη και να εμπνέει ιδεώδη. Όμως πολλά από τα ιδεώδη που ανέδειξε ο ρομαντισμός είχαν άδοξη ή άσχημη κατάληξη. Τα οράματα της ένδοξης αρχαιότητας αποδείχθηκαν ουτοπικά, ενώ η πολιτική πραγματικότητα των αρχών του 19ου αιώνα διέψευσε τα σχέδια για μια δημοκρατικότερη Γερμανία και οι μάχες που είχαν δοθεί για το σύνταγμα και την ελευθερία φαίνονταν ματαιωμένες (Feise, 1948). Αυτό οδήγησε σε ένα κλίμα απογοήτευσης και πικρίας, χαρακτηριστικό του ύστερου ρομαντισμού. Γέννημα της περιόδου αυτής είναι η ρομαντική ειρωνεία: «When the romanticist finds that he has taken some cloud bank for terra firma, he continues to cling to his dream, but at the same time wishes to show that he is no longer the dupe of it.» (Kravitt, 1996, σ. 40).

Δεξιοτέχνης της ρομαντικής ειρωνείας ήταν ο Χάινε (Heinrich Heine, 1797-1856), που θεωρείται ο τελευταίος ποιητής του γερμανικού ρομαντισμού και, ταυτόχρονα, εκείνος που τον ξεπέρασε (Mende, 1982). Ο Χάινε ήταν επίσης κριτικός και φιλόσοφος. Πέρασε τη νιότη του σπουδάζοντας σε διάφορα πανεπιστήμια της Γερμανίας, με την οικονομική υποστήριξη ενός θείου, πλούσιου τραπεζίτη. Αποφοίτησε από τη σχολή της νομικής με την ελάχιστη βαθμολογία και ποτέ δεν άσκησε το επάγγελμα. Γεννημένος εβραίος, έχοντας βιώσει έντονα τον αντισημιτισμό, βαπτίστηκε χριστιανός με την ελπίδα της κοινωνικής ανέλιξης, όμως απομονώθηκε και από τις δύο κοινότητες ως οπορτουνιστής. Όταν το 1831 μετοίκησε στη Γαλλία, δεν κατόρθωσε να ενσωματωθεί πλήρως, ενώ στην πατρίδα του τον αντιμετώπιζαν πλέον ως *Φραντσέζο* (Frenchman) (Feise, 1948). Παρόλα αυτά, έζησε εκεί κάποια ευτυχισμένα χρόνια, απολαμβάνοντας την αναγνώριση του λογοτεχνικού του έργου και τη συναναστροφή με επιφανείς προσωπικότητες της εποχής. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του τα πέρασε σοβαρά άρρωστος και η ποίησή του αυτής της περιόδου αντικατοπτρίζει την πικρία και την απογοήτευσή του.

Ο Χάινε συνέπεσε με το λυκόφως του ρομαντισμού και την αυγή του σοσιαλισμού. Επηρεάστηκε από το έργο των Μαρξ, Ένγκελς, Μπακούνιν και για ένα διάστημα

αρθρογραφούσε για μια σοσιαλιστική εφημερίδα και έγραφε ποιήματα ενάντια στους μονάρχες και τους εκπροσώπους της αντίδρασης, όμως αργότερα διαχώρισε τη θέση του, κατακρίνοντας τους κομμουνιστές ως ισοπεδωτικούς, αντιποιητικούς και άθεους (Feise, 1948). Για το μεγαλύτερο μέρος της ζωής του ασπάστηκε τον υλισμό και την επικούρεια φιλοσοφία, και στα γραπτά του χλεύαζε τους μάρτυρες του πνεύματος, ιουδαίους και χριστιανούς, όμως ποτέ δεν κατόρθωσε να ξεπεράσει την κληρονομιά του ρομαντισμού, πάνω στα ερείπια του οποίου θρηνούσε και ταυτόχρονα σάρκαζε (Kuehn, 1989).

Το πιο ξεκάθαρο χαρακτηριστικό της σκέψης και της γραφής του Χάινε είναι η δυναμική των αντιθέσεων: βρίσκεται ταυτόχρονα στον αισθητό και τον ιδεατό κόσμο, ακροβατεί μεταξύ συντηρητισμού και φιλελευθερισμού, συνδυάζει την αρχαιοελληνική σάρκα με το χριστιανικό πνεύμα (Salinger, 1956). Η πρώτη ύλη του, καθαρά ρομαντικής προέλευσης, έχει τις ρίζες της στη μυθολογία και την παράδοση, όμως ταυτόχρονα αμφισβητεί τις ρομαντικές αξίες. Ο έξοχος λυρισμός που διαπνέει τα ποιήματά του ανατρέπεται από μια λέξη, μια φράση, έναν στίχο που έρχεται να γκρεμίσει την ιδανική ατμόσφαιρα, να ειρωνευτεί το περιπαθές Εγώ, να αμφισβητήσει την ίδια την ουσία του ποιήματος. Αυτή ακριβώς είναι η ρομαντική ειρωνεία και σκοπός της είναι να προκαλέσει στον αναγνώστη την ίδια αίσθηση απογοήτευσης που έχει βιώσει ο ποιητής: «The poet – certainly Heinrich Heine – creates a delicate image or mood in the body of a poem only to shatter it with one final line. The destruction of the image is as swift as it is stinging.» (Kravitt, 1996, σ. 40).

Σημαντική συνεισφορά στη λογοτεχνία της πατρίδας του, αλλά και στην Ευρώπη, αποτελεί το γεγονός ότι κατάφερε να εξυψώσει την καθομιλουμένη σε ποιητική γλώσσα, αλλά και να αναβαθμίσει τις ταξιδιωτικές εντυπώσεις σε λογοτεχνικό είδος. Θεωρείται ότι έχει προσδώσει στη γερμανική λογοτεχνία μια κομψή ελαφρότητα, άγνωστη ως τότε (Mende, 1982). Κάποια από τα ποιήματά του αγαπήθηκαν και διαδόθηκαν τόσο πολύ, ώστε απέκτησαν για τους Γερμανούς στάτους δημοτικών τραγουδιών, ενώ συνολικά περισσότερες από 3.000 μουσικές συνθέσεις έχουν βασιστεί σε στίχους του (Kuehn, 1989). Η συλλογή ποιημάτων του με τίτλο *Buch der Lieder* (= Βιβλίο των Τραγουδιών), που εκδόθηκε το 1827, είχε παγκόσμια απήχηση.

## Α.3. Λυρική Ποίηση και Ρομαντισμός στη Νεοελληνική Λογοτεχνία

Την εποχή που διαδραματίζονταν όλα τα παραπάνω στην Ευρώπη, η Ελλάδα διένυε μια μακρά περίοδο αναταραχών και ζυμώσεων σε όλα τα επίπεδα, αρχικά με τον διαφωτισμό του γένους και την προετοιμασία της επανάστασης, έπειτα με τους αγώνες για την εθνική ανεξαρτησία και τελικά με τον πολιτικοκοινωνικό αναβρασμό, φυσικό επόμενο της σύστασης ενός νέου κράτους, και τις συνεχιζόμενες πολεμικές συγκρούσεις ως τις αρχές του 20ου αιώνα. Παράλληλα έφταναν από τη Δύση οι πνευματικές και καλλιτεχνικές τάσεις, μέσω των μορφωμένων Ελλήνων που ζούσαν ή ταξίδευαν στην Ευρώπη. Η υποδοχή των δύο μεγάλων λογοτεχνικών ρευμάτων, του νεοκλασικισμού και του ρομαντισμού, πραγματοποιήθηκε στην Ελλάδα σχεδόν ταυτόχρονα, και η πρόσληψή τους αποτέλεσε μέρος μιας σύνθεσης ιδεολογικών αντιθέσεων και αντιφάσεων, που χαρακτήρισαν τη χώρα κατά τον 19ο αιώνα (Πολίτης, 2009).

Από τη μία πλευρά οι Φαναριώτες και η μετέπειτα Αθηναϊκή Σχολή ακολούθησαν γραμμή συντηρητική, επέμειναν περισσότερο σε πρότυπα κλασικιστικά, στη μίμηση των αρχαίων κειμένων, στην κλασικιστική ποιητική και το αίτημα για επαναφορά της αρχαίας γλώσσας ή τουλάχιστον του «εξαγνισμού» και εξαρχαϊσμού της νέας. Από την άλλη πλευρά, οι Επτανήσιοι από πολύ νωρίς τάχθηκαν υπέρ της δημοτικής και, καθώς η δυτική παιδεία και κουλτούρα τούς έφερνε σε βαθύτερη και ουσιαστικότερη επαφή με την Ευρώπη, ήταν πιο προετοιμασμένοι να δεξιωθούν το ρομαντικό πνεύμα και να το αξιοποιήσουν δημιουργικά στο δικό τους έργο. Η διαφοροποίηση μεταξύ Επτανησιακής και Αθηναϊκής σχολής, που δεν αφορούσε μόνο στη γλώσσα αλλά στο σύνολο των ιδεολογικών προσανατολισμών για τη λογοτεχνία[121], εξελίχθηκε παράλληλα με το λεγόμενο γλωσσικό ζήτημα, που ξεκίνησε στην Ελλάδα τον 18ο αιώνα, διήρκεσε σχεδόν δύο αιώνες και έλαβε ακραίες μορφές[122].

Μέσα σε αυτά τα ιστορικά συνυφαινόμενα συντελέστηκε η αναβίωση της λυρικής ποίησης στην Ελλάδα, σύμπτωση ευτυχής, εφόσον και κατά την αρχαιότητα ήταν

[121] Την ιδεολογική και αισθητική διάσταση μεταξύ του κυρίως ελλαδικού χώρου και των Επτανήσων επισημαίνει ο Αλέξης Πολίτης στη *Ρομαντική Λογοτεχνία στο Εθνικό Κράτος* (2019). Εκεί εξηγεί ότι, ως και τα τέλη του 19ου αιώνα, η λογοτεχνική δραστηριότητα των Επτανήσιων είχε ελάχιστο ως μηδενικό αντίκτυπο στην εθνική λογοτεχνία. Κύριο πρόσκομμα στην προσέγγιση μεταξύ Επτανήσων και Αθήνας αποτέλεσε η γλώσσα, αλλά και η εκ διαμέτρου αντίθετη στάση απέναντι στις ευρωπαϊκές επιρροές.

[122] Η πιο γνωστή περίπτωση ακροτήτων είναι μάλλον τα *Ευαγγελικά*, μια διαδήλωση διαμαρτυρίας κατά της μετάφρασης των Ευαγγελίων στη δημοτική από τον Αλέξανδρο Πάλλη, η οποία οδήγησε στο θάνατο οκτώ ατόμων, το Νοέμβριο του 1901 (Beaton, 1996, σ. 391).

παρόμοιες οι συνθήκες: «Η Αρχαία Ελληνική Λυρική Ποίηση προέκυψε σαν έκφραση έντονων κοινωνικών μεταβολών και αναστατώσεων [...] μπήκε στο δρόμο να ανοίξει το ρόλο της ποίησης και να τον πάει πέρα από τους κλειστούς χώρους των ανακτόρων [...] να τον κάνει προσιτό στην ιδιωτική ζωή των κοινών ανθρώπων και απαραίτητο στους δημόσιους χώρους και τις δημόσιες εκδηλώσεις.» (Τοπούζης, 1998, σ. 13). Το γεγονός ότι η ποίηση, καλλιεργημένη από τους λόγιους σε λόγια γλώσσα, είχε καταστεί απρόσιτη στους κοινούς ανθρώπους, σχολιάστηκε καίρια από εκπροσώπους της Επτανησιακής Σχολής: «έπαυσε η Τέχνη να χύνει ταις ζωηφόραις πηγαίς μες τα σπλάχνα της κοινωνίας, και μέσ' απ' αυτά να λαμβάνει την αμόρφωτην ύλη. Καθημερινώς βαθύτερο χάσμα εχώριζε το πλήθος και τους λογίους, οι οποίοι προσηλωμένοι εις τα αθάνατα αριστουργήματα των προγόνων επροσπαθούσαν να φυλάξουν ακέραιους τους τύπους του περασμένου, και μάλιστα τη γλώσσα, δηλαδή τον τύπον, εις τον οποίον όλοι οι άλλοι συγκεφαλαιόνονται.» (Πολυλάς, 2004, σ. 53). Όπως και στην Ευρώπη, ο δρόμος μέσω του οποίου η ποίηση μπόρεσε να προσεγγίσει τα λαϊκά στρώματα ήταν η λαϊκή γλώσσα και η σύνδεση με το λαϊκό τραγούδι.

Η στενή σχέση του δημοτικού τραγουδιού με την έντεχνη ποίηση δεν αποτέλεσε για τα ελληνικά δεδομένα αποκλειστικά νεωτερικό φαινόμενο, καθώς η παρουσία και η επίδρασή του εντοπίζεται στα ιπποτικά μυθιστορήματα και στην κρητική ποίηση. Κατά τα τέλη όμως του 18$^{ου}$ αιώνα το δημοτικό τραγούδι γνώρισε στην Ελλάδα «και ιδίως στον χώρο [...] της Στερεάς, μια ιδιαίτερη έξαρση με το κλέφτικο τραγούδι» (Πολίτης, 2001, σ. 94). Από τις αρχές του 19$^{ου}$ αιώνα εκδηλώθηκε έντονο ενδιαφέρον για την καταγραφή του δημοτικού τραγουδιού και δημοσιεύθηκαν συλλογές, όπως του Φωριέλ και του Ζαμπέλιου. Η «ανακάλυψη» των δημοτικών τραγουδιών κατά τον 19$^{ο}$ αιώνα σχετίστηκε με τη ρομαντική πρόσληψη του απελευθερωτικού αγώνα, αλλά εξυπηρέτησε ταυτόχρονα και σκοπούς εθνικού γοήτρου, καθώς αυτά «αποδείκνυαν – χάρη στην ευρωπαϊκή αποδοχή τους – πως ο λαός που κάποτε είχε γεννήσει τον Όμηρο και τον Σοφοκλή εξακολουθούσε να είναι ποιητικός, και μάλιστα στο σύνολό του […] Φτάνουμε, από αυτόν τον δρόμο, ομαλά στο τρίτο σκέλος, το κυριότερο: την απόδειξη της κατευθείαν απογονής από τους ένδοξους προγόνους.» (Πολίτης, 2009, σ. 55).

Όσον αφορά στον χώρο της έντεχνης ποίησης, η πρόσληψη της ρομαντικής ποιητικής και του ενδιαφέροντος για το δημοτικό τραγούδι αντικατοπτρίζεται στον συσχετισμό

της ποίησης με το λυρικό στοιχείο. Οι ποιητικοί διαγωνισμοί που διεξάγονταν στην Αθήνα την περίοδο 1830-1880 διαπνέονταν από ένα όραμα, τόσο από την πλευρά των διαγωνιζόμενων όσο και της κριτικής επιτροπής: Την ελπίδα ότι στην πατρίδα του Αλκαίου, της Σαπφώς, του Πίνδαρου και του Σιμωνίδη θα μπορούσε η λυρική ποίηση να αναλάβει το αρχαίο της κλέος (Πολίτης, 2019, σ. 354). Ένα πλήθος ποιημάτων ή συλλογών που γράφτηκαν κατά τον 19ο αιώνα περιείχαν στον τίτλο ή στην περιγραφή τους την έννοια της λυρικής ποίησης. Ο Χριστόπουλος, για παράδειγμα, δημοσίευσε τα *Λυρικά* (1811), ο Π. Σούτσος έγραψε μια *Ωδή εις τον Ναπολέοντα* (1841) και μια συλλογή θεατρικών έργων με τίτλο *Τρία λυρικά δράματα* (1842), ο Ι. Καρασούτσας τύπωσε συλλογή πατριωτικών ποιημάτων με τίτλο *Εωθιναί μελωδίαι* (1846), ο Γ.Ε. Μαυροϊωάννου τις *Λυρικές ποιήσεις* (1849), ο Α. Μανούσος τα *Λυρικά ποιήματα* (1876). Ο Ρώμας έγραψε μια συλλογή με τίτλο *Ωδαί* (1857), ο Παλαμάς τιτλοφόρησε την πρώτη του ποιητική συλλογή *Τα Τραγούδια της Πατρίδος μου* (1886), σχεδόν όλοι οι ποιητές έγραψαν κάποιο ποίημα που περιείχε στον τίτλο του τις λέξεις *ωδή*, *ύμνος* ή *τραγούδι*[123].

Μεταφράστηκαν κατά κόρον ο Πίνδαρος, ο Ανακρέων και άλλοι αρχαίοι Έλληνες ωδοποιοί, αλλά και οι Λατίνοι λυρικοί και ιδιαίτερα ο Οράτιος (Αγόρη, 2021), καθώς και οι ρομαντικοί Ossian και Young[124]. Ο Χριστόπουλος με τα «βακχικά» του μετέφρασε τον Ανακρέοντα εφαρμόζοντας τη μέθοδο της ελεύθερης μετάφρασης/ μίμησης, ενώ ο Μάτεσης επίσης έγραψε ανακρεοντικές μιμήσεις και μετέφρασε Ossian και Gray (Πολίτης, 2001, σσ. 133, 156). Ο Εφταλιώτης μετέφρασε στη δημοτική στίχους του Αλκαίου και της Σαπφώς, αλλά και τους Ευρωπαίους ρομαντικούς Μπάιρον και Σέλλεϋ. Ποιητές όπως οι αδελφοί Σούτσοι ή ο Αλ. Ρίζος Ραγκαβής συνέθεσαν ποιήματα λυρικά και επικολυρικά, αναμειγνύοντας ρομαντικά στοιχεία, παρμένα κυρίως από τον γαλλικό ρομαντισμό, με στοιχεία από τη λαϊκή παράδοση και κάποιο επίπλαστο λαϊκό χρώμα, γραμμένα όμως στην καθαρεύουσα ή σε «συγυρισμένη δημοτική, με κάποια λόγια ψυχρότητα.» (Πολίτης, 2001, σ. 173). Μεταφράστηκαν, μεταξύ άλλων, οι Γερμανοί ρομαντικοί Γκαίτε, Σίλλερ και Χάινε.

[123] Στη Διδακτορική της Διατριβή με τίτλο *Το είδος της Ωδής στη Νεοελληνική Λογοτεχνία* η Θάλεια Ιερωνυμάκη καταγράφει 408 τίτλους έργων της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, τα οποία κατατάσσει στο γραμματολογικό είδος της ωδής. Τα 398 από αυτά γράφτηκαν τον 19ο αι.

[124] Στην ίδια εργασία (βλ. παραπάνω, υποσημείωση αρ. 123) καταγράφονται 55 τίτλοι ωδών μεταφρασμένων από τα αρχαία Ελληνικά, τα Λατινικά και σύγχρονες ευρωπαϊκές γλώσσες. Οι 52 από αυτές τις μεταφράσεις πραγματοποιήθηκαν κατά τον 19ο αι.

Στα Επτάνησα η ποίηση γράφτηκε σχεδόν αποκλειστικά στη δημοτική γλώσσα και ήταν έντονες οι επιρροές από τον ιταλικό νεοκλασικισμό αρχικά, και έπειτα από τον γερμανικό ρομαντισμό. Οι Επτανήσιοι καλλιέργησαν συστηματικά το σονέτο, ένα λυρικό είδος δύσκολο και απαιτητικό, καθώς και άλλα λυρικά μέτρα εμπνευσμένα κυρίως από την ιταλική ποίηση, όπως για παράδειγμα τις τερτσίνες. Από τα 1820 και έπειτα η ποιητική παραγωγή των Επτανήσων, και μάλιστα της Κέρκυρας, συγκεντρώνεται γύρω από τον Σολωμό, ο οποίος θα καταστεί πνευματικός ηγέτης μιας πλειάδας λογίων και ποιητών, ενώ η επιρροή του, όπως θα δούμε παρακάτω, θα φτάσει και στις επόμενες γενιές των Επτανήσιων.

Ο Ανδρέας Κάλβος αποτελεί μια εξαιρετική περίπτωση. Αν και ήταν Επτανήσιος και σύγχρονος του Σολωμού, δεν εντάχθηκε ποτέ στον κύκλο του, αλλά ακολούθησε μια εντελώς ξεχωριστή πορεία. Καλλιέργησε σχεδόν αποκλειστικά το είδος της ωδής, γράφοντας, όπως και ο Σολωμός, αρχικά στα Ιταλικά και αργότερα στα Ελληνικά. Η γλώσσα του είναι μια ιδιότυπη κατασκευή, που διαφέρει από την εξυψωμένη δημοτική των Επτανήσιων, αλλά και από τη μέση οδό της κοραϊκής καθαρεύουσας. Ακολουθώντας μάλλον την πρόταση του φωσκολικού κύκλου της Ιταλίας, «κατασκευάζει την γλώσσα του με υλικά δανεισμένα από τα δύο άκρα.» (Δημαράς, 2014, σσ. 102-103). Αν και τα πρότυπά του ήταν, τουλάχιστον εκ πρώτης όψεως, κλασικιστικά, με έντονες επιρροές από τον Όμηρο και τον Πίνδαρο, το περιεχόμενο της ποίησής του μαρτυρεί έντονη την επίδραση του ρομαντισμού: «όλος αυτός ο φαινομενικός κλασικισμός είναι ένα εξωτερικό ντύμα μονάχα, κάτω από το οποίο κινείται η ανήσυχη ψυχή ενός γνήσιου ρομαντικού.» (Πολίτης, 2001, σ. 155).

Άλλοι που παρέκκλιναν του σολωμικού κανόνα, όπως ο Λευκαδίτης Αριστοτέλης Βαλαωρίτης, διολίσθησαν στη χρήση μιας ακαλλιέργητης δημοτικής και στην κακότεχνη ανάμιξη του δημοτικού τραγουδιού με τον ρομαντικό στόμφο. Η ποίηση του Βαλαωρίτη, αν και διεκδικεί επάξια μια σημαντική θέση στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, ειδικά ως εκπροσώπηση του λευκαδίτικου χώρου, υστερεί κατά πολύ, παραβαλλόμενη στη σολωμική παρακαταθήκη: «Θα λέγαμε, ωστόσο, ότι λείπουν και ο ιδανισμός και η ευαισθησία και ο πηγαίος λυρισμός του αναντικατάστατου σολωμικού κανόνα [...] πρόκειται για ποίηση της ιστορικής στιγμής και της εκμεταλλεύσιμης συγκυρίας, όχι της αδιάπτωτης συνέχειας.» (Πυλαρινός, 2003, σ. 160).

Όσον αφορά στην αξιοποίηση του δημοτικού τραγουδιού και της λαϊκής γλώσσας στην έντεχνη ποίηση, ο Σολωμός πρότεινε τη δημιουργική μετάπλαση και την προσαρμογή στις ανάγκες μιας υψηλής αισθητικής, σύμφωνα με τα κριτήρια της γερμανικής ποιητικής[125]. Στους *Στοχασμούς* του διατυπώνεται πιο συγκεκριμένα η αντίληψή του για τη γλώσσα ως μέσο έκφρασης της ιδέας. Αυτή η γλώσσα πρέπει να αποτελεί προϊόν καλλιτεχνικής επεξεργασίας, χωρίς όμως να γίνεται απρόσιτη. Υψηλή στις έννοιές της, αλλά φυσική στην έκφρασή της. Το ποίημα να είναι ευνόητο για τον καθένα, αλλά το φιλοσοφικό του βάθος να απευθύνεται μόνο στις «εξασκημένες και βαθειές διάνοιες» (Peri, et al., 1999).

Ως προς τη σύνδεση ποίησης και μουσικής είναι γνωστό το ειδικό ενδιαφέρον του Σολωμού. Ο στενός φίλος του, Νικόλαος Μάντζαρος, περιέγραφε στο *Cenni sul conte Solomos*[126] την ιδιαίτερη κλίση του ποιητή προς τη μουσική: «Χαρακτηρίζεται από μια ασυνήθιστη ελαστικότητα και λεπτότητα του νευρικού συστήματος, που τον καθιστά εξαιρετικά ευαίσθητο στην αρμονία του ήχου και ικανό να αντιλαμβάνεται τη μουσική πάνω από κάθε τι, καθώς είναι εκ γενετής μουσικό ον.»[127] (Peri, et al., 1999, σ. 30), αλλά και την ικανότητά του να συνθέτει ποίηση μεταχειριζόμενος τις μουσικές αρμονίες: «Έχοντας ακούσει ο ίδιος πολλές φορές να δημιουργεί με αυτό τον τρόπο, κατάλαβα ότι διαμόρφωνε την ποιητική αρμονία με διαδοχικές νότες τις οποίες διάρθρωνε με μια θαυμαστή και αρμονικότατη ποικιλία ρυθμών»[128] (Peri, et al., 1999, σ. 31).

Ο Σολωμός, με τα έργα της ώριμης περιόδου του «προχώρησε στην κατάκτηση ενός καθαρού λυρικού χώρου, πολύ πιο πριν από την εποχή του.» (Πολίτης, 2001, σ. 148). Όταν ήταν νέος, είχε θητεύσει στον ιταλικό κλασικισμό και τα ποιήματά του της πρώτης περιόδου μαρτυρούν την ιταλική του παιδεία. Από την περίοδο, όμως, της μετεγκατάστασής του στην Κέρκυρα και έπειτα, οπότε ήρθε σε επαφή με τον γερμανικό ιδεαλισμό και τους ρομαντικούς, διαμόρφωσε μια εντελώς πρωτοποριακή

[125] Σε μια επιστολή του προς τον Γεώργιο Τερτσέτη, τον Ιούλιο του 1833, ο Σολωμός γράφει: «Χαίρομαι να παίρνονται για ξεκίνημα τα δημοτικά τραγούδια, θα 'θελα όμως, όποιος μεταχειρίζεται την κλέφτικη γλώσσα, να τη μεταχειρίζεται στην ουσία της και όχι στη μορφή της, […]. Η κλέφτικη ποίηση είναι όμορφη και ενδιαφέρουσα καθώς μ' αυτήν παράστησαν ανεπιτήδευτα οι Κλέφτες τη ζωή τους, τις ιδέες τους και τα αισθήματά τους. Δεν έχει το ίδιο ενδιαφέρον στο δικό μας στόμα· το έθνος ζητά από μας το θησαυρό της δικής μας διάνοιας, της ατομικής, ντυμένον εθνικά.» (Γαραντούδης, 2001, σ. 156)

[126] Σκιαγραφία του Σολωμού από τον Μάντζαρο, που γράφτηκε τον Δεκέμβριο του 1848, αλλά δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1880.

[127](η μετάφραση δική μου).

[128] *Ο.π.*

ποιητική θεωρία και πράξη, συντελεσμένη στην ποίησή του. Πάνω στην έξαρση της διαμάχης μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού, εκείνος πρότεινε το μεικτό είδος[129]. Ανάμειξη της κλασικιστικής με τη ρομαντική αισθητική, σύζευξη του νου με την καρδιά, αναζωογόνηση της λαϊκής παράδοσης με τη σύγχρονη λογοτεχνία, πλάσιμο της λαϊκής γλώσσας και εμπλουτισμός της με τύπους λόγιους και ξένους, με σκοπό την εξύψωσή της σε φορέα των ποιητικών ιδεών, δημιουργική ανάπλαση των ρυθμών του δημοτικού τραγουδιού, ώστε να γεννηθεί μια νέα, έντεχνη Ελληνική ποίηση, αυτοί ήταν οι προγραμματικοί σκοποί του[130].

Πιο συγκεκριμένα, όσον αφορά στις προτάσεις του νεαρού Σολωμού για την αξιοποίηση του τραγουδιού στην έντεχνη ποίηση, ο Β. Λέτσιος παρατηρεί ότι «ο Σολωμός, […] στη νέα του ποιητική γλώσσα (τα ελληνικά) θα δημιουργήσει μορφολογικούς συσχετισμούς με την ιταλική ποίηση, αλλά και με την ποίηση που επηρεάστηκε από αυτή, και θα 'σπείρει' […] νέα μετρικά δεδομένα εισάγοντας, μέσω των μεταφρασμάτων του, ελεύθερες, ιδιοσυγκρασιακές μεταπλάσεις των ποιητικών μορφών. […] επιλέγει μεταφράσματα από τα ιταλικά με οργανική σχέση με το τραγούδι, για να σταματήσει (διακόψει) την όποια μέχρι τότε πορεία της ποίησης στα ελληνικά και δη στην καθαρεύουσα (μην ξεχνάμε ότι έχει προηγηθεί ο αντιποιητικός 18ος αι.) και να δημιουργήσει μια εκκίνηση εκλεπτυσμένης, ιδιοσυγκρασιακής έμμετρης ποίησης στη δημοτική.» (Λέτσιος, 2017). Αλλά και κατά την ύστερη περίοδο της δημιουργίας του, οπότε θα επικεντρωθεί στον δεκαπεντασύλλαβο, αξιοποιώντας τον για τη σύνθεση ποιημάτων μεγάλης έκτασης (π.χ: *Ελεύθεροι Πολιορκημένοι*), ο Σολωμός θα παραβιάσει, άλλοτε διακριτικά και άλλοτε καταφανώς, τους κανόνες της προφορικής ποίησης (Mackridge, 1990). Οι συνειδητές αυτές παραβάσεις θα του επιτρέψουν να δημιουργήσει μια πιο εξεζητημένη εκδοχή του δεκαπεντασύλλαβου, πιο ευέλικτη μουσικά και πιο περιεκτική σε νοήματα από αυτήν του δημοτικού τραγουδιού.

Στο φιλοσοφικό - ποιητικό του έργο περί γλώσσας και ποίησης, *Διάλογος*, ο Σολωμός υπέδειξε τα πρότυπα της ποιητικής τέχνης, ξεκινώντας από την αρχαιότητα και φτάνοντας στην εποχή του: Όμηρος, Πίνδαρος, Πλάτωνας, Δάντης, Σαίξπηρ,

[129] *modo misto genuino*. βλ. *Στοχασμοί,* Διονυσίου Σολωμού. Επιμέλεια: Peri, Αλεξίου, Ανδρουλιδάκης. Στιγμή, 1999.

[130] Για τον Σολωμό και τους Επτανήσιους πολύτιμη πηγή πληροφοριών αποτελούν οι Πυλαρινός Θ., *Επτανησιακή Σχολή*. Σαββάλας, 2003. και Γαραντούδης Ε., *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός.* Καστανιώτη, 2001.

Ρακήνας, Γκαίτε[131]. Όσον αφορά στους αρχαίους, τα ονόματα δεν προκαλούν καμία έκπληξη, καθώς ήδη η αναγνώρισή τους ήταν οικουμενική και αδιαμφισβήτητη. Δάντης, Σαίξπηρ και Ρακήνας επίσης αποτελούσαν στην εποχή του Σολωμού παραδεδεγμένα πρότυπα, αν και για τον Σαίξπηρ είχαν εκδηλωθεί ορισμένες ενστάσεις από τους συντηρητικούς κλασικιστές της Ελλάδας[132]. Έκπληξη προκαλεί το όνομα του Γκαίτε, που ήταν σύγχρονος του Σολωμού και ακόμα ζωντανός την περίοδο εκείνη. Η μνημόνευση του ονόματός του στον *Διάλογο* αποτελεί μια «πρώιμη πολιτογράφησή του στο Πάνθεο των Αθανάτων» με την οποία ο Σολωμός «αποτυπώνει, και στο σημείο αυτό, τις πιο προωθημένες αντιλήψεις του ιταλικού – κι' ευρωπαϊκού γενικότερα – πολιτισμικού του περιβάλλοντος και της εποχής του.» (Βελουδής, 1989, σ. 68).

Εκτός από τον Γκαίτε ο Σολωμός μελέτησε το ποιητικό και θεωρητικό έργο πολλών άλλων ρομαντικών, κυρίως Γερμανών[133], μεταξύ των οποίων ξεχωριστή προσοχή έδωσε στο έργο του Σίλλερ. Για τη θεωρητική του τριβή με την αισθητική του Σίλλερ είναι εύγλωττη η μαρτυρία του Πολυλά: «εκαταγίνετο πάντα θερμότερα εις την τελειοποίησι των πονημάτων του, και εις τη μελέτη της φιλοσοφίας, της οποίας ακολουθούσε την πρόοδο εις τα μεγάλα γερμανικά συγγράμματα, και εξόχως εις τα θεωρητικά του Σχίλλερ, ο οποίος άνοιξε νέον ορίζοντα της Ποιητικής.» (Πολυλάς, 2004, σ. 77). Δείγμα των σιλλερικών αναγνωσμάτων του Σολωμού αποτελεί και το μετάφρασμα ενός αποσπάσματος από το ποίημα του Σίλλερ *Die Antiken zu Paris* (1802) με τον επιγραμματικό τίτλο *Αμουσία*[134]:

*Έχεις τη Μούσα αν τη δεχθείς εις το θερμό σου στήθος*
*για του βαρβάρου την ψυχή δεν είναι παρά λίθος.*

[131] βλ. Δ. Σολωμού *Διάλογος*. Στο: Δ. Σολωμού, *Άπαντα τα Ευρισκόμενα.* Σακελλαρίου, 1901.
[132] Σχετικά με την απορριπτική στάση ορισμένων Ελλήνων έναντι του Σαίξπηρ, λόγω της υπερβολικά βόρειας και μελαγχολικής ιδιοσυγκρασίας του βλ. Πάνος Καραγιώργος, *Shakespeare's presence in modern Greek literature*. Δωδώνη, 1977. Το θέμα συζητείται εκτενέστερα στο 3ο κεφάλαιο της παρούσας.
[133] Είναι γνωστό ότι ο ίδιος δεν γνώριζε τη γερμανική γλώσσα, αλλά του μετέφραζαν με ζήλο και αυτοθυσία, όσα έργα ζητούσε, οι άνθρωποι του κύκλου του. Μεταξύ αυτών ξεχωρίζουν τα ονόματα των Ι. Πολυλά και Ν. Λούντζη.
[134] Και το πρωτότυπο: Der allein besitzt die Musen,/ Der sie trägt im warmen Busen,/ Dem Vandalen sind sie Stein. (Friedrich Schiller, *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, επιμ. Albert Meier. Dünndruck-Ausgabe, München, Wien 2004. τομ. 1, σ. 213). Σημειωτέον ότι το μετάφρασμα αυτό εντάσσεται στην ώριμη περίοδο του Σολωμού, κατά την οποίαν επεδίωκε να κατορθώσει τον ύψιστο λυρισμό στην ποίησή του, στόχος που συνδέεται άμεσα με τις επιρροές του από τον Σίλλερ. (Κεντρωτής, 2007, σσ. 125-138).

Η ποίηση και η Ποιητική του Σίλλερ και του Γκαίτε, είναι πανταχού παρούσες στο ώριμο έργο του Σολωμού (Βελουδής, 1989). Η αντίληψη για τον συσχετισμό φύσης και τέχνης, η σύνδεση ποίησης και μουσικής, η σύγκρουση μεταξύ βούλησης και μοίρας, Λόγου και Πάθους, η λυτρωτική δύναμη και η υψηλή αποστολή της ποίησης, όλα όσα αναφέρθηκαν στην προηγούμενη ενότητα ως χαρακτηριστικά των δύο αυτών μεγάλων Γερμανών, αποτελούν και χαρακτηριστικά της σολωμικής ποίησης. Ακόμα και στοιχεία της ιδιοσυγκρασίας του Σίλλερ, όπως η αποσπασματικότητα του ποιητικού έργου και ο δισταγμός για τη δημοσίευση «ατελών» έργων, η καλλιτεχνική και θεωρητική απομόνωση σε ένα μικρό πνευματικό κέντρο, θυμίζουν την ιδιόρρυθμη καλλιτεχνική προσωπικότητα του Σολωμού.

Τα πρότυπα του Σολωμού δεν υποδεικνύονται μόνο από τις άμεσες αναφορές τους στο θεωρητικό του έργο ή τις εμφανείς επιδράσεις τους στην ποίησή του, αλλά και από τις μεταφραστικές του δοκιμές. Επέλεξε να μεταφράσει τους ποιητές εκείνους που θεωρούσε μέγιστους και, μάλιστα, αποσπάσματα μόνο συγκεκριμένων έργων τους που περιείχαν πιο συμπυκνωμένα και ξεκάθαρα τα στοιχεία εκείνα που τον ενδιέφερε να αναδείξει[135]. Η μετάφραση για τον Σολωμό αποτελεί ένα πεδίο άσκησης για τη γλώσσα και την ποιητική τέχνη: «Ο Σολωμός γίνεται έλληνας ποιητής μέσ' από τον αγώνα του για την προσοικείωση και αξιοποίηση των ξένων πηγών και προτύπων.» (Βελουδής, 1989, σ. 12).

Οι Επτανήσιοι, ακολουθώντας τις υποδείξεις του Σολωμού, υποδέχτηκαν τον γερμανικό ιδεαλισμό, διάβασαν και μετέφρασαν τους ρομαντικούς ποιητές, εισήγαν στην ποίησή τους ευρωπαϊκά θέματα και μοτίβα. Με γνώμονα τη σολωμική ποιητική και μεταφραστική θεωρία εργάστηκαν οι επίγονοι του Σολωμού, προεξάρχοντος του Ιάκωβου Πολυλά (1825-1896), ο οποίος κατέχει θέση «οργανική [...] στην επτανησιακή λογοτεχνία, κυρίως [χάρη] στην εικόνα της σολωμικής ποίησης που [...] μας παρέδωσε. Επίσης όμως, η θέση αυτή οφείλεται στη λειτουργία του [...] ως μεταφραστή, του οποίου το συνεπές και φιλόδοξο μεταφραστικό πρόγραμμα

[135] Τα κριτήρια βάσει των οποίων επέλεγε ο Σολωμός τα μεταφράσματά του και τα χαρακτηριστικά αυτών, έχουν τεκμηριωθεί από μια πληθώρα ερευνητών. Ο Γ. Κεντρωτής για παράδειγμα, σε πολυάριθμες μελέτες του έχει επισημάνει την ιδιαίτερη συμβολή της μεταφραστικής διαδικασίας στη διαμόρφωση της Ποιητικής του Σολωμού καθώς και το γεγονός ότι οι επιλογές του λειτούργησαν ως πρότυπα για όσους αποτελούσαν μέλη του σολωμικού κύκλου (Κεντρωτής, 2007), (Κεντρωτής, 2012). Επίσης ο Β. Λέτσιος σε σχετική ανακοίνωσή του παρατηρεί ότι «Ο Σολωμός γνωστοποιεί και μέσω των μεταφρασμάτων του τις ποικίλες πνευματικές καταβολές του, ενώ δοκιμάζει να αποδώσει στα ελληνικά κάποιες από τις έννοιες και τα βαθύτερα νοήματα των σημαντικών κειμένων που ο ίδιος γνωρίζει.» (Λέτσιος, 2017).

ανέλαβαν να συνεχίσουν και, ως ένα σημείο, ολοκλήρωσαν οι νεότεροί του μεταφραστές, ο Μαβίλης, ο Κογεβίνας, ο Καλοσγούρος, ο Θεοτόκης, ο Σπαταλάς, ο Σιγούρος κ.α.» (Γαραντούδης, 2001, σ. 407). Στην επόμενη ενότητα εξετάζονται μεταφράσματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, τα οποία αποτελούν τη δική του συνεισφορά στη ρομαντική παράδοση του σολωμικού κύκλου.

# Β. ΤΑ ΛΥΡΙΚΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ

## Β.1.1. Catulli Carmina

Σε μια πολύ πρώιμη φάση της λογοτεχνικής του δημιουργίας, το 1898, ο Θεοτόκης μετέφρασε δέκα ποιήματα του Λατίνου ποιητή Κάτουλλου. Αυτή η εργασία παρέμεινε λανθάνουσα ως το 1973, οπότε την ανέσυρε από τα χειρόγραφα του Θεοτόκη και τη δημοσίευσε, μαζί με απόσπασμα του επίσης ανέκδοτου ως τότε διηγήματος, «Αγάπη παράνομη», ο Γ. Δάλλας στο περιοδικό *Δοκιμασία*. Όπως μας πληροφορεί ο ίδιος σε σημείωση της σχετικής δημοσίευσης, «σώζεται σε 6 σελ. τετραδίου 29,5 Χ 30, που του χρησίμευε για γλωσσικές ασκήσεις στα σανσκριτικά. Στην 1η σελ., κανονικά, ο τίτλος και η χρονολογία: *Μερικά ποιήματα του Κατούλλου/ μεταφρασμένα/ από τον/ Κωνσταντίνον Θεοτόκην/ Κρασάδες 1898 Νοέμβρις»* (Δάλλας, 1973). Τα μεταφράσματα αυτά του Θεοτόκη δεν έχουν μέχρι σήμερα προσεχτεί από την έρευνα και παραμένουν άγνωστα, ακόμα και στους ειδικούς του αντικειμένου[136]. Στην ουσία πρόκειται για την πρώτη νεοελληνική μετάφραση ποιημάτων του Κάτουλλου, καθώς οι προηγούμενες προσπάθειες είχαν πραγματοποιηθεί σε ιδιαίτερα αρχαΐζουσα γλώσσα[137].

Το αν σκόπευε ο Θεοτόκης να δημοσιεύσει τις μεταφράσεις αυτές ή όχι, είναι άγνωστο. Η τάξη του χειρογράφου δεν υποδεικνύει απαραίτητα τέτοια πρόθεση, καθώς αποτελούσε γενικότερη συνήθεια του Θεοτόκη να κρατά πολύ τακτικό αρχείο[138]. Το γεγονός ότι στο ίδιο τετράδιο έγραφε τις «γλωσσικές του ασκήσεις» στα Σανσκριτικά, μπορεί να μας οδηγήσει στην υπόθεση ότι και οι μεταφράσεις του Κάτουλλου ήταν ακριβώς αυτό: ασκήσεις. Τα δέκα ποιήματα που μετέφρασε ο

[136] Ο Καθηγητής Λατινικής Φιλολογίας Λ. Τρομάρας π.χ., στον πρόλογο της δικής του μετάφρασης, *Κάτουλλος – Ο Νεωτερικός ποιητής της Ρώμης*, παρατηρεί ότι δεν υπάρχουν προηγούμενες μεταφράσεις του Κάτουλλου στα Ελληνικά (Τρομάρας, 2004, σ. 14).

[137] Πρόκειται για τις εξής εκδόσεις: 1) Ουαλερίου Κατούλλου. *Η περί του πλοκάμου της Βερενίκης Ελεγεία.* Υπό Φιλητά, Ι.Δ. Αθήνησιν, Εκ του τυπογραφείου Λ.Δ. Βιλλαρά, 1865. 2) *Ουαλερίου Κατούλλου, επιθαλάμιον Πηλέως και Θέτιδος & Περί της Κόμης της Βερενίκης*. Στο: *Φιλολογικά Πάρεργα,* Φιλίππου Ιωάννου Θετταλομάγνητος. Αθήνησι, Τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφέως, 1865 (σσ. 153-228).

[138] Όσοι ασχολήθηκαν μετά τον θάνατο του Θεοτόκη με τη δημοσίευση των χειρογράφων του αναφέρουν ότι αυτά ήταν καθαρογραμμένα σε τετράδια που συνήθως έφεραν ενδείξεις για τον τόπο και τον χρόνο της εργασίας. Ενδεικτικά: (Κακριδής, 2004), (Παπαγεωργίου, 1993), (Βλάχος, 1990), (Δάλλας, 1988).

Θεοτόκης ανήκουν στα λεγόμενα *πολύμετρα* του Κάτουλλου, δηλαδή στα πρώτα 60 ποιήματα της συλλογής, «μικρά συνήθως λυρικά ποιήματα, ποικίλου περιεχομένου και ποικίλων μέτρων» (Τρομάρας, 2004, σ. 38). Πιο συγκεκριμένα, ο Θεοτόκης μετέφρασε τα ποιήματα 1, 2, 3, 51, 11, 5, 7, 8, 49 και 46 (με τη σειρά αυτή βρέθηκαν στο τετράδιο), τα οποία είναι γραμμένα κυρίως σε εντεκασύλλαβο φαλαίκειο ή κάποιον άλλο εντεκασύλλαβο στίχο, ενώ η θεματολογία τους είναι σχεδόν αποκλειστικά ερωτική. Ίσως αυτές οι μεταφράσεις χρησίμευσαν ως άσκηση πάνω στην ερωτική ποίηση ή τη λυρική ποίηση γενικότερα[139]. Το γεγονός ότι ο Θεοτόκης ασχολήθηκε αργότερα πιο συστηματικά με έμμετρες μεταφράσεις Λατίνων (Οράτιος, Βιργίλιος και Λουκρήτιος), αποτελεί μια επιπλέον ένδειξη ότι οι πρώιμες αυτές δοκιμές με τα ποιήματα του Κάτουλλου ήταν κάποιο είδος άσκησης στη γλώσσα και τα μέτρα της Λατινικής ποίησης.

Η θεματολογία των ποιημάτων από την άλλη πλευρά, είναι πιθανό να σχετίζεται με τις προσωπικές περιστάσεις του Θεοτόκη. Τα ποιήματα 2, 3, 51, 11, 5, 7, 8 και έμμεσα το 46 (τα οκτώ από τα δέκα δηλαδή), αφορούν στην ερωτική σχέση του Κάτουλλου με τη μούσα του, την επονομαζόμενη Λεσβία, μια παντρεμένη κυρία της Ρώμης, μεγαλύτερή του σε ηλικία. Ο δεσμός του ποιητή με τη Λεσβία υπήρξε θρυλικός, όπως και τα κουτσομπολιά γύρω από αυτόν. Όταν ο Θεοτόκης μετέφραζε τον Κάτουλλο, ο γάμος του με την Ερνεστίνα φον Μάλλοβιτς ήταν ακόμα σχετικά πρόσφατος, ένας γάμος τον οποίον η οικογένειά του είχε προσπαθήσει πολύ να εμποδίσει και που σίγουρα απασχολούσε έντονα την κερκυραϊκή κοινωνία, κυρίως λόγω της μεγάλης διαφοράς ηλικίας μεταξύ τους[140]. Όμως αυτή η υπόθεση δεν εξηγεί τη μετάφραση των ποιημάτων 1 και 49, που δεν σχετίζονται με τη Λεσβία, αλλά είναι το μεν 1 αφιερωματικό στον Κορνήλιο Νέπωτα, αποδέκτη της συλλογής του Κάτουλλου, και το δε 49 ευχαριστήριο, απευθυνόμενο στον Κικέρωνα.

Σε κάθε περίπτωση, οι μεταφράσεις του Θεοτόκη είναι ιδιαίτερα προσεγμένες όσον αφορά στη διατήρηση του μέτρου και του αριθμού των στίχων, αλλά και άλλων τεχνικών χαρακτηριστικών, όπως οι παρηχήσεις, οι επαναλήψεις συγκεκριμένων λέξεων και φυσικά, η απόδοση της μοναδικής γλώσσας του Κάτουλλου με μια εξίσου

[139] Ας θυμηθούμε κιόλας ότι ο εντεκασύλλαβος είναι ο στίχος του Σονέτου, είδους που αποτέλεσε την αποκλειστική πρωτότυπη ποιητική παραγωγή του Θεοτόκη. Βλ. και στην ενότητα Γ.2. αυτού του κεφαλαίου.

[140] Για τις αντιδράσεις που προκάλεσε η σχέση και ο γάμος του Θεοτόκη με την κατά 17 χρόνια μεγαλύτερή του, Βαρόνη Ερνεστίνα φον Μάλλοβιτς (Μαρτζούκου, 1991) και (Μπαλάσκας, 1993, σσ. 40-47).

φρέσκια και διακριτικά κοσμημένη δημοτική. Ο Θεοτόκης επέλεξε μερικά από τα πιο γνωστά ποιήματα του Κάτουλλου, τα οποία αποτελούν παγκόσμια σημεία αναφοράς στη λυρική ποίηση. Για παράδειγμα τα ποιήματα 2 και 3, στα οποία ο ποιητής απευθύνεται στο κατοικίδιο της αγαπημένης του, τον περίφημο passer (= σπουργίτης ή κίχλη) με λόγο τρυφερό και παιγνιώδη ταυτόχρονα, για να εκφράσει τη ζήλεια του που εκείνος χαίρεται τα χάδια της (π. 2) ή για να δηλώσει τη συντριβή του για τον θάνατο του μικρού πτηνού, που έκανε τα μάτια της αγαπημένης του να κοκκινίσουν από το κλάμα (π. 3). Ακολουθούν ενδεικτικά μερικοί στίχοι από το κάθε ποίημα σε αντιπαραβολή με το πρωτότυπο:

| | |
|---|---|
| *Passer, deliciae meae puellae,*<br>*quicum ludere, quem in sinu tenere,*<br>*cui primum digitum dare appetenti*<br>*et acris solet incitare morsus,*<br>*cum desiderio meo nitenti*<br>*carum nescio quid lubet iocari,*<br>*(C. 2, v. 1-6)* | *Της δικής μου, σπουργίτη, κόρης χάζι,*<br>*Που να παίζει με σε, στον κόρφο νά' χει,*<br>*Τ' ακροδάχτυλο να σου δίνει αν θέλεις*<br>*Συνηθά˙ και καλεί τραχειά στομιά σου*<br>*Ποιό, με την ποθητή μου τη λαμπρή μου,*<br>*Γλυκό γέλοιο να παίζεις, δεν γνωρίζω,* |
| *qui nunc it per iter tenebricosum*<br>*illuc, unde negant redire quemquam.*<br>*at vobis male sit, malae Tenebrae*<br>*Orci, quae omnia bella devoratis:*<br>*tam bellum mihi passerem abstulistis.*<br>*o factum male! o miselle passer!*<br>*tua nunc opera meae puellae*<br>*flendo turgiduli rubent ocelli.*<br>*(C. 3, v. 11-18)* | *Τούτος τώρα στον μαύρον πάει δρόμο*<br>*Κεί όθες πίσω κανείς ποτέ δεν γέρνει˙*<br>*Μά κακό να σας εύρει, μαύρα σκότη*<br>*Τ' Άδη π' όλα τα ωραία κατατρώτε,*<br>*Αφού και τον καλό σπουργίτη αρπάξτε.*<br>*Ώ κακό ξαφνικό, ώ καΰμένε σπούργε,*<br>*Για σέ της κοπελιάς τώρα απ' την κλάψα*<br>*Κοκκινίζουν πρησμένα τα ματάκια.* |

Από τις πιο εύστοχες επιλογές που θα μπορούσαν να γίνουν στη μετάφραση είναι η απόδοση του ουσιαστικού *deliciae*, που στα Λατινικά χρησιμοποιείται για πρόσωπα του οικείου περιβάλλοντος και διαθέτει μεγάλη συναισθηματική ποικιλία (Τρομάρας, 2004, σ. 257), με το νεοελληνικό *χάζι*. Πολύ επιτυχημένη είναι και η απόδοση ολόκληρου του στίχου *o factum male! o miselle passer!*, στον οποίο η έξαρση του ποιητή είναι ταυτόχρονα ειλικρινής και ειρωνική, καθώς ο θρήνος του είναι μάλλον υπέρμετρος σε σχέση με το μέγεθος της απώλειας. Μεταφράζοντας, *Ώ κακό ξαφνικό, ώ καΰμένε σπούργε*, ο Θεοτόκης πετυχαίνει, κατά τη γνώμη μου, να δημιουργήσει ακριβώς την ίδια παιγνιώδη εντύπωση.

Κορυφαίες λυρικές στιγμές αποτελούν και τα πασίγνωστα φιληματικά ποιήματα 5 και 7 του Κάτουλλου, τα οποία εισάγουν στην παγκόσμια λογοτεχνία το λεγόμενο φιληματικό μοτίβο (Τρομάρας, 2004, σ. 266). Ειδικότερα το ποίημα 5, έγινε πολύ αγαπητό στην ελεγειακή ποίηση, καθώς ξεκινά με ένα επικούρειας υφής moto, που παροτρύνει την αγαπημένη να αδιαφορεί για τα κουτσομπολιά του κόσμου και να παραδίνεται στον έρωτα, διότι η ζωή είναι σύντομη, και ακολουθείται από την αιώνια νύχτα. Η ιδέα της βραχύτητας του βίου, εκφρασμένη μέσω του σχήματος μέρα/ νύχτα και φως/ σκοτάδι, απαντά σε πολυάριθμες αναφορές της παγκόσμιας ποίησης, από τον Όμηρο μέχρι τον Σαίξπηρ[141]:

| | |
|---|---|
| *Vivamus, mea Lesbia, atque amemus,*<br>*rumoresque senum severiorum*<br>*omnes unius aestimemus assis!*<br>*soles occidere et redire possunt:*<br>*nobis cum semel occidit brevis lux,*<br>*nox est perpetua una dormienda.*<br>*da mi basia mille, deinde centum,*<br>*dein mille altera, dein secunda centum,*<br>*deinde usque altera mille, deinde centum.*<br>*dein, cum milia multa fecerimus,*<br>*conturbabimus illa, ne sciamus,*<br>*aut ne quis malus invidere possit,*<br>*cum tantum sciat esse basiorum.*<br>*(c. 5)* | *Ας αγαπούμε, Λεσβία μου, κι ας ζούμε.*<br>*Κι όσα λεν αυστηρόγνωμοι άνδρες λόγια*<br>*Ενός λεφτού ας τιμήσουμε όλα αξίας.*<br>*Δύνανται οι ήλιοι να δυουν, να βγαίνουν πίσω˙*<br>*Το λιγόκαιρο φως για μάς θα δύσει,*<br>*Νύχτα ατέλειωτη υπάρχει για κοιμήσι.*<br>*Δός μου φιλιά χίλια κ' εκατό πάλι,*<br>*Χίλια ακόμη, εκατόν ακόμη πάλι,*<br>*Χίλια άλλα μπρός, κ' εκατό πάλι,*<br>*Κ' ύστερα, αφού πολλά τα χίλια γένουν,*<br>*Τα σμίγουμε, κι άγνωστα μας μένουν όλα,*<br>*Ουδέ κακός κανείς θα μας φθονήσει*<br>*Μαθαίνοντας πόσα ήταν τα φιλιά μας.* |

## Β.1.2. Ωδές: Πίνδαρος και Οράτιος

Οι μεταφράσεις του Θεοτόκη από τον Οράτιο και τον Πίνδαρο δημοσιεύθηκαν στον *Νουμά* το καλοκαίρι του 1906, σε δύο συνεχόμενα φύλλα, το 205 (9 Ιουλίου) και το 206 (23 Ιουλίου) αντίστοιχα. Την ίδια χρονιά, πριν και μετά τις ωδές του Οράτιου και του Πίνδαρου, δημοσιεύθηκαν και τα περισσότερα μεταφράσματά του από βεδικούς ύμνους[142]. Αυτό το γεγονός υποδηλώνει κάποιο συσχετισμό, από πλευράς του Θεοτόκη, μεταξύ των δύο αυτών ειδών, των ωδών δηλαδή και των βεδικών ύμνων.

[141] Για την παρουσία του συγκεκριμένου μοτίβου στον *Μάκβεθ* και τον *Οθέλλο* του Σαίξπηρ και την πιθανή αναφορά στους στίχους του Κάτουλλου βλ. στο 3ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Β.3., σ. 240.

[142] Θρησκευτικού περιεχομένου ύμνοι από τις *Βέδες*, ιερό βιβλίο των Ινδών. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. στο 1ο κεφάλαιο της παρούσας.

Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία το μεταφραστικό ενδιαφέρον του Θεοτόκη επικεντρώθηκε έντονα στη λυρική ποίηση και φαίνεται ότι επιχείρησε, δια της μετάφρασης, να αντιπαραβάλει τη λυρική ποίηση της ελληνορωμαϊκής αρχαιότητας με την αρχαία ινδική, σύμφωνα πάντα με το εκλεκτικό και συγκριτικό πνεύμα που τον διέκρινε.

Ένα πρώτο θέμα προς εξέταση είναι η επιλογή του γραμματολογικού είδους της ωδής. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η ωδή ήταν ένα είδος που κατά τον 19ο αιώνα γνώρισε άνθηση όχι μόνο στην Ευρώπη, αλλά και στην Ελλάδα και μάλιστα στον επτανησιακό χώρο. Η δημοτικότητα της ωδής εκείνη την εποχή οφειλόταν στο γεγονός ότι αποτελούσε το κατεξοχήν λυρικό είδος, δηλαδή ενσάρκωνε όλα τα ιδανικά της ποίησης[143]. Η ωδή, χάρη στα γραμματολογικά της χαρακτηριστικά, παρέχει στον ποιητή τη δυνατότητα να πραγματοποιήσει μια ποιητική συνομιλία με τον παραλήπτη της, που μπορεί να είναι μια έννοια, όπως η ελευθερία, ένα συμβολικό αντικείμενο, όπως μια ελληνική τεφροδόχος, ή μια επιφανής προσωπικότητα, όπως ο Λόρδος Μπάυρον (Ιερωνυμάκη, 2005, σσ. 21-30). Σκοπός της συνομιλίας αυτής είναι να καταστήσει τον αναγνώστη κοινωνό και συμμέτοχο των αισθημάτων του ποιητή για τον παραλήπτη[144]. Επίσης η ωδή μπορεί να καταξιώσει τον ποιητή, εφόσον μέσω της ποιητικής συνομιλίας μεταξύ ποιητικού υποκειμένου και παραλήπτη, η αξία του παραλήπτη αντανακλά στο ποιητικό υποκείμενο[145].

Μέσα στο πνεύμα της εποχής, το πιο σημαντικό χαρακτηριστικό της ωδής φαίνεται να είναι η σχέση της με το τραγούδι. Η λέξη *ωδή* προέρχεται από το ρήμα *άδω*: «Για την ωδή απαιτείται η σύμπραξη της ποιητικής τέχνης και της μουσικής: [...] Εν τέλει η ωδή νοείται ως άσμα, όπως και στην αρχαιότητα» (Ιερωνυμάκη, 2005, σ. 64). Ο συσχετισμός της κλασικής ωδής με τη σύγχρονη λυρική ποίηση και ειδικά με το ρομαντικό τραγούδι (lied), ενθαρρύνει την ένταξη των συγκεκριμένων μεταφράσεων

[143] Τόσο στον ελλαδικό όσο και στον ευρωπαϊκό χώρο, «η ωδή κατά τον 19ο αιώνα αποτελούσε προσφιλές είδος, καθώς θεωρούνταν αντιπροσωπευτική της ίδιας της λυρικής ποίησης» (Ιερωνυμάκη, 2005, σ. 5). Για τη σημασία που έλαβε κατά τον 19ο αιώνα η λυρική ποίηση, βλ. και παραπάνω, στην ενότητα Α.1..

[144] «Το υποκείμενο εκφοράς λειτουργεί ως μεσολαβητής ανάμεσα στον εξυμνούμενο και το ακροατήριο. [...] Ο στόχος είναι η συναισθηματική ενεργοποίησή του ώστε να κατανοήσει τον ενθουσιασμό του υποκειμένου, κατά τον τρόπο του επιδεικτικού είδους της ρητορικής.» (Ιερωνυμάκη, 2005, σ. 27).

[145] «Τελικά, ενώ φαινομενικά το υποκείμενο [...] υποχωρεί και αποχρωματίζεται για να αναδειχθεί ο παραλήπτης, στην ουσία επιμελείται τον τρόπο αυτοπαρουσίασης και αυτοανάδειξης, καθώς και την επικρότησή του από τον παραλήπτη και τον αναγνώστη». (Ιερωνυμάκη, 2005, σ. 29)

του Θεοτόκη στο ίδιο πλαίσιο με τις μεταφράσεις του από τη γερμανική ποίηση, οι οποίες εξετάζονται στην επόμενη ενότητα.

Μια δεκαετία πριν μεταφράσει ο Θεοτόκης τον ΙΔ΄ Ολυμπιονίκη του Πίνδαρου, το 1896, είχαν διεξαχθεί στην Αθήνα οι Α΄ Ολυμπιακοί αγώνες, η πρώτη Ολυμπιάδα της σύγχρονης εποχής. Αυτό το γεγονός είχε ως αποτέλεσμα την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για τον Πίνδαρο, τον κατεξοχήν υμνητή των αθλητικών αγώνων, του οποίου οι ωδές, ούτως ή άλλως, δεν έπαψαν ποτέ να αποτελούν για τους ομοτέχνους του πρότυπο και πρόκληση. Όπως επισημαίνει και ο Κ.Θ. Δημαράς: «Ο πινδαρισμός ήταν εκείνα τα χρόνια –και, φυσικά, λίγο πριν στη Δύση- της μόδας.» (Δημαράς, 2014, σ. 519). Βεβαίως ακόμα και αυτός ο Πίνδαρος είχε τους επικριτές του, που τον επέκριναν όχι τόσο ως προς την αισθητική αξία της ποίησής του, αλλά λόγω της ιδεολογίας που αυτή εξέφραζε.

Μια τέτοια αρνητική κρίση για τον Πίνδαρο διατυπώνει το 1865 ο Επτανήσιος Π. Πανάς. Ο Πανάς, μαχητικός φιλελεύθερος[146], θεωρεί ότι ο Πίνδαρος δεν εξέφραζε φιλελεύθερα πρότυπα και ότι, ανεξάρτητα από την αισθητική αξία της ποίησής του, ήταν αγαπητός σε βασιλείς, όπως ο Μ. Αλέξανδρος, επειδή αυτοί «αγαπώσι τους κόλακας, βδελύττονται δε την αρετήν και την παρρησίαν» (Δημαράς, 2014, σ. 369). Είναι γεγονός ότι ο Πίνδαρος συνέθετε ωδές θριαμβευτικές, που εξυμνούσαν το μεγαλείο των αγώνων, τη δόξα του νικητή και τη δύναμη των θεών, στη χάρη των οποίων οφείλονται τα προηγούμενα. Επομένως, αν και μονομερής, δεν είναι αυθαίρετη η κρίση ότι η πινδαρική ποίηση εξέφραζε και εξυπηρετούσε τους κατεστημένους θεσμούς της εποχής της.

Αντίστοιχη περίπτωση με τον Πίνδαρο αποτελεί ο Οράτιος, του οποίου ο Θεοτόκης μετέφρασε τρεις ωδές, την 3η, την 5η και την 8η από το Βιβλίο Α΄. Μεταξύ των Λατίνων ποιητών ο Οράτιος κατέχει το αδιαφιλονίκητο σκήπτρο του κάλλιστου ωδοποιού. Από τους νεοέλληνες λογοτέχνες δεν έτυχε ίσης εκτίμησης με τον Πίνδαρο, στην Ευρώπη όμως η αναγνώριση και η επιρροή του ήταν ανάλογη[147]. Παρά τη φήμη που του χάρισε το ποιητικό του ταλέντο, ο Οράτιος έχει επικριθεί έντονα ως φερέφωνο του Αυγούστου και υποτελής του Μαικήνα και κατηγορήθηκε

[146] «Ο Παναγιώτης Πανάς γεννήθηκε στο Αργοστόλι το 1832. Ήταν δημοσιογράφος, πολιτικός και αγωνιστής του επτανησιακού Ριζοσπαστισμού. [...]Για τις δημοκρατικές του ιδέες διώχτηκε από τις αρχές και φυλακίστηκε.» (Καραγιώργος, 1998)

[147] Για την υποτίμηση της λατινικής γραμματείας στην Ελλάδα βλ. στο 5ο κεφάλαιο, ενότητα Α.1..

ότι, ειδικά στις πολιτικές ωδές του, έθετε την ποιητική δραστηριότητα στην υπηρεσία του πολιτικού συμφέροντος[148]. Ως αντίλογος σε αυτές τις επικρίσεις προβάλλεται η άρνηση του Οράτιου να αναμιχθεί σε δημόσια αξιώματα, οι αντιρρήσεις του στην προσπάθεια του Μαικήνα να του κάνει λογοτεχνικές υποδείξεις και η διακριτική απόσταση που διατηρούσε από τη Ρώμη, προτιμώντας να διαμένει στη Σαβίνα[149]. Παραμένει πάντως η υπόνοια ότι, όπως ήταν συνηθισμένο στην εποχή του, θα έπρεπε να κάνει ορισμένες παραχωρήσεις, αν ήθελε να εξασφαλίσει την εύνοια του Αυγούστου[150].

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω, εύλογο είναι το ερώτημα, γιατί επέλεξε ο φιλελεύθερος Θεοτόκης[151] να μεταφράσει ποιητές που είχαν συνδεθεί με το κατεστημένο της εποχής τους. Η απάντηση θα πρέπει μάλλον να εντοπιστεί πρώτον στην επτανησιακή παράδοση και δεύτερον σε ορισμένα χαρακτηριστικά της ποίησης και της προσωπικότητας των δύο αυτών μεγάλων ωδοποιών της αρχαιότητας. Σχετικά με την επτανησιακή παράδοση, πρώτα απ' όλα, θα πρέπει να επισημανθεί η σολωμική παρακαταθήκη: Αν και δεν μετέφρασε ωδές του Πίνδαρου ή του Οράτιου ο Σολωμός πειραματίστηκε με το είδος, εκτός από την πρωτότυπη και στη μεταφραστική του εργασία, διασκευάζοντας μια ωδή του Πετράρχη ("Chiare, fresche e dolci acque")[152]. Σπουδαιότερο όμως είναι το γεγονός ότι ο Πίνδαρος υποδεικνύεται

[148] «The political odes [...] drew heavily on the conventions of prose panegyric, and social pressures reinforced the constraints of literary form. It is evident that Maecenas subsidized Horace primarily for political reasons [...] Horace in turn wrote political odes praising his benefactors» (Nisbet & Hubbard, 2001, σσ. xvii-xviii).

[149] «Είναι γνωστή η άρνησή του να δεχτεί την ιδιαίτερα τιμητική θέση του γραμματέα που του προσέφερε ο Αύγουστος, όπως και οι συγκρούσεις του με το Μαικήνα [...] Ο ποιητής διατυπώνει ρητά την άρνησή του να συμμορφωθεί σε υποδείξεις του Μαικήνα για καλλιέργεια ενός λογοτεχνικού είδους, το οποίο δεν ανταποκρίνεται στα ενδιαφέροντά του εκείνης της εποχής (Επιστολές Ι, 1, Ωδές, ΙΙ, 12.). Την ίδια διάθεση εκδηλώνει, όταν με ευγένεια, αλλά και αποφασιστικότητα, αντιπαραθέτει στην επιμονή του Μαικήνα για επιστροφή από τη Σαβίνα στη Ρώμη το δικαίωμά του να είναι ανεξάρτητος και να ρυθμίζει μόνος τη ζωή του.» (Καραμαλέγκου, 1984, σ. 80)

[150] Πριν σπεύσει κανείς να κατακρίνει τον Οράτιο για τη συμβιβαστική του στάση, ας θυμηθεί ότι ο Οβίδιος, αν και μεγάλος ποιητής, πέθανε εξόριστος επειδή προκάλεσε τη δυσαρέσκεια του Αυγούστου.

[151] Για τις πολιτικές πεποιθήσεις και δραστηριότητες του Θεοτόκη βλ. στο 4ο κεφάλαιο, στις ενότητες Γ.1. και Γ.2..

[152] Σχετικά με τη συγκεκριμένη μετάφραση-μίμηση του Πετράρχη από τον Σολωμό, πολύ ενδιαφέρουσα είναι η εισήγηση του Γ. Κεντρωτή, *Διονύσιος Σολωμός και Πετράρχης*. Στο: Ι΄Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Κέρκυρα, 30 Απριλίου – 4 Μαΐου 2014, σσ. 153-168. Επίσης πάνω στο θέμα, και πολύ κατατοπιστική σχετικά με τις μετρικές επιλογές του Σολωμού, είναι η μελέτη του Β. Λέτσιου, *Ο Σολωμός ως μεταφραστής των ποιητικών μορφών*: https://www.academia.edu/22700740/.

ρητά από τον Σολωμό ως ποιητικό πρότυπο, τουλάχιστον δύο φορές. Μία στον *Διάλογο*[153] και μία στον *Ύμνο εις την Ελευθερία*:

> *Μές στα χόρτα στα λουλούδια*
> *Το ποτήρι δεν βαστώ.*
> *Φιλελεύθερα τραγούδια*
> *Σαν τον Πίνδαρο εκφωνώ.*
>
> (στρ. 86)

Ο Μαβίλης, που για τον Θεοτόκη έπαιξε ρόλο μέντορα και συνδετικού κρίκου με την επτανησιακή παράδοση και τον σολωμικό κανόνα, έτρεφε εκτίμηση τόσο στον Πίνδαρο όσο και στον Δάντη, τον Γκαίτε και τον Σίλλερ και φρόντιζε πάντα να εμπλουτίζει την προσωπική του βιβλιοθήκη με τα έργα τους, να τα μελετά και να ενημερώνεται για τη σχετική έρευνα[154]. Επίσης, η αρχαιοελληνική ποίηση λειτούργησε ως πηγή έμπνευσης για κάποια από τα σονέτα του Μαβίλη. Για παράδειγμα το σονέτο *Κέρκυρα* παίρνει ως αφορμή ένα χωρίο των *Αργοναυτικών* του Απολλώνιου του Ροδίου, ενώ το σονέτο *Καλλιπάτειρα* στηρίζεται σε υπομνηματικά σχόλια των *Ολυμπιονικών* του Πίνδαρου (Μπουμπουλίδης, 1963-64).

Πολλοί ακόμα Επτανήσιοι ασχολήθηκαν με την αρχαία Ελληνική και Λατινική λυρική ποίηση. Ο Πολυλάς μετέφρασε το πολεμιστήριο άσμα του Τυρταίου (*Τεθνάμεναι γαρ καλόν…*) και την ελεγεία 1.3 του Τίβουλλου, ο Καλοσγούρος μετέφρασε κάποια από τα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου, ο Νίκος Κογεβίνας μετέφρασε ελεγείες του Τίβουλλου, ο Ανδρέας Σιγούρος μετέφρασε δεκαπέντε Ανακρεόντειες ωδές, ο Αντώνιος Μάτεσις επίσης μετέφρασε Ανακρέοντα, Σαπφώ καθώς και αποσπάσματα από έργα του Οβίδιου και του Τερέντιου, ο Γεράσιμος Σπαταλάς μετέφρασε κάποιες από τις ωδές του Οράτιου, ο Στυλιανός Χρυσομάλλης μετέφρασε την ωδή 2.16 του Οράτιου, ο Ιωάννης Ζαμπέλιος μετέφρασε Ανακρέοντα (Μπουμπουλίδης, 1963-64), (Μπάνου-Τσιάμη, 2003, σ. 86), (Αγόρη, 2021, σσ. 20-21). Ακόμα και ο Παναγιώτης Πανάς, παρά τις ιδεολογικές του αντιθέσεις με τους

[153] βλ. παραπάνω, στην ενότητα Α.3..

[154] βλ. φιλικές επιστολές του από τα έτη 1878 και 1879, όπου αναφέρει χαρακτηριστικά: «Αγόρασα έναν Goethe, ένα Πίνδαρον και πολλά άλλα βιβλία και λεξικά.» (Μαβίλης, 2007, σ. 283) Και «Θα σάς είμαι πολύ υπόχρεος, εάν [...] μού ειπήτε εις ποίαν επιθεώρησιν [...] ευρίσκεται το άρθρον με υπογαφήν Daniel Sterne περί του Δάντου και του Γκαίτε [...] θα επεθύμουν να το αναγνώσω εκ νέου» (Μαβίλης, 2007, σ. 290) Επίσης σε ανέκδοτες σημειώσεις του από το 1877, σχετικά με την τραγωδία του Σίλλερ *Die Braut von Messina* αναφέρει: «η λυρική των χορών ποίησις φθάνει εις ύψος αόριστον και τα αισθήματα αναπτύσσονται και ενεργούσιν θαυμασίως επί των θεατών και αναγνωστών». (Μαβίλης, 2007, σ. 204).

«αυλικούς» ποιητές μετέφρασε ενδεικτικά μια ωδή από τον καθένα, από τον Πίνδαρο την *Α΄ Ολυμπιακή ωδή* και από τον Οράτιο την *Ωδή 2.14* (Καραγιώργος, 1998), (Αγόρη, 2021, σ. 91).

Σχετικά με τα γενικά χαρακτηριστικά της ποίησης του Πίνδαρου και του Οράτιου, που τους ανέδειξαν σε πρότυπα για τους μεταγενέστερους, έγινε λόγος και στην προηγούμενη ενότητα. Επιπλέον προς αυτά, ιδιαίτερο ενδιαφέρον θα πρέπει να παρουσίαζαν για τον Θεοτόκη ορισμένες γλωσσικές και ιδεολογικές θέσεις των παραπάνω. Οι φιλοσοφικές ανησυχίες του Οράτιου[155] δεν μπορεί να άφησαν ασυγκίνητο τον Θεοτόκη, που, επηρεασμένος σε μεγάλο βαθμό από τον επικουρισμό, παρέμενε σε μια αέναη αναζήτηση της αλήθειας και της ευδαιμονίας. Αξιοσημείωτη είναι η συνάφεια του Οράτιου με τον Θεοτόκη στο θέμα των γλωσσικών επιλογών: «ο Οράτιος αντλεί το λεξιλόγιο των Ωδών από τον προφορικό λόγο της εποχής του, δεν αρνιέται το λαϊκό στοιχείο και είναι συντηρητικός στη χρήση αρχαϊσμών και σπάνιων λέξεων. Την κοινότυπη γλώσσα την εξευγενίζει η καλαισθησία του ποιητή που την καθαίρει, κατά κάποιο τρόπο, και γι' αυτό η γλώσσα του μας παρουσιάζεται απαλλαγμένη από κάθε τραχύτητα.» (Γρόλλιος, 1967, σ. 23).

Είναι ακόμα πιθανό, ότι ο Θεοτόκης εκτίμησε στον Πίνδαρο, μεταξύ άλλων προτερημάτων, την πεποίθησή του στον ανώτερο σκοπό της τέχνης και στην καλλιτεχνική ακεραιότητα του ποιητή: «ο Πίνδαρος διαμαρτύρεται σθεναρά ενάντια στην ιδέα ότι δουλεύει για μισθό (Ισθμ. 2). Είναι προφήτης των Μουσών και ο υπηρέτης της Αλήθειας, που η ίδια είναι παιδί του Δία [...] Η ποίηση διδάσκει, απονέμει φήμη και δίνει ευχαρίστηση. [...] Το άσμα μπορεί να είναι μια θεραπεία, ιατρικό φίλτρο ή φάρμακο (Νεμ. 4.1-5), αλλά είναι επίσης μια επικίνδυνη σειρήνα που δελεάζει τους ανθρώπους στο θάνατό τους (Παιάν 8.70-9).» (Segal, 2000, σσ. 313-314). Παρόμοιες ιδέες απαντούν και στη σολωμική Ποιητική, στην οποία ο Θεοτόκης μαθήτευσε και, τουλάχιστον ως ένα βαθμό, την ασπάστηκε.

Όσον αφορά στον χειρισμό των μεταφρασμάτων, ο Θεοτόκης επίσης ακολούθησε τη σολωμική γραμμή, που αποτέλεσε άλλωστε, εν γένει για την Επτανησιακή Σχολή, γνώμονα για τη χάραξη μεταφραστικής θεωρίας και πράξης. Η γλωσσική επιλογή είναι το βασικότερο στοιχείο στη συγκεκριμένη περίπτωση, εφόσον πρόκειται για

[155] «Ο Οράτιος γνωρίζει τον στωικισμό καθώς και τον επικουρισμό, στον οποίο μάλιστα βρίσκεται πλησιέστερα, απέχει όμως πολύ από μια δογματική στάση: θέλει να μεταδώσει μια πρακτική φιλοσοφία της ζωής.» (Albrecht, 2013, σ. 820)

ωδές από την αρχαία γραμματεία και μάλιστα ποιητών που είχαν κατακτήσει δυσθεώρητα ύψη καταξίωσης. Στα μεταφράσματά του από τον Πίνδαρο και τον Οράτιο ο Θεοτόκης χρησιμοποίησε τη δημοτική, εμπλουτισμένη με πολλά στοιχεία του κερκυραϊκού ιδιώματος, τακτική που είχε ακολουθήσει όπως είδαμε και στις μεταφράσεις από τον Κάτουλλο, αλλά και στα μεταφράσματά του από την ινδική λογοτεχνία. Η επιλογή της δημοτικής για τη συγγραφή και μετάφραση ωδών δεν εντάσσεται απλά στο γενικότερο κλίμα του δημοτικισμού, αποτελεί επιπλέον μια πράξη απεγκλωβισμού του είδους από τον κεκλεισμένο χώρο του κλασικισμού και επανατοποθέτησής του στον ευρύ και άχρονο χώρο της ποίησης. Δια της οδού των εθνικών γλωσσών, σε όλη την Ευρώπη, η ωδή έπαψε να αποτελεί μουσειακό είδος ποίησης και έγινε ποίηση σύγχρονη[156].

Ενδεικτικά, ακολουθούν ορισμένοι στίχοι από τα πρωτότυπα και τα μεταφράσματα, στους οποίους γίνεται χρήση ιδιωματικών λέξεων (*θαράπαψη, αποκότησε, στιά, κόπια, γράβα, μη γγίξει)*, μαζί με λόγια στοιχεία προσαρμοσμένα στη δημοτική (*Τούτην ιδόντας τη γιορτάσιμη Πομπή*, *ασπούδα, παιδάριο, μύρα λυωτά*):

| | |
|---|---|
| *σὺν γὰρ ὑμῖν τά τερπνὰ καί*<br>*τὰ γλυκέ' ἄνεται πάντα βροτοῖς*<br>(ΙΔ΄ Ολ. Στ. 5-6) | *Με το βοήθειο σας κάθε*<br>*Γλυκάδα και θαράπαψη*<br>*Στους ανθρώπους έρχονται* |
| *ἰδοῖσα τόνδε κῶμον ἐπ' εὐμενεῖ τύχᾳ*<br>*κοῦφα βιβῶντα*<br>(ΙΔ΄ Ολ. στ. 16-17) | *Τούτην ιδόντας τη γιορτάσιμη*<br>*Πομπή, που για την τύχη την καλή προχωρεί*<br>*μ'ασπούδα.* |
| *audax Iapeti genus*<br>*ignem fraude mala gentibus intulit.*<br>(Ωδή 1.3, στ. 27-28) | *Με γέλασμα*<br>*Άπρεπο αποκότησε τη στιά να φέρει*<br>*Στον κόσμο ο Προμηθέας.* |
| *perrupit Acheronta Herculeus labor.*<br>(Ωδή 1.3, στ. 36) | *τον Άδη εβιάσαν*<br>*Τα κόπια του Ηρακλέα.* |
| *Quis multa gracilis te puer in rosa*<br>*perfusus liquidis urget odoribus*<br>*grato, Pyrrha, sub antro?*<br>(Ωδή 1.5, στ. 1-3) | *Ποιό παιδάριο, Πύρρα, ραντισμένο*<br>*Με μύρα λυωτά, στην ακριβή*<br>*Τη γράβα, μέσα στάφτονα*<br>*Ροδόφυλλα, ταδύνατο,*<br>*Σε ζουπίζει;* |
| *cur timet flavum Tiberim tangere?*<br>(Ωδή 1.8, στ. 8) | *και φοβάται*<br>*Το κορμί του μη γγίξει τον Τίβερη;* |

[156] «Η αναβίωση των ειδών, μεταξύ αυτών και της ωδής, στην εποχή της Αναγέννησης, συνιστά υφολογική μίμηση των αρχαίων προτύπων. Τα είδη αποδεσμεύονται ως κάποιο βαθμό από τα πρότυπα μόνο όταν εγκαταλείπεται η αρχαία μορφή και υιοθετούνται οι εθνικές γλώσσες. Αυτή η τροπή συνιστά ουσιαστικά την αφετηρία της σύγχρονης εκδοχής του είδους στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία.» (Ιερωνυμάκη, 2005, σ. 31)

Η δημιουργικότητα του Θεοτόκη δεν εξαντλείται στους γλωσσικούς τύπους, αλλά εκτείνεται στον χειρισμό της στιχουργικής δομής των ωδών. Για παράδειγμα στην ωδή του Πίνδαρου ακολουθεί το στροφικό σύστημα, με μια στροφή και μια αντιστροφή, αυξάνει όμως τον αριθμό των στίχων κάθε στροφής από 12 σε 15. Επίσης, αλλάζει αρκετά τη σειρά των λέξεων και των φράσεων, με αποτέλεσμα, παραδείγματος χάριν, κάτι που στο πρωτότυπο αναφέρεται στον 1ο στίχο (*Καφισίων ὑδάτων*), στο μετάφρασμα να βρίσκεται μεταξύ 3ου και 4ου:

*Καφισίων ὑδάτων*
*λαχοῖσαι αἵτε ναίετε καλλίπωλον ἕδραν,*
*ὦ λιπαρᾶς ἀοίδιμοι βασίλειαι*
*Χάριτες Ἐρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι,*
*κλῦτ', ἐπεὶ εὔχομαι· σὺν γὰρ ὑμῖν τά τερπνὰ καί*
*τὰ γλυκέ' ἄνεται πάντα βροτοῖς,*
*εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνήρ.*
*οὐδὲ γὰρ θεοὶ σεμνᾶν Χαρίτων ἄτερ*
*κοιρανέοντι χοροὺς οὔτε δαῖτας· ἀλλὰ πάντων ταμίαι*
*ἔργων ἐν οὐρανῷ, χρυσότοξον θέμεναι πάρα*
*Πύθιον Ἀπόλλωνα θρόνους,*
*αἰέναον σέβοντι πατρὸς Ὀλυμπίοιο τιμάν.*
(ΙΔ΄ Ολ. στρ. α)

*Χάρες, προστάτρες της παληάς των Μινυών*
*Γενεάς, ώ ξακουστές βασίλισσες*
*Του λαμπρότατου Ορχομενού, που ορίζετε τα ρέματα*
*Του Κηφισσού και κατοικήσατε*
*Τον τόπο των καλήτερων αλόγων, ακούσετέ μου*
*Τες δέησες. –Με το βοήθειο σας κάθε*
*Γλυκάδα και θαράπαψη*
*Στους ανθρώπους έρχονται*
*Και στον κόσμον άντρες σπουδασμένοι και δοξαστοί*
*Υπάρχουν κι ωραίοι. Σε φαγοπότι ή σε άσμα*
*Δεν πρωτεύουν οι θεοὶ*
*Οι σεμνές αν δεν συντρέχουν θεές,*
*Που στους ουρανούς των έργων οδηγήτρες*
*Και θρονιασμένες σιμά στον χρυσοδόξαρον Απόλλωνα*
*Δίχως πάψη υμνολογούν του Δία τες τιμές.*

Εξίσου σημαντικό ζήτημα με τη γλώσσα είναι αυτό της μετρικής. Και στην περίπτωση αυτή φαίνεται ότι ο Θεοτόκης δεν έκανε τυχαίες κινήσεις, αλλά συνειδητές επιλογές, οι οποίες μάλιστα εντάσσονται στο πλαίσιο του επτανησιακού

μεταφραστικού προγράμματος. Όσον αφορά στις μετρικές επιλογές για τη μετάφραση του Πίνδαρου, πρέπει να σημειωθεί το γεγονός ότι ο Θεοτόκης μεταχειρίζεται μια μεγάλη μετρική ποικιλία, με στίχους που ξεκινούν από επτά ή οκτώ συλλαβές και φτάνουν ως τις δεκαεπτά. Σταθερός είναι ο τονισμός των συλλαβών με τρεις άτονες/ μία τονισμένη και ο αριθμός τους είναι ίδιος στον αντίστοιχο στίχο κάθε στροφής.

Οι τρεις ωδές που επέλεξε ο Θεοτόκης να μεταφράσει από τον Οράτιο ανήκουν στο πρώτο μέρος του Βιβλίου Α΄, μέρος στο οποίο περιλαμβάνονται εννέα συνολικά ωδές που ονομάζονται «ωδές της παρέλασης» και κάθε μια είναι γραμμένη σε διαφορετικό μέτρο (Albrecht, 2013, σ. 812). Το ίδιο, όπως είδαμε και παραπάνω, συνέβη με την επιλογή των ποιημάτων του Κάτουλλου. Στο σύνολό τους, λοιπόν, οι μεταφράσεις του Θεοτόκη από την αρχαία λυρική ποίηση, αποτελούν μια άσκηση μετρικής και μια επίδειξη της μετρικής ευελιξίας της νεοελληνικής δημοτικής[157].

Πιο συγκεκριμένα, η ωδή 1.3 είναι γραμμένη σε 4ο ασκληπιάδειο, η 1.5 σε 3ο ασκληπιάδειο και η 1.8 σε μείζον σαπφικό μέτρο. Ουσιαστικά, δηλαδή, αυτές οι ωδές αποτελούνται από τετράστιχες στροφές που κάθε μία συντίθεται από ένα σύστημα απλούστερων αρχαίων μέτρων. Για παράδειγμα, η ωδή 1.5 αποτελείται από δύο ασκληπιάδειους στίχους που ακολουθούνται από έναν φερεκράτειο και έναν γλυκώνειο (Nisbet & Hubbard, 2001, σ. xxxviii – xlvi). Ο Θεοτόκης μεταφράζοντας τις ωδές του Οράτιου κατασκευάζει συστήματα πεντάστιχων στροφών οι οποίες συντίθενται από διάφορα νεοελληνικά μέτρα. Την ωδή 1.5 αποδίδει με τέσσερις στροφές, όσες και του πρωτότυπου, που αρχίζουν σταθερά με έναν δεκασύλλαβο στίχο, ακολουθεί ένας εννεασύλλαβος, έπειτα τρεις στίχοι που κυμαίνονται μεταξύ επτά και οκτώ συλλαβών, και ολοκληρώνονται από έναν εννεασύλλαβο:

| | |
|---|---|
| *Quis multa gracilis te puer in rosa* | *Ποιό παιδάριο, Πύρρα, ραντισμένο* |
| *perfusus liquidis urget odoribus* | *Με μύρα λυωτά, στην ακριβή* |
| *grato, Pyrrha, sub antro?* | *Τη γράβα, μέσα στάφτονα* |
| *cui flavam religas comam,* | *Ροδόφυλλα, ταδύνατο,* |
| | *Σε ζουπίζει; - Στο στόλισμα* |
| | *Απλή, για ποιόν την ολόξανθη* |
| *simplex munditiis? Heu quotiens fidem* | *Κόμη σου χτενίζεις; -Ώφου, πόσες* |

[157] Και σε αυτή την περίπτωση φαίνεται ότι ο Θεοτόκης λαμβάνει υπόψιν του τις προτάσεις του Σολωμού, ως προς την αξιοποίηση ποικίλων μετρικών δομών και τη δημιουργική σύζευξη του δεκαπεντασύλλαβου με διαφορετικές παραδόσεις, προκειμένου να αναδειχθεί η δημοτική ως γλώσσα φιλολογική. Βλ. και παραπάνω, στην ενότητα Α.3. του παρόντος κεφαλαίου.

| | |
|---|---|
| *mutatosque deos flebit et aspera*<br>*nigris aequora ventis*<br>*emirabitur insolens,* | *Φορές ως κι εκείνο των θεών*<br>*Την αλλαγμένη βούληση*<br>*Και την απάτη σου κλαίοντας*<br>*Θένα σαστίζει αμάθητο*<br>*Στανεμοφούσκωτα κύματα!* |
| *qui nunc te fruitur credulus aurea,*<br>*qui semper vacuam, semper amabilem*<br>*sperat, nescius aurae*<br>*fallacis. Miseri, quibus* | *Αφτό, που σε χαίρεται για τώρα,*<br>*Ελπίζει εφκολόπιστο, χρυσή,*<br>*Αδειανή νάσαι πάντα,*<br>*Τρυφερή νάσαι πάντα,*<br>*Λέγοντας πως ο Ζέφυρος*<br>*Δεν είναι πλάνος. Κακότυχοι* |
| *intemptata nites. Me tabula sacer*<br>*votiva paries indicat uvida*<br>*suspendisse potenti*<br>*vestimenta maris deo.* | *Που εσύ αδοκίμαστη θαμπώνεις! –*<br>*Θα δείχνει με πλάκα αφιερωμού*<br>*Τοίχος ναού πως κρέμασα*<br>*Βρεμένα τα ρούχα μου*<br>*Για το μεγαλοδύναμο*<br>*Θεό, τον άρχο της θάλασσας.* |

Με ανάλογο τρόπο επεξεργάζεται ο Θεοτόκης τη δομή και των άλλων δύο ωδών του Οράτιου. Στην ωδή 1.3 διατηρεί τον αριθμό των στροφών του πρωτότυπου, δηλαδή 10 στροφές, προσθέτει όμως σε κάθε στροφή ένα ημιστίχιο. Το μέτρο είναι εναλλαγή εντεκασύλλαβων με δωδεκασύλλαβους, εκτός από τα ημιστίχια, που είναι επτασύλλαβα. Τις τέσσερις τετράστιχες στροφές της ωδής 1.8 αποδίδει με τέσσερις πεντάστιχες, αποτελούμενες από δεκαπεντασύλλαβους, δεκατετρασύλλαβους, δωδεκασύλλαβους και εντεκασύλλαβους στίχους, σε σταθερές θέσεις:

*Ώ καράβι, στους γυαλούς της Αθήνας*
*Το Βεργίλιο χρωστάς, που τον εαφτό του*
*Φειδέφτηκε σε σένα. Κυβερνήτες σου*
*Νάχεις τη θεά της Κύπρος την ἀφέντρα,*
*Ταδέρφια της Ελένης -*
(Ωδή 1.3, στροφή 1η)

*Πές, Λυδία, σ' ορκίζω σ' όλους τους αθάνατους,*
*Γιατί το Σύβαρη με τα χάϊδια τόσο*
*Ανυπόμονα αφάνισες; - Τ' Άρη γιατί*
*Να μισεί τους κάμπους τους ανοιχτούς, ενώ μπορούσε*
*Να βαστά τους μποχούς και τους ήλιους τους;*
(Ωδή 1.8, στροφή 1η)

Όσον αφορά στο περιεχόμενο των ωδών του Οράτιου, παρατηρείται μια θεματική συνάφεια και διακειμενικές αναφορές στα *Γεωργικά* του Βιργίλιου, τα οποία επίσης μετέφρασε ο Θεοτόκης: Η αφιερωματική προς τον Βιργίλιο ωδή 1.3 έχει διάθεση μάλλον ειρωνική[158], καθώς η παρουσίαση του προμηθεϊκού μοτίβου στις στροφές 7-10 λειτουργεί αντιστικτικά ως προς την οπτική του Βιργίλιου για το ίδιο θέμα στα *Γεωργικά*. Ενώ ο Βιργίλιος παρουσιάζει την κλοπή της φωτιάς ως μέρος της Πρόνοιας του Δία, ο Οράτιος την εκλαμβάνει ως ύβρη και προειδοποιεί τον ποιητή της *Αινειάδας* για τις καταστροφικές συνέπειες των ανθρώπινων επινοήσεων, προειδοποίηση που μπορεί να ερμηνευθεί ως υπαινιγμός για την αλαζονεία του Βιργίλιου, ο οποίος προβάλλει ιδιαίτερα το ποιητικό του Εγώ[159]. Οι ωδές 1.5 και 1.8 πραγματεύονται το θέμα του έρωτα ως *amor-furor,* δηλαδή ως πάθος ανεξέλεγκτο και φθοροποιό. Το μοτίβο *amor-furor* είναι ένα από βασικά θέματα στα *Γεωργικά* του Βιργίλιου[160], ενώ το μοτίβο του καταστροφικού *Πάθους* απαντά, όπως είδαμε και στο 1ο κεφάλαιο, σε πολλά έργα του Θεοτόκη.

Τέλος, σχετικά με τη σκοπιμότητα της δημοσίευσής του πινδαρικού *Ολυμπιόνικου* στον *Νουμά*, εφημερίδα στην οποία διεξαγόταν ένας άτυπος φιλολογικός αγώνας μεταξύ Αθηναίων και Επτανήσιων[161], εύγλωττη μαρτυρία αποτελεί η σημείωση της έκδοσης κάτω από το μετάφρασμα: «Σημ. του *Νουμά*. Η ωδή αυτή, μεταφρασμένη κι από τον κ. Κ. Παλαμά, δημοσιεύτηκε στο 125 φύλλο του *Νουμά*.» (Νουμάς, 23/7/1906, σ. 3). Αν ανατρέξει κανείς στο φύλλο 125 του *Νουμά* (3/12/1904), θα βρει στο πρωτοσέλιδο τον «Πινδαρικό Ύμνο», στιχουργημένο από τον Κ. Παλαμά σε ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Ο Θεοτόκης, ενάμιση περίπου χρόνο αργότερα, δημοσίευσε τη δική του μετάφραση στο ίδιο έντυπο, διαφοροποιούμενος μετρικά και αυτή η κίνηση φέρει ειδική σημασία.

Ο ιαμβικός δεκαπεντασύλλαβος, όπως είδαμε και παραπάνω, αναγνωρίστηκε και στα Επτάνησα ως ο κατεξοχήν εθνικός στίχος, το μέτρο του Ερωτόκριτου και της

[158] Έχει επισημανθεί από τη φιλολογική έρευνα ότι η ωδή 1.3 θα πρέπει μάλλον να διαβαστεί ως σχετλιαστική (Pucci, 1992).
[159] Βλ. τη σχετική ανάλυση στην ενότητα Β.1. του 5ου κεφαλαίου.
[160] Ο.π.
[161] «Σε επιστολή του στο συνομήλικό του Παλαμά [...], στις 5 Ιουλίου 1902, [ο Μαβίλης] πρότεινε στον Αθηναίο δημοτικιστή να ηγηθεί σε προσπάθεια για την έκδοση περιοδικού – οργάνου του δημοτικισμού πάνω στα χνάρια της (απραγματοποίητης) Εθνικής Γλώσσας. Τόνιζε λοιπόν στον Παλαμά ότι εκείνο που προείχε ήταν η σύσταση ενός κοινού μετώπου Επτανησίων και Αθηναίων, μετώπου που θα υπερέβαινε τις μεταξύ τους διαφορές και τα "προσωπικά" που πάντως επισημαίνονται σε δύο σημεία του γράμματος» (Γαραντούδης, 2001, σ. 308).

δημοτικής ποίησης, όμως, σύμφωνα και με τις υποδείξεις του Σολωμού, για την έντεχνη ποίηση προτιμήθηκαν πιο δουλεμένα μετρικά συστήματα[162]. Το παράδειγμα του Σολωμού ακολούθησαν και ο Πολυλάς και ακόμα περισσότερο ο Μαβίλης, ο οποίος στο μεταφραστικό του έργο δοκίμασε διάφορες παραλλαγές δεκαπεντασύλλαβων, δεκατρισύλλαβων, εντεκασύλλαβων στίχων[163]. Ακόμα μία φορά διαπιστώνουμε ότι ο Θεοτόκης βαδίζει στα χνάρια των Επτανήσιων και μάλιστα του σολωμικού κύκλου, χωρίς αυτό να αναιρεί την ετερότητά του, η οποία θα συζητηθεί κυρίως σε επόμενα κεφάλαια.

## Β.2. Μπαλάντες και άλλα: Γκαίτε, Σίλλερ, Χάινε

Μια δεύτερη περίοδος μετάφρασης λυρικών ποιημάτων για τον Θεοτόκη ήταν τα έτη 1915-1917, οπότε μετέφρασε και δημοσίευσε μερικά δείγματα από τους μεγάλους Γερμανούς ποιητές Γκαίτε, Σίλλερ και Χάινε. Από το 1914 είχε αρχίσει να ασχολείται εντατικά με τη συγγραφή σονέτων, και τα περισσότερα από τα σονέτα του γράφτηκαν μεταξύ 1914-1918. Επομένως, φαίνεται ότι αυτή την περίοδο και πάλι είχε στραφεί το ενδιαφέρον του προς τη λυρική ποίηση, αυτή τη φορά όμως με κατεύθυνση σύγχρονη και ευρωπαϊκή. Την ίδια χρονική περίοδο και λίγο νωρίτερα μετέφρασε πέντε δράματα του Σαίξπηρ[164], γεγονός που ενισχύει την άποψη του ευρωπαϊκού ποιητικού προσανατολισμού.

Όσον αφορά στα κίνητρα της προτίμησης του Θεοτόκη για τους τρεις αυτούς ποιητές, και πάλι θα πρέπει να ανιχνευθούν τόσο στην επτανησιακή παράδοση όσο και στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της ποίησης και της προσωπικότητάς τους. Για τους Επτανήσιους ο Γκαίτε και ο Σίλλερ αποτελούσαν αδιαφιλονίκητα πρότυπα. Η εκτίμηση που τους έτρεφε ο Σολωμός και οι επιρροές του από αυτούς τους δύο, έχουν ήδη σημειωθεί. Για τον Μαβίλη επίσης έγινε αναφορά στην προηγούμενη ενότητα. Ας σημειωθούν εδώ και οι μεταφράσεις του, ενός μικρού αποσπάσματος από τον *Φάουστ* του Γκαίτε (31 μόνο στίχους), και από τον Σίλλερ *Το παράπονο της Δήμητρας*

[162] βλ. στην ενότητα Α.3. του παρόντος κεφαλαίου.

[163] Όπως παρατηρεί ο Β. Λέτσιος, αυτή η πρακτική του Μαβίλη «αναδεικνύει την πρόθεση του ποιητή-μεταφραστή να αποφύγει τα μετρικά στεγανά, να πατήσει σε γνωστούς προσωδιακούς τρόπους αλλά και να τους τροποποιήσει […] Η επιλογή διαφορετικών μετρικών συστημάτων κατά τη μεταφορά-μετάφραση από τον Μαβίλη αναδεικνύει τον πλούτο του ελληνικού ποιητικού λόγου, σε μια εποχή κατά την οποία το μεγαλύτερο μέρος αυτού είναι σε δεκαπεντασύλλαβο.» (Λέτσιος, 2016).

[164] Σχετικά με αυτά βλ. στο επόμενο κεφάλαιο.

και ένα απόσπασμα από το θεατρικό έργο *Γουλιέλμος Τέλλος*[165]. Και άλλοι Επτανήσιοι μετέφρασαν έργα των Γκαίτε και Σίλλερ, μεταξύ των οποίων πολύ αξιόλογες είναι οι μεταφράσεις του Νίκου Κογεβίνα, τον οποίο συνέδεε προσωπική φιλία με τον Μαβίλη.

Ο Χάινε αποτελεί ξεχωριστή περίπτωση, καθώς η ποίησή του έφτασε στην Ελλάδα από τον χώρο της Αθηναϊκής Σχολής, ως μια εναλλακτική στον αχαλίνωτο ρομαντισμό που είχε ήδη, πριν τη γενιά του 1880, αρχίσει να κουράζει και να φθίνει. Με τον Αχιλλέα Παράσχο ο αθηναϊκός ρομαντισμός έφτασε στην παρωδία και πέθανε, ενώ η νέα γενιά, των παρνασσιστών, έγραφε στίχους σατιρικούς ως χτύπημα στον ρομαντισμό και την καθαρεύουσα (Πολίτης, 2001, σσ. 179-187). Ο Χάινε, με την ειρωνική του διάθεση απέναντι στα υψιπετή ρομαντικά ιδανικά, τον λεπτό λυρισμό και τα πρώτα δείγματα ρεαλισμού στην ποίησή του, σηματοδότησε για τους Έλληνες ποιητές της εποχής εκείνης την αντίθεση στη *ρομαντική μεγαλοστομία* (Δημαράς, 2014, σ. 289). Έγινε, επομένως, έμβλημα των αντιρομαντικών, διότι ερμηνεύθηκε ως αντιρομαντικός ποιητής.

Σύμφωνα με τον Κ. Θ. Δημαρά ο Ειρηναίος Ασώπιος, που είχε συναντήσει τον Χάινε και είχε γοητευθεί τόσο από την προσωπικότητα όσο και από την ποίησή του, ήταν από τους πρώτους που εισήγαν στα ελληνικά γράμματα τη μορφή και τη σκέψη του, με σχετικό δημοσίευμα το 1863, στο περιοδικό *Χρυσαλλίς* (Δημαράς, 2014, σσ. 291-292). Στο ίδιο περιοδικό, ένα χρόνο αργότερα, δημοσιεύθηκε η μετάφραση του έργου του Χάινε *Οι εξόριστοι θεοί.* Ο Άγγελος Βλάχος, μετριοπαθής νεωτεριστής και οπαδός της καθαρεύουσας (Vitti, 2003, σ. 235), ασχολήθηκε συστηματικά με τη μετάφραση του Χάινε στα Ελληνικά «και συνετέλεσε όσο κανείς άλλος συμπατριώτης του στην άμεση γνωριμία των έργων του Heine από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό» (Δημαράς, 2014, σ. 295). Ο Βλάχος, που υπήρξε επικριτής του ρομαντισμού, έδωσε έμφαση σε ότι διέκρινε τον Χάινε από τους ρομαντικούς, όπως για παράδειγμα η ειρωνεία και το λιτό ύφος, ενώ παράλληλα αποσιώπησε ή παρέβλεψε τα ρομαντικά χαρακτηριστικά της ποίησής του (Δημαράς, 2014, σσ. 295-297).

[165] Από τη γερμανική ποίηση ο Μαβίλης έχει κάνει και μια από τις πιο γνωστές μεταφράσεις του, τη *Μπαλάντα της Λενώρας,* από το ομώνυμο ποίημα του Gottfried August Bürger. Βλ. και στην Εισαγωγή, σ. 28.

Ίσως η αντιρομαντική πρόσληψη του Χάινε να εξηγεί και την απουσία του από τη «βιβλιοθήκη» των Επτανήσιων ποιητών. Δεν συμπεριλαμβανόταν στις σολωμικές υποδείξεις, παρόλο που ήταν σύγχρονος του Σολωμού (ο Σολωμός γεννήθηκε ένα χρόνο μετά τη γέννηση του Χάινε και πέθανε ένα χρόνο μετά το θάνατό του) ούτε υπάρχουν ενδείξεις ότι διαβαζόταν σε αυτούς τους κύκλους. Ο Μαβίλης, νεότερος όντας και σπουδασμένος στη Γερμανία, σίγουρα γνώριζε και πιθανώς εκτιμούσε την ποίηση του Χάινε, αλλά δεν τον είχε μεταφράσει. Φαίνεται λοιπόν πως ο Θεοτόκης ήταν ο πρώτος Επτανήσιος μεταφραστής του Χάινε. Ο Νίκος Λευθεριώτης, δεκαεπτά χρόνια νεότερος του Θεοτόκη και μέλος της *Συντροφιάς των Εννέα*, επίσης μετέφρασε ποιήματα του Χάινε. Επομένως, η προσέγγιση του έργου του Χάινε αποτελεί καινοτομία του Θεοτόκη, για τα επτανησιακά δεδομένα, και αυτό δεν είναι γεγονός ανεξάρτητο από τη γενικότερη θέση του στην Επτανησιακή Σχολή.

Ο Θεοτόκης αποτελεί τον τελευταίο κρίκο στην αλυσίδα των Επτανήσιων λογοτεχνών που διαμόρφωσαν μια κοιτίδα πνευματικής, πολιτιστικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας με επίκεντρο την Κέρκυρα και τον Σολωμό, και είναι ταυτόχρονα συνδετικός κρίκος της Επτανησιακής με την Αθηναϊκή Σχολή. Σε μια στιγμή που οι πολιτικές και ιστορικές συνθήκες επέβαλαν την αφομοίωση των τοπικών ρευμάτων και σχολών στο νέο κέντρο της Ελλάδας, την Αθήνα, το έργο του Θεοτόκη, με την «επιλεγμένη σκόπιμα προβολή της εντοπιότητας [...] στην ουσία λειτούργησε ως δούρειος ίππος» (Πυλαρινός, 2003, σσ. 126-127). Ο Θεοτόκης επεδίωξε συνειδητά να συγκεράσει τις ιδεολογικές αποκλίσεις μεταξύ Κερκυραίων και Αθήνας, να μετριάσει τις ακρότητες του ψυχαρικού δημοτικισμού, να εισάγει στα ελληνικά γράμματα τις νέες ιδέες της εποχής, όπως ο σοσιαλισμός, και να παρατείνει την αίγλη της Κερκυραϊκής Σχολής, που βρισκόταν πλέον στη δύση της[166].

Επομένως, μεταφράζοντας ποιήματα του Χάινε την ίδια περίοδο που μετέφραζε Γκαίτε και Σίλλερ, ο Θεοτόκης πραγματοποίησε, στο πεδίο της λογοτεχνικής μετάφρασης, μια σταδιακή μετάβαση από τις τρεις φάσεις του ρομαντισμού στον πρώιμο ρεαλισμό, παρακολουθώντας με τον τρόπο αυτό τη φυσική εξέλιξη της ευρωπαϊκής και νεοελληνικής ποίησης. Ταυτόχρονα, η επιλογή του Χάινε είναι σαφώς συνδεδεμένη με τις σοσιαλιστικές κατευθύνσεις του Θεοτόκη, αλλά και με την

[166] Σχετικά με τη θέση του Θεοτόκη στην Επτανησιακή Σχολή βλ. Πυλαρινός, *Επτανησιακή Σχολή*, 2003, σ.σ. 121-134 και Γαραντούδης, *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός,* 2001, σσ. 305-319.

περίοδο απογοήτευσης από τα κοινωνικά οράματα, απογοήτευση η οποία εκφράζεται μέσω της ρομαντικής ειρωνείας[167].

Τα έργα που επέλεξε ο Θεοτόκης από τους τρεις Γερμανούς παρουσιάζουν μια μορφική ποικιλία, γεγονός που οφείλεται στην προγραμματική του πρόθεση να πειραματιστεί με διάφορες ποιητικές μορφές και ειδικά όσες σχετίζονταν με τη μουσική και το τραγούδι. Όπως ειπώθηκε στην προηγούμενη ενότητα, από την αρχαία λυρική ποίηση ο Θεοτόκης προτίμησε να μεταφράσει ωδές, επειδή η ωδή ήταν το κατεξοχήν λυρικό είδος. Στη σύγχρονη ποίηση όμως, ειδικά από τα τέλη του 19ου αιώνα, είχε δοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα σε άλλα λυρικά είδη, όπως η μπαλάντα και το τραγούδι (lied), κυρίως λόγω του συσχετισμού τους με τη λαϊκή ποίηση. Τα γερμανικά μεταφράσματα του Θεοτόκη είναι μπαλάντες και τραγούδια, εκτός από το *Hermann und Dorothea* του Γκαίτε, έργο προβληματικό στην κατάταξή του.

Συγκεκριμένα, από τον Σίλλερ μετέφρασε ένα μόνο ποίημα, με τίτλο *Würde der Frauen* (= Η αξιοπρέπεια των γυναικών) το οποίο δημοσιεύθηκε στο φύλλο 560 της εφημερίδας *Ο Νουμάς*, τον Απρίλιο του 1915. Πρόκειται για μια μπαλάντα που εξυμνεί τις αρετές των γυναικών, αντιπαραβάλλοντάς τις στα αρνητικά χαρακτηριστικά των ανδρών και ουσιαστικά αποτελεί φόρο τιμής στο πρότυπο της μητέρας – συζύγου, που διατηρεί την ειρήνη και καλλιεργεί την αγάπη, εξισορροπώντας την ορμητική βία του άνδρα. Το πρωτότυπο αποτελείται από πέντε εξάστιχες και τέσσερις οκτάστιχες στροφές που εναλλάσσονται και συνδέονται μεταξύ τους ανά δύο. Κάθε οκτάστιχη στροφή μαζί με την εξάστιχη που την ακολουθεί αποτελούν ένα νοηματικό σύνολο, ως θέση-αντίθεση μεταξύ του άντρα και της γυναίκας. Η πρώτη στροφή εξαιρείται από το σχήμα, καθώς λειτουργεί εισαγωγικά, εν είδη επαινετικού προοιμίου για τις γυναίκες:

| *Würde der Frauen* | *Η ΠΕΡΙΩΠΗ ΤΗΣ ΓΥΝΑΙΚΟΣ* |
|---|---|
| *Ehret die Frauen! sie flechten und weben* | *Τιμή στη γυναίκα που πλέκει και υφαίνει* |
| *Himmlische Rosen ins irdische Leben,* | *Ουράνιες μοσκιές στη ζωή τη θλιμμένη,* |
| *Flechten der Liebe beglückendes Band,* | *Που πλέκει πασίχαρο αγάπης δεσμό,* |
| *Und in der Grazie züchtigem Schleier* | *Κι' ακοίμητη μες της σεμνής ομορφιάς της* |
| *Nähren sie wachsam das ewige Feuer* | *Τον πέπλο φυλά της πανώριας καρδιάς της* |
| *Schöner Gefühle mit heiliger Hand.* | *Την άσβυστη φλόγα με χέρι αγαθό.* |

[167] Για τον σοσιαλισμό και τη ρομαντική ειρωνεία στον Χάινε, βλ. στην ενότητα Α.2..

| | |
|---|---|
| *Ewig aus der Wahrheit Schranken* | *Της αλήθειας δε γνωρίζει* |
| *Schweift des Mannes wilde Kraft;* | *Τα όρια η άγρια ορμή τ' αντρός* |
| *Unstet treiben die Gedanken* | *Πάθους πέλαγα να σκίζει* |
| *Auf dem Meer der Leidenschaft;* | *Τόνε σπρώχνει ο στοχασμός,* |
| *Gierig greift er in die Ferne,* | *Λαχταρά τα ξένα μέρη* |
| *Nimmer wird sein Herz gestillt;* | *Και με ανήσυχη καρδιά* |
| *Rastlos durch entlegne Sterne* | *Μες το αζύγωτο τ' αστέρι* |
| *Jagt er seines Traumes Bild.* | *Τόνειρό του κυνηγά.* |
| | |
| *Aber mit zauberisch fesselndem Blicke* | *Μ' αυτή το φεγγάρι κρατεί μ' ένα γνέμμα* |
| *Winken die Frauen den Flüchtling zurücke,* | *Και πίσω τον γέρνει το μάγο της βλέμμα,* |
| *Warnend zurück in der Gegenwart Spur.* | *Και πάλι τον βάζει σε δρόμο σωστό.* |
| *In der Mutter bescheidener Hütte* | *Στο απλό το καλύβι της μάννας αξαίνει* |
| *Sind sie geblieben mit schamhafter Sitte,* | *Κ' εκεί την ενάρετη αγνότη μαθαίνει* |
| *Treue Töchter der frommen Natur.* | *Παιδί της πανάχραντης φύσης πιστό.* |

(στρ. 1-3)

Πρωτίστως, και εύκολα, παρατηρείται ότι ο Θεοτόκης απέδωσε τη μπαλάντα του Σίλλερ διατηρώντας την εξωτερική δομή της. Ο αριθμός των στροφών καθώς και ο αριθμός των στίχων σε κάθε στροφή του μεταφράσματος είναι ίδιος με το πρωτότυπο. Επίσης παραμένει το σχήμα θέσης - αντίθεσης μεταξύ των οκτάστιχων και εξάστιχων στροφών. Ως προς το μέτρο, πρέπει να σημειωθεί ότι το μετάφρασμα βρίσκεται πολύ κοντά στα μετρικά χαρακτηριστικά του πρωτότυπου. Κάθε εξάστιχη στροφή του Σίλλερ αποτελείται από εντεκασύλλαβους και δεκασύλλαβους δακτύλους[168], τους οποίους ο Θεοτόκης αποδίδει με δωδεκασύλλαβους και εντεκασύλλαβους αμφίβραχεις[169]. Τις οκτάστιχες στροφές του Σίλλερ απαρτίζουν τροχαϊκοί οκτασύλλαβοι εναλλάξ με επτασύλλαβους[170] και ο Θεοτόκης ακολουθεί ακριβώς το ίδιο μέτρο στις οκτάστιχες στροφές του[171].

[168]*Ehret die Frauen! sie flechten und weben ʃ–υυ, –υυ, –υυ, –υ)*
*Himmlische Rosen ins irdische Leben, ʃ–υυ, –υυ, –υυ, –υ)*
*Flechten der Liebe beglückendes Band, ʃ–υυ, –υυ, –υυ, –)*
[169]*Τιμή στη γυναίκα που πλέκει και υφαίνει (υ–υ, υ–υ, υ–υ, υ–υ)*
*Ουράνιες μοσκιές στη ζωή τη θλιμμένη, (υ–υ, υ–υ, υ–υ, υ–υ)*
*Που πλέκει πασίχαρο αγάπης δεσμό, (υ–υ, υ–υ, υ–υ, υ–)*
[170]*Ewig aus der Wahrheit Schranken (–υ, –υ, –υ, –υ)*
*Schweift des Mannes wilde Kraft; (–υ, –υ, –υ, –)*
[171]*Της αλήθειας δε γνωρίζει (υυ, –υ, –υ, –υ)*
*Τα όρια η άγρια ορμή τ' αντρός (–υ, –υ, –υ, –)*

Αξιοσημείωτη είναι και η τεχνική με την οποία χειρίζεται ο Θεοτόκης τη ρίμα της μπαλάντας. Το σύστημα ομοιοκαταληξίας, τόσο του πρωτότυπου όσο και του μεταφράσματος, είναι περίπλοκο και θυμίζει κάπως τα συστήματα ομοιοκαταληξίας των σονέτων. Οι πρώτες δύο στροφές, για παράδειγμα, του Σϊλλερ έχουν ομοιοκαταληξία ααβγγβ και αβαβγδγδ και ο Θεοτόκης διατηρεί ακριβώς το ίδιο σχήμα. Σε κάποιες περιπτώσεις δεν είναι δυνατό να τηρηθεί τόσο πιστά η ρίμα του πρωτότυπου, όμως και οι αναγκαίες αυτές αλλαγές είναι ελάχιστες και καθόλου δεν αλλοιώνουν την ηχητική εντύπωση. Παραδείγματος χάριν, η τρίτη στροφή του Σίλλερ ομοιοκαταληκτεί ως εξής: αβγβαγ. Ελαφρώς τροποποιώντας, ο Θεοτόκης αποδίδει ως εξής: ααβγγβ.

Επομένως, όσον αφορά στα εξωτερικά στοιχεία της μπαλάντας, το μετάφρασμα αποτελεί σχεδόν πιστό αντίγραφο του πρωτότυπου. Μεγαλύτερη σημασία όμως έχει η διατήρηση των νοημάτων, το πνεύμα και όχι το σώμα του ποιήματος. Και στην προκειμένη περίπτωση ο Θεοτόκης έχει ακολουθήσει αντίστοιχη λογική με αυτή των μεταφρασμάτων από τον Πίνδαρο και τον Οράτιο. Από τα ουσιώδη τίποτε δεν παραλείπεται, οι ελευθερίες είναι πάντοτε δικαιολογημένες, μερικές αλλαγές στη θέση ορισμένων λέξεων ή φράσεων, που δεν αλλοιώνουν το νόημα, εξυπηρετούν στη φυσικότητα του λόγου και στη διατήρηση του μέτρου:

Αρχής γενομένης από τον τίτλο, που ο Θεοτόκης αποδίδει ως *Η περιωπή της γυναικός,* παρατηρείται η δημιουργική αντίληψη του μεταφραστή. Κυριολεκτικά *Würde der Frauen* σημαίνει Αξία/αξιοπρέπεια των γυναικών. Η αξιοπρέπεια όμως, είναι και περιωπή και οι πολλές γυναίκες μπορούν κάλλιστα να αντιπροσωπεύονται από τη μία. Στον 2ο στίχο της 1ης στροφής, όπου ο Σίλλερ γράφει «*Himmlische Rosen ins irdische Leben»* (= ουράνια ρόδα στην επίγεια ζωή), ο Θεοτόκης μεταφράζει ως *«Ουράνιες μοσκιές στη ζωή τη θλιμμένη».* Ο συσχετισμός ανάμεσα στις μοσκιές και τα ρόδα ίσως δεν γίνεται άμεσα αντιληπτός, ειδικά εφόσον η λέξη *μοσκιά* (= ευωδιά, μοσχοβολιά) είναι μάλλον ιδιωματική. Πάντως είναι γεγονός ότι τα ρόδα μοσχοβολούν και η αποσιώπηση στη μετάφραση της συγκεκριμένης πηγής της ευωδιάς δεν ζημιώνει σε κάτι το νόημα του ποιήματος. Η επίγεια ζωή εύστοχα αποδίδεται ως θλιμμένη ζωή, εφόσον και ο ίδιος ο Σίλλερ επιθυμούσε ακριβώς αυτή τη θλιβερή όψη της να αναδείξει μέσω της αντίθεσης με τους Ουρανούς.

Στον 8ο στίχο της 2ης στροφής ο Σίλλερ γράφει *«Jagt er seines Traumes Bild»* (= κυνηγά του ονείρου του την εικόνα) και ο Θεοτόκης μεταφράζει *«Τόνειρό του κυνηγά».* Ενώ ο στίχος του Σίλλερ δίνει έμφαση στο γεγονός ότι το όνειρο που κυνηγά ο άντρας είναι μια άυλη ή απατηλή εικόνα, ο Θεοτόκης θυσιάζει την έμφαση χάριν οικονομίας του μέτρου. Το βασικό νόημα όμως παραμένει αναλλοίωτο: ο άντρας κυνηγά ένα όνειρο, δηλαδή κάτι που δεν έχει υπόσταση. Οι δύο πρώτοι στίχοι της 3ης στροφής του Σίλλερ, «*Aber mit zauberisch fesselndem Blicke / Winken die Frauen den Flüchtling zurücke»* (= Αλλά με μαγευτικές ματιές που αιχμαλωτίζουν / Καλούν οι γυναίκες τον φυγά πίσω) αποδίδονται από τον Θεοτόκη ως *«Μ' αυτή το φεγγάρι κρατεί μ' ένα γνέμμα / Και πίσω τον γέρνει το μάγο της βλέμμα»*. Αποφεύγοντας την περιττή επανάληψη του *die Frauen* (= οι γυναίκες) και αποσιωπώντας το *den Flüchtling* (= τον φυγά/ ξενιτεμένο), που εννοείται, εφόσον για να καλέσεις κάποιον πίσω πρέπει αυτός να έχει φύγει, ο Θεοτόκης εισάγει στο μετάφρασμά του μια ωραιότατη ποιητική εικόνα η οποία απουσιάζει από το πρωτότυπο. Πρόκειται για μια από τις εξαιρετικές και ευτυχείς περιπτώσεις που μία μετάφραση, αντί να χάνει σε ποιητικότητα, κερδίζει.

Από τον Γκαίτε, εκτός από το *Hermann und Dorothea*, για το οποίο γίνεται λόγος παρακάτω, ο Θεοτόκης μετέφρασε κι ένα μικρό τραγούδι, με τίτλο *Kennst du das Land*, ποίημα λυρικό και νοσταλγικό. Το ποίημα αυτό περιλαμβάνεται στο μυθιστόρημα του Γκαίτε, *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Τα χρόνια της μαθητείας του Βίλχελμ Μάιστερ*, 1795-96) και είναι ένα από τα τραγούδια της Μινιόν (Mignon), της μικρής ηρωίδας του μυθιστορήματος. Η Μινιόν είναι για τον Γκαίτε «η αιθέρια κόρη, η οποία του εμπνέει ένα κατανυκτικό ερωτικό αίσθημα» (Λαζανάς, 1994, σ. 26). Το ποίημα, που αποτελείται από τρεις εξάστιχες στροφές, είχε μελοποιηθεί από τον Μπετόβεν (6 Gesänge, Op. 75.1., 1810) και ο Θεοτόκης το μετέφρασε ώστε να τραγουδιέται και στα Ελληνικά με την ίδια μουσική[172]. Το μετάφρασμά του διατηρεί τον αριθμό των στροφών και των στίχων, καθώς και τη ρίμα (ααββγδδ). Το ιαμβικό μέτρο του πρωτότυπου διατηρείται και στη μετάφραση με τον ίδιο αριθμό συλλαβών, εκτός από τους δύο πρώτους στίχους κάθε στροφής που προσαυξάνονται κατά μία συλλαβή, από δέκα σε έντεκα:

[172] βλ. τη σημείωση του μεταφραστή στην έκδοση της μετάφρασής του στο φύλλο 561 (18/4/1915) του *Νουμά*: *«Για να τραγουδιστεί κατά τη μουσική του Μπετόβεν.»* καθώς και την αφιέρωση κάτω από τον τίτλο: *«Αφιερώνεται από το μεταφραστή στην κυρία Ρίνα Γουλελιού που το πρωτοτραγούδησε.»*

*Kennst du das Land? wo die Zitronen blühn,*
*Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühn,*
*Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,*
*Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,*
*Kennst du es wohl?*
*Dahin! Dahin*
*Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn. [...]*

*Ξέρεις πού ανθούν οι λεμονιές, και μήλα*
*Χρυσά λαμποκοπούν στα μαύρα φύλλα,*
*Αύρα απ' τον ουρανό απαλή φυσά*
*Κ' ήσυχη είναι η μυρτιά κι' ορθή η δαφνιά;*
*Ξέρεις εσύ;*
*Εκεί ναι εκεί*
*Θέλω να πάμε, ώ ποθητέ, μαζή! [...]*

Όσον αφορά στον σεβασμό του περιεχομένου, ισχύει ό,τι ειπώθηκε και παραπάνω. Η μεταφορά του νοήματος από τα Γερμανικά στα Ελληνικά επιτυγχάνεται με αριστοτεχνικούς χειρισμούς και με τέτοιο τρόπο ώστε η αισθητική αξία του πρωτότυπου να παραμένει αμείωτη. Για παράδειγμα, στους πρώτους δύο στίχους της 1ης στροφής το *Gold-Orangen* (= χρυσά πορτοκάλια) μεταφράζεται ως *μήλα / Χρυσά*, παραπέμποντας στα χρυσά μήλα των εσπερίδων, δηλαδή τα πορτοκάλια. Παρακάτω, η φράση «*hoch der Lorbeer steht*» (= ψηλή η Δάφνη στέκει) αποδίδεται ως «*ορθή η δαφνιά*». Με τον τρόπο αυτό διατηρούνται το μέτρο και η ρίμα, πράγμα πολύ σημαντικό, εφόσον πρόκειται για τραγούδι με συγκεκριμένη μελωδία, ενώ το νόημα δεν αλλάζει ουσιαστικά.

Αξίζει στο σημείο αυτό να αναφερθούμε σε μια ενδιαφέρουσα λεπτομέρεια: Στις αρχές Ιανουαρίου του 1884, τριανταένα χρόνια πριν τη μετάφραση της *Μινιόν* από τον Θεοτόκη δηλαδή, ο Γ. Βιζυηνός δημοσίευσε στην *Εστία* το διήγημά του με τίτλο «Αι συνέπειαι της παλαιάς ιστορίας». Στο διήγημα αυτό ο αφηγητής επισκέπτεται μια ψυχιατρική κλινική και εκεί συναντά μια τρόφιμο, μια νεαρή και όμορφη γυναίκα, η οποία μαθαίνουμε αργότερα ότι τρελάθηκε λόγω ερωτικής απογοήτευσης. Η νεαρή αυτή, σε μια στιγμή κρίσης, τραγουδά μια στροφή του ποιήματος του Γκαίτε, μεταφρασμένη προφανώς από τον ίδιο τον Βιζυηνό. Αν και αβέβαιο, είναι πιθανό ο Θεοτόκης να γνώριζε το συγκεκριμένο έργο του Βιζυηνού και να είχε προσέξει την

μικρή αυτή, λανθάνουσα μετάφρασή του[173]. Σε κάθε περίπτωση, είναι αξιοσημείωτη η επιλογή του Βιζυηνού, που έγραφε αποκλειστικά στην καθαρεύουσα, να αποδώσει αυτό το λυρικό απόσπασμα στη δημοτική. Αποτελεί και αυτό το μικρό δείγμα μια εύγλωττη μαρτυρία για τη ζωτική ανάγκη της ποίησης να γράφεται στην ομιλούμενη γλώσσα[174]:

*Έπειτα, αναλαβούσα πάλιν το όργανόν της ήρχισε να ψάλλη επί ρωμαντικωτέρου τόνου, και συγκεκινημένη μέχρι δακρύων.*

*Ξεύρεις τα πράσιν' ακρογιάλια,*
*που οι λεμονιές ανθούνε;*
*Που μεσ' στους ίσκιους πορτοκάλια*
*χρυσά μοσκοβολούνε;* -
*Εκεί, εκεί, στην γην του Παραδείσου,*
*να ταξειδεύσω πιθυμώ μαζί σου!*

Το μακροσκελές ποιητικό έργο του Γκαίτε, *Hermann und Dorothea*, μετέφρασε και δημοσίευσε σε συνέχειες ο Θεοτόκης στο περιοδικό *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, από το 1916 ως το 1919. Ο ίδιος ο Γκαίτε χαρακτήριζε αυτό το έργο του ως αστικό ειδύλλιο, ενώ οι διάφοροι μελετητές το έχουν χαρακτηρίσει ως αστικό έπος, επικό ειδύλλιο, επύλλιο κ.α. (Λαζανάς, 1994). Από την άποψη των εξωτερικών χαρακτηριστικών του είναι πράγματι ένα σύντομο έπος. Είναι στιχουργημένο σε δακτυλικό εξάμετρο, κατά τα πρότυπα του Ομήρου[175], χωρίζεται σε εννέα ενότητες καθεμιά από τις οποίες τιτλοφορείται με το όνομα μιας μούσας, κατά τα πρότυπα του Ηροδότου, και είναι, εν τέλει, ένα αφηγηματικό ποίημα με λιτή πλοκή και απλή γλώσσα, που ακολουθεί όλες τις στυλιστικές συμβάσεις του έπους. Συνολικά αριθμεί 2.034 ανομοιοκατάληκτους στίχους που κυμαίνονται μεταξύ δεκατεσσάρων και δεκαέξι συλλαβών, ενώ σπανιότερα απαντούν και στίχοι με δεκαεπτά συλλαβές.

Η υπόθεση του *Hermann und Dorothea,* βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα που ο Γκαίτε είχε διαβάσει σε αρχεία και κάποια στα οποία ήταν ο ίδιος αυτόπτης μάρτυρας. Με φόντο τον διωγμό των Γερμανών που κατοικούσαν στη δυτική όχθη του Ρήνου από τους Γάλλους, το 1796, ο Γκαίτε αφηγείται την ιστορία ενός νέου, του

[173] Σχετικά με τη μετάφραση αυτή, αλλά και τις γενικότερες επιρροές στο έργο του Βιζυηνού από τον Γκαίτε και τον Χάινε, πολύ ενδιαφέρουσα είναι η εργασία με τίτλο, *J. W. VON GOETHE – Γ. Μ. ΒΙΖΥΗΝΟΣ, Μια συνάντηση μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως* (Ιατρού, 2012).
[174] Το απόσπασμα αντιγράφεται εδώ από την έκδοση Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά Διηγήματα* (επιμ. Παν. Μουλλά). Εστία, 1994 (σ. 113).
[175] Στην πραγματικότητα δεν πρόκειται για το εξάμετρο του Ομήρου, εφόσον το μέτρο σε καμία σύγχρονη γλώσσα δεν είναι προσωδιακό, αλλά δυναμικό. Μάλλον ακολουθεί το πρότυπο του Voss (Λαζανάς, 1994).

Hermann, που πηγαίνοντας να βοηθήσει τους πρόσφυγες συναντά μια όμορφη και ενάρετη κόρη, τη Dorothea και την ερωτεύεται. Επειδή διστάζει να της αποκαλύψει τα αισθήματά του, την προσκαλεί να τον ακολουθήσει στο σπίτι του, όπου υποτίθεται ότι θα την απασχολούσαν ως υπηρέτρια. Ο πατέρας του Hermann, ένας ευκατάστατος ξενοδόχος που έφτιαξε την περιουσία του με σκληρή εργασία, επιθυμεί για τον γιο του έναν γάμο συμφέροντος με την κόρη ενός πλούσιου γείτονα. Μετά από μερικές παρεξηγήσεις και προστριβές, που παρέχουν στον ποιητή τον απαραίτητο χώρο για την ανάπτυξη των χαρακτήρων, του ήθους και της ιδεολογίας τους, επέρχεται η ευτυχής έκβαση.

Ενώ λοιπόν τα εξωτερικά γνωρίσματα του *Hermann und Dorothea* προέρχονται από το έπος, η υπόθεσή του προσεγγίζει περισσότερο τον χώρο της λυρικής ποίησης, εφόσον δεν εξιστορούνται μυθικά ή ηρωικά κατορθώματα, αλλά το ειδύλλιο δύο νέων σε μια επαρχιακή πόλη: «[το έργο αυτό] διασπά μια μακραίωνη παράδοση, που δέσμευε από τον Όμηρο και πέρα [...] επιβάλλοντας [...] σαν πρωταγωνιστούντα πρόσωπα ήρωες, θεούς, ημιθέους [...] ως πρωτεργάτες άθλων, ενώ εδώ ένας ξενοδόχος, η γυναίκα του η ξενοδόχισσα, ο γιός της, μια προσφυγοπούλα [...] ενσαρκώνουν ζωή ολόκληρη και ζωντανεύουν συναισθήματα, στοχασμούς, καημούς...» (Λαζανάς, 1994, σ. 116). Για τους παραπάνω λόγους περιλαμβάνεται στο συγκεκριμένο κεφάλαιο η μετάφραση του Θεοτόκη, *Ερμάννος και Δωροθέα,* παρόλο που ειδολογικά δεν είναι ξεκάθαρο αν ανήκει στη λυρική ποίηση ή στην επική. Η περίοδος, όμως, κατά την οποία πραγματοποιήθηκε αυτή η μετάφραση και οι μεταφραστικές επιλογές του Θεοτόκη, υποδεικνύουν την ένταξή της από τον ίδιο στο πλαίσιο των λυρικών μεταφρασμάτων.

Ως προς τα ινδικά του μεταφράσματα, την ίδια περίοδο, ασχολείται αποκλειστικά με την επική ποίηση (Μαχαμπάρατα, Ραμαγιάνα), για την οποία επιλέγει σταθερά τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο. Για τον συσχετισμό του ιαμβικού δεκαπεντασύλλαβου με την επική ποίηση έχει γίνει λόγος και αλλού[176]. Εν ολίγοις, ο στίχος αυτός συσχετίστηκε από τους Επτανήσιους με τη δημοτική ποίηση και με το σκεπτικό αυτό θεωρήθηκε κατάλληλος για τη μετάφραση επικών έργων της αρχαιότητας, εφόσον αυτά τα έργα αποτελούν κατά κάποιον τρόπο κτήμα της λαϊκής κληρονομιάς. Όμως, στο πλαίσιο της διαφοροποίησης μεταξύ λαϊκής και έντεχνης ποίησης, καρπό της

[176] Βλ. στην ενότητα Β.3. του 1ου κεφαλαίου, σελ. 85-86.

σολωμικής ποιητικής και κύριο πρόταγμα του πολυλαϊκού - επτανησιακού κύκλου, ήταν απαραίτητη μια κάποια επεξεργασία του μέτρου στην έντεχνη ποίηση[177].

Έτσι ο Θεοτόκης δεν επιλέγει τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο για τη μετάφρασή του, αλλά εφαρμόζει στα Ελληνικά τη μετρική επιλογή του ίδιου του Γκαίτε, δηλαδή το δακτυλικό μέτρο. Οι ενότητες, ο αριθμός των στίχων και γενικά η εξωτερική μορφή του πρωτότυπου διατηρούνται στο μετάφρασμα. Οι στίχοι του Θεοτόκη είναι μακρύτεροι από αυτούς του Γκαίτε μόνο κατά μία ή δύο συλλαβές και φροντίζει σχεδόν πάντα να διατηρεί την παροξύτονη κατάληξη του πρωτότυπου. Σε κάποιες περιπτώσεις, όταν αυτό που λέγεται στα γερμανικά με μια πολυσύνθετη λέξη, για να μεταφραστεί στα Ελληνικά χρειάζεται να αποδοθεί περιφραστικά, ο Θεοτόκης προσθέτει έναν επιπλέον στίχο. Ως προς την απόδοση του νοήματος, όπως και παραπάνω, η μετάφραση ακολουθεί πολύ πιστά το πρωτότυπο και όπου παρουσιάζεται η ευκαιρία για μια καλόπιστη και δημιουργική «αυθαιρεσία» ο Θεοτόκης την εκμεταλλεύεται δεόντως. Επίσης πρέπει να τονιστεί το γεγονός ότι, σύμφωνα με την πάγια τακτική του, ο Θεοτόκης εισάγει στο έργο πολλούς κερκυραϊκούς ιδιωματισμούς, αναμειγμένους αρμονικά με την κοινή νεοελληνική. Ακολουθούν ενδεικτικά μερικά μικρά αποσπάσματα του πρωτότυπου μαζί με τη μετάφρασή τους, καθώς η έκταση του έργου δεν επιτρέπει την παράθεση μεγάλου μέρους του:

(μέρος 1ο, στ. 1-5)
*Hab' ich den Markt und die Straßen doch nie so einsam gesehen!*
*Ist doch die Stadt wie gekehrt, wie ausgestorben! Nicht fünfzig,*
*Däucht mich, blieben zurück von allen unsern Bewohnern.*
*Was die Neugier nicht thut! So rennt und läuft nun ein jeder,*
*Um den traurigen Zug der armen Vertriebnen zu sehen.*

*Έρμο τόσο δεν είδα το φόρο ποτέ και το δρόμο!*
*Σαν αδειασμένη είναι η χώρα και σα νεκρωμένη! Λογιάζω*
*Μήτε πενήντα ψυχές όλο όλο δεν ξέμειναν πίσω.*
*Τί δεν κάνει, η περιέργεια! Ο καθένας βιάζεται τρέχει*
*Τάχαρο διάβα να ιδεί των διωγμένων που οι άμοιροι φεύγουν.*

(μέρος 2ο, στ. 6-9)
*Kommt Ihr doch als ein veränderter Mensch. Ich habe noch niemals*
*Euch so munter geseh'n und Eure Blicke so lebhaft.*

[177] Σχετικά με αυτό βλ. σε αυτό το κεφάλαιο, ενότητα Β.1..

*Fröhlich kommt Ihr und heiter; man sieht, Ihr habet die Gaben*
*Unter die Armen vertheilt und ihren Segen empfangen.*

*Γύρισες άνθρωπος άλλος, ποτέ μου δε σ' είδα εγώ νάχεις*
*Τόσο χαρούμενην όψη και ξάστερο τόσο το μάτι,*
*Ήρθες φαιδρός κ' ιλαρός˙ καθένας το βλέπει, τα δώρα*
*Μοίρασες στους πονεμένους κι' αυτοί την ευκή τους σου δώσαν.*

(μέρος 2ο, στ. 187-192)
*Ja, mein Hermann, du würdest mein Alter höchlich erfreuen,*
*Wenn Du mir bald in's Haus ein Schwiegertöchterchen brächtest*
*Aus der Nachbarschaft her, aus jenem Hause, dem grünen.*
*Reich ist der Mann fürwahr: sein Handel und seine Fabriken*
*Machen ihn täglich reicher; denn wo gewinnt nicht der Kaufmann?*
*Nur drei Töchter sind da; sie theilen allein das Vermögen.*

*Ναι θα γρικούσα μεγάλη χαρά, στα γέρα μου, Ερμάννε,*
*Αν εδώ μέσα σε λίγο εσύ μούφερνες μιά νυφοπούλα,*
*Μία κορασιά από σιμά˙ από εκείνο το πράσινο σπίτι.*
*Βέβαια είναι ο άνθρωπος πλούσιος πολύ, κάθε μέρα το εμπόριο*
*Και τα εργοστάσιά του ακόμα περσότερο τόνε πλουταίνουν.*
*Πού δεν κερδίζουν οι εμπόροι; Μονάχα τρείς θυγατέρες*
*Έχει, και μόνες αυτές τα καλά του μια μέρα θα πάρουν.*

(μέρος 3ο, στ. 22-26)
*Darum hab' ich gewünscht, es solle sich Hermann auf Reisen*
*Bald begeben, und sehn zum wenigsten Strasburg und Frankfurt,*
*Und das freundliche Mannheim, das gleich und heiter gebaut ist.*
*Denn wer die Städte gesehn, die großen und reinlichen, ruht nicht,*
*Künftig die Vaterstadt selbst, so klein sie auch sey, zu verzieren.*

*Κ' είμαι για τούτο της γνώμης ο Ερμάννος να πάει σε ταξίδι*
*Τώρα, να ιδεί το Στρασβούργο τουλάχιστο και τη Φρακγφούρτη,*
*Και την ωραία την Μαγχάϊμ που φαιδρά είναι χτισμένη και ολόισα.*
*Τι ένας που βλέπει χώρες τρανές και καθάριες απέκει*
*Θέλει τον τόπο του κι' όλας, κι' ας είναι μικρός, να στολίσει.*

(μέρος 4ο, στ. 207-216)
*Soll ich dir sagen, mein Sohn, so hast du, ich glaube, gewählet;*
*Denn dein Herz ist getroffen, und mehr als gewöhnlich empfindlich.*
*Sag' es gerad nur heraus, denn mir schon sagt es die Seele:*
*Jenes Mädchen ist's, das vertriebene, die du gewählt hast.*
*Liebe Mutter, ihr sagt's! versetzte lebhaft der Sohn drauf.*
*Ja, sie ist's! und führ' ich sie nicht als Braut mir nach Hause*

*Heute noch, ziehet sie fort, verschwindet vielleicht mir auf immer*
*In der Verwirrung des Kriegs und im traurigen Hin- und Herziehn.*
*Mutter, ewig umsonst gedeiht mir die reiche Besitzung*
*Dann vor Augen; umsonst sind künftige Jahre mir fruchtbar.*

*Θέλεις, παιδάκι μου, εγώ να το ειπώ; θαρρώ έχεις διαλέξει·*
*Είναι αγγιγμένη η καρδιά σου, και πλιό τρυφερή παρά πρώτα˙*
*Ξάστερα πές το! γιατί μού το λέγει η ψυχή, το μαντεύω,*
*Κείνη είναι η κόρη η διωγμένη˙ γυναίκα σου εκείνηνε θέλεις.*
*Τόπες, μάννα ακριβή, ζωηρά της απάντησε ο γιος της,*
*Ναίσκε! είναι εκείνη κι' αν ίσως για πάντα τη χάσω*
*Στες ταραχές του πολέμου και στο θλιβερό σύρε κ' έλα,*
*Μάννα, τότες μπροστά μου του κάκου το πλούσιο το χτήμα*
*Θε να προκόφτει, του κάκου χρονιές καρπερές θα γνωρίσω.*

(μέρος 5ο, στ. 111-118)
*Muß ich doch heut' erfahren, was jedem Vater gedroht ist:*
*Daß den Willen des Sohns, den heftigen, gerne die Mutter*
*Allzugelind begünstigt, und jeder Nachbar Parthey nimmt,*
*Wenn es über den Vater nur hergeht oder den Ehmann.*
*Aber ich will Euch zusammen nicht widerstehen; was hülf' es?*
*Denn ich sehe doch schon hier Trotz und Thränen im voraus.*
*Gehet und prüfet, und bringt in Gottes Namen die Tochter*
*Mir in's Haus; wo nicht, so mag er das Mädchen vergessen.*

*Τώρα ό,τι μέλεται κάθε γονιού ως κ' εγώ θα γνωρίσω:*
*Πάρα πολύ μαλακά να χαρίζει τ' αράθυμου γυιού της,*
*Ό,τι κι' αν κάνει, η μητέρα˙ κ' ενάντια στον άντρα αν ριχτούνε*
*Ή στον πατέρα, να παίρνουν το μέρος όλοι οι γειτόνοι.»*
*Να αντισταθώ όμως δε θέλω σε τόσους μαζή. Για ποιό λόγο;*
*Βλέπω απ' τα τώρα μπροστά μου τα πείσματα εδώ και τους θρήνους.*
*Σύρτε, ξετάστε, κι' αν θέλει ο ουρανός, φερεμούτε στο σπίτι,*
*Τη θυγατέρα˙ εἰδεμή το κορίτσι ας το βγάλει απ' το νου του.*

(μέρος 6ο, στ. 166-169)
*Lasset uns also zuerst bei guten Leuten uns umthun,*
*Denen das Mädchen bekannt ist, und die uns von ihr nun erzählen.*
*Auch ich lobe die Vorsicht, versetzte der Geistliche folgend;*
*Frey'n wir doch nicht für uns! Für Andere frey'n ist bedenklich.*

*Πάμε να βρούμε λοιπόν πρώτα απ' όλα τίμιους ανθρώπους*
*Που να γνωρίζουν την κόρη, κι' αυτοί να μας πούνε ό,τι ξέρουν.*
*Κ' είπε ο παπάς ακλουθώντας: Μ' αρέσει ως κ' εμέ η φρονιμάδα,*
*Τί δε ζητούμε για μάς παντρειά, κ' είναι πράμα που θέλει*

*Που και μυαλό να γυρεύει κανείς για τον άλλο τη νύφη.*

(μέρος 7ο, στ. 48-53)
*Denkend schaute Hermann zur Erde; dann hob er die Blicke*
*Ruhig gegen sie auf, und sah ihr freundlich in's Auge,*
*Fühlte sich still und getrost. Jedoch ihr von Liebe zu sprechen,*
*Wär' ihm unmöglich gewesen; ihr Auge blickte nicht Liebe,*
*Aber hellen Verstand, und gebot verständig zu reden.*

*Κοίταξε ο Ερμάννος στη γη σκεφτικός και κατόπι το βλέμμα*
*Σήκωσε απάνου, την κόρη θωρώντας στα μάτια, κ' αιστάνθη*
*Θάρρος κ' ειρήνη, στα στήθη. Μα αδύνατο τού ήταν για αγάπη*
*Να της μιλήσει, ερωτιά δε μολόγα το βλέμμα της νέας,*
*Μα ξαστερώτατη κρίση, κ' επρόσταζε φρόνιμα λόγια.*

(μέρος 8ο, στ. 89-95)
*Aber sie, unkundig des Steigs und der roheren Stufen,*
*Fehlte tretend; es knackte der Fuß, sie drohte zu fallen.*
*Eilig streckte gewandt der sinnige Jüngling den Arm aus,*
*Hielt empor die Geliebte; sie sank ihm leis' auf die Schulter,*
*Brust war gesenkt an Brust, und Wang' an Wange. So stand er,*
*Starr wie ein Marmorbild, vom ernsten Willen gebändigt,*
*Drückte nicht fester sie an, er stemmte sich gegen die Schwere.*

*[...] μη ξέροντας όμως το δρόμο*
*Και στες ανώμαλες πέτρες αμάθητη κάπως σκοντάφτει,*
*Στρίζει το πόδι της κ' ήταν παρέτοιμη χάμου να πέσει.*
*Μα άπλωσε αμέσως το χέρι, γυρνώντας, ο φρόνιμος ο νέος*
*Και αντικρατεί την καλή του˙ στο νώμο του η κόρη ακροπέφτει,*
*Άγγιξε στήθος με στήθος κ' η μια με την άλλη οι μαγούλες,*
*Έμεινε ασάλευτος έτσι σαν πέτρινο στόρισμα ο νέος,*
*Στη σοβαρή θέλησή του υποτάζοντας τον εαυτό του,*
*Και δεν την έσφιξε κι' άλλο˙ στο σπρώξιμο μόνο αντιστάθη.*

(μέρος 9ο, στ.311-318)
*Du bist mein; und nun ist das Meine meiner als jemals.*
*Nicht mit Kummer will ich's bewahren und sorgend genießen,*
*Sondern mit Muth und Kraft. Und drohen dießmal die Feinde,*
*Oder künftig, so rüste mich selbst und reiche die Waffen.*
*Weiß ich durch Dich nur versorgt das Haus und die liebenden Eltern,*
*O, so stellt sich die Brust dem Feinde sicher entgegen.*
*Und gedächte Jeder wie ich, so stünde die Macht auf*
*Gegen die Macht, und wir erfreuten uns Alle des Friedens.*

*Είσαι δική μου! Πλιο ακόμη δικό μου τώρα είν' το δικό μου!*
*Και να το χαίρομαι μ' έγνοια, να τόχω με θλίψη δε θέλω,*
*Μα με ψυχή και με τόλμη, Κι' αν ίσως οι εχτροί φοβερίσουν*
*Τώρα ή σε χρόνια, εσύ η ίδια στα χέρια μου τάρματα βάλε˙*
*Βέβαιος πως θα φροντίζεις εσύ τους γονηούς και το σπίτι,*
*Ώ θα προβάλω το στήθι μπροστά στον εχτρό δίχως τρόμο,*
*Κι' αν σαν εμένα εσκεφτότουν καθένας, ενάντια στη βία*
*Θα σηκονότουν η βία και γοργά θα εχαιρόμαστε ειρήνη.*
[Τέλος]

Από τον Χάινε ο Θεοτόκης μετέφρασε τρία ποιήματα, τα οποία δημοσιεύθηκαν στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία.* Στο πρώτο τεύχος, τον Σεπτέμβριο του 1915, δημοσιεύθηκε η μετάφραση του ποιήματος *Die Wallfahrt nach Kevlaar* (= το προσκύνημα στο Κεβλάαρ), με τίτλο «Η Λιτανεία». Τον Γενάρη του 1916, στο τρίτο τεύχος του περιοδικού δημοσιεύθηκε η μετάφραση του *Wenn ich in deine Augen seh* (= όταν κοιτώ μες τα μάτια σου) με τίτλο «Τραγούδι». Τέλος, το ποίημα *Ich weiss nicht was soll es bedeuten* (= δεν ξέρω τι τάχα να σημαίνει), πιο γνωστό ως *Loreley*, δημοσιεύτηκε μεταφρασμένο υπό τον τίτλο «Η Λορελάη», στο ενδέκατο τεύχος, τον Μάιο του 1917. Και τα τρία ποιήματα ανήκουν στη συλλογή *Buch der Lieder* (= *Το Βιβλίο των Τραγουδιών*)[178] και είναι από τα πιο λυρικά ποιήματα του Χάινε. Όπως πολλά από τα ποιήματά του, έχουν μελοποιηθεί και μάλιστα από πολλούς διαφορετικούς συνθέτες.

Η μπαλάντα *Die Wallfahrt nach Kevlaar* μιλά για μια μητέρα που ο γιος της έχει αρρωστήσει από καημό για τον θάνατο της αγαπημένης του. Σε μια προσπάθεια να βρει θεραπεία για τον ετοιμοθάνατο νέο, η απελπισμένη μητέρα τον παίρνει για προσκύνημα στην Παναγία του Κεβλάαρ και της ζητούν να γιατρέψει την καρδιά του. Εις απάντηση των προσευχών η Παναγία έρχεται τη νύχτα σε όραμα, αλλά η μόνη σωτηρία για την πληγωμένη καρδιά είναι ο θάνατος. Ξυπνώντας η μητέρα βρίσκει τον γιο της νεκρό και, χωρίς να καταλαβαίνει το γιατί, ευχαριστεί την Παναγία. Το ποίημα αποτελείται από είκοσι τετράστιχες στροφές σε ιαμβικό μέτρο. Ο πρώτος και πέμπτος στίχος κάθε στροφής έχουν επτά ως εννέα συλλαβές, ο δεύτερος και ο τέταρτος είναι εξασύλλαβοι ή επτασύλλαβοι. Το σχήμα της ρίμας είναι πλεχτό (αβαβ), αν και η ομοιοκαταληξία είναι έντονη μόνο στο δεύτερο με τον τέταρτο στίχο, ενώ ο πρώτος με τον τρίτο συνήθως λήγουν σε συλλαβές παρόμοιες, αλλά όχι ακριβώς ίδιες.

[178] Για τη συλλογή αυτή βλ. και στην ενότητα Α.2..

Ο Θεοτόκης χειρίστηκε το πρωτότυπο με αρκετή δημιουργική ελευθερία, ως προς τη στιχουργική δομή. Το μετάφρασμά του αποτελείται από 48 στίχους, που ανά δύο αντιστοιχούν σε μια στροφή του πρωτότυπου, εκτός από κάποιες στροφές που είναι πιο πολυσύλλαβες και πιο περιεκτικές από τις υπόλοιπες. Συγκεκριμένα, η 9η και 11η στροφή του Χάινε αποδίδονται η κάθε μια με τέσσερις στίχους από τον Θεοτόκη, ενώ η 14η, η 15η, η 17η και η 18η αποδίδονται κάθε μια με τρεις στίχους. Το μέτρο του μεταφράσματος είναι οξύτονος ιαμβικός δεκατρισύλλαβος, σταθερός σε όλους τους στίχους. Η ομοιοκαταληξία, επίσης σταθερή σε όλο το μετάφρασμα, είναι ζευγαρωτή. Σε γενικές γραμμές, όπως φαίνεται και από τα αποσπάσματα που ακολουθούν, η απόδοση του νοήματος είναι πολύ πιστή, ενώ οι τροποποιήσεις στη στιχουργική δομή επιτυγχάνουν για το μετάφρασμα μια αρτιότερη ρυθμική και μουσική εντύπωση σε σχέση με αυτήν του πρωτότυπου:

| | |
|---|---|
| *Am Fenster stand die Mutter,*<br>*Im Bette lag der Sohn.*<br>*"Willst du nicht aufstehn, Wilhelm,*<br>*Zu schaun die Prozession?"* | *Στο παραθύρι η μάννα και στο κρεββάτι ο γιός,*<br>*«Σήκω», του λέει, «Γουλιέλμε, να ιδείς περνά, ο σταυρός».* |
| *"Ich bin so krank, o Mutter,*<br>*Daß ich nicht hör und seh;*<br>*Ich denk an das tote Gretchen,*<br>*Da tut das Herz mir weh."* | *«Δε βλέπω, δεν ακούω, μητέρα, είμαι βαρειά,*<br>*Ξέρω νεκρή τη Γκραίτχεν και μου πονεί η καρδιά»!* |
| *"Steh auf, wir wollen nach Kevlaar,*<br>*Nimm Buch und Rosenkranz;*<br>*Die Muttergottes heilt dir*<br>*Dein krankes Herze ganz."*<br>(στρ. 1-3) | *«Το κομπολόϊ σου πάρε στο Αητόκαστρο να πας,*<br>*Κ' η Δέσποινα σου γαίνει τον πόνο της καρδιάς»*<br>(στ. 1-6) |
| *Die Mutter nahm ein Wachslicht,*<br>*Und bildete draus ein Herz.*<br>*"Bring das der Muttergottes,*<br>*Dann heilt sie deinen Schmerz."* | *Παίρνει λαμπάδα η μάννα και πλάθει μια καρδιά,*<br>*«Στην Παναγιά έπαρέ την και θα σου δώσει γειά!»* |
| *Der Sohn nahm seufzend das Wachsherz,*<br>*Ging seufzend zum Heiligenbild;*<br>*Die Träne quillt aus dem Auge,*<br>*Das Wort aus dem Herzen quillt:*<br><br>*"Du Hochgebenedeite,*<br>*Du reine Gottesmagd,*<br>*Du Königin des Himmels,*<br>*Dir sei mein Leid geklagt!*<br>(στρ. 10-12) | *Και παίρνει την κερένια καρδιά με στεναγμό*<br>*Ο γιός, και πάει στην άγιαν εικόνα με καϋμό.*<br>*Τα δάκρυα από το μάτι του βγαίνανε θερμά*<br>*Κι' απ' την καρδιά αναβλύζαν τα λόγια φλογερά:*<br><br>*«Ω τρισευλογημένη Μαρία, Παρθένα αγνή,*<br>*Βασίλισσα του κόσμου, τον πόνο μου άκου εσύ!*<br>(στ. 21-28) |

| | |
|---|---|
| *Der kranke Sohn und die Mutter,* | *Ο άρρωστος γιός κ' η μάννα κοιμήθηκαν κ' οι* |
| *Die schliefen im Kämmerlein;* | *δυο* |
| *Da kam die Muttergottes* | *Κ' ήρθε σιγά η παρθένα μέσα στο φτωχικό.* |
| *Ganz leise geschritten herein.* | |
| | |
| *Sie beugte sich über den Kranken,* | *Πάνου στου αρρώστου σκύφτει την κλίνη κ'* |
| *Und legte ihre Hand* | *ελαφρυά* |
| *Ganz leise auf sein Herze,* | *Το χέρι της του βάζει επάνω στην καρδιά.* |
| *Und lächelte mild und schwand.* | *Γλυκά, χαμογελάει και φεύγει. -Όλα θωρεί* |
| | |
| *Die Mutter schaut alles im Traume,* | |
| *Und hat noch mehr geschaut;* | *Η μάννα στ' όνειρό της κι' άλλα θωρεί η πικρή.* |
| *Sie erwachte aus dem Schlummer,* | *Κι' από το κόρωμά της εξύπνησε˙ σκυλιά* |
| *Die Hunde bellten so laut.* | *Ερυάζονταν με λύσσα σ' αυτήν τη σιγαλιά.* |
| | |
| *Da lag dahingestrecket* | |
| *Ihr Sohn, und der war tot;* | *Και ξαπλωμένος ήταν ο γιός χωρίς ψυχή* |
| *Es spielt auf den bleichen Wangen* | *Κ' έπαιζε στα χλωμά του τα μάγουλα η αυγή.* |
| *Das lichte Morgenrot.* | |
| | |
| *Die Mutter faltet die Hände,* | *Τα χέρια σμίγει η μάννα, δεν είξερε γιατί,* |
| *Ihr war, sie wußte nicht wie;* | *Και ψάλλει αγάλι αγάλι: «Χαίρε, Παρθένα αγνή!* |
| *Andächtig sang sie leise:* | (στ. 37-48) |
| *"Gelobt seist du, Marie!"* | |
| (στρ. 16-20) | |

Αντίστοιχη τεχνική ακολούθησε ο Θεοτόκης και στη μετάφραση της *Loreley*, μιας από τις πιο πολυτραγουδισμένες μπαλάντες του Χάινε, με θέμα τον πασίγνωστο θρύλο της νύμφης του Ρήνου. Το ποίημα αποτελείται από έξι τετράστιχες στροφές με πλεχτές ομοιοκαταληξίες (αβαβ). Ο αριθμός των συλλαβών κυμαίνεται από εννέα ως έξι συλλαβές σε κάθε στίχο, ενώ το μήκος των στίχων εναλλάσσεται σε ζεύγη, πχ: (9-6, 8-7) ή (8-6, 8-6). Το μέτρο είναι αμφίβραχυς, έτσι ώστε κάθε στίχος να χωρίζεται σε τρισύλλαβες «φράσεις» (υ–υ, υ–υ, υ–υ). Η στίξη ενισχύει το ρυθμικό αποτέλεσμα του μέτρου, καθώς στον δεύτερο στίχο κάθε στροφής υπάρχει άνω τελεία και στον τέταρτο τελεία, οδηγώντας έτσι την απαγγελία σε συγκεκριμένες παύσεις. Συνολικά το ποίημα διακρίνεται από μια έντονη μουσικότητα.

Οι έξι τετράστιχες στροφές του πρωτότυπου μεταπλάστηκαν από τον Θεοτόκη σε τρεις τετράστιχες, συμπυκνώνοντας το περιεχόμενο κάθε στροφής σε ένα δίστιχο του μεταφράσματος. Το μέτρο που επέλεξε ο Θεοτόκης για τη «Λορελάη», όπως και στη «Λιτανεία», είναι ο ιαμβικός δεκατρισύλλαβος στίχος. Τον ιαμβικό δεκατρισύλλαβο εισήγε πρώτος στη νεοελληνική ποίηση ο Ιάκωβος Πολυλάς, με τη μετάφραση του

σαιξπηρικού Άμλετ. Το μέτρο αυτό είναι αντίστοιχο του αρχαϊκού ιαμβικού τρίμετρου, απαντά όμως και στο δημοτικό τραγούδι, χωρισμένο σε δύο ημιστίχια, το πρώτο επτασύλλαβο και το δεύτερο εξασύλλαβο. Ο Πολυλάς, καταργώντας την τομή στην έβδομη συλλαβή, δημιούργησε ένα μετρικό σχήμα ενδιάμεσο του ιταλικού εντεκασύλλαβου και του ελληνικού δημοτικού δεκαπεντασύλλαβου.

Ο Θεοτόκης, αποτίνοντας φόρο τιμής στην πολυλαϊκή παράδοση, υιοθέτησε τον ιαμβικό δεκατρισύλλαβο σε αυτά τα μεταφράσματα. Στη «Λορελάη», όμως, επανέφερε την τομή στην έβδομη συλλαβή, κάνοντας έτσι τον στίχο οξύτονο. Ο οξύτονος στίχος έχει ζωηρότερη μουσικότητα από τον παροξύτονο, είναι επομένως πιο κατάλληλος για να αποδοθεί ο γοργός τραγουδιστός ρυθμός του πρωτότυπου. Αυτό το αποτέλεσμα ενισχύεται και από τις ζευγαρωτές ομοιοκαταληξίες, τις οποίες διατήρησε ο Θεοτόκης στο μετάφρασμα. Η «Λορελάη» του Θεοτόκη θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εικόνα προς εικόνα μετάφραση καθώς, χωρίς να μεταφέρει κάθε λέξη από τα Γερμανικά, αποδίδει με απόλυτη πιστότητα κάθε μία από τις ποιητικές εικόνες του πρωτότυπου:

| | |
|---|---|
| *Die Luft ist kühl und es dunkelt,* | |
| *Und ruhig fließt der Rhein;* | *Πνέει δροσερό τ' αέρι κι' ο Ρήνος ρέει σιγά,* |
| *Der Gipfel des Berges funkelt* | *Στο κορφοβούνι ο γήλιος, που δυεί, σπιθοβολά.* |
| *Im Abendsonnenschein.* | |
| | |
| *Die schönste Jungfrau sitzet* | |
| *Dort oben wunderbar,* | *Κι' ώ θάμα! η πλιο ώρια κόρη κάθεται πάνου κει,* |
| *Ihr goldnes Geschmeide blitzet,* | *Χρυσά φορεί, χτενίζει την κόμη τη χρυσή.* |
| *Sie kämmt ihr goldnes Haar.* | |
| | |
| *Sie kämmt es mit goldenem Kamme,* | |
| *Und singt ein Lied dabey;* | *Με χτένι τη χτενίζει χρυσό κ' ένα σκοπό* |
| *Das hat eine wundersame,* | *Ως τόσο τραγουδάει τρανό και θαυμαστό!* |
| *Gewaltige Melodey.* | |

(στρ. 1-3)

Το σύντομο ερωτικό τραγούδι του Χάινε, *Wenn ich in deine Augen seh,* που αποτελείται από δύο τετράστιχες στροφές σε οκτασύλλαβο ιαμβικό με ζευγαρωτή ρίμα (ααββ), απέδωσε ο Θεοτόκης στα Ελληνικά με ελάχιστες τροποποιήσεις. Τιτλοφόρησε το μετάφρασμά του «Τραγούδι», επιλέγοντας να αποσιωπήσει τον αυθεντικό τίτλο, που ουσιαστικά είναι ο πρώτος στίχος. Πιθανόν με τον τρόπο αυτό να ήθελε να δώσει έμφαση στο γεγονός ότι πρόκειται για τραγούδι. Ο Θεοτόκης διατήρησε ευλαβικά τον αριθμό των στροφών και των στίχων καθώς και το μέτρο του

Χάινε, αλλά μετέτρεψε τη ζευγαρωτή ρίμα του πρωτότυπου σε πλεχτή (αβαβ). Η απόδοση του νοήματος έχει επιτευχθεί απόλυτα, συμπεριλαμβανόμενης και της ειρωνείας στο τελευταίο δίστιχο, στοιχείου που αποτελεί σφραγίδα του ύφους του Χάινε:

| | |
|---|---|
| *Wenn ich in deine Augen seh,* | *Όταν στα μάτια σε θωρώ,* |
| *So schwindet all mein Leid und Weh;* | *Μου παύει ο πόνος κι' ο καϋμός,* |
| *Doch wenn ich küsse deinen Mund,* | *Κι' όταν στο στόμα σε φιλώ* |
| *So werd ich ganz und gar gesund.* | *Γιαμένος είμαι και γερός˙* |
| | |
| *Wenn ich mich lehn an deine Brust,* | *Κι' όταν στα στήθη σου κουμπώ* |
| *Kommt's über mich wie Himmelslust;* | *Χαρά ουρανού με πλημμυρά·* |
| *Doch wenn du sprichst: "Ich liebe dich!",* | *Μα όταν μού λες «Εσέ αγαπώ»,* |
| *So muß ich weinen bitterlich.* | *Πρέπει να κλαίω πικρά, πικρά!* |

# Γ. ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΕΘΝΙΚΑ ΙΔΕΩΔΗ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ

## Γ.1. Οι ρομαντικές επιρροές στον πεζογράφο Κωνσταντίνο Θεοτόκη

Η ταυτότητα του Θεοτόκη είναι πολυσχιδής και οποιοσδήποτε μονοσήμαντος χαρακτηρισμός είναι βέβαιο πως θα παρέλειπε σημαντικά στοιχεία της προσωπικότητας και του έργου του. Συχνά, όταν γίνεται αναφορά στο λογοτεχνικό του έργο, ο Θεοτόκης χαρακτηρίζεται ως ρεαλιστής/ νατουραλιστής πεζογράφος και πρωτοπόρος της κοινωνικής πεζογραφίας - ειδικότερα με τη χροιά της σοσιαλιστικής ιδεολογίας - στην Ελλάδα. Όλα αυτά είναι πολύ σωστά και συζητούνται αναλυτικότερα στα αντίστοιχα κεφάλαια της παρούσας εργασίας, όμως δεν σχηματίζουν την πλήρη εικόνα. Υπάρχει ένα σημαντικό μέρος του έργου του Θεοτόκη που μαρτυρεί ισχυρότατες επιρροές από τον ρομαντισμό. Και δεν είναι μόνο τα πρωτόλειά του που φέρουν τη ρομαντική σφραγίδα ούτε μόνο τα περιπαθή ερωτικά σονέτα. Ακόμα και στα πιο ώριμα έργα του, αυτά που ανήκουν κατά βάση στον νατουραλισμό και την κοινωνική πεζογραφία, μπορεί ο προσεκτικός αναγνώστης να αισθανθεί τον απόηχο της ρομαντικής περιόδου (Ζήρας, 1991).

Ανατρέχοντας στις βιογραφικές πληροφορίες για τον Θεοτόκη, παρατηρεί κανείς ότι πολλά από τα γνωρίσματα της προσωπικότητάς του και τα περιστατικά της ζωής του θυμίζουν τους ρομαντικούς ποιητές της Γερμανίας[179], και όχι μόνο. Η δίψα για μάθηση και η διαρκής πνευματική ανησυχία, η εκδήλωση λογοτεχνικού ταλέντου από την πρώιμη κιόλας νιότη, η ενασχόληση με πολλά διαφορετικά αντικείμενα, αλλά και η αστάθεια, οι μεγαλεπήβολες σπουδές που έμειναν στη μέση, η έκλυτη νιότη, ο δύστροπος χαρακτήρας, ο ενθουσιασμός με τις διάφορες ιδεολογίες, ακολουθούμενος από την απογοήτευση, όλα είναι γνωρίσματα μιας ρομαντικής φύσης. Όπως ο Γκαίτε και ο Χάινε έτσι και ο Θεοτόκης καταπιάστηκε με τη μελέτη παντός επιστητού. Θετικές επιστήμες, φιλολογία, ιστορία, φιλοσοφία, μυστικισμός, όλα τον ενδιέφεραν και όλα έβρισκε έναν τρόπο να τα αφομοιώνει στη σκέψη και τη γραφή του, ακόμα και τα πιο ετερόκλητα και ασυμβίβαστα.

[179] βλ. παραπάνω στις ενότητες Α.2. και Β.2.

Τα πρώιμα δείγματα λογοτεχνικής γραφής του Θεοτόκη, από τη σχολική ηλικία, έχουν δυστυχώς χαθεί, αλλά είναι γνωστό ότι επρόκειτο για θεατρικά που παρουσίαζε στην οικογένειά του[180]. Τα πρώτα σωζόμενα έργα του, από την περίοδο 1893-1894, είναι οι *Αντιφεγγίδες*, δώδεκα σχεδιάσματα λυρικής πρόζας, με θεματικό πυρήνα μυθολογικό ή ιστορικό[181]. Οι *Αντιφεγγίδες* δεν εκδόθηκαν ποτέ από τον ίδιο τον Θεοτόκη, δύο όμως από αυτές λειτούργησαν ως βάση για διηγήματα που έγραψε και δημοσίευσε αργότερα: *Οι κρουμμένοι θησαυροί* που εξελίχθηκαν στο *Βιο της Κυράς Κερκύρας* και *Ο δούλος του Παράσιου* που, μετά από πολλές αναθεωρήσεις εκδόθηκε με τον τίτλο *Απελλής*.

Στις *Αντιφεγγίδες* η γραφή του Θεοτόκη είναι σαφώς πρωτόλεια, όμως είναι πρόδηλη η μεγάλη φαντασία και η καλλιτεχνική ευαισθησία του. Οι εικόνες που πλάθει φέρουν έντονη τη σφραγίδα του ρομαντισμού. Εγκαταλειμμένα κάστρα, κισσοί και κλαδιά που φυτρώνουν μέσα σε ερείπια[182], σκοτεινά δάση που άλλοτε κατοικούνταν από Νύμφες, ερωτοχτυπημένες κόρες που γκρεμίζονται στη θάλασσα και γίνονται βράχοι, πνεύματα που μιλούν, όλα μαρτυρούν τις ρομαντικές καταβολές του νεαρού συγγραφέα. Ακόμα και το γεγονός ότι θεώρησε αυτά τα κείμενα ατελή και ακατάλληλα προς έκδοση είναι χαρακτηριστικό της στάσης των ρομαντικών απέναντι στο έργο τους. Η συνεχής επεξεργασία, τα πολλαπλά σχεδιάσματα, η αναμόρφωση του υλικού και το δούλεμα ως την τελειότητα –που τελικά παραμένει ανέφικτη- είναι ίδιον της ρομαντικής Ποιητικής[183].

Ένα από τα πιο εύγλωττα παραδείγματα αυτής της ρομαντικής φάσης του Θεοτόκη είναι η Αντιφεγγίδα με τίτλο «Στη Μελωδία», που δημοσίευσε ο Κώστας Δαφνής στα

[180] «Στην αρχή μετέφραζε, με τη βοήθεια της μητέρας του, κωμωδίες του Γκολντόνι, αλλά αργότερα άρχισε να γράφει δικές του κωμωδίες και δράματα, πρωτότυπα, που τα παρουσίαζε στο οικογενειακό κοινό. Χρησιμοποιούσε σκηνές από την οικογενειακή ζωή με τέτοια επιτυχία, ώστε το ακροατήριο να ξεσπά σε ακράτητα γέλια, ακόμα και όταν το γενικό θέμα ήταν παρμένο από την Παλαιά Διαθήκη. Δυστυχώς δεν σώζεται τίποτε από αυτά τα θεατρικά πρωτόλεια του Κωνσταντίνου. Η μαρτυρία όμως αυτή του μικρότερου αδελφού του Σπυρίδωνα (γεν. 1875) παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, διότι βρίσκουμε σ' αυτή την πρώιμη εμφάνιση τόσο του αφηγητή, όσο και του μεταφραστή Θεοτόκη...» (Μπαλάσκας, 1993, σ. 35).

[181] Να υπενθυμίσουμε εδώ αυτό που ειπώθηκε και παραπάνω (στην ενότητα Α.2. του παρόντος κεφαλαίου), ότι η αναπόληση του παρελθόντος και η αξιοποίηση υλικού από την ιστορία και τη λαϊκή παράδοση αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα της ρομαντικής ποιητικής.

[182] «Ruins, of all shapes and sizes, are another of the romanticist's symbols. Masonry ruins surrounded by entangled vines were seen as symbolic bridges linking the past to flights of fantasy» (Kravitt, 1996, σ. 40).

[183] «η πεποίθηση του δημιουργού ότι έχει κάνει το τέλειο έργο [...] απαντά πολύ συχνότερα στον κλασικό ή κλασικιστή παρά στον ρωμαντικό. Ωραία είναι αυτή η πίστη του ρωμαντικού, ότι το έργο του δεν έχει φθάσει, ως προς την τελείωση, σε μια μορφή, που να μην επιδέχεται περαιτέρω επεξεργασία.» (Δημαράς, 2014, σ. 181)

*Κεκρυραϊκά Νέα*, στο φύλλο 17 (5/7/1948). Πρόκειται για ένα σύντομο λυρικό απόσπασμα, έναν ύμνο προς τη Μελωδία, που εξυψώνει τη φαντασία του ανθρώπου και του επιτρέπει να αντιλαμβάνεται την ομορφιά και την αρμονία σε ανώτερα επίπεδα, μια ιδέα που ταυτίζεται με τις ρομαντικές αντιλήψεις περί ποίησης και μουσικής:

> *Όταν, βασίλισσα, το άστρο που στο μέτωπό σου λάμπει, το άστρο αυτό που την ψυχή φωτίζει, του ανθρώπου δείχνεις και με τους ήχους την καρδιά στες απρόσιτες σφαίρες του απείρου σηκώνεις, ώ Μελωδία, καμία θεά ωσάν εσέ τη φαντασία τόσο ψηλά δε ρίχνει. Ώ, Μελωδία, του απείρου αντιφεγγίδα, ώ θαμαστή του ωραίου ψυχή, Αόρατη, Άπιαστη, μα, ζωντανή Άσαρκη γλώσσα της Φύσης. Ώ εσύ δίχως χρώματα και λόγια την αιώνια κίνηση της χτίσης δείχνεις, εσύ τη γλώσσα του πουλιού την αρμονία του δάσου, το φοβερό το μούγγρισμα της θάλασσας μες στην καρδιά τυπώνεις. […]*

Τα περισσότερα από τα πρώιμα έργα του Θεοτόκη παραμένουν σε αποσπασματική μορφή, γεγονός που υποδεικνύει την έντονη επίδραση που είχε τότε πάνω του η ρομαντική Ποιητική: «Το μόνο (θλιβερό) προνόμιο του ρομαντικού τεχνίτη είναι η τέχνη του, καταδικασμένη να βιώνει την ύπαρξή της μέσα στην αποσπασματικότητα.» (Ροζάνης, 2001, σ. 58). Τα διηγήματα *Κοσμογονία* και *Χάση του Κόσμου* ουσιαστικά είναι δύο μυθολογικά επεισόδια, το πρώτο με θέμα τη δημιουργία του κόσμου και το δεύτερο με θέμα την καταστροφή του[184]. Όμως, παρόλο που νοηματικά αποτελούν μία ενότητα, η αφήγησή τους και η δημοσίευσή τους είναι αποσπασματική. Τα διηγήματα *Τόνειρο του Σατνή*[185] και *Κερκύρα* βρέθηκαν ημιτελή ανάμεσα στα χειρόγραφα του Θεοτόκη και είναι επίσης αποσπασματικά.

Το πολυδουλεμένο διήγημα που τελικά εκδόθηκε με τον τίτλο *Απελλής*, πραγματεύεται το θέμα του Προμηθέα, με έμφαση στην όψη του επαναστάτη που αντιστέκεται στην τυραννική καταπίεση[186]. Αυτό που έχει ιδιαίτερη σημασία να παρατηρήσουμε εδώ, σε σχέση με τα ελληνικά γράμματα, είναι το γεγονός ότι ο Θεοτόκης άντλησε υλικό για τον *Απελλή* από κάποιες αρχαίες μαρτυρίες που είχαν αποτελέσει, λίγα χρόνια νωρίτερα, την πρώτη ύλη για τη σύνθεση μιας τραγικωμωδίας με αρχαιοελληνικό θέμα από έναν άλλο συγγραφέα: «ο Δημήτριος Α. Κορομηλάς […] το 1878 […] με αφετηρία κάποιες – ελάχιστες – αρχαίες μαρτυρίες,

[184] Αναλυτικότερα για τα διηγήματα αυτά γίνεται λόγος στην ενότητα Γ.2. του 1ου κεφαλαίου.
[185] Αναλυτικότερα για το διήγημα αυτό γίνεται λόγος στην ενότητα Γ.3. του 1ου κεφαλαίου.
[186] Ο.π.

[…] επινοεί μια ιστορία: η Παγκάστη είναι δούλα και παλλακίδα του Μεγάλου Αλεξάνδρου, που γοητευμένος από την ομορφιά της γυρεύει από τον Απελλή να τη ζωγραφίσει. Μοντέλο και ζωγράφος αλληλοερωτεύονται…» (Πολίτης, 2019, σ. 411). Η Παγκάστη του Κορομηλά μετονομάζεται σε Καμπάσπη από τον Θεοτόκη, αλλά πρόκειται ξεκάθαρα για το ίδιο πρόσωπο, που πρωταγωνιστεί στην ίδια ιστορία.

Όμως ο Κορομηλάς χρησιμοποιεί το ιστορικό υλικό ως βάση για τη σύνθεση μιας τραγικωμωδίας, με βασικό στόχο να αναπαραστήσει «το μεγαλείο του αρχαίου κόσμου» και «να διδάξει το κοινό τι είναι τέχνη», αλλά καταλήγει να λέει «απλώς τα αυτονόητα», ενώ αποτυγχάνει «να αναδείξει τον έρωτα που φλογίζει, υποτίθεται, τις καρδιές του Απελλή και της Παγκάστης: λόγια και πάλι λόγια, ακριβώς όπως εκατοντάδες ρομαντικών…» (Πολίτης, 2019, σ. 412). Ο Θεοτόκης αντίθετα, αντλώντας από τις ίδιες ιστορικές πηγές και έχοντας πιθανότατα υπόψιν και την *Παγκάστη* του Κορομηλά, κατορθώνει να συνθέσει μια αυθεντικά τραγική υπόθεση, συνδυάζοντας, με εξαιρετικό κατά τη γνώμη μου τρόπο, το ιστορικό με το φανταστικό υλικό και αξιοποιώντας το προμηθεϊκό θέμα[187], για να δώσει και έτσι τη σφραγίδα του ρομαντισμού στο διήγημά του.

Σε ιστορικά στοιχεία βασίζεται και το διήγημα με τίτλο «Κασσώπη», που ο Θεοτόκης έγραψε το 1901[188]. Η υπόθεση διαδραματίζεται κατά τον 6ο μ.Χ. αιώνα και τα ιστορικά δεδομένα είναι τα εξής: Από τον 5ο αιώνα η συμμετοχή της Κέρκυρας στις εκστρατείες του βυζαντινού στόλου είχε ως αποτέλεσμα την εμπλοκή της στους πολέμους με Βάνδαλους και Γότθους. Οι Βάνδαλοι επέδραμαν στο νησί υπό τον βασιλιά Γενζέριχο, το 455 μ.Χ. και οι Γότθοι υπό τον Τωτίλα, το 550 μ.Χ. Η δεύτερη αυτή επιδρομή επέφερε τρομερές καταστροφές στο νησί (Μάρμορας, 2003, σσ. 182-186). Ο Θεοτόκης περιγράφει την επιδρομή του 550 μ.Χ., αλλά αναφέρεται και στην επιδρομή του 455 μ.Χ.. Η διήγηση έχει ως επίκεντρο την Κασσώπη, μικρή πόλη στα βορειοανατολικά του νησιού. Η πόλη είναι πραγματική και υπάρχει ακόμα, με το ίδιο όνομα[189]. Επίσης πραγματικό είναι το βυζαντινό κάστρο που περιγράφει ο Θεοτόκης, αλλά μάλλον χτίστηκε πολύ αργότερα, κατά τον 12ο αιώνα (Βογιατζής & Ραπτάκη,

[187] Το προμηθεϊκό θέμα αποτελεί κεντρικό μοτίβο σε έργα πολλών ρομαντικών, όπως ο Γκαίτε, ο Μπάιρον, το ζεύγος Σέλλεϋ κ.α.

[188] Δημοσιεύθηκε ένα απόσπασμά του στον *Διόνυσο* (τόμος Β΄, 1902) και ολόκληρο αργότερα στον *Νουμά* (φύλλο 93, Απρίλης 1904).

[189] Επισήμως ονομάζεται Κασσιόπη ή Κασσιώπη (η γραφή με ωμέγα είναι συνηθέστερη στην Κέρκυρα), ενώ στο προφορικό ιδίωμα παραμένει Κασσώπη, χωρίς ιώτα. Συχνά αναφέρεται και ως ουδέτερο, *το Κασσώπι*.

2007). Ο Θεοτόκης αναφέρεται επίσης σε κάποιον ναό του Κάσσιου Δία, ο οποίος δεν έχει βρεθεί, αλλά έχουμε πολλές μαρτυρίες για την ύπαρξή του, πιθανά στη θέση που σήμερα βρίσκεται η εκκλησία της Παναγίας της Κασσωπίτρας (Βογιατζής & Ραπτάκη, 2007). Κατονομάζονται διάφορες ιστορικές προσωπικότητες, όπως ο Γενζέριχος και ο Τωτίλας που αναφέραμε προηγουμένως, ο βυζαντινός αυτοκράτορας Ιουστινιανός Α΄, ο στρατηγός Βελισσάριος.

Κεντρικά πρόσωπα του διηγήματος είναι ο Φιλόστρατος, κυβερνήτης της Κασσώπης, ο Θεόδωρος, Ρωμαίος χιλίαρχος και η Ασκληπηγένεια, κόρη του Φιλόστρατου και αρραβωνιαστικιά του Θεόδωρου. Τα ονόματα ανήκουν σε ιστορικές προσωπικότητες οι οποίες όμως δεν σχετίζονται με τα γεγονότα αυτά. Επίσης σημαντικό ρόλο παίζει ο επικεφαλής της γοτθικής επιδρομής, ονόματι Θορισμούθος. Υπήρξε πράγματι κάποιος Thorismund, πρίγκηπας και αργότερα βασιλιάς των Γότθων, που διακρίθηκε στα πεδία των μαχών, όμως είχε πεθάνει το 453 μ.Χ., επομένως δεν μπορεί να ηγείτο της επιδρομής του 550 μ.Χ.. Προφανώς ο Θεοτόκης, σκόπιμα, μπλέκει ιστορικά δεδομένα, θρύλους και φανταστικά περιστατικά στην αφήγησή του, κάτι που αποτελεί κατεξοχήν πρακτική του ρομαντικού μυθιστορήματος.

Επίσης ρομαντικό είναι το ιδεολογικό πρόσημο του διηγήματος και μαρτυρεί την πρόθεση του Θεοτόκη να γράψει ένα έργο που να εξυπηρετεί τους στόχους του ρομαντικού εθνικισμού, εντάσσοντας μάλιστα την Κέρκυρα στον ιστό της εθνικής ιστορικής συνέχειας. Πιο συγκεκριμένα, πρώτο στοιχείο αποτελεί η προσπάθεια ανάδειξης της διαχρονικής ύπαρξης του ελληνικού στοιχείου στην Κέρκυρα, γι' αυτό άλλωστε γίνεται και η αναφορά στον αρχαίο ναό του Δία, σε συνδυασμό μάλιστα με την παρατήρηση ότι η αρχαία παράδοση συμβιώνει με το χριστιανικό στοιχείο:

> *Αγκαλά και η μικρή χώρα ήτουν τώρα χριστιανική, και ο Ιουστιανός «πιστός βασιλεύς και αυτοκράτωρ Ρωμαίων» είχε απαγορέψει τη θρησκεία των εθνικών, τα παλαιά χτίρια των ελληνικών ναών έμεναν ακόμα άγγιχτα, και ορθά τα είδωλα που τα εστόλιζαν […] Ο ναός του Κασσίου Διός εσηκονότουν κάτασπρος σιμά στο μικρό λιμάνι της πολιτείας, όλος από ντόπιο αμυγδάλι περίστυλος…*

Ένα δεύτερο στοιχείο είναι η έκφραση εθνικής συνείδησης από τους ίδιους τους πρωταγωνιστές, η οποία ενισχύεται από την αναφορά σε μάχες των Κερκυραίων έναντι των ξένων επιδρομέων, από τα πολύ παλιά χρόνια:

> *«Είνε δεκαφτάψυχοι» αποκρίθη ο Φιλόστρατος χαμογελώντας «αφού βαστούν δεκαφτά χρόνια πόλεμο˙ μα ωστόσο δεν τολμούν να πολεμήσουν στη θάλασσα*

*σαν οι όμοιοί τους οι Βάνδαλοι, είναι τώρα εκατό χρόνια˙ ο Γιζέριχος τότες δεν ελησμόνησε το νησί μας˙ […] Η Ασκληπηγένεια εκοκκίνησε. […] «ο Βελισάριος γνωρίζει να καταβάνει τους βαρβάρους˙ αφτός εκατάστρεψε τους Βάνδαλους της Λιβύας και θα ρίξει τους Γότθους της Γερμανίας στους λόγγους τους˙ η Ελλάδα μας δε θα ηττηθεί από αφτούς.»*

Επίσης χαρακτηριστική έκφραση του ρομαντικού εθνικού ιδεώδους αποτελεί η τελευταία σκηνή του διηγήματος. Η ηρωική αντίσταση δεν είναι αρκετή για κρατήσει το τεράστιο πλήθος του γοτθικού στρατού. Μετά την πτώση της Κασσώπης και τις απανωτές λεηλασίες, κάποιες αρχόντισσες της πόλης έχουν αναζητήσει καταφύγιο στο κάστρο, μαζί με την Ασκληπηγένεια. Όταν κι αυτό το τελευταίο οχυρό κοντεύει να πέσει, οι γυναίκες αυτοκτονούν σαν Σουλιώτισσες:

*Τότες ενώ οι κριοί εβαρούσαν, στην κούρτη οι αρχόντισσες εβαλθήκαν να χορεύουν, κ' επρωτοστατούσε στο χορό η θλιμμένη Ασκληπηγένεια. Και εστάθη αυτή η πρώτη που από το βράχο του Κάστρου επήδησε στη θάλασσα, όταν εβρέθη στου γκρεμού το χείλο, και μία μία επέσαν κατόπι της όλες, οι αρχόντισσες, οι αθάνατες, που επροτίμησαν την τιμή, την ελεφτερία, την πατρίδα κάλλιο παρά τη ζωή τους.*

Ακόμα ένα ρομαντικό διήγημα του Θεοτόκη που, ενδεχομένως, βασίζεται σε ιστορικές μαρτυρίες πλεγμένες με θρύλους, είναι *Το Βιό της Κυράς Κερκύρας,* που σώζεται σε ημιτελή μορφή. Περιγράφεται μια τελετή μαύρης μαγείας που λαμβάνει χώρα κατά τη διάρκεια της νύχτας μέσα σε μια εκκλησία. Ο παπάς έχει εξαναγκαστεί να βάλει τον μάγο μέσα στην εκκλησία και να παρίσταται, όσο αυτός διαβάζει επικλήσεις από ένα παλιό βιβλίο. Η επίκληση του μάγου σηκώνει την αγία Κερκύρα από τον τάφο και την εξαναγκάζει να αποκαλύψει κάποιους αρχαίους θησαυρούς. Από τα θεμέλια της εκκλησίας, μαζί με το φάντασμα, αναδύονται τα ερείπια μιας αρχαίας πόλης:

*«Τώρα οι εικόνες του τέμπλου κ' οι πύργοι αφανίζονται˙ όσο το μάτι βλέπει, μία ολάκερη έρμη χώρα ρειπισμένη από το τίποτα βγαίνει, και φωτίζεται από τάσπρο φως σα χαραυγής, που ολόγυρά της χύνει η αγνή παρθένα, στη βουβή κουφή ερημιά ενού μεγάλου κάμπου. Μαρμαρένιος ναός χαλασμένος, ορθές κολώνες, κολώνες πλαγιασμένες, αγάλματα στα βάθρα τους, άλλα χάμου, άλλα δίχως κεφάλι, σπίτια γκρεμισμένα, σωρός από άσπρες πέτρες απάνου στο ξερό χορτάρι, ερημιά, θαμαστή αποκάλυψη της φυγητής αρχαιότης.»* (*Το Βιό της Κυράς Κερκύρας*, σ. 29)

Ο λόγος είναι ρυθμικός, σε τέτοιο βαθμό που φέρνει το έργο εγγύτερα στο πεζό ποίημα, παρά στην καθαρή πρόζα. Η περιγραφή της νεκραναστημένης αγίας γίνεται

σταδιακά αισθησιακή, με κορύφωση τη στιγμή που ο μάγος την προστάζει να γδυθεί. Τότε αποκαλύπτεται μπροστά στο λάγνο βλέμμα του, ολόγυμνη και εκθαμβωτική, ενώ ο παπάς σοκαρισμένος πέφτει στο πάτωμα και καλύπτει το κεφάλι του. Το σκηνικό που επιλέγει ο Θεοτόκης (η εκκλησία), η αυξανόμενη ένταση της αφήγησης, η υποβλητική, θριλερική ατμόσφαιρα, αλλά ακόμα και συγκεκριμένες λέξεις ή φράσεις παραπέμπουν στον *Λάμπρο* του Σολωμού[190].

> *«Μα το κίτρινο πρόσωπο του μάγου, αγέλαστο, λάμπει κι' αφτό από πόθο, από ασέβεια, από χαρά, χειρότερα πάντα χολώνει, να ιδή, να ιδή την άγια στη γυμνή της ωμορφάδα, να ιδή, να ιδή την πεντάμορφη γύμνια της άγιας. Τότες αφτή με τον κλάδο του μαρτύριου στο χέρι, και το ποκάμισο θέλει να βγάλη. Ώ τυφλόνει η θέα αφτής της ωραιότης! [...] Λυώνται τα μάγια. Σεισμός. Αντάρα. Με μίας χάνοντ' όλα, κι' ο μάγος. Ο παπάς νεκρός έμεινε στην εκκλησιά ως την αυγή.»* (*Το Βιό της Κυράς Κερκύρας*, σ. 32-33).

Το ρομάντζο με τίτλο «Πάθος» είναι το εκτενέστερο ολοκληρωμένο και δημοσιευμένο έργο του Θεοτόκη που ανήκει ξεκάθαρα στον χώρο του ρομαντισμού[191]. Ο τίτλος δηλώνει το βασικό θέμα, δηλαδή τα πάθη του νιτσεϊκού πρωταγωνιστή ως τη στιγμή της φώτισης πριν τον θάνατο. Ο τίτλος του έργου, αλλά και το ίδιο του το θέμα, μαρτυρούν ξεκάθαρα τη ρομαντική καταγωγή του[192]. Το εκτενές διήγημα, που δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Τέχνη* βρίθει ρομαντικών μοτίβων, όπως λυρικές περιγραφές της φύσης, οράματα φαντασμάτων σε ερείπια, θηλυκές οπτασίες μέσα σε δάση, μια γυναίκα που αρρωσταίνει από αθεράπευτο έρωτα για τον πρωταγωνιστή. Ένα ακόμα στοιχείο που συνδέει το έργο με τον ρομαντισμό είναι μια ηχητική εικόνα την οποία ο συγγραφέας σκοπίμως παρεμβάλει σε δύο σημεία της αφήγησης, για να ενισχύσει την περιγραφή της ψυχολογικής κατάστασης του πρωταγωνιστή. Πρόκειται για δύο αποσπάσματα από την παρτιτούρα της σονάτας του Μπετόβεν, op. 13, με τίτλο *Pathétique* (= παθητική, περιπαθής) [193]:

---

[190] Συγκεκριμένα στο απόσπασμα XXV, όπου περιγράφεται το όραμα του Λάμπρου μέσα στην εκκλησία.

[191] Για το διήγημα αυτό γίνεται λόγος και στην ενότητα Γ.3. του 1ου κεφαλαίου, όπου σημειώνονται οι επιρροές από την ιδεολογία και το έργο του Νίτσε και από την ινδική κοσμοθεωρία.

[192] «The decisive force of the individual, according to the romanticists, resided in his sentiments which distinguished him from others and rendered him unique among men. […] The more passionate man was, the more fully he lived. Passion was the prerogative of the artist, poet, seer who obeyed deep impulses in his innermost self.» (Kohn, 1950).

[193] Στο δημοσιευμένο κείμενο ακολουθούσε φωτογραφική αναπαράσταση ενός μέρους της παρτιτούρας.

*«Και μία των ημερών στην μεγάλην ερημία του σπιτιού του άκουσε να παίζη στ' αφτιά του μάγα αγγελική μουσική που επροφήτευεν όλη την ερχόμενη ζωή του, κ' ιστορούσε τα περασμένα.»* («Πάθος», σσ. 54-55).

Με το ερωτικό πάθος ως κινητήρια δύναμη είχε ασχοληθεί ο Θεοτόκης και στο γαλλικό του μυθιστόρημα *Vie de Montagne* (1895) που αφηγείται τις περιπέτειες μιας ομάδας ληστών. Σε ολόκληρο το έργο, αλλά κυριότερα στο δεύτερο μέρος, «η όλη ρομαντική διάθεση και η λυρική πνοή του Θεοτόκη [...] συμφύρονται με κάποιες λανθάνουσες ρεαλιστικές επιδιώξεις απεικόνισης της ζωής, για την πραγμάτωση των οποίων, βέβαια, ούτε η όραση ούτε η πείρα του νεαρού συγγραφέα επαρκούν ακόμη, ενώ κινείται άνετα με τη ρομαντική φαντασία. [...] Μέσα στον ρομαντικό Θεοτόκη λανθάνει εδώ, προληπτικά, ο ρεαλιστής, όπως και στον μετέπειτα ρεαλιστή Θεοτόκη, επανέρχεται ο ρομαντικός». (Μπαλάσκας, 1993, σ. 80).

## Γ.2. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης ρομαντικός ποιητής – Τα Σονέτα

Στα σονέτα του Θεοτόκη αποκαλύπτεται μια άλλη όψη από αυτήν του πεζογράφου, εκείνη του ποιητή και μάλιστα, ενός ποιητή με αξιώσεις, καθώς πρόκειται για ένα είδος τεχνικά δύσκολο, που προϋποθέτει γνήσιο λυρικό ταλέντο συνδυασμένο με την επίπονη επεξεργασία του στίχου. Τα σονέτα του Θεοτόκη παρέμειναν σχεδόν άγνωστα για μεγάλο διάστημα μετά τον θάνατό του, ενώ ακόμα σήμερα, το ποιητικό του έργο παραγνωρίζεται από τους μελετητές. Ο Ορ. Αλεξάκης δίνει τέσσερις από τις πιο πιθανές αιτίες για το γεγονός αυτό: «Πρώτον […] το έργο ήρθε στην επιφάνεια σταδιακά και συνεπώς ανεπίκαιρα […] Δεύτερον […] τα ποιήματα αυτά θεωρήθηκαν ως μια ερασιτεχνική ενασχόληση του δημιουργού τους, ιδιωτικού μάλλον χαρακτήρα […] Τρίτον […] η ποίησή του, ποσοτικά μικρή […] εκτιμήθηκε πάντοτε σε σύγκριση με το κολοσσιαίο μεταφραστικό και το εξαίρετο πεζογραφικό του έργο. Τέταρτον […] πολλά από τα σονέτα αυτά κακοπάθησαν στο τελικό στάδιο, δηλαδή στο στάδιο της δημοσιεύσεως.» (Αλεξάκης, 1998, σσ. 62-63).

Δική μου εκτίμηση είναι ότι υπάρχει και μια πέμπτη, πολύ βασική αιτία για την υποτίμηση του ποιητικού έργου του Θεοτόκη: Ο Θεοτόκης έχει ως σήμερα μελετηθεί αποκλειστικά ως ρεαλιστής/ νατουραλιστής πεζογράφος, που ασχολήθηκε με την ηθογραφία και το κοινωνικό μυθιστόρημα. Τα πρώιμα πεζά του και τα σονέτα του, που ανήκουν στον χώρο του ρομαντισμού, αλλά και οι ρομαντικές επιρροές στα υπόλοιπα έργα του, έχουν συστηματικά, πλην ελαχίστων εξαιρέσεων, παραμεληθεί από την έρευνα, πιθανά επειδή καθιστούν προβληματική τη σχολαστική κατάταξη

του έργου του. Όμως η μονόπλευρη αυτή θέαση του Θεοτόκη δεν επιτρέπει την ολοκληρωμένη και σφαιρική ερμηνεία του έργου του, για την οποία είναι απαραίτητη η συνεκτίμηση όλων των περιόδων και όλων των όψεων της καλλιτεχνικής του δημιουργίας. Επιπλέον, η ανάδειξη της ρομαντικής πλευράς του Θεοτόκη είναι εξαιρετικά σημαντική, καθώς αυτή αποτελεί τον «χαμένο κρίκο» που τον συνδέει με την επτανησιακή παράδοση.

Στον εντεκασύλλαβο στίχο του σονέτου, γνήσιο γέννημα της ιταλικής παράδοσης, δοκίμασαν τις δυνάμεις τους πριν από τον Θεοτόκη οι Επτανήσιοι, Σολωμός, Πολυλάς, Μαρκοράς, Λασκαράτος, Μανούσος και φυσικά ο Μαβίλης, «ο κορυφαίος σονετογράφος μας» (Αλεξάκης, 1998). Ο Σολωμός έγραψε τα σονέτα του στα Ιταλικά, όμως χρησιμοποίησε τον εντεκασύλλαβο ιαμβικό στίχο και στα Ελληνικά, στη σύνθεση του περίφημου ποιήματος *Ο Λάμπρος*. Η συστηματική ενασχόληση του Θεοτόκη με το σονέτο δεν είναι τυχαία, αλλά αποτελεί και αυτή ένα ακόμα στοιχείο που τον συνδέει με την επτανησιακή παράδοση και πιο συγκεκριμένα με τον Μαβίλη, για τον οποίο το σονέτο υπήρξε η πιο αυθεντική ποιητική έκφραση[194]. Ρητή μνεία στην ιταλική παράδοση, αλλά και στα σολωμικά πρότυπα, αποτελεί ένα σονέτο του Θεοτόκη αφιερωμένο στη μούσα του μεγάλου Ιταλού ποιητή Πετράρχη:

*Όθε οι θεοί διαβαίνουν χαροκόποι*
*Η δόλια η γη σαστίζει στη θωριά τους*
*Ρόδα, κρίνα, ευωδιές γεννούν οι τόποι*
*Που την πανάχραντη είδαν ομορφιά τους*
*Κι ακολουθά, στη χάρη τους κατόπι,*
*Ο χάρος που χαλά τα πλάσματά τους*
*Και τα χαμένα κάλλη κλαιν' οι ανθρώποι*
*Απ' το γοργό και μάγο πέρασμά τους.*
*Της Λάουρας τα μάτια έτσι μιαν ώρα*
*Στον ποιητή χαρίσαν πλάνα δώρα*
*Αγάπης μες σ'απόκοσμο λιβάδι.*
*Μα όπως σε τάφο ανθεί τ'άγριο λουλούδι*
*Στο αγέλαστο του πόνου το σκοτάδι*
*Παναιώνιο φτερουγίζει το τραγούδι.*
(Σονέτο No 52)

[194] «Νομίζω ότι ο πραγματικός ποιητικός χώρος του, το πνευματικό πεδίο στο οποίο ένιωσε δημιουργικός και ελεύθερος είναι το καθαρογραμμένο χειρόγραφο με τίτλο «Σονέττα», που δημοσιεύθηκε μετά θάνατον.» (Λέτσιος, 2016).

Από τεχνική άποψη τα περισσότερα από τα σονέτα του Θεοτόκη είναι εξαντλητικά δουλεμένα και συχνά βρίσκονται πολλές παραλλαγές για κάποιο στίχο[195]. Παρόλο τον κόπο που κατέβαλε όμως για τη σύνθεση των σονέτων του, μάλλον δεν σκόπευε να τα εκδώσει στο σύνολό τους[196]. Από πλευράς περιεχομένου τα περισσότερα είναι ερωτικά, σχεδόν σε βαθμό εμμονής. Αποτελεί κοινό μυστικό το γεγονός ότι ο Θεοτόκης έγραψε τα περισσότερα σονέτα του για την Ειρήνη Δεντρινού, για την οποία έτρεφε έναν δυνατό, αλλά ανεκπλήρωτο έρωτα. Από μοιραία σύμπτωση ή από αυθυποβολή λοιπόν, ο Θεοτόκης βίωσε και προσωπικά τον έρωτα με απόλυτα ρομαντικό τρόπο[197]. Στην ποίησή του αποκαλύπτεται ολότελα ρομαντικός: «Η ποίηση δεν είναι για κείνον ένας αντικειμενικός λογοτεχνικός σκοπός. Είναι μια αισθηματική ανάγκη, ένα ψυχικό ξέσπασμα. Όταν η καρδιά του πλημμυρίζει από αγάπη, πίκρια, πάθος ή αγανάκτηση, τότες τα συναισθήματά του αυτά ξεχύνονται σε ρυθμό και σε αρμονικές μελωδίες.» (Δεντρινού, 1971, σσ. 108-109). Είναι γνώρισμα κατεξοχήν του ρομαντικού ποιητή να γράφει από εσωτερική ανάγκη, για να εκφράσει τον ψυχισμό του και η ρομαντική ποίηση είναι πρωτίστως αυτοαναφορική ποίηση[198]:

*Τραγούδα, ψάλλε, πάλι στο προστάζει*
*Κι ας τήζεσαι κι ας λιώνεις απ' τη θλίψη*
*Με μια γλυκειά ματιά θα σ' ανταμείψει*
*Που άχ! πλιο πικρό θα κάνει το μαράζι.*
*Κι αν υποφέρεις τόσο τί πειράζει*
*Τί πειράζει αν το πάθος σε συντρίψει*
*Δεν πρέπει το τραγούδι να της λείψει*
*Θέλει με σέ η κυρά να διασκεδάζει!*
*Κι ύμνο ποτέ χαράς δεν θα τονίσει*
*Η λύρα μου που αδιάκοπα την κρούω*
*Τέτοια κυρά γιατί θα μ' αγαπήσει;*
*Ευτυχισμένους άλλους θε ν' ακούω*

[195] Τα τεχνικά χαρακτηριστικά των σονέτων του Θεοτόκη αναλύονται εκτενέστερα στο πολύ κατατοπιστικό εισαγωγικό σημείωμα του Ορέστη Αλεξάκη, στην έκδοση που επιμελήθηκε ο ίδιος: Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Τα Σονέτα*. Ωκεανίδα, 1998.

[196] Τα περισσότερα από τα σονέτα του ο Θεοτόκης τα σημείωνε σε τετράδια διαφορετικά από τα άλλα χειρόγραφά του, προχειρότερα, γεγονός που δείχνει ότι δεν τα προόριζε για δημοσίευση. Ο ίδιος δημοσίευσε ελάχιστα από αυτά όσο ζούσε και τα πιο πολλά αναζητήθηκαν και βρέθηκαν σε διάφορα αρχεία μετά τον θάνατό του (Δαφνής, 1966).

[197] «[...] το ερωτικό συναίσθημα, που πήρε ξεχωριστή θέση ανάμεσα στα ρωμαντικά μοτίβα: το θέμα είναι αιώνιο˙ μα η εντελώς καινούρια μεταχείρισή του από τον ρωμαντισμό έγκειται σε τούτο: ότι για τον ρωμαντικό ποιητή μια μοναχά μορφή παίρνει ο έρωτας: την μορφή της θλίψης» (Δημαράς, 2014, σ. 5).

[198] «Instead of creating primarily to please patron or public, the romantic composed mainly for self-expression. Romantic art is introversive, generated by a consciousness of self, stimulated by and embodying the artist's own perceptions, thoughts and feelings.» (Kravitt, 1996, σ. 36)

*Πικρό για μέ κι η αγάπη είναι μαρτύριο*
*Μυστήριο είναι όλα κι ο έρωτας μυστήριο.*
(Σονέτο Νο 7)

Η ερωτική απογοήτευση τού προκαλεί αίσθημα αδυναμίας, ασθένεια, ψυχική και σωματική, χαρακτηριστικό και αυτό του ρομαντικού ποιητή[199]. Όμως η απογοήτευση του Θεοτόκη δεν είναι μόνο ερωτικής φύσης. Τα πιο φιλοσοφικά του σονέτα σκιαγραφούν έναν άνθρωπο μοναχικό, που δεν θέλει την κοσμική ζωή και τις τιμές, αλλά επιδιώκει το επικούρειο «λάθε βιώσας» και, αναγνωρίζοντας το εφήμερο και τη ματαιότητα της ύπαρξης, αποζητά την ηρεμία και τη γαλήνη, ακόμα και στην όψη του θανάτου. Σχετικά με τις διαρκείς φιλοσοφικές και ιδεολογικές αναζητήσεις του Θεοτόκη, πολύ εύστοχα αναφέρει ο Θ. Πυλαρινός: «… πρόκειται για ειρωνική αντιμετώπιση εκ μέρους του Κ. Θεοτόκη όλων των φιλοσοφικών και πολιτικών συστημάτων τα οποία γνώρισε –και εν πολλοίς βίωσε. Αυτά, παρά τον φιλοσοφικό ειρμό τους, αποδείχτηκαν πρόσκαιρα, δεν έλυσαν τα προβλήματά του …» (Πυλαρινός, 2009, σ. 72).

Η ιδεολογική απογοήτευση αποτελεί γνώρισμα του ύστερου ρομαντισμού, του οποίου ο Χάινε υπήρξε ένας από τους κυριότερους εκφραστές[200]. Με αυτόν, περισσότερο από κάθε άλλον από τους ρομαντικούς που μετέφρασε, έχει ο Θεοτόκης κοινά σημεία. Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, ο Χάινε για μια περίοδο της ζωής του έγραφε μαχητικά ποιήματα με πολιτικό περιεχόμενο. Κάποια από τα σονέτα του Θεοτόκη είναι πολιτικά και μάλιστα οι ιδέες του εκφράζονται εκεί πιο ξεκάθαρα από ότι στα πεζά του, όπου εμφανίζεται περισσότερο σκεπτικιστής. Για παράδειγμα το σονέτο με τίτλο *1915*, γραμμένο για την στάση της Ελλάδας κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο (Εθνικός Διχασμός):

*Βάφει τη μάνα γη ποτάμι το αίμα*
*Κι απ' άκρη σ' άκρη τ' Άρη η οργή μανίζει,*
*Καίονται οι στεριές, η θάλασσα καπνίζει*
*Και βασιλεύει ο φόνος και το ψέμμα.*
*Του Τεύτονα ρηγάρχη το άγριο βλέμμα*
*Πάνω στα ερείπια ακοίμητο βιγλίζει*
*Και λάβρα πιθυμιά τον κατακλύζει*

[199] «Longing is expressed as an end in itself. In romantic love, the object is the pursuit rather than the winning of the fair lady. The romantic Don Juan is one such dreamer. In extreme cases the pursuit becomes frenzied, and the frenzy itself becomes a romantic illness.» (Kravitt, 1996, σ. 39)
[200] βλ. παραπάνω, στην ενότητα Α.2..

*Της Οικουμένης λαχταρά το στέμμα.*
*Η θέλησή του προσταγή και νόμος!*
*Κι αχ! Το λαό μου ξευτελίζει ο τρόμος*
*Την καταφρόνια δεν ψηφά του κόσμου*
*Πολέμου μόνο ας μην ακούσει σάλο*
*Και είναι τόσο βαρύς γι' αυτό ο καημός μου,*
*Που άλλα τραγούδια δεν μπορώ να ψάλω.*
(Σονέτο Νο 32)

Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί και το γεγονός ότι η σύνθεση πολιτικών σονέτων είναι κάτι ασυνήθιστο, τουλάχιστον για τα επτανησιακά δεδομένα, καθώς το σονέτο της ιταλικής και της επτανησιακής παράδοσης ανήκε κατεξοχήν στον χώρο της ιδιωτικής ποίησης, με περιεχόμενο ερωτικό ή φιλοσοφικό, ενώ συχνά είχε ως θέμα του την ίδια την ποίηση. Αξιοποιώντας αυτό το είδος ως μέσο για την ανοιχτή πολιτική στράτευση, ο Θεοτόκης έρχεται πιο κοντά στον Χάινε. Επίσης, τα πολιτικά σονέτα του Θεοτόκη, όπως και κάποια από τα φιλοσοφικά, συνομιλούν με την ποιητική πραγματικότητα του ύστερου 19ου αιώνα, στην οποία αποτυπωνόταν ήδη μια πραγματιστική αντίληψη για τη ζωή, αποτέλεσμα του ρεαλισμού και του νατουραλισμού (Αλεξάκης, 1998). Αυτή η επιλογή, ενδεχομένως, αποτελεί και μια απόπειρα σύζευξης των δύο ποιητικών παραδόσεων από πλευράς του Θεοτόκη. Τέλος, ένα από τα πιο χαρακτηριστικά κοινά σημεία της ποίησης του Θεοτόκη με αυτήν του Χάινε αποτελεί η χρήση της ρομαντικής ειρωνείας, μέσω της οποίας εκφράζεται η απογοήτευση από το ρομαντικό όραμα[201]:

*Το σπάνιο μπλάβο ρόδο που μπροστά σου*
*Στην ερμιά, μες στ' αγκάθια του κλεισμένο*
*Το είδες, φαινότουν να σου λέει: «Προσμένω*
*Τ' άσπρο σου χέρι να με κόψει. Στάσου!»*
*Το τήραξες, κυρά, κι ολόγυρά σου*
*Τ' άχραντο βλέμμα ρίχνεις το βλοημένο*
*Κι όλο τον κάμπο βλέπεις ανθισμένο*
*—Γεννά λουλούδια η γη για τη χαρά σου—*
*Και παίρνεις από τούτα και τ' αφήνεις,*
*Γιατί φοβάσαι μήπως σ' αγκυλώσει*
*Μονάχα ακόμη μια ματιά τού δίνεις*

[201] Η χρήση της ρομαντικής ειρωνείας έχει επισημανθεί από την έρευνα και στο έργο του Σολωμού: «φροντίζει, με διάθεση αυτοκριτικής, να υπονομεύσει την ίδια την ποιητική δημιουργία με τη χρήση της λεγόμενης ρομαντικής ειρωνίας· σχολιάζει δηλαδή ειρωνικά μέσα στο κείμενο του ίδιου του έργου του το ρόλο του ποιητή στη ζωή, τις ποιητικές επινοήσεις του και την απήχηση που έχει ο ηθικοπλαστικός χαρακτήρας της ποίησης.» (Τσαντσάνογλου, 1979).

*—Πόνος αψύς μπορεί να σε λιγώσει—*
*Πέρα στο λόγγο η ροδαριά εξεράθη:*
*Καημένο μπλάβο ρόδο που εμαράθη!*
(Σονέτο No 5)

Το σπάνιο μπλάβο ρόδο του Θεοτόκη είναι το μπλε άνθος των ρομαντικών, αυτό που συμβολίζει το άπιαστο ιδανικό, την ουτοπία, την αυταπάτη[202]. Επειδή οραματίζεται το μπλε άνθος, ο ρομαντικός ποιητής ρίχνεται σε μια διαρκή, αλλά μάταιη αναζήτηση. Επειδή η αναζήτηση είναι μάταιη, το μπλε άνθος μαραίνεται. Ο μαρασμός του μπλε άνθους, ως σύμβολο της ρομαντικής απογοήτευσης, βρίσκει το αντίστοιχό του σε ένα από τα τελευταία ποιήματα του Χάινε, όπου ο ποιητής θρηνεί, γιατί οι άνθρωποι ξέχασαν το μπλε άνθος και έπαψαν να πιστεύουν στον θαυμαστό κόσμο της φαντασίας:

*Wunderglaube! blaue Blume,*
*Die verschollen jetzt, wie prachtvoll*
*Blühte sie im Menschenherzen*
*In der Zeit, von der wir singen.*

*Wunderglaubenszeit! Ein Wunder*
*War sie selbst. So viele Wunder*
*Gab es damals, dass der Mensch*
*Sich nicht mehr darob verwundert.*
(Bimini, Prolog)

Αυτή η πικρία για το ματαιωμένο όραμα χαρακτηρίζει συνολικά τη γραφή του Θεοτόκη, ακόμα και στα έργα της ύστερης περιόδου, που εντάσσονται στον νατουραλισμό και την κοινωνική πεζογραφία. Στο μυθιστόρημά του *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* για παράδειγμα, η ρομαντική ειρωνεία αντικατοπτρίζεται στην από μέρους του συνειδητή υπονόμευση του σοσιαλιστικού οράματος[203].

[202] «The poet Novalis portays [his heroe's] search for the magnificent flower he beheld in a dream [that] forever impels him onward. The blue flower symbolizes the romanticist's goal. His plight is to seek happiness in a nebulous shadowland, a utopia of illusion» (Kravitt, 1996, σ. 257)
[203] Σχετικά με αυτό βλ. και στην ενότητα Γ.2. του 4ου κεφαλαίου.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΡΙΤΟ: ΘΕΑΤΡΟ

## Εισαγωγή στο τρίτο κεφάλαιο

Το τρίτο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής είναι αφιερωμένο στα θεατρικά μεταφράσματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. Πρόκειται για μια σχετικά ενιαία φάση της δημιουργίας του, που ανοίγει με τη μετάφραση της αριστοφανικής *Λυσιστράτης* στα τέλη του 1909 με αρχές του 1910 και συνεχίζεται κατά τα έτη 1911-1918, οπότε ο Θεοτόκης ασχολήθηκε με τη μετάφραση πέντε δραματικών έργων του Σαίξπηρ: *Βασιληάς Ληρ, Τρικυμία, Οθέλλος, Άμλετ, Μακβέθ*, ενώ την ίδια περίοδο επεξεργαζόταν ακόμα τη μετάφραση των δύο δραμάτων του Καλιδάσα που συζητήθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο. Η τοποθέτηση των θεατρικών μεταφρασμάτων στο μεσαίο αυτό κεφάλαιο σηματοδοτεί και τη μετάβαση του Θεοτόκη από τη μετάφραση αμιγώς ποιητικών έργων (1ο και 2ο κεφάλαιο) στη μετάφραση πρόζας (τα έργα που εξετάζονται στο 4ο κεφάλαιο), γεγονός που, όπως θα δούμε και στο εν λόγω κεφάλαιο, σχετίζεται με την κορύφωση του πρωτότυπου πεζογραφικού του έργου.

Όπως και τα προηγούμενα κεφάλαια, έτσι και αυτό είναι οργανωμένο σε τρεις ενότητες. Στην Α ενότητα γίνεται μια γενική επισκόπηση της θεατρικής παράδοσης στην Ελλάδα από τον 17ο αιώνα ως την εποχή του Θεοτόκη, με αναφορά στις κυρίαρχες τάσεις και τα πιο επιδραστικά έργα (ενότητα Α.1.), και μεγαλύτερη έμφαση στην πρόσληψη της αριστοφανικής κωμωδίας (ενότητα Α.2.) και των σαιξπηρικών δραμάτων (ενότητα Α.3.). Η Β ενότητα είναι αφιερωμένη στη μελέτη των μεταφρασμάτων (της *Λυσιστράτης* στην ενότητα Β.2. και των σαιξπηρικών δραμάτων στην ενότητα Β.3.) και εξετάζεται το περιεχόμενο των κειμένων και τα κριτήρια που πιθανώς οδήγησαν στην επιλογή τους, ενώ γίνεται ξεχωριστή αναφορά στα δραματικά έργα του Καλιδάσα και στη σχέση τους με το δυτικό θέατρο (ενότητα Β.1.). Επίσης συζητούνται οι μεταφραστικές επιλογές του Θεοτόκη, ζητήματα ύφους και γλώσσας, διαχείριση μεταφραστικών προβλημάτων κ.λπ. Τέλος, στην ενότητα Γ επιχειρείται μια καταγραφή των στοιχείων θεατρικότητας στη γραφή του Θεοτόκη (ενότητα Γ.1.), και ανιχνεύονται οι επιρροές σε πρωτότυπα έργα του από τον Αριστοφάνη και τον Σαίξπηρ (ενότητα Γ.2.).

Πιο συγκεκριμένα σε σχέση με την ενότητα Β.1. θα πρέπει να σημειωθεί το εξής: Παρόλο που τα δράματα του Καλιδάσα ανήκουν στην ινδική γραμματεία και επομένως μελετήθηκαν στο πρώτο κεφάλαιο της παρούσας, κρίθηκε σκόπιμο να

αναφερθούν εδώ, συμπληρωματικά, ορισμένοι συσχετισμοί του ινδικού δράματος με το δυτικό. Αυτό διότι πρόκειται για παρατηρήσεις που, είτε είχε κάνει ο ίδιος ο Θεοτόκης ή γενικά είχαν γίνει στην εποχή του, οι οποίες ενδέχεται να έπαιξαν κάποιον ρόλο στην επιλογή των συγκεκριμένων μεταφρασμάτων. Επίσης, στην ενότητα αυτή ανιχνεύεται και η οργανική σχέση των μεταφράσεων του Θεοτόκη από τον Καλιδάσα με τις μεταφράσεις από τον Αριστοφάνη και τον Σαίξπηρ, με σκοπό την κατάδειξη, για μια ακόμη φορά, της μεθόδου εργασίας του μεταφραστή Θεοτόκη.

# Α. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΕΛΛΑΔΑ

## Α.1. Η θεατρική παράδοση στην Ελλάδα (17ος – 19ος αι.)

Κατά τον 17ο αιώνα, υπό Ενετική κατοχή, η Κύπρος και η Κρήτη γνώρισαν μια πολιτιστική ζωογόνηση, στην οποία μεγάλο μερίδιο είχε η επαφή με το ιταλικό θέατρο. Στις αρχές του 17ου αιώνα τα ιταλικά δράματα παίζονταν με επιτυχία στην Κρήτη, ενώ γράφονταν και δραματικά έργα με βάση τα ιταλικά πρότυπα και το μεσαιωνικό μυθιστόρημα (Vitti, 2003). Η γλώσσα στην οποία γράφονταν τα θεατρικά έργα στην Κρήτη, όπως και νωρίτερα στην Κύπρο, ήταν βασισμένη στο τοπικό ιδίωμα, γεγονός που «παραπέμπει αναπόδραστα στην τάση που επικρατεί σε διάφορες περιοχές της Ιταλίας όπου δίνεται ιδιαίτερη έμφαση στη διάλεκτο για να επιτευχθούν νέα αποτελέσματα λογοτεχνικότητας.» (Vitti, 2003, σ. 91).

Υπό την επιρροή της Ρωμαιοκαθολικής Εκκλησίας, τα ιταλικά δράματα είχαν χαρακτήρα διδακτικό. Στόχος του συγγραφέα ήταν ο εντυπωσιασμός, με σκοπό την αποτροπή από την αμαρτία. Επιστρατευόταν η υπερβολή, τόσο στην έκφραση όσο και στη σκηνική δράση, ενώ όλοι οι κανόνες της αριστοτελικής ποιητικής καταρρίπτονταν, προκειμένου να είναι το θέαμα αρεστό. Οι Κρήτες που μορφώνονταν στην Ιταλία ή λάμβαναν ιταλική παιδεία στην Κρήτη, επηρεάστηκαν από το ιταλικό θέατρο και υιοθέτησαν κάποια από τα χαρακτηριστικά του, αναμειγνύοντάς τα με στοιχεία από τη δημοτική παράδοση και δημιουργώντας έτσι το ιδιαίτερο ύφος του κρητικού θεάτρου. Ποιητές όπως ο Χορτάτσης και ο Κορνάρος έδωσαν θεατρικά έργα υψηλής δραματικής και λογοτεχνικής αξίας[204].

Η *Ερωφίλη* (1637) του Γεωργίου Χορτάτση και *ο Βασιλεύς ο Ροδολίνος* (1647) του Ανδρέα Τρωίλου είναι οι πιο γνωστές τραγωδίες της εποχής αυτής. Οι πρώτες κωμωδίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας γράφτηκαν στην Κρήτη, ακολουθώντας τα ιταλικά πρότυπα της commedia erudita που αγνοούσε τους κανόνες του αρχαίου ελληνικού θεάτρου και αντλούσε τα θέματά της από τη λαϊκή παράδοση. Πρόκειται για τα έργα *Κατσούρμπος* του Χορτάτση, *Φορτουνάτος* του Μάρκου Αντώνιου Φόσκολου και *Στάθης*, άγνωστου συγγραφέα. Ο Χορτάτσης καλλιέργησε επίσης το

[204] Βλ. Πολίτης, 2001. Ειδικά στο κεφάλαιο 3, όπου ο Βιντσέντζος Κορνάρος αναφέρεται ως πιθανός συγγραφέας του θρησκευτικού δράματος *Η θυσία του Αβραάμ*.

ποιμενικό δράμα (*Πανώρια*), με επιρροές από τους Guarini, Tasso και Grotto και το ιντερμέδιο, ποιητικό δραματικό είδος ιταλικής προέλευσης (Vitti, 2003).

Η θεατρική παράδοση που δημιουργήθηκε στην Κρήτη άσκησε έντονη επιρροή στους Επτανήσιους θεατρικούς συγγραφείς του 17ου αιώνα, οι οποίοι ακολούθησαν τις τεχνικές και υφολογικές νόρμες του κρητικού θεάτρου. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα έργα *Ευγένα,* του ζακυνθινού Θεόδωρου Μοντσελέζε, τυπωμένη το 1646 στη Βενετία, και *Ζήνων,* ανώνυμου συγγραφέως, παιγμένο στη Ζάκυνθο το 1683. Τα κρητικά θεατρικά έργα είχαν διαδοθεί και στα νησιά του Αιγαίου, όπου «η προφορική παράδοση συνέχιζε τη μετάδοση έργων, όπως ο *Ερωτόκριτος*, *Η Θυσία του Αβραάμ, η Βοσκοπούλα*, από γενιά σε γενιά.» (Vitti, 2003, σ. 115). Κατά τον 18ο και 19ο αιώνα στον επτανησιακό χώρο, και ειδικότερα στην Κέρκυρα, αναπτύχθηκε ένα ευρύ φάσμα δραστηριοτήτων σχετικών με το θέατρο, όπως ιδιωτικές και δημόσιες παραστάσεις[205], οικοδόμηση θεάτρων – των οποίων τα κτίρια μάλιστα υπήρξαν σε μερικές περιπτώσεις σπουδαία μνημεία αρχιτεκτονικής – μεταφράσεις θεατρικών έργων από ξένες λογοτεχνίες - κυρίως την ιταλική – και, φυσικά, συγγραφή θεατρικών έργων με επιρροές τόσο από το κρητικό όσο και κατευθείαν από το δυτικό θέατρο.

Ο Κεφαλλονίτης Πέτρος Κατσαΐτης, στα έργα του *Ιφιγένεια* (1720) και *Θυέστης* (1721), ακολούθησε τα πρότυπα του Ιταλού Lodovico Dolce, δίνοντάς τους όμως ένα διασκεδαστικό τέλος (Vitti, 2003). Η ανάμειξη του τραγικού με το κωμικό στοιχείο κατέρριπτε τους κλασικιστικούς δραματικούς κανόνες, ερχόμενη εγγύτερα στα πρότυπα του σύγχρονου ευρωπαϊκού θεάτρου. Στην εκπνοή του 18ου αιώνα έκανε την εμφάνισή του στο προσκήνιο ένας ακόμα Επτανήσιος, ο Δημήτριος Γουζέλης, με τη σατιρική κωμωδία *Ο Χάσης* (1795), τα πρότυπα της οποίας βρίσκονται τόσο στον Ιταλό Carlo Goldoni (Vitti, 2003) όσο και στην κρητική παράδοση[206]. Στην πρώιμη αυτή φάση της νεοελληνικής λογοτεχνίας, οι θεατρικοί συγγραφείς δεν είχαν στη διάθεσή τους εγχώρια πρότυπα για να μιμηθούν, επομένως ήταν φυσικό να αντλούν

[205] Χαρακτηριστικές είναι οι σχετικές αναφορές από αρχεία, όπως για παράδειγμα το αρχείο της Αναγνωστικής Εταιρείας Κέρκυρας, όπου, μόνο για το διάστημα 1823-1885, καταγράφονται 132 παραστάσεις όπερας, δηλαδή κατά μέσο όρο 2 παραστάσεις ανά έτος, χωρίς να λαμβάνεται υπόψιν ο αριθμός των παραστάσεων για τις οποίες δεν υπάρχει καταγραφή (Καπάδοχος, 1991).

[206] «Η γλώσσα είναι έντονα ιδιωματικά χρωματισμένη – η ζακυθινή γλώσσα όπως ακριβώς μιλιόταν – και η στιχουργία είναι το δεκαπεντασύλλαβο κρητικό δίστιχο: κάτι που μας δείχνει, αν όχι την άμεση εξάρτηση από τα κρητικά πρότυπα, πάντως την υπαγωγή του στην ίδια παράδοση.» (Πολίτης, 2001, σ. 131)

το υλικό τους από την ξένη θεατρική παραγωγή (Σιδέρης, 1999). Τα θεατρικά έργα αυτής της περιόδου αποτελούν σε μεγάλο βαθμό μεταπλάσεις του ιταλικού θεάτρου, χωρίς αυτό να μειώνει την καλλιτεχνική τους αξία.

Όσο αξιόλογα και αν ήταν όμως, τα παραπάνω έργα είχαν ορισμένα χαρακτηριστικά που ανέστειλαν την επιρροή τους στο νεοελληνικό θέατρο του 19ου αιώνα. Το γεγονός ότι ήταν χειρόγραφα σήμαινε ότι δεν κυκλοφορούσαν σε πολλά αντίτυπα, επομένως προορίζονταν για ένα λίγο-πολύ περιορισμένο κοινό. Επίσης, ήταν όλα γραμμένα στο ιδίωμα του τόπου τους, επομένως εκπροσωπούσαν το εγχώριο, το τοπικιστικό και όχι το εθνικό, κάτι που αποτέλεσε ζητούμενο της νεοελληνικής λογοτεχνίας από τα τέλη του 18ου αιώνα και ύστερα (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 7). Έτσι, η θεατρική παράδοση της Κρήτης και των Επτανήσων δεν έλαβε συνέχεια μέσα στον πυρήνα του νέου ελληνικού κράτους. Ο νεοελληνικός Διαφωτισμός (1798-1821) σηματοδότησε για το εγχώριο θέατρο μια ρήξη με την παράδοση του παρελθόντος και μια νέα εκκίνηση, προσανατολισμένη αυτή τη φορά στη σφυρηλάτηση της νέας εθνικής ταυτότητας (Χαντζηπανταζής, 2004, σσ. 1-3).

Ποια θα ήταν όμως τα χαρακτηριστικά αυτής της νέας εθνικής ταυτότητας; Αυτό το ερώτημα αποτελεί μέρος του πολυσύνθετου ζητήματος του ελληνικού 19ου αιώνα, ο οποίος υπήρξε «πολύτροπος αινιγματικός και πρωτεϊκός» (Πολίτης, 2009, σ. 118). Η πορεία προς τη δημιουργία της ελληνικής εθνικής ταυτότητας σημαδεύτηκε από τις αντιθέσεις μεταξύ Ανατολής και Δύσης, τις παλινδρομήσεις μεταξύ παράδοσης και ευρωπαϊσμού, μοντερνισμού και συντηρητισμού, νεοκλασικισμού και ρομαντισμού, αρχαϊσμού και δημοτικισμού. Ένας από τους πιο ξεκάθαρους και σταθερούς στόχους όμως, υπήρξε η διαφοροποίηση του ελληνικού κράτους από το οθωμανικό στοιχείο και η σύνδεση με το ένδοξο ιστορικό παρελθόν, ενώ για μια μεγάλη μερίδα της ελληνικής διανόησης ήταν εξίσου επιθυμητή και η ευρωπαϊκή προοπτική της Ελλάδας. Το θέατρο ικανοποιούσε όλα τα παραπάνω αιτήματα, καθώς ήταν κάτι εντελώς ξένο προς την Ανατολή, ενώ ταυτόχρονα σχετιζόταν τόσο με την αρχαία Ελλάδα όσο και με την Ευρώπη (Χαντζηπανταζής, 2004, σσ. 3-4).

Ο Σιδέρης τοποθετεί την έναρξη του νεοελληνικού θεάτρου στα 1794, οπότε τυπώνονται στη Βιέννη μεταφράσεις δύο έργων του Μεταστάσιου (θα ακολουθήσουν πολλές ακόμα στα επόμενα χρόνια), και επισημαίνει το πόσο επιδραστικός υπήρξε ο Μεταστάσιος για την εποχή (Σιδέρης, 1999, σσ. 14, 28). Η θεατρική παραγωγή στον

ελλαδικό χώρο του 19ου αιώνα έχει να επιδείξει κυρίως μεταφράσεις και διασκευές, παρά πρωτότυπα έργα. Ο Χαντζηπανταζής παρατηρεί ότι «δεν είναι κάποιες πρωτότυπες εγχώριες κωμωδίες αλλά οι αθρόες μεταφράσεις […] που θα μυήσουν το εγχώριο αναγνωστικό κοινό στις νέες τάσεις της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας» (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 15). Τεκμήριο για τη σημασία που οι ίδιοι οι συγγραφείς έδιναν στη μετάφραση ξένων έργων αποτελεί η δήλωση του Ιω. Ι. Σκυλίτση, στην εισαγωγή της μετάφρασης του μολιερικού *Ταρτούφου* (1851), ότι «προτού αποτολμήσουμε να συνθέσουμε δραματικά έργα, πρέπει να μεταφράσουμε με επιμονή και προσοχή τους ευρωπαίους κλασικούς δραματουργούς.» (Πολίτης, 2019, σ. 163).

Τα κυριότερα πρότυπα του ελληνικού θεάτρου κατά τον 19ο αιώνα, όπως αντικατοπτρίζονται στις εκδόσεις των μεταφράσεων, είναι ο Σαίξπηρ, ο Μολιέρος, ο Ρακήνας, ο Σκριμπ, ο Βολταίρος και ο Σίλλερ (Κασίνης, 2006), ενώ μικρότερη αλλά σημαντική παρουσία έχει ο Γκαίτε[207]. Επισημαίνονται ακόμα και κάποιες επιρροές από το ιταλικό θέατρο, όχι τόσο ως μεταφράσεις, αλλά ως διασκευές έργων[208]. Στην κωμωδία, όπως είδαμε και παραπάνω, είχε ασκήσει σημαντική επιρροή ο Γκολντόνι, που προτιμήθηκε σε σχέση με τον νεοκλασικιστή Μολιέρο, στο πλαίσιο της ρήξης του ευρωπαϊκού θεάτρου με τον νεοκλασικισμό. Αργότερα όμως θα υπερισχύσει και πάλι ο Μολιέρος, καθώς η αστική ηθική του Γκολντόνι θα αποδειχθεί κάπως δύσπεπτη για τη συντηρητική, πατριαρχική ελληνική κοινωνία (Χαντζηπανταζής, 2004, σσ. 17-21).

Κατά το πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα οι Φαναριώτες συγγραφείς καλλιέργησαν ιδιαίτερα το είδος της σατιρικής κωμωδίας. Η πρώτη πρωτότυπη πανελλήνια κωμωδία είναι τα *Κορακιστικά* του Ι. Ρ. Νερουλού (1813), έργο που συνδυάζει μολιερικές με αριστοφανικές επιδράσεις, προσεγγίζοντας έτσι και τα δύο επιθυμητά πρότυπα της νεοελληνικής ταυτότητας, το ευρωπαϊκό και το αρχαίο ελληνικό (Χαντζηπανταζής, 2004, σσ. 22-23). Άλλα ονόματα που ξεχωρίζουν είναι αυτά του Βυζάντιου, λογοτεχνικό ψευδώνυμο του Δημήτριου Χατζηασλάνη, με την πολύ επιτυχημένη σατιρική κωμωδία *Η Βαβυλωνία* (1836), και του Μ. Χουρμούζη,

[207] Κατά τον 19ο αιώνα γίνονται αρκετές μεταφράσεις έργων του Γκαίτε, με πιο δημοφιλή τα *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και *Φάουστ*. Οι περισσότερες από αυτές τις μεταφράσεις όμως, φαίνεται να είναι αναγνωστικές (Κασίνης, 2006).

[208] Τα θεατρικά έργα του Ζαμπέλιου, του Βούλγαρη και του Ξένου αποτελούν μιμήσεις έργων του Αλφιέρι (Σιδέρης, 1999, σσ. 29-30).

ψευδώνυμο του Χουρμούζη Τρανταφύλλου, με τα σατιρικά δράματα *Ο λεπρέντης* (1835), *Ο τυχοδιώκτης* (1835), *Ο υπάλληλος* (1836), *Ο χαρτοπαίκτης* (1839). Τα έργα αυτά σατίριζαν την ατμόσφαιρα της εποχής και παρουσίαζαν κωμικούς χαρακτήρες, τους οποίους ο θεατής μπορούσε να αναγνωρίσει στο περιβάλλον του ή ακόμα και στον εαυτό του, με απώτερο στόχο τον παραδειγματισμό και την ηθοπλασία της νεοελληνικής κοινωνίας (Σιδέρης, 1999, σσ. 131-132).

Ο ρομαντισμός άφησε βεβαίως το δικό του στίγμα στο νεοελληνικό θέατρο[209]. Οι βασικές ρομαντικές επιρροές είναι οι Μπάυρον, Σίλλερ, Ουγκώ και Σαίξπηρ (Σιδέρης, 1999, σ. 31). Το πρώτο δράμα του νεοελληνικού θεάτρου με σαιξπηρικές επιδράσεις είναι *Ο βασιλικός* (1828-1830) του Ζακυνθινού Αντώνιου Μάτεσι[210]. Ο Μάτεσις πραγματοποίησε μια μεγάλη καινοτομία, γράφοντας το πρώτο θεατρικό έργο της νεοελληνικής λογοτεχνίας που ανήκει πραγματικά στον χώρο του σύγχρονου θεάτρου. Είναι το πρώτο ελληνικό δράμα που θίγει κοινωνικούς και πολιτικούς προβληματισμούς, ζητήματα ηθικής, τη διαφορά νοοτροπίας μεταξύ παλιάς και νέας γενιάς, τη σύγκρουση γονέων και παιδιών (Πολίτης, 2001). Ο Μάτεσις, ακολουθώντας την κρητική και επτανησιακή παράδοση, προτίμησε ανεπιφύλακτα την ομιλούμενη γλώσσα και μάλιστα το τοπικό ιδίωμα.

Αντιθέτως, ο Λευκαδίτης Ιωάννης Ζαμπέλιος, έγραφε σε γλώσσα λογιάζουσα και σε αρχαιοπρεπή στίχο, απορρίπτοντας τον δεκαπεντασύλλαβο της κρητικής παράδοσης (Vitti, 2003). Στα πολυάριθμα δράματά του ο Ζαμπέλιος ακολούθησε θεματικές και υφολογικές επιλογές οι οποίες προσέγγιζαν μάλλον τη σχολή των Φαναριωτών. Ο Ζαμπέλιος ήταν ο πρώτος Επτανήσιος που εξέδωσε τα θεατρικά του στην Αθήνα και ο μόνος του οποίου τα έργα είχαν απήχηση εκεί (Πολίτης, 2019, σ. 106). Το προβάδισμα του Ζαμπέλιου στην Αθήνα έναντι των άλλων Επτανήσιων οφείλεται στις γλωσσικές του επιλογές. Η χρήση της δημοτικής, και μάλιστα των κατά τόπους ιδιωμάτων, δεν μπορούσε ακόμα να γίνει ανεκτή στην πρωτεύουσα του νεοελληνικού κράτους. Ακόμα και στις κωμωδίες η αποδεκτή γλωσσική μορφή ήταν λίγο-πολύ λόγια, ενώ τα διάφορα ιδιώματα εισάγονταν για να καταγγείλουν και να νουθετήσουν όσους τα μιλούσαν, παρά χάριν ρεαλισμού (Πολίτης, 2019, σ. 145).

[209] Σχετικά με τον ρομαντισμό γενικά στη νεοελληνική λογοτεχνία βλ. στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας, στην ενότητα Α.3..

[210] «[Ο Μάτεσις] πλάθει μια μίμηση Ιάγου στο πρόσωπο του φατόρου του Πρεβεδούρου (του πράκτορα του Προβλεπτή)» (Πολίτης, 2001, σ. 156)

Ο Κωνσταντινουπολίτης Παναγιώτης Σούτσος, με σαφείς επιρροές από τον γαλλικό ρομαντισμό, έγραψε λυρικά δράματα (*Τρία λυρικά δράματα*, 1842) αντλώντας έμπνευση από το δημοφιλές θέμα της Επανάστασης και επιλέγοντας ως γλώσσα συγγραφής την καθαρεύουσα. Ο Π. Σούτσος υπήρξε επίσης ένας από τους εκπροσώπους του βυρωνισμού στο νεοελληνικό θέατρο (Σιδέρης, 1999, σ. 34). Άλλος εκπρόσωπος του ρομαντικού θεάτρου στην Ελλάδα ήταν ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής, με το δράμα του *Φροσύνη* (1837) να φέρει έντονη τη σφραγίδα της σιλλερικής επιρροής (Σιδέρης, 1999, σ. 32). Ο Ραγκαβής έγραψε τα έργα του στην καθαρεύουσα. Το ίδιο έκαναν οι Αθηναίοι ρομαντικοί, Δημήτριος Παπαρηγόπουλος (1843 – 1873) και Σπυρίδων Βασιλειάδης (1844 – 1874), που έγραψαν στην καθαρεύουσα κωμωδίες ο πρώτος και τραγωδίες ο δεύτερος. Οι τραγωδίες του Σπυρίδωνα Βασιλειάδη *Σκύλλα* και *Γαλάτεια* φέρουν εμφανείς σαιξπηρικές επιρροές, παρά το γεγονός ότι ο ίδιος ο συγγραφέας τους έγινε αργότερα επικριτής του Σαίξπηρ[211].

Η τραγωδία του Δημήτριου Βερναρδάκη *Μαρία Δοξαπατρί* (1857), που αντλεί το θέμα της από την ελληνική Φραγκοκρατία «είναι [έργο] ρομαντικό πέρα ως πέρα, με ισχυρότατη την επίδραση του Σαίξπηρ.» (Πολίτης, 2001, σ. 182). Ο Δημήτριος Βερναρδάκης, επηρεασμένος από την αναζωπύρωση του ενδιαφέροντος για υποθέσεις αρχαιοελληνικές, έγραψε το δράμα *Μερόπη* (1866), η μεγάλη επιτυχία του οποίου οφείλεται εν μέρει στη γλωσσική του μορφή: «Ύστερα από τις καθαρολόγες φρικαλεότητες των ρομαντικών, η καθαρεύουσα του Βερναρδάκη έμοιαζε ομαλή και φυσιολογική και αναπτέρωνε το ηθικό όσων υποστήριζαν τη γλωσσική καθαρότητα…» (Vitti, 2003, σ. 235).

Προς το τέλος του 19ου αιώνα σημαντικό όνομα στο θέατρο είναι ο Άγγελος Βλάχος, ο μετέπειτα διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου, που μεταφράζει και διασκευάζει γαλλικές και γερμανικές κωμωδίες, ενώ γράφει και πρωτότυπες δικές του, με έντονες μολιερικές επιρροές (Σιδέρης, 1999, σσ. 98-99). Η γλώσσα των κωμωδιών του Βλάχου είναι μια ελαφρά αστική καθαρεύουσα, ομοιόμορφη για όλα τα πρόσωπα, ανεξαρτήτως προέλευσης και μόρφωσης, γεγονός που μαρτυρεί τη γλωσσική ισοπέδωση της ελληνικής κοινωνίας, ιδιαίτερα από τα μέσα του 19ου αιώνα και έπειτα (Χαντζηπανταζής, 2004, σσ. 83-84). Η κωμωδία μπορεί να γλίτωσε από τη βαριά

[211] Για την αμφίθυμη στάση της εγχώριας κριτικής απέναντι στον Σαίξπηρ βλ. παρακάτω, στην ενότητα Α.3. αυτού του κεφαλαίου.

καθαρεύουσα της τραγωδίας (Σιδέρης, 1999, σ. 126), δεν κατόρθωσε όμως να απαλλαγεί από τη σύγχυση και την αμηχανία σχετικά με το γλωσσικό ζήτημα και αυτός υπήρξε ένας από τους παράγοντες που συντέλεσαν στην καθυστέρηση της ανάπτυξής της (Χαντζηπανταζής, 2004, σσ. 109-111).

Το γλωσσικό ζήτημα θα σφραγίσει την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, όπως άλλωστε και κάθε άλλη πτυχή της νεοελληνικής λογοτεχνίας: «η κύρια διαπάλη μέσα στο Θέατρό μας όλο το 19ο αι., και λίγο από την πρώτη του δεκαετία [του 20ου], δεν μπορεί να νοηθεί, παρά με βάση τη γλωσσική διαφορά που εκάλυπτε κι εσυμβόλιζε κάθε άλλη.» (Σιδέρης, 1999, σ. 140). Αυτή η διαπάλη θα έρθει πολύ έντονα στο προσκήνιο με αφορμή τις παραστάσεις αρχαιοελληνικών δραμάτων, ένα θέμα που θα μας απασχολήσει στην επόμενη ενότητα.

Το γλωσσικό δεν ήταν το μόνο δίλημμα που ταλάνιζε το νεοελληνικό θέατρο. Η Ελλάδα του 19ου αιώνα βρισκόταν διαρκώς διχασμένη μεταξύ αντιμαχόμενων ιδεολογικών τάσεων, που είχαν να κάνουν τόσο με την πρόσληψη του ιστορικού παρελθόντος της όσο και με τις πολιτικές για το παρόν και το μέλλον της. Φυσικά, αυτά τα ζητήματα εκφράστηκαν μέσα από τη λογοτεχνία της εποχής και μάλιστα στον χώρο της κωμωδίας: Στην κωμωδία, μεταξύ άλλων, αντικατοπτρίζονται «τα διλήμματα του νέου ελληνισμού ανάμεσα στον υλιστικό ευδαιμονισμό της αναπτυγμένης Δύσης και στον ιδεαλισμό της ρομαντικής του παιδείας, ανάμεσα στην ορθόδοξη ανατολική του παράδοση και στις ευρωπαϊκές προσδοκίες του…» (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 119). Στα τέλη του 19ου αιώνα, με την κορύφωση του μεγαλοϊδεατισμού, υπερισχύει στο θέατρο, όπως και γενικά στη λογοτεχνία, η ηθογραφία με έμφαση στο εθνοκεντρικό στοιχείο[212], ενώ ακόμα και η σάτιρα καταλήγει να γίνει όργανο κομφορμισμού, κάτω από την ανάγκη ενίσχυσης του εθνικού φρονήματος (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 175).

Παράλληλα όμως, ειδικά από τις αρχές του νέου αιώνα, υπάρχουν εκφραστές πιο σύγχρονων τάσεων, όπως ο Χατζόπουλος και ο Καμπύσης που, μέσω των μεταφράσεων και της συνεργασίας τους με τα περιοδικά *Τέχνη* και *Διόνυσος*[213], θα εισάγουν στη νεοελληνική λογοτεχνία τα πρότυπα των Νίτσε, Ίψεν, Στρίντμπεργκ,

[212] Για την ηθογραφία στην πεζογραφία και την ιδεολογική της λειτουργία βλ. στο 4ο κεφάλαιο, ενότητα Α.1..
[213] Για τη σχέση του Θεοτόκη με τον Χατζόπουλο και τα εν λόγω περιοδικά βλ. στο 4ο κεφάλαιο, ενότητα Α.1..

Χάμσουν, Μπιόργκσον (Σιδέρης, 1999, σ. 169). Η Νέα Σκηνή του Χρηστομάνου, στο σύντομο χρονικό διάστημα της παρουσίας της (1901-1905), παρουσίασε στο αθηναϊκό κοινό τα τολμηρότερα σύγχρονα έργα, καθώς ο ιδρυτής της ήταν απόλυτα αφοσιωμένος «στην πολιτισμική σύγκλιση της ντόπιας κοινωνίας με την ευρωπαϊκή» (Χαντζηπανταζής, 2004, σσ. 184, 187). Η προβολή των έργων του βορειοευρωπαϊκού θεάτρου συνέβαλε, μεταξύ άλλων, στο ξεθώριασμα της γοητείας του αρχαϊσμού (Σιδέρης, 1999, σ. 164). Ο 20ος αιώνας ξεκίνησε για το νεοελληνικό θέατρο πολύ δυναμικά. Η παρουσία μεγάλων ηθοποιών, όπως η Μαρίκα Κοτοπούλη, η Κυβέλη, ο Αιμίλιος Βεάκης κ.α., το ενδιαφέρον του κοινού και η ανάμειξη των πνευματικών ανθρώπων στα θεατρικά δρώμενα, «έδιναν στη θεατρική ζωή της πρώτης δεκαετίας του 20ου αιώνα χαρακτήρα κοσμογονικό» (Κακριδής, 2004).

## Α.2. Η πρόσληψη του Αριστοφάνη από τους Νεοέλληνες

Από τις αρχές του 19ου αιώνα, στις ελληνικές κοινότητες της διασποράς, και από τα μέσα του ίδιου αιώνα στην Αθήνα, επιχειρήθηκαν οι πρώτες παραστάσεις αρχαίων δραμάτων, πρώτα από ερασιτεχνικούς θιάσους, αποτελούμενους από σπουδαστές, και σταδιακά από επαγγελματικούς θιάσους. Από τις αρχές του 20ου αιώνα, ειδικά στην Αθήνα, που διέθετε πλέον κρατικό θέατρο (το Βασιλικό Θέατρο), ανέβαιναν πολλές παραστάσεις αρχαίων δραμάτων, αλλά και ξένες διασκευές, όπως η *Ιφιγένεια* του Γκαίτε, η *Ηλέκτρα* του Χόφμαννσταλ κ.α. (Σιδέρης, 1976).

Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, το γλωσσικό ζήτημα ήταν φυσικό να επηρεάσει την πρόσληψη του αρχαίου δράματος. Αν και σήμερα θεωρείται αδιανόητο να ανέβει μια παράσταση στα αρχαία -εκτός και αν πρόκειται για πειραματική παράσταση φοιτητών κλασικής φιλολογίας- στην Αθήνα των αρχών του 20ου αιώνα αποτελούσε ταμπού να παραδεχτεί κανείς ότι μια παράσταση στα αρχαία Ελληνικά θα ήταν ακατανόητη για το μεγαλύτερο μέρος του κοινού[214]. Μια τέτοια παραδοχή, στον νου των «αρχαιομανών» λογίων της εποχής, ισοδυναμούσε με την παραδοχή ότι οι Νεοέλληνες ουδεμία σχέση έχουν με τους ένδοξους προγόνους τους και ότι η ελληνική γλώσσα έχει εκπέσει σε βαρβαρική.

[214] «Η μετάφρασή τους [των δραμάτων] και μάλιστα στη δημοτική, ή ακόμα και στη μεικτή καθομιλουμένη, και η παρουσίασή τους […] σκαντάλισε τους γλωσσαμύντορες και προκάλεσε έντονες αντιδράσεις […] Η σύγκρουση της δημοτικιστικής ανανέωσης με την ακραία συντήρηση οδήγησε σε θλιβερά φαινόμενα, σαν τα Ορεστειακά (1903), αλλά παράλληλα έδωσε ζωή και ποιότητα στις παραστάσεις, και προκάλεσε πλήθος γόνιμες συζητήσεις […]» (Κακριδής, 2004, σσ. 13-14)

Είναι γνωστό το φιάσκο του Μιστριώτη με την αρχαιοελληνική παράσταση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή, που ανέβηκε στο Α΄ διεθνές Αρχαιολογικό Συνέδριο της Αθήνας (25-31 Μαρτίου 1905), ενώπιον Ευρωπαίων ελληνιστών επιστημόνων, οι περισσότεροι εκ των οποίων άσκησαν δριμεία κριτική, τόσο ως προς την επιλογή να παρασταθεί το δράμα στην αρχαία ελληνική γλώσσα όσο και ως προς την εκφορά του μέτρου, τις σκηνοθετικές αστοχίες κ.λπ. (Σιδέρης, 1976). Δυστυχώς δεν πρόκειται για μοναδική περίπτωση, εφόσον είχαν ήδη ανέβει και εξακολούθησαν να ανεβαίνουν παραστάσεις στα αρχαία Ελληνικά. Και όμως, μισό αιώνα νωρίτερα οι παραστάσεις αρχαίων δραμάτων στις ελληνικές κοινότητες της Οδησσού, του Βουκουρεστίου, της Βιέννης, της Βενετίας, ανέβαιναν με κείμενα μεταφρασμένα στην ομιλούμενη γλώσσα ή, τουλάχιστον, σε καθαρεύουσα.

Η πρώτη παράσταση αρχαίας τραγωδίας στα νέα Ελληνικά έγινε το 1818, στην Οδησσό. Πρόκειται για τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, διασκευασμένο από τον Νικόλαο Πίκκολο σε πεζό και μια μάλλον ψυχρή καθαρεύουσα[215]. Την προηγούμενη χρονιά είχε εκδοθεί ανώνυμα στη Βιέννη ο *Αίας* του Σοφοκλή, επίσης μεταφρασμένος σε ψυχρή καθαρεύουσα (Σπάθης, 1979). Η πρώτη παράσταση της *Αντιγόνης* (ολόκληρου του έργου και όχι αποσπασμάτων) ανέβηκε στην Κωνσταντινούπολη, το 1863, σε αυστηρή καθαρεύουσα μετάφραση του Α. Ρ. Ραγκαβή (Σιδέρης, 1976).

Ο Ραγκαβής είχε μεταφράσει και άλλα αρχαία δράματα, πάντα σε καθαρεύουσα, μεταξύ των οποίων οι *Νεφέλες* του Αριστοφάνη[216], για την πρώτη φοιτητική παράσταση αρχαίας κωμωδίας που ανέβηκε στο ελεύθερο ελληνικό κράτος, το 1868 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Η παράσταση των *Νεφελών* έγινε δεκτή με αμηχανία και κόπωση, από ένα κοινό απαίδευτο στο αρχαίο θέατρο, ενώ μέρος της κριτικής εκδήλωσε δυσαρέσκεια για τη διακωμώδηση του προσώπου του Σωκράτη (Σιδέρης, 1976). Αυτή δεν ήταν η πρώτη φορά που ο Αριστοφάνης συγκέντρωνε τα βέλη της κριτικής εξαιτίας της ανελέητης σάτιράς του. Στην πραγματικότητα, το ζήτημα είχε

[215] «Ο Νικόλαος Πίκκολος είναι ο πρώτος συγγραφέας που θα ασχοληθεί με το θέατρο, με κάποιο τρόπο κατά παραγγελία συγκεκριμένου θιάσου, ο πρώτος που θα επιχειρήσει να μεταγλωττίσει κείμενο άμεσα προορισμένο για τη σκηνή, […] Έχει να αντιμετωπίσει δυσεπίλυτα προβλήματα και, για πρώτη φορά, το πρόβλημα της προσαρμογής του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική σκηνή. […] Από μια πρώτη προσέγγιση του χειρόγραφου του «Φιλοκτήτη» γίνεται φανερό πως πρόκειται για διασκευή μάλλον παρά για μετάφραση. Η τραγωδία του Σοφοκλή αποδίδεται σε πεζό, είναι διαιρεμένη σε τρεις πράξεις χωρισμένες σε σκηνές και, στην απόδοση του Πίκκολου, έχουν απαλειφθεί τα χορικά.» (Σπάθης, 1979)

[216] «Ο πρώτος νεοέλληνας, που ξέρουμε να έχει μεταφράσει Αριστοφάνη είναι ο Ιωάννης Μ. Ραπτάρχης, που το 1856 δημοσίεψε στην Κωνσταντινούπολη αποσπάσματα από τους Αχαρνείς, κωμωδία εις την καθομιλουμένην, παραφρασθείσα… κ.λπ.» (Κακριδής, 2004, σ. 14)

τις ρίζες του στον γαλλικό Διαφωτισμό και στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος μέσω του δυτικού κλασικιστικού μοντέλου[217].

Ο Βολταίρος, αντλώντας από τον Πλούταρχο, κατακεραύνωνε τους Έλληνες που απολάμβαναν το αισχρό και ασεβές χιούμορ του Αριστοφάνη, τον οποίο θεωρούσε άμεσα υπεύθυνο για τη συκοφαντία και την καταδίκη του Σωκράτη. Η βαρύνουσα γνώμη του Βολταίρου ήταν φυσικό να επηρεάσει την πρόσληψη του Αριστοφάνη, όχι μόνο από τους Ευρωπαίους, αλλά και από τους Νεοέλληνες διαφωτιστές. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι, όταν γινόταν αναφορά στα αριστουργήματα της αρχαιοελληνικής δραματουργίας, η μνεία των ονομάτων συμπεριλάμβανε συνήθως μόνο τους τρεις τραγικούς (Αισχύλο, Σοφοκλή, Ευριπίδη), ενώ ο Αριστοφάνης παραλειπόταν. Η Κωμωδία αντιμετωπιζόταν από τη μεγαλύτερη μερίδα των Ελλήνων λογίων ως είδος ελαφρό, κατώτερης αισθητικής και ηθικής αξίας από την Τραγωδία (Σιδέρης, 1976).

Βεβαίως η Κωμωδία είχε τη θέση της και στο βιβλίο και στο θέατρο, αλλά ο ρόλος που της είχε ανατεθεί ήταν πολύ συγκεκριμένος. Στο υπό διαμόρφωση ακόμα ελληνικό κράτος, η Κωμωδία είχε στόχο να μυήσει το κοινό στα ευρωπαϊκά ήθη: «Στη σφυρηλάτηση της νέας εθνικής συνείδησης των Ρωμιών και των Γραικών, η Τραγωδία, με τα υψηλά ιστορικά και μυθολογικά θέματά της, είχε αναλάβει την καλλιέργεια της ταύτισης των αναγνωστών με το ένδοξο παρελθόν του Γένους. Η Κωμωδία όμως είχε αναλάβει να χαράξει ευδιάκριτα την ευρωπαϊκή προοπτική του.» (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 5). Εφόσον λοιπόν το ζητούμενο ήταν ο εξευρωπαϊσμός της Ελλάδας μέσω της Κωμωδίας, αυτή όφειλε να είναι διδακτική και ηθοπλαστική, δηλαδή έπρεπε να συμμορφώνεται με τα μολιερικά πρότυπα. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι ακόμα και όσοι συγγραφείς πειραματίζονταν με βάση την Αρχαία Κωμωδία, φρόντιζαν να καλύψουν με μολιερικά δάνεια το έλλειμμα διδακτισμού (Χαντζηπανταζής, 2004, σσ. 53-54).

[217] "In the eighteenth-century conception of theater, which combined political, ethical, and didactic emphases, Attic comedy ranked as the most ignoble genre, and Aristophanes as morally dangerous." (Van Steen, 2000, σ. 17). Επίσης, «Οι Γραικοί των τελευταίων δεκαετιών του 18ου και των πρώτων του 19ου αιώνα είχαν ανακαλύψει στην ουσία τους προγόνους τους μέσα από τα ευρωπαϊκά τους διαβάσματα, είχαν μάθει να μελετούν και να θαυμάζουν τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό μέσα από τα ευρωπαϊκά εγχειρίδια του καιρού τους […] κι είχαν μάθει να τον ταυτίζουν με τον αναγεννησιακό ανθρωπισμό κι ορθολογισμό […] να συλλαμβάνουν το θέατρο της κλασικής εποχής και το θέατρο του ευρωπαϊκού νεοκλασικισμού ως διαδοχικά στάδια μιας ενιαίας και αδιάσπαστης καλλιτεχνικής πορείας… Και διαπίστωσαν από πολύ νωρίς ότι στο παραπάνω σχήμα δεν υπήρχε οργανική θέση για τον Αριστοφάνη» (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 49).

Ο Κοραής, ο κατεξοχήν εκφραστής του γαλλικού Διαφωτισμού στην Ελλάδα, αντιμετώπιζε το ζήτημα με αμφίρροπη διάθεση. Από τη μία πλευρά, δεν μπορούσε να παραβλέψει την απορριπτική στάση των διαφωτιστών απέναντι στον Αριστοφάνη, ούτε το γεγονός ότι η Αττική κωμωδία δεν συμβιβαζόταν με τις αξίες του Διαφωτισμού[218]. Από την άλλη πλευρά όμως, αναγνώριζε την ιδιοφυία του Αριστοφάνη και τον θεωρούσε πολύτιμη πηγή, τόσο για τις πληροφορίες που παρείχε σχετικά με την αθηναϊκή πολιτεία, όσο και για τον γλωσσικό πλούτο των κειμένων του (Van Steen, 2000). Σύμφωνα με το γενικότερο συμβιβαστικό και «καθαριστικό» του πνεύμα, ο Κοραής κατέληξε στο συμπέρασμα ότι ο Αριστοφάνης έπρεπε να ενταχθεί στο corpus της κλασικής δραματικής ποίησης, αλλά υπό ορισμένες προϋποθέσεις:

Οι πολλές βωμολοχίες θα έπρεπε να εξοβελιστούν από το κείμενο, ορισμένα σημεία που υπέσκαπταν τις ηθικές και πολιτιστικές αξίες του Διαφωτισμού θα έπρεπε να αποσιωπηθούν και, κυρίως, τα έργα του Αριστοφάνη δεν θα έπρεπε να παρασταθούν στη σκηνή, αλλά να χρησιμεύουν μόνο ως φιλολογικά αναγνώσματα[219]. Ο Κοραής και οι οπαδοί του θεωρούσαν ότι το αμόρφωτο νεοελληνικό ακροατήριο θα διαφθειρόταν από την αριστοφανική κωμωδία[220]. Αν και μια τέτοια συλλήβδην καταδικαστική κρίση είναι μάλλον ελιτίστικη και άδικη, η εμπειρία από τις παραστάσεις αριστοφανικών δραμάτων από τα μέσα του 19ου ως τις αρχές του 20ου αιώνα δικαιολογεί, εν μέρει, τους φόβους του Κοραή και όσων μοιράζονταν τις απόψεις του.

Δεδομένου του βάθους των αριστοφανικών κειμένων, είναι πολύ αμφίβολο κατά πόσο το μέσο ακροατήριο της εποχής διέθετε το απαραίτητο υπόβαθρο για να κατανοήσει το πολιτισμικό πλαίσιο, τις πολιτικές και ιστορικές αναφορές, το

[218] "But Attic comedy posed problems, first and foremost in Koraes' own perception. Unlike the tragedians, Aristophanes did not readily conform to the narrowly classicizing Western-Hellenic model and offered little matter for demonstrating one's affiliations with empowering humanist and Enlightenment learning or even with the valorized past. Unlike tragedy, comedy could not be construed as a privileged embodiment of ancient and Western values." (Van Steen, 2000, σ. 22).

[219] Αξιοσημείωτο είναι το γεγονός ότι δύο από τις πρώτες κωμωδίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας με αριστοφανικές επιρροές είχαν ως στόχο τον ίδιο τον Κοραή. Τα *Κορακίστικα* (1813) του Ιακωβάκη Ρίζου Νερουλού, μια σάτιρα για την Καθαρεύουσα με επιρροές από τις *Εκκλησιάζουσες*, και η *Γυναικοκρατία* (1841) του Δημήτριου Βυζάντιου, κωμωδία ηθών με επιρροές από τη *Λυσιστράτη* και τις *Εκκλησιάζουσες*.

[220] "Aristophanes was to be read, not performed. In terms reminiscent of Platonic and Enlightenment warnings against public performance, Koraes and his followers feared that the uneducated modern Greek public would become corrupted if exposed to Aristophanic comedy and to the unpredictable dynamics of live theater, itself far more influential than the printed word." (Van Steen, 2000).

ιδιαίτερο χιούμορ και, γενικά, την ουσία του αριστοφανικού πνεύματος[221]. Σε ορισμένες περιπτώσεις μάλιστα, δεν είναι βέβαιο αν τον κατανοούσαν ακόμα και οι άμεσα εμπλεκόμενοι με τις παραστάσεις (σκηνοθέτες, ηθοποιοί, μεταφραστές). Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος, που το 1904 μετέφρασε τις *Εκκλησιάζουσες*, για να παρασταθούν από τη «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου. Ο Δημητρακόπουλος επικεντρωνόταν στα στοιχεία των αριστοφανικών κωμωδιών που μπορούσαν να συνδεθούν με την επικαιρότητα και τις ερμήνευε μονόπλευρα και αναχρονιστικά[222].

Σύμφωνα με τον Σιδέρη, με βάση στοιχεία που αντλεί από τον τύπο της εποχής, φαίνεται ότι οι κωμωδίες του Αριστοφάνη αντιμετωπίζονταν με κάποια επιπολαιότητα και οι παραστάσεις προσέλκυαν το κοινό για λόγους άσχετους με την αξία των έργων καθαυτών. Η καυστική σάτιρα του Αριστοφάνη συσχετιζόταν έντονα με όρους της επικαιρότητας, αφήνοντας το περιθώριο στον καθένα να δίνει τις δικές του ερμηνείες, λίγο ως πολύ αυθαίρετες. Η προσοχή επικεντρωνόταν στις βωμολοχίες και τα άσεμνα υπονοούμενα. Η είσοδος απαγορευόταν στις γυναίκες, εφόσον επρόκειτο για θέαμα σκανδαλιστικό, και αυτό αύξανε ακόμα περισσότερο την «πονηρή» περιέργεια του ανδρικού κοινού[223]. Η ραγδαία αύξηση στην αξιοποίηση έργων του Αριστοφάνη, κατά τις αρχές του 20ου αιώνα, σχετίζεται και με το γεγονός ότι «το κύρος του μεγάλου προγόνου εξασφάλιζε στα θεάματα αυτά ασυλία απέναντι στις λογοκριτικές εφόδους της αστυνομίας» (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 199).

Από την άλλη πλευρά όμως, η Van Steen παρατηρεί ότι αυτή ακριβώς η αμφιλεγόμενη στάση της διανόησης και του κοινού απέναντι στον Αριστοφάνη είχε

---

[221] «ο Αριστοφάνης μοιάζει να 'κλείνει' μέσα του πολύ περισσότερους από έναν συγγραφείς. […] ένα μεγάλο μέρος από το είδος της κωμωδίας που γράφει είναι επικαιρικό και στενά δεμένο με την πολιτική και κοινωνική κατάσταση του καιρού του […] Στη μετάφραση το πνεύμα και η αθυροστομία τείνουν να εξαφανιστούν. Ένα σύγχρονο κοινό, ελάχιστα πληροφορημένο για το ιστορικό πλαίσιο, δεν μπορεί να εκτιμήσει τους διάφορους υπαινιγμούς. Αυτό που μπορεί ίσως να γίνει, είναι να τονιστούν τα διαχρονικά στοιχεία του έργου …» (Χάρτνολ, 1980, σσ. 20-22)

[222] «Στις 17 Απριλίου [1911] παίζεται, ύστερα από εντονώτερη διαφήμιση, και πάλι ως "επίκαιρη σάτυρα" η *Λυσιστράτη*. Έτσι τη χαρακτηρίζει [ο Δημητρακόπουλος], γιατί τη βλέπει ως νούμερο στην Επιθεώρηση. Σε αγγελίες, τις *Εκκλησιάζουσες*, λίγο πιο πριν, τις είχε δει ως "σουφραζέτες" της αρχαιότητας. Με αυτή την αίσθηση της "επικαιρότητας" και του συγχρονισμού [=αναχρονισμού] παίρνει για τον εαυτό του, μόνος του, το δικαίωμα να φέρεται στον Αριστοφάνη ως ίσος προς ίσον και να τον θεωρεί ως προστατευόμενό του, αφού του προσφέρει το ξαναζωντάνεμά του απάνω στην αθηναϊκή σκηνή.» (Σιδέρης, 1976, σ. 247)

[223] «Ο Αριστοφάνης εμφανίζεται συχνότερα στην Αθήνα, με τις αλλεπάλληλες μεταφράσεις του Π. Δημητρακόπουλου, αλλά το κοινό δεν κατανοεί για πόσο μεγάλο ποιητή πρόκειται. Το αμφίβολο και λίγο κοινό, που αποφασίζει να πάει στις παραστάσεις του, το ελκύουν οι απαγορεύσεις για τις κυρίες και οι "ξετσιπωσιές".» (Σιδέρης, 1976, σ. 246).

θετικό αντίκτυπο στην πρόσληψη της αριστοφανικής κωμωδίας από το σύγχρονο θέατρο, αλλά και από τη νεοελληνική κοινωνικο-πολιτική πραγματικότητα. Απαλλαγμένα από το φορτίο της διαμόρφωσης ενός «Ελληνικού Ιδεώδους» -το οποίο έφερε η Τραγωδία για παράδειγμα- τα αριστοφανικά κείμενα παρείχαν ένα έδαφος πρόσφορο για θεατρικές καινοτομίες και ταυτόχρονα λειτουργούσαν ως ένας καθρέφτης πάνω στον οποίο προβάλλονταν οι αξίες και ανταξίες της σύγχρονης κοινωνίας, ευρισκόμενης σε μια περίοδο διαρκών αλλαγών[224]. Μέσα σε αυτό το πλαίσιο της καινοτομίας εντάσσονται και οι μεταφράσεις των αριστοφανικών έργων στη δημοτική, κάτι που αποτελούσε ταμπού, καθώς είδαμε παραπάνω, για την Τραγωδία.

Από τα μέσα του 19ου αιώνα λοιπόν, τα κείμενα του Αριστοφάνη άρχισαν να μεταφράζονται στη δημοτική και στις περισσότερες περιπτώσεις οι μεταφραστές προόριζαν τις μεταφράσεις αυτές για θεατρικές παραγωγές (Van Steen, 2000). Την ίδια χρονιά που ο ερασιτεχνικός θίασος φοιτητών ανέβασε τις *Νεφέλες* στην καθαρεύουσα μετάφραση του Ραγκαβή (1868), πραγματοποιήθηκε και η πρώτη επαγγελματική παράσταση κωμωδίας του Αριστοφάνη: *Πλούτος*, από τον θίασο του Σοφοκλή Καρύδη, στο Θέατρο Αθηνών. Το κείμενο της παράστασης βασίστηκε στη μετάφραση του Μ. Χουρμούζη, γραμμένη σε δημοτική πρόζα. Ο Χουρμούζης χαρακτήριζε τη μετάφρασή του ως παράφραση και στην πραγματικότητα αποτελούσε μια διασκευή που έθιγε πολιτικά ζητήματα της επικαιρότητας, όπως η βασιλεία του Όθωνα.

Σύμφωνα με τη Van Steen, ο Καρύδης επέλεξε να παρουσιάσει το συγκεκριμένο έργο, στη συγκεκριμένη μετάφραση, ως αντίβαρο στις κρατικές παραγωγές αρχαίας τραγωδίας, αλλά και ως δήλωση αντίθεσης προς τη συντηρητική, κλασικιστική πρόσληψη του Αριστοφάνη από τον Ραγκαβή[225]. Η «σύμπτωση» στο ίδιο έτος αυτών των δύο παραστάσεων αριστοφανικής κωμωδίας και η εμφανής καλλιτεχνική και

[224] "[Aristophanes] was therefore much more accepting of dramatic innovations and new political and cultural encrustations. […] Aristophanes' comedies survived, not because they transmitted a historically accurate or morally uplifting content or sought-after linguistic forms, but because they expressed the (anti)values of each successive phase in the modern country's cultural development." (Van Steen, 2000, σ. 11)

[225] "Obviously, Karydes presented the comedy Plutus in the Demotic and politicized rendition of Chourmouzes not as a complement of but rather as a critical, Romaic counterpart to the state-sponsored performances of classical tragedy. His production likewise stood in opposition to the conservative Hellenic Aristophanes of the official Kathareuousa translator Rankaves." (Van Steen, 2000, σ. 55)

ιδεολογική αντίθεση μεταξύ τους, λειτούργησε ως ορόσημο για τη μετέπειτα λειτουργία του θεάτρου, ως ενός ακόμα πεδίου μάχης ή διαλεκτικής, στο οποίο διεξαγόταν η αντιπαράθεση για διάφορα ζητήματα, από το γλωσσικό ως την πολιτική, τα ήθη, ακόμα και το ζήτημα της εθνικής ταυτότητας (Ρωμιός ή Έλλην)[226].

Η προβληματική πρόσληψη του Αριστοφάνη από τη μεγαλύτερη μερίδα της νεοελληνικής διανόησης οφειλόταν, όπως είδαμε και πιο πάνω, στην απόρριψη του τελευταίου από τον ευρωπαϊκό νεοκλασικισμό. Στην προσπάθεια να ταιριάξει «με το ζόρι» ο Αριστοφάνης στο νεοκλασικό πρότυπο υπερτονίστηκαν στοιχεία όπως ο υποτιθέμενος διδακτισμός και η φιλοπατρία του (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 167), γεγονός που οδήγησε σε μια μάλλον διαστρεβλωμένη ανάγνωση του πολιτικού μηνύματος των έργων του. Από τα χαρακτηριστικότερα παραδείγματα της διαστρεβλωμένης αυτής ανάγνωσης είναι ο Γεώργιος Σουρής, ευθυμογράφος και θεατρικός συγγραφέας που γνώρισε μεγάλη επιτυχία.

Μέσα από τις κωμωδίες του, που στην ουσία είναι αριστοφανικές διασκευές, ο Σουρής προπαγανδίζει τον μεγαλοϊδεατισμό, τάσσεται υπέρ της αποικιοκρατικής πολιτικής της Μεγάλης Βρετανίας και υπενθυμίζει στους άντρες ότι η θέση τους είναι στους στρατώνες και στα πεδία των μαχών και όχι εκεί που «θα επιθυμούσαν να τους κρύψουν οι φίλαυτες και φοβητσιάρες γυναίκες τους» (Χαντζηπανταζής, 2004, σ. 170). Στην κωμωδία του με τίτλο *Η Χειραφέτιση* (1901), αντλώντας υλικό από τη *Λυσιστράτη* και τις *Εκκλησιάζουσες*, σατιρίζει το ακόμα άγουρο στην Ελλάδα φεμινιστικό κίνημα (Van Steen, 2000). Οι αναγνώσεις αυτές έρχονται σε απόλυτη αντίθεση με τις φιλειρηνικές και «φεμινιστικές» -τηρουμένων των αναλογιών για την εποχή πάντοτε- προθέσεις του Αριστοφάνη.

Το 1900 μια παράσταση αριστοφανικής κωμωδίας θα αποτελέσει ένα ακόμα ορόσημο για την πρόσληψη του Αριστοφάνη από τη σύγχρονη Ελλάδα. Πρόκειται για τις *Νεφέλες*, που ανέβηκαν στο Δημοτικό Θέατρο Αθηνών, σε μετάφραση του Σουρή και σκηνοθεσία του ιδίου μαζί με τους Νικόλαο Λάσκαρη και Νικόλαο Πολίτη (Δημητρακοπούλου, 2013). Ο Σουρής μετέφρασε τις *Νεφέλες* σε δημοτική γλώσσα και στίχο δεκαπεντασύλλαβο με σταθερή ρίμα. Από τη φιλολογική πρωτοπορία της εποχής, αν και αγκαλιάστηκε με θέρμη η προσπάθειά του, εκφράστηκαν ανησυχίες για την απλότητα και μονοτονία του στίχου, που θα αδικούσε την πλούσια

[226] "Reviving Aristophanes' works became an act of Romaic patriotism as opposed to the Hellenic-style nationalism of the conformist productions of ancient tragedy." (Van Steen, 2000, σ. 68).

μουσικότητα του πρωτότυπου[227]. Επίσης, εκφράστηκαν αμφιβολίες για τη δυνατότητα του κοινού να κατανοήσει τον Αριστοφάνη και επιφυλάξεις μήπως ο μεγάλος ποιητής αποκτούσε εξαιτίας της παράστασης αυτής τον άδικο τίτλο του *«μεγαλυτέρου Έλληνος βωμολόχου»*[228].

Η μεγαλύτερη μερίδα της κριτικής χαρακτήρισε την παράσταση των *Νεφελών* επιτυχημένη και αναγνώρισε στον Σουρή ότι κατόρθωσε να φέρει στο κοινό ένα κείμενο ζωντανό και ευχάριστο, σε αντίθεση με εκείνο του Ραγκαβή. Όμως, και σε αυτή την περίπτωση, ο Σιδέρης εκτιμά ότι ο Αριστοφάνης αδικήθηκε, καθώς τις εντυπώσεις έκλεψαν οι βωμολοχίες, τις οποίες το κοινό χειροκροτούσε μανιωδώς και αργότερα, ξεχυμένο στους δρόμους της Αθήνας, επαναλάμβανε γελώντας (Σιδέρης, 1976). Η Van Steen παρατηρεί ότι η παραγωγή του έργου από τον Σουρή έφερε σαφώς μικρότερο φορτίο κειμενικών, ιστορικών και αρχαιολογικών ερμηνειών σε σχέση με άλλες αριστοφανικές παραγωγές, εδραιώνοντας την αριστοφανική κωμωδία ως δημοφιλές θέαμα. Επίσης χαρακτηρίζει την πρόσληψη του αριστοφανικού έργου από τον Σουρή ως αντιφεμινιστική και θεωρεί ότι η έμφαση που δόθηκε στο σεξουαλικό χιούμορ και στην παρώδηση των γυναικών, ενέπνευσε τις τραβεστί παραστάσεις της *Λυσιστράτης* κατά την περίοδο 1900-1940 (Van Steen, 2000).

Κατά τον 19ο αιώνα η *Λυσιστράτη* κατείχε την πιο περιθωριακή θέση από όλες τις κωμωδίες του Αριστοφάνη, καθώς οι Έλληνες λόγιοι καταδίκαζαν απερίφραστα την ανηθικότητα του έργου και το θεωρούσαν άκρως επικίνδυνο (Van Steen, 2000). Με την αλλαγή του αιώνα και την αυξανόμενη δημοφιλία της αριστοφανικής κωμωδίας, ήταν αναπόφευκτο η *Λυσιστράτη* να αναδυθεί από την αφάνεια. Από τη δεκαετία του 1900 και για τρεις ακόμα δεκαετίες, αποκλειστικά ανδρικοί θίασοι ανέβαζαν τη *Λυσιστράτη* για αποκλειστικά ανδρικό κοινό, στις λεγόμενες *έκτακτες παραστάσεις*. Η επιτυχία των παραστάσεων ήταν εξαιρετική, χάρη στην ελευθεριότητα, τον αισθησιασμό και την κωμικότητα της παρενδυσίας. Όπως σημειώθηκε και παραπάνω, η οπτική των παραστάσεων αυτών ήταν μάλλον αντιφεμινιστική και εξέφραζε το κλίμα πόλωσης που επικρατούσε εκείνη την εποχή στη σχέση των φύλων (Van Steen, 2000).

Το 1910, χρονιά που ο Θεοτόκης μετέφρασε τη *Λυσιστράτη*, ο θίασος της Μαρίκας Κοτοπούλη ανέβασε μια διασκευή του έργου από τον Γάλλο Μωρίς Ντονναί. Ο

[227] βλ: Κωστής Παλαμάς, *Άπαντα τα φιλολογικά,* τόμος Ε΄, Μεταφράσεις, σ.σ. 61-159.
[228] βλ: Παύλος Νιρβάνας, *Άπαντα*, τόμος Δ΄, εκδόσεις Γιοβάνη, 1968 (σ.σ. 276-7).

Σιδέρης εκτιμά ότι η Κοτοπούλη «φοβήθηκε» να ανεβάσει την αυθεντική *Λυσιστράτη* -δηλαδή του Αριστοφάνη- ενώ ήδη υπήρχε η μετάφραση του Δημητρακόπουλου, επειδή «ο Αριστοφάνης, με τις έκτακτες παραστάσεις, είχε συκοφαντηθεί» (Σιδέρης, 1976, σ. 239). Φαίνεται πως υπήρχε η ανάγκη για μια διαφορετική ανάγνωση του αριστοφανικού έργου, απαλλαγμένη από τις προκαταλήψεις του δυτικού κλασικιστικού μοντέλου, απεμπλεγμένη από τα στερεότυπα της νεοελληνικής κοινωνίας, ιδωμένη στο αυθεντικό της πλαίσιο, αλλά όχι αρχαΐζουσα, πιστή στην ποιητική μεγαλοφυία του Αριστοφάνη, σύγχρονη και ταυτόχρονα κλασική. Παρακάτω (στην ενότητα Β.2.) θα δούμε αν ο Θεοτόκης επεδίωξε να κάνει μια τέτοια μετάφραση και κατά πόσο το πέτυχε.

## Α.3. Η παρουσία του Σαίξπηρ στη Νεοελληνική Σκηνή

Ο Σαίξπηρ αποτελεί ένα ιδιαίτερο φαινόμενο για την παγκόσμια τέχνη. Η επιρροή του στο θέατρο και γενικά στη λογοτεχνία είναι τεράστια, ενώ τα έργα του είναι τόσο ποικίλα και το ύφος του τόσο πολυεπίπεδο που τα ζητήματα πρόσληψης και μετάφρασης που προκύπτουν είναι εξίσου πολλά και περίπλοκα[229]. Η γνωριμία των Ελλήνων με τον Σαίξπηρ έλαβε χώρα κατά τον 19ο αιώνα και η πρόσληψή του αποτέλεσε μέρος των ιδεολογικών διεργασιών της δημιουργίας ενός εθνικού κράτους και του σχηματισμού της νεοελληνικής εθνικής ταυτότητας (Μαυροπούλου, 2007, σσ. 3-5). Κατά συνέπεια, και κατ' αντιστοιχία με όσα ειπώθηκαν παραπάνω για τον Αριστοφάνη, μείζονα ζητήματα που σχετίζονται με την πρόσληψη του Σαίξπηρ, τόσο στη λογοτεχνία όσο και στο θέατρο, είναι η διαμάχη μεταξύ κλασικισμού και ρομαντισμού, οι αντιθέσεις μεταξύ εθνοκεντρισμού και ευρωπαϊσμού και το γλωσσικό ζήτημα. Επίσης, πιο συγκεκριμένα αναφορικά με την παρουσίαση των σαιξπηρικών έργων στη σκηνή, ιδιαίτερα σημαντικό ρόλο διαδραμάτισαν οι διεργασίες που σχετίστηκαν με την ανάδυση της νεοελληνικής αστικής τάξης (Yanni, 2007).

Ο Σιδέρης κατατάσσει τον Σαίξπηρ στις ρομαντικές επιδράσεις του νεοελληνικού θεάτρου και συσχετίζει την είσοδό του στα νεοελληνικά γράμματα με τον Σολωμό και τον κύκλο του (Σιδέρης, 1999, σσ. 48-49). Εκτός από τον σολωμικό κύκλο, οι

[229] *«[τα έργα του] καλύπτουν όλο το φάσμα από την τραγωδία μέχρι την κωμωδία, χωρίς να λείπουν και τα δείγματα από το ιστορικό δράμα, την τραγικοκωμωδία, τη ρομαντική τραγωδία και το ποιμενικό δράμα. Πολύ συχνά τα έργα του δεν μπορούν να καταταγούν σε κανένα συγκεκριμένο είδος, γιατί ο Σαίξπηρ υπήρξε ένα καθολικό πνεύμα και μέσα στα έργα του κωμωδία και τραγωδία συμπλέκονται αξεδιάλυτα, όπως και στην ανθρώπινη ζωή.»* (Χάρτνολ, 1980, σ. 94)

κυριότερες επιδράσεις του Σαίξπηρ στη λογοτεχνία του νεοελληνικού κράτους κατά τον 19ο αιώνα, εντοπίζονται στο έργο εκπροσώπων της ρομαντικής σχολής, όπως οι αδελφοί Σούτσοι, οι Αλ. Ρίζος και Κλέων Ραγκαβής, ο Σπ. Βασιλειάδης κ.α. (Πολίτης, 2019). Με όρους της Ιστορίας της Λογοτεχνίας ο Σαίξπηρ δεν ήταν ρομαντικός συγγραφέας, όμως η τεράστια διάδοση και απήχηση του έργου του στην Ευρώπη συνέπεσε με την εποχή της ακμής του ρομαντισμού, επομένως συσχετίστηκε με αυτόν[230].

Κατά παράδοξο τρόπο, η εποχή που σήμερα ονομάζουμε ρομαντισμό ήταν αυτή που έδωσε στον Σαίξπηρ τον παραπλανητικό τίτλο του ρομαντικού. Οι αδελφοί Σλέγκελ, ο Νοβάλις, ο Στεντάλ, ο Κόλεριτζ, αναφέρονταν στον Σαίξπηρ ως ρομαντικό, με την έννοια της εξαιρετικής μεγαλοφυΐας που ξεπερνά όλα τα πρότυπα και τους παραδεδεγμένους κανόνες της εποχής της, για να δημιουργήσει νέα και πρωτόγνωρα καλλιτεχνικά επιτεύγματα, να φέρει μια επανάσταση στην τέχνη (Behler, 1968). Αυτή η ερμηνεία του όρου ρομαντικός ερχόταν, σύμφωνα πάντα με τους προαναφερθέντες ρομαντικούς, σε αντίθεση με τη νεοκλασικιστική προσκόλληση στους κανόνες και την άρνηση της καλλιτεχνικής πρωτοπορίας[231]. Έτσι, οι ρομαντικοί του 19ου αιώνα στη Γερμανία, τη Γαλλία, την Αγγλία, ονόμαζαν ρομαντικούς όσους αναγνώριζαν ως μεγάλους ποιητές, όπως τον Δάντη, τον Τάσσο, τον Αριόστο, τον Θερβάντες και, βεβαίως, τον Σαίξπηρ (Behler, 1968).

Όταν λοιπόν άρχισε να διαβάζεται και να μεταφράζεται ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα, κάτι που, όπως είδαμε και προηγουμένως, ξεκίνησε από τον σολωμικό κύκλο και συνεχίστηκε στη ρομαντική σχολή των Αθηνών, ήταν επόμενο η πρόσληψή του να επηρεαστεί από την οπτική των Ευρωπαίων ρομαντικών και να πολιτογραφηθεί ο Άγγλος ποιητής στο πάνθεο του ρομαντισμού, και κατά συνέπεια στον αντίποδα του νεοκλασικισμού, γεγονός που έφερε τους Έλληνες σε αμηχανία μπροστά στην πρόσληψη των σαιξπηρικών έργων. Από τη μία πλευρά το όνομα του Σαίξπηρ ήταν συνώνυμο της αυθεντίας και το έργο του ανήκε στο κλασικό ρεπερτόριο, με την έννοια των μεγάλων έργων που κάθε καλλιεργημένος άνθρωπος πρέπει να έχει διαβάσει και κάθε πολιτισμένο κράτος να ανεβάζει στα θέατρά του (Μαυροπούλου,

[230] «The air of Romanticism which prevailed during the early years of the nineteenth century was an apotheosis for Shakespeare» (Karagiorgos, 1995, σ. 46).

[231] Ακολουθώντας αυτήν τη συλλογιστική, ο Στεντάλ κατέληγε στο παράδοξο συμπέρασμα ότι, ποιητές όπως ο Όμηρος ή ο Μολιέρος, που αποτελούσαν κατεξοχήν κλασικιστικά πρότυπα, ήταν στην ουσία οι ρομαντικοί της εποχής τους (Behler, 1968).

2007, σσ. 45-46). Οι σαιξπηρικές παραστάσεις αποτελούσαν για το νέο ελληνικό κράτος σύμβολο της συμμετοχής του στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, και για τους Νεοέλληνες θεατές σύμβολο της ευρωπαϊκής τους παιδείας και της ανόδου τους στην αστική τάξη (Yanni, 2007). Από την άλλη, η ταύτιση του σαιξπηρικού έργου με τον ρομαντισμό, καθώς και το γεγονός ότι ο Σαίξπηρ επεδείκνυε πράγματι παντελή αδιαφορία για την τήρηση των κλασικιστικών κανόνων[232], οδήγησε μια σημαντική μερίδα της νεοελληνικής κριτικής στο συμπέρασμα ότι, ναι μεν είναι μεγαλοφυία ο Σαίξπηρ, αλλά δεν ταιριάζει στους Έλληνες[233].

Τουλάχιστον ως τα τέλη του 19ου αιώνα, η στάση της ελληνικής κριτικής απέναντι στον Σαίξπηρ ήταν αμφίρροπη: Ο Δ. Βερναρδάκης, το 1858 εξέδωσε ένα θεατρικό έργο με ξεκάθαρες σαιξπηρικές επιρροές, τη *Μαρία Δοξαπατρή,* στον πρόλογο της οποίας εκφραζόταν ενθουσιωδώς υπέρ του Σαίξπηρ (Σιδέρης, 1999, σσ. 52-53). Οκτώ χρόνια αργότερα, καθώς ο ελληνικός νεοκλασικισμός βρισκόταν στην κορύφωσή του, ο ίδιος ο Βερναρδάκης προσπαθούσε να αποποιηθεί τον σαιξπηρισμό του και να στρέψει την προσοχή του προς τα κλασικιστικά πρότυπα της αρχαιοελληνικής τραγωδίας (Σιδέρης, 1999, σσ. 83-84). Αντίστροφη πορεία ακολούθησε ο Σπυρίδων Βασιλειάδης, ο οποίος στην εισαγωγή του δράματός του *Καλλέργαι* (1869) απέρριπτε συλλήβδην τον ρομαντισμό μαζί με τον Σαίξπηρ, ενώ έναν μόλις χρόνο αργότερα, σε διάλεξή του για τον *Βασιλιά Ληρ,* αναθεωρούσε συστήνοντας στο κοινό τη μελέτη των σαιξπηρικών δραμάτων (Σιδέρης, 1999, σσ. 78-82).

Στην ουσία, πίσω από τέτοιες απορριπτικές κριτικές για τον Σαίξπηρ βρισκόταν ο φόβος, μήπως η ενασχόληση με τα σαιξπηρικά δράματα οδηγήσει στον μαρασμό του προσφάτως αναγεννηθέντος αρχαιοελληνικού θεάτρου (Karagiorgos, 1977). Γενικότερα, η κριτική κατά των ευρωπαϊκών επιδράσεων στα νεοελληνικά γράμματα εδραζόταν στις εθνοκεντρικές αντιλήψεις του 19ου αιώνα, οι οποίες οδήγησαν ενίοτε σε μια υπέρμετρη ελληνολατρεία και μια κακώς εννοημένη προσήλωση στην εγχώρια παράδοση: «το κεντρικό επιχείρημα όλων ήταν […] ο δικός μας γαλανός ουρανός, η

[232] Στα έργα του μπλέκει την κωμωδία με την τραγωδία, χρησιμοποιεί βαρβαρισμούς (vulgar language), απομυθοποιεί ή γελοιοποιεί μεγάλους ήρωες, όπως ο Ιούλιος Καίσαρας και ο Αχιλλέας, εστιάζει στις ψυχολογικές διακυμάνσεις των προσώπων, παρουσιάζει ωμά τα ανθρώπινα πάθη (Karagiorgos, 1995).

[233] Στην εισαγωγή του έργου του *Τα προεόρτια του ελληνικού αγώνος* (1862) ο Π. Συνοδινός, κριτικάροντας το έργο του Δημ. Βερναρδάκη για τις σαιξπηρικές του επιρροές, έγραφε: «… τα ποιητικά ταύτα ήθη μεταφερόμενα […] από του πενθίμου ουρανού της Σκωτίας, και αν δεν δηλητηριάσωσι τον τόσον διαφόρου ανατροφής λαόν μας, δεν θα ευδοκιμήσωσιν αναμφιβόλως εις τα μεσημβρινά χώματα υπό την ατμοσφαίραν της Ανατολής.» (Σιδέρης, 1999, σ. 75).

εξαίσια ελληνική φύση σε αντίθεση με τα βόρεια μουντά κλίματα˙ όλα ετούτα, μαζί με το υπέροχο αρχαιοελληνικό πνεύμα – που, εννοείται, από την Ευρώπη μας ερχόταν κι αυτό, όπως κι ο θαυμασμός για τον λαϊκό πολιτισμό.» (Πολίτης, 2019, σσ. 316-317). Ο αντισαιξπηρισμός στην Ελλάδα συνδέθηκε και με τον φόβο μπροστά στις ανερχόμενες θεωρίες του υλισμού και του σοσιαλισμού[234], που θεωρήθηκε ότι απειλούσαν τον πυρήνα των ελληνικών αξιών (Σιδέρης, 1999, σ. 78).

Βεβαίως, η ανησυχία απέναντι στην ενδεχόμενη διαβρωτική επίδραση του σαιξπηρισμού δεν υπήρξε μοναδικά ελληνικό φαινόμενο. Πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες η άνοδος της δημοφιλίας του Σαίξπηρ προκάλεσε τριγμούς και, ειδικά στις χώρες που είχαν ιστορία στο θέατρο, θεωρήθηκε ότι η διάδοση των σαιξπηρικών έργων θα απέβαινε σε βάρος της εκάστοτε εθνικής θεατρικής παράδοσης: «Du point de vue français comme du point de vue européen, la popularité croissante de Shakespeare – plus d'un siècle après sa mort – constitue un fait nouveau et, à première vue, une menace pour le prestige du théâtre français. Un nouvel antagonisme se développe, et il va bouleverser les hiérarchies établies.» (Lambert, 1993, σ. 30).

Ανιχνεύοντας την πορεία του Σαίξπηρ στα νεοελληνικά γράμματα, εντοπίζουμε την πρώτη εύφημο μνεία του ονόματός του στα 1817, από τον Κωνσταντινουπολίτη Πλάτωνα Πετρίδη. Ο Πετρίδης, μορφωμένος στην Αγγλία, εργαζόταν στην υπό αγγλική κηδεμονία κυβέρνηση των Ιονίων Νήσων, ως επιθεωρητής παιδείας. Στη μετάφρασή του των *Ωρών* του James Thomson, αναφέρεται στον Σαίξπηρ, αναγνωρίζοντας τη σπουδαιότητά του (Karagiorgos, 1976). Από τα Ιόνια, και συγκεκριμένα από την Κέρκυρα, θα έρθει ένα χρόνο αργότερα και η πρώτη μετάφραση του Σαίξπηρ στα Ελληνικά[235]. Το 1818 η *Gazzetta degli Stati Uniti delle Isole Ionie*, προκήρυξε φιλολογικό διαγωνισμό, μία από τις κατηγορίες του οποίου ήταν η μετάφραση έργων του Σαίξπηρ ή του Ρακήνα στα Νέα Ελληνικά[236]. Το βραβείο κέρδισε, για τη μετάφραση του *Μάκβεθ*, ο δεκαεπτάχρονος Ανδρέας Θεοτόκης, γιος του βαρόνου Εμμανουήλ Θεοτόκη, ενός από τους πάτρωνες του

[234] Τα σαιξπηρικά έργα θεωρείται ότι περιέχουν αναφορές στην υλιστική φιλοσοφία όπως επίσης ότι αμφισβητούν τις καθιερωμένες από τη χριστιανοσύνη φιλοσοφικές αντιλήψεις. Σχετικά με αυτά βλ. και παρακάτω, στην ενότητα Β.3..

[235] Γίνεται λόγος και για μια παλαιότερη σαιξπηρική μετάφραση, του έργου *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, από τον Γεώργιο Σακελλάριο το 1789, η οποία όμως δεν σώζεται (Δημητριάδης, 2006).

[236] *"per quegli che traducesse meglio, le Tragedie di Shaskepeare* [sic] *(Macbeth o Cesare o Coriolano) ovvero l' Atalia di Racine, in Greco moderno"* (No 10, 23 Feb. – 7 Mar. 1818, σ.4).

διαγωνισμού. Ο Καραγιώργος θεωρεί ότι ο Α. Θεοτόκης δεν μετέφρασε το έργο απευθείας από τα Αγγλικά, αλλά από την πολύ γνωστή γαλλική μετάφραση του Pierre Letourneur (1737-1788) (Karagiorgos, 1976).

Ο Α. Θεοτόκης μετέφρασε τον *Μάκβεθ* σε πρόζα, με εξαίρεση την προφητεία των μαγισσών, την οποία απέδωσε έμμετρα. Η γλώσσα του μεταφράσματος είναι μετριοπαθής καθαρεύουσα στην οποία όμως έχουν παρεισφρήσει λέξεις από το κερκυραϊκό ιδίωμα, όπως *παστάδα* (=κάμαρα), *κρουταλώ* (=χτυπώ), *μνήσκω* (=μένω), *αλησμονώ* (=ξεχνώ), *πάρεξ* (=εκτός) (Karagiorgos, 1976). Η μετάφραση του Α. Θεοτόκη δεν εκδόθηκε ποτέ, ενώ το σωζόμενο χειρόγραφο φέρει τη χρονολογία 1842 και πιθανότατα πρόκειται για το αντίγραφο που έστειλε ο ίδιος ο Α. Θεοτόκης στον Όθωνα (Karagiorgos, 1976). Παρακάτω ακολουθεί ένα σύντομο απόσπασμα, ως δείγμα της πρώτης αυτής ελληνικής μετάφρασης του Σαίξπηρ:

> *Come, all you Spirits*
> *That tend on mortal thoughts, unsex me here;*
> *And fill me, from the crown to th' toe, top-full*
> *Of direct cruelty; make thick my blood,*
> *Stop up th' access and passage to Remorse,*
> *That no compunctious visitings of nature*
> *Shake my fell purpose, nor keep peace between*
> *And take my milk for gall, you murth'ring ministers,*
>
> *Συνέλθετε, ώ δαιμόνια του Άδου, οπού εμπνέετε τα αιμοβόρα φρονήματα. Εις ταύτην την στιγμήν μεταβάλλετε την γυναικείαν μου φύσιν και γεμίσετέ με όλην κατά κεφαλήν και καρδίαν από σκληρότητα αμιγή και όλως ευσπλαχνίας αμέτοχον. Ενδυναμώσατε το αίμα μου εις τας φλέβας μου. Αποκλείσατε κάθε πόρον και δίοδον των ελέγχων της συνειδήσεως εις την ψυχήν μου εις την σκληράν επιχείρησίν της, και ας μη μεσολαβήση εις την εκτέλεσίν της. Εισέλθετε εις το στήθος μου, και το γυναικείον μου γάλα μεταβάλλετε εις πικρόν φαρμάκι, αιμοβόροι δαίμονες.*[237]

Εφόσον η μετάφραση του Α. Θεοτόκη δεν εκδόθηκε ποτέ, δεν πρέπει να έγινε γνωστή στην Ελλάδα, και αν είχε κάποια ελάχιστη επίδραση όσον αφορά στην πρόσληψη του Σαίξπηρ, αυτή θα ήταν πιθανότατα περιορισμένη στους φιλολογικούς κύκλους των Επτανήσιων. Όμως, το γεγονός και μόνο, ότι από την Κέρκυρα έρχεται η πρώτη οργανωμένη πρωτοβουλία για μετάφραση του Σαίξπηρ στα νέα Ελληνικά, αποδεικνύει ότι στον συγκεκριμένο χώρο εκδηλώθηκε μια πρώιμη τάση για τη

[237] Το απόσπασμα αυτό αντιγράφεται εδώ όπως παρατίθεται στη μελέτη του Πάνου Καραγιώργου *The first greek translation of Shakespeare*, 1976.

διάδοση του σαιξπηρικού έργου σε ευρύτερα λαϊκά στρώματα. Διότι εννοείται ότι, όλοι οι μορφωμένοι Κερκυραίοι των ανώτερων τάξεων είχαν τη δυνατότητα να διαβάσουν τα έργα του Άγγλου βάρδου, είτε από τα Αγγλικά είτε από μεταφράσεις σε άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες. Η τάση αυτή γίνεται πιο ξεκάθαρη με τη δραστηριότητα του σολωμικού κύκλου. Ο Σολωμός υπέδειξε τον Σαίξπηρ ως λογοτεχνικό πρότυπο στον *Διάλογο*[238] και στους *Στοχασμούς*[239] του και με τη *Μίμηση του τραγουδιού της Δεσδεμόνας* έδωσε το έναυσμα για μεταφραστικές δοκιμές με τα σαιξπηρικά έργα[240]. Οι Σαιξπηρικές επιρροές στο έργο του Σολωμού είχαν επισημανθεί ήδη από τον Ι. Πολυλά, ο οποίος στα προλεγόμενά του αντιπαραβάλλει τον *Λάμπρο* του Σολωμού στον *Μάκβεθ* του Σαίξπηρ[241].

Ο στενός φίλος και μαθητής του Σολωμού, Ιάκωβος Πολυλάς, είναι και ο πρώτος που θα διαμορφώσει ένα μεταφραστικό πρόγραμμα βασισμένο στις υποδείξεις του μεγάλου δασκάλου. Από τον Σαίξπηρ ξεκινά μεταφράζοντας, σε πρόζα και μετριοπαθή δημοτική γλώσσα[242], την *Τρικυμία (The Tempest)*. Η μετάφραση του Πολυλά εκδόθηκε στην Κέρκυρα το 1855 και ήταν η πρώτη ολοκληρωμένη μετάφραση σαιξπηρικού έργου στα νέα Ελληνικά που κυκλοφόρησε στην Ελλάδα[243]. Για την ιδιαίτερη σημασία της μετάφρασης της *Τρικυμίας* από τον Πολυλά, ο Β. Λέτσιος παρατηρεί ότι «μέσω της επιλογής αυτής τίθεται από τον Πολυλά σε κάποια εφαρμογή το πρόγραμμα του Σολωμού της Κέρκυρας χωρίς τα αρνητικά του Σολωμού, δηλ. δεν αφήνει αδημοσίευτο το έργο, δεν το αφήνει σε αποσπασματική

[238] «-Τί ευγένεια ημπορούν να έχουν οι λέξες μας αν είναι διεφθαρμένες; - Την ευγένειαν οπού είχαν οι αγγλικές πριν γράψει ο Σαίξπηρ, οπού είχαν οι γαλλικές πριν γράψει ο Ρασίν, οπού είχαν οι ελληνικές πριν γράψει ο Όμηρος…» αλλά και παρακάτω «[…] εσείς εμπνεύσατε τον Δάντη όταν ετραγουδούσε τον Ουγολίνο με μίαν δύναμη που δεν βρίσκω παρόμοιαν εις όλη την ποίηση των παλαιών· εσείς τον Σαίξπηρ όταν επαράσταινε τον Λέαρ, τον Άμλετ, τον Οτέλλο, τον Μάκβεθ, και ανατρίχιαζεν όλος ο κόσμος της Αγγλίας·» (Σολωμός, 1901).

[239] «[…] Πάρε και σύμπηξε δυνατά μίαν πνευματική δύναμη, και καταμέρισέ την εις τόσους χαραχτήρες, ανδρών και γυναικών, εις τους οποίους ν' ανταποκρίνωνται εμπράκτως τα πάντα. Σκέψου καλά αν τούτο θα γένη ρωμαντικά, ή, αν είναι δυνατό, κλασσικά, ή εις είδος μιχτό, αλλά νόμιμο. Του δεύτερου είδους άκρο παράδειγμα είναι ο Όμηρος του πρώτου ο Σέικσπηρ του τρίτου, δεν γνωρίζω […]» (Peri, et al., 1999)

[240] Για την σαιξπηρική αυτή μίμηση του Σολωμού και τον τρόπο που την ενσωματώνει στη δική του μετάφραση ο Θεοτόκης, βλ. παρακάτω, στην ενότητα Β.3.

[241] «Η γιγαντιαία, αλλά μάταιη, αντίστασι της θέλησις του ανθρώπου εις τους ηθικούς νόμους δεν επαραστήθηκε ίσως ποτέ εις εικόνα τρομερώτερη από τούτην του *Λάμπρου*˙ και δικαίως έδωσε αφορμήν εις την σύγκρισι με την *Λαίδυ Μάκβεθ* του Σέϊκσπηρ˙» (Πολυλάς, 2004, σ. 72).

[242] Όσον αφορά στο γλωσσικό ζήτημα, η θέση του Πολυλά «ήταν μία και πάγια: συνδυασμός δημοτικής και Καθαρεύουσας, μια γλώσσα μικτή κατά τις επιταγές του δασκάλου του Σολωμού, στον οποίο έμεινε πιστός μέχρι τέλους με τάσεις υπέρβασης και εξέλιξης.» (Αλεξάκη, 2015, σ. 17).

[243] *Η Τρικυμία*. Δράμα Ουϊλιέλμου Σέϊκσπηρ. Μετάφρασις Ι. Πολιλλά. Κερκυραίου. Κερκύρα, Τυπογραφείον Σχερία, 1855.

μορφή και επιπλέον το συνοδεύει με μελέτη (κριτικό κείμενο), δηλ. «ντύνει και στολίζει» το νέο πνευματικό εγχείρημα, του προσδίδει κύρος και το «εντάσσει» στο νέο του γλωσσικό και λογοτεχνικό περιβάλλον.» (Λέτσιος, 2016).

Αρκετά αργότερα, το 1889, ο Πολυλάς μετέφρασε και τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ[244]. Αυτή η εργασία του Πολυλά ήταν πολύ πιο ώριμη και τελειοποιημένη σε σχέση με την *Τρικυμία*, εφόσον πραγματοποιήθηκε σε μια εποχή που η γλωσσική και αισθητική του θεωρία ήταν κατασταλαγμένη και η εμπειρία του πολύ μεγαλύτερη. Όπως εξηγεί στη διδακτορική της διατριβή η Λ. Αλεξάκη, η μετάφραση αυτή του Πολυλά παρουσιάζει πολλές καινοτομίες σε σχέση με τις ως τότε υπάρχουσες μεταφράσεις σαιξπηρικών δραμάτων: Ιδιαίτερο γλωσσικό τύπο, που ανυψώνει την καθομιλουμένη σε γλώσσα λογοτεχνική, ικανή να μεταφράζει αριστουργήματα. Εμπεριστατωμένη θεωρητική προσέγγιση, με εισαγωγική κριτική μελέτη και ερμηνευτικές σημειώσεις στο τέλος. Πιστή απόδοση των εννοιών, με έμφαση στο πνεύμα και όχι το γράμμα του πρωτότυπου. Ολοκληρωμένη και αιτιολογημένη αισθητική πρόταση με την εισαγωγή του ιαμβικού δεκατρισύλλαβου στίχου[245] (Αλεξάκη, 2015). Δυστυχώς η μετάφραση του Πολυλά, όπως και η θαυμάσια κριτική μελέτη της εισαγωγής της, δεν προσέχτηκε έξω από τον Επτανησιακό χώρο[246]. Την επτανησιακή παράδοση στις σαιξπηρικές μεταφράσεις συνέχισε και ο μέντορας του Θεοτόκη Λ. Μαβίλης, ο οποίος μετέφρασε ένα μικρό απόσπασμα, 36 μόνο στίχους, από το έργο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*.

Μετά την *Τρικυμία* του Πολυλά, οι επόμενες μεταφράσεις σαιξπηρικών έργων εμφανίστηκαν το 1858, οπότε ο Ιωάννης Περβάνογλου, μετέφρασε τον *Άμλετ*[247] και ο

[244] *Αμλέτος.* Τραγωδία Σαικσπείρου. Έμμετρος μετάφρασις Ιακώβου Πολυλά. Με προλεγόμενα και κριτικάς σημειώσεις. Εν Αθήναις, Εκ του Τυπογραφείου Αδελφών Περρή, 1889.

[245] «Ιδιαίτερα όσον αφορά στον ιαμβικό δεκατρισύλλαβο στίχο, πρέπει να σημειωθεί ότι συνιστά και αυτός μέρος του μικτού είδους, δεδομένου ότι κινείται μεταξύ του παραδοσιακού ιταλικού εντεκασύλλαβου και του ομοίως παραδοσιακού ελληνικού δεκαπεντασύλλαβου.» (Αλεξάκη, 2015, σ. 14)

[246] Μόλις το 1924 ο θίασος του Μ. Μυράτ επέλεξε τη μετάφραση του Πολυλά για την παράσταση του *Άμλετ,* αλλά «χρησιμοποιήθηκε, σύμφωνα με μαρτυρία του σκιτσογράφου Α. Πρωτοπάτση, μόνο για τους ρόλους του Άμλετ και της Οφηλίας ενώ για τους υπόλοιπους ρόλους επιλέχθηκαν μάλλον πιο «καθαρευουσιάνικες» μεταφράσεις.» (Μαυροπούλου, 2007, σ. 104)

[247] *Αμλέτος, Βασιλόπαις της Δανίας,* Τραγωδία του Άγγλου Σαιξπήρου, Ενστίχως μεταφρασθείσα, Υπό Ιωάννου Π. Περβάνογλου. Δρος της φιλοσοφίας. Εν Αθήναις, Τύποις Χ. Νικολαΐδου Φιλαδελφέως, 1858.

Νικόλαος Ιωνίδης τον *Ιουλίο Καίσαρα*[248]. Την ίδια χρονιά δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στο περιοδικό *Φιλόκαλος Σμυρναίος* ανώνυμη μετάφραση του *Οθέλλου*[249]. Η μετάφραση του Ιωνίδη δεν σώζεται[250]. Η ανώνυμη μετάφραση και αυτή του Περβάνογλου ήταν σε καθαρεύουσα. Ο Περβάνογλου μάλιστα εκπόνησε έμμετρη μετάφραση και απέδωσε σε πεζό μόνο τα μέρη εκείνα που ήταν πεζά και στο πρωτότυπο, αλλά η γλώσσα του καθιστούσε το κείμενο μάλλον ακατάλληλο για θεατρικές παραστάσεις. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός ότι, όταν ο Δημήτρης Ταβουλάρης θέλησε, το 1881, να ανεβάσει τον *Άμλετ* με πρωταγωνιστή τον γνωστό ηθοποιό Νικόλαο Λεκατσά, που είχε πρόσφατα επιστρέψει από την Αγγλία και γνώριζε μόνο την καθομιλουμένη, η παράσταση έγινε δίγλωσση: «ο θίασος του Δ. Ταβουλάρη κατά πάσα πιθανότητα δεν διέθετε αγγλομαθή μέλη και ο Λεκατσάς δεν ήταν σε θέση να κατανοήσει τη γλώσσα του καθαρολόγου μεταφραστή του Σαίξπηρ.» (Δημητριάδης, 2006, σ. 73).

Το 1862 δημοσιεύθηκε μια πεζή μετάφραση του *Μάκβεθ* υπό το όνομα Ν.Ι.Κ.[251], έργο μάλλον νεανικό και χωρίς σοβαρές φιλολογικές ή μεταφραστικές αξιώσεις, που όμως φαίνεται να έγινε με καλές προθέσεις και θα μπορούσε στην εποχή της να χρησιμεύσει ως βοήθημα για τη μελέτη του πρωτότυπου κειμένου (Wagner, 1877). Το 1868 δημοσιεύεται ο *Άμλετ*, μεταφρασμένος ενστίχως από τον Ιωάννη Περβάνογλου. Το 1873 *ο Ρωμαίος και η Ιουλιέτα* τυπώνεται από τους Α. Καναριώτη και Ζ. Γρυπάρη, χωρίς να αναφέρεται το όνομα του μεταφραστή, ενώ την ίδια χρονιά ο Ιωάννης Δ. Μανώλης ξεκινά την έκδοση των *Απάντων* του Σαίξπηρ, την οποία συνεχίζει και το 1874, σε διάφορα τυπογραφεία και υπό το όνομα διαφόρων μεταφραστών. Τελικά η συλλογή αυτή περιλαμβάνει επτά έργα του Σαίξπηρ

[248] *Ιούλιος Καίσαρ*. Τραγωδία εις πράξεις πέντε. Του ποιητού Σακεσπήρου. Εκ του Αγγλικού κειμένου εις την Ελληνικήν μεταγλωττισθείσα υπό Νικολάου Κ. Ιωνίδου. Αθήνησι, Τύποις Π. Α. Σακελλαρίου, 1858.

[249] «Πίσω από την ανωνυμία το πιθανότερο είναι να κρύπτεται ο Σμυρναίος λόγιος Νικόλαος Κοντόπουλος, εκδότης του περιοδικού *Φιλόκαλος Σμυρναίος*, δημοσιογράφος, θεατρικός συγγραφέας και εκπαιδευτικός. Πρόκειται για την πρώτη απόπειρα μετάφρασης του έργου στα Ελληνικά, η οποία δεν γνωρίζουμε εάν έχει χρησιμοποιηθεί σε παράσταση του έργου.» (Σταματοπούλου-Βασιλάκου & Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα, 2014).

[250] Τα βιβλιογραφικά στοιχεία για τις αυτοτελείς εκδόσεις των σαιξπηρικών μεταφράσεων αντλούνται από το ογκώδες έργο του Κ.Γ. Κασίνη, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄- Κ΄ αι.*. Αθήνα, Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων, Τόμος Ι, 2006 και Τόμος ΙΙ, 2013.

[251] Σαιξπήρου Τραγωδίαι. *Ο Μάκβεθ*. Τραγωδία εις πράξεις πέντε. Μεταφρασθείσα υπό Ν. Ι. Κ , ῆ προσετέθη και η βιογραφία του ποιητού. Εν Αθήναις, 1862.

(*Οθέλλος, Η Τρικυμία, Ο Έμπορος της Βενετίας, Οι δύο Ευγενείς της Βερώνης, Κωμωδία των Παρεξηγήσεων, Ριχάρδος ο Γ΄ και Αμλέτος*).

Το 1875 ξεκινά η έκδοση μιας τρίτομης συλλογής των απάντων του Σαίξπηρ, από τον μεταφραστή Αλέξανδρο Μεϋμάρ. Στην περίπτωση αυτή παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον η ρητή δήλωση στον τίτλο του έργου ότι έχει αντιπαραβληθεί το πρωτότυπο κείμενο με γερμανικές και γαλλικές μεταφράσεις από μεταφραστές εγνωσμένου κύρους[252]. Αυτή η δήλωση πιστώνει, ίσως, στον μεταφραστή τα εύσημα για τη μεθοδική και τεκμηριωμένη του εργασία, αποτελεί όμως και μια μαρτυρία σχετικά με τη φήμη που είχαν οι εν λόγω μεταφράσεις στο ελληνικό κοινό. Σε κάθε περίπτωση, πρέπει να σημειωθεί ότι οι μεταφράσεις του Μεϋμάρ ήταν σε λογιότατη καθαρεύουσα. Όπως ειπώθηκε και παραπάνω, οι μεταφράσεις του Σαίξπηρ στην Ελλάδα συνδέθηκαν με το γλωσσικό ζήτημα: «Shakespeare's destiny in Greece is much associated with the language question in that country. The conflict between the two forms of Modern Greek, […] which was at its height in the 1880s, manifested itself, apart from original Greek works of literature, also in translations, of Shakespeare's plays.» (Karagiorgos, 1978, σ. 332).

Ο Σιδέρης παρατηρεί ότι, ενώ η επίδραση του Σαίξπηρ στη νεοελληνική διανόηση δεν ήταν διόλου ευκαταφρόνητη, ως τα τέλη του 19ου αιώνα, το έργο του Άγγλου βάρδου δεν είχε γίνει ευρέως γνωστό στα λαϊκά στρώματα και αυτό οφειλόταν, εν μέρει, στις καθαρεύουσες μεταφράσεις των έργων του (Σιδέρης, 1999, σσ. 64-65). Η διάδοση του σαιξπηρικού έργου στην Ελλάδα συνδέθηκε με γενικότερα κοινωνικά και ταξικά ζητήματα, μέρος των οποίων αποτέλεσε και το γλωσσικό. Η ιδεολογική διαμάχη που εκδηλώθηκε σχετικά με το έργο του Σαίξπηρ και απασχόλησε τους διανοούμενους της χώρας, «καθιέρωσε το λογοτεχνικό πρότυπο που εισήχθη από την Ευρώπη και το οποίο επέβαλε την εικόνα του Σαίξπηρ ως συμβόλου της οικονομικής και πνευματικής ελίτ της εκάστοτε κοινωνίας, γεγονός που δυσχέραινε την επαφή του Άγγλου ποιητή με το ευρύ κοινό και τα λαϊκά στρώματα» (Μαυροπούλου, 2007, σσ. 14-15).

[252] *Τα Άπαντα του Σακεσπήρου*. Εκ του Αγγλικού πρωτοτύπου κειμένου εξελληνισθέντα Κατ' αντιπαραβολήν προς την Γερμανικήν μετάφρασιν του Σλέγκελ και Τίεκ, και τας Γαλλικάς μεταφράσεις του Guizot, Villemain, E. Montegut και C. Hugo, Υπό Αλεξάνδρου Μεϋμάρ. Και εκδοθέντα μετά πλείστων εικόνων εξειργασμένων υπό των αρίστων Άγγλων τεχνιτών. Εν Παρισίοις, Εκ της Ελληνικής Τυπογραφίας, 1875.

Συνέπεια των παραπάνω ήταν η δημιουργία μιας ελιτίστικης αντίληψης και ως προς τη σκηνική παρουσίαση των σαιξπηρικών έργων. Οι θίασοι που απαρτίζονταν από ανειδίκευτους ηθοποιούς χαμηλής κοινωνικής προέλευσης, αντιμετωπίζονταν από την πνευματική και κοινωνική ελίτ της πρωτεύουσας με καχυποψία και απαξίωση (Yanni, 2007). Έτσι, οι σαιξπηρικές παραστάσεις στην Αθήνα, από τα μέσα ως τα τέλη του 19ου αιώνα, ήταν λίγες και χωρίς ιδιαίτερη επιτυχία, ενώ στην περιφέρεια και στις ελληνικές παροικίες τα πράγματα ήταν σαφώς πιο θετικά, τόσο αναφορικά με την επιτυχία των παραστάσεων όσο και ως προς την υποδοχή των θιάσων. Η Γιαννή χαρακτηρίζει αποτυχημένες τις απόπειρες της πνευματικής ελίτ να επιβάλει τον Σαίξπηρ ως ίνδαλμα πολιτισμικής προόδου στα εγχώρια λογοτεχνκά δρώμενα, καθώς αυτές δεν ήταν αποτελεσματικές σε μεγάλη κλίμακα. Αντιθέτως, τονίζει, οι περιπλανώμενοι θίασοι των ανειδίκευτων ηθοποιών, με τις πρόχειρες υπαίθριες παραστάσεις τους, που απευθύνονταν σε ένα ημιαγράμματο και ακαλλιέργητο λαϊκό κοινό, συνέβαλαν στη διάδοση του σαιξπηρικού έργου, απελευθερώνοντάς το από το αυστηρό πλαίσιο της λογιοσύνης και καθιστώντας το μέρος της λαϊκής κουλτούρας (Yanni, 2007).

Η συχνότητα και η επιτυχία των σαιξπηρικών παραστάσεων στην Αθήνα αυξήθηκε σημαντικά στις αρχές του 20ου αιώνα, με την ίδρυση του Βασιλικού Θεάτρου. Το θέατρο αυτό, με τη μεγαλοπρέπεια και την πολυτέλειά του, με θίασο σπουδασμένων ηθοποιών και με την καθοδήγηση του ίδιου του Βασιλιά, ανέβαζε παραστάσεις που ανταποκρίνονταν στην αισθητική της ελίτ. Με τις παραστάσεις του Βασιλικού, στις οποίες μεγαλύτερη βαρύτητα δινόταν στη πολυτέλεια των σκηνικών και των κοστουμιών, παρά στα έργα καθαυτά[253] «συνεχίζεται και επιβεβαιώνεται η μεγαλοαστική εικόνα του Σαίξπηρ που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται κατά τη διάρκεια των τελευταίων δεκαετιών του δέκατου ένατου αιώνα.» (Μαυροπούλου, 2007, σ. 19).

Κομμάτι αυτής της ελιτίστικης αισθητικής αποτέλεσε και η γλώσσα των παραστάσεων του Βασιλικού. Υπό τη διεύθυνση του Άγγελου Βλάχου, που είχε και ο ίδιος μεταφράσει Σαίξπηρ[254], οι μεταφράσεις που επιλέγονταν για τα κείμενα των

[253] «όταν ανέβαιναν στο «Βασιλικόν» κωμωδίες και τραγωδίες του μεγάλου Βρεταννού, η επιτυχία ερχότανε για το θεαματικό μέρος και όχι για τον ποιητή.» (Σιδέρης, 1999, σ. 247)

[254] Ο Άγγελος Βλάχος εξέδωσε πέντε έμμετρες σαιξπηρικές μεταφράσεις, σε μετριοπαθή καθαρεύουσα: *Σακεσπείρου Αριστουργήματα. Ρωμαίος και Ιουλία, Άμλετ, Οθέλλος, Βασιλεύς Ληρ,*

παραστάσεων ήταν μάλλον λόγιες, εφόσον, σύμφωνα με την άποψη που ο ίδιος εκφράζει στον πρόλογο της πρώτης του σαιξπηρικής μετάφρασης (*Ρωμαίος και Ιουλιέτα,* 1904), η καθαρεύουσα «αποτελεί την εθνική μας γλώσσα, η οποία συμβαδίζει με τους νόμους της καλαισθησίας [ενώ] η δημοτική αποτελεί εκχυδαϊσμό της ελληνικής γλώσσας [που] καταφέρνει να γοητεύσει μόνο τις ευτελείς ορέξεις του πλήθους και να φθείρει το αίσθημα καλαισθησίας αναγνωστών και θεατών.» (Μαυροπούλου, 2007, σ. 62).

Σε κάθε περίπτωση, από τα τέλη του 19ου αιώνα παρατηρείται μια σταδιακή χαλάρωση της καθαρεύουσας και η γλωσσική μορφή των σαιξπηρικών μεταφράσεων αρχίζει να προσεγγίζει τη δημοτική. Το 1876, ο Δημήτριος Βικέλας θα εκδώσει τις μεταφράσεις των έργων *Ρωμαίος και Ιουλιέτα, Οθέλλος* και *Ο Βασιλεύς Ληρ*. Ο Βικέλας θα μεταφράσει και θα εκδώσει στη συνέχεια και άλλα έργα του Σαίξπηρ: Το 1882 *Αμλέτος* και *Μάκβεθ,* το 1884 *Έμπορος της Βενετίας*. Οι μεταφράσεις του Βικέλα εκδόθηκαν πολλές φορές ακόμα, και μάλιστα από διαφορετικά τυπογραφεία, γεγονός που μαρτυρεί την επιτυχία τους. Η γλώσσα των μεταφράσεων του Βικέλα ήταν μια ενδιάμεση της καθαρεύουσας και της δημοτικής.

Αρχικά η εργασία του στην Ελλάδα είχε μείνει σχεδόν άγνωστη, ενώ περισσότερο την γνώριζαν στην Ευρώπη. Όμως χάρη στην προτίμηση του Λεκατσά, που τις επέλεγε σταθερά για τις παραστάσεις του, διαδόθηκαν τελικά και στην Ελλάδα (Δημητριάδης, 2006). Ο Πολίτης αναφέρει ότι οι μεταφράσεις του Βικέλα ήταν «χωρίς ποιητική πνοή και σε γλώσσα πλαδαρή και ακαλαίσθητη, ωστόσο από τις μεταφράσεις αυτές γνώρισε το ελληνικό κοινό από τη σκηνή τον άγγλο δραματουργό.» (Πολίτης, 2001, σ. 200). Ο Καραγιώργος παρατηρεί ότι, με τις ερμηνείες του Λεκατσά πάνω στις μεταφράσεις του Βικέλα, η δημοτική καθιερώθηκε στη συνείδηση του κοινού, αλλά και μέρους της κριτικής, ως γλώσσα κατάλληλη και για το «σοβαρό» θέατρο (Karagiorgos, 1978).

Παρά το γεγονός ότι, σταδιακά, η δημοτική κέρδιζε έδαφος, τόσο στην προτίμηση του κοινού όσο και στις κριτικές, συνέχιζαν να ανακύπτουν καθαρολόγοι μεταφραστές του Σαίξπηρ. Από τα τέλη του 19ου αιώνα, ως τις αρχές του 20ου, ο Μιχάλης Δαμιράλης μετέφρασε 21 έργα του Σαίξπηρ, σε πρόζα και άκρατη καθαρεύουσα. Το μακρόπνοο και σίγουρα κοπιώδες αυτό μεταφραστικό πόνημα δεν

*Μάκβεθ* κατ' έμμετρον μετάφρασιν Αγγέλου Βλάχου. Τχ.1- 5. Εν Αθήναις: Τύποις Π. Δ. Σακελλαρίου, 1905.

είχε επιτυχία (Karagiorgos, 1978). Στο άλλο άκρο, αυτό της δημοτικής, βρέθηκε ο Αλέξανδρος Πάλλης. Η μετάφρασή του το 1894, του έργου *Ο Έμπορος της Βενετίας (The merchant of Venice),* αποτελεί ορόσημο για τις ελληνικές μεταφράσεις του Σαίξπηρ[255]. Η μετάφραση του Πάλλη, με τις γνωστές γλωσσικές του θέσεις, είχε μεγάλη επιτυχία και λειτούργησε ως υπόδειγμα για τους μεταφραστές του 20ου αιώνα (Karagiorgos, 1978).

[255] *Η Περίφημη Ιστορία του Εμπόρου της Βενετιάς.* Με την ανήκουστη ασπλαχνιά που τού 'δειξε αφτού του εμπόρου ο Σάηλοκ ο Οβριός θέλοντας ναν του κόψει μια του λίτρα κρέας. Κι' η απόχτηση της πλούσιας και πεντάμορφης νύφης Πόρτιας με την εκλογή των τριών κουτιών. Γραμμένη απ' τον Άγγλο ποιητή Γουϊλλιαμ Σεξπήρο και μεταφρασμένη πιστά και ρυθμικά απ' τον Αλέξ. Πάλλη. Αθήνα, Τυπογραφείο της Εστίας, 1894.

# Β. ΤΑ ΘΕΑΤΡΙΚΑ ΜΕΤΑΦΡΑΣΜΑΤΑ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ

## Β.1. Τα δραματικά έργα του Καλιδάσα και το Δυτικό θέατρο

Όπως αναφέρεται και στο πρώτο κεφάλαιο, τα δράματα του Καλιδάσα είχαν για τον Θεοτόκη τη μεγαλύτερη σημασία από όλα τα ινδικά του μεταφράσματα και ήταν αυτά με τα οποία ασχολήθηκε για το μεγαλύτερο χρονικό διάστημα (Παπαγεωργίου, 1993). Τη μετάφραση της *Σακούνταλας* την ξεκίνησε το 1901, αλλά δεν είχε προχωρήσει τότε στην έκδοσή της, γιατί συμπλήρωνε τα σχόλια και προσπαθούσε να καταρτίσει ένα εισαγωγικό σημείωμα, κατατοπιστικό για το ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Το 1908 η *Σακούνταλα* εκδόθηκε στην Κέρκυρα χωρίς εισαγωγή ούτε σχόλια[256]. Προφανώς, οι διάφορες οικονομικές και τεχνικές δυσκολίες ανάγκασαν τον Θεοτόκη να προχωρήσει σε αυτή τη βεβιασμένη έκδοση και αυτό υποδεικνύει την αποφασιστικότητά του να δημοσιευθούν οι μεταφράσεις του από τα ινδικά δράματα, έστω και σε ατελείς εκδόσεις.

Το 1905, ενώ επεξεργάζεται ακόμα τη μετάφραση της *Σακούνταλας*, ξεκινά παράλληλα να μεταφράζει άλλο ένα δράμα του Καλιδάσα, *Η Μαλάβικα και ο Αγνιμίτρας*, για το οποίο επίσης γράφει σχόλια και πρόλογο. Αρχικός στόχος του Θεοτόκη ήταν να εκδοθούν σε έναν τόμο τα δύο αυτά δράματα του Καλιδάσα, μαζί με τα σχόλια και τα προλογικά τους σημειώματα, όμως αυτός ο στόχος δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ (Παπαγεωργίου, 1993). Το δράμα *Η Μαλάβικα και ο Αγνιμίτρας* δεν εκδόθηκε ολοκληρωμένο και σώζεται μόνο ένα μικρό μέρος του χειρόγραφου που περιείχε τη μετάφραση[257]. Το 1918 ο Θεοτόκης δημοσίευσε στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία* τις δύο πρώτες, από τις πέντε πράξεις του δράματος, με λίγες υποσέλιδες σημειώσεις[258]. Αυτή ήταν και η τελευταία του δραστηριότητα σχετικά με την ινδική λογοτεχνία (Παπαγεωργίου, 1993). Ευτυχώς όμως, το θεωρητικό έργο του Θεοτόκη για το ινδικό δράμα δεν έχει χαθεί. Όπως είδαμε και στο πρώτο κεφάλαιο,

---

[256] *Το δράμα που εσύνθεσε ο περίφημος Καλιδάσας, το ονομαζόμενο «Ο Αναγνωρισμός της Σακούνταλας»*. Κέρκυρα: Χρωμολιθοτυπογραφείο Κωνστ. Γ. Ασπιώτη, 1908.

[257] Έχει γίνει προσωπική αυτοψία των σελίδων αυτών, από το αρχείο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη που διατηρεί ο απόγονός του, κ. Δημήτρης Θεοτόκης.

[258] *Το δράμα που εσύνθεσε ο περίφημος Καλιδάσας, το λεγόμενο «Η Μαλάβικα και ο Αγνιμίτρας»*. Στο: *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τχ. 17-18.

το σύνολο της θεωρητικής εργασίας του πάνω στην ινδική γραμματεία συγκεντρώθηκε και εκδόθηκε το 1993 στον τόμο με τίτλο *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* [259].

Το όγδοο κεφάλαιο της *Ιστορίας της Ινδικής Λογοτεχνίας* είναι αφιερωμένο στο ινδικό δράμα και εκεί ο Θεοτόκης εξετάζει διάφορα ζητήματα, όπως η ιστορία και προέλευση της δραματικής τέχνης στην Ινδία και οι πιθανές επιρροές από το αρχαιοελληνικό και το λατινικό θέατρο στα ινδικά δράματα γενικά και πιο συγκεκριμένα στα έργα του Καλιδάσα. Ο Θεοτόκης λοιπόν θεωρεί απίθανο το ενδεχόμενο να γνώριζε ο Καλιδάσα από πρώτο χέρι την αρχαιοελληνική τραγωδία και να είχε επηρεαστεί άμεσα από αυτήν. Ούτε υποστηρίζει ότι οι Ινδοί γνώρισαν το θέατρο μόνο μέσω της Ελλάδας. Πιστεύει, όμως, ότι οι θεμελιωτές του ινδικού θεάτρου σίγουρα είχαν υπόψιν τους το αρχαίο ελληνικό δράμα, διότι εντοπίζονται αναλογίες και ομοιότητες, που δύσκολα θα μπορούσαν να αποδοθούν στην τύχη: «μπορούμε να παρατηρήσουμε μία συγγένεια στες υπόθεσες, στην παράσταση και στα πρόσωπα που δύσκολο φαίνεται να είνε τυχαία.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 284).

Ακολουθώντας τις επιστημονικές απόψεις που επικρατούσαν στην εποχή του, εντοπίζει την προέλευση της ινδικής δραματικής τέχνης στις θρησκευτικές τελετές και θεωρεί ότι το δράμα ξεκίνησε στην Ινδία με παρόμοιο τρόπο όπως στην Ελλάδα, και εξελίχθηκε κατ'αναλογία όπως σε όλη την Ευρώπη: «Όπως και η ελληνική τραγωδία εβγήκε από τη λατρεία του Διονύσου, έτσι και στην Ινδία η λατρεία του Βισνού […] έβγαλε το δράμα. Ο ίδιος ο Κρίσνας εδίδαξε τον κυκλικό χορό […] και για αιώνες έπειτα οι πατριώτες του θεού και οι κορασίδες, ακολούθησαν στες γιορτάσιμες ημέρες, […] να χορεύουν τους ίδιους χορούς, και ανάλογα με τους χριστιανούς του μεσαίωνα, […] οι Ινδοί έβλεπαν με συγκίνηση θρησκευτικά μυστήρια, που είχαν για υπόθεση τα ηρωϊκά κατορθώματα του θεού τους […] Και οι παράστασες τούτες ενώ από ένα μέρος εγέννησαν τη θεατρική τέχνη εξακολούθησαν και οι ίδιες να υπάρχουν […]» (Θεοτόκης, 1993, σ. 278).

Επίσης παρατηρεί ότι, οι Ινδοί δραματουργοί αντλούν τις υποθέσεις τους κατά κύριο λόγο από την επική ποίηση, γεγονός που επίσης βρίσκει τις αναλογίες του τόσο στο αρχαιοελληνικό δράμα όσο και γενικότερα στο δυτικό θέατρο. Ο Καλιδάσα αντλούσε τα θέματά του από την ιστορική, λαϊκή, θρησκευτική και επική παράδοση της Ινδίας,

[259] Αναλυτικότερα για την έκδοση αυτή βλ. στην ενότητα Β.1. του πρώτου κεφαλαίου.

όπως ο Σαίξπηρ εμπνεόταν από την ευρωπαϊκή λογοτεχνία της εποχής του, κυρίως την ιταλική και γαλλική, και εισήγε στα δράματά του στοιχεία από την κλασική παράδοση, αλλά και από τη λαϊκή ποίηση της πατρίδας του. Σε πολλά από τα έργα του Σαίξπηρ υπάρχουν αυτούσια αποσπάσματα ή διασκευασμένοι στίχοι από παλιές αγγλικές μπαλάντες και, αντίστοιχα, ο Καλιδάσα εισάγει στην ομιλία των χαρακτήρων του λαϊκά τραγούδια και στιχουργήματα.

Για τα τεχνικά ζητήματα της δραματουργίας, ο Θεοτόκης σημειώνει ότι, όπως το αρχαίο δράμα -και κατά συνέπεια το κλασικιστικό δυτικό θέατρο- είχε τον Αριστοτέλη ως νομοθέτη, έτσι και το ινδικό θέατρο είχε τον μάντη Βάρατα, που σύμφωνα με την παράδοση έλαβε τους δραματικούς κανόνες ως μέρος των *Βεδών*, από το στόμα του Βράχμα, και τους παρέδωσε γραπτώς στους δραματουργούς, οι οποίοι όφειλαν να τους τηρούν πιστά. Παρατηρεί επίσης ότι το ινδικό δράμα, όπως και το λατινικό, χωρίζεται σε πράξεις, αν και αυτές του ινδικού δράματος είναι περισσότερες (τουλάχιστον πέντε), και εντοπίζει αντίστοιχα χαρακτηριστικά και στην ελληνική τραγωδία: «Η ελληνική τραγωδία ήταν αληθινά μοιρασμένη και κείνη σε πέντε μέρη, πρόλογος, τρία επεισόδια και έξοδος.» (Θεοτόκης, 1993, σ. 287).

Μια συνηθισμένη σύμβαση του ινδικού δράματος είναι ότι, όταν ένα από τα πρόσωπα που βρίσκονται στη σκηνή στρέφεται προς το ακροατήριο και αλλάζει τον τόνο της φωνής του, υποτίθεται ότι όσα λέει τα ακούει μόνο το ακροατήριο και όχι τα υπόλοιπα πρόσωπα που βρίσκονται πάνω στη σκηνή. Παρομοίως, αν ο ηθοποιός στρέφεται προς ένα από τα πρόσωπα και του μιλά ιδιαιτέρως, τα υπόλοιπα πρόσωπα του δράματος που βρίσκονται πάνω στη σκηνή υποτίθεται ότι δεν τον ακούν, ενώ οι θεατές μπορούν να ακούσουν καθαρά τη συνομιλία. Έτσι, για παράδειγμα, ο Δούσιαντας μπορεί να αναρωτιέται μονολογώντας για το αν θα έπρεπε να αποκαλύψει την ταυτότητά του στη Σακούνταλα, τη στιγμή που εκείνη στέκεται κοντά του[260]. Ο Θεοτόκης σημειώνει ότι αυτή η σύμβαση συνηθίζεται μεν στο νεότερο δυτικό θέατρο, αλλά είναι σπανιότατη στην κλασική τραγωδία, υποδεικνύοντας στο σημείο αυτό τις πιθανές αλληλεπιδράσεις μεταξύ ινδικού δράματος και νέας κωμωδίας (Μένανδρος κ.λπ.).

[260] *«**Ο βασιληάς** (κατά μέρος). Πώς να φανερώσω τώρα τον εαυτό μου; ή πώς να κρούψω ποιος είμαι; Ας είνε, έτσι τώρα θα της μιλήσω: (Δυνατά). Κυρία, εκείνος πούνε διορισμένος από το βασιλέα τον απόγονο του Πούρου στην επιστασία της δικαιοσύνης και της θρησκείας αυτός είμαι εγώ»* (Το δράμα που εσύνθεσε ο περίφημος Καλιδάσας, το ονομαζόμενο «Ο Αναγνωρισμός της Σακούνταλας», 1908, σ. 12)

Μια άλλη θεατρική σύμβαση του ινδικού δράματος, που επιτρέπει συσχετισμούς με το δυτικό, έχει να κάνει με τις συμβολικές κινήσεις και τις μακροσκελείς περιγραφές που αναπληρώνουν την έλλειψη σκηνικών και εξοπλισμού: «Το στόλισμα της σκηνής δεν ήτουν τελειοποιημένο˙ κάποτες κι' όλας έλειπε τελειωτικώς. Το ακροατήριο, όπως και σήμερα συμβαίνει στα Κινέζικα θέατρα, εκαταλάβαινε μ' ένα νόημα του θεατρίνου ποιος ήταν ο τόπος όπου το δράμα επαιζότουν, και βλέπουμε πως οι ινδοί ποιητές αναπλήρωναν τη σκηνική τέχνη με μακρές περιγραφές˙ […] Ομοίως έλειπαν και όλα τάλλα χρειαστά˙ π.χ. στη *Σακούνταλα* τα δέντρα, τα ποτηστήρια, τα αμάξια, τα λουλούδια, βέβαια δεν επαρουσιαζόνταν στη σκηνή και για τούτο ο ποιητής σημειώνει, όχι πως ο θεατρίνος κάνει το ένα ή τάλλο πράμα, αλλά πως παρασταίνει (nat.ayati) ότι το κάνει.» (Θεοτόκης, 1993, σσ. 300-301).

Είναι γνωστό ότι και στην αρχαία τραγωδία τα σκηνικά ήταν λιτά και χρησιμοποιούνταν διάφορες συμβάσεις για να συμβολίζεται ο τόπος. Για παράδειγμα η πάροδος από την οποία μπαίνει ο ηθοποιός υποδεικνύει αν έρχεται από τον αγρό ή την πόλη, η είσοδος του παλατιού οριοθετείται από δύο κολώνες κ.λπ. Οι τραγωδοί, από όσα μπορούμε να γνωρίζουμε, δεν υποδείκνυαν στα κείμενά τους τις κινήσεις που έπρεπε να κάνουν οι υποκριτές, αλλά αυτό δεν αποκλείει το ενδεχόμενο αυτές οι οδηγίες να δίνονταν προφορικά, εφόσον ήταν οι ίδιοι οι ποιητές που δίδασκαν τα δράματα στον θίασο. Οι περιγραφές στην κλασική τραγωδία σίγουρα δεν ήταν τόσο αναλυτικές και μακροσκελείς όσο στο ινδικό δράμα, αλλά δεν έλειπαν τελείως, και το ίδιο ισχύει και για τα δράματα του Σαίξπηρ.

Όσον αφορά στον αισθητικό χαρακτήρα του ινδικού δράματος, ο Θεοτόκης παρατηρεί ότι: «καθόλου δε θυμίζει τους ορισμούς του Αριστοτέλη […] γιατί το σανσκριτικό θέατρο δεν έχει τον καθαρτικό χαραχτήρα της ελληνικής τραγωδίας, αλλά είνε πάντα πράξη ερωτική με ζητημένες χαριτολογίες, με πολλήν ευγένεια στην έχφραση, με πολλήν επιτηδειότητα στην πλοκή…» (Θεοτόκης, 1993, σ. 303). Πράγματι, τα ινδικά δράματα, και ειδικότερα αυτά του Καλιδάσα, βρίσκονται εγγύτερα στα έργα του Σαίξπηρ, παρά στο αρχαίο θέατρο. Όπως και στις τραγωδίες του Σαίξπηρ, στα δράματα του Καλιδάσα οι ερωτικές περιπέτειες των ηρώων μπορούν να διαβαστούν ως συμβολισμοί: «[στο ινδικό δράμα], το καθετί είναι σύμβολο, το ερωτικό ρομάντζο πρέπει να εννοηθεί σαν οι περιπέτειες της ψυχής στη μυστικιστική της αναζήτηση. Στα ερωτικά ποιήματα του βραχμάνου Καλιδάσα […], καθώς και στα δράματά του […] ξεχειλίζει ο ίδιος γλυκύτατος λυρισμός, που

καθρεφτίζει, ανάκατα, τις ομορφιές του αισθητού κόσμου και το εσωτερικό μυστήριο.» (Pignarre, 1967, σ. 37).

Όσον αφορά στην κοινωνική λειτουργία του θεάτρου στην Ινδία, ο Θεοτόκης επισημαίνει ότι αυτή ήταν εντελώς διαφορετική από αυτήν του δυτικού. Το δράμα, όπως και όλα τα υπόλοιπα λογοτεχνικά είδη στην Ινδία, καλλιεργούνταν από τους Βραχμάνους και η γλώσσα του ήταν λόγια, σε τέτοιο βαθμό ώστε μόνο τα μέλη των ανώτερων καστών ήταν σε θέση να την κατανοούν. Οι παραστάσεις, που χορηγούνταν από άρχοντες και βασιλείς, ανέβαιναν στις αυλές ή σε ειδικά διαμορφωμένες αίθουσες των παλατιών, ενώ δεν υπήρχαν δημόσια θέατρα (Θεοτόκης, 1993, σ. 292). Αντιθέτως, στην κλασική Αθήνα το θέατρο ήταν δημόσια υπόθεση και μάλιστα υπήρχε πρόβλεψη από την πολιτεία για να μπορούν όλοι οι πολίτες να παρακολουθήσουν τους δραματικούς αγώνες[261]. Και στην Αγγλία της εποχής του Σαίξπηρ, παρόλο που τα θέατρα ήταν ιδιωτικές επιχειρήσεις, το εισιτήριο ήταν σχετικά προσιτό και οι παραστάσεις απευθύνονταν σε ένα πολύ ευρύ κοινό[262].

Οι παρατηρήσεις του Θεοτόκη πάνω στις διαφορές και τις ομοιότητες μεταξύ του ινδικού δράματος, του αρχαίου δράματος και των σαιξπηρικών δραμάτων, αποτελούν ακόμα μια ένδειξη για το γεγονός ότι αντιμετώπιζε τις θεατρικές μεταφράσεις του και από τις τρεις γραμματείες (ινδική, αρχαία ελληνική και αγγλική) ως μια αυτούσια ενότητα της μεταφραστικής του εργασίας. Φαίνεται μάλιστα, ότι ο Θεοτόκης πραγματοποίησε τις μεταφράσεις αυτές με σκοπό, όχι μόνο να διαβαστούν τα έργα, αλλά και να παρασταθούν. Συγκεκριμένα ως προς τα δράματα του Καλιδάσα, κρίνοντας από το γεγονός ότι μεταφέρει εντός παρένθεσης κάποιες σκηνικές οδηγίες του ποιητή (τι παριστάνει ο ηθοποιός ότι κάνει, αν μιλά κατά μέρος ή όχι κ.λπ.) και από το γεγονός ότι, παρόλο που είχε ετοιμάσει εισαγωγικά σημειώματα και σχόλια, επέτρεψε την έκδοση της *Σακούνταλας* χωρίς αυτά, φαίνεται ότι είχε λάβει υπόψη του όλα τα ενδεχόμενα. Ανάλογη πρόθεση πρέπει να είχαν και οι μεταφράσεις του από τον Αριστοφάνη και τον Σαίξπηρ, οι οποίες συζητούνται στις ακόλουθες ενότητες.

[261] Τα λεγόμενα θεωρικά, χρήματα που πληρώνονταν «από τους υπαλλήλους του δήμου σε άτομα με πλήρη πολιτικά δικαιώματα […] Φαίνεται ότι ξεπερνούσε την τιμή του εισιτηρίου και κάλυπτε τα έξοδα του πολίτη για τις εορτές.» (Pickard-Cambridge, et al., 2011, σ. 435)

[262] Η μεσαία τάξη της Ελισσαβετιανής εποχής στην ουσία περιλάμβανε πολλές ξεχωριστές κατηγορίες κοινωνικών τάξεων, οι οποίες διέφεραν πολύ μεταξύ τους ως προς την κοινωνική θέση και το εισόδημα. Όλοι όσοι ανήκαν σε αυτήν τη διευρυμένη μεσαία τάξη, μαζί με τους πλουσιότερους, αποτελούσαν το κοινό του Σαίξπηρ (Gurr, 1987, σ. 50).

## Β.2. Η *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη

Στην ενότητα Α.2. αυτού του κεφαλαίου έγινε μια σύντομη επισκόπηση της πρόσληψης του Αριστοφάνη από τη νεότερη Ελλάδα. Όπως αναφέρθηκε εκεί, η *Λυσιστράτη* ήταν από τα πιο παρεξηγημένα έργα του αρχαίου κωμωδού. Όταν, από τον Νοέμβρη του 1909 και ως τα μέσα Φεβρουαρίου του 1910, ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης μετέφραζε τη *Λυσιστράτη*, είχε ήδη κυκλοφορήσει η μετάφραση του ίδιου έργου από τον Π. Δημητρακόπουλο (1905) και ετοιμαζόταν για ανατύπωση, μαζί με τη μετάφραση τεσσάρων ακόμα αριστοφανικών κωμωδιών από τον ίδιο (Κακριδής, 2004). Δεν είναι γνωστό αν ο Θεοτόκης είχε υπόψη του τη μεταφραστική εργασία του Δημητρακόπουλου, αλλά είναι αρκετά πιθανό, και μπορεί να ήταν ένας από τους παράγοντες που τον κινητοποίησαν να εντάξει τον Αριστοφάνη στα θεατρικά του μεταφράσματα.

Αν εξετάσουμε τα επτανησιακά τεκταινόμενα, ως την εποχή του Θεοτόκη, δεν εντοπίζουμε καμία μετάφραση του Αριστοφάνη. Ορισμένες μεταφράσεις τραγωδιών είχαν γίνει από Επτανήσιους, αλλά σε σχέση με την Αθήνα, όπου το επίκεντρο της προσοχής ήταν στραμμένο στην προσπάθεια αναγέννησης του αρχαίου δράματος και οι μεταφράσεις διαδέχονταν η μία την άλλη με μεγάλη ταχύτητα, τα Επτάνησα φαίνεται ότι βρίσκονταν σε εντελώς διαφορετικό κλίμα. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, οι Επτανήσιοι είχαν μια πλούσια θεατρική παράδοση συνδεδεμένη με το ιταλικό θέατρο και την όπερα και ήταν επίσης οι πρώτοι που είχαν ασχοληθεί συστηματικά με τον Σαίξπηρ. Ακόμα και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στα Επτάνησα φαίνεται να πραγματοποιήθηκε μέσα από δυτικό πρίσμα, εφόσον, ανάμεσα στις ελάχιστες μεταφράσεις τραγωδιών από επτανήσιους, βρίσκουμε τον *Προμηθέα δεσμώτη* και ένα απόσπασμα από τον *Προμηθέα λυόμενο* του Αισχύλου, μεταφρασμένα από τους Γεώργιο Καλοσγούρο και Νίκο Κογεβίνα αντίστοιχα. Ο μύθος του Προμηθέα ήταν ένα από τα κυρίαρχα θέματα που απασχόλησαν τη δυτική λογοτεχνία από τον 18ο ως τις αρχές του 20ου αιώνα, και ειδικότερα μέσα στο πλαίσιο του ρομαντισμού[263].

Ο μικρός αριθμός επτανησιακών μεταφράσεων από την αρχαιοελληνική δραματουργία δεν πρέπει σε καμία περίπτωση να ερμηνευθεί ως απουσία

[263] Για την παρουσία του προμηθεϊκού μοτίβου στο πρωτότυπο έργο του Θεοτόκη, βλ. στην ενότητα Γ.1. του 2ου κεφαλαίου.

ενδιαφέροντος για αυτήν. Από τα κριτικά κείμενα του Σολωμού[264] και των κορυφαίων σολωμικών, Πολυλά[265] και Μαβίλη[266], γίνεται φανερό ότι οι Επτανήσιοι γνώριζαν και εκτιμούσαν τους δραματικούς ποιητές, ειδικότερα δε τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. Με τον Ευριπίδη τα πράγματα είναι κάπως διαφορετικά, καθώς ο Σολωμός, επηρεασμένος από τη σιλλεριανή αισθητική θεωρία, τον συγκατέλεγε στους «μοντέρνους» ποιητές, που θεωρούν το πάθος ως σκοπό της ποίησης και όχι ως μέσο, κρίνοντάς τον, επομένως, ως κατώτερο σε σχέση με τους άλλους δύο δραματουργούς και τον Όμηρο, τον οποίο θεωρούσε τέλειο δείγμα κλασικού ποιητή και κορωνίδα της αρχαιοελληνικής ποίησης. Πουθενά όμως στα κριτικά αυτά κείμενα δεν βρίσκεται κάποια αναφορά στον Αριστοφάνη.

Το γεγονός αυτό θα μπορούσε να οδηγήσει στην υπόθεση ότι οι Επτανήσιοι δεν ενδιαφέρονταν ιδιαίτερα για την κωμωδία ως είδος, όμως η στάση τους αυτή δεν πρέπει να ερμηνευθεί ως υποτίμηση: Εκτός από τις κωμωδίες γραμμένες από Επτανήσιους, είναι γνωστό ότι ο Σολωμός και οι περί αυτόν έγραφαν σατιρικά ποιήματα. Είναι επίσης γνωστό ότι ο Σολωμός και ο Πολυλάς έβλεπαν τη σάτιρα υπό το πρίσμα της σιλλεριανής αισθητικής, δηλαδή ως ένα λογοτεχνικό είδος που χρησιμοποιεί ως μέσο τον αστεϊσμό και το γέλιο, χωρίς όμως να στερείται σοβαρότητας το περιεχόμενό του. Όπως παρατηρεί ο Βελουδής, ο Σολωμός θέτει το ίδιο αίτημα τόσο στα σοβαρά όσο και στα σατιρικά του έργα, δηλαδή το έργο να διαπνέεται από κάποια υψηλή ιδέα, να αγγίζει κάποιο σπουδαίο ηθικό ζήτημα (Βελουδής, 1989, σσ. 165-167), αλλά και ο Πολυλάς, όταν γράφει τα κριτικά του προλεγόμενα στο έργο του Σολωμού, στηρίζεται στις θεωρητικές αρχές της σιλλεριανής αισθητικής (Βελουδής, 2000, σσ. 236-237).

Ένας πιθανός λόγος για τον οποίο απέφυγαν τις αριστοφανικές μεταφράσεις οι Επτανήσιοι είναι η επιρροή του ρομαντισμού[267]. Η ρομαντική πρόσληψη της ποίησης θα συναντούσε πολλά εμπόδια στην ενσωμάτωση της αθυροστομίας, των ωμών σεξουαλικών αναφορών και της γελοιοποίησης προτύπων, όπως ο Σωκράτης ή ακόμα

[264] Διονύσιος Σολωμός, *Διάλογος* και *Στοχασμοί στους Ελεύθερους Πολιορκημένους,* στο: *Άπαντα τα Ευρισκόμενα*, εκδόσεις Σακελλαρίου, 1901.
[265] Δημήτρης Πολυχρονάκης, *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά.* Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002 και Ιάκωβος Πολυλάς, *Προλεγόμενα στο Σολωμό,* στο: *Σολωμός – Προλεγόμενα Κριτικά, Στάη – Πολυλά – Ζαμπελίου,* Εκδόσεις Γαβριηλίδη, 2004, σσ: 41-96.
[266] Λορέντζου Μαβίλη, *Τα κριτικά κείμενα,* επιμέλεια Θ. Πυλαρινού, εκδόσεις Συλλόγου προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, 2007.
[267] Για τον ρομαντισμό στην Επτανησιακή Σχολή και τη θέση του Θεοτόκη σε αυτό το πλαίσιο βλ. στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας.

και αυτός ο Ευριπίδης. Αυτή η αντίληψη μπορεί να προσεγγίζει τις κλασικιστικές επιφυλάξεις του Κοραή και των οπαδών του, αλλά διαφέρει ριζικά στο εξής: Οι Επτανήσιοι δεν επέβαλαν λογοκρισία στα αριστοφανικά κείμενα. Είτε λόγω αδιαφορίας, είτε λόγω αμηχανίας, ή για κάποιαν άλλη αιτία, δεν επιχείρησαν κανενός είδους μετάφραση, αλλά περιορίζονταν στην ανάγνωση του Αριστοφάνη από το πρωτότυπο. Η μετάφραση του Κ. Θεοτόκη, επομένως, αποτελεί εξαίρεση και πρωτοπορία για τα επτανησιακά δεδομένα.

Ο Φ. Ι. Κακριδής συνδέει την απόφαση του Θεοτόκη να μεταφράσει τη *Λυσιστράτη* με την προσχώρησή του στη σοσιαλιστική ιδεολογία και τη γνωριμία του με τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο: «Όταν την αποφάσισε, ο Κ. Θεοτόκης, είχε πρόσφατα επιστρέψει από τη Γερμανία, όπου έζησε από το 1907 ως το 1909, συνεχίζοντας τις φιλοσοφικές του σπουδές. Εκεί, στο Μόναχο, στέριωσε τη σοσιαλιστική ιδεολογία του και συνδέθηκε στενά με τον ομοϊδεάτη του ποιητή, πεζογράφο και μεταφραστή θεατρικών έργων, τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο.» (Κακριδής, 2004, σ. 15). Ο Χατζόπουλος είχε ασχοληθεί συστηματικά με τη θεατρική μετάφραση, αλλά όχι με το αρχαίο ελληνικό δράμα. Είχε εντρυφήσει στις βόρειες ευρωπαϊκές φιλολογίες και μετέφρασε έργα των Σαίξπηρ, Γκαίτε, Ίψεν, Χόφμανσταλ κ.α.. Πιθανώς ο Χατζόπουλος προέτρεψε τον Θεοτόκη να μεταφράσει τη *Λυσιστράτη,* τόσο επειδή είχε μελετήσει σε βάθος τα αρχαία Ελληνικά, επομένως ήταν σε θέση να αντιμετωπίσει τις γλωσσικές προκλήσεις μιας τέτοιας μετάφρασης, και δεύτερον επειδή το συγκεκριμένο έργο φέρει μηνύματα που αφορούσαν το σοσιαλιστικό κίνημα.

Γεγονός είναι ότι η μετάφραση της *Λυσιστράτης* συμπίπτει χρονικά με την έναρξη μιας νέας περιόδου, τόσο στη μεταφραστική όσο και στη συγγραφική εργασία του Θεοτόκη. Πρόκειται για την περίοδο από το 1908, που εκδίδεται η *Σακούνταλα* του Καλιδάσα, ως το τέλος σχεδόν της ζωής του, κατά την οποία πραγματοποιεί τις θεατρικές του μεταφράσεις, ενώ παράλληλα γράφει τα εκτενέστερα έργα του, που εντάσσονται στο ρεύμα του ρεαλισμού[268]. Επομένως, η μετάφραση της *Λυσιστράτης* από τον Θεοτόκη θα πρέπει να εξεταστεί υπό το πρίσμα της προσέγγισης στον

[268] *Η τιμή και το χρήμα* που εκδόθηκε σε συνέχειες από το περιοδικό *Νουμάς* το 1912, Ο *Κατάδικος* που ολοκληρώθηκε και εκδόθηκε από τις εκδόσεις Γ.Ι. Βασιλείου το 1919, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα,* που ολοκληρώθηκε και εκδόθηκε από τις εκδόσεις Γ.Ι. Βασιλείου το 1920 και *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους,* που εκδόθηκε το 1922 από τις εκδόσεις Ελευθερουδάκη. Σύμφωνα με μαρτυρίες και τα τέσσερα αυτά έργα τα επεξεργαζόταν για πολύ καιρό πριν την έκδοσή τους (Δεντρινού, 1971).

ρεαλισμό και το κοινωνικό μυθιστόρημα. Ο αντιρομαντικός χαρακτήρας της κωμωδίας (παρουσίαση προσώπων και καταστάσεων όπως είναι και όχι όπως θα έπρεπε να είναι) και η κοινωνικο-πολιτική κριτική που ασκεί, είναι στοιχεία άμεσα συνδεδεμένα με τον ρεαλισμό και τους προβληματισμούς που τίθενται στο κοινωνικό μυθιστόρημα, όπως, για παράδειγμα, η θέση της γυναίκας, θέμα που απασχολεί έντονα τον Θεοτόκη και είναι σαφές ότι ενυπάρχει στη *Λυσιστράτη*.

Όσον αφορά στις μεταφραστικές επιλογές του Θεοτόκη για τη *Λυσιστράτη* παρατηρείται η συνέπειά του σε συγκεκριμένες αρχές που εφαρμόζονται στο σύνολο των μεταφράσεων, αλλά και της πρωτότυπης εργασίας του. Πρώτα απ' όλα η γλώσσα είναι δημοτική και μάλιστα εμπλουτισμένη με πολλά στοιχεία του κερκυραϊκού ιδιώματος. Ο Φ. Ι. Κακριδής αιτιολογεί αυτή την επιλογή ως εξής: «Ο Θεοτόκης εντάχθηκε συνειδητά στο δημοτικιστικό κίνημα, δικαιώνοντας την επτανησιακή του καταγωγή και επαληθεύοντας τη συζυγία του δημοτικισμού με το σοσιαλισμό.» (Κακριδής, 2004, σ. 19). Αν και είναι γεγονός ότι σοσιαλισμός και δημοτικισμός βρίσκονταν σε συζυγία, η ένταξη του Θεοτόκη στον δημοτικισμό προηγείται χρονικά της προσχώρησής του στον σοσιαλισμό και σχετίζεται με τις επτανησιακές του καταβολές και τον σύνδεσμό του με τον Μαβίλη (Δεντρινού, 1971), (Πυλαρινός, 2003).

Όπως παρατηρεί και ο ίδιος ο Κακριδής στη συνέχεια, «αν και στρατευμένος δημοτικιστής, ο Θεοτόκης δεν ακολούθησε την απόλυτη γραμμή που είχε χαράξει ο Βηλαράς και συνέχιζαν στις μέρες του ο Γ. Ψυχάρης και ο Α. Πάλλης.» Ο δημοτικισμός του Θεοτόκη είναι πολύ πιο συναφής με τα πρότυπα του Σολωμού, του Πολυλά και του Μαβίλη, παρά με τα ψυχαρικά, δίνοντας έμφαση στην καλλιτεχνική προοπτική της γλώσσας. Παίρνει μεν την πρώτη ύλη από την καθομιλουμένη, αλλά την επεξεργάζεται με αισθητικό κριτήριο και βαθειά γνώση της ελληνικής γλώσσας[269]. Πολλές φορές πλάθει νέες λέξεις, από αρχαιοελληνικής ή λόγιας προέλευσης λεξικά θέματα, ακολουθώντας τους μορφολογικούς κανόνες της δημοτικής, ακόμα και αυτούς του κερκυραϊκού ιδιώματος, εμπλουτίζοντας έτσι τη λαϊκή γλώσσα και ανεβάζοντάς τη στο ύψος της τέχνης του:

[269] πρβλ, από τον *Διάλογο* του Σολωμού τα εξής: «εκείνο, οπού λέγει ο Βάκων για τη φύση, δηλαδή, πως ο φιλόσοφος, για να την κυριέψει, πρέπει πρώτα να της υποταχθή, ημπορεί, κανείς να το πη για τη γλώσσα˙ υποτάξου πρώτα 'ς τη γλώσσα του λαού, και, αν είσαι αρκετός, κυρίεψέ την. […] θέλει φανερωθή πως ο συγγραφέας πότε 'ς ταις φράσαις του ακολουθάει τον λαό, πότε όχι˙ πως η μορφή των λέξεων οπού μεταχειρίζεται ο λαός, δεν αλλάζεται από τον συγγραφέα˙ πως κάθε λέξη για να λάβη ευγένεια, δεν χρειάζεται άλλο παρά η τέχνη του συγγραφέα» (Σολωμός, 1901, σ. 259)

*Φου, φου! Πωπωπώ, πόσος καπνός!*
*Ζει και ξυπνή είναι αυτή η φωτιά χάρη στους αθανάτους!*
*Και τώρα θα 'τανε καλό τα δυο τα ξύλα χάμου*
*να ρίξουμε κι αμπέλινες κλαδιές μες το τζουκάλι*
*να βάλουμε, κι αφού αναφτούν να πέσουμε σαν κριάρια*
*στες πόρτες. Μα αν σαν κράζουμε, τους σύρτες οι γυναίκες*
*δε βγάλουν, θε να κάψουμε τες πόρτες κι η καπνούρα*
*θε να τες πνίξει. Ας βάλουμε το φόρτωμά μας χάμου!*
*Ω τι καπνός αλοίμονο! Δεν είναι εδώ κανένας*
*από τη Σάμο στρατηγός για να μας ξεβοηθήσει;*
*Αλλά τα ξύλα τώρα πλια δε μου χαλούν τη ράχη,*
*κι είναι, τζουκάλι, το έργο σου τ'αθράκια να ξυπνήσεις,*
*και να μου δώκεις γλήγορα μια καιάμενη λαμπάδα.*
*Βόηθα μας, Νίκη δέσποινα, να στήσουμε το τρόπαιο,*
*το τόλμημα παιδεύοντας των γυναικών του κάστρου.*

Στο παραπάνω απόσπασμα (στ. 302-316) οι λέξεις *ξυπνή, χάμου, κράζουμε, ξεβοηθήσει, πλια, δώκεις* είναι τύποι νεοελληνικών λέξεων που ανήκουν στο κερκυραϊκό ιδίωμα. Οι λέξεις *αμπέλινες* και *αθράκια* προέρχονται από τις αρχαιοελληνικές *ἄμπελος* και *ἄνθραξ*, που βρίσκονται στο πρωτότυπο κείμενο[270], τροποποιημένες σύμφωνα με τους μορφολογικούς κανόνες του κερκυραϊκού ιδιώματος. Η πρώτη μάλιστα, είναι αθησαύριστη σε λεξικά και ενδέχεται να αποτελεί νεολογισμό του ίδιου του Θεοτόκη (Κακριδής, 2004). Ιδιαίτερη προσοχή πρέπει να δοθεί στις αποκλίσεις από την κοινή νεοελληνική, στοιχείο που τονίζει ακόμα περισσότερο το κερκυραϊκό χρώμα και την προφορικότητα της μετάφρασης του Θεοτόκη. Στον πίνακα που ακολουθεί παρατίθενται λέξεις της κοινής νεοελληνικής, που στη μετάφραση του Θεοτόκη απαντούν στην ιδιωματική τους μορφή, εμφανίζοντας πάθη φωνηέντων και συμφώνων καθώς και αύξηση των συλλαβών ή μετάθεση του τόνου:

| **ιδιωματικός τύπος** | **κοινός τύπος** | **φαινόμενο** |
|---|---|---|
| τες (στ. 3), ζωερό (στ. 81), γένομαι (στ. 117), πέτε (στ. 1159) | τις, ζωηρό, γίνομαι, πείτε | τροπή του ι/η/ει σε ε |
| τρογύρου (στ. 1267) | τριγύρω | τροπή του ι σε ο/ω |
| ανάντια (στ. 248) | ενάντια | τροπή του ε σε α |
| εγιόμισα (στ. 325), οχτρούς (στ. 796) | εγέμισα, εχθρούς | τροπή του ε σε ο/ω |

[270] *«τῆς ἀμπέλου δ' ἐς τὴν χύτραν τὸν φανόν ἐγκαθέντες»* (στ. 308)/ *«σὸν δ' ἐστὶν ἔργον, ὦ χύτρα, τὸν ἄνθρακ' ἐξεγείρειν,»* (στ. 315)

| | | |
|---|---|---|
| ποκάμισα (στ. 46), πώχεις (στ. 89) | πουκάμισα, πού'χεις | τροπή του ου σε ο/ω |
| δαγκάνετε (στ. 127) | δαγκώνετε | τροπή του ο/ω σε α |
| χάμου (στ. 307), πάνου (στ. 451), κοιμούμουνα (στ. 279) | χάμω, πάνω, κοιμόμουν | τροπή του ο/ω σε ου |
| τούμπανα (στ. 3), κρουφά (στ. 156) | τύμπανα, κρυφά | τροπή του υ σε ου |
| περσές (στ. 11), μποδίσουν (στ. 356), γγίζω (στ. 365), σημερνός στ. 417), ξακλούθα (στ. 825), φχαρίστια (στ. 860) | περισσές, εμποδίσουν, αγγίζω, σημερινός, εξακολούθησε (προστ. β ενικού), ευχαριστία | αφαίρεση/συγκοπή |
| στέρνουμε (στ. 586) | στέλνουμε | τροπή του λ σε ρ |
| έριχτες (στ. 968) | έριχνες | τροπή του ν σε τ |
| τζουκάλι (στ. 305), παπουτζή (στ. 411) | τσουκάλι, παπουτσή | τροπή του τσ σε τζ |
| τσώπα (στ. 527) | σώπα | τροπή του σ σε τσ |
| ανεξέταχτο (στ. 484) | ανεξέταστο | τροπή του σ σε χ |
| αιστανόμαστε (στ. 508), ελεύτερος (στ. 611) | αισθανόμαστε, ελεύθερος | τροπή του θ σε τ |
| ευτύς (στ. 25), φτόνος (στ. 1190) | ευθύς, φθόνος | τροπή του φθ σε φτ |
| φκιασιδωμένες (στ. 150) | φτιασιδωμένες | τροπή του φτ σε φκ |
| φλαστό (στ. 144) | βλαστό | τροπή των β/θ σε φ |
| χαραχτήρας (στ. 544) | χαρακτήρας | τροπή του κτ σε χτ |
| πλιο (στ. 57), νώμους (στ. 288) | πιο, ώμους | ανάπτυξη συμφώνου |
| α (στ. 106), κλειουν (στ. 421), φαητό (στ. 860), συφιλιωθούμε (στ. 1098) | αν, κλείνουν, φαγητό, συμφιλιωθούμε | αφαίρεση συμφώνου |
| εδώθε (στ. 66), ευρήκα (στ. 73), απέταξε (στ. 107), ξέγυμνον (στ. 157), ασήκωσα (στ. 330), αμάχες (στ. 340), ανέμυαλα (στ. 516) | εδώ, βρήκα, πέταξε, γυμνό, σήκωσα, μάχες, άμυαλα | αύξηση συλλαβών |
| ομιλιές (στ. 851), αγγειά (στ. 554) | ομιλίες, αγγεία | μετάθεση τόνου |

Πρόκειται για μία συνειδητή επιλογή που δεν αποτελεί απλά μέρος του δημοτικιστικού τρόπου, αλλά σχετίζεται άμεσα με το είδος της θεατρικής μετάφρασης: «Για τους ανθρώπους του θεάτρου αποτελεί κοινό τόπο η άποψη ότι η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος πρέπει να είναι «θεατρική», κατάλληλη δηλαδή για σκηνική παρουσίαση. Συνήθως δίνεται έμφαση στη διευκόλυνση αφενός των ηθοποιών μέσω ενός λόγου εύκολου στην απαγγελία και αφετέρου των θεατών μέσω μιας εύκολα κατανοητής μετάφρασης» (Ρώσσογλου, 2012, σ. 17). Το γεγονός ότι ο Θεοτόκης προσάρμοσε τον γραπτό λόγο στα φωνητικά δεδομένα του

προφορικού ιδιώματος, μπορεί να υποδεικνύει ότι προόριζε τη μετάφρασή του για να παρασταθεί από κάποιον κερκυραϊκό θίασο. Σε κάθε περίπτωση όμως, η συγκεκριμένη επιλογή ευθυγραμμίζεται με τη γενικότερη τάση του Θεοτόκη να προβάλλει την κερκυραϊκή ταυτότητα, τόσο στις μεταφράσεις όσο και στο πρωτότυπο έργο του.

Άλλο ένα στοιχείο που πρέπει να σχολιαστεί, είναι η σημασία που έδωσε ο Θεοτόκης στη διατήρηση όλων των τεχνικών χαρακτηριστικών της αριστοφανικής ποίησης. Σεβάστηκε απόλυτα την ποικιλία μετρικών συστημάτων του πρωτότυπου, αποδίδοντάς την με μια ανάλογη ποικιλία νεοελληνικών μέτρων[271]. Η επιτυχία του Θεοτόκη ως προς την αντιμετώπιση της αρχαιοελληνικής μετρικής συνίσταται στο ότι δεν προσπάθησε να αντιστοιχήσει απόλυτα το αρχαίο με το νέο ελληνικό μετρικό σύστημα, όπως οι συντηρητικοί της γραμμής του Α. Ραγκαβή, ούτε όμως υιοθέτησε την ισοπεδωτική εξομοίωση με τη σύγχρονη στιχουργική, όπως για παράδειγμα οι Π. Δημητρακόπουλος και Γ. Σουρής. Εφαρμόζοντας τη σολωμική μέθοδο της μετάπλασης των μετρικών μορφών (Λέτσιος, 2017), τόσο χαρακτηριστικό της Κερκυραϊκής Σχολής όσο και του ίδιου, «προσπάθησε οι στίχοι του να μην απομακρύνονται, τουλάχιστο ρυθμικά, από το πρωτότυπο, αλλά εκμεταλλεύτηκε επίσης στο έπακρο τη νεοελληνική στιχουργική πολυμορφία.» (Κακριδής, 2004, σ. 24).

Στα διαλογικά μέρη του έργου ο Θεοτόκης πρόσεξε να διατηρεί τον αριθμό των συλλαβών κάθε στίχου όσο πιο κοντά γινόταν στο πρωτότυπο. Όπου κρινόταν απαραίτητο, για τη συμπλήρωση του νοήματος, να προστεθεί ένας στίχος ή ένα ημιστίχιο, το έκανε, προσέχοντας όμως να μην πλατειάσει. Έτσι, κατόρθωσε να αποδώσει τους 1.321 στίχους του Αριστοφάνη σε 1.334 δικούς του, αξιοσημείωτο επίτευγμα στη μετάφραση από μία συνθετική σε μια αναλυτική γλώσσα (Κακριδής, 2004). Στο παρακάτω απόσπασμα φαίνεται ότι τα ιαμβικά τρίμετρα έχουν αποδοθεί με ιαμβικό παροξύτονο δεκατρισύλλαβο και η μετάφραση υπερβαίνει το πρωτότυπο κατά έναν στίχο:

(στ. 1-5, Λυσιστράτη)
*Ἀλλ᾽ εἴ τις εἰς Βακχεῖον αὐτὰς ἐκάλεσεν,*
*ἢ ᾽ς Πανὸς, ἢ ᾽πὶ Κωλιάδ᾽, ἢ ᾽ς Γενετυλλίδος,*

[271] Αντίστοιχους χειρισμούς είχε κάνει και κατά τη μετάφραση λυρικής ποίησης. Σχετικά με αυτά βλ. στην ενότητα Β. του δεύτερου κεφαλαίου.

*οὐδ' ἂν διελθεῖν ἦν ἂν ὑπὸ τῶν τυμπάνων.*
*νῦν δ' οὐδεμία πάρεστιν ἐνταυθοῖ γυνή,*
*πλὴν ἢ γ' ἐμὴ κωμῆτις ἥδ' ἐξέρχεται.*
*χαῖρ', ὦ Καλονίκη.*

*Μα αν ίσως στο ναό του Βάκχου, ή στην Κωλιάδα,*
*αν ίσως στου Πανός, ή στης Γενετυλλίδας,*
*τες έκραζε κανείς, από τα τούμπανά τους*
*ούτε και να διαβείς δε θα μπορούσες βέβαια.*
*Μα τώρα μήτε μια γυναίκα εδώ δεν είναι˙*
*όμως προβαίνει εδώ τούτη η γειτόνισσά μου.*
*Ω Καλονίκη, γεια σου.*

Στο επόμενο απόσπασμα, οι τέσσερις πρώτοι στίχοι είναι ιαμβικά καταληκτικά τετράμετρα και αποδίδονται με ιαμβικούς δεκαπεντασύλλαβους, διατηρώντας δηλαδή ακριβώς τον ίδιο αριθμό συλλαβών. Το λυρικό μέτρο του χορικού στους έξι στίχους που ακολουθούν έχει αποδοθεί πιο ελεύθερα, αλλά φαίνεται η επιτυχημένη προσπάθεια του Θεοτόκη να διατηρήσει την κωλομετρία, «δηλαδή να μεταφράζει κάθε προσωδιακή ενότητα με ένα δικό του τονικό στίχο» (Κακριδής, 2004, σ. 25):

(στ. 254-265, Χορός γερόντων)
*Χώρει, Δράκης, ἡγοῦ βάδην, εἰ καὶ τὸν ὦμον ἀλγεῖς*
*κορμοῦ τοσουτονὶ βάρος χλωρᾶς φέρων ἐλάας.*
*ἦ πόλλ' ἄελπτ' ἔνεστιν ἐν τῷ μακρῷ βίῳ, φεῦ,*
*ἐπεὶ τίς ἄν ποτ' ἤλπισ', ὦ Στρυμόδωρ', ἀκοῦσαι*
*γυναῖκας, ἃς ἐβόσκομεν*
*κατ' οἶκον ἐμφανὲς κακόν,*
*κατὰ μὲν ἅγιον ἔχειν βρέτας,*
*κατὰ δ' ἀκρόπολιν ἐμὰν λαβεῖν*
*κλῄθροις δὲ καὶ μοχλοῖσιν*
*τὰ προπύλαια πακτοῦν;*

*Πρώτος προβάτει Δράκη ομπρός, κι ο νώμος σου ας πονέσει,*
*που κουβαλεί πολύ βαρύ χλωρής ελιάς κλωνάρι.*
*Τ' ανέλπιστα, αχ, είναι πολλά, στη μακριά ζωή,*
*τι ποιος ποτέ, ω Στρυμόδωρε, τό 'λπιζε ν'ακούσει,*
*πως οι γυναίκες, το κακό*
*που βόσκαμε στο σπίτι εμείς,*
*τ' άγιο το κόνισμα μού 'χουν αρπάξει,*
*και την Ακρόπολη, πού 'χα, κρατούν,*
*και με κλειδιά και σύρτες,*
*τα προπύλαια εκλείσαν;*

Ένα ζήτημα που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τις αριστοφανικές μεταφράσεις αποτελούν τα λεγόμενα «οὐ φωνητά», δηλαδή οι βωμολοχίες, λέξεις ή ολόκληρες φράσεις που αναφέρονται στα σεξουαλικά όργανα, τη γενετήσια πράξη και άλλες βιολογικές λειτουργίες. Όπως ήδη αναφέρθηκε, αυτό ήταν ένα ακανθώδες ζήτημα, που αντιμετωπίστηκε είτε με τη μέθοδο της αποκαθάρσεως είτε με την ακριβώς αντίθετη προσέγγιση, μετατρέποντας την αριστοφανική κωμωδία σε περιθωριακό θέαμα τύπου καμπαρέ. Ο Θεοτόκης απέφυγε τα άκρα, μεταφράζοντας με αρκετή πιστότητα όλες τις επίμαχες λέξεις και αποδίδοντας τα «πονηρά» λογοπαίγνια, μετριάζοντας όμως κατά το δυνατόν την οξύτητα ή αντικαθιστώντας κάποιες άμεσες αναφορές με πιο έμμεσες. Για παράδειγμα, στο απόσπασμα που ακολουθεί (στ. 769-776), όπου η Λυσιστράτη μεταφέρει στις γυναίκες έναν χρησμό, υπάρχει ένα σύνθετο λογοπαίγνιο που αποτελεί σεξουαλική αναφορά και κάποιες λέξεις που αναφέρονται ρητά σε συγκεκριμένα μέρη του σώματος:

*Λυσιστράτη*
*σιγᾶτε δή.*
*ἀλλ᾽ ὁπόταν πτήξωσι χελιδόνες εἰς ἕνα χῶρον,*
*τοὺς ἔποπας φεύγουσαι, ἀπόσχονταί τε φαλήτων,*
*παῦλα κακῶν ἔσται, τὰ δ᾽ ὑπέρτερα νέρτερα θήσει*
*Ζεὺς ὑψιβρεμέτης.*
*Γυνή Α΄*
*ἐπάνω κατακεισόμεθ᾽ ἡμεῖς;*
*Λυσιστράτη*
*ἢν δὲ διαστῶσιν καὶ ἀναπτῶνται πτερύγεσσιν*
*ἐξ ἱεροῦ ναοῖο χελιδόνες, οὐκέτι δόξει*
*ὄρνεον οὐδ᾽ ὁτιοῦν καταπυγωνέστερον εἶναι.*

Ο Θεοτόκης μεταφράζει ως εξής (στ. 764-771):

*Λυσιστράτη*
*Αλλά τσωπάστε πρώτα.*
*«Μα όταν πολλές χελιδόνες πετάξουν αντάμα στον ίδιον*
*τόπο, και φεύγουν τους πούπους[272], κι από τους φαλλούς αλαργεύουν,*
*τότες θα πάψουν ευτύς τα κακά˙ και θα βάλει τ᾽απάνου κάτου ο ουρανόβροντος Δίας».*
*Χορός γυναικών*
*Εμείς θ᾽απλωθούμε από πάνου;*

[272] πούπος = τσαλαπετεινός (Κακριδής, 2004)

*Λυσιστράτη*

*«Μα αν χωριστούν και ριχτούν στα ψηλά μ' ανοιχτές τες φτερούγες*
*μέσα απ'τον άγιο ναό οι χελιδόνες, μήτε ένα στον κόσμο*
*όρνιο δε θε να ιδωθεί σαν εκείνες βουριάρικο*[273] *τόσο»*

Αν παραβληθεί το αντίστοιχο απόσπασμα της μετάφρασης του Π. Δημητρακόπουλου, γίνεται εμφανές ότι ο Θεοτόκης, εκτός από το ότι έχει αποδώσει πολύ καλύτερα το μέτρο[274], βρίσκεται πιο κοντά στο ύφος του Αριστοφάνη και, χωρίς να προδώσει το νόημα του πρωτότυπου, κατορθώνει να παραμείνει μέσα στα όρια του decorum:

*Χορός Γερόντων* [sic]

*Ακούστε και σκασμός!*
*«Όταν οι χελιδόνες*
*θα μαζευτούν σε μια μεριά και θα καθίσουν μόνες*
*από τους τσαλαπετεινούς μακράν κι από αρσενικά,*
*θα σταματήσουν τα κακά.*
*Κι ο Ζευς όπου βροντά ψηλά [με το τρανό του χέρι]*
*τα πράματα θα φέρει,*
*που τ'από πάνω θα βρεθεί στο κάτω πλακωμένο»*

*Γυναίκα Α΄*

*Θα πέφτουμ'από πάνω τους εμείς; [καταλαβαίνω].*

*Λυσιστράτη*

*«Οι χελιδόνες δε αυτές αν τσακωθούν καμιά φορά*
*κι από τον ιερό ναό φύγουν και κάνουνε φτερά,*
*όρνιο ποτέ δεν θα φανεί [στον κόσμο γεννημένο]*
*πιο πουτανιάρικο απ' αυτές και πιο ξεκωλιασμένο!»*

Ο Φ.Ι. Κακριδής παρατηρεί ότι «κανείς σεμνότυφος δε θα διάλεγε να μεταφράσει Αριστοφάνη, και μάλιστα τη Λυσιστράτη […] ο Θεοτόκης θέλησε να μην ξεπεράσει κάποια όρια, και τίποτα άλλο.» (Κακριδής, 2004). Ο μεταφραστής χρειάζεται να λαμβάνει υπόψη του τις διαφορές του πλαισίου μεταξύ πρωτότυπου και μεταφράσματος. Το 411 π.Χ., όταν διδάχθηκε η *Λυσιστράτη* από τον Αριστοφάνη, το ακροατήριο αποτελούνταν από άνδρες, που συνήθιζαν να βλέπουν άλλους άνδρες γυμνούς στα γυμναστήρια και στα λουτρά, που περιτριγυρίζονταν στις πόλεις και τους ναούς τους από γυμνά αγάλματα, που γνώριζαν από τη μυθολογία τους λεπτομέρειες για τις ερωτικές περιπέτειες των θεών. Ένα τέτοιο ακροατήριο σίγουρα δεν θα σκανδαλιζόταν ιδιαίτερα από τις αθυροστομίες του Αριστοφάνη. Για τους

[273] βουριάρικο = (καταπύγων) αισχρός (Κακριδής, 2004)
[274] Το αρχαίο δακτυλικό εξάμετρο αποδίδεται με το αντίστοιχο τονικό μετρο (Κακριδής, 2004).

Νεοέλληνες αστούς του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα, ο καθένας μπορεί να αντιληφθεί πόσο διαφορετικά ήταν τα πράγματα.

Αν ο Θεοτόκης ονόμαζε τα πάντα με το όνομά τους και απέδιδε όλες τις γραφικές εικόνες του Αριστοφάνη με όλη τη δυνατή γλαφυρότητα και παραστατικότητα – και γνωρίζουμε ότι αν ήθελε μπορούσε να είναι πολύ παραστατικός στις περιγραφές του – θα αδικούσε το έργο και θα δοκίμαζε τα όρια της ανοχής του ακροατηρίου του. Έτσι διαχειρίζεται το ζήτημα με μεγάλη δημιουργικότητα, επιστρατεύοντας λεξιλόγιο από την καθημερινή ομιλία, παραλλάσσοντας αρχαίες λέξεις, ακόμα και εφευρίσκοντας νέες. Ορισμένα παραδείγματα παρατίθενται στη συνέχεια, σε αντιπαραβολή με τη μετάφραση του Π. Δημητρακόπουλου:

(στ. 142-143, Λαμπιτώ)
*χαλεπὰ μὲν ναὶ τὼ σιὼ*
*γυναῖκάς ὑπνῶν ἐστ' ἄνευ ψωλᾶς μόνας.*

*Μα το ναι, πολλή είναι η δυσκολία*
*να κοιμούνται χωρίς φλαστό οι γυναίκες μόνες˙*

*Είναι κακό πολύ*
*απ'της γυναίκας το πλευρό να λείπει κ'η ψωλή*
*και μόνη να κοιμάται.*

(στ. 133-135, Καλονίκη)
*ἄλλ' ἄλλ' ὅ τι βούλει˙ κἄν με χρῇ διὰ τοῦ πυρὸς*
*ἐθέλω βαδίζειν˙ τοῦτο μᾶλλον τοῦ πέους.*
*οὐδὲν γὰρ οἷον, ὦ φίλη Λυσιστράτη.*

*Ό, τι άλλο σου καστεί, στη στια εγώ μπαίνω, αν πρέπει!*
*Αυτό το προτιμώ˙ μόνο όχι τ'ωμό κρέας.*
*Τίποτα σαν αυτό δεν είναι, ω Λυσιστράτη.*

*Άλλαξε λόγια, άλλαξε! Και στη φωτιάν απάνω*
*να περπατήσω αν αγαπάς, για χάρη σου το κάνω˙*
*κι αυτό, που λες, το προτιμώ,*
*παρά της πούτσας τον καημό,*
*γιατί δεν ξεύρω σαν κι αυτή τι άλλο θ'αποκτήσω.*

(στ. 212-214, Λυσιστράτη - Καλονίκη)
*Οὐκ ἔστιν οὐδεὶς οὔτε μοιχὸς οὔτ' ἀνὴρ.*
*Οὐκ ἔστιν οὐδεὶς οὔτε μοιχὸς οὔτ' ἀνὴρ.*
*ὅστις πρὸς ἐμὲ πρόσεισιν ἐστυκώς. λέγε.*

*«Ούτε αγαπητικός, ούτε άντρας δεν υπάρχει,...»*
*«Ούτε αγαπητικός, ούτε άντρας δεν υπάρχει,...»*
*«που να σιμώσει εμέ μαναρωμένος.» Λέγε.*

*Δεν θα βρεθεί ούτε γαμιάς, ούτε κι ο άνδρας μου έστω.*
*Δεν θα βρεθεί ούτε γαμιάς, ούτε κι ο άνδρας μου έστω.*
*Που καυλωμένος θα μου ρθει μες το κρεβάτι.*
*Πες το!*

Στο σύνολό της η μετάφραση του Θεοτόκη, που ολοκληρώθηκε μόλις σε ένα μήνα, μαρτυρεί το βάθος της γνώσης του πάνω στην αρχαία ελληνική γλώσσα, την ευκολία του να πλάθει νέες λέξεις, την ικανότητά του να μεταπλάθει τις μετρικές μορφές. Με βάση όλες τις ενδείξεις, φαίνεται ότι είχε την πρόθεση να εκδώσει άμεσα τη

*Λυσιστράτη*, αλλά, άγνωστο για ποιους λόγους, αυτό δεν έγινε. Το χειρόγραφο αγνοούνταν για αρκετά χρόνια, ώσπου βρέθηκε σε κάποιο παλαιοπωλείο και αγοράστηκε από τον Γεώργιο Ι. Θεοτόκη (Κακριδής, 2004). Από το χειρόγραφο το μετέγραψε και το εξέδωσε, με εισαγωγή και σχόλια, ο Φ.Ι. Κακριδής. Ο ίδιος, στο τέλος της εισαγωγής, εκφράζει την ευχή να ανεβάσει κάποιος κερκυραϊκός θίασος μια παράσταση της *Λυσιστράτης* σε μετάφραση του Κωνσταντίνου Θεοτόκη: «Εγγύηση για την επιτυχία δε θ'αποτελούσαν μόνο το αθάνατο αριστοφανικό έργο και η ολοζώντανη δημοτική του μετάφραση, αλλά και το μοναδικό κερκυραϊκό ταμπεραμέντο.» (Κακριδής, 2004, σ. 27).

Η επιλογή του Θεοτόκη να συμπεριλάβει στα θεατρικά του μεταφράσματα τον Αριστοφάνη, διαφοροποιούμενος από τους άλλους Επτανήσιους, ταυτόχρονα με την επιλογή του να μεταφράσει Σαίξπηρ, ευθυγραμμιζόμενος με την επτανησιακή παράδοση, είναι χαρακτηριστική της κομβικής του θέσης στην Επτανησιακή σχολή, που λειτουργούσε γεφυρωτικά μεταξύ Επτανήσων και Αθήνας. Από το δίπολο Όμηρος - Σαίξπηρ που είχε θεσμοθετήσει ο Σολωμός για τα πρότυπα της ποίησης, ο Θεοτόκης διατηρεί το ένα άκρο, το κατά Σολωμό ρομαντικό, και, ειδικά για τη δραματική ποίηση, αντικαθιστά το άλλο, το κατά Σολωμό κλασικιστικό, με τον Αριστοφάνη. Επίσης, διανθίζει το σύνολο με τις μεταφράσεις δραμάτων του Καλιδάσα, εισάγοντας έτσι τον πολιτιστικό θησαυρό της Ανατολής ως μια τρίτη συνιστώσα ποιητικών προτύπων.

## Β.3. Πέντε δράματα του Σαίξπηρ

Προηγουμένως συζητήθηκε η παράδοση του σολωμικού κύκλου στις σαιξπηρικές μεταφράσεις, όπως και το ειδικό ενδιαφέρον του φίλου και συνεργάτη του Θεοτόκη, Χατζόπουλου, για τις θεατρικές μεταφράσεις και μάλιστα για τον Σαίξπηρ. Στο πλαίσιο αυτό λοιπόν, ήταν αναμενόμενη η επιλογή του Θεοτόκη να εντάξει τον Σαίξπηρ στην πολυποίκιλη μεταφραστική του εργασία. Σύμφωνα μάλιστα με μαρτυρίες, σκόπευε να μεταφράσει όλα τα έργα του Άγγλου δραματουργού, μεγαλόπνοο σχέδιο, που δεν μπόρεσε να ολοκληρώσει (Γαραντούδης, 1991). Όσα ειπώθηκαν παραπάνω για τις μεταφράσεις από τον Καλιδάσα και τον Αριστοφάνη ισχύουν και για τα σαιξπηρικά μεταφράσματα του Θεοτόκη. Εντάσσονται και αυτά στην άσκησή του πάνω στη θεατρική μετάφραση και οι επιλογές είναι αντίστοιχες.

Πρώτη, το 1911, ολοκληρώθηκε η μετάφραση του *Βασιληά Ληρ*, αλλά δεν εκδόθηκε ποτέ[275]. Κάποια αποσπάσματά της δημοσιεύθηκαν μετά θάνατον, στα περιοδικά *Κερκυραϊκή Ανθολογία* (1925) και *Ελληνικά Γράμματα* (1929), με την ευκαιρία αφιερωμάτων στο έργο του Θεοτόκη. Το 1914 μετέφρασε την *Τρικυμία*, η οποία δημοσιεύθηκε το 1916 στα *Γράμματα Αλεξάντριας* (τχ. 28-30, σσ: 221-284). Το 1915 μετέφρασε τον *Οθέλλο,* που δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στον *Νουμά* (1915-1916, φ: 568-571, 573-576, 579, 581, 582, 584, 585) και το 1916 μετέφρασε τον *Άμλετ*, που δημοσιεύθηκε τμηματικά στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία* από το 1916 ως το 1924[276]. Τέλος, ως το 1918 είχε ολοκληρώσει και τη μετάφραση του *Μακβέθ,* που δημοσιεύθηκε τμηματικά σε διάφορα περιοδικά, από το 1918 ως το 1920 και εκδόθηκε από τον Ελευθερουδάκη το 1923. Δηλαδή, μέσα σε επτά χρόνια ολοκλήρωσε τη μετάφραση πέντε σαιξπηρικών δραμάτων, ενώ παράλληλα εργαζόταν σε άλλες μεταφράσεις και στο πρωτότυπο έργο του.

Η επιλογή των συγκεκριμένων πέντε έργων, με τα οποία ξεκίνησε τις σαιξπηρικές του μεταφράσεις ο Θεοτόκης, πρέπει να έγινε με κριτήριο την καλλιτεχνική τους αξία, αλλά και τη σημασία τους στην επτανησιακή παράδοση. Ο Σολωμός, στον *Διάλογο*, αναφέρεται ρητά στα τέσσερα από αυτά, ως κορυφαία αριστουργήματα του Σαίξπηρ και της αγγλικής λογοτεχνίας γενικότερα: *«Χαίρετε, λοιπόν, θείοι τόνοι, οξείαις, βαρείαις, περισπωμέναις! […] Εσείς εμπνεύσετε, πριν γεννηθήτε, τον Όμηρο, […] εσείς εμπνεύσετε τον Δάντη […] εσείς τον Σέϊκσπηρ, όταν επαράσταινε τον Λέαρ, τον Άμλετ, τον Οτέλλο, τον Μάκβεθ, και ανατρίχιαζεν όλος ο κόσμος της Αγγλίας˙»*[277]. Το πέμπτο έργο, την *Τρικυμία*, ο Σολωμός δεν το αναφέρει, αλλά την μετέφρασε ο Πολυλάς[278], επομένως εντάσσεται και αυτή στα έργα τα υποδεδειγμένα από τους πνευματικούς ηγέτες της Επτανησιακής Σχολής. Όσον αφορά στη σχέση του Θεοτόκη και των σαιξπηρικών του μεταφρασμάτων με την επτανησιακή παράδοση, και ειδικότερα με τον κερκυραϊκό κύκλο του Πολυλά, είναι πολύ ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο ίδιος είχε γράψει ένα σονέτο αφιερωμένο στον Πολυλά για τη μετάφραση του *Άμλετ:*

---

[275] Ο Κ. Μπαλάσκας αναφέρει ότι η μετάφραση σώζεται και ότι ο Γ. Π. Σαββίδης έχει υποσχεθεί την έκδοσή της (Μπαλάσκας, 1993, σ. 211). Παρόλα αυτά, δεν κατόρθωσα στην έρευνά μου να εντοπίσω κάτι περισσότερο από τα μικρά δημοσιευμένα αποσπάσματα που αναφέρονται εδώ.

[276] Εκδόθηκε σε βιβλίο το 1977: *Ο Άμλετ. Τραγωδία σε πέντε πράξεις*, εισαγωγή Τ. Σ. Έλιοτ, μετάφραση της εισαγωγής-σημειώσεις Γ. Π. Σαββίδης, μτφ. Κωνσταντίνος Θεοτόκης, επιλογικό σημείωμα Γ. Π. Σαββίδης, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1977.

[277] *Άπαντα Διονυσίου Σολωμού*. Εκδόσεις Σακελλαρίου. Αθήνα, 1901 (σ. 267).

[278] Βλ. παραπάνω, στην ενότητα Α.3., σσ. 198-199.

*ΣΤΟΝ ΙΑΚΩΒΟ ΠΟΛΥΛΑ*
*ΟΤΑΝ ΕΜΕΤΕΦΡΑΣΕ ΤΟΝ ΑΜΛΕΤΟ*
*Στην άπειρη του Σαίξπηρ φαντασία*
*Πετούμενος φανέρωσες τα βάθη*
*Του πέλαγου στην ύστερη Δανία*
*Και χιονισμένο τάφο ήρωα που εχάθη.*
*Μπρος του αντηχάει η φωνή της σκιάς του αγία:*
*«Πρέπει κ' η Ελλάδα τη δόξα μου να μάθει*
*Νάχει στη γη της δόξας η Οφηλία*
*Μνήμη λαμπρή για τα δεινά της πάθη*
*Τ' είναι κι αυτή αδελφή της Αντιγόνης*
*Κι ο Σαίξπηρ, αδελφός του Σοφοκλέα,*
*Μιας άλλης καταράστηκε θεάς το θρόνο*
*Που τον άγριο θυμό της Τεισιφόνης*
*Για το έγκλημα Κεινής και του Φονέα*
*Έσυρε ευτύς και σβήστηκε στο χρόνο.*

Πέρα από μια κίνηση ευγενούς φιλοφρόνησης από τον νέο λογοτέχνη προς τον καταξιωμένο λόγιο και μέντορα, το σονέτο αυτό αποτελεί και μια ειλικρινή εκδήλωση θαυμασμού εκ μέρους του Θεοτόκη για το μεταφραστικό πόνημα του Πολυλά. Το γεγονός ότι σε μεταγενέστερο χρόνο ο Θεοτόκης διέγραψε μουντζουρώνοντας τους στίχους αυτούς από το τετράδιο των χειρόγραφών του[279], αποτελεί ίσως μια ένδειξη μεταστροφής της γνώμης του, διαφωνίας με τις επιλογές του Πολυλά, ένδειξη που ενισχύεται και από την απόφασή του τελικά να μεταφράσει τον *Άμλετ* και την *Τρικυμία*, παρόλο που υπήρχαν οι μεταφράσεις του Πολυλά. Η πρόταση του Θεοτόκη για τις σαιξπηρικές μεταφράσεις διαφοροποιείται από αυτήν του Πολυλά, τόσο ως προς τη γλώσσα – ο Θεοτόκης επιλέγει πολύ πιο ακραία δημοτική από τη μετριοπαθή γλώσσα του Πολυλά – όσο και ως προς τη μετρική – ο Θεοτόκης δεν υιοθετεί τον δεκατρισύλλαβο στίχο του Πολυλά, αλλά χρησιμοποιεί τον δικό του εντεκασύλλαβο – επιλογή με ιδιαίτερο νόημα, που θα συζητηθεί παρακάτω.

Ο Θεοτόκης μεταφράζει τον Σαίξπηρ σε δημοτική, με έντονη την παρουσία του κερκυραϊκού ιδιώματος και την προφορικότητα του λόγου. Πολλές λέξεις είναι χαλκευμένες από τον ίδιο, από ρίζες αρχαιοελληνικές ή λόγιες, πάντοτε με βάση τους κανόνες της νέας ελληνικής. Στο απόσπασμα που ακολουθεί, οι λέξεις *γλίγωρες*

[279] Ο Θ. Δ. Φραγκόπουλος, ανιψιός του Κ. Θεοτόκη, ο οποίος και πρωτοδημοσίευσε το σονέτο αυτό, μας πληροφορεί ότι ήταν εντελώς μελανωμένο, σε βαθμό που πολύ δύσκολα διαβαζόταν (Αλεξάκης, 1998, σ. 142).

(=γρήγορες), *πλέρια* (=πλήρης, τέλεια), *κάμε* (=κάνε), *σιάδι* (=επίπεδο, ίσιωμα) αποτελούν ιδιωματικούς τύπους κοινών νεοελληνικών λέξεων. Για να μεταφράσει τον στίχο του πρωτότυπου, *strike flat the thick rotundity of the world*, κατασκευάζει τη λέξη *στρογγυλότη*, και πετυχαίνει να αποδώσει ταυτόχρονα το νόημα, την εικόνα και τη μονολεκτικότητα του *rotundity*. Ακόμα και ο αριθμός των συλλαβών στις δύο λέξεις είναι ίδιος:

(Βασιληάς Ληρ, Πράξη 3η , σκηνή 2η)

*Ληρ:Φυσάτε, ανέμοι, ως που τα μάγουλά σας*
*Να ξεσκιστούν, φυσάτε με μανία!*
*Καταρράχτες και σίφουνες χυθήτε,*
*Των εκκλησιών τους πύργους πελαγώστε,*
*Τους πετεινούς τους πνίχτε στα νερά σας!*
*Αστραψιές, που μυρίζετε το θειάφι,*
*Γλίγωρες σαν τη σκέψη, προμηνύτρες*
*Του κεραυνού που σκίζει τους πλατάνους,*
*Το λευκό μου κεφάλι καψαλίστε!*
*Και σύ, ώ βροντή, που συνταράζεις όλα,*
*Της γης την πλέρια στρογγυλότη χτύπα,*
*Κάμε την σιάδι, σπάσε τα καλούπια*
*Της φύσης και κατάστρεψε με μίας*
*Κάθε σπέρμα που αχάριστους γεννάει.*

Στην απόδοση του μέτρου ο Θεοτόκης ακολουθεί την ίδια μεθοδολογία που έχουμε ως τώρα περιγράψει. Η μετρική στη μετάφραση έχει για τον Θεοτόκη ιδιαίτερη βαρύτητα, όχι μόνο για αισθητικούς λόγους, αλλά για την απόδοση της ίδιας της ουσίας των ποιητικών έργων. Όπως οι υπόλοιποι Επτανήσιοι, έτσι και αυτός έχει θητεύσει στον γερμανικό ρομαντισμό, γεγονός που αναλύθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Η θεωρητική προσέγγιση του γερμανικού ρομαντισμού απέναντι στη μετάφραση της ποίησης προβάλλει εμφατικά το ζήτημα της μορφής και του σημασιολογικού φορτίου που αυτή φέρει. Για τον λόγο αυτό οι Επτανήσιοι επεδίωξαν τόσο επίμονα να επιτύχουν μεταφράσεις έμμετρες, που να αποδίδουν όχι μόνο το νόημα, αλλά και τη συνολική αισθητική εντύπωση που προκαλούσε το πρωτότυπο, μέσω του μέτρου, της ρίμας, των παρηχήσεων και γενικά, όλων των μορφικών χαρακτηριστικών του.

Ειδικότερα για τις μεταφράσεις σαιξπηρικών κειμένων, είναι μάλλον βέβαιο ότι ο Θεοτόκης είχε υπόψιν του τις θέσεις του Σλέγκελ σχετικά με την ανάγκη διατήρησης

των εξωτερικών χαρακτηριστικών του πρωτότυπου: “Schlegel’s view of Shakespearean drama as organic poetry, as exhibited, for instance, in his essay on *Romeo and Juliet* (1797), and later on elaborated in his *Lectures*, is no doubt central to his contribution to romantic aesthetics. Accordingly, each formal detail must be seen as being calculated to serve the total effect; […] Hence a faithful rendering of the original requires attention not only to semantic meaning, but also, and more importantly, to aesthetic form – since form carries the distinctive part of the meaning. […] Ideally, then, the translation is expected to recreate the entire organism of the source text by a corresponding organism of the target text.” (Habicht, 1993, σ. 46).

Όμως, ο Σλέγκελ, παρά την επιμονή του στη σημασία της μορφής και στην ανάγκη της απόδοσης αυτής της μορφής κατά τη μετάφραση των ποιητικών έργων, στην προσπάθειά του να επιτύχει την ιδανική μετρική δομή στα σαιξπηρικά του μεταφράσματα, παρέβλεψε ορισμένες παραμέτρους του σαιξπηρικού στίχου. Σε ορισμένες περιπτώσεις, σκόπιμα το μέτρο χαλαρώνει ή απουσιάζει ολοκληρωτικά, διότι η ηχητική δυσαρμονία που προκύπτει ενισχύει τη σημασία του περιεχομένου. Για παράδειγμα, στην πρώτη πράξη της *Τρικυμίας*, στην πρώτη σκηνή, όπου περιγράφεται η θαλασσοταραχή και το ναυάγιο του πλοίου, επικρατεί ένα μετρικό χάος, στο οποίο αντανακλώνται τα φυσικά φαινόμενα και η ψυχική αναστάτωση των προσώπων:

> ACT I
> SCENE I. *[On a ship at sea:] a tempestuous noise of thunder and lightning heard.*
> *Enter a Ship-Master and a Boatswain*
>
> Mast. *Boatswain!*
> Boats. *Here, master; what cheer?*
> Mast. *Good, speak to the mariners; fall to't, yarely, or we run ourselves aground: bestir, bestir.*
> […]
> Boats. *Heigh, my hearts! cheerly, cheerly, my hearts! yare, yare! Take in the topsail. Tend to the master's whistle. Blow, till thou burst thy wind, if room enough!*
>
> *Enter ALONSO, SEBASTIAN, ANTONIO, FERDINAND, GONZALO, and others*
>
> Alon. *Good boatswain, have care. Where's the master? Play the men.*

Boats. *I pray now, keep below.*
Ant. *Where is the master, boatswain?*
Boats. *Do you not hear him? You mar our labour. Keep your cabins; you do assist the storm.*
Gon. *Nay, good, be patient.*
Boats. *When the sea is. Hence! What cares these roarers for the name of king? To cabin! silence! trouble us not.*

Ο Σλέγκελ έτεινε να ομαλοποιεί τέτοιες μετρικές ανωμαλίες. Αντιθέτως, οι μεταφράσεις του Σαίξπηρ από τον Johan Heinrich Voss και τους γιους του (δημοσιευμένες από το 1818 και έπειτα), σεβάστηκαν ακριβώς αυτές τις ανωμαλίες και τις απέδωσαν με εξαιρετική πιστότητα στα Γερμανικά: *"*[Vosse's translations] display a remarkable sense of Shakespeare's metrical irregularities, rhythmic roughnesses and truncated lines; these are imitated as closely as possible. He avoids for instance the patch-words by which Schlegel had regularized the metre […]*"* (Habicht, 1993, σ. 49). Ο Θεοτόκης, που πιθανόν να είχε μελετήσει τις μεταφράσεις των Voss, απέφευγε την παρεμβατική εξομάλυνση του μέτρου. Το παραπάνω απόσπασμα το μεταφράζει ως εξής:

ΣΚΗΝΗ Α΄. *Σ' ένα καράβι στο πέλαγο.*
*Ακούεται πάταγος από βροντές κι' αστραπές τρικυμίας.*
*Έρχονται ο καραβοκύρης και ο ποδότης ξεχωριστά.*

ΚΑΡΑΒΟΚΥΡΗΣ. *Ποδότη!*
ΠΟΔΟΤΗΣ. *Εδώ καπετάνιε! Πώς πας;*
ΚΑΡΑΒ. *Καλά. Πες στους ναύτες: Βάλτε τα δυνατά σας, αδεμή ποντιζόμαστε. Κουνηθείτε, κουνηθείτε.*
[…]

ΠΟΔΟΤ. *Αϊ παιδιά! Καρδιά, καρδιά, παιδιά! Μ' όρεξη, μ'όρεξη! Μαζέφτε το λατίνι! Προσοχή στη σφυρίχτρα του καπετάνιου.- Φύσα ως να σκάσει ο αγέρας σου, ά βρεις μέρος.*
*(Έρχονται ο Αλόνσος, ο Σεβαστιανός, ο Άντώνιος, ο Φερδινάντος, ο Γονζάλος και άλλοι).*
ΑΛΟΝΣΟΣ. *Καλέ Ποδότη, το νου σας! Πού είναι ο καπετάνιος; Κάμετε σαν άντρες.*
ΠΟΔΟΤ. *Κοπιάστε κάτω τώρα, στη ζωή σας!*
ΑΝΤΩΝΙΟΣ. *Πού είναι ο καπετάνιος, Ποδότη;*
ΠΟΔΟΤ. *Δεν τον ακούτε; - Μας μποδάτε σ' τη δουλειά μας! Αμέτε στες καμπίνες σας. Βοηθάτε τη φουρτούνα.*
ΓΟΝΖΑΛΟΣ. *Δίκηο έχεις καλέ, μα λάβε υπομονή.*

ΠΟΔΟΤ. *Αν είχε και το πέλαγο. Κάτω από δώ! Γνοιάζονται λες για του βασιληά τόνομα οι μούγγριδες οι φυσούνοι; Στην καμπίνα, σιγάτε, μη μας σκοτίζετε!*

Αυτή η χαοτική σκηνή, ακολουθείται από έναν διάλογο μεταξύ του Πρόσπερου και της κόρης του, που βρίσκονται στη στεριά και κοιτούν από μακριά το πλοίο να παλεύει με τα κύματα. Σκόπιμα, για να τονιστεί η αντίθεση μεταξύ των δύο σκηνών, αυτοί οι στίχοι είναι γραμμένοι σε σφιχτοδεμένο ιαμβικό πεντάμετρο:

ACT I
SCENE II. *[The island. Before Prospero's cell.]*
*Enter PROSPERO and MIRANDA*

Mir. *Ĭf bȳ yoŭr ārt, mў dēarĕst fāthĕr, yoū hăve*
*Put the wild waters in this roar, allay them.*
*The sky, it seems, would pour down stinking pitch,*
*But that the sea, mounting to the welkin's cheek,*
*Dashes the fire out. O, I have suffered*
*With those that I saw suffer: a brave vessel,*
*Who had, no doubt, some noble creature in her,*
*Dash'd all to pieces.*
[…]
Pros. *No harm.*
*I have done nothing but in care of thee,*
*Of thee, my dear one, thee, my daughter, who*
*Art ignorant of what thou art, nought knowing*
*Of whence I am, nor that I am more better*
*Than Prospero, master of a full poor cell,*
*And thy no greater father.*

Ο Θεοτόκης αποδίδει τους παραπάνω στίχους με το αντίστοιχο ιαμβικό παροξύτονο εντεκασύλλαβο. Ο ιαμβικός εντεκασύλλαβος είναι το μετρικό σύστημα του σονέτου και το κατεξοχήν μέτρο της ιταλικής ποίησης, το οποίο εκτιμούσαν ιδιαίτερα ο Σολωμός και ο Μαβίλης[280]. Ο Θεοτόκης καλλιέργησε αυτό το μέτρο γράφοντας σονέτα και το προτίμησε για τις σαιξπηρικές μεταφράσεις του, καθώς, σε σχέση με τον ιαμβικό δεκατρισύλλαβο που πρότεινε ο Πολυλάς στη δική του μετάφραση του *Αμλέτου*, προσεγγίζει περισσότερο το μέτρο του Σαίξπηρ:

[280] Περισσότερα για την καλλιέργεια του εντεκασύλλαβου στίχου από τους Επτανήσιους αναφέρονται στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας και ειδικά σχετικά με τα σονέτα του Μαβίλη και του Θεοτόκη, στην ενότητα Γ.2. του 2ου κεφαλαίου.

ΣΚΗΝΗ Β΄. *Το νησί˙ μπρος στο κελλί του Πρόσπερου.*
*Έρχονται ο Πρόσπερος και η Μιράντα.*

ΜΙΡΑΝΤΑ. *Αν με την τέχνη σου έφερες, πατέρα*
*Πολύ ακριβέ, σ' αυτήν την ταραχή*
*Την άγριαν άρμη, ησύχασέ την τώρα.*
*Δείχνει ο ουρανός πως θάθελε να χύσει*
*Κάκοσμη πίσσα, αν, ως το πρόσωπό του*
*Τα κύματα ανεβαίνοντας, τη φλόγα*
*Δεν έσβυναν. Ώ! επόνεσα μ'εκείνους,*
*Που είδα να τυραγνιώνται! Ένα ώρηο πλοίο,*
*Που βέβαια μέσα του είχε ευγενικά*
*Πλάσματα, όλο συντρίμια! τσακισμένο!*
[…]
ΠΡΟΣΠΕΡ. *Δεν έγινε κανένα*
*Κακό˙ για σε μονάχα τάκαμα όλα˙*
*Για σε, ακριβή, για σένα, κόρη, που*
*Δεν ξέρεις ποια είσαι, αφού δεν ξέρεις πούθε*
*Κρατιέμαι εγώ, μηδέ πως είμαι κάτι*
*Περσότερο απ' τον Πρόσπερο που ορίζει*
*Ένα πολύ φτωχό κελλί και πούναι*
*Ο όχι μεγαλείτερος γονηός σου.*

Αντιπαραβάλλοντας τα δύο παραπάνω αποσπάσματα μεταξύ τους, φαίνεται ότι ο Θεοτόκης παρακολουθεί στη μετάφρασή του τις υφολογικές διαφορές του κειμένου του Σαίξπηρ: Όταν μιλούν οι ναυτικοί, την ώρα του πανικού, η γλώσσα είναι πιο προφορική, με περισσότερες αποκοπές και συναιρέσεις, και με πιο χαλαρή συντακτική δομή. Όταν μιλούν ο Πρόσπερος με τη Μιράντα, η γλώσσα τους είναι πιο προσεγμένη, ελαφρώς πομπώδης, πάντα δημοτική, αλλά καλλιεργημένη ανάλογα με τη μόρφωση και την κοινωνική τους θέση. Αυτή η πιστότητα στο ύφος παρατηρείται σταθερά σε όλες τις μεταφράσεις του Θεοτόκη.

Σχετικά με την επιλογή του εντεκασύλλαβου ο Γαραντούδης υπογραμμίζει ότι πρόκειται για συνειδητή ρήξη του Θεοτόκη με την υπάρχουσα παράδοση στις σαιξπηρικές μεταφράσεις. Από τη μία πλευρά απορρίπτει τις προτάσεις που προέρχονται από τον ελλαδικό χώρο, δηλαδή τον αρχαιοπρεπή ιαμβικό δωδεκασύλλαβο των Ι. Περβάνογλου και Α. Βλάχου, αλλά και τον πλαδαρό και αργό για το θέατρο δεκαπεντασύλλαβο του Δ. Βικέλα. Ταυτόχρονα όμως, διαφοροποιείται και από τις υποδείξεις του Πολυλά, ο οποίος θεωρούσε τον ιαμβικό δεκατρισύλλαβο ως το καταλληλότερο μέτρο για την απόδοση του ύφους και των νοημάτων του

Σαίξπηρ (Γαραντούδης, 1991). Ο Θεοτόκης, συνεχίζει ο Γαραντούδης, κατέβαλε τεράστια προσπάθεια να αποδείξει, σε πείσμα του Πολυλά, ότι και ο εντεκασύλλαβος μπορεί να χωρέσει τα νοήματα και να αποδώσει τις διακυμάνσεις του λόγου, από την πιο καθημερινή και λαϊκή ομιλία, στις υψηλότερες φιλοσοφικές και λυρικές του εξάρσεις. Η επιμονή του αυτή είχε ως αποτέλεσμα σε πολλές περιπτώσεις, σύμφωνα πάντα με τον Γαραντούδη, την έντονη απόκλιση ανάμεσα στο γλωσσικό και το μετρικό σύστημα. Η ανάγκη δηλαδή να «χωρέσει» τον σαιξπηρικό στίχο στον ελληνικό εντεκασύλλαβο, εξώθησε τον Θεοτόκη στην κατάχρηση συνιζήσεων και διασκελισμών, σε βάρος της συντακτικής οργάνωσης του λόγου. Εν τέλει, διαπιστώνει, «η πίεση που ασκεί το γλωσσικό σύστημα […] είναι τόσο έντονη, που υπονομεύεται η μετρικότητα του κειμένου και χάνεται η ρυθμική αίσθησή του. […] Αν θα θέλαμε να διατηρήσουμε το μετρικό ρυθμό τους θα έπρεπε σχεδόν να καταστρέψουμε τη σημασία τους˙» (Γαραντούδης, 1991).

Διαφορετική άποψη εκφράζει ο Καραγιώργος, ο οποίος σημειώνει ότι οι μεταφράσεις του Θεοτόκη υπερέχουν σε σχέση με τις υπόλοιπες σαιξπηρικές μεταφράσεις στα Ελληνικά, ως προς την ακρίβεια στο νόημα και τη μετρική απόδοση: “remarkable accuracy and a versification which of all Greek translations comes closest to the original” (Karagiorgos, 1978). Όπως είδαμε και πιο πάνω, η χαλάρωση ή ακόμα και το σπάσιμο της μετρικής ομαλότητας αποτελεί ένα από τα εγγενή χαρακτηριστικά της σαιξπηρικής στιχουργίας. Κατά τη δική μου άποψη, ο Θεοτόκης, ταυτόχρονα με την ακρίβεια στην απόδοση του σαιξπηρικού μέτρου, επιτυγχάνει και τη φυσικότητα. Ο λόγος του, ακόμα και με την πληθώρα των συνιζήσεων και των διασκελισμών, ή πιθανόν χάρη σε αυτήν, είναι τόσο φυσικός, η γλώσσα του τόσο ζωντανή που, στο μεγαλύτερο μέρος τους, οι μεταφράσεις του δίνουν την εντύπωση πρωτότυπου έργου. Ακολουθούν ελάχιστα μόνο παραδείγματα, στα οποία η μετάφραση έχει φτάσει σε τέτοιο βαθμό οικείωσης, που θα μπορούσαν να είναι παρμένα από πρωτότυπα έργα του Θεοτόκη:

*Η Τρικυμία*:

(πράξη Α΄, σκηνή Α΄)
ΑΝΤΩΝ. *Οι μεθύστακες επαίξαν*
*Με τη ζωή μας δολερά! Για κοίτα*
*Εκείνον το φαρδύστομο ληστή!-*
*Ω που να σε ξεπλύνει στον πνιγμό σου*
*Δέκα φορές η στέγνη κ’ η πλημμύρα!*

(πράξη Α΄, σκηνή Β΄)
ΠΡΟΣΠΕΡ. *Αν μουρμουράς ακόμα, εγώ θα σκίσω*
*Ένα ιδρύ και σα σφήνα θα σε μπήξω*
*Στα ροζιασμένα σπλάχνα του να σκούζεις*
*Δώδεκα χειμωνιές απόκει μέσα.*

(πράξη Β΄, σκηνή Β΄)
ΤΡΙΓΚΟΥΛ. *Εδώ δεν υπάρχει ούτε βεργό, ούτε χαμόκλαδο για να αποσκεπαστεί κανείς από τον καιρό, κι' αράδα αράδα κι' άλλη φουρτούνα γίνεται. Την ακούω να τραγουδάει στον αέρα˙ εκείνο εκεί το μαύρο το σύγνεφο, εκείνο το τρανό, μοιάζει σαν ασκί σκασμένο που θάθελε να χύσει ό,τι έχει μέσα.*

*Ο Οθέλλος -Ο μαύρος της Βενετιάς*:
(πράξη Α΄, σκηνή Γ΄)
ΓΙΑΓ. […]
*Ελεύτερη έχει κι' ανοιχτή καρδιά*
*Ο Μαύρος και νομίζει ανθρώπους τίμιους*
*Αυτούς που τέτοιοι φαίνονται μονάχα.*
*Από τη μύτη τρυφερά κανείς*
*Μπορεί να τονε σύρει σα φορτίκι.-*
*Ευρέθηκε! Γεννήθηκε! – Στο φως*
*Του κόσμου πρέπει νάβγει από τον Άδη,*
*Το τέρας, κι' απ' της νύχτας το σκοτάδι.*

(πράξη Δ΄, σκηνή Α΄)
ΓΙΑΓ. *Φέρσου σαν άντρας, Κύριε, και στοχάσου*
*Πως κάθε φουκαράς που νάχει γένεια*
*Και πούναι κάτου απ' το ζυγό του γάμου*
*Μπορούσε νάναι ταίρι σου. Μιλιούνια*
*Άντρες κοιμούνται σε άσεμνα κρεββάτια*
*Κι' ορκίζονται πως άλλος δεν τα ξέρει.*
*Καλήτερός τους είσαι. Ώ είναι περγέλοιο*
*Δαιμονικό, παιγνίδι του διαβόλου,*
*Το να φιλεί ένας δίχως υποψία*
*Μιαν πόρνη και να λέει πως είναι τίμια.*

*Ο Άμλετ*:
(πράξη Β΄, σκηνή Α΄)
Πολών. […]
*Θα μου ερευνήσεις πρώτα τί λογής*
*Δανοί είναι στα Παρίσια, πώς και ποιοι,*
*Πώς ζουν, πού κατοικούν και τί ξοδιάζουν,*

*Κι' αφού, με τέτοιους γύρους και με τέτοιες*
*Λοξοδρομίες, ιδείς που αυτοί γνωρίζουν*
*Το γιο μου, στο σκοπό σου θα βρεθείς*
*Σιμώτερα, παρά όσο θένα ερχόσουν*
*Ρωτώντας τα καθέκαστα. Καμώσου*
*Πως μόνο από μακρυά τονέ γνωρίζεις˙*

(πράξη Γ΄, σκηνή Α΄)
*Άμλετ: Άμε σ'ένα μοναστήρι! Γιατί θέλεις να γίνεις αμαρτωλώνε γεννήτρα; -Είμαι κι εγώ αρκετά τίμιος, μα θα μπορούσα να κατηγορήσω τον εαυτό μου για πράματα τέτοια που καλήτερα θάταν η μάννα μου να μη μ' είχε γεννήσει. Είμαι πάρα περήφανος, γδικητικός, φιλόδοξος κ' έχω κακοσύνες παρέτοιμες να βγουν όξω σ' ένα μου νόημα, περισσότερες απ' όσους στοχασμούς έχω για να τες ιδεαστώ, φαντασιά για να τους δώσω μορφή, ή καιρό για να τες κράξω. Γιατί υποκείμενα τέτοια σαν εμένα να σέρνουνται ανάμεσα σ'ουρανό και γη; Είμαστε αρχικατεργαρέοι όλοι μας! Μη δίνεις πίστη σε κανέναν από μας. Τράβα ίσια το δρόμο σου κι' άμε σ' ένα μοναστήρι.*

Στα παραπάνω αποσπάσματα είναι έκδηλη η προσπάθεια του Θεοτόκη να διατηρήσει σταθερά τον εντεκασύλλαβο στίχο, χρησιμοποιώντας όλες τις τονικές παραλλαγές του. Στο τρίτο απόσπασμα από την *Τρικυμία* και στο δεύτερο απόσπασμα από τον *Άμλετ*, ακολουθώντας το πρωτότυπο, το μέτρο σπάει και ο λόγος γίνεται επί της ουσίας πεζός. Αυτό συμβαίνει επειδή ο ποιητής θέλει με αυτό τον τρόπο να τονίσει την κατάσταση στην οποία βρίσκεται το πρόσωπο που μιλάει. Στην πρώτη περίπτωση, ο Τρίγκουλος περιπλανιέται χαμένος και ναυαγισμένος πάνω στο νησί, ψάχνοντας καταφύγιο, ενώ βλέπει την καταιγίδα να πλησιάζει. Στη δεύτερη περίπτωση, ο Άμλετ βρίσκεται σε ιδιαίτερη νοητική σύγχυση και συναισθηματική ένταση και τα λόγια του είναι ουσιαστικά ένα παραλήρημα. Η μετάφραση του Θεοτόκη ανταποκρίνεται σταθερά στις μετρικές ιδιορρυθμίες του σαιξπηρικού κειμένου. Ένα πολύ καλό παράδειγμα αποτελούν τα τραγούδια και τα χιουμοριστικά στιχάκια που ο Σαίξπηρ συνήθιζε να παρεμβάλλει στα έργα του:

Από τον επίλογο της *Τρικυμίας* που απαγγέλει ο Πρόσπερος:

| | |
|---|---|
| *Now my charms are all o'erthrown,* | *Όλα μου τα μαγικά* |
| *And what strength I have's mine own,* | *Εχαλάσαν τώρα πλιά,* |
| *Which is most faint: now, 'tis true,* | *Και μονάχα η δύναμή μου,* |
| | *Πούναι λίγη, είναι δική μου.* |
| *I must be here confined by you,* | *Και κλεισμένος πρέπει εγώ* |
| *Or sent to Naples. Let me not,* | *Φυσικά να μείνω εδώ,* |

| | |
|---|---|
| *Since I have my dukedom got* | *Αν στη Νάπολη μαζί σας* |
| *And pardon'd the deceiver, dwell* | *Δεν ερθώ. Μα η θέλησή σας,* |
| *In this bare island by your spell;* | *Τώρα που εσυμπάθησα* |
| | *Και στο θρόνο εκάθισα,* |
| | *Με γητειές δε θα μ' αφήσει* |
| *But release me from my bands* | *Στο γυμνό το ερημονήσι.* |
| *With the help of your good hands:* | *Ας μου δώσουν τα καλά* |
| | *Χέρια σας τη λευτεριά* |
| | *Κι' ας μου λύσουν τα δεσμά μου˙* |
| *Gentle breath of yours my sails* | *Κ' ας φουσκώσει τα παννιά μου* |
| *Must fill, or else my project fails,* | *Η γλυκειά σας η πνοή,* |
| *Which was to please. Now I want* | *Ο σκοπός μου ειδέ και μη,* |
| *Spirits to enforce, art to enchant,* | *Που ήταν να σας διασκεδάζω* |
| | *Πάει χαμένος. Δεν προστάζω* |
| | *Τώρα πλια τα ξωτικά* |
| | *Και δεν έχω μαγικά,* |
| *And my ending is despair,* | *Και θα σώσω απελπισμένα* |
| *Unless I be relieved by prayer,* | *Αν δεν κάμετε για μένα* |
| *Which pierces so that it assaults* | *Δέησες και προσευκές,* |
| *Mercy itself and frees all faults.* | *Που απολέμητες αυτές* |
| *As you from crimes would pardon'd be,* | *Το θείο σπλάχνος μας σκλαβόνουν* |
| *Let your indulgence set me free.* | *Κι' απ' τα κρίματα λυτρόνουν.* |
| | *Δώσετε μου ελευτεριά* |
| | *Τώρα με καλή καρδιά,* |
| | *Έτσι ο θεός να συμπαθήσει* |
| | *Όσα τούχετε αμαρτήσει.* |

Από τον *Άμλετ* πράξη Δ΄ - σκηνή Ε΄, η Οφηλία, που έχει τρελαθεί:

| | |
|---|---|
| *Tomorrow is Saint Valentine's day,* | *Καλό πρωΐ! Είναι σύσκοτο˙ Τον άγιο Βαλεντίνο* |
| *All in the morning betime,* | |
| *And I a maid at your window,* | *Γιορτάζω κ' ήρθα κόρη εδώ* |
| *To be your Valentine.* | *Στο παραθύρι σου να ιδώ* |
| | *Ταίρι με σε αν θα γίνω.* |
| *Then up he rose, and donned his clothes,* | *Σηκώθη ο νιος και ντύνεται κ' ευτύς την πόρτα ανοίγει* |
| *And dupped the chamber door.* | |
| *Let in the maid that out a maid* | *Και μπαίνει μέσα η κορασιά,* |
| *Never departed more.* | *Που κορασιά δε θάναι πλιά,* |
| | *Όταν απόκει φύγει.* |
| […] | […] |
| *By Gis and by Saint Charity,* | *Μα το θεό και το άγιο του το σπλάχνος,* |
| *Alack, and fie, for shame!* | *όταν λάχει,* |
| *Young men will do 't, if they come to 't.* | *Ο κάθε νιος, ώ τί ντροπή!* |

| | |
|---|---|
| *By Cock, they are to blame.* | *Το κάνει, μα όπως κι' αν το πει,* |
| | *Γι' αυτό τιμή δε θάχει!* |
| *Quoth she, "Before you tumbled me,* | *«Στεφάνι» λέει «πριν κυλιστώ δε* |
| *You promised me to wed."* | *μούταξες με απάτη;»* |
| *He answers,* | *«Αληθινός θάχα βρεθεί,* |
| *"So would I ha' done, by yonder sun,* | *Μα τα άστρα, αν δεν είχες ερθεί* |
| *An thou hadst not come to my bed."* | *Μαζί μου στο κρεββάτι!»* |

Από τον *Μάκβεθ* πράξη Α΄ - σκηνή Γ΄, η πρώτη Μάγισσα ρίχνει την κατάρα στον Μάκβεθ:

| | |
|---|---|
| *I myself have all the other,* | *Όλα τάλλα εγώ τα ορίζω* |
| *And the very ports they blow,* | *και τα πόρτα που ανεμίζουν* |
| *All the quarters that they know* | *και τα κάρτα που γνωρίζουν* |
| *I' th' shipman's card.* | *στους μπουσούλους των ναυτών.* |
| *I'll drain him dry as hay.* | *Θα του φρύξω, σα χορτάρι* |
| | *θερισμένο, το κουφάρι* |
| *Sleep shall neither night nor day* | *μέρα νύχτα δε θα κλεί* |
| *Hang upon his penthouse lid.* | *μάτι για να κοιμηθεί.* |
| *He shall live a man forbid.* | *Κ' έρημος αυτός θα ζαίνει,* |
| *Weary sevennights nine times nine* | *θα ζαρώνει, θα λιγναίνει,* |
| *Shall he dwindle, peak and pine.* | *και για εννηά βολές εννιά* |
| *Though his bark cannot be lost,* | *κακορίζικες βδομάδες* |
| *Yet it shall be tempest-tosst.* | *θα τον λυώσει η δυστυχιά˙* |
| | *το καράβι δε θα χάσει,* |
| | *μα η φουρτούνα θα το σπάσει!* |
| *Look what I have.* | *Για κυττάχτε τί έχω εδώ.* |

Στη Γ΄ σκηνή της Δ΄ πράξης του *Οθέλλου* η Δεισδαιμόνα τραγουδάει ένα τραγούδι σχετικό με την ερωτική προδοσία. Οι στίχοι του τραγουδιού δεν αποτελούν πρωτότυπη σύνθεση του Σαίξπηρ, αλλά παραλλαγή επί το συντομότερο μιας παλιάς αγγλικής μπαλάντας[281]. Το τραγούδι της Δεισδαιμόνας είναι το μοναδικό απόσπασμα από σαιξπηρικό έργο που μετέφρασε ο Σολωμός και βρίσκεται στα *Άπαντά* του, με τίτλο *Μίμιση του τραγουδιού της Δεσδεμόνας*. Επί της ουσίας δεν πρόκειται για μετάφραση, με την αυστηρή έννοια του όρου, αλλά για διασκευή, καθώς ο Σολωμός έχει αναπτύξει τους περίπου 15 στίχους του Σαίξπηρ σε έξι στροφές με συνολικά 46

[281] Πρόκειται για τη μπαλάντα *Willow, Willow, Willow* που σώζεται σε μια συλλογή, γνωστή με τον τίτλο *Percy's Reliques,* η οποία περιέχει αγγλικά λαϊκά τραγούδια που βρέθηκαν σε διάφορα χειρόγραφα και εκδόθηκαν από τον επίσκοπο Thomas Percy το 1765.

στίχους[282]. Αυτό που παρουσιάζει πολύ μεγάλο ενδιαφέρον, είναι το γεγονός ότι ο Θεοτόκης, μεταφράζοντας τον *Οθέλλο*, ενσωμάτωσε στο σημείο αυτό τη διασκευή του Σολωμού. Πήρε δηλαδή κάποιους από τους στίχους του Σολωμού, ανακατεμένους, και τους έβαλε στη θέση των αντίστοιχων του Σαίξπηρ. Στην πραγματικότητα, αυτό που έκανε ο Θεοτόκης είναι ότι αντιμετώπισε τη σολωμική διασκευή του τραγουδιού με τον ίδιο τρόπο που ο Σαίξπηρ είχε αντιμετωπίσει την αρχική μπαλάντα, βάζοντας τη Δεισδαιμόνα να τραγουδά τους στίχους αποσπασματικά, όπως τους θυμόταν:

| | |
|---|---|
| DESDEM. [sings:] | ΔΕΣΔ. (Τραγουδώντας) |
| *The poor soul sat sighing by a sycamore tree,* | *Η αθλία ψυχή καθήμενη σε χόρτο, σε λουλούδι,* |
| *Sing all a green willow;* | *Ελάτε, τραγουδήσετε την πράσινην ετιά.* |
| *Her hand on her bosom, her head on her knee,* | *Ακίνητο το χέρι της εις την καρδιά βαστάει,* |
| *Sing willow, willow, willow;* | *Την κεφαλή στα γόνατα τ' αδύνατα ακουμπάει…* |
| | *Ελάτε, τραγουδήσετε την πράσινην ετιά!* |
| *The fresh streams ran by her, and murmured her moans,* | *Κι ο ρύαξ εκεί στα πόδια της εφλοίσβιζε τερπνά,* |
| *Sing willow, willow, willow;* | *Όλοι, όλοι, τραγουδήσετε την πράσινην ετιά.* |
| *Her salt tears fell from her, and softened the stones,* | *Πικρά αντάμα εβγαίνανε τα δάκρυα με τα λόγια,* |
| *Sing willow, —Lay by these—* | *Κι έτσι έλεγε εκατάπαυτα βαρειά τα μοιρολόγια,* |
| *Willow, willow;* | *όπου την ελυπιόντανε λαγκάδια και βουνά.—Πάρε το αυτό…* |
| | *Όλοι, όλοι, τραγουδήσετε ετιά και πάλι ετιά.* |
| *—Prithee, hie thee, he'll come anon—* | *Γλίγωρα, Αιμίλια, γιατί θάρθει τώρα.* |
| *Sing all a green willow must be my garland.* | *Δε θέλω να μου βάλουνε εις το στερνό κλινάρι* |
| *Let nobody blame him, his scorn I approve* | *Μυρτιές, ούτε τριαντάφυλλα, πάρεξ ετιάς κλωνάρι…* |
| *—Nay, that's not next—Hark! Who is 't that knocks?* | *Όχι.* |
| | *Δε φταίει˙-ψεύτη τον έρωτα κανείς ας μην τον κράζει,* |

[282] Σχετικά με αυτήν τη μετάφραση του Σολωμού βλ: 1) Κυπρή, Ε. *«Η μίμηση του τραγουδιού της Δυσδεμόνας από τον Σολωμό», Παρνασσός* [1964] Στ: 431-440. 2) Λέτσιος, Β., «*Ο Σολωμός ως μεταφραστής των ποιητικών μορφών*». www.academia.edu. 3) Κορνηλίου, Α., *Τρεις Ευρωπαίοι ποιητές – τρεις Επτανήσιοι μεταφραστές (ΜΔΕ).* www.academia.edu.

| | |
|---|---|
| | *Έως που μιλεί ταχείλι μου, δε φταίει, θε να φωνάζει…*<br>*Κ' έπειτα τάλλο. Μα άκου: ποιός χτυπάει;* |
| EMILIA | ΑΙΜ. |
| *It's the wind.* | *Ο αγέρας είναι.* |
| DESDEM. [sings:] | ΔΕΣΔ. |
| *I called my love false love but what said he then?*<br>*Sing willow, willow, willow;*<br>*If I court moe women you'll couch with moe men*<br>*So, get thee gone, good night. Mine eyes do itch,*<br>*Doth that bode weeping?* | *Μια μέρα εγώ του κλαύτηκα πως πέφτει σ' άλλα στήθη*<br>*Και μένα μ' απαράτησε˙ κι εκείνος μού αποκρίθη:…*<br>*Όλοι, όλοι, τραγουδήσετε την πράσινην ετιά.*<br>*Και τώρα πήαινε, πήαινε˙ καλή νύχτα*<br>*Με τρώει το μάτι˙ μη μού προμαντεύει Δάκρυα;* |

Ακολουθούν ενδεικτικά η 1η , η 2η και η 4η στροφή από τη διασκευή του Σολωμού:

| | | |
|---|---|---|
| *Η αθλία ψυχή καθήμενη*<br>*σε χόρτο, σε λουλούδι,*<br>*με μία φωνή νεκρώσιμη*<br>*αρχίναε το τραγούδι:*<br>*«Ελάτε, τραγουδήσετε*<br>*την πράσινη ετιά».* | *Ακίνητο το χέρι της*<br>*εις την καρδιά βαστάει,*<br>*την κεφαλή στα γόνατα*<br>*τ' αδύνατα ακουμπάει,*<br>*κι ο ρύαξ εκεί στα πόδια της*<br>*εφλοίσβιζε τερπνά.*<br>*«Όλοι, όλοι, τραγουδήσετε*<br>*ετιά, ετιά, ετιά».* | *Δε φταίει˙ -ψεύτη τον Έρωτα*<br>*κανείς ας μην τον κράζη˙*<br>*έως που μιλεί τ' αχείλι μου,*<br>*δε φταίει, θε να φωνάζη˙*<br>*γιατί μου το φανέρωσε*<br>*πως πλέον δε μ' αγαπά,*<br>*κι αμέσως εγώ αρχίνησα*<br>*να τραγουδάω ετιά.* |

Εκτός από το μετρικό ζήτημα, μία από τις μεγαλύτερες προκλήσεις που θέτουν στον μεταφραστή τα σαιξπηρικά κείμενα είναι οι ιστορικές και πολιτισμικές αναφορές τους. Το χιούμορ του Σαίξπηρ είναι επίσης ένα ακανθώδες ζήτημα, καθώς τα κείμενά του βρίθουν από άσεμνα αστεία. Τέλος, ένα ακόμα πρόβλημα αποτελούν τα λεγόμενα σκοτεινά σημεία: πρόκειται για λογοπαίγνια ή σημεία του κειμένου με περίπλοκη σύνταξη, των οποίων το νόημα παραμένει αβέβαιο. Όλα αυτά τα ζητήματα αντιμετωπίστηκαν από διάφορους μεταφραστές με διάφορες μεθόδους. Η προσέγγιση του Σλέγκελ επηρέασε σε μεγάλο βαθμό την πρόσληψη των σαιξπηρικών έργων στην Ευρώπη, αλλά, παρόλο που οι μεταφράσεις του θεωρούνται ακόμα αριστουργηματικές, σε ορισμένα σημεία είχαν αυθαιρεσίες.

Ο Σλέγκελ, στην προσπάθειά του να καταστήσει τα έργα του Σαίξπηρ προσιτά στο γερμανόφωνο ακροατήριο της εποχής του, προχώρησε σε περικοπές και υφολογικές τροποποιήσεις: «[…] he showed relatively little concern […] with the historical context and traditional conventions which had shaped the Shakespearean form. He was ready, for instance, to sacrifice allusions to Shakespeare's own time; he proposed to avoid Shakespeare's primitivisms of taste, improprieties of expression and allegedly unintended obscurities.» (Habicht, 1993, σ. 47). Από την άλλη πλευρά, οι Voss επεδίωκαν την ενσωμάτωση όλων αυτών των στοιχείων στις μεταφράσεις τους, με μεγάλη επιτυχία: «the Vosses were also intrigued by the Shakesperean peculiarities of syntax and word order and by the wide range of the vocabulary, and they transferred all of this into a German text, the intentional roughness and suggestive obscurity of which outdo the original.» (Habicht, 1993, σ. 49).

Και ως προς αυτό το ζήτημα, ο Θεοτόκης έκανε πραγματικά πιστές μεταφράσεις, καθώς σεβάστηκε στον μέγιστο δυνατό βαθμό τις ιστορικές και πολιτισμικές αναφορές των σαιξπηρικών δραμάτων, ενώ δεν δίστασε να μεταφράσει άσεμνα αστεία, σκωπτικά τραγούδια και «σκοτεινά» λογοπαίγνια, προκειμένου να μην προδώσει το πνεύμα του δημιουργού[283]:

*Η Τρικυμία:*

(Πράξη Β΄ - Σκηνή Α΄)
ΓΟΝΖ. *Θροφή αν δοθεί στη λύπη που μας θλίβει,*
*Κερδίζει ο τροφοδότης της…*
ΣΕΒΑΣΤ. *Μια λίρα.*
ΓΟΝΖ. *Γίνεται λύρα το μυαλό του. Αληθινά, εμίλησες σωστότερα απ' ό,τι ελογάριαζες.*
ΣΕΒΑΣΤ. *Η ξήγησή σου είναι πλιό γνωστικιά απ' ό,τι το περίμενα από σένα.*

Με τις λέξεις *λίρα* και *λύρα*, μεταφράζονται τα *dolour* και *dollar* του πρωτότυπου.

(Πράξη Β΄ - Σκηνή Β΄)
Μα ούτε ένας δε γνοιαζότουν για την Κατερινιό,

[283] πρβλ: «Πιστή μετάφραση είναι εκείνη που κρατάει τις αξίες του πολιτισμού που αντιπροσωπεύει ο συγγραφέας, όχι εκείνη που τις αντικατασταίνει με δικές μας. Όσοι δοκίμασαν την αντικατάσταση αυτή και ζήτησαν να παρουσιάσουν το ξένο έργο μέσα στην ατμόσφαιρα της δικής μας σύγχρονης ζωής και γι' αυτό έσβησαν απ' αυτό όσα στοιχεία δεν ήσαν για μας ζωντανά, παραγνώρισαν τη μεγάλη μορφωτική αξία που έχει ακριβώς η διαφορετική αντίκρυση και έκφραση του κόσμου» (Κακριδής, 1984, σ. 28)

Γιατί σκληρίσματα είχε στη γλώσσα της σκληρά

Ο 2ος στίχος μεταφράζει το πρωτότυπο *She had a tongue with a tang*

*Ο Οθέλλος*

(Πράξη Γ΄ - Σκηνή Α΄)
ΧΩΡΑΤ. *Αϊ, ζουρνατζήδες, επήραν τα όργανά σας*
*σκαρατζιά στη Νάπολη που λαλούν τόσο με τη μύτη;*
ΠΡ. ΜΟΥΣ. *Τί λές, κύριε, τί λές;*
ΧΩΡΑΤ. *Αυτά τα πράματα, σε παρακαλώ, είναι*
*όργανα που λαλούνε με τη φύσα;*
ΠΡ. ΜΟΥΣ. *Ναι, βέβαια, κύριε, μα την αλήθεια.*
ΧΩΡΑΤ. *Σ'αυτά, που λες, είναι πάντα κολλημένη μια ορά;*
ΠΡ. ΜΟΥΣ. *Είπα ψέμα, κύριε; Σε τί είναι κολλημένη η ουρά;*
ΧΩΡΑΤ. *Ώ, σε πολλά όργανα που λαλούνε με τη φύσα και που τα γνωρίζω.*
[…]

Ο Θεοτόκης μεταφράζει με τη φράση *όργανα που λαλούνε με τη φύσα* το *wind instruments*, που σημαίνει πνευστά όργανα, αλλά είναι και λογοπαίγνιο με την άλλη έννοια του wind, δηλαδή τα αέρια. Το λογοπαίγνιο αναπτύσσεται με την *κολλημένη ορά*, που γίνεται *ουρά*, για να αποδώσει το παιχνίδι με τα ομόηχα *tail* (=ουρά/οπίσθια) και *tale* (=ιστορία/ψέμα):

CLOWN: Oh, thereby hangs a tail.
MUSICIAN: Whereby hangs a tale, sir?
CLOWN: Marry sir, by many a wind instrument that I know.

*Ο Άμλετ*

(Πράξη Α΄ - Σκηνή Β΄)
Ο Βασιλ. […]
*Μα τώρα, Αμλέτε, εσύ ανιψιέ και γιέ μου…*
Άμλετ. *(κατά μέρος) Πλιότερο από ανιψιός σου και πλιο λίγο*
*Από παιδί δικό σου.*

Στο πρωτότυπο ο Άμλετ λέει: *A little more than kin, and less than kind.* Με αυτό εννοεί ότι η συγγένειά τους (kin) είναι μεγαλύτερη από θείου και ανιψιού, εφόσον ο Κλαύδιος έχει παντρευτεί τη μητέρα του, αλλά ταυτόχρονα οι δυο τους δεν είναι από το ίδιο είδος (kind), εφόσον ο Άμλετ θεωρεί τον Κλαύδιο αχρείο.

(Πράξη Β΄ - Σκηνή Β΄)
Πολών. *Τί διαβάζεις, Κύριέ μου;*
Άμλετ. *Λόγια, λόγια, λόγια.*

Πολών. *Ποια είναι η υπόθεση, Κύριέ μου.*
Άμλετ. *Με ποιόνε;*
*Πολών. Λέω για την υπόθεση του βιβλίου που διαβάζεις, Κύριέ μου.*

Στην ερώτηση του Πολώνιου *What do you read, my lord?* Ο Άμλετ επίτηδες απαντά με το αόριστο *Words, words, words.* Όταν ο Πολώνιος διευκρινίζει, ρωτώντας *What is the matter, my lord?*, δηλαδή ποια είναι η υπόθεση του βιβλίου, ο Άμλετ παρερμηνεύει επίτηδες τα λόγια του, αποδίδοντας στη λέξη *matter* τη σημασία πρόβλημα/διαφορά.

Τέλος, παρατίθενται τρία αποσπάσματα, από τις πιο χαρακτηριστικές σκηνές των έργων *Άμλετ, Μάκβεθ* και *Οθέλλος* στα οποία φαίνεται πώς ο Θεοτόκης κατόρθωσε να αποδώσει κάποιες από τις υψηλότερες ποιητικές στιγμές του Σαίξπηρ.

*Ο Άμλετ,* Πράξη Ε΄ - Σκηνή Α΄: Ο Άμλετ παίρνει στα χέρια του το κρανίο του Γιόρικ, του γελωτοποιού του πατέρα του, που ο νεκροθάφτης ξέθαψε ανοίγοντας τον τάφο για την Οφηλία:

*Ώ, ο καϋμένος ο Ύόρικ. Τον εγνώρισα Οράτιε, ήταν άνθρωπος με μέτωρα χωρίς όρια, με εξαίρετη φαντασία. Μ' είχε σηκώσει στες πλάτες του χίλιες φορές, και τώρα πώς το αποστρέφεται, αυτό, η φαντασία μου και πώς μου ανεβαίνει στο λαιμό αναγούλια που το βλέπω. Εδώ εκρεμιόνταν αυτά τα χείλη που τα φίλησα τόσο συχνά˙ Πού είναι τώρα τα περγέλοια σου, τα πηδήματά σου, τα τραγούδια σου, οι αστραψιές της καλής όρεξής σου, που έκανε πάντα να αλαλάζει όλο το τραπέζι; Ούτε μία τώρα για να αναγελάσεις αυτό το χάσκισμά σου με ξεκλειδωμένη, πές, σιαγονιά. Άμε τώρα στην κάμαρα της κυράς μου κ' ειπές της να βάφεται μ' ένα δάχτυλο φκιασίδι˙ σε τέτοιες χάρες ώς κι' αυτή θα καταντήσει˙ κάμε την με τούτο να γελάσει.*

*Μακβέθ,* Πράξη Ε΄ - Σκηνή Ε΄: Ο Μάκβεθ πληροφορείται τον θάνατο της γυναίκας του:

*Έπρεπε να πεθάνει πιο στερνά!*
*Θάχα καιρό ν' ακούσω λόγια τέτοια!*
*Το αύριο, και το αύριο, και το αύριο*
*με το μικρό το βήμα τους μας σέρνουν*
*από μέρα σε μέρα, ώς στη στερνή*
*τη συλλαβή των χρόνων το βιβλίο,*
*κι' όλα τα εχτές μας φώτισαν τρελλούς*
*στο δρόμο προς τη σκόνη του θανάτου. –*
*Σβήσου, μικρό κερί! Η ζωή δεν είναι*

*παρά ήσκιος διαβατάρικος, φτωχός*
*θεατρίνος, που κορδώνεται κι' αφρίζει*
*στη σκηνή για τη λίγη του την ώρα,*
*κ' έπειτα κανείς δεν τον ακούει˙*
*είναι το παραμύθι που ένας βλάκας*
*το λέει, γεμάτο λύσσα και φωνές,*
*δίχως κανένα νόημα.*

*Ο Οθέλλος,* Πράξη Ε΄ - Σκηνή Β΄: Ο Οθέλλος μπαίνει στην κάμαρα που κοιμάται η Δυσδαιμόνα, για να τη σκοτώσει. Μπροστά στην ομορφιά της διστάζει μια στιγμή:

*Μα πρέπει να πεθάνει, γιατί αλλοιώς*
*Θενά γελάσει κι' άλλους. Σβήσε τώρα*
*Το φως αυτό˙ -και τάλλο απέκει σβήσε!*
*Αν σε χαλάσω εσέ, υπηρέτρα φλόγα,*
*Μπορώ στην πρώτη λάμψη να σε φέρω*
*Και πάλι, αν μετανοιώσω˙ μα αν σου σβήσω*
*Το φως σου, εσένα, που η τεχνήτρα η φύση*
*Της ωμορφιάς τυπάρι σ' έχει πλάσει,*
*Δεν ξέρω πού να βρω κείνη τη σπίθα*
*Του Προμηθέα που θ' άναβε το φως σου.*
*Το ρόδο αν κόψω, δε μπορώ και πάλι*
*Βλάστηση και ζωή να του χαρίσω˙*
*Πρέπει να μαραθεί˙ θα το μυρίσω*
*Απάνου στο δεντρό! (Φιλεί την Δεσδεμόνα.) Βαλσαμωμένη*
*Αναπνοή, που εσύ μπορείς να κάμεις*
*Το σπαθί της να σπάσει η Δικαιοσύνη!*

Αναζητώντας τις αιτίες πίσω από την επιλογή του Θεοτόκη να μεταφράσει τα σαιξπηρικά δράματα, πέρα από τα σχετικά με την επτανησιακή παράδοση και τις σολωμικές υποδείξεις που συζητήθηκαν παραπάνω, θα πρέπει να δούμε την ίδια την ουσία των έργων: Ο Σαίξπηρ καταπιάνεται με το ζήτημα της ανθρώπινης ύπαρξης και το επεξεργάζεται πολύπλευρα, παρουσιάζοντας μέσα από μια πληθώρα χαρακτήρων και καταστάσεων μια όσο το δυνατόν ακριβέστερη εικόνα του τι σημαίνει να είναι κανείς άνθρωπος. Τα έργα του πραγματεύονται τα πάθη των ανθρώπων (*Ληρ*, *Άμλετ*, *Οθέλλος*), τις χίμαιρες και τις αυταπάτες που οδηγούν τις δράσεις τους (*Μακβέθ*, *Ληρ*), τα σκοτεινά κίνητρα και τη διαφθορά της εξουσίας (*Μακβέθ*, *Άμλετ*, *Οθέλλος*, *Ληρ*). Περιγράφει τις ανθρώπινες σχέσεις και τον τρόπο που είναι οργανωμένη η κοινωνία, τη δυναμική ανάμεσα στα δύο φύλλα (*Οθέλλος*), μεταξύ γονέων και

παιδιών (*Άμλετ, Τρικυμία*), μεταξύ κοινωνικών τάξεων (*Τρικυμία, Οθέλλος*)[284]. Όλα αυτά είναι ζητήματα που έχουν κατ' επανάληψη απασχολήσει τον Θεοτόκη, τόσο στο μεταφραστικό όσο και στο πρωτότυπο έργο του.

Ακόμα περισσότερο, ο Σαίξπηρ είναι ένας φιλόσοφος-ποιητής που προτείνει τη δική του ερμηνεία για την ίδια την πραγματικότητα, ξαναθέτοντας τα μεγάλα φιλοσοφικά ζητήματα, *τι είναι η ζωή και ο θάνατος, τι είναι η αλήθεια, πώς είναι φτιαγμένος και πώς λειτουργεί ο Κόσμος;* Όπως και άλλοι πριν από αυτόν, για παράδειγμα ο Βιργίλιος και ο Λουκρήτιος, επιχείρησαν να ερμηνεύσουν τον κόσμο μέσω της τέχνης τους και να κάνουν φιλοσοφία μέσω της ποίησης, έτσι και ο Σαίξπηρ, ειδικά με την *Τρικυμία*, συμμετέχει στην επιστημολογική συζήτηση της εποχής του, η οποία αμφισβητεί την αριστοτέλεια αντίληψη για την πραγματικότητα και τη γνώση ως κάτι αιώνιο, αντικειμενικό και σταθερό, που περιμένει να το ανακαλύψουμε, και αναγνωρίζει στην τέχνη την ιδιότητα να «παράγει» γνώση (Spiller, 2009). Ο προβεβλημένος αυτός ρόλος της τέχνης αποτελεί χαρακτηριστικό της αναγεννησιακής σκέψης, το οποίο φαίνεται να υιοθετεί και ο Θεοτόκης, καθώς χρησιμοποιεί τη λογοτεχνία ως όχημα για την κατανόηση και την ερμηνεία του Κόσμου[285].

Η οπτική του Σαίξπηρ για την πραγματικότητα φαίνεται να συμπίπτει με τις πιο πρωτοποριακές ιδέες της εποχής του, καθώς εμφανίζει πολλά κοινά στοιχεία με την υλιστική θεωρία που κατά τον 16ο αιώνα κυριάρχησε στη φιλοσοφία και την επιστήμη και δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την ανάπτυξη της νεωτερικής σκέψης και την επιστημονική επανάσταση που επακολούθησε (Greenblatt, 2011). Στα περισσότερα από τα έργα του Σαίξπηρ βρίσκονται αναφορές στην επικούρεια υλιστική φιλοσοφία και κυρίως στο επικό έργο του Λουκρήτιου, *De rerum Natura* (*Περί Φύσεως*), από το οποίο φαίνεται να δανείζεται τόσο την περί φύσεως θεωρία όσο και ποιητικούς τρόπους (Shoaf, 2014). Ενδεικτικά μόνο αναφέρουμε εδώ την περίφημη παρομοίωση της ζωής με το φως ενός κεριού που το σβήνει ο θάνατος, η οποία συνοδεύεται από τη διαπίστωση για το πόσο εφήμερη είναι η ανθρώπινη ύπαρξη. Η συγκεκριμένη εικόνα, που αποτελεί ένα από τα πιο κλασικά μοτίβα της

[284] Οι τίτλοι που αναφέρονται εντός παρενθέσεων δεν αποτελούν σε καμία περίπτωση εξαντλητική καταγραφή των σαιξπηρικών δραμάτων που διαπραγματεύονται τα εν λόγω ζητήματα, απλώς εξυπηρετούν ως ενδεικτικά παραδείγματα και περιορίζονται στα έργα που μετέφρασε ο Θεοτόκης.
[285] Σχετικά με αυτό βλ. και στο 5ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.1., σσ. 411-412.

επικούρειας ποίησης, επανέρχεται διαρκώς στα έργα του Σαίξπηρ, όπως για παράδειγμα στους μονολόγους του *Μακβέθ* και του *Οθέλλου* που παραθέσαμε παραπάνω[286].

Ένα ακόμα πρωτοποριακό στοιχείο στη γραφή του Σαίξπηρ είναι η σύνθεση της πλοκής, η διαχείριση χώρου και χρόνου και το βάθος των χαρακτήρων: «Οι ήρωες του Σαίξπηρ έχουν ένα παρελθόν, μια δημόσια ζωή, μια ιδιωτική ζωή, μια ζωή εσωτερική. Δε φαίνουνται να υπάρχουνε μονάχα συνακόλουθα μ' ό, τι θα συμβεί. […] ο Σαίξπηρ είναι ο μόνος που πέτυχε να μπάσει μέσα στο σκηνικό χώρο και χρόνο την κινητικότητα των πλάνων, που μ' αυτά μπορεί και παίζει το ρομάντζο. Απ' όλα τα φανταστικά πλάσματα που έχουν αναπνεύσει πάνω στη σκηνή, δεν υπάρχουν άλλα που να μοιάζουνε λιγότερο με θεατρικούς ήρωες απ' τα δημιουργήματα του Σαίξπηρ. Και, παρ' όλα αυτά, το θέατρό του είναι το ίδιο το θέατρο, επειδή η σκέψη του είναι ο χώρος του κόσμου.» (Pignarre, 1967, σ. 73). Η μυθοπλασία του Σαίξπηρ για τη σκηνή του θεάτρου αποτελεί στην ουσία έναν πρόδρομο του μυθιστορήματος και γι' αυτό αποτελεί αξεπέραστο λογοτεχνικό πρότυπο από την εποχή του και ύστερα. Δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι η χρονική περίοδος κατά την οποία ο Θεοτόκης ασχολήθηκε με τα σαιξπηρικά μεταφράσματα συμπίπτει χρονικά με την ανάπτυξη της πρωτότυπης πεζογραφίας του από το σύντομο διήγημα στη νουβέλα και το μυθιστόρημα[287]. Το σαιξπηρικό έργο αποτελεί μια από τις κύριες συνιστώσες που διαμορφώνουν τα λογοτεχνικά πρότυπα του συγγραφέα Κωνσταντίνου Θεοτόκη.

[286] Εδώ θα πρέπει και πάλι να σημειώσουμε το γεγονός ότι φαίνεται να υπάρχουν σταθερές διακειμενικές σχέσεις μεταξύ των μεταφρασμάτων του Θεοτόκη, γεγονός που υποδεικνύει και μια συγκεκριμένη μεταφραστική μεθοδολογία, η οποία γίνεται πιο ξεκάθαρη στα φιλοσοφικά του μεταφράσματα (βλ. στο 5ο κεφάλαιο, ειδικότερα στην ενότητα Β.1., σ. 353 & σ. 365).

[287] Η διαμόρφωση του πεζογραφικού έργου του Θεοτόκη εξετάζεται αναλυτικά στην ενότητα Γ. του επόμενου κεφαλαίου.

# Γ. ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΟ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ

## Γ.1. Η θεατρική γραφή του Κωνσταντίνου Θεοτόκη

Ένα από τα πιο χαρακτηριστικά γνωρίσματα της γραφής του Θεοτόκη, το οποίο παρουσιάζεται σταθερά σε όλα του τα έργα, από τα πρωτόλεια ως τα ωριμότερα, είναι η θεατρικότητα. Σύμφωνα με μαρτυρίες του αδελφού του, Σπυρίδωνα Θεοτόκη, από πολύ μικρή ηλικία είχε δείξει έντονο ενδιαφέρον για το θέατρο και μάλιστα, τα πρώτα λογοτεχνικά του πονήματα ήταν θεατρικά: «Η φιλολογική κλίση του Κωνσταντίνου εκδηλώθηκε στο θεατρικό παιγνίδι. Στην αρχή μετέφραζε με τη βοήθεια της μητέρας του κωμωδίες του Γκολντόνι, αλλά αργότερα άρχισε να γράφει δικές του κωμωδίες και δράματα, πρωτότυπα, που τα παρουσίαζε στο οικογενειακό κοινό. Χρησιμοποιούσε σκηνές από την οικογενειακή ζωή με τέτοια επιτυχία, ώστε το ακροατήριο να ξεσπά σε ακράτητα γέλια, ακόμη και όταν το γενικό θέμα ήταν παρμένο από την Παλαιά Διαθήκη. Δυστυχώς, δε σώζεται τίποτε από αυτά τα θεατρικά πρωτόλεια του Κωνσταντίνου.» (Μπαλάσκας, 1993, σ. 35).

Παρόλο που τα πρώιμα αυτά δραματικά έργα του Θεοτόκη δεν σώθηκαν και ενώ στη συνέχεια της πλούσιας λογοτεχνικής του πορείας δεν επέστρεψε στη συγγραφή θεατρικών έργων, το δράμα ως λογοτεχνικό είδος δεν έπαψε ποτέ να τον ενδιαφέρει και να αποτελεί κομμάτι της λογοτεχνικής του ταυτότητας. Ως μεταφραστής ο Θεοτόκης αφιέρωσε, όπως ήδη έχουμε δει, ένα μεγάλο μέρος της εργασίας του σε θεατρικά έργα. Αλλά και στη συγγραφή των πρωτότυπων έργων του εισήγε ένα πλήθος δραματικών στοιχείων. Επίσης, όπως θα αναλυθεί στην επόμενη ενότητα, φαίνεται να έχει εκμεταλλευτεί ορισμένα στοιχεία από τα δραματικά έργα που μετέφρασε, για να πλάσει τις υποθέσεις και τους χαρακτήρες στα πρωτότυπα διηγήματα και μυθιστορήματά του.

Το ύφος και η αφήγηση του Θεοτόκη διακρίνονται από έντονη θεατρικότητα, χαρακτηριστικό που σχετίζεται και με το γεγονός ότι εφάρμοσε ρεαλιστικές και νατουραλιστικές τεχνικές στο έργο του. Ο θεατρικός τρόπος αφήγησης συνίσταται σε χαρακτηριστικά όπως η λεπτομερής περιγραφή τοπίων, κτιρίων, προσώπων κ.λπ. με έμφαση στη ρεαλιστική απεικόνιση του χώρου και του χρόνου. Κατά κάποιον τρόπο

ο συγγραφέας λειτουργεί ταυτόχρονα ως σκηνοθέτης και δίνει μεγάλη σημασία στη λεκτική αναπαράσταση των αισθητηριακών ερεθισμάτων. Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι παρόντα ακόμα και στα πρώτα έργα του Θεοτόκη, τα οποία δεν ανήκουν τόσο στον ρεαλισμό όσο στο ύστερο ρομαντικό κίνημα των Επτανήσων, όπως για παράδειγμα το *Vie de montagne*: «Στο μυθιστόρημα είναι ήδη εμφανής […] ο θεατρικός τρόπος αφήγησης, που θα κυριαρχήσει αργότερα στη γραφή του Θεοτόκη, τόσο στην ενάργεια περιγραφής του σκηνικού χώρου, όσο και στην παραστατικότητα των διαλόγων και γενικά στη σχέση του λόγου με το χρόνο. Στο Vie de montagne ο τρόπος αφήγησης χαρακτηρίζεται από τον Χουρμούζιο 'κινηματογραφικός', ενώ ο Γ.Π. Σαββίδης χαρακτηρίζει τον τρόπο γραφής 'πρόδρομο του κινηματογραφικού σεναρίου'. Τα θεατρικά παιχνίδια των παιδικών χρόνων έχουν αρχίσει να κατευθύνουν την αφηγηματική πράξη του Θεοτόκη.» (Μπαλάσκας, 1993, σσ. 80-81).

Στις πρώτες κιόλας σελίδες του *Vie de montagne (= Η ζωή στο βουνό),* η περιγραφή του χώρου και των δρώντων προσώπων επιτελείται με κινηματογραφική ακρίβεια. Η παρουσίαση του χώρου προχωρά από το γενικό στο ειδικό, σαν το πλάνο μιας κάμερας που σταδιακά πλησιάζει και εστιάζει στο κέντρο της δράσης. Τα φυσικά χαρακτηριστικά των προσώπων, τα ρούχα, οι κινήσεις περιγράφονται με εξαιρετική λεπτομέρεια, χωρίς να διαφαίνεται σχεδόν καθόλου η προσωπική, υποκειμενική αίσθηση του συγγραφέα για αυτά, αλλά με μια αποστασιοποιημένη, αντικειμενική προοπτική, όπως αυτή του κινηματογραφικού φακού:

> *Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΜΑΣ ΞΕΚΙΝΑΕΙ ΤΗΝ ΑΝΟΙΞΗ: ΗΤΑΝ ΤΕΣΣΕΡΙΣ ΤΟ απόγευμα και στην αυλή της φυλακής υπήρχαν πολλοί κρατούμενοι. Γύρω από την εκκλησία ομάδες οι φυλακισμένοι γελούσαν, φώναζαν, έβριζαν, βλαστημούσαν, έλεγαν σεξουαλικά υπονοούμενα, μάλωναν, έρχονταν στα χέρια. Πραγματική Κόλαση.*
> *[…] Χωρίς να νοιάζονται για τον κολασμένο θόρυβο, που επικρατούσε στην αυλή, τρείς άντρες, καθισμένοι καταγής, συζητούσαν χαμηλόφωνα με το τσιγάρο στο χέρι.*
> *Ο πιο μεγάλος απ' αυτούς δεν ήταν πάνω από σαράντα˙ πολύ ψηλός κι αδύνατος, μελαχροινός, με ίσια μύτη, χαμηλό μέτωπο και με παχιά μαύρη γενειάδα. Τα λεπτά του χείλη, πάντοτε μισάνοιχτα, άφηναν να φαίνονται κάτι μικρά άσπρα δόντια. Τα μαλλιά του, σπαστά και φουντωτά, κυμάτιζαν στους ώμους του˙ τα μάτια του ήταν μεγάλα, μαύρα και ζωηρά και το βλέμμα του ευθύ και θαρραλέο.*
> *Δεν φορούσε ούτε αμπέχονο ούτε γιλέκο, και το πουκάμισό του -που τα μανίκια του ήταν ξανασηκωμένα ως τις μασχάλες κι άφηναν να φανούν τα*

*δυνατά, μυώδη μπράτσα του- ήταν ξεκούμπωτο στο στήθος σχηματίζοντας ένα νι˙*

Στη συνέχεια περιγράφει και τους υπόλοιπους συνομιλητές, με την ίδια λεπτομέρεια και καταγράφει τη συνομιλία τους σε μορφή θεατρικού διαλόγου. Οι διάλογοι στο έργο του Θεοτόκη καλύπτουν μεγάλο μέρος του κειμένου και διακρίνονται για τη φυσικότητα και τη ζωντάνια τους. Τα εκτενέστερα έργα του, επίσης, είναι δομημένα σαν θεατρικά, καθώς τα κεφάλαια ακολουθούν τη δράση. Όπως δηλαδή τα θεατρικά έργα χωρίζονται σε πράξεις και σκηνές, έτσι και τα μυθιστορήματα του Θεοτόκη χωρίζονται σε κεφάλαια, σύμφωνα με τη ροή του χρόνου και τις εναλλαγές του χώρου όπου εκτυλίσσεται η πλοκή. Για παράδειγμα, η νουβέλα του *Η τιμή και το χρήμα,* αποτελείται από δεκατρία σύντομα κεφάλαια κάθε ένα από τα οποία αφηγείται και ένα επεισόδιο της υπόθεσης[288]:

- 1ο κεφ: Εισαγωγή στην ιστορία, παρουσίαση των πρωταγωνιστών, αρχή της δράσης.
- 2ο κεφ: Περιπλοκή της δράσης, εκδήλωση του ερωτικού αισθήματος μεταξύ Αντρέα και Ειρήνης.
- 3ο κεφ: Περιγραφή της ζωής στο προάστιο και της πολιτικής κατάστασης. Δηλώνεται για πρώτη φορά το οικονομικό πρόβλημα των Ξήδων.
- 4ο κεφ: Ο Αντρέας επισκέπτεται τη Ρήνη, ενώ είναι μόνη της στο σπίτι, και την εκθέτει. Σύγκρουση μεταξύ Επιστήμης και Αντρέα για το ζήτημα της προίκας.
- 5ο κεφ: Ο Αντρέας μαθαίνει ότι η Ρήνη πρόκειται να παντρευτεί κάποιον άλλο, για να περισώσει την τιμή της.
- 6ο κεφ: Ο Αντρέας απαγάγει τη Ρήνη και την παίρνει στο σπίτι του.
- 7ο κεφ: Η Επιστήμη πληροφορείται την απαγωγή και τρέχει στο σπίτι των Ξήδων, αλλά είναι αργά.
- 8ο κεφ: Τα οικονομικά προβλήματα των Ξήδων επιδεινώνονται. Ο Θείος του Αντρέα προσπαθεί να πείσει την Επιστήμη να δώσει μεγαλύτερη προίκα, εκβιάζοντας την με το ενδεχόμενο να παντρευτεί ο Αντρέας κάποια πλούσια αρχόντισσα. Συγκρούονται και το αδιέξοδο κορυφώνεται.
- 9ο κεφ: Σύγκρουση μεταξύ Αντρέα και Ρήνης. Ρήξη του ζευγαριού.
- 10ο κεφ: Ο Αντρέας εγκαταλείπει τη Ρήνη και φεύγει για δουλειά. Η Ρήνη αποφασίζει να δουλέψει στο εργοστάσιο.
- 11ο κεφ: Η επιστήμη αποφασίζει να βοηθήσει την κόρη της. Συμφιλίωση μητέρας -κόρης. Ανακύπτει η εγκυμοσύνη της Ρήνης.

[288] Για το συγκεκριμένο έργο του Θεοτόκη ο Μπαλάσκας παρατηρεί ότι «Ο αφηγημένος χρόνος ταυτίζεται σχεδόν με το χρόνο της δράσης, είναι σχεδόν σκηνικός.» και προσθέτει ότι η αφήγηση του Θεοτόκη είναι κινηματογραφική (Μπαλάσκας, 1993, σ. 142).

- 12ο κεφ: Σκηνή στην αγορά. Η Επιστήμη προσπαθεί να κάνει συμβιβασμό με τον Αντρέα, συγκρούονται και τον μαχαιρώνει. Την συλλαμβάνουν και παραχωρεί στον Αντρέα όλα τα χρήματα, με τον όρο να την υπερασπιστεί στο δικαστήριο.
- 13ο κεφ: Ο Αντρέας σπεύδει να φέρει τα νέα στη Ρήνη, να πάρει τα χρήματα και να την παντρευτεί. Η Ρήνη αρνείται και δηλώνει την απόφασή της να φύγει στην Αθήνα. Τέλος.

Και το εκτενέστερο μυθιστόρημα του Θεοτόκη, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, είναι δομημένο με βάση δραματικά πρότυπα. Όπως παρατηρεί ο Γιάννης Δάλλας, «Αναλογικά αντίστοιχα είναι και τα τρία Μέρη -η αρχή, η μέση και το τέλος- του μυθιστορήματος, υποκαθιστώντας ίσως τις τρείς Πράξεις -την πλοκή, την περιπέτεια, τη λύση- ενός δράματος. Κάθε Πράξη μάλιστα απαρτίζεται από μερικότερες σκηνές, όπου σε κλειστούς κατά κανόνα χώρους διαδραματίζεται από σύγκρουση σε σύγκρουση η εξέλιξη. Διεκτραγωδείται η έκπτωση μιας οικογένειας και τάξης και εξελίσσεται μια ιστορία από βίαιους χωρισμούς και τρέλες και αυτοκτονίες, κατά το παράδειγμα της κάθαρσης μιας τραγωδίας.» (Δάλλας, 1988, σσ. 90-91).

Ένα ακόμα στοιχείο θεατρικότητας στη γραφή του Θεοτόκη είναι η προσεκτική περιγραφή των κινήσεων που συνοδεύουν την ομιλία. Χειρονομίες, συσπάσεις του προσώπου, κινήσεις και στάσεις του σώματος αποτυπώνονται με μεγάλη ακρίβεια και προσθέτουν στην παραστατικότητα και τη ζωντάνια της αφήγησης και στην οπτικοποίηση των σκηνών[289]:

> *«Μοιράστε το λοιπόν! να ξέρει καθένας το δικό του˙ εγώ το λέω τώρα δέκα χρόνια!» είπε η Μαρία, βάζοντας το ένα της χέρι στη μέση και σκύφτοντας λίγο.*
> *«Μπρός! να μοιράσουμε! είπε ο Αργύρης χλωμός και τρέμοντας˙ «μα όχι βέβαια ίσα κι όμοια! Κρατώ στο χαρτί τους λογαριασμούς μου˙ καθενού και τα έξοδά του και τα έσοδά του. Εγώ έχω περσότερο χτήμα, γιατί η προίκα μου είναι μεγαλύτερη˙ και δεν έχω παρά δύο παιδιά, κ' έχετε τέσσερα!...»*
> *«Τα θυμήθηκε!» εφώναξε η Μαρία˙ «μα τζά! μα τζά! μα τζά! τα ξυλαπάντουρα τση μούμιας του! Βά, βά, βά, βά» Κι ανοιγοκλειώντας το στόμα, έκανε τη μαϊμού μ' όλο της το πρόσωπο.*
> *«Τση μούμιας;» είπε χολεμένος ο Αργύρης˙ «και οι ελιές της; και τα χωράφια της; και το λουτρουβειό της; και…»*

[289] Αυτές οι λεπτομερείς περιγραφές αποτελούν βέβαιως συστατικό στοιχείο του νατουραλισμού. Για τη νατουραλιστική γραφή του Θεοτόκη γίνεται διεξοδικά λόγος στο επόμενο κεφάλαιο και ειδικότερα στην ενότητα Γ.1..

*«Τα δουλεύουμε εμείς!» του φώναξε η Μαρία σιμώνοντάς τον με το κεφάλι και χτυπώντας στην αριστερή της παλάμη τα τρία πρώτα δάχτυλα του άλλου χεριού της˙* (*Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, σ. 239)

## Γ.2. Επιρροές από τον Αριστοφάνη και τον Σαίξπηρ

Οι επιρροές από τον Αριστοφάνη στο πρωτότυπο έργο του Θεοτόκη εντοπίζονται κατά κύριο λόγο σε δύο σημεία. Πρώτον στη διερεύνηση των γυναικείων χαρακτήρων και στο ζήτημα της χειραφέτησης της γυναίκας και δεύτερον στην ένταξη της αθυροστομίας και των σεξουαλικών προκλήσεων στη γραφή του. Η χρονιά που ο Θεοτόκης μεταφράζει τη *Λυσιστράτη*, το 1910, σηματοδοτεί την τελευταία φάση της διηγηματογραφίας του και την έναρξη της συγγραφής εκτενέστερων πεζογραφικών έργων. Το πρώτο πεζογραφικό έργο εκείνης της περιόδου είναι η νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα*, της οποίας η πρώτη μορφή είχε ολοκληρωθεί πριν από την έναρξη των βαλκανικών πολέμων, το 1912[290]. Αυτό σημαίνει ότι ο Θεοτόκης πρέπει να ξεκίνησε την επεξεργασία της λίγο πριν ή μετά τη μετάφραση της *Λυσιστράτης*. Η σύνδεση της νουβέλας με το αριστοφανικό μετάφρασμα ενισχύεται και από τον χαρακτηρισμό *ειρηνικό διήγημα* που ο ίδιος της δίνει, αλλά και από το όνομα της πρωταγωνίστριας (Ρήνη =Ειρήνη).

Στη *Λυσιστράτη* οι γυναίκες καταλαμβάνουν την Ακρόπολη και το ταμείο του Δήμου και, κατ' αναλογία, στην *Τιμή και το χρήμα* η σιόρα Επιστήμη κρατά το ταμείο της οικογένειας και διευθύνει όλες τις υποθέσεις με σιδηρά πυγμή. Ο σύζυγος της Επιστήμης και πατέρας της Ρήνης, ο Τρίνκουλος, είναι γέρος, αδύναμος και μεθύστακας, υποταγμένος στη θέληση της συζύγου του. Αυτή η μορφή παραπέμπει με ευκολία στον Πρόβουλο και στον χορό των γερόντων, που διακωμωδούνται ως γέροι απομουσκλωμένοι (απεψωλημένοι). Η μόνιμη επωδός *ανάθεμά τα τάλλαρα*, που αναθεματίζει τα χρήματα ως αιτία όλων των κακών βρίσκει το παράλληλό της στη στιχομυθία μεταξύ Λυσιστράτης και Πρόβουλου (στ. 485-489):

*Πρόβουλος*
*Και λοιπόν από σας, μά το Δία, πρώτα απ' όλα εγώ θέλω ν' ακούσω*

[290] βλ. σημείωμα του Θεοτόκη προς την Ειρήνη Δεντρινού, από τις 15 Σεπτεμβρίου 1914, στο οποίο της αφιερώνει το έργο: «Σας παρακαλώ να αποδεχτείτε με τη συνηθισμένη Σας καλοσύνη το μικρό και ασήμαντο διήγημα που Σας προσφέρνω. Εγράφτηκε, Κυρία, πρίν από το βαλκανικό πόλεμο που ήταν το προοίμιο του σημερινού ολέθριου σπαραγμού της Ευρώπης, και εδημοσιεύτηκε πρώτη φορά στο *Νουμά* ενώ διαρκούσε και μάνιζε εκείνη η αντάρα. Ήταν η τύχη του φαίνεται, το ειρηνικό διήγημά μου να προβάλει μέσα σε τέτοιες κοσμοϊστορικές ταραχές…» (*Η τιμή και το χρήμα*. Στο: Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *επιλογή*. Σύγχρονη Εποχή, 1989, σ. 41).

*με τι τάχα σκοπούς μου αποκλείσατε το δικό μας το κάστρο με σύρτες;*
*Λυσιστράτη*
*Για να μείνουν τα χρήματα ανέγγιχτα και να μην πολεμάτε γι' αυτά.*
*Πρόβουλος*
*Πολεμούμε λοιπόν για τα χρήματα;*
*Λυσιστράτη*
*Αυτά κάνουν το κάθε ανακάτωμα˙* […]

Η μητέρα και η κόρη λειτουργούν ως δίπολο και η ισορροπία δυνάμεων μεταξύ τους ανατρέπεται από τα μισά του διηγήματος και έπειτα. Η σιόρα Επιστήμη αντιπροσωπεύει τις παλιές αξίες και η προσπάθειά της να ελέγξει τη σεξουαλικότητα της κόρης της μπορεί να ιδωθεί ως αναλογία προς το σεξουαλικό εμπάργκο που επιβάλλουν οι γυναίκες της *Λυσιστράτης*. Όταν η Ρήνη ακολουθεί τον Αντρέα στο σπίτι του, ανατρέπει τις παραδοσιακές ισορροπίες και γίνεται κυρίαρχη της σεξουαλικότητάς της, ως ένα βαθμό όμως, γιατί ακόμα είναι υποταγμένη στον Αντρέα[291]. Η επανάσταση της Ρήνης προχωρά με την απόφασή της να δουλέψει στο εργοστάσιο και ολοκληρώνεται με την οριστική απόρριψη του Αντρέα και την απόφαση να μεγαλώσει το παιδί της μόνη, κερδίζοντας τη ζωή της με την εργασία της[292]. Ουσιαστικά πρόκειται για μια τραγική και τραυματική διαδικασία γυναικείας χειραφέτησης, θέμα το οποίο απασχολεί γενικότερα τον Θεοτόκη.

Ένας ακόμα θεοτοκικός χαρακτήρας, ο Καραβέλας, πρωταγωνιστής του μυθιστορήματος *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως αριστοφανικός (αντι)ήρωας. Η σκιαγραφία του Καραβέλα από τον Θεοτόκη αποτυπώνει την εικόνα ενός γελοίου ανθρώπου, ευκολόπιστου και ταυτόχρονα κουτοπόνηρου, οξύθυμου και εκδικητικού, αλλά θρασύδειλου. Παρότι είναι αρκετά μεγάλος, σχεδόν ηλικιωμένος, διακατέχεται από μια έντονη λίμπιντο την οποία εκμεταλλεύεται η πονηρή γειτόνισσά του προς όφελός της. Η Μαρία διαρκώς τον προκαλεί και ταυτόχρονα τον κοροϊδεύει, ουσιαστικά τον προσβάλλει απροκάλυπτα. Εκείνος αφήνεται έρμαιο της επιθυμίας του, η οποία του γίνεται σχεδόν εμμονή. Νοιώθει ότι τον εμπαίζουν, θυμώνει, βρίζει, στήνει στο νου του σχέδια εκδίκησης,

[291] Πολύ εύστοχη σχετικά με το θέμα αυτό είναι η παρατήρηση της Ε. Σταυροπούλου ότι, το σημείο όπου η Ρήνη μένει μόνη στο σπίτι του Αντρέα και ξεγυμνώνεται μπροστά στον καθρέφτη είναι «κομβική στιγμή» για την ηρωίδα, γιατί δεν βλέπει πια το σώμα της «με τα μάτια των άλλων, αποκτά γνώση του εαυτού της και της δύναμής της.» (Σταυροπούλου, 2019, σ. 292).
[292] Επίσης πολύ εύστοχα η Σταυροπούλου χαρακτηρίζει την άρνηση της Ρήνης να παντρευτεί τον Αντρέα ως «άρνηση να ξαναγυρίσει στην προηγούμενη θέση της γυναίκας, μέσα στο σπίτι και την εξάρτηση από τον άντρα.» (Σταυροπούλου, 2019, σ. 295).

αλλά στο τέλος βγαίνει φυσικά και ηθικά ηττημένος, έχοντας καταντήσει πένητας, περίγελως του χωριού και μόνος.

Ο χαρακτήρας της Μαρίας παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον, καθώς είναι από τους ελάχιστους γυναικείους χαρακτήρες του Θεοτόκη που εκμεταλλεύονται συνειδητά τη σεξουαλικότητά τους εις βάρος των άλλων. Ο Θεοτόκης την περιγράφει ως νέα, όχι στην πρώτη νιότη, αλλά γεμάτη ζωντάνια και υγεία. Όμορφη, με μια ομορφιά ώριμη και φλογερή. Η Μαρία έχει απόλυτη συνείδηση της γοητείας της και, ενώ είναι παντρεμένη, δεν διστάζει να χρησιμοποιήσει τα κάλλη της ως δέλεαρ, για να πείσει τον Καραβέλα να γράψει το κτήμα του και το σπίτι του στην οικογένειά της, με αντάλλαγμα να τον φροντίζουν στα γεράματά του. Ορισμένες από τις σκηνές του έργου είναι ιδιαίτερα τολμηρές για τα δεδομένα της εποχής, τόσο ως προς τη γλώσσα όσο και ως προς το περιεχόμενό τους:

> *Κι ολομεμιάς, χωρίς η Μαρία να το προσμένει, της έριξε ολόγυρα στη μέση τα δύο δυνατά του χέρια και την έσφιξε όσο μπορούσε, κ' επροσπαθούσε να τη σπρώξει προς το κρεβάτι. […] κ' εκατάλαβε πως εκιντύνευε. […] Αλλά μεμιάς τον έπιασε από το λαιμό, και με τα δάχτυλά της τού 'σφιγγε και τού στριφε το κοκκαλιάρικο λαρύγγι. […] Η Μαρία έκαμε ακόμη ένα πήδημα, εσταμάτησε στην πόρτα, κ' εστάθηκε και τον εκοίταζε, λαχανιασμένη από το πάλεμα και φχαριστημένη από τη νίκη. […] «Άτιμε Καραβέλα,» τον έβρισε, «δε σου τό 'πα πως δένε περνάνε μαζί μου τ' αστεία;» […] «Καραβέλα, έ; Καραβέλα με λένε, έ; Τα λησμόνησες, φαίνεται, τα περασμένα χρόνια, που είσουνα ακόμα κοπέλα, ακόμα μικρή! […] Και σ' εύρηκα μέρα στη σούδα με τον ξάδερφό σου, κ' είσουνε μισόγυμνη! Χά, χά χά! όπως κάνει τώρα κ' η Αμαλία σου με τον Αντρέα σας, να σου ζήσουνε! […] «Ά Καραβέλα!» τού 'πε με μίσος. «Από μικρή είσουνε μαθημένη στην πουτανιά, σαν τη θυγατέρα σου!...» Και η Μαρία πνιγμένη από την οργή και μην ξέροντας πλια τί κάνει, ολομεμιάς εσήκωσε μπροστά του το φουστάνι της και, για νά 'χει τα χέρια ελεύτερα, το βάσταξε με το πηγούνι. Και, πιάνοντας τη μέση της, εστάθηκε ομπρός του, και τού 'πε δείχνοντας τη γύμνια της, ενώ τα μάτια της έβγαζαν σπίθες από μίσος και το στόμα της άφριζε. «'Εδώ είμαι, εδώ είμαι, γυμνή μπροστά σου! Δε σε ντρέπομαι, άτιμε Καραβέλα, γιατί είσαι γέροντας! Κοίτα, κοίτα! Το κορμί μου τό 'χω φυλαμένο για τον άντρα μου, για το παλληκάρι μου, να το χαίρεται, ναί, μωρέ! Σκάσε εσύ από τον καημό σου!»*

Ο Καραβέλας είναι ένα κωμικοτραγικό πρόσωπο που πρωταγωνιστεί σε μία κωμικοτραγική ιστορία. Από όλα τα έργα του Θεοτόκη, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* είναι το λιγότερο τραγικό με την κλασική έννοια, από την άποψη ότι κανένας από τους χαρακτήρες δεν παρουσιάζεται ως αθώος, κανένας δεν είναι

ιδιαίτερα συμπαθής και στο τέλος δεν υπάρχει κλασική κάθαρση, εφόσον δεν αποδίδεται η τραγική δικαιοσύνη. Η αυτοκτονία του Καραβέλα στο τελευταίο κεφάλαιο δεν μπορεί να χαρακτηριστεί τραγική, εφόσον η σκηνή της κηδείας του, που ακολουθεί αμέσως μετά, είναι κωμικοτραγική. Εκτός από την αδερφή του, κανένας φίλος ή συγγενής δεν τον συνοδεύει, ενώ ο γιατρός, ο παπάς και οι νεκροθάφτες γελούν εις βάρος του, ακόμα και τη στιγμή που τον βάζουν στον τάφο. Ναι μεν ο Καραβέλας πεθαίνει, αλλά αυτοί που τον αδίκησαν ζουν και απολαμβάνουν την περιουσία του. Από την άποψη αυτή το έργο φέρει επιρροές από τη σαιξπηρική δραματουργία, καθώς τα δράματα του Σαίξπηρ, και ειδικότερα η *Τρικυμία,* που είναι μία κατεξοχήν τραγικωμωδία, καταργούν τα κλασικά όρια μεταξύ τραγωδίας και κωμωδίας[293].

Σαιξπηρικές επιρροές απαντούν σε πολλά από τα έργα του Θεοτόκη, κυρίως αυτά της ωριμότερης ηλικίας. Αυτές οι επιρροές αφορούν είτε σε στοιχεία της πλοκής είτε σε αντιστοιχίες μεταξύ χαρακτήρων. Όπως παρατηρεί και ο Γ. Δάλλας, μέσω των σαιξπηρικών του μεταφρασμάτων, ο Θεοτόκης είχε γίνει δέκτης στοιχείων «εξαιρετικά χαρακτηριστικών για την ανάπτυξη ανάλογων μοτίβων, κυριαρχικών και στα πεζά του, όπως είναι ο έρωτας και ο θάνατος, το συμφέρον και η δίψα για εξουσία.» (Δάλλας, 1988, σ. 90). Οι κυριότερες, ίσως, επιρροές του Θεοτόκη από τον Σαίξπηρ εντοπίζονται στα έργα του *Κατάδικος* και *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*.

Στον *Κατάδικο* βασικό άξονα της υπόθεσης αποτελεί το πάθος του Πέτρου για τη Μαργαρίτα, που τον οδηγεί στη δολοφονία του συζύγου της. Ο Πέτρος διαπράττει τον φόνο και ενοχοποιεί τον Τουρκόγιαννο, ο οποίος καταδικάζεται και φυλακίζεται. Έπειτα ο Πέτρος παντρεύεται τη Μαργαρίτα και ζει μαζί της, απολαμβάνοντας την περιουσία του συζύγου της. Όμως οι τύψεις τού γίνονται αφόρητες και δεν μπορεί να απολαύσει την ευτυχία την κερδισμένη με δόλο. Υπό το βάρος της συνείδησής του ομολογεί στη Μαργαρίτα το έγκλημά του και, αργότερα, όταν βρίσκεται στη φυλακή για μια αψιμαχία και έρχεται αντιμέτωπος με τον Τουρκόγιαννο, καταρρέει και εξομολογείται και στον ίδιο την αλήθεια.

Αναλόγως στον *Μάκβεθ,* ο κεντρικός πυρήνας του έργου είναι η δίψα του Μάκβεθ για εξουσία, που τον οδηγεί στον φόνο του βασιλιά, με τη συνέργεια της συζύγου του. Μαζί βάζουν το σχέδιο σε εφαρμογή και φροντίζουν ώστε να ενοχοποιηθούν οι

[293] Σχετικά με αυτό βλ. στην ενότητα Α.3. του παρόντος κεφαλαίου.

φρουροί, τους οποίους, αμέσως μετά, σκοτώνει ο Μάκβεθ. Μετά τη διαδοχή του θύματός τους στον θρόνο, διαπιστώνουν και οι δύο με θλίψη ότι η απόλαυση της εξουσίας δεν είναι αυτή που θα περίμεναν, καθώς οι τύψεις την επισκιάζουν. Τόσο ο Κύριος όσο και η Λαίδη Μάκβεθ (που είναι πλέον βασιλείς) καταδιώκονται διαρκώς από ενοχές για το έγκλημά τους και τελικά η τρέλα τους οδηγεί στην αποκάλυψη της ενοχής τους και την καταστροφή. Στο έργο του Θεοτόκη, βέβαια, κυρίαρχο είναι και το θέμα της συγχώρεσης, και σε αυτό συνίσταται η διαφοροποίησή του από το σαιξπηρικό του πρότυπο[294].

Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η παρουσία στον *Κατάδικο* δύο συγκεκριμένων συγγραφικών ευρημάτων από τον *Μάκβεθ*. Το πρώτο αφορά στη χρήση του φονικού όπλου ως συμβόλου της πρόθεσης, πριν ακόμα από την τέλεση της πράξης. Ο Μάκβεθ, λίγο πριν προχωρήσει στο έγκλημα που είχε σχεδιάσει, βλέπει σε όραμα το μαχαίρι, ματωμένο, να τον οδηγεί να διαπράξει το φόνο. Αντίστοιχα, ο Πέτρος νοιώθει το χέρι του να οδηγείται ενστικτωδώς στο μαχαίρι που είχε μαζί του, την ώρα που πήγαινε στο δρόμο να συναντήσει τον άντρα της Μαργαρίτας, και ενώ δεν είχε ακόμα αποφασίσει τί ακριβώς θα έκανε:

(*Μακβέθ*, Πράξη Β΄ - Σκηνή Α΄)

*Είναι λάζος αυτό που βλέπω ομπρός μου;*
*Προς το χέρι μου γέρνει το χερούλι!*
*Έλα εδώ να σε πιάσω. Δε σ' αδράχνω,*
*κι' όμως πάντα σε βλέπω. Μη δεν είσαι,*
*φάντασμα τρομερό, πιαστό και μόνο*
*τα μάτια σε θωρούν; Ή μήπως είσαι*
*λάζος που υπάρχει μόνο μες στο νου μου,*
*[...]*
*Κι' όμως σε βλέπω! -Κ' είναι η ειδή σου τόσο*
*πιαστή, σαν κι' αυτονού που τώρα σέρνω!*
*(Βγάζει το μαχαίρι του)*
*Σα στρατηγός το δρόμο εσύ μου δείχνεις,*
*κ' ένα τέτοιο μαχαίρι είχα στο νου μου.*
*[...]*
*Σε βλέπω ακόμα! Κ' έχεις στάλες αίμα*
*στη λαβή, στο λεπίδι σου! Δεν ήσουν*
*πριν έτσι. Τέτοιο πράγμα δεν υπάρχει*

[294] Το θέμα της συγχώρεσης μαρτυρεί ενδεχόμενες επιρροές στον *Κατάδικο* από έργα του Ντοστογιέφσκι, κάτι που συζητείται στο επόμενο κεφάλαιο, στην ενότητα Γ.2., σσ. 319-323.

(*Κατάδικος*, 1989, σσ. 184-185)

> *Κ' έτσι είχε φύγει για το μεγάλο δρόμο, χωρίς να 'χει πάρει την τελευταία απόφαση, αλλά θέλοντας να δοκιμάσει αν αληθινά θα μπορούσε χωρίς κίντυνο να σκοτώσει τον άνθρωπο που θα ξαναρχότουν εκείνην τη νύχτα από τη χώρα. […] Τί θά'κανε αν τον έβλεπε νά'ρχεται μοναχός στο δρόμο, κι αν το μέρος είτανε έρημο; Και χωρίς να το θέλει, έψαξε τότες τη ζώνη κ' εκατάλαβε πως είχε μαζί του το μαχαίρι του Τουρκόγιαννου, που τό'χε φορέσει από την αυγή, στο σπίτι του Αράθυμου. […] είχε σφίξει το χέρι του τού μαχαιριού το μανίκι κλειώντας με δύναμη το στόμα. Κ' εφαντάστηκε αμέσως τί έπρεπε να κάμει για να σκοτώσει, κ' είδε τον εαυτό του, σα φάντασμα μπροστά στα μάτια του, ν' ανεμίζει το μαχαίρι σηκωτά και καρφωτά.*

Το δεύτερο εύρημα που απαντά με παρόμοιο τρόπο και στα δύο έργα είναι η ανάμνηση των ματωμένων χεριών, που κεντρίζει τη συνείδηση των ενόχων. Στον *Μακβέθ*, μετά τον φόνο και ενώ οι δυο σύζυγοι είναι γεμάτοι αίματα, ο Μακβέθ λέει ότι μόνο ο ωκεανός του Ποσειδώνα θα μπορέσει να ξεπλύνει το αίμα από πάνω του. Οταν η Λαίδη Μακβέθ τρελαίνεται, αναπτύσσει μια ψυχαναγκαστική εμμονή με το πλύσιμο των χεριών. Στον *Κατάδικο*, την επομένη του φόνου ο Πέτρος, έντρομος, σκέφτεται ότι για να ξεπλύνει το αίμα θα χρειαστούν βρύσες νερό και αργότερα, όταν τον ζώνουν οι τύψεις, κοιτάζει το δεξί του χέρι με το οποίο κρατούσε το μαχαίρι.

Στο μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* μπορούν να ανιχνευθούν επιρροές από δύο, τουλάχιστον, έργα του Σαίξπηρ που μετέφρασε ο Θεοτόκης, τον *Βασιληά Ληρ* και τον *Οθέλλο*. Από τον *Βασιληά Ληρ* πιθανώς έχει αντλήσει ο Θεοτόκης κάποια θεματικά στοιχεία της γενικής υπόθεσης, όπως η τρέλα που οδηγεί στην καταστροφή, οι εντάσεις και η αδικία στις οικογενειακές σχέσεις και η κοινωνική άνοδος εις βάρος των άλλων. Επίσης, εντοπίζονται αναλογίες στον χαρακτήρα του Οφιομάχου με τον Ληρ και στο πρόσωπο της Ευλαλίας με τη μικρότερη κόρη του Ληρ, την Κορντήλια (Cordelia). Από τον *Οθέλλο* φαίνεται να δανείζεται υλικό για να πλάσει τον χαρακτήρα του Χαντρινού, που είναι παρόμοιος με τον Ιάγο. Οι αντιστοιχίες αυτές δεν είναι τόσο ξεκάθαρες όσο στον *Κατάδικο,* καθώς *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* είναι το πιο ώριμο, πολυδουλεμένο και, σύμφωνα με πολλούς, το αρτιότερο έργο του Θεοτόκη. Οι επιδράσεις πολλών έργων, από διάφορα λογοτεχνικά ρεύματα, είναι τόσο καλά ενσωματωμένες στον κύριο ιστό του μυθιστορήματος, ώστε το σύνολο προβάλλει μια καθαρά θεοτοκική ταυτότητα.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΤΕΤΑΡΤΟ: ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

## Εισαγωγή στο τέταρτο κεφάλαιο

Το τέταρτο και προτελευταίο κεφάλαιο της διατριβής αυτής περιλαμβάνει τα μεταφράσματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη που ανήκουν στο είδος της πεζογραφίας. Πιο συγκεκριμένα, περιλαμβάνει σύντομα διηγήματα και πεζοτράγουδα Ρώσων συγγραφέων, τα οποία ο Θεοτόκης μετέφρασε και δημοσίευσε στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία* από το 1916 ως το 1918, και το μυθιστόρημα του Γκουστάβ Φλωμπέρ *Κυρία Μποβαρύ (Madame Bovary)* του οποίου τη μετάφραση ανέλαβε προς το τέλος της ζωής του (γύρω στα 1922) και δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει. Η στροφή αυτή του Θεοτόκη από τη μετάφραση ποίησης προς τη μετάφραση πεζογραφίας σχετίζεται, μεταξύ άλλων, και με την κορύφωση του πρωτότυπου πεζογραφικού του έργου, θέμα που συζητείται εντός του κεφαλαίου και ειδικότερα στη Γ ενότητα.

Όπως όλα τα προηγούμενα κεφάλαια, έτσι και αυτό είναι οργανωμένο σε τρεις ενότητες. Στην Α ενότητα γίνεται μια γενική επισκόπηση της πεζογραφικής παραγωγής στην Ελλάδα κατά την εποχή του Θεοτόκη: Περιγράφονται οι διεργασίες που οδήγησαν τους λογοτέχνες από την ηθογραφία της υπαίθρου στο αστικό μυθιστόρημα (ενότητα Α.1.), εξετάζεται η λειτουργία της ρωσικής πεζογραφίας ως φορέα σοσιαλιστικής ιδεολογίας στην Ελλάδα (ενότητα Α.2.) και ερευνάται η πρόσληψη του, γαλλικού κυρίως, νατουραλισμού και η συμβολή του στην ανάπτυξη του ελληνικού αστικού μυθιστορήματος (ενότητα Α.3.).

Η Β ενότητα είναι αφιερωμένη στη μελέτη των μεταφρασμάτων. Στην ενότητα Β.1. εξετάζονται τα μεταφράσματα του Θεοτόκη από τέσσερις Ρώσους λογοτέχνες (Ντοστογιέφσκι, Τουργκένιεφ, Τολστόι και Γκόρκι). Η ενότητα Β.2. είναι αφιερωμένη σε ένα μετάφρασμα του Θεοτόκη από τον Τολστόι, το οποίο έχει ιδιαίτερη σημασία για την κατανόηση της γλωσσικής θεωρίας του Θεοτόκη και της σύνδεσης της μεταφραστικής του εργασίας με τις θέσεις του για το γλωσσικό ζήτημα. Σε αυτό το σημείο θα πρέπει να διευκρινιστεί ότι τα ρωσικά μεταφράσματα του Θεοτόκη δεν αντιπαραβάλλονται εδώ με τα πρωτότυπα κείμενα, για δύο λόγους: Πρώτον, επειδή οι μεταφράσεις αυτές δεν πραγματοποιήθηκαν από το πρωτότυπο, αλλά από ενδιάμεση γλώσσα, και δεύτερον, λόγω αδυναμίας της υποφαινόμενης η οποία δεν κατέχει τη ρωσική γλώσσα. Εξετάζεται όμως το περιεχόμενο των κειμένων και τα κριτήρια που πιθανώς οδήγησαν στην επιλογή τους. Στη Β.3. ενότητα

εξετάζεται η μετάφραση της *Κυρίας Μποβαρύ*, η οποία αποτελεί μια ιδιάζουσα περίπτωση στο σύνολο της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη, διότι δεν πρόλαβε να την ολοκληρώσει, ενώ η έκδοση του έργου σημαδεύτηκε από διάφορες παράδοξες επιλογές εκ μέρους των εκδοτών. Στην ίδια ενότητα συζητούνται οι μεταφραστικές επιλογές του Θεοτόκη, ζητήματα ύφους και γλώσσας, διαχείριση μεταφραστικών προβλημάτων κ.λπ.

Στην ενότητα Γ εξετάζεται η πρωτότυπη πεζογραφική παραγωγή του Θεοτόκη, με σκοπό να εντοπιστεί η παρουσία στοιχείων από την ηθογραφία, τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό στο ύφος και τις αφηγηματικές τεχνικές του (ενότητα Γ.1.), ανιχνεύονται οι επιρροές του από τη ρωσική λογοτεχνία και ειδικότερα η παρουσία της σοσιαλιστικής ιδεολογίας στο έργο του (ενότητα Γ.2.) και, τέλος, γίνεται μια εκτεταμένη χαρτογράφηση των διακειμενικών σχέσεων μεταξύ της *Κυρίας Μποβαρύ* και των *Σκλάβων στα δεσμά τους* (ενότητα Γ.3.).

# Α. Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΗΝ ΕΛΛΑΔΑ ΑΠΟ ΤΑ ΤΕΛΗ ΤΟΥ 19ΟΥ ΩΣ ΤΙΣ ΑΡΧΕΣ ΤΟΥ 20ΟΥ ΑΙΩΝΑ

## Α.1. Από την ηθογραφία της υπαίθρου στο αστικό μυθιστόρημα

Από τα τέλη του 19ου αιώνα, ειδικότερα από το 1880 και έπειτα, παρατηρείται στην Ελλάδα μια ραγδαία αύξηση στην παραγωγή πεζογραφίας με επίκεντρο την ύπαιθρο και τη λαϊκή παράδοση. Αυτή την εποχή εμφανίζονται στο προσκήνιο σπουδαίοι νεοέλληνες πεζογράφοι με μυθιστορήματα και συντομότερα αφηγήματα ηθογραφικού χαρακτήρα. Σύμφωνα με τον Λ. Πολίτη η ανάπτυξη της ηθογραφίας ευνοήθηκε από την «απομάκρυνση από το ρομαντισμό και την προσήλωση στο οικείο και στο συγκεκριμένο» και διευκολύνθηκε από την εκδήλωση και εξάπλωση του λαογραφικού κινήματος, το οποίο «άνοιγε το δρόμο προς την εκμετάλλευση της ζωής του χωριού και του πλούτου των λαϊκών παραδόσεων» (Πολίτης, 2001, σ. 200). Ο Beaton παρατηρεί ότι τα πεζά έργα αυτής της περιόδου «έχουν συχνά οριστεί ως ρεαλιστικά, σε αντιδιαστολή με την προηγούμενη, "Ρομαντική" περίοδο της ελληνικής πεζογραφίας, [ενώ] το ελληνικό μυθιστόρημα στη φάση εμφάνισής του ήταν πάντοτε εν γένει ρεαλιστικό ως προς τις κατευθύνσεις του». Σύμφωνα με τον ίδιο, το νέο στοιχείο στην πεζογραφία αυτής της περιόδου δεν είναι η αναπαράσταση της πραγματικότητας, αλλά «η ειδική "πραγματικότητα", που επιλέχτηκε προς περιγραφή από τους συγγραφείς με αξιοσημείωτο βαθμό ομοφωνίας» (Beaton, 1996, σ. 108).

Ο Vitti, στην *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, αποπειράται να ανιχνεύσει την υποδοχή του ρεαλισμού από την ελληνική πεζογραφία. Ξεκινώντας από το αξίωμα ότι ο ρεαλισμός οφείλει να ασχολείται με την κοινωνική πραγματικότητα και να θίγει τα κοινωνικά ζητήματα, διαπιστώνει ότι σημαντικά προσκόμματα αποτέλεσαν, από τη μία πλευρά, η μέριμνα των συγγραφέων για το γόητρο της Ελλάδας, που την εποχή εκείνη βρισκόταν στο στόχαστρο των ευρωπαίων διανοούμενων, και, από την άλλη, η συντηρητική αστική ηθική, σύμφωνα με την οποία, η αναπαράσταση της πραγματικότητας στη λογοτεχνία μπορούσε να αποβεί ηθικά επιζήμια για το αναγνωστικό κοινό (Vitti, 1980). Ένας βασικός παράγοντας που λειτούργησε ανασταλτικά για τον ρεαλισμό στην ελληνική πεζογραφία είναι η λεγόμενη Μεγάλη Ιδέα, που στη λογοτεχνία εκδηλώθηκε με χαρακτηριστικά

ρομαντικού εθνικισμού. Καθώς επισημαίνει ο Beaton, ο μεγαλοϊδεατισμός αποτελεί έκφραση της κοινής ευρωπαϊκής ιδέας του έθνους-κράτους, σύμφωνα με την οποία «η εδαφική επέκταση, με τον έναν ή τον άλλο τρόπο, θεωρούνταν δεδομένη, ως νόμιμος στόχος των εθνών-κρατών» (Beaton, 1996, σ. 100).

Σύμφωνα με τον Vitti, μια πρώτη απόπειρα ρεαλιστικής προσέγγισης της πραγματικότητας στην ελληνική πεζογραφία αποτελεί το μυθιστόρημα του Παύλου Καλλιγά, *Θάνος Βλέκας* (1855), καθώς σε αυτό το έργο ο συγγραφέας «δίχως να τυφλωθεί από τα ιδεώδη ενός μελλοντικού μεγαλείου της Ελλάδας, είχε το θάρρος να κοιτάξει αδίστακτα τις πληγές της πατρίδας του: τη βιαστική προσαρμογή σε ξενόφερτους νόμους, τη ληστεία και τους δεσμούς της με την άρχουσα τάξη, την εκμετάλλευση των αγροτών από τους κερδοσκόπους και τους πανούργους, την κοινωνική αδικία γενικά.» (Vitti, 1980, σ. 41). Δύο ακόμα σταθμοί για την είσοδο του ρεαλισμού στην Ελλάδα εντοπίζονται στα 1870, οπότε εκδόθηκε ανώνυμα η *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι,* έργο χωρίς καμία απήχηση στην εποχή του, και στα 1879, οπότε δημοσιεύθηκε ο εξαιρετικά επιτυχημένος *Λουκής Λάρας* του Δημήτριου Βικέλα. Και τα δύο αυτά έργα έχουν ως βάση τους αυτοβιογραφικά στοιχεία και η αφήγησή τους προσεγγίζει υφολογικά τον ρεαλισμό.

Ο Vitti αναγνωρίζει ότι ο *Λουκής Λάρας* διαφοροποιείται από τα ηρωικά μυθιστορήματα που ρομαντικοποιούσαν την επανάσταση, καθώς διέπεται από μια μετριοπάθεια, αποφεύγοντας την ηρωική ρητορική, επομένως είναι πιο κοντά στην πραγματικότητα του πολέμου, υποστηρίζει όμως ότι η *Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* είναι επί της ουσίας έργο εγγύτερο στον ρεαλισμό, καθώς εκθέτει ζητήματα που δημιουργούσαν αμηχανία στους Έλληνες (Vitti, 1980). Στην πραγματικότητα, καθώς διαπιστώνει ο Δ. Τζιόβας, ο Βικέλας σκόπιμα προώθησε την πρόσληψη του μυθιστορήματός του ως ρεαλιστικού, εκμεταλλευόμενος ένα ευρύ δίκτυο γνωριμιών, με σκοπό να αντιτάξει την ηθογραφία στον κοσμοπολιτισμό και να προβάλει την ανάγκη μιας εθνοκεντρικής πεζογραφίας[295]. Εξάλλου ο Βικέλας συνέχισε τη συγγραφική του πορεία με μια σειρά ηθογραφικών διηγημάτων κατά τη δεκαετία 1880-1890.

[295] «Ο Βικέλας, δηλαδή, φαίνεται να είχε ενορχηστρώσει από το εξωτερικό την παρουσίασή του ως εισηγητή του ρεαλισμού στην Ελλάδα και την εικόνα του ως κάποιου που, αν και ήταν Έλληνας της διασποράς, απέφυγε τον κοσμοπολιτισμό επικεντρώνοντας το ενδιαφέρον του στην αναπαράσταση της ελληνικής ιστορίας και του ήθους της χώρας του…» (Τζιόβας, 2003, σ. 252).

Γεγονός είναι πως η προσπάθεια για την ανάπτυξη μιας ελληνοκεντρικής πεζογραφίας, προσηλωμένης στις παραδόσεις και τα ήθη του χωριού, προωθήθηκε συστηματικά από λογοτεχνικά περιοδικά και επιτροπές διαγωνισμών, που ζητούσαν έργα με ανάλογα θέματα. Χαρακτηριστική είναι η περίπτωση του λογοτεχνικού περιοδικού *Εστία,* στο οποίο, υπό την καθοδήγηση του Νικόλαου Πολίτη, προκηρύχθηκε το 1883 διαγωνισμός που καλούσε τους συγγραφείς να αντλήσουν θέματα από τις παραδόσεις, τα ήθη και την ιστορία του λαού, για να γράψουν διηγήματα με *υπόθεσιν ελληνική* (Vitti, 1980). Ο Beaton υπενθυμίζει ότι «η ανακάλυψη και η προσήλωση στις εγχώριες παραδόσεις ενός λαού συνιστά μία από τις βασικές αρχές του εθνικισμού του δέκατου ένατου αιώνα στην Ευρώπη», παρατηρώντας μάλιστα ότι στην Ελλάδα το φαινόμενο αυτό εκδηλώθηκε με καθυστέρηση και μόνον όταν χρειάστηκε να εδραιωθεί η ιστορική συνέχεια, οπότε οι Έλληνες λόγιοι «άρχισαν να αναγνωρίζουν ότι τα προϊόντα του παραδοσιακού τρόπου ζωής σχημάτιζαν έναν αναγκαίο κρίκο στην αλυσίδα της πολιτισμικής συνέχειας που έφτανε αναδρομικά μέχρι την αρχαιότητα» (Beaton, 1996, σ. 106).

Ο Vitti υπογραμμίζει το γεγονός ότι οι άνθρωποι που κυριάρχησαν στο πολιτισμικό γίγνεσθαι εκείνης της περιόδου, όπως ο Βικέλας, ο Α. Βλάχος και ο Εμμ. Ροΐδης, «προσεταιρίζονται τον Νικόλαο Πολίτη (1852-1921), γνωστότερο ως ιδρυτή της επιστημονικής λαογραφίας στην Ελλάδα […] με τη μοναδική ιδιότητα να προωθεί τους λογοτέχνες προς νέες εμπειρίες, συντονισμένες με τις δυτικές τάσεις, αλλά με τη ματιά προσηλωμένη στις εθνικές παραδόσεις.» (Vitti, 2003, σ. 292). Πολλοί από τους συγγραφείς της εποχής ασχολήθηκαν ερασιτεχνικά με τη λαογραφία, συλλέγοντας οι ίδιοι το υλικό που αξιοποιούσαν στα λογοτεχνικά τους έργα. Ο Ν. Πολίτης άσκησε επιρροή και στους ποιητές της ίδιας περιόδου, όπως ο Δροσίνης και ο Παλαμάς[296], ενθαρρύνοντας τη διαμόρφωση μιας εθνικής πολιτισμικής ταυτότητας, και καλλιεργώντας ένα κλίμα επιφύλαξης απέναντι στις ξένες επιδράσεις (Vitti, 2003).

Η καταγραφή της λαϊκής ζωής και παράδοσης στη λογοτεχνία, όπως παρατηρεί ο Vitti, μπορεί να προσεγγίζει υφολογικά τον ρεαλισμό -ή ακόμα και τον νατουραλισμό-, όμως ουσιαστικά πρόκειται για μια απλή αναπαράσταση της κοινωνικής πραγματικότητας, ενώ απουσιάζει η κοινωνική κριτική (Vitti, 1980). Το

[296] Ο Δροσίνης ήταν ο συγγραφέας του αγροτικού ειδυλλίου *Χρυσούλα,* που κέρδισε το βραβείο του διαγωνισμού της Εστίας το 1885. Ο Παλαμάς έγραψε ένα ηθογραφικό διήγημα με τίτλο *Θάνατος παλληκαριού*.

αίτημα για περιφρούρηση των πατροπαράδοτων αξιών και η στοχευμένη προσπάθεια ανάδειξης μιας ιδιαίτερης εθνικής ταυτότητας οδήγησαν, αρχικά, τους συγγραφείς στην ειδυλλιακή αναπαράσταση της ζωής στην ύπαιθρο και στην απλοϊκά εξιδανικευμένη απεικόνιση των λαϊκών χαρακτήρων, στοιχείο που αναιρεί τη ρεαλιστική ταυτότητα ενός μεγάλου μέρους της ελληνικής ηθογραφίας[297]. Αυτό το είδος της ηθογραφίας απέρριψαν αργότερα οι νεωτεριστές και η γενιά του τριάντα, χρησιμοποιώντας τον όρο υποτιμητικά (Vitti, 2003). Από μια άλλη άποψη μπορεί να υποτεθεί ότι η ειδυλλιακή ηθογραφία λειτούργησε ως προπαρασκευαστικό στάδιο για την ανάπτυξη μιας πεζογραφίας που υπήρξε φορέας κοινωνικών προβληματισμών και νέων τάσεων. Οι ίδιοι συγγραφείς που καλλιέργησαν την ηθογραφία μέσα από την προσωπική μαρτυρία, συχνά γεμάτη από νοσταλγική διάθεση και αρκαδική μελαγχολία, μοιραία, οδηγήθηκαν «σε μια ωμή, νατουραλιστική αντιμετώπιση της πραγματικότητας» (Vitti, 2003, σ. 301).

Κατά τη συγκεκριμένη περίοδο, συνυπήρξαν στην ελληνική λογοτεχνία δύο αντίρροπες τάσεις: Από τη μία πλευρά, η προσήλωση στις παραδόσεις και στην εθνική ταυτότητα και από την άλλη, η διερεύνηση των δυτικών ιδεών και λογοτεχνικών ρευμάτων, μέσω μεταφράσεων αλλά και αξιοποίησης του υλικού αυτού στα πρωτότυπα έργα. Ο Beaton υποστηρίζει ότι οι δύο αυτές τάσεις είναι μόνο φαινομενικά αντιφατικές και ότι οι συγγραφείς που ακολούθησαν αποκλειστικά μία από τις δύο, είναι αυτοί που θεωρούνται σήμερα ελάσσονες και το έργο τους μελετάται κυρίως για την ιστορική του σημασία. Σύμφωνα με τον ίδιο, «τα πιο σημαντικά λογοτεχνικά επιτεύγματα των δεκαετιών του 1880 και του 1890 συντελούνται μέσα από τα διασταυρούμενα ρεύματα των δύο αντίρροπων αυτών τάσεων: τα διηγήματα του Βιζυηνού, του Παπαδιαμάντη και του Καρκαβίτσα, και λίγο αργότερα η ώριμη ποίηση του Παλαμά. Όλοι τους αξιοποιούν τις δυνατότητες που προσφέρουν οι πιο πρόσφατοι νεωτερισμοί από το εξωτερικό, προκειμένου να ανιχνεύσουν, ο καθένας τους με πολύ διαφορετικό τρόπο, τη φύση του δικού τους ιθαγενούς πολιτισμού» (Beaton, 1996, σσ. 103-104).

[297] «Η έτσι επινοημένη ηθογραφία έχει λοιπόν την ίδια λειτουργία που είχαν τα ιστορικά μυθιστορήματα˙ να καλλιεργήσει δηλαδή την εθνική περηφάνια, να ενισχύσει τα ενωτικά όνειρα του Έθνους. Με άλλα λόγια να κατευθύνει την προσοχή προς ένα όραμα εθνικής αποκατάστασης και προς ό,τι το ευοδώνει, και, αντίθετα, να αποσιωπήσει κάθε σκέψη και κάθε θέμα που μπορεί να ελαττώσει ή να παρεμποδίσει την προσδοκία και το όραμα: εσωτερικά κοινωνικά και άλλα προβλήματα ανησυχητικά για το παρόν και το μέλλον του Έθνους δεν μπορούσαν βέβαια να κολακέψουν και να ευοδώσουν όνειρα μεγαλείου.» (Vitti, 1980, σ. 75)

Το 1883, κατόπιν παρότρυνσης του Βικέλα, δημοσιεύθηκε *Το αμάρτημα της μητρός μου,* το πρώτο διήγημα του Γεώργιου Βιζυηνού, το οποίο αποτελεί σταθμό για τη νεοελληνική λογοτεχνία, καθώς θεωρείται ως «το πρώτο καθαυτό νεοελληνικό διήγημα» (Πολίτης, 2001, σ. 202). Ο Βιζυηνός έγραψε λίγα, μεγάλης έκτασης διηγήματα, αντλώντας υλικό κυρίως από τα προσωπικά του βιώματα, τις αναμνήσεις του χωριού και της παιδικής ηλικίας. Αυτό το υλικό, εκ πρώτης όψεως ηθογραφικό, είναι οργανικά δεμένο με την πλοκή και παρουσιασμένο από τον συγγραφέα με τρόπο σκηνοθετικό, «βάζοντας σε αμηχανία όποιον αποπειραθεί να εντάξει το Βιζυηνό δίπλα στους άλλους ηθογράφους του καιρού του» (Vitti, 1980, σ. 86). Ο Beaton επισημαίνει ότι οι ιστορίες του είναι αινιγματικές και «ο αναγνώστης απορροφάται στο λαβύρινθο των αμφιλογιών [χάρη στην] άρτια τεχνική ικανότητα του Βιζυηνού να παίζει με τις συμβάσεις της ρεαλιστικής αφήγησης» (Beaton, 1996, σ. 111).

Από τα μεγαλύτερα προτερήματα της γραφής του Βιζυηνού είναι η ακριβής και βαθύτατη ψυχογραφία των προσώπων, και η πρωτότυπη αφηγηματική τεχνική του, που συνδυάζει τη ρεαλιστική περιγραφή με το όνειρο και την παραίσθηση. Ο Vitti υπενθυμίζει ότι ο Βιζυηνός είχε σπουδάσει ψυχολογία και, σύμφωνα με μαρτυρία φίλου του, «η συνάντηση της ψυχολογίας με τη λαογραφία στα διηγήματά του ήταν μέρος συνειδητό του συγγραφικού του προγράμματος» (Vitti, 2003, σ. 303). Αν και ακολουθεί τη σύμβαση της καθαρεύουσας στην αφήγηση, στα διαλογικά μέρη εισάγει τη δημοτική και μάλιστα διανθισμένη με στοιχεία του θρακιώτικου ιδιώματος, εφόσον η Θράκη ήταν ο τόπος καταγωγής του. Αυτή τη γραμμή ακολούθησαν και άλλοι αφηγηματογράφοι, με πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη.

Ο Παπαδιαμάντης, που πρωτοεμφανίστηκε στα νεοελληνικά γράμματα με το μάλλον ρομαντικό μυθιστόρημα *Η Μετανάστις* (1879), έγραψε περισσότερα από 200 ηθογραφικά διηγήματα[298]. Σύμφωνα με τον Vitti, η μετάβαση του Παπαδιαμάντη από το περιπετειώδες ιστορικό μυθιστόρημα στην ηθογραφία σηματοδοτείται από τη δημοσίευση του διηγήματος *Το Χριστόψωμο* (1887) και δεν πραγματοποιήθηκε τυχαία, αλλά ως μια συνειδητή προσπάθεια για την προάσπιση της παράδοσης και της ορθοδοξίας απέναντι στην εισβολή των δυτικών ηθών (Vitti, 2003). Η προσκόλληση

[298] Τα μεγαλύτερα από τα οποία χαρακτηρίστηκαν μυθιστορήματα κατά την πρώτη τους δημοσίευση: Βαρδιάνος στα σπόρκα (1893), Η Φόνισσα (1903), Τα ρόδινα ακρογιάλια (1907) (Beaton, 1996).

στην πίστη και την παράδοση και η αγάπη του για τους ταπεινούς ανθρώπους δεν τον οδήγησαν σε υπεραπλουστεύσεις, ούτε υπονόμευσαν την αισθητική αξία του έργου του: «Απεναντίας, ο Παπαδιαμάντης, μεταφραστής σαράντα περίπου μυθιστορημάτων […] επινοεί έναν αφηγηματικό τρόπο καθαρά ελληνικού χρώματος, αντίστοιχο με ενός Turgenev και άλλων ρώσων, ορθόδοξων όπως και αυτός.» (Vitti, 2003, σσ. 306-307).

Τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, εκτός από τη μεγάλη λαογραφική αξία τους[299], επιδεικνύουν λογοτεχνικές αρετές, όπως η ψυχογραφική δεινότητα, η ανάπτυξη της πλοκής, η μαεστρία του ύφους, οι λυρικές παρεκβάσεις. Επανερχόμενα μοτίβα αποτελούν η νοσταλγία της χαμένης αθωότητας, η διάψευση των ιδανικών από τη σκληρή πραγματικότητα, ο ανεκπλήρωτος έρωτας, στοιχεία δηλαδή που έχουν συνδεθεί με τη μετάβαση από τον ρομαντισμό στον ρεαλισμό. Ο Beaton, όμως, επισημαίνει το γεγονός ότι πολλά από τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη «δεν αφηγούνται τα γεγονότα με την αλληλουχία αιτίας και αποτελέσματος, αλλά συμπαραθέτουν ήρωες, σκηνές, και φαινομενικά ασύνδετα μεταξύ τους περιστατικά, τη σύνδεση των οποίων ο αναγνώστης καλείται να πραγματοποιήσει μόνος του» (Beaton, 1996, σ. 114). Επίσης, υπνεθυμίζει τον λυρισμό που συχνά έχει επισημανθεί από την κριτική. Εν κατακλείδει, ο Beaton θεωρεί πως ο Παπαδιαμάντης «εκμεταλλεύεται τις τεχνικές της ρεαλιστικής αφήγησης ώστε να ερμηνεύσει την καθημερινή "πραγματικότητα" ως οικτρά ατελή, ως κόσμον εκπεπτωκότα, όπου νοσταλγία και στέρηση, βάσανα και πίστη σηματοδοτούν μια πολύ διαφορετική "πραγματικότητα", η οποία δεν θα μπορούσε ποτέ να αναπαρασταθεί "ρεαλιστικά"» (Beaton, 1996, σ. 115).

Από την άλλη πλευρά, στο έργο του Παπαδιαμάντη είναι παρόντες κοινωνικοί προβληματισμοί που θα απασχολήσουν, από αυτή την περίοδο και έπειτα, όλο και περισσότερο τη νεοελληνική πεζογραφία. Το καλύτερο παράδειγμα αποτελεί η αριστουργηματική νουβέλα του, *Η Φόνισσα,* στην οποία πραγματεύεται ανοιχτά τη θέση της γυναίκας σε μια ανδροκρατούμενη κοινωνία, και προβληματίζεται πάνω στο

[299] «ο Παπαδιαμάντης, πέρα από το "ηθογραφικό" υπόβαθρο, έχει συλλάβει μερικά βασικά και όχι τόσο ευκολοσύλληπτα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού χαρακτήρα, έχει δεσμεύσει μέσα στα διηγήματά του κάτι από αυτό που θα μπορούσαμε να το ονομάσουμε νεοελληνική λαϊκή μυθολογία.» (Πολίτης, 2001, σ. 204)

ζήτημα της παραβατικότητας και της δικαιοσύνης[300]. Από αυτή την άποψη επομένως, της κοινωνικής κριτικής, ο Παπαδιαμάντης μπορεί να συμπεριληφθεί στους εκπροσώπους του νεοελληνικού ρεαλισμού. Το στοιχείο της εντοπιότητας είναι έντονα παρόν στο έργο του και αναδεικνύεται μέσω των αναφορών στο φυσικό περιβάλλον της Σκιάθου, τα τοπωνύμια, τα ονόματα των προσώπων. Όπως και ο Βιζυηνός, επιλέγει το τοπικό του ιδίωμα στην απόδοση των διαλόγων, το οποίο αποτυπώνει σχεδόν φωνογραφικά (Πολίτης, 2001), ενώ στο αφηγηματικό μέρος διατηρεί την παραδεδομένη καθαρεύουσα, αν και πειραματίζεται με υφολογικές διακυμάνσεις και δημοτικές προσμείξεις[301].

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να σχολιαστεί το θέμα των γλωσσικών επιλογών σε συνάρτηση με τον ρεαλισμό. Αρχικά, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, η δημοτική εμφανιζόταν στον ευθύ λόγο και, λιγότερο, στον ελεύθερο πλάγιο λόγο, ενώ η απόδοση των διαλόγων σε πλάγιο λόγο και η αφήγηση γινόταν στην καθιερωμένη καθαρεύουσα, λιγότερο ή περισσότερο αρχαΐζουσα, αλλά οπωσδήποτε λόγια και διακριτή από την ομιλούμενη γλώσσα των λαϊκών στρωμάτων. Η χρήση αυτή της δημοτικής στο ηθογραφικό διήγημα γινόταν χάριν αληθοφάνειας: Η απόδοση ενός διαλόγου μεταξύ αγράμματων χωρικών σε καθαρεύουσα υπονόμευε τον στόχο της πιστής αναπαράστασης της υπαίθρου και της παράδοσης. Θα μπορούσε να υποτεθεί ότι η παραχώρηση αυτή ήταν ένα βήμα προς την επικράτηση της δημοτικής, όμως στην πραγματικότητα είχε αντίθετη λειτουργία. Η συνεπής εκλογή της καθαρεύουσας ως φωνής του αφηγητή και ο περιορισμός της δημοτικής στους διαλόγους και στον ελεύθερο πλάγιο λόγο αποτελούσε έκδηλη παραδοχή εκ μέρους των συγγραφέων, ότι η γλώσσα του λαού δεν μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο λογοτεχνικό, αλλά μόνο ως αντικείμενο παρατήρησης, και μάλιστα παρατήρησης αφ' υψηλού, εντός του πλαισίου της λαογραφικής αποστολής της ηθογραφίας[302].

---

[300] Εδώ εντοπίζεται και μια ενδεχόμενη επιρροή από το *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι, έργο που ο Παπαδιαμάντης είχε μεταφράσει.

[301] «υπάρχει μια άλλη γλώσσα για την αφήγηση, με βάση βέβαια την καθαρεύουσα, αλλά με πρόσμειξη πολλών στοιχείων της δημοτικής, και αυτό αποτελεί ίσως το πιο προσωπικό του ύφος˙ και τέλος, μια προσεγμένη και αυστηρή καθαρεύουσα, η παραδομένη από την παλαιότερη γενιά γλώσσα της πεζογραφίας, που ο Παπαδιαμάντης την επιφυλάσσει στις περιγραφές καθώς και στις λυρικές του παρεκβάσεις.» (Πολίτης, 2001, σ. 205)

[302] «Οι αστοί (συγγραφέας και αναγνώστης), στο χώρο του διηγήματος, χρησιμοποιούσαν συνθηματικά την καθαρεύουσα, και σε ορισμένα διαστήματα, κρατώντας ακέραια τα προνόμια παιδευμένων ανθρώπων, εγγυημένα από την επίσημη γλώσσα των νόμων, βρίσκαν μεγάλο ενδιαφέρον στη γραφική χρήση της δημοτικής, στη γλώσσα της άλλης Ελλάδας, της Ελλάδας των «απλοπονήρων», που έλεγε και ο Παλαμάς. Με αυτόν τον τρόπο τα διάφορα χωριατόπουλα που

Η αποκλειστική χρήση της δημοτικής στην ηθογραφία αποτέλεσε μια συνειδητή ρήξη με το κατεστημένο της λόγιας παράδοσης και συνέπεσε με την αποφασιστική στροφή προς τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό. Από τους σημαντικότερους εκπροσώπους αυτής της στροφής υπήρξε ο, κατά δεκαπέντε χρόνια νεότερος του Παπαδιαμάντη, Πελοποννήσιος Ανδρέας Καρκαβίτσας, ο οποίος από το 1885 δημοσίευε ηθογραφικά διηγήματα σε περιοδικά. Τα πρώτα διηγήματά του ήταν γραμμένα στην καθιερωμένη ακόμα καθαρεύουσα, ενώ η ομιλούμενη γλώσσα εισχωρούσε στους διαλόγους και σε μέρη της αφήγησης με τον ελεύθερο πλάγιο λόγο. Αργότερα, υπό την επιρροή του ψυχαρισμού, ο Καρκαβίτσας στράφηκε αποκλειστικά προς τη δημοτική[303].

Στην πρώιμη φάση της δημιουργίας του ο Καρκαβίτσας τάχθηκε ρητά υπέρ του σκοπού της διάσωσης των λαϊκών παραδόσεων που κινδύνευαν να χαθούν οριστικά (Vitti, 2003). Η νοσταλγική αναπόληση του χωριού όμως, σύντομα έδωσε τη θέση της στην κοινωνική κριτική. Τα έργα του Καρκαβίτσα εμφανίζουν προοδευτικά, παράλληλα με τη στράτευσή του υπέρ της δημοτικής, τα χαρακτηριστικά του νατουραλισμού και μάλιστα τις επιρροές του από τον Ζολά, που την εποχή εκείνη ήταν ιδιαίτερα επιδραστικός στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Όπως παρατηρεί ο Beaton, ο νατουραλισμός του Καρκαβίτσα «ξεπερνά τα πρότυπά του, καθώς η Φύση αναδεικνύεται σε Ολύμπια θεότητα, η οποία συχνά περιγράφεται ως απίστευτα όμορφη, παραμένοντας όμως αδιάφορη στα ανθρώπινα προβλήματα, παρά το μεγαλείο και την ομορφιά της» (Beaton, 1996, σ. 119).

Στο μυθιστόρημά του *ο Ζητιάνος* (1896), ο Καρκαβίτσας αποτυπώνει με ανελέητη παραστατικότητα την αμορφωσιά, τη δεισιδαιμονία, την εξαθλίωση, τη μοιρολατρία, τη μικροψυχία και τη διαφθορά που κυριαρχούσαν στην προσφάτως απελευθερωμένη από τον τουρκικό ζυγό ελληνική επαρχία[304]. Επίσης, τολμά να θίξει ένα πολύ

---

είχαν πολιτογραφηθεί στην πρωτεύουσα, κέντρο επιβολής της καθαρεύουσας, με την υιοθέτηση της καθαρεύουσας δήλωναν την υποταγή τους όχι μόνο στον κοινωνικό αυτό θεσμό, αλλά έμμεσα και σε όλους τους κύκλους της επίσημης Ελλάδας. Απ' εκεί και πέρα, κατοχυρωμένοι μέσα στον αστικόν αυτό θεσμό μπορούσαν να κάνουν ορισμένες παραχωρήσεις στη γλώσσα των αγροίκων. Αναφέροντας λαϊκές εκφράσεις στη δημοτική εξυπακουόταν ότι επρόκειτο για κάτι το επιτρεπτό για χάρη της πιστότητας, δίχως καμιά πρόθεση να ανατρέψουν τον γλωσσικό θεσμό που επικρατούσε.» (Vitti, 1980, σ. 77)

[303] Η διάκριση γλωσσικού επιπέδου μεταξύ αφηγητή και προσώπων διατηρήθηκε ως ένα βαθμό με τη διάκριση μεταξύ λαϊκής και εξευγενισμένης (αθηναϊκής) δημοτικής. Καταργήθηκε ολοκληρωτικά για πρώτη φορά από τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη. Βλ. στην ενότητα Γ.2. του παρόντος κεφαλαίου.

[304] «Είναι φανερό ότι δεν έμεινε ίχνος από το ειδυλλιακό χωριό που η Εστία είχε δοκιμάσει να προβάλει με το "ελληνικόν διήγημα", δέκα χρόνια πρωτύτερα. Ο Καρκαβίτσας ανεβάζει στο προσκήνιο έναν άνθρωπο της υπαίθρου που έχασε τη λυρικότητα και την έλξη του. Στόχος του

ευαίσθητο για την εποχή ζήτημα: Τη δυσπιστία των εξαθλιωμένων χωρικών απέναντι στους εκπροσώπους και τους θεσμούς του νέου ελληνικού κράτους και το γεγονός ότι ήταν ανέτοιμοι να προασπιστούν τα συμφέροντά τους και να ρυθμίσουν τα ζητήματά τους με αυτονομία. Ο Beaton θεωρεί ότι σε αυτό το έργο ο Καρκαβίτσας «αξιοποίησε το κοινό ενδιαφέρον των συγγραφέων και των αναγνωστών προς τη λαογραφία για σκοπούς που υπερβαίνουν τη ρεαλιστική περιγραφή» (Beaton, 1996, σ. 118). Το στοιχείο της υπερβολής που χαρακτηρίζει το έργο έχει ως στόχο, σύμφωνα με τον ίδιο, την ανάδειξη της αναγκαιότητας μιας κοινωνικής μεταρρύθμισης.

Άλλος ένας ένθερμος οπαδός των ψυχαρικών θέσεων, ο Μυτιληναίος Αργύρης Εφταλιώτης (φιλολογικό ψευδώνυμο του Κλεάνθη Μιχαηλίδη), μετά από μια σύντομη θητεία στη ρομαντική ποίηση, που απέδωσε ενδιαφέροντες καρπούς[305], στράφηκε στην ηθογραφία. Το 1889 άρχισε να δημοσιεύει διηγήματα γύρω από τη ζωή των χωρικών και των ναυτικών, με έντονο το νοσταλγικό στοιχείο και συχνές αναφορές στο θέμα της ξενιτειάς, γεγονός δικαιολογημένο, δεδομένου ότι ο Εφταλιώτης έζησε μακριά από την Ελλάδα, ασχολούμενος με τις εμπορικές επιχειρήσεις της οικογένειάς του. Όσον αφορά τη γλωσσική και υφολογική προσέγγιση, φαίνεται να έχει δεχτεί αρκετές επιρροές από τον Καρκαβίτσα, όμως υστερεί ως προς την ψυχογραφική ικανότητα, ενώ ο έντονος διδακτισμός που απαντά συχνά στα διηγήματά του υπονομεύει την αισθητική απόλαυση. Σε ορισμένες περιπτώσεις ο Εφταλιώτης κατορθώνει να ξεπεράσει την απλοϊκή ηθογραφική αποτύπωση και να δημιουργήσει χαρακτήρες πρωτότυπους, και συναρπαστική πλοκή[306].

Η περίοδος της «ειδυλλιακής» ηθογραφίας της υπαίθρου εκπνέει με τον Εφταλιώτη. Στις αρχές του 20ου αιώνα έχει ήδη γίνει η στροφή της πεζογραφίας προς τον αστικό χώρο και τα μείζονα κοινωνικά του προβλήματα. Ο Ζακυνθινός Γρηγόριος Ξενόπουλος και ο Κρητικός Ιωάννης Κονδυλάκης, ζώντας στην Ελλάδα και παρατηρώντας από κοντά τις εξελίξεις, ξεκίνησαν από το ηθογραφικό διήγημα, αλλά στη συνέχεια επιδόθηκαν στη συγγραφή μυθιστορημάτων, τα οποία εκτυλίσσονται

---

συγγραφέα είναι η απομυθοποίηση του θρυλούμενου ειδυλλιακού βίου της υπαίθρου και η καταγγελία της κοινωνικής αδικίας.» (Vitti, 2003, σ. 310)

[305] Η πιο αξιόλογη ποιητική εργασία του Εφταλιώτη είναι μια σειρά από σονέτα με σαιξπηρικές επιρροές, τα *Αγάπης Λόγια*, στα οποία αναπτύσσει την ποιητική του γλώσσα πέρα από τα στενά όρια της άκρας δημοτικής (Πολίτης, 2001).

[306] Όπως για παράδειγμα στο διήγημά του με τίτλο *η Μαζώχτρα* (πρώτη δημοσίευση: *Η Μαζώχτρα κι άλλες ιστορίες*. Τυπογραφείο της Εστίας, Αθήνα, 1900.).

κατά κύριο λόγο σε περιβάλλον αστικό. Σύμφωνα μάλιστα με τον Λ. Πολίτη, στον Ξενόπουλο «πρέπει να προσγραφεί το μεγάλο άλμα που επιτέλεσε η νεοελληνική λογοτεχνία από το περιορισμένο πλαίσιο του ηθογραφικού διηγήματος στο πολυσύνθετο αστικό μυθιστόρημα» (Πολίτης, 2001, σ. 214). Στην τριλογία που αποτελείται από τα μυθιστορήματα *Πλούσιοι και φτωχοί* (1919), *Τίμιοι και άτιμοι* (1921), *Τυχεροί και άτυχοι* (1924), ο Ξενόπουλος επιχειρεί μια εκτεταμένη ανάλυση της αστικής κοινωνίας[307]. Η ανάλυση αυτή, σαφώς, εγγράφεται στο πλαίσιο του νατουραλισμού, ρεύμα το οποίο υπήρξε καθοριστικής σημασίας για το έργο του Ξενόπουλου.

Ο Κονδυλάκης ακολούθησε μια πορεία σχεδόν παράλληλη με τον Ξενόπουλο, αν και το έργο του δεν είχε την απήχηση και τη δημοφιλία του τελευταίου. Το μυθιστόρημά του με τίτλο *Οι άθλιοι των Αθηνών* (1894) απεικονίζει, χωρίς να αποφεύγει την υπερβολή, τον υπόκοσμο της πρωτεύουσας. Σε αντίθεση με τους προηγούμενους, προτίμησε μια μετριοπαθή καθαρεύουσα, εκτός από το τελευταίο του έργο *Μια πρώτη αγάπη* (1921), που αποτελεί ένα ρομαντικό αφήγημα με θέμα τις παιδικές αναμνήσεις από την Κρήτη και είναι γραμμένο σε δημοτική. Ήσσονες πεζογράφοι της εποχής, όπως ο Γιάννος Επαχτίτης (φιλολογικό ψευδώνυμο του Γιάννη Βλαχογιάννη) και ο Χρήστος Χρηστοβασίλης, θα επιμείνουν στο ηθογραφικό διήγημα με επίκεντρο τη ζωή του χωριού και τους απλούς λαϊκούς χαρακτήρες, όμως η εποχή της ηθογραφίας έχει φτάσει στο τέλος της. Ακόμα και ο ύστερος θεράπων της, ο Δημοσθένης Βουτυράς, που ξεκίνησε το 1902 να δημοσιεύει σύντομα ηθογραφικά διηγήματα, μετέβη σταδιακά από τη νοσταλγική απεικόνιση του χωριού στην κριτική της αστικής πραγματικότητας[308].

Στις αρχές του 20ου αιώνα κάνουν την είσοδό τους στην Ελλάδα και οι σοσιαλιστικές ιδέες, που φτάνουν από τη δυτική Ευρώπη, αλλά και από τη Ρωσία, ενώ ταυτόχρονα παρατηρείται μια ανάκαμψη του μεγαλοϊδεατισμού. Συγγραφείς όπως ο Ίων Δραγούμης και η Πηνελόπη Δέλτα καλλιέργησαν στα έργα τους την έξαρση του πατριωτικού αισθήματος, τη μυθοποίηση του Μακεδονικού αγώνα, τη ρομαντική

[307] Ο ίδιος ο Ξενόπουλος είχε καυχηθεί ότι ήταν ο πρώτος που μετέφερε την πεζογραφία από την ύπαιθρο στην πόλη (Vitti, 2003).

[308] Τα αστικά του διηγήματα, που κατά την περίοδο 1920-1930 γνώρισαν μεγάλη επιτυχία και άσκησαν επιρροή στους νέους λογοτέχνες της εποχής, διαπνέονται από ένα αίσθημα αποτυχίας και μοιρολατρίας, γεγονός που αποτελεί φυσική συνέπεια της παρακμιακής ατμόσφαιρας του μεσοπολέμου (Πολίτης, 2001).

αναδιήγηση της Βυζαντινής εποχής[309]. Έχει επισημανθεί ότι η Μεγάλη Ιδέα λειτούργησε ως αντιπερισπασμός της κοινής γνώμης από τα κοινωνικά ζητήματα (Vitti, 1980), άποψη που ενισχύεται από τη διαμάχη μεταξύ εθνικιστών και σοσιαλιστών συγγραφέων. Στην πλευρά των σοσιαλιστών ανήκουν δύο συγγραφείς, που κατά τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ου αιώνα βρίσκονται στο προσκήνιο της νεοελληνικής πεζογραφίας, ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος και ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης. Οι δύο αυτοί λογοτέχνες, με τη θητεία τους στον χώρο της πεζογραφίας, συντέλεσαν καθοριστικά στην εξέλιξη του είδους, εισάγοντας στοιχεία από νεότερα αφηγηματικά είδη και σύγχρονες ιδεολογίες.

Ο Χατζόπουλος παρέμεινε για πολλά χρόνια στη Γερμανία και δέχτηκε έντονες επιρροές από τις βόρειες λογοτεχνίες, κυρίως αυτές των σκανδιναβικών χωρών. Στα πρώτα του διηγήματα, τα οποία υιοθετούν πολλά από τα εξωτερικά γνωρίσματα της ηθογραφίας, ανέπτυξε ένα ιδιότυπο λυρικό ύφος σε συνδυασμό με τη νατουραλιστική αποτύπωση της ανθρώπινης κατάστασης και την έντονη ψυχογραφική διείσδυση. Από νωρίς ασπάστηκε τον σοσιαλισμό και η πολιτική του ιδεολογία είναι παρούσα σχεδόν σε όλα τα έργα του, που εκτυλίσσονται σε ρεαλιστικό υπόβαθρο, με τη μορφή του κοινωνικού προβληματισμού. *Ο Πύργος του Ακροποτάμου* (1909) αποτελεί το πιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αυτής της περιόδου. Στην ύστερη συγγραφική του περίοδο, με το μυθιστόρημά του *Φθινόπωρο* (1917), που διαδραματίζεται σε αστικό περιβάλλον, ο Χατζόπουλος θα κινηθεί προς τον χώρο του συμβολισμού, όπου η κοινωνική κριτική υποχωρεί, χωρίς όμως να εξαφανίζεται, για να περάσει στο προσκήνιο η υποβλητική περιγραφή των συναισθημάτων και της ατμόσφαιρας[310].

Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, που είχε ήδη εντρυφήσει στον Επτανησιακό ιδεαλισμό[311], κατά τη διάρκεια της παραμονής του στην Αυστρία και τη Γερμανία γνώρισε τον Χατζόπουλο και ήρθε σε επαφή με τις σοσιαλιστικές θεωρίες. Οι δύο άνδρες συνδέθηκαν με φιλικούς δεσμούς και συνεργάστηκαν για την ανανέωση της ελληνικής λογοτεχνίας, προσπαθώντας παράλληλα να εισάγουν στην Ελλάδα τη

[309] Ο Δραγούμης συμμετείχε ενεργά στο αλλυτρωτικό κίνημα που αναζωπυρώθηκε με τους Βαλκανικούς Πολέμους του 1912-14. Στα πολιτικά του δοκίμια, που δημοσιεύονταν κατά κύριο λόγο στο *Νουμά*, έπαιρνε μαχητική θέση κατά του κοσμοπολιτισμού (Vitti, 2003).

[310] «Είναι φανερό ότι ο Χατζόπουλος αποβλέπει στο να καταργήσει τη ρεαλιστική αφήγηση […] ήθελε να καταγγείλει την ανεπάρκεια του ρεαλισμού ως προς την αιτιολόγηση των ανθρωπίνων πράξεων, επιμένοντας σε λεπτομέρειες φαινομενικά ασύστατες, μηνύματα ψυχικών καταστάσεων που δεν μπορούν να εκφραστούν […] το πεζογράφημα αυτό μαζί με κάποια διηγήματα του ίδιου συγγραφέα αποτελούν το έμπρακτο ξεπέρασμα των ηθογραφικών συμβάσεων.» (Vitti, 2003, σ. 355)

[311] Βλ. στο 2ο κεφάλαιο γενικά, και ειδικότερα στη Γ ενότητα.

μαρξιστική ιδεολογία και να συντελέσουν στη γένεση ενός σοσιαλιστικού κοινωνικού κινήματος. Αυτή η προσπάθεια πραγματοποιήθηκε σε μεγάλο βαθμό μέσω του περιοδικού *Τέχνη,* που εξέδιδε ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, και του περιοδικού *Διόνυσος*, που εξέδιδε ο Μήτσος Χατζόπουλος (Μποέμ), αδελφός του προηγούμενου.

Ο Θεοτόκης δημοσίευσε στην *Τέχνη* το εκτενές ρομαντικό αφήγημα «Πάθος», έργο με έντονες νιτσεϊκές επιρροές, και το ρομαντικό-μυστικιστικό διήγημα «Το Βιο της Κυράς Κερκύρας»[312]. Στο ίδιο περιοδικό δημοσίευσε και το πρώτο σύντομο διήγημά του, που θα ενταχθεί στον κύκλο των *Κορφιάτικων Ιστοριών*, το «Πίστομα», στο οποίο φαίνεται ήδη πώς ο Θεοτόκης θα διαχειριστεί ηθογραφικά μοτίβα για να γράψει διηγήματα «με ρηξικέλευθο κοινωνικό περιεχόμενο, το οποίο ξεπερνούσε κατά πολύ την εποχή συγγραφής τους» (Πυλαρινός, 2011, σ. 9). Στον *Διόνυσο,* που ήταν φανατικά νιτσεϊκό περιοδικό (Vitti, 2003), ο Θεοτόκης δημοσίευσε το «Juventus Mundi», σύντομο διήγημα που συνδυάζει νιτσεϊκά χαρακτηριστικά με στοιχεία κοινωνικής κριτικής σοσιαλιστικής υφής. Επίσης στον *Διόνυσο* δημοσίευσε το εκτενές ιστορικό αφήγημα «Κασσώπη», που συνδυάζει στοιχεία από τον ρομαντικό εθνικισμό με ρεαλιστική αφήγηση, και δύο ινδικά μεταφράσματα[313]. Αυτός ο συσχετισμός της νιτσεϊκής φιλοσοφίας και του ανατολικού μυστικισμού με τη σοσιαλιστική ιδεολογία αποτελεί κοινό τόπο των αρχών του 20ου αιώνα και θα εκδηλωθεί και στο έργο νεότερων λογοτεχνών, όπως ο Σικελιανός και ο Καζαντζάκης (Vitti, 2003), καθώς και στην ποίηση του Παλαμά (Beaton, 1996).

Στο ίδιο πλαίσιο πρέπει να τοποθετηθεί η συνεργασία του Θεοτόκη με τον *Νουμά*, περιοδικό που ιδρύθηκε από τον Δ. Ταγκόπουλο ως φύλλο πολιτικό, κοινωνικό και λογοτεχνικό, οι σελίδες του οποίου λειτούργησαν ως πεδίο πνευματικής αντιπαράθεσης μεταξύ εθνικιστών και σοσιαλιστών, αντιπαράθεση που φυσικά περιλάμβανε και το γλωσσικό ζήτημα, ως κατεξοχήν κοινωνικό πρόβλημα (Vitti, 2003). Από τις σελίδες του *Νουμά* συμμετείχε στη συζήτηση για το γλωσσικό ζήτημα και ο Θεοτόκης με ένα επιστημονικό άρθρο[314]. Επίσης, στο ίδιο περιοδικό, δημοσίευσε τις περισσότερες από τις ινδικές μεταφράσεις του, αρκετά από τα λυρικά

[312] Για τα νιτσεϊκά και ρομαντικά χαρακτηριστικά αυτών των έργων βλ. στο 1ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.3., και στο 2ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.1..

[313] Πρόκειται για τα αποσπάσματα από τη *Μαχαμπάρατα* «Ο Ρούρος και οι Όφιοι» και «Ο βασιλιάς Παριξίτης δαγκάνεται από τον οφιοδαίμονα Ταξακάν».

[314] Πρόκειται για το «Σανσκριτική και Καθαρεύουσα» δημοσιευμένο το 1904, αποσπάσματα του οποίου παρατίθενται στην ενότητα Α.3. του 1ου κεφαλαίου.

του μεταφράσματα, το μυθολογικού περιεχομένου διήγημα *Απελλής*[315] και όλες σχεδόν τις *Κορφιάτικες Ιστορίες* του[316]. Συμπορευόμενος με την εποχή του ο Θεοτόκης μετακινήθηκε σταδιακά από τον χώρο της υπαίθρου στο προαστιακό και αστικό περιβάλλον, όμως, όπως θα δούμε στη σχετική ενότητα, η δική του πορεία προς το άστυ φέρει ειδική βαρύτητα, καθώς αποτέλεσε μέρος της προσπάθειάς του να γεφυρώσει την επτανησιακή παράδοση με την εθνική λογοτεχνία, η οποία πλέον είχε ως εδραιωμένο επίκεντρο την πρωτεύουσα.

## Α.2. Η πρόσληψη της ρωσικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα - η ρωσική λογοτεχνία ως φορέας σοσιαλιστικής ιδεολογίας

Οι πρώτες επαφές της Ελλάδας με τα ρωσικά γράμματα, κατά τα μέσα του 19ου αιώνα, πραγματοποιήθηκαν στο πλαίσιο της διερεύνησης της εθνικής ταυτότητας και της ιστορικής συνέχειας και αφορούσαν το πεδίο της ιστορίας. Η μετάφραση του Κ. Κροκιδά, μέσω της γαλλικής γλώσσας, της *Ιστορίας* του Ν. Καραμζίν (1766-1826) ανακοινώθηκε εμφατικά από την *Πανδώρα* το 1855 και αποτελεί επιστέγασμα του γενικότερου εγκυκλοπαιδικού ενδιαφέροντος για τη Ρωσία, που εκφραζόταν με πλήθος δημοσιευμάτων, λιγότερο ή περισσότερο σοβαρών, στα περιοδικά της εποχής. Καθώς οι δύο χώρες μοιράζονταν έναν ειδικό δεσμό, αυτόν του ορθόδοξου χριστιανικού δόγματος, υπήρχε η πεποίθηση μιας γενικότερης πνευματικής συγγένειας, η οποία μάλιστα, σε ορισμένες περιπτώσεις, παραβλήθηκε αντιθετικά ως προς τη σχέση της Ελλάδας με τις δυτικές ευρωπαϊκές χώρες.

Όπως παρατηρεί η Ιλίνσκαγια «Υπάρχει αναμφισβήτητος παραλληλισμός ανάμεσα σε εθνικές περιστάσεις, στις οποίες βγαίνει η *Ιστορία* του Καραμζίν στη Ρωσία, μ' εκείνες της Ελλάδας, όταν κυκλοφορεί το έργο σε ελληνική μετάφραση, ενώ πριν από λίγο (1853) δημοσιεύεται σε πρώτη μορφή η *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους* του Κ. Παπαρηγόπουλου. Είναι ο ίδιος πυρετός της εθνικής αυτογνωσίας, της αναζήτησης των πηγών και της αποκατάστασης της συνέχειας – τηρουμένων, βέβαια, των αναλογιών.» (Ιλίνσκαγια, 1990). Υπό το ίδιο πρίσμα θα εκδηλωθεί το ενδιαφέρον και

[315] Ο *Απελλής* ανήκει στα έργα του Θεοτόκη με ρομαντικές επιρροές καθώς αξιοποιεί το προσφιλές στους ρομαντικούς προμηθεϊκό μοτίβο. Πιο αναλυτικά βλ. στο 1ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.3. και στο 2ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.1..

[316] Πρέπει να σημειωθεί το γεγονός ότι στα εν λόγω περιοδικά ο Θεοτόκης δεν ήταν ο μόνος εκπρόσωπος της Επτανησιακής σχολής. Και άλλοι Επτανήσιοι, και μάλιστα Κερκυραίοι, συμμετείχαν με λογοτεχνικά και μεταφραστικά πονήματα, δοκίμια και μελέτες, υποστηρίζοντας τη δημοτική και προωθώντας τις θέσεις της κερκυραϊκής σχολής, ως μια διακριτική υπενθύμιση για την προσφορά της τελευταίας στην εθνική λογοτεχνία (Πυλαρινός, 2003).

για τη ρωσική λογοτεχνία. Οι Έλληνες της διασποράς υπήρξαν πρωτοπόροι στη διαμεσολάβηση μεταξύ του ρωσικού και του ελληνικού πολιτισμού και η γνωριμία του ελληνικού κοινού με τη ρωσική λογοτεχνία οφείλεται κυρίως σε δικές τους πρωτοβουλίες (Ιλίνσκαγια, 2004).

Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η επιστολή, το 1864 στην *Πανδώρα,* ενός Έλληνα της διασποράς, του Πολίτη Σ.Α. Κέπετζη. Σύμφωνα με τα λεγόμενά του αναγκάστηκε να μάθει Ρωσικά για επαγγελματικούς λόγους και διαβάζοντας, μεταξύ άλλων, κάποια ιστορία της ρωσικής λογοτεχνίας, απόρησε πώς ήταν δυνατόν να μην έχουν μεταφραστεί αριστουργήματα της λογοτεχνίας αυτής από Έλληνες λόγιους που έμεναν στην Ρωσία, τη στιγμή που ολόκληρη η πολιτισμένη Ευρώπη γνώριζε τους μεγάλους Ρώσους λογοτέχνες. Κινούμενος λοιπόν από πατριωτική ευσυνειδησία, ανέλαβε να μεταφράσει μια σύντομη «Ιστορία της Ρωσικής Φιλολογίας», η οποία δημοσιεύθηκε σε δύο συνέχειες στην *Πανδώρα.* Στο κείμενό του τόνιζε την ευεργετική επενέργεια του Ελληνισμού στη Ρωσία και την πεποίθησή του ότι η ρωσική λογοτεχνία είχε με τη σειρά της να προσφέρει, όχι μόνο αισθητική απόλαυση, αλλά και ποιητικά υποδείγματα *ουχί ευκαταφρόνητα και μιμήσεως άξια,* στους Έλληνες που ασχολούνταν με τα γράμματα (Ιλίνσκαγια, 1990).

Ένας από τους πρώτους Ρώσους συγγραφείς που ξεχώρισε η ελληνική κριτική ήταν ο Κριλόφ (1769-1844). Ο Κριλόφ εκτιμήθηκε ιδιαίτερα γιατί τα έργα του απεικόνιζαν τον εθνικό χαρακτήρα, το λαϊκό πνεύμα, την κοινωνική πραγματικότητα της χώρας του: «Ο Κριλόφ με τους μύθους του έκανε νέα βήματα προς την κατεύθυνση του λαϊκού χαρακτήρα φέρνοντας γνησιότερα από άλλους στη λογοτεχνία την εύθυμη και την πικρή σοφία του λαού.» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 42). Δεν αποτελεί τυχαίο γεγονός ότι «Με την άνθιση της ελληνικής ηθογραφίας οι μύθοι του Κριλόφ θα έχουν πλατειά διάδοση στην Ελλάδα χάρη στην ακούραστη μεταφραστική προβολή τους από τον Παναγιώτη Αξιώτη που κυριολεκτικά πλημμύρισε μ' αυτούς τον *Έσπερο*, την *Εστία*, την *Εβδομάδα*.» (Ιλίνσκαγια, 1990). Τα έργα του διέθεταν τις ίδιες αρετές που η κριτική της εποχής ζητούσε από τους Έλληνες συγγραφείς: καταγραφή της "πραγματικότητας"[317] και προβολή της εθνικής-λαϊκής ταυτότητας.

[317] Η λέξη μπαίνει σε εισαγωγικά, γιατί, όπως αναφέρθηκε στην προηγούμενη ενότητα, η πεζογραφία αυτής της περιόδου δεν στόχευε στην αντικειμενική αναπαράσταση της πραγματικότητας, με την έννοια που το έκαναν οι ρεαλιστές και, ακόμα περισσότερο, οι νατουραλιστές, αλλά σε μια ειδική "πραγματικότητα" που επιλέχτηκε προς περιγραφή.

Ενδεικτική για τον χαρακτήρα που πήρε η πρόσληψη της ρωσικής λογοτεχνίας στην Ελλάδα, κατά τον 19ο αιώνα, είναι η περίπτωση του Αλεξάντρ Πούσκιν (1799-1837): Το έργο του γνώρισε τη μεγαλύτερη εκδοτική προβολή σε σχέση με το σύνολο των Ρώσων λογοτεχνών της εποχής του (Ιλίνσκαγια, 2004) και, χωρίς να υποτιμάται η καθαυτή αξία του ως ποιητή, η προσοχή των Ελλήνων επικεντρώθηκε κυρίως γύρω από τον φιλελληνισμό του και το ενδιαφέρον του για την Ελληνική Επανάσταση[318]. Από τα παραπάνω προκύπτει ότι οι Έλληνες, αρχικά, προσέγγισαν τη ρωσική λογοτεχνία στο πλαίσιο της συστηματικής προσπάθειας για τη σύσταση εθνικής ταυτότητας και λογοτεχνίας. Σταδιακά όμως έγινε αντιληπτή μια άλλη διάσταση της ρωσικής λογοτεχνίας, αυτή που σχετίζεται με τον ρεαλισμό, την κοινωνική κριτική, τον επαναστατικό χαρακτήρα του έργου των μεγάλων Ρώσων πεζογράφων. Η νέα αυτή διάσταση στην πρόσληψη της ρωσικής λογοτεχνίας συντελέστηκε παράλληλα με την αλλαγή εστίασης της εγχώριας λογοτεχνίας από την ειδυλλιακή απεικόνιση της υπαίθρου στην πεζογραφία του κοινωνικού προβληματισμού.

Η Ιλίνσκαγια εντοπίζει τα προμηνύματα αυτής της αλλαγής στη διάδοση των έργων του Κριλόφ, που σύμφωνα με την ίδια, «ήρθε στην ώρα της και ανταποκρίθηκε στα εγχώρια λογοτεχνικά ζητούμενα, τροχίζοντας όχι μόνο την ηθογραφική διάθεση αλλά και την κριτική πρόσληψη του πραγματικού, προετοιμάζοντας το έδαφος για την ορμητική εισροή στο ελληνικό έδαφος της κλασικής ρεαλιστικής ρωσικής πεζογραφίας.» (Ιλίνσκαγια, 2004, σ. 117). Πρώτη αναφορά στα στοιχεία κοινωνικής κριτικής στο έργο του Κριλόφ κάνει ο Στέφανος Καραθεοδωρή, ο οποίος, σε μια διάλεξή του στον Ελληνικό Φιλολογικό Σύλλογο της Κωνσταντινούπολης, το 1871, «δίνει ιδιαίτερη έμφαση στην "όλως κοινωνική" ροπή της ρωσικής λογοτεχνίας του 19ου αιώνα, τη "χροιάν κατά το μάλλον ή το ήττον επαναστατικήν".» (Ιλίνσκαγια, 2004, σ. 113). Μάλιστα, η αποδοχή του Κριλόφ στην Ελλάδα τέθηκε σε άμεση συνάρτηση με το γλωσσικό ζήτημα και την καθιέρωση της καθομιλουμένης ως λογοτεχνικής γλώσσας (Ιλίνσκαγια, 2004), ζητήματα τα οποία διαδραμάτισαν

[318]Ο φιλελληνισμός του Πούσκιν αποτέλεσε θέμα αντιπαράθεσης εντός της Ελλάδας, καθώς η στάση του απέναντι στην Ελληνική Επανάσταση άλλαξε σταδιακά: Από τον ρομαντικό και άκριτο ενθουσιασμό πέρασε σε μια πιο ρεαλιστική κριτική θεώρηση, αναγνωρίζοντας και τα μελανά σημεία του ελληνικού ζητήματος, όπως η ανωριμότητα, η διχόνοια, η απαιδευσία, η ιδιοτέλεια των Νεοελλήνων. Πάντως δεν έπαψε ποτέ, ως φιλελεύθερο και επαναστατικό πνεύμα, να συγκινείται από τις ηρωικές προσπάθειες των αγωνιστών και να βλέπει με συμπάθεια την επιθυμία των Ελλήνων για δημιουργία ανεξάρτητου κράτους (Ιλίνσκαγια, 2004).

κεντρικό ρόλο στις κοινωνικές και πολιτικές ζυμώσεις της περιόδου που μας απασχολεί.

Μετά τον Κριλόφ και τον Πούσκιν έγιναν γνωστοί στην Ελλάδα τρεις σπουδαίοι Ρώσοι συγγραφείς παγκόσμιας ακτινοβολίας, ο Τουργκένιεφ, ο Ντοστογιέφσκι και ο Τολστόι. Δεν αποτελεί σύμπτωση το γεγονός ότι και στην Ευρώπη ήταν οι ίδιοι που έκαναν γνωστή τη ρωσική λογοτεχνία: «Με τους τρεις αυτούς συγγραφείς η ρωσική λογοτεχνία, αρχίζοντας από τον Τουργκένιεφ, έκανε την έξοδό της στην Ευρώπη. Είναι οι μορφές που αντιπροσωπεύουν το ρωσικό μυθιστόρημα στην άνθισή του.» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 190). Το έργο τους εκφράζει το πνεύμα της εποχής τους, μιας εποχής έντονου κοινωνικού προβληματισμού, επαναστάσεων, λαϊκών εξεγέρσεων και, κυρίως, μιας εποχής που τα πάντα αλλάζουν. Στα τέλη του 19ου αιώνα στην Ελλάδα επικρατούσαν παρόμοιες συνθήκες. Οι παραδοσιακές κοινωνικές δομές κατέρρεαν, ο αγροτικός πληθυσμός υπέφερε, οι άνθρωποι μετακινούνταν στα διαρκώς εκτεινόμενα αστικά κέντρα και η αναδυόμενη αστική τάξη, που έπαιρνε τα ηνία της οικονομικής και πολιτικής εξουσίας, δεν αποδεικνυόταν πιο αποτελεσματική ούτε πιο ανθρωπιστική από τους προκατόχους της. Σε αυτή την ελληνική πραγματικότητα, τα έργα των Ιβάν Τουργκένιεφ (1818-1883), Φιοντόρ Ντοστογιέφσκι (1821-1881) και Λέο Τολστόι (1828-1910), βρήκαν πρόσφορο έδαφος, τόσο στο αναγνωστικό κοινό όσο και σε πολλούς συγγραφείς, για τους οποίους λειτούργησαν ως πρότυπα.

Τα διηγήματα του Τουργκένιεφ, όπως *Οι αφηγήσεις ενός κυνηγού*, που διαδραματίζονταν στην ύπαιθρο και παρουσίαζαν τις αντιξοότητες της αγροτικής ζωής και το χαμηλό επίπεδο του λαού, προσφέρθηκαν ως πρότυπο για τις αντίστοιχες ελληνικές αφηγήσεις: «Η πλατιά απήχηση που γνώρισε στη δεκαετία του 1880 το έργο του Τουργκένιεφ δικαίως συσχετίζεται με την άνοδο της ελληνικής ηθογραφίας.» (Ιλίνσκαγια, 2004, σ. 98). Όμως και τα μυθιστορήματά του με αστικό υπόβαθρο είχαν μεγάλη απήχηση, καθώς πραγματεύονταν σφαιρικά τα προβλήματα της αστικής κοινωνίας και πρόβαλλαν την ανάγκη για κοινωνικές αλλαγές, ζητήματα που κέρδιζαν ολοένα έδαφος στην Ελλάδα.

Εξίσου επιδραστικός υπήρξε και ο Ντοστογιέφσκι. Το 1889 δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στην *Εφημερίδα* του Κορομηλά το *Έγκλημα και Τιμωρία,* μεταφρασμένο από τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη. Ο Παπαδιαμάντης, που ήταν από τους

σπουδαιότερους Νεοέλληνες πεζογράφους και μάλιστα σημαντικότατος εκπρόσωπος της ηθογραφίας, ασχολήθηκε συστηματικά με τη μετάφραση ξένης λογοτεχνίας, και η κριτική έχει επισημάνει στο έργο του τις επιρροές από τον Ντοστογιέφσκι[319]. Από τη στιγμή που δημοσιεύθηκε η μετάφραση του Παπαδιαμάντη, ο Ντοστογιέφσκι γνώρισε μεγάλη επιτυχία στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό. Την ίδια περίοδο έγινε γνωστός και ο Τολστόι αν και, αρχικά, δεν προκάλεσε το ενδιαφέρον τόσο ως λογοτέχνης, όσο ως στοχαστής. Τα περιοδικά δημοσίευαν τακτικά τις παραβολές και τα άρθρα του, ενώ το όνομά του βρισκόταν στο επίκεντρο της πνευματικής επικαιρότητας (Ιλίνσκαγια, 2004).

Στα τέλη του 19ου αιώνα και κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα, εκθετική αύξηση παρουσιάζουν οι αυτοτελείς εκδόσεις έργων της ρωσικής λογοτεχνίας μεταφρασμένων στα Ελληνικά. Λαμβάνοντας υπόψιν τα στατιστικά για τις αυτοτελείς εκδόσεις μεταφράσεων ξένης λογοτεχνίας στα Ελληνικά, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι, ενώ τον 19ο αιώνα το ποσοστό των μεταφράσεων από τα Ρωσικά ανερχόταν μόλις στο 0,43% (Κασίνης, 2006, σ. κβ΄), κατά το πρώτο μισό του 20ου αιώνα το ποσοστό αυτό εκτοξεύθηκε στο 12,79% (Κασίνης, 2013, σ. ιθ΄). Η περίοδος αυτή, του πρώτου μισού του 20ου αιώνα, είναι η χρυσή εποχή του μυθιστορήματος και οι μεταφράσεις μυθιστορημάτων αποτελούν το 52,17% του συνόλου των αυτοτελών μεταφράσεων στα Ελληνικά (Κασίνης, 2013, σ. κα΄). Μεταξύ των συγγραφέων που μεταφράζονται περισσότερο βρίσκονται τέσσερις Ρώσοι, οι τρεις εκ των οποίων κατατάσσονται ψηλά στην πρώτη δεκάδα: Ο Ντοστογιέφσκι καταλαμβάνει την 3η θέση, ο Τολστόι την 4η και ο Γκόρκι την 6η. Στη 13η θέση βρίσκεται ο Λεονίντ Αντρέγιεφ (1871-1919) (Κασίνης, 2013, σ. κε΄).

Όσον αφορά στον περιοδικό τύπο των αρχών του 20ου αιώνα, εξακολουθούν να δημοσιεύονται πολλές μεταφράσεις ρωσικής ποίησης και πεζογραφίας, ενώ παρατηρείται μια ενδιαφέρουσα αλλαγή: Την αρχή είχαν κάνει κατά το δεύτερο μισό του 19ου αιώνα περιοδικά όπως ο *Έσπερος*, η *Εστία*, η *Πανδώρα*, η *Εβδομάς*, ο *Παρνασσός*, δηλαδή περιοδικά με πιο καθαρά φιλολογικό χαρακτήρα, αλλά από τις αρχές του 20ου αιώνα τη σκυτάλη έλαβε δυναμικά ο *Νουμάς*, δημοσιεύοντας σχεδόν σε κάθε τεύχος του μεταφράσεις ρωσικής λογοτεχνίας. Ο *Νουμάς,* όπως έχει ήδη

[319] Σχετικά με τη *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη, ο Beaton παρατηρεί ότι διακρίνονται, μεταξύ άλλων, Ντοστογιεφσκικές επιρροές στον τρόπο με τον οποίο χειρίζεται «τα ζητήματα του εγκλήματος και της τιμωρίας, του ατόμου και της κοινωνίας, της ανθρώπινης και της θεϊκής τάξης» (Beaton, 1996, σ. 113).

αναφερθεί, ήταν έντυπο όχι μόνο λογοτεχνικό, αλλά και πολιτικό, μέσα από τις σελίδες του οποίου δόθηκε βήμα στην πολιτική αντιπαράθεση μεταξύ σοσιαλιστών και εθνικιστών. Αρκετά τακτικά αρθρογραφούσε στον *Νουμά* ο Γ. Σκληρός, ο οποίος υπήρξε θεωρητικός εισηγητής του σοσιαλισμού στην Ελλάδα, με *Το κοινωνικόν μας ζήτημα.* Στο βιβλίο αυτό, που πρωτοκυκλοφόρησε το 1907[320], ο Σκληρός βασίστηκε στον ιστορικό υλισμό για να προσφέρει την πρώτη μαρξιστική θεώρηση της ελληνικής κοινωνίας, σε μια στιγμή κατά την οποία το *Κομμουνιστικό Μανιφέστο* δεν είχε ακόμα μεταφραστεί στα Ελληνικά (Σταυρίδη-Πατρικίου, 1976). Ο Σκληρός και η πλειοψηφία των σοσιαλιστών τάχθηκαν υπέρ του δημοτικισμού[321] και από τα φύλλα του *Νουμά* συμμετείχαν στον ιδεολογικό αγώνα υπέρ της δημοτικής, ενώ ταυτόχρονα διεξήγαν ιδεολογική αντιπαράθεση με τους εθνικιστές[322].

Παράλληλα με τον αγώνα του δημοτικισμού, η ρωσική λογοτεχνία λειτούργησε συχνά ως μέσο για τη διάδοση των σοσιαλιστικών ιδεών, καθώς πολλοί από τους μείζονες εκπροσώπους της ανήκαν στο κίνημα των ναρόντνικων[323], με το οποίο «συνδέεται και το μεγαλειώδες ρεύμα του αλτρουϊσμού, ο εντατικός ηθικός προβληματισμός της ρωσικής σκέψης εκείνη την εποχή και της λογοτεχνίας – ιδιαίτερα της λογοτεχνίας με κορυφαίες στιγμές τον Ντοστογιέφσκι και τον Τολστόη.» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 188). Τα έργα των Ντοστογιέφσκι, Τουργκένιεφ και Τολστόι γράφτηκαν πριν τη είσοδο του μαρξισμού στη Ρωσία και οι επαναστατικές τους ιδέες εκφράζουν τον αγροτικό σοσιαλισμό. Όμως στην Ελλάδα αυτοί οι τρεις συγγραφείς, καθώς και άλλοι Ρώσοι λογοτέχνες του 19ου αιώνα, έγιναν

[320] Γ. Σκληρός, *Το κοινωνικόν μας ζήτημα.* Αθήνα, 1907, Τυπογραφείο Α. Κωνσταντινίδου. Β΄ έκδοση το 1922 από τις Εκδόσεις Σοσιαλιστικού Κέντρου και Γ΄ έκδοση το 1971 από τις Εκδόσεις Διεθνούς Επικαιρότητας.

[321] Από την ανάλυση του Σκληρού για το γλωσσικό ζήτημα δεν έλειπε βεβαίως και η κριτική για τις αδυναμίες του δημοτικισμού, κριτική που απέριπτε οποιαδήποτε τάση προς την κανονιστική ρύθμιση της γλώσσας (Σταυρίδη-Πατρικίου, 1976).

[322] «Στην πρόσκληση του Δελμούζου για συζήτηση των απόψεων του Σκληρού ανταποκρίθηκαν αρκετοί δημοτικιστές, οι οποίοι χωρίσθηκαν σε δύο παρατάξεις, τους εθνικιστές και τους σοσιαλιστές˙ παράλληλα όμως προκλήθηκε μια δεύτερη συζήτηση σχετικά με τις ιδεολογικές αποχρώσεις των εννοιών καλοσύνη, αγάπη, εγωισμός, που έδωσε την ευκαιρία να ακουσθούν και κάποιες ενδιάμεσες απόψεις με σκοπό να γεφυρώσουν το χάσμα μεταξύ εθνικιστών και σοσιαλιστών.» (Καλογιάννης, 1985, σ. 133)

[323] Το γνωστό και ως κίνημα των Φίλων του Λαού (ναρόντνικοι), το οποίο δεν είχε μια ακριβώς ενιαία θεωρητική βάση ή πολιτικη ιδεολογία, αλλά διακρινόταν από ορισμένα χαρακτηριστικά που ήταν κοινά σε όσους το απάρτιζαν: «η εχθρότητα στις νέες αστικές σχέσεις, η προσήλωση σε μερικούς εθνικούς θεσμούς, όπως η συλλογική ιδιοκτησία και καλλιέργεια της γης και οι παραγωγικές συντεχνίες. Αυτά ήθελαν οι ναρόντνικοι να τα κρατήσουν ζωντανά και να τα αντιπαρατάξουν στον εγωισμό και τον καπιταλισμό της Ευρώπης, από όπου όμως έπαιρναν την ιδέα του σοσιαλισμού για να τη φυτέψουν στην κολλεκτιβιστική Ρωσία.» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 187).

ευρέως γνωστοί στις αρχές του 20ου αιώνα, ταυτόχρονα με τους σύγχρονους της ρωσικής λογοτεχνίας, όπως ο Γκόρκι, όταν πλέον η μαρξιστική ιδεολογία είχε κυριαρχήσει σε κάθε όψη της ρωσικής σκέψης και πραγματικότητας. Έτσι, για τους Έλληνες, ο αγροτικός σοσιαλισμός και ο μαρξισμός συγχωνεύτηκαν ως προς την πρόσληψή τους μέσω της ρωσικής λογοτεχνίας, η οποία εντυπώθηκε στην ελληνική συνείδηση ως *η κατ' εξοχήν κοινωνική φιλολογία* (Σκληρός, 1907).

Επίσης, όπως είχε συμβεί και στην Ευρώπη, η ρεαλιστική λογοτεχνία στο σύνολό της προσλήφθηκε ως κοινωνική λογοτεχνία[324] και μάλιστα ως φορέας της σοσιαλιστικής ιδεολογίας. «Ο ρεαλισμός ταυτίστηκε από την αρχή και από τους ίδιους τους εκφραστές του με τη Δημοκρατία, το σοσιαλισμό, την επανάσταση. Το αίτημα για αναπαράσταση της αλήθειας από την τέχνη είναι δυνατόν να ερμηνευτεί σαν φαινόμενο παράλληλο προς την απαίτηση για αναδιοργάνωση και κοινωνική μεταρρύθμιση…» (Grant, 1972, σ. 37). Αυτή η ταύτιση ενισχύθηκε και από τους ίδιους τους μαρξιστές, καθώς η αισθητική θεωρία του μαρξισμού έδωσε ιδιαίτερη έμφαση στην ανάγκη η τέχνη να απεικονίζει αληθινά την πραγματικότητα.

Και στην Ελλάδα λοιπόν, ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός συνδέθηκαν στενά με τον ιστορικό υλισμό, τον μαρξισμό και το σοσιαλιστικό κίνημα. Αυτό φυσικά δεν σημαίνει ότι όλοι οι εκπρόσωποι του νεοελληνικού ρεαλισμού ήταν σοσιαλιστές, αλλά ότι επηρεάστηκαν σε μεγάλο βαθμό από αυτές τις ιδέες. Για παράδειγμα, ο Ξενόπουλος, που ήταν από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του ελληνικού νατουραλισμού, κινούταν στους ίδιους κύκλους με τους θεωρητικούς του θετικισμού, του υλισμού και του σοσιαλισμού, όπως ο Ιθακήσιος δημοσιογράφος και κοινωνιολόγος Πλάτων Δρακούλης, ο Κεφαλλονίτης μεταφραστής και συγγραφέας Ιωάννης Ζερβός και ο Πατρινός μαθηματικός και φιλόσοφος Γεώργιος Χαιρέτης, που σχετίζονταν με τον «Κοινωνικό Σύνδεσμο» (Πάτσιου, 2008).

[324] "Literature has been in Russia the field in which all the battles of progress have been fought. As there does not exist a representative government, where political opinions may struggle for recognition, and as there cannot exist a public opinion based on tradition and class interests, literature alone appears as the medium for advancing social and political ideas; and since scientific treatises reach but a vanishing proportion of the nation, belles-lettres proper have in Russia become the means for inculcating and propagating truths." (Wiener, 1902, σσ. 10-11)

## Α.3. Η πρόσληψη της γαλλικής φυσιολογικής σχολής στην Ελλάδα - η συμβολή στην ανάπτυξη του κοινωνικού αστικού μυθιστορήματος

Εκτός από τη ρωσική λογοτεχνία, για την οποία μόλις έγινε λόγος, τα μέγιστα συνέβαλε στην είσοδο του ρεαλισμού στην Ελλάδα και η γαλλική. Οι σπουδαίοι Ρώσοι και Γάλλοι μυθιστοριογράφοι λειτούργησαν ως πρότυπα για τη νεοελληνική πεζογραφία και η επιρροή τους στο αναγνωστικό κοινό, αλλά κυρίως στους συγγραφείς, είναι σχεδόν καθολική. Η πρόσληψη του ρεαλισμού και του νατουραλισμού από τη νεοελληνική λογοτεχνία πραγματοποιήθηκε ουσιαστικά μέσω των δύο αυτών λογοτεχνιών, που λειτούργησαν ως προς αυτό συμπληρωματικά και ως ένα βαθμό αντιθετικά, όπως εύστοχα επισημαίνει στη Διδακτορική του Διατριβή ο Ι. Γαλαίος (Γαλαίος, 2011).

Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη η διευκρίνηση ορισμένων ζητημάτων ορολογίας: Και στην ελληνική κριτική, όπως στην ευρωπαϊκή, αποτελεί προβληματική κατάσταση η ύπαρξη μιας πληθώρας όρων που περιγράφουν ή σχετίζονται με τον νατουραλισμό[325] και που, συχνά, μπορεί να χρησιμοποιούνται και για να περιγράψουν τον ρεαλισμό ή ακόμα και την ηθογραφία. Πρόκειται για όρους με πρώτο συνθετικό το *φύσις* (φυσιοκρατία, φυσιοκρατική σχολή, φυσιολογική σχολή κ.λπ.) ή το *πράγμα* (πραγματισμός, πραγματολογικός, πραγματική σχολή κ.λπ.), αλλά και για τους ειδικότερους όρους *πειραματισμός* και *επιστημονισμός* (Κεχαγιόγλου, 2008). Το πρόβλημα οφείλεται κυρίως στο γεγονός ότι «*ρεαλισμός* και *νατουραλισμός* είναι δυο όροι υπάλληλοι: ο ρεαλισμός είναι ο ευρύτερος και ο νατουραλισμός ο στενότερος, εφόσον αυτός ο τελευταίος, ως λογοτεχνικό δόγμα, προϋποθέτει και δέχεται όλες τις βασικές (φιλοσοφικές, θεματικές, αισθητικές κ.α.) αρχές του ρεαλισμού. Με αυτήν την έννοια, όλος ο νατουραλισμός είναι *ρεαλιστικός*, ενώ δεν ισχύει και το αντίστροφο.» (Πολίτου-Μαρμαρινού, 2008, σ. 13).

Η σύγχυση αυτή ενισχύεται και από το γεγονός της χρονικά καθυστερημένης πρόσληψης του νατουραλισμού από την ελληνική πεζογραφία, λόγω των ιδιαίτερων προσανατολισμών που αυτή έλαβε: «η ενδεχόμενη απήχησή του [νατουραλισμού] στα λογοτεχνικά μας πράγματα αναχαιτίστηκε, κατά κάποιο τρόπο, με τον διαγωνισμό διηγήματος της *Εστίας* το 1883, που προώθησε δυναμικά την καλλιέργεια

[325] Χαρακτηριστικό είναι το παράδειγμα του Παλαμά, στα κριτικά κείμενα του οποίου «εκτός από την ισοτελή μεταγραφή στα ελληνικά του γαλλικού naturalisme […] υπάρχει ή συνυπάρχει και η πολυσυλλεκτική και ασίγαστη, στον ελληνικό λόγιο χώρο, προσπάθεια ξενηλατικής ελληνοποίησης.» (Κεχαγιόγλου, 2008, σ. 102).

της ειδυλλιακής *ηθογραφίας*, [η οποία] συνδέθηκε εύκολα αλλά άτοπα με τον νατουραλισμό […] νατουραλιστικές αρχές και τεχνικές αφομοιώθηκαν και χρησιμοποιήθηκαν από τους πεζογράφους μας σχεδόν συγχρόνως με τις αρχές, τις επιδιώξεις και τις τεχνικές του εν τω μεταξύ ανερχόμενου -αλλά σαφώς αντινατουραλιστικού- συμβολισμού.» (Πάτσιου, 2008, σ. 17).

Στην παρούσα εργασία θα αντιμετωπίζουμε τον νατουραλισμό ως υποδιαίρεση ή προέκταση του ρεαλισμού, λαμβάνοντας κυρίως υπόψιν την ταυτόχρονη και επικαλλυπτόμενη πρόσληψή τους από τους συγγραφείς. Όταν γίνεται λόγος για νατουραλιστικά χαρακτηριστικά εννοείται η εφαρμογή επιστημονικών μεθόδων στη λογοτεχνική γραφή[326] και η ερμηνεία της κοινωνίας με βάση τη φροϋδική ψυχαναλυτική και τη δαρβινική θεωρία της εξέλιξης[327]. Επίσης, το φιλοσοφικό υπόβαθρο του νατουραλισμού εντοπίζεται σε θετικιστικές θεωρίες και σχετίζεται με τον ιστορικό υλισμό[328], επομένως συνδέεται άμεσα και με την εμφάνιση της σοσιαλιστικής ιδεολογίας στη λογοτεχνία.

Τα ονόματα των Ελλήνων που σχετίστηκαν με τον νατουραλισμό από τα τέλη του 19ου ως τα μέσα του 20ου αιώνα, είτε ως συγγραφείς είτε ως κριτικοί, συχνότερα δε με διττό ρόλο, είναι περισσότερα από όσα συνήθως αναφέρονται σε σχετικές μελέτες (Κεχαγιόγλου, 2008). Εκτός από τους Α. Γιαννόπουλο Ηπειρώτη, Αγγ. Βλάχο και Γρ. Ξενόπουλο, μεταξύ των οποίων πραγματοποιήθηκε η πρώτη (για τα ελληνικά δεδομένα) δημόσια αντιπαράθεση σχετικά με το ζήτημα αυτό, ο νατουραλισμός επηρέασε το έργο και τη σκέψη μεγάλων προσωπικοτήτων της νεοελληνικής λογοτεχνίας της περιόδου εκείνης, όπως ο Παπαδιαμάντης και ο Παλαμάς, αλλά και πολλών άλλων, δευτερευόντων μεν, αλλά σημαντικών λογοτεχνών και στοχαστών.

---

[326] «Η εισαγωγή των επιστημονικών μεθόδων στο μυθιστόρημα δεν ήρθε παρά με τη δεύτερη γενιά των ρεαλιστών (που γι' αυτόν ακριβώς το λόγο ονομάστηκαν νατουραλιστές).» (Grant, 1972, σ. 43)

[327] «Στην εξέλιξη του νατουραλισμού η δαρβινική θεωρία αποτελεί αναμφίβολα τον πιο σημαντικό διαμορφωτικό παράγοντα […] Σε αντίθεση προς την εξιδανίκευση από τους ρομαντικούς, οι νατουραλιστές εσκεμμένα τον υποβιβάζουν [τον άνθρωπο] στο επίπεδο του ζώου, απογυμνώνοντάς τον από ανώτερες φιλοδοξίες. […] Ιδιαίτερα πάνω σε μια κρίση, κάτω από πίεση ή από την κυριαρχία της σεξουαλικής ορμής ή κάτω από την επήρεια οινοπνεύματος, ο άνθρωπος (όπως λίγο αργότερα απέδειξε ο Freud) επιστρέφει στην πρωτόγονη κτηνωδία, που βρίσκεται λανθάνουσα μέσα του.» (Furst & Skrine, 1972, σ. 27)

[328] «Αρχικά ο νατουραλισμός χρησιμοποιήθηκε στην αρχαία φιλοσοφία, για να εκφράσει ματεριαλισμό, επικουρισμό ή οποιοδήποτε υλισμό. Για πολύ καιρό αυτή ήταν η βασική έννοια της λέξης. Ο νατουραλισμός του δέκατου όγδοου αιώνα, όπως διατυπώθηκε από το στοχαστή Holbach, ήταν ένα φιλοσοφικό σύστημα που τοποθετούσε τον άνθρωπο σ' έναν κόσμο αισθητών φαινομένων, ένα είδος κοσμικής μηχανής που καθόριζε τη ζωή του όπως και τη φύση, με δυο λόγια, σ' ένα σύμπαν από το οποίο απουσίαζαν οι υπερβατικές, μεταφυσικές ή θείες δυνάμεις.» (Furst & Skrine, 1972, σ. 9)

Η κριτική πρόσληψη του νατουραλισμού στην Ελλάδα κινήθηκε στις ακραία διαφορετικές θέσεις που χαρακτήρισαν και την ευρωπαϊκή κριτική. Λίγο καιρό αφού άρχισε να δημοσιεύεται σε συνέχειες η *Νανά* του Ζολά, από την εφημερίδα *Ραμπαγάς*, σε μετάφραση του Ιωάννη Καμπούρογλου, ακολούθησε η καταιγιστική αρνητική κριτική του Άγγελου Βλάχου[329]. Ο Βλάχος καταδικάζει τις αισθητικές θεματικές και γλωσσικές επιλογές των νατουραλιστών, χαρακτηρίζοντας το ρεύμα αυτό ως *εσχάτη της παρακμής ακμή*. Από την κριτική του Βλάχου, στην οποία είναι εμφανής η γνώση -και ως ένα βαθμό η αναπαραγωγή- της αντίστοιχης γαλλικής κριτικής, δεν λείπουν λεκτικές υπερβολές, ειρωνεία, υποκειμενισμός, ασύστατες κατηγορίες και παρερμηνείες, που κάνουν έκδηλη την αρνητική του προκατάληψη προς τον νατουραλισμό. Η κριτική του είναι αναχρονιστική και αποτυγχάνει να θέσει τον νατουραλισμό στο πλαίσιο της εποχής του (Γαλαίος, 2008). Εν τέλει, ο Βλάχος αποτρέπει το κοινό από την ανάγνωση της *Νανάς*, προειδοποιώντας ότι τέτοιου είδους ανήθικα αναγνώσματα είναι βλαπτικά για τα ήθη των αναγνωστών.

Οι επιφυλάξεις για τις ηθικές επιπτώσεις του νατουραλισμού υπενθυμίζουν αντίστοιχες απόψεις που είχαν παλαιότερα διατυπωθεί κατά του ρομαντισμού. Γενικά, μια μερίδα της κριτικής στην Ελλάδα είχε την τάση να φοβάται τις ξένες επιρροές και να τις θεωρεί αλλοτριωτικές για τον εθνικό χαρακτήρα της λογοτεχνίας και φθοροποιές για τα «αγνά ήθη» του αναγνωστικού κοινού. Όμως, οι επιρροές από την Ευρωπαϊκή λογοτεχνία ήταν αναπόφευκτες και, όπως παρατηρεί ο Vitti, ποτέ δεν υπήρξαν βλαπτικές: «Η ελληνική λογοτεχνία στη μακρά της πορεία αντιμετώπισε επάλληλα κύματα ανανέωσης που προέρχονταν από τη Δύση. Αλλά η Δύση είναι καμωμένη από το δικό της αίμα, δεν είναι ξένο σώμα και οι σχέσεις της δεν παρουσίαζαν καμία απειλή για τη μακρόχρονη παράδοσή της. Κάθε φορά που η ελληνική λογοτεχνία δέχτηκε ερεθίσματα από τη Δύση […] δεν υπέστη καμία φθορά. Αντίθετα, τα ερεθίσματα αυτά ενδυνάμωσαν την ελληνική παράδοση και τα θεμελιακά της χαρακτηριστικά.» (Vitti, 2008, σσ. 93-94).

Παρόλο που λόγω των αντιδράσεων ο *Ραμπαγάς* διέκοψε τη δημοσίευση της *Νανάς,* τον επόμενο κιόλας χρόνο το έργο εκδόθηκε σε βιβλίο, με εισαγωγικό σημείωμα υπό

[329] Η πρώτη δημοσίευση της *Νανάς* έγινε στο φύλλο 131 (8/11/1879 και σταμάτησε στην 11η δημοσίευση, στο φύλλο 6/12/1879. Η κριτική του Αγγ. Βλάχου δημοσιεύθηκε στην *Εστία* στις 16 Δεκεμβρίου 1879.

τη μορφή επιστολής[330], γραμμένο από τον Αγησίλαο Γιαννόπουλο Ηπειρώτη (Α.Γ.Η.). Στην εισαγωγή του ο Γιαννόπουλος σπεύδει να αντικρούσει την κριτική του Βλάχου και να υπερασπιστεί τον νατουραλισμό. Το κείμενο αυτό έχει χαρακτηριστεί από τη φιλολογική έρευνα ως το μανιφέστο του νατουραλισμού στην Ελλάδα (Γαλαίος, 2008). Στο κείμενό του ο Γιαννόπουλος παρουσιάζει την εργοβιογραφία του Ζολά ως ηγέτη του νατουραλισμού και επιχειρεί να ανιχνεύσει τα γνωρίσματα της νεοελληνικής ποίησης που θα μπορούσαν να αναδείξουν τον νατουραλισμό ως προϊόν ιστορικής εξέλιξης και όχι εξωτερικής επιβολής και μίμισης. Σε αντίθεση με τον Βλάχο, ο Γιαννόπουλος επιτυγχάνει να εντάξει τον νατουραλισμό στο ιστορικό του πλαίσιο και να τον ερμηνεύσει με κριτήρια επιστημονικά (Γαλαίος, 2008).

Μέσω της κριτικής του για τον νατουραλισμό, ο Γιαννόπουλος προτάσσει την ανάγκη για άνοιγμα προς τη Δύση, σε αντίθεση με τον απομονωτισμό που πρότεινε η συντηρητική μερίδα της κριτικής, εκφράζοντας έτσι την ιδεολογία της μερίδας εκείνης της ελληνικής διανόησης που τάχθηκε υπέρ του κοσμοπολιτισμού: «Ο κοσμοπολιτισμός στον ελληνικό 19ο αιώνα αντιμετωπίστηκε με δύο αντιθετικούς τρόπους. Σύμφωνα με τον πρώτο, ο κοσμοπολιτισμός θεωρήθηκε αντίπαλος του πατριωτισμού, ως απεμπόληση της εθνικής ταυτότητας και ιδιαιτερότητας, ένα είδος αποκοπής από τον εθνικό ομφάλιο λώρο. Σύμφωνα με τον δεύτερο, ο κοσμοπολιτισμός αντιπροσωπεύει την οικουμενικότητα των αξιών, την υπέρβαση των τοπικιστικών αντιθέσεων και την άφευκτη ροπή του μέλλοντος προς την υπερεθνική επικοινωνία. Τούτο προκύπτει και από την *Επιστολιμαία Διατριβή* του Αγησιλάου Γιαννόπουλου Ηπειρώτου, γραμμένη το 1880» (Τζιόβας, 2003, σσ. 11-12).

Μια πιο εμπεριστατωμένη συνηγορία υπέρ του νατουραλισμού προσφέρει ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, «ο οποίος δημοσίευσε το 1890 άρθρο στην *Εστία* με τον εύγλωττο τίτλο "Αι περί Ζολά προλήψεις"» (Γαλαίος, 2008, σ. 124). Ο Ξενόπουλος απαντά στις ηθικολογίες των επικριτών του νατουραλισμού με το επιχείρημα ότι η τέχνη δεν οφείλει να ηθικολογεί, αλλά να προβάλλει την αλήθεια. Στην κατηγορία ότι ο νατουραλισμός καταργεί τη φαντασία και ωθεί τους καλλιτέχνες σε δουλική απομίμηση/ αναπαράσταση της πραγματικότητας, ο Ξενόπουλος υπενθυμίζει τις θεωρητικές βάσεις που όρισε ο Ζολά για τον νατουραλισμό και τον ρόλο της

[330] Πρόκειται για πραγματική επιστολή που στέλνεται από το Μπάρι στις 15/27 Μαΐου 1880 (Γαλαίος, 2008).

ατομικής ιδιοσυγκρασίας στην ερμηνεία της πραγματικότητας. Επίσης, συγκλίνοντας με τον Γιαννόπουλο, αναγνωρίζει ότι στην τέχνη, όπως και στη ζωή, δεν υπάρχουν νόμοι αμετάβλητοι εκτός από τον νόμο της αλλαγής. Για τον Ξενόπουλο ο νατουραλισμός, όπως κάθε καλλιτεχνικό ρεύμα, είναι φυσικό επόμενο της εποχής του, προϊόν των επιστημονικών και φιλοσοφικών εξελίξεων. Εν τέλει, ο Ξενόπουλος γνωρίζει και σέβεται την αρνητική κριτική για τον νατουραλισμό και αναγνωρίζει και ο ίδιος τις αδυναμίες του κινήματος, ειδικά όταν αυτό φτάνει σε ακρότητες (Γαλαίος, 2008).

Το γεγονός ότι ο Ξενόπουλος μπόρεσε να κατανοήσει τις αρχές του νατουραλισμού και να βασίσει την κριτική του σε αυτές οφείλεται, εν μέρει, στην επτανησιακή του ταυτότητα[331]. Γενικότερα οι Επτανήσιοι, λόγω της γεωγραφικής και κουλτουραλικής τους εγγύτητας προς τη Δύση, ήταν συνήθως πιο κατάλληλα προετοιμασμένοι να αξιολογήσουν αντικειμενικά τις δυτικές τάσεις της λογοτεχνίας και να αφομοιώσουν παραγωγικά τις αντίστοιχες επιρροές. Επίσης, η επτανησιακή λογοτεχνία είχε επιδείξει πρώιμα ορισμένες τάσεις προς το ξεπέρασμα του ιδεαλισμού, την κοινωνική κριτική και τον φυσιοκρατισμό. Αναζητώντας τους πρόδρομους του ελληνικού νατουραλισμού ο Παλαμάς «ξεχωρίζει τον επτανησιακό νατουραλισμό στο κοινωνικό/ αστικό θέατρο του Α. Μάτεση, στη σχολή του φυσιοκρατικού ρεαλισμού του Σπ. Ζαμπέλιου και στον – αντιθετικό προς τον ιδανιστικό ρομαντισμό του Σολωμού – πραγματισμό και φυσιοκρατισμό του *Αθανάση Διάκου* και του *Φωτεινού* του Α. Βαλαωρίτη...» (Κεχαγιόγλου, 2008, σ. 106).

Ο Ξενόπουλος καλλιέργησε συστηματικά τον νατουραλισμό στο πεζογραφικό του έργο, εφαρμόζοντας συνειδητά τη θεωρία του ρεύματος, ειδικότερα όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Ζολά. Ο ίδιος στην *Αυτοβιογραφία* του αναγνωρίζει την ισχυρή επίδραση που είχε πάνω του η προσωπικότητα και η σκέψη του Γάλλου ηγέτη του νατουραλισμού και το όνομά του επικαλείται «σταθερά σε όλη τη διάρκεια του βίου του, όταν συνθέτει το έργο του, σχολιάζει τη συγγραφική του πορεία ή όταν χρειάζεται να απολογηθεί για την αισθητική και την τέχνη του.» (Πάτσιου, 2008, σ. 153). Από τα φιλοσοφικά συστήματα που διαμόρφωσαν τις αρχές του νατουραλισμού

[331] «Το συμπέρασμα που προκύπτει από την κριτική του Ξενόπουλου είναι κατ'αρχάς ότι βασίστηκε στις αρχές του νατουραλισμού και όχι σε αυθαίρετες και υποκειμενικές προτιμήσεις. […] Ασφαλώς σε αυτό πρέπει να συνέβαλε τόσο η μαθηματική του κατάρτιση όσο και η ομόρροπη, θετική του ιδιοσυστασία. Συνετέλεσαν ίσως επίσης τόσο η επτανησιακή του καταγωγή όσο και η γενικότερη παιδεία του, οι οποίες επέτρεψαν την ευχερέστερη και γονιμότερη δεξίωση των ευρωπαϊκών αισθητικών ρευμάτων.» (Γαλαίος, 2008, σ. 127).

ο Ξενόπουλος εκτίμησε κυρίως τον θετικισμό, καθώς δεν απέρριπτε εντελώς το μεταφυσικό στοιχείο, όπως ο υλισμός, αλλά έτεινε προς μια σκεπτικιστική στάση, η οποία συμβάδιζε περισσότερο με την πολυσυλλεκτική ιδεολογία του (Πάτσιου, 2008).

Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι ο Ξενόπουλος εφάρμοσε τις αρχές του νατουραλισμού περισσότερο στην κριτική και στην υπεράσπιση του έργου του, παρά στην καθαυτή συγγραφική του πράξη. Μάλιστα οι κριτικοί της εποχής του, αλλά και μεταγενέστεροι, τον κατηγόρησαν συχνά για αποτυχημένη μίμηση ή αντιγραφή των Γάλλων νατουραλιστών (Πάτσιου, 2008). Όμως, το έργο του Ξενόπουλου δεν θα έπρεπε να αξιολογηθεί με βάση το κατά πόσον ενσαρκώνει τις αρχές του γαλλικού νατουραλισμού, αν δηλαδή μπορεί να σταθεί ισότιμα δίπλα στο έργο του Ζολά παραδείγματος χάριν, αλλά με βάση το πώς αξιοποίησε τις αρχές αυτές στο πλαίσιο και τα δεδομένα της νεοελληνικής πεζογραφίας της εποχής του. Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, στον Ξενόπουλο προσγράφεται η μετάβαση από την ηθογραφία στο πολυσύνθετο αστικό μυθιστόρημα. Η μετάβαση αυτή συντελέστηκε χάρη στην εξοικείωση του Ξενόπουλου με τον νατουραλισμό και στην εφαρμογή ορισμένων από τις αρχές του στο συγγραφικό του έργο[332]. Καθώς το έργο αυτό ήταν ογκωδέστατο και πολύ δημοφιλές, η επιρροή του ήταν έντονη και, παρά τις αρνητικές κριτικές, ο Ξενόπουλος αποτέλεσε ορόσημο για την αποφασιστική στροφή της νεοελληνικής λογοτεχνίας προς τον αστικό χώρο.

Εκτός από τον Ξενόπουλο και άλλοι νεοέλληνες πεζογράφοι της ίδιας περιόδου αποτύπωσαν στο έργο τους όψεις της αστικής ζωής, διερεύνησαν τη φύση και τις αιτίες των κοινωνικών προβλημάτων και κατέγραψαν, λιγότερο ή περισσότερο πιστά, μια κοινωνία σε διαδικασία μετάβασης[333]. Αυτή η μετάβαση περιλαμβάνει την ανατροπή στις πολιτικές ισορροπίες (απεικονίζοντας παράλληλα την πολιτική διαφθορά, τον κομματισμό, την οικογενειοκρατία), τη μεταβαλλόμενη οικονομία (με

[332] «Παραμένει ωστόσο γεγονός ότι η επεξεργασία του αφηγηματικού υλικού που προκύπτει από τη συστηματική διερεύνηση των κοινωνικών ζητημάτων στον αστικό χώρο, καθώς και η συστηματική αναφορά στο φυσικό περιβάλλον, στην ερωτική παρόρμηση και στην κυριαρχία των ενστίκτων, επιτρέπουν στον συγγραφέα να παρεκκλίνει γόνιμα από τα κυρίαρχα ηθογραφικά πρότυπα της εποχής του και να συντελέσει με τρόπο καθοριστικό στη συμφιλίωση της πεζογραφίας μας με τις νατουραλιστικές προδιαγραφές της αφήγησης.» (Πάτσιου, Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού, 2008, σ. 165).

[333] Οι Μιχαήλ Μητσάκης (1868-1916), Ιωάννης Κονδυλάκης, Κωνσταντίνος Χατζόπουλος και φυσικά ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, του οποίου η συνεισφορά στην αποτύπωση της εποχής αποτιμάται αναλυτικά στην ενότητα Γ. του παρόντος κεφαλαίου.

την εκβιομηχάνιση, τον καπιταλισμό και την άνοδο της νέας αστικής τάξης), τις αλλαγές στην παραδοσιακή δομή της οικογένειας και στην ισορροπία των έμφυλων σχέσεων (με τη γυναικεία εργασία, τη δημιουργία της πυρηνικής οικογένειας κ.λπ.), την κοινωνική παθογένεια της πόλης (φτώχεια, αλκοολισμός, χαρτοπαιξία, βία, πορνεία) και τη μετανάστευση, ως φαινόμενο που σημάδεψε την εποχή.

Τα θέματα αυτά παρουσιάζονται μέσα από το πρίσμα του δαρβινισμού και της κυριαρχίας των ενστίκτων και η αφήγηση είναι, στην πλειοψηφία των περιπτώσεων, αποστασιοποιημένη και ουδέτερη, από εξωδιηγητικό/ παντογνώστη αφηγητή, που επιτρέπει στα ίδια τα πρόσωπα να παρουσιάζουν τη δράση και τις σκέψεις τους. Από την άλλη πλευρά, σχεδόν κανένα από τα έργα που εγγράφονται στον ελληνικό νατουραλισμό, δεν είναι αμιγώς νατουραλιστικό, καθώς εμπεριέχουν στοιχεία από την ηθογραφία, τον ρομαντισμό, τον συμβολισμό και τον ρωσικό ρεαλισμό, αλλά και επειδή επηρεάστηκαν από τις ειδικές ιστορικές και κοινωνικοπολιτικές συνθήκες που επικρατούσαν στην Ελλάδα, ιδιαίτερα το γλωσσικό ζήτημα και τη διαμάχη μεταξύ εθνικιστών και σοσιαλιστών (Γαλαίος, 2011). Στην πραγματικότητα δεν υπήρξε Έλληνας συγγραφέας της εποχής που να μπορεί να χαρακτηριστεί αποκλειστικά νατουραλιστής και κανενός το έργο δεν εφάρμοσε κατ' απόλυτο τρόπο τις θεωρητικές αρχές του κινήματος. Όμως πολλοί σημαντικοί εκπρόσωποι της νεοελληνικής λογοτεχνίας αξιοποίησαν το υλικό που προσέφερε ο ευρωπαϊκός, και κυρίως ο γαλλικός, νατουραλισμός στη διαδικασία διαμόρφωσης μιας ανανεωμένης, εξευρωπαϊσμένης και ταυτόχρονα γνήσια ελληνικής, λογοτεχνίας[334]. Στις επόμενες ενότητες θα εξετάσουμε τις επαφές του Κωνσταντίνου Θεοτόκη με τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό και νατουραλισμό, κυρίως μέσω των μεταφράσεων, και τους τρόπους με τους οποίους αξιοποίησε το υλικό αυτό στο πρωτότυπο έργο του.

[334] «Ο νατουραλισμός ενεργεί με θετικά αποτελέσματα διαγωνίως˙ δηλαδή, υπάρχουν φάσεις κατά τις οποίες ένας συγγραφέας επιμένει σε αντιλήψεις και σε λύσεις που περνούν πολύ κοντά από τον γαλλικό ιδίως νατουραλισμό. […] Ο νατουραλισμός στον Παπαδιαμάντη της Φόνισσας και στον Καρκαβίτσα του Ζητιάνου, αλλά και ο νατουραλισμός στον Ξενόπουλο και στον Κωνσταντίνο Θεοτόκη αποτελούν στιγμές όπου τα ερεθίσματα που εκτοξεύτηκαν από τον Ζολά οδηγούν στα πιο γόνιμα αποτελέσματα.» (Vitti, Νατουραλισμός ή/ και ηθογραφία: Μια επισκόπηση, 2008, σ. 91)

# Β. Ο ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΣ ΘΕΟΤΟΚΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΖΕΙ ΡΩΣΙΚΑ ΔΙΗΓΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΑΛΛΑ – Η ΠΕΡΙΠΤΩΣΗ ΤΗΣ *ΚΥΡΙΑΣ ΜΠΟΒΑΡΥ*

## Β.1. Διηγήματα και πεζοτράγουδα από τέσσερις κορυφαίους Ρώσους συγγραφείς (Τουργκένιεφ, Τολστόι, Γκόρκι, Ντοστογιέφσκι)

Από τη ρωσική λογοτεχνία ο Θεοτόκης μετέφρασε πεζοτράγουδα και σύντομα διηγήματα τεσσάρων κορυφαίων εκπροσώπων της, οι οποίοι είχαν μεγάλη απήχηση στα ελληνικά γράμματα. Οι μεταφράσεις αυτές δημοσιεύθηκαν στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία* από το 1916 ως το 1918, δηλαδή κατά την πρώτη περίοδο κυκλοφορίας του περιοδικού (1915-1818), και είναι οι εξής:

- "Ο ξεροκέφαλος", του Τουργκένιεφ. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 3.
- "Ο σπούργιτας", του Τουργκένιεφ. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 4.
- "Ο διακονιάρης", του Τουργκένιεφ. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 5.
- "Ο τσάρος και το ποκάμισο", του Τολστόι. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 8.
- "Αλληγορία απάνου στην ατομική ιδιοχτησία", του Τολστόι. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 9.
- "Προσευκή", του Τουργκένιεφ. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 9.
- "Ο σκύλλος", του Τουργκένιεφ. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 11.
- "Παιδική σοφία – Η Φυλακή", του Τολστόι. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 13.
- "Μπρος στη ζωή", του Γκόρκι. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 17-18.
- "Τα Χριστούγεννα του φτωχού παιδιού", του Ντοστογιέφσκι. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, φ. 17-18.

Τα μεταφράσματα του Θεοτόκη από τη ρωσική λογοτεχνία ξεχωρίζουν μέσα στο σύνολο της μεταφραστικής του εργασίας για τρεις κυρίως λόγους: Πρώτο, ο Θεοτόκης δεν γνώριζε Ρωσικά, επομένως οι μεταφράσεις αυτές πραγματοποιήθηκαν μέσω κάποιας άλλης ευρωπαϊκής γλώσσας, πιθανότατα της ιταλικής[335] ή της γαλλικής. Δεύτερο, τα ρωσικά μεταφράσματα είναι τα μοναδικά στο σύνολο των

[335] Επιβεβαιώνεται από επιστολή της Δεντρινού στον Θεοτόκη το γεγονός ότι διάβαζαν το *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι από την ιταλική του μετάφραση: *Delitto e Castigo* (Πυλαρινός, 1997).

μεταφρασμάτων του Θεοτόκη που δημοσιεύθηκαν ανυπόγραφα[336]. Τρίτο, δημοσιεύθηκαν στο σύνολό τους στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, ενώ ως τότε ο Θεοτόκης διατηρούσε τακτική συνεργασία με τον *Νουμά*. Ξεκινώντας από τον τρίτο λόγο, θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι σε αυτή την επιλογή του Θεοτόκη διαφαίνεται η διάθεσή του να δώσει ώθηση και προτεραιότητα στην εντόπια (κερκυραϊκή) πολιτιστική και καλλιτεχνική κίνηση.

Από το 1915, οπότε ιδρύθηκε η *Κερκυραϊκή Ανθολογία* με πρωτοβουλία της λογοτεχνικής συντροφιάς των εννιά, ο Θεοτόκης σταμάτησε σταδιακά να δημοσιεύει στον *Νουμά* πρωτότυπα έργα ή μεταφράσεις του. Άλλωστε ήταν και ο ίδιος μεταξύ των ιδρυτικών μελών του περιοδικού, στις προγραμματικές δηλώσεις του οποίου «αποτυπώνεται ανάγλυφα και με ενάργεια το ενδιαφέρον της διεύθυνσης για τη διατήρηση της καλλιτεχνικής και επιστημονικής φυσιογνωμίας του εντύπου, καθώς επίσης και η επιθυμία της συμμετοχής των Κερκυραίων στον αγώνα για τη γλωσσική ιδέα.» (Κρητικού, 2011, σ. 14). Ως τότε ο Θεοτόκης και άλλοι Κερκυραίοι και Επτανήσιοι συμμετείχαν στον γλωσσικό αγώνα από τις σελίδες του *Νουμά*. Όμως, υπήρχε μεταξύ τους διάχυτη η δυσαρέσκεια για την υποσκέλιση της επτανησιακής παράδοσης και την πρωτοκαθεδρία της Αθήνας στα ελληνικά γράμματα. Με την *Κερκυραϊκή Ανθολογία* η συντροφιά των εννέα προσπάθησε να αναζωογονήσει την πνευματική και λογοτεχνική κίνηση της Κέρκυρας και ο Θεοτόκης φαίνεται να έστρεψε σε αυτόν τον σκοπό τις δυνάμεις του, προτιμώντας τα φύλλα του περιοδικού για τη δημοσίευση μεταφράσεων και πρωτότυπων έργων του[337].

Όσον αφορά στον δεύτερο λόγο που καθιστά τα ρωσικά μεταφράσματα εξαιρετική περίπτωση, δηλαδή την ανυπόγραφη δημοσίευσή τους[338], αυτή μπορεί να αποδοθεί

[336] Μόνη επιβεβαιωμένη εξαίρεση αποτελεί η *Λορελάη* του Χάινε, δημοσιευμένη επίσης ανυπόγραφα στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, στο φύλλο 11 (Μάιος 1917).

[337] «Η *Κερκυραϊκή Ανθολογία* αποτέλεσε την έσχατη οργανωμένη λογοτεχνική εκδήλωση και ταυτόχρονα μια ηρωική, αλλά απέλπιδα, απόπειρα αναγέννησης ή ανάκαμψης της κερκυραϊκής λογοτεχνικής παράδοσης […] το καλό αυτό περιοδικό δεν μπόρεσε να αποφύγει την αποτελμάτωση, την κατ' επανάληψη και μονότονη εμφάνιση των ίδιων προσώπων, την απαλλαγή από έναν άγονο και πείσμονα τοπικισμό. […] Πρόκειται επομένως για μια απλή παράταση του βίου της Κερκυραϊκής Σχολής, αποτέλεσμα ενός λαμπρού παρελθόντος που ασκούσε ακόμη τις επιρροές του και της καταλυτικής παρουσίας μιας μεγάλης λογοτεχνικής φυσιογνωμίας, του Κ. Θεοτόκη, που με τεχνητές αναπνοές τη διατηρούσε στη ζωή.» (Πυλαρινός, 2003, σ. 131)

[338] Η «πατρότητα» των μεταφρασμάτων έχει αποδοθεί στον Κωνσταντίνο Θεοτόκη χάρη σε ορισμένα ενδεικτικά στοιχεία που επισημαίνονται από τον Θεοδόση Πυλαρινό, όπως είναι η, εκ παραδρομής, αναγραφή του ονόματός του ως μεταφραστή ορισμένων από αυτά τα έργα στα περιεχόμενα των τόμων του περιοδικού ή η σημείωση τριών αστερίσκων αντί του ονόματος του μεταφραστή, τρόπος υποδήλωσης της ταυτότητας του Κ. Θεοτόκη και σε άλλες περιπτώσεις (Πυλαρινός, 2009).

σε δύο κυρίως αιτίες. Πρώτη αιτία είναι ότι ο Θεοτόκης απέφευγε να μονοπωλεί την ύλη του περιοδικού με το βαρυσήμαντο όνομά του. Εφόσον ο στόχος των ιδρυτών της *Κερκυραϊκής Ανθολογίας* ήταν η ανάδειξη της επιχώριας πνευματικής και καλλιτεχνικής δραστηριότητας, χρειαζόταν να φαίνεται μια πολυσυλλεκτικότητα, και να ενθαρρύνεται η συμμετοχή νεότερων και άγνωστων δημιουργών, εκτός από αυτήν των ίδιων των ιδρυτών και συντακτών του περιοδικού[339]. Η δεύτερη αιτία συμπίπτει με τον πρώτο λόγο για τον οποίο χαρακτηρίσαμε ως ξεχωριστά τα ρωσικά μεταφράσματα του Θεοτόκη: Επρόκειτο για έμμεσες μεταφράσεις, εφόσον ο Θεοτόκης δεν γνώριζε Ρωσικά. Ίσως λοιπόν, από σεμνότητα και ευσυνειδησία απέφυγε να υπογράψει μεταφράσεις που δεν είχε κάνει από το πρωτότυπο.

Με δεδομένες την ευσυνειδησία, τη μεταφραστική μεθοδολογία[340] και την εκτεταμένη γλωσσομάθειά του, γεννάται εύλογα το ερώτημα, γιατί ασχολήθηκε ο Θεοτόκης με τη μετάφραση ρωσικής λογοτεχνίας, χωρίς να γνωρίζει Ρωσικά. Εάν δε, συνυπολογιστεί το γεγονός ότι την ίδια εποχή (1916-1918) βρίσκονταν σε εξέλιξη άλλες μεταφραστικές εργασίες του, όπως για παράδειγμα τα σαιξπηρικά του μεταφράσματα, καθίσταται σαφές ότι πρόκειται για αξιοπερίεργη επιλογή. Δεν θα ήταν επομένως αβάσιμο να ειπωθεί, ότι υπήρξαν κάποια ιδιαίτερα και μάλλον επιτακτικά κίνητρα για τη συγκεκριμένη επιλογή. Τα κίνητρα αυτά μπορούν να ανιχνευθούν τόσο στα συνυφαινόμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας όσο και στους γενικότερους προσανατολισμούς του Θεοτόκη κατά τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο.

Όπως ήδη αναφέρθηκε στην ενότητα Α.2., η ρωσική λογοτεχνία έπαιξε σημαντικό ρόλο στην Ελλάδα κυρίως όσον αφορά στην πρόσληψη του ρεαλισμού και του σοσιαλισμού, αλλά και στη διαμόρφωση της ηθογραφίας. Ειδικότερα από τις αρχές του 20ου αιώνα και έπειτα, οι μεταφράσεις ρωσικής λογοτεχνίας ήταν συχνότατες και η παρουσία τους στον περιοδικό τύπο αξιοποιήθηκε ως όχημα για τη διεξαγωγή του γλωσσικού αγώνα, αφενός και, αφετέρου, για την εισαγωγή του κοινωνικού

---

Επίσης, θετικές ενδείξεις προς την ίδια κατεύθυνση παρέχουν επιστολές του Θεοτόκη προς τη Δεντρινού, στις οποίες γίνεται αναφορά σε έργα από τη ρωσική λογοτεχνία που συζητούσαν μεταξύ τους ή που δημοσίευαν στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία* (Πυλαρινός, 1997).

[339] «παρατηρήθηκε σύντομα σοβαρή έλλειψη συνεργατών, με αποτέλεσμα να γράφει ο ίδιος ο Θεοτόκης επωνύμως, ανωνύμως και ταυτόχρονα ψευδωνύμως το ένα τρίτο περίπου του τεύχους, για να καλύψει κάθε τρίμηνο τις σελίδες του.» (Πυλαρινός, 2016)

[340] Η μεταφραστική μεθοδολογία του Θεοτόκη έχει ήδη συζητηθεί και τεκμηριωθεί στα προηγούμενα κεφάλαια, ειδικά στο πρώτο, σχετικά με τα σανσκριτικά του μεταφράσματα (βλ. στην ενότητα Β.1. του 1ου κεφαλαίου).

προβληματισμού και της σοσιαλιστικής ιδεολογίας στα ελληνικά γράμματα. Υπενθυμίζοντας τώρα ότι προγραμματικός στόχος της *Κερκυραϊκής Ανθολογίας* ήταν η συμμετοχή στον γλωσσικό αγώνα και λαμβάνοντας υπόψιν τον σοσιαλιστικό προσανατολισμό ορισμένων εκ των κυριότερων μελών της (Κρητικού, 2011), η παρουσία της ρωσικής λογοτεχνίας δεν μπορούσε να λείψει από το περιοδικό.

Σημαντικό είναι και το γεγονός ότι η πρώτη αυτή περίοδος κυκλοφορίας του περιοδικού, οπότε ο Θεοτόκης δημοσίευσε τα ρωσικά του μεταφράσματα, συμπίπτει με την περίοδο κατά την οποία επεξεργαζόταν τα μυθιστορήματα *Κατάδικος, Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* και *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους,* των οποίων οι επιρροές από τη ρωσική λογοτεχνία συζητούνται στην αντίστοιχη ενότητα (Γ.2.) του παρόντος κεφαλαίου. Τελικό και κυριότερο επιχείρημα για την αιτιολόγηση της επιλογής του Θεοτόκη να μεταφράσει τα συγκεκριμένα έργα, αποτελεί η ταυτότητα των δημιουργών τους και το ίδιο το περιεχόμενό τους, θέματα τα οποία αναλύονται στη συνέχεια:

Ξεκινώντας από τον Τουργκένιεφ, πρέπει να σημειωθεί ότι ανήκε στον κύκλο του Μπελίνσκι, ριζοσπαστικού θεωρητικού και λογοτέχνη, ο οποίος, κατά την περίοδο 1842-1855, συγκέντρωσε γύρω στο περιοδικό που εργαζόταν, το *Εθνικό Ημερολόγιο,* τους περισσότερους νέους πεζογράφους που αποτέλεσαν το νατουραλιστικό κίνημα της Ρωσίας (Αλεξανδρόπουλος, 1978). Ο Τουργκένιεφ ήταν ο πρώτος από τη νέα γενιά Ρώσων λογοτεχνών που έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στον καταπιεσμένο λαό και έγραψαν κοινωνική πεζογραφία. Ήταν δυτικόφιλος και καλλιέργησε στο έργο του τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό, με το χαρακτηριστικό ρωσικό στυλ, που διακρινόταν από τον γαλλικό νατουραλισμό[341]. Αν και στο έργο του πρόβαλλε την ανάγκη μιας κοινωνικής μεταρρύθμισης, ο Τουργκένιεφ παρέμεινε πάντα ειρηνιστής, αντίθετος σε ακραίες λύσεις (Αλεξανδρόπουλος, 1978). Εύλογα λοιπόν ο Θεοτόκης έκρινε σκόπιμη τη μετάφραση έργων του, σε μια περίοδο μάλιστα που και ο ίδιος προβληματιζόταν πάνω σε αντίστοιχα θέματα.

[341] "Turgenev, who was the first to express an interest in the people, remained all his life an advocate of a peaceful progress on the basis of a cautious adoption of Western ideals. In style he was a realist of a pronounced type, but his genius saved him from carrying his naturalism to the appalling extent to which the French novelists have carried it." (Wiener, 1902, σ. 20)

Από τον Τουργκένιεφ ο Θεοτόκης μετέφρασε πέντε πεζοτράγουδα, δηλαδή σύντομες διηγήσεις σε πρόζα, με ποιητικό ύφος και στοχαστικό περιεχόμενο[342]. *Ο ξεροκέφαλος* είναι μια αλληγορική ιστορία που καυτηριάζει τη λατρεία στις αυθεντίες της διανόησης και την εμπάθεια που βρίσκεται συχνά πίσω από τις αρνητικές κριτικές ορισμένων θεωρητικών. Πιθανότατα ο Θεοτόκης είδε ότι το συγκεκριμένο έργο έβρισκε εφαρμογή και στη σύγχρονή του ελληνική πραγματικότητα. Παρατίθεται χαρακτηριστικό απόσπασμα:

> *Ήτανε μια φορά ένας βλάκας. Για πολύν καιρό αυτός εζούσε ευτυχισμένος και φχαριστημένος, ως που μίαν ημέρα ήρθε στ' αυτιά του ο λόγος πως ο κόσμος τον έπαιρνε για ανόητο και ανέμυαλον άνθρωπο. Τότες ο ξεροκέφαλος λυπήθηκε κατάκαρδα και στη συντριβή του άρχισε να στοχάζεται με τι τρόπο θα μπορούσε να σιγάσει τα στόματα που τον κακολογούσαν. Ξάφνου μια ιδέα εφώτισε το άδειο του το κεφάλι […] Κι όποιονε κι ό,τι επαινούσε κανείς μπροστά στον ξεροκέφαλο, αυτός απαντούσε πάντα με τα ίδια λόγια. Το πολύ επρόσθετε κάπου κάπου, σε ύφος ανθρώπου που κατακρίνει: «Λοιπόν ακόμα δίνετε πίστη σε αυθεντίες.» «Κακός, παθιασμένος άνθρωπος» έλεγαν τώρα για τον ξεροκέφαλο οι γνώριμοί του, «μα τι μυαλό!» «Και τι ετοιμόλογος!» επρόσθετε κάποιος άλλος˙ «αληθινά έχει εξυπνάδα!» […] Και τώρα ο χαλαστής από τες παλιές αυθεντίες είναι ο ίδιος μία αυθεντία και η νεολαία τον προσκυνάει και τον φοβάται.*

*Ο σπούργιτας* και *ο διακονιάρης* έχουν ως θέμα τον οίκτο, τη συμπόνια προς τον αδύναμο, την αλληλεγγύη και τη δύναμη της αγάπης. Στο δεύτερο, ένας διαβάτης σφίγγει θερμά το χέρι ενός εξαθλιωμένου ζητιάνου που του ζητά ελεημοσύνη, αλλά εκείνος δεν έχει να του δώσει τίποτα. Ο ζητιάνος τον ευχαριστεί για την ανθρώπινη στάση του. Στο πρώτο, ένας κυνηγός γίνεται μάρτυρας της ηρωικής αυτοθυσίας ενός σπουργιτιού, που προσπαθεί να σώσει το μικρό του από τα δόντια του κυνηγόσκυλου:

> *Αγάλια-γάλια ο σκύλλος μου το ζύγωσε, μα ξάφνου από το σημοτερνό δέντρο ασκώνεται ένας παλιός, μαυρόστηθος σπούργιτας, κατρακυλάει σαν πέτρα μπροστά στο μουσούδι του σκύλλου και, φουντωμένος, αλαφιασμένος, χουμάει καμπόσες φορές μ' απελπισμένο και παραπονεμένο πέταμα γύρο στολάνοιχτο στόμα με τα μεγάλα δόντια. […] Ο σκύλλος μου εστάθηκε κ' έπειτα έκαμε πίσω, σα να καταλάβαινε κι' αυτός εκείνη τη δύναμη. Τον εφώναξα κι' αλάργεψα γιομάτος σεβασμό μέσα μου. Ναι μη γελάτε, εσεβάστηκα μέσα μου το μικρό εκείνο ηρωικό πουλί, την παθητική*

[342] «… περισσότερο βαραίνει σ' αυτά ο γεροντικός στοχασμός, παρά η τρυφερή λυρική διάθεση. Είναι μια συγκεφαλαίωση, σε μικρές επιγραμματικές μορφές, αυτών που έζησε και στοχάστηκε ο Τουργκένιεφ…» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 202)

*έκφραση της αγάπης του. Πιο δυνατή, στοχάστηκα, από το θάνατο κι' από το φόβο του θανάτου είναι η αγάπη. Μοναχή μ'αυτήνε, με την αγάπη μόνο βαστιέται και πάει μπροστά η ζωή.*

Στην *Προσευκή* τίθεται το ερώτημα κατά πόσον έχει νόημα να προσεύχεται ο άνθρωπος και τι είναι πραγματικά η προσευχή. Ουσιαστικά πρόκειται για μια κριτική ενάντια στην τυφλή μεταφυσική πίστη και στη μοιρολατρία, που οδηγεί στην αδράνεια και την παθητική αποδοχή των κακώς κειμένων:

*Για ό,τι κι' αν ζητά ο άνθρωπος στην προσευκή του, πάντα ζητά ένα θαύμα. Ένας είναι ο σκοπός κάθε προσευκής: «Θέ μου, κάμε δύο και δύο να μην είναι τέσσερα.» Μοναχά η προσευκή πρόσωπο με πρόσωπο είναι η αληθινή προσευκή. Προσευκή στην Κοσμοψυχή, στο Υπέρτατο Ον, στο Θεό του Κάντ, του Έγκελ, τον άπιαστο και τον άμορφο, είναι αδύνατη και αφάνταστη. Μολοντούτο δύνεται ο προσωπικός, ζωντανός και πιαστός Θεός να κάμει δύο και δύο να μην είναι τέσσερα; Εκείνος που πιστεύει πρέπει να απολογηθεί: «Ναι, δύνεται» - και πρέπει να φροντίσει ο ίδιος να πειστεί. Και αν μια τέτοια ασυναρτησία ξαφνίσει το λογικό του; Εδώ τονέ βοηθάει ο Σαίξπηρ: «Είναι στη γης, φίλε Οράτιε, πολλά πράματα που η σκολική σοφία ούτε τα φαντάζεται.» Και αν κανείς του αποκριθεί στόνομα της αλήθειας, δεν έχει παρά να ξαναρωτήσει το περίφημο. Τί είναι αλήθεια; Γι'αυτό ας πίνουμε, ας γλεντάμε και – ας κάνουμε την προσευκή μας.*

*Ο σκύλλος* είναι ένα στιγμιότυπο, μια επαφή μεταξύ ζώου και ανθρώπου, που θέτει σε κίνηση τον στοχασμό του συγγραφέα, ο οποίος καταλήγει στη συνειδητοποίηση ότι άνθρωπος και ζώο είναι ένα και κυβερνιούνται από την ανάγκη και από τον φόβο του θανάτου. Μια ιδέα καθαρά νατουραλιστικής υφής:

*[...] Όξω δυνατή τρικυμία μανίζει. Ο σκύλλος στέκει μπρος μου, πολύ σιμά μου, με κυττάζει στα μάτια. Καί γώ τον κυττάζω στα μάτια. [...] Και στους δυο μας φέγγει και καίγει η ίδια τρεμουλιαστή φλογούλα. Ο θάνατος μάς σιμόνει βιαστικά χτυπώντας τες δυνατές του κρύες, πλατειές φτερούγες. Σιμόνει το τέλος. Ποιος θα μπορούσε τότες να ξεχωρίσει τη μια από την άλλη φλογούλα, που ήτανε μέσα μας αναμμένες; Όχι, δεν ήταν ζώο και άνθρωπος τα ζώα που ξάλλαζαν αυτές τες ματιές. Ήταν δύο ζευγάρια μάτια όμοια πλασμένα, που το ένα στρεφόταν προς το άλλο.*

Παράλληλα με τα έργα του νατουραλιστή και σκεπτικιστή Τουργκένιεφ, ο Θεοτόκης μετέφρασε τρία σύντομα διηγήματα του Τολστόι, γεγονός που αποτελεί ένα ακόμα δείγμα της πολυσυλλεκτικότητας και του εκλεκτικού του πνεύματος. Ο Τολστόι είχε ισχυρές μεταφυσικές πεποιθήσεις και η σκέψη του ήταν επηρεασμένη από τον χριστιανισμό, τον βουδισμό και τον ινδουισμό, αλλά και από τη φιλοσοφία του

Σοπενάουερ. Η μεταφυσική του σκέψη ήταν τόσο ακραία που άγγιξε τα όρια του απόλυτου ασκητισμού και την άρνηση της ύπαρξης. Εξίσου ακραία ήταν και η λογοτεχνική του θεωρία, η οποία απέρριπτε ιδιοφυίες όπως οι αρχαίοι Τραγικοί, ο Σαίξπηρ, ο Δάντης, ο Γκαίτε κ.α. επειδή τα έργα τους δεν ανταποκρίνονταν στην αλήθεια (Stacy, 1974). Ανήκε στο κίνημα των ναρόντνικων και η συμπάθειά του βρισκόταν με το μέρος του καταδυναστευμένου λαού. Θεωρούσε ότι η αριστοκρατία λειτουργούσε εις βάρος των φτωχών, αλλά πίστευε στη μη βία και σε μια αναρχική κοινωνία που δεν θα προέκυπτε μέσα από την επανάσταση, αλλά από την πνευματική καλλιέργεια και τον διαφωτισμό των μαζών[343].

Από τα έργα του Τολστόι που μετέφρασε ο Θεοτόκης το πρώτο, *ο Τσάρος και το ποκάμισο*, είναι μια σύντομη αφήγηση σε ύφος παραβολής, που έχει ως δίδαγμα ότι ο πλούτος δεν φέρνει την ευτυχία και ότι ένας φτωχός μπορεί να είναι ευτυχισμένος, αν έχει ήρεμη συνείδηση. Η *Παιδική Σοφία* είναι ένας διάλογος ανάμεσα σε μερικά παιδιά ενός χωριού για έναν συντοπίτη τους, που φυλακίστηκε επειδή ήταν αλογοκλέφτης. Τα παιδιά αναζητούν τις αιτίες που οδηγούν τους ανθρώπους στην κλοπή και προσπαθούν να βρουν μια λύση στο πρόβλημα. Το συμπέρασμα είναι ότι, αν ο καθένας έχει αυτά που χρειάζεται, κανείς δεν θα κλέβει και όλοι θα είναι ευχαριστημένοι. Η πιο ενδιαφέρουσα μετάφραση του Θεοτόκη από τον Τολστόι είναι η *Αλληγορία απάνου στην ατομική ιδιοχτησία.* Ο τίτλος είναι εξίσου εύγλωττος με το περιεχόμενο:

> *Είδα όλο το ανθρώπινο γένος σαν ένα κοπάδι από χτήνη […] όλα μέσα σ' ένα κλείσμα συρματόπλεχτο. Όξω από το κλείσμα βρίσκεται πράσινη και άφθονη βοσκή˙ μέσα στο κλείσμα ούτε χόρτο αρκετό για τα χτήνη και φυσικά εκείνα σπαράζουνται ανάμεσά τους και ποδοπατιούνται προσπαθώντας ν' αρπάξουν τη λίγη χλωρωσιά […] Είδα το νοικοκύρη αυτού του κοπαδιού […] Έχτισε στεγνούς και καλά αερισμένους κάλυβους, για νάναι τα χτήνη προφυλαγμένα τη νύχτα, έδεσε με σφιχτούς κόμπους τα κέρατά τους, για να μη χτυπιούνται […] Επειδή τα μοσκάρια […] δε μπορούσαν ν'αξήσουν και να γίνουν χρήσιμα, διώρισε στο καθένα ένα καρτούτσο γάλα […] που μπορούσε να τους βαστάει στη ζωή. Μα την αλήθεια, ο νοικοκύρης του κοπαδιού έκαμε ό,τι μπορούσε να του περάσει από το νου, για να τους καλητερέψει τους όρους της ζωής. Αλλά όταν τον*

[343] Μία από τις κυριότερες μέριμνες του Τολστόι ήταν η δημόσια εκπαίδευση, καθώς πίστευε ότι πρόοδος και ευημερία χωρίς μόρφωση του λαού δεν υπάρχει: «Κύρια σκέψη του: πρόοδος και πολιτισμός υπάρχει μόνον εκεί όπου προάγεται η λαϊκή ευημερία, όταν ανακουφίζεται, καλυτερεύει η ζωή των εκατομμυρίων που μοχθούν και παράγουν τα υλικά αγαθά.» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 216).

*ρώτησα, γιατί δεν έκαμε το μοναχό σοφό πράμμα, να γκρεμίσει το κλείσμα και να αφήσει το κοπάδι να βγει όξω, μου απάντησε: «Γιατί, αν έκανα αυτό, δε θα μπορούσα πεια να το αρμέγω.»*

Παρόμοια με του Τολστόι, μεταφυσική και θρησκευτική μπορεί να χαρακτηριστεί και του Ντοστογιέφσκι η κοσμοθεωρία, μόνο που εκείνος ήταν πιο κοντά στους δυτικόφιλους (Mirsky, 1977). Είχε γεννηθεί και μεγαλώσει μέσα στην πόλη και είχε γίνει μάρτυρας της φτώχειας και της εξαθλίωσης, γεγονός που προσέδωσε έναν βαθύτατα κοινωνικό χαρακτήρα στο έργο του[344]. Ο Ντοστογιέφσκι σίγουρα επηρεάστηκε από τη σοσιαλιστική θεωρία, αλλά ποτέ δεν την υιοθέτησε πραγματικά, επιμένοντας και αυτός στο όραμα μιας ειρηνικής αναδιοργάνωσης της κοινωνίας, με υψηλότερο ιδανικό τον ανθρωπισμό και την αγάπη[345]. Το έργο του βρίσκεται πάντα μεταξύ ρεαλισμού και ιδεαλισμού, όπως και η θεωρία του. Ο Ντοστογιέφσκι πίστευε ότι το αίτημα του ρεαλισμού για πιστή αναπαράσταση της αλήθειας από την τέχνη ήταν ανέφικτο, επειδή η μία και πραγματική αλήθεια δεν είναι προσβάσιμη στην ανθρώπινη αντίληψη (Stacy, 1974).

Το διήγημά του *Τα Χριστούγεννα του φτωχού παιδιού,* το οποίο μετέφρασε ο Θεοτόκης, είναι χαρακτηριστικό των προβληματισμών και των απόψεών του. Πρόκειται για ένα πεντασέλιδο διήγημα με τραγικό τέλος, που είναι πιθανό να βασίζεται σε πραγματικά γεγονότα, σύμφωνα μάλιστα με τα λεγόμενα του ίδιου του συγγραφέα. Ένα μεγάλο μέρος της αφήγησης όμως, περιλαμβάνει σκέψεις του συγγραφέα ή οράματα του παιδιού, γεγονός που αναιρεί τον χαρακτήρα ντοκουμέντου του διηγήματος, φέρνοντάς το πιο κοντά σε ντικενσιανό παραμύθι. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το καταληκτικό σχόλιο του Ντοστογιέφσκι, το οποίο, επί της ουσίας, θέτει το ερώτημα για το ποια είναι η πραγματικότητα με την οποία οφείλει να ασχολείται ένας συγγραφέας:

[344] Τα έργα του αντανακλούν «το γενικό κλίμα της ρώσικης πεζογραφίας εκείνη την εποχή με τα δεσπόζοντα κοινωνικά ενδιαφέροντα και το κριτικό της πνεύμα από θέσεις ανθρωπιστικές κι ακόμα σοσιαλιστικές.» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 206).

[345] «Στο κάτεργο διαμορφώθηκαν μερικές κεντρικές ιδέες του Ντοστογιέφσκι για την ανάγκη της χριστιανικής αγάπης στον πλησίον, για τον αγώνα της ηθικής τελειοποίησης. Πλάι στα ζητήματα αυτά, τ' άλλα όλα έχουν δευτερεύουσα σπουδαιότητα. Οι κοινωνικοί αγώνες δεν μπορούν να προσφέρουν παρά κάποιες προσωρινές λύσεις. Το όραμα μιας ελεύθερης κοινωνικής ζωής είναι απατηλό, αν η προσπάθεια δεν αρχίσει από τα κάτω προς τ' απάνω, από τους χαρακτήρες, από τα θεμέλια προς την κορυφή. Μόνο το θρησκευτικό συναίσθημα μπορεί να θερμάνει τους σπόρους του καλού, που βρίσκονται ακόμα και στις πιο διεστραμμένες ψυχές…» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 208)

Ένα παιδάκι, πολύ μικρό ακόμα και για να βγει για ελεημοσύνη, ξυπνά μέσα στο σκοτεινό και παγωμένο δωμάτιο που μένει με την άρρωστη μητέρα του και άλλους νοικάρηδες. Η μητέρα του είναι ήδη νεκρή, αλλά το παιδί δεν το συνειδητοποιεί. Οδηγημένο από την πείνα βγαίνει στους δρόμους της μεγάλης πολιτείας και θαμπώνεται από την κίνηση και τα φώτα. Είναι παραμονή Χριστουγέννων και παντού συναντά εικόνες χαράς και αφθονίας. Όμως, όπου κι αν στρέφεται για να ζητήσει προστασία από το αφόρητο κρύο ή λίγο φαγητό, το διώχνουν με βρισιές και χτυπήματα. Κρύβεται σε μια γωνιά και καθώς, παγωμένο και εξαντλημένο από την πείνα, βυθίζεται στον ύπνο, βλέπει σε όνειρο τη μητέρα του κοντά σε ένα υπέροχο χριστουγεννιάτικο δέντρο, περιτριγυρισμένο από αγγελούδια…

> *Το πρωί οι υπηρέτες βρήκαν πίσω από μια σελίδα ξύλα το λείψανο του μικρού παιδιού παγωμένου˙ βρέθηκε κιόλας το σώμα της μάννας πούχε πεθάνει στο κατώγι. Και οι δύο, το ξέρετε τώρα, είχαν ανταμωθεί στο σπίτι του Θεού. Γιατί έγραψα αυτήν την παιδιάστικη ιστορία, που κάνει παράξενη εντύπωση μέσα στο σημειωματάρι ενού συγγραφέα σοβαρού, εγώ που είχα υποσχεθεί να μη σημειώνω μέσα σ'αυτό παρά πράματα αληθινά και που εγίνηκαν; Μα ιδού, μου φαίνεται πως όλα αυτά ειμπορούσαν αληθινά νάχουν γίνει… Μάλιστα το εύρεμα από τα δυο λείψανα!.. Όσο για το Χριστουγεννιάτικο δέντρο… ώ Θέ μου! δεν είμαι μυθιστοριογράφος για να εφευρίσκω κάτι;*

Από τους Ρώσους που μετέφρασε ο Θεοτόκης, ο μοναδικός που υπήρξε πραγματικά στρατευμένος σοσιαλιστής ήταν ο Γκόρκι. Μάλιστα θεωρείται πρωτοπόρος και διαμορφωτής του σοσιαλιστικού ρεαλισμού, μια κατηγορία ρεαλιστικής γραφής με ρομαντικά/ ιδεαλιστικά στοιχεία. Παρότι στρατευμένο, το έργο του ήταν αυθεντικά καλλιτεχνικό καθώς η ιδεολογία που το διέπνεε δεν ήταν αποτέλεσμα θεωρητικής γνώσης, αλλά βιωμένης εμπειρίας[346]. Τα λογοτεχνικά του έργα αποτελούσαν μια ρεαλιστική καταγραφή της ζωής της ρωσικής εργατικής τάξης, με τις αθλιότητες και τις αντιξοότητές της, αλλά και με τον αναπόφευκτο ρομαντισμό ενός ιδεαλιστή απέναντι στην επανάσταση. Ο Γκόρκι στήριξε τη σοσιαλιστική επανάσταση και το σοβιετικό καθεστώς, όχι μόνο ως λογοτέχνης αλλά και ως θεωρητικός, με

[346] «Ο ρεαλισμός κι ο μαρξισμός είναι της μόδας, αλλά από τους λογοτέχνες λίγοι είναι εκείνοι που η επαναστατική εργατική ιδεολογία έρχεται να δώσει φυσιολογικές λύσεις στους προβληματισμούς τους. Ο Γκόρκι είναι η τυπικότερη περίπτωση. "Δεν έγινα μαρξιστής, επειδή διάβασα τον Μαρξ", γράφει το 1912. "Έτσι ήταν αργασμένο το πετσί μου. Καλύτερα και περισσότερο από τα βιβλία, μου έμαθε το μαρξισμό ο φούρναρης Σεμιόνωφ στο Καζάν …" Όλα τα έργα του γράφονται τώρα με το νου στραμμένο στους ρώσους εργάτες, στην ψυχολογία τους και τις δραστηριότητές τους, επίσης σ' εκείνους που είναι οι αντίπαλοί τους…» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, τομ ΙΙ, σ. 68)

πολυάριθμα άρθρα. Σε ορισμένες περιπτώσεις κατηγορήθηκε ότι θυσίασε την αλήθεια στην υπεράσπιση της ιδεολογίας του (Stacy, 1974).

Στο αλληγορικό του διήγημα *Μπρος στη Ζωή* δύο άνθρωποι παρουσιάζονται ενώπιον της Ζωής, για να υποβάλουν τα αιτήματά τους. Ο πρώτος, που παρουσιάζεται ψυχικά καταβεβλημένος από τις δυσκολίες της ζωής, εκφράζεται σαν διανοούμενος και κάνει λόγο για ελευθερία, ισότητα, ανάγκη για αυτοκυριαρχία:

> *«Θέλω ελευθερία να ζω σύμφωνα με τες επιθυμίες μου, δε θέλω νάμαι του διπλανού μου, με το αίστημα του έτσι πρέπει, ούτε αδερφός ούτε δούλος! και θέλω νάμαι ό, τι θελήσω, ελεύθερα, σκλάβος ή αδερφός. Δε θέλω νάμαι μέσα στην κοινωνία η πέτρα που η κοινωνία τη βάνει όπου και όπως εκείνη θέλει, χτίζοντας φυλακές με την καλοζωία της. Είμαι άνθρωπος, είμαι το πνεύμα και η αιτία της ζωής, οφείλω νάμαι ελεύθερος!» […] «Μέ έσπρωξες στην πάλη με τον εαυτό μου, ετρόχισες τη λογική μου με φονικό μαχαίρι και μπήκε βαθειά μές την ψυχή μου και την έκοψε σε δύο.»*

Τα λόγια του προσώπου αντικατοπτρίζουν τη σοσιαλιστική σκέψη του συγγραφέα, εφόσον εκφράζει προβληματισμούς για την κοινωνική αδικία και προβάλλει το αίτημα της ελευθερίας, εξίσου εμφανής όμως είναι και η μεταφυσική ιδέα του εσωτερικού διχασμού και της μάχης μεταξύ νου και ψυχής. Η Ζωή, ως προσωποποιημένη/ θεοποιημένη οντότητα, στέκει απαθής μπροστά στις διαμαρτυρίες του ανθρώπου και τον προκαλεί να κερδίσει αυτό που θέλει, αντί να το ζητιανεύει, λόγια που παραπέμπουν αυτομάτως στη βουλησιαρχία (βολονταρισμός) του Νίτσε:

> *«Ελεύτερος, δε ζητάει τα χαρίσματά μου, τα παίρνει μόνος του. Και σύ δεν είσαι παρά ο σκλάβος των πόθων σου, τίποτα περσότερο. Ελεύθερος δεν είναι παρά εκείνος που η καρδιά του έχει τη δύναμη ν' απαρνηθεί κάθε του πόθο, για να δοθεί ολάκαιρος σ'έναν μονάχα. Κατάλαβες; Φύγε!» Κατάλαβε και ξαπλώθηκε, σα σκύλλος στα πόδια της αδιάφορης Ζωής, για να πάρει σιγά τα ψύχαλα, και τ'απομεινάρια του τραπεζιού της.*

Ο δεύτερος άνθρωπος, που ως εκείνη τη στιγμή παρατηρούσε τη σκηνή, συμβουλεύοντας σποραδικά τον πρώτο να μιλά πιο ξεκάθαρα και αυστηρά, παρουσιάζεται αγαθός και ψύχραιμος. Δηλώνει στη Ζωή ότι δεν ζητά τίποτα, μόνο απαιτεί δικαιοσύνη:

> *«Πού είναι η δικαιοσύνη; Δώσε μού την! Όλα τα άλλα θα τα πάρω μόνος μου έπειτα˙ για τη στιγμή μου χρειάζεται η δικαιοσύνη! Πολύν καιρό περίμενα, περίμενα υπομονετικά, ζώντας με την εργασία μου, χωρίς*

*ανάπαψη, χωρίς φως… περίμενα, μα φτάνει πεια. Είναι ώρα να ζήσω. Πού είναι η δικαιοσύνη;» Και η Ζωή αδιάφορη του αποκρίθηκε: «Πάρε την!»*

Τα λόγια του δεύτερου ανθρώπου θυμίζουν εξαγγελία του εργατικού αγώνα, ειδικότερα το αίτημά του για δικαιοσύνη, το οποίο παραπέμπει στην κοινωνική δικαιοσύνη ως βασικό σύνθημα του σοσιαλιστικού κινήματος. Τέλος, πρέπει να σημειωθεί ότι η αναπαράσταση της Ζωής ως οντότητας αδιάφορης και ταυτόχρονα δυναστικής παραπέμπει και στη θεώρηση του νατουραλισμού, που βλέπει τον άνθρωπο ως έρμαιο των φυσικών νόμων[347], η οποία διασταυρώνεται σε αυτό το σημείο με τη φιλοσοφία του Σοπενχάουερ[348].

## Β.2. «Η Ρούσσικη Γλώσσα» και η γλωσσική θεωρία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη

Ξεχωριστή θέση επιφυλάχθηκε στο σύντομο πεζοτράγουδο με τίτλο «Ρούσσικη Γλώσσα», δημοσιευμένο και αυτό στο φύλλο 11 της *Κερκυραϊκής Ανθολογίας* ακριβώς κάτω από το πεζοτράγουδο «Ο σκύλλος». Σύμφωνα με όλες τις ενδείξεις πρόκειται για ένα ακόμα πεζοτράγουδο του Τουργκένιεφ μεταφρασμένο από τον Θεοτόκη: Στα περιεχόμενα του τεύχους οι δύο τίτλοι αναγράφονται μαζί, με την ένδειξη *Πεζά Ποιήματα* εντός παρένθεσης, και το όνομα του συγγραφέα, αλλά χωρίς καμία ένδειξη για την ταυτότητα του μεταφραστή. Με βάση τα στοιχεία που αναφέρθηκαν παραπάνω και με κριτήρια εσωτερικά (γλωσσικά), η μετάφραση και αυτού του κειμένου αποδίδεται στον Θεοτόκη. Επίσης, στη θέση που δημοσιεύθηκε, λειτουργεί ως επιπλέον ένδειξη για την ενασχόληση του Θεοτόκη με τη ρωσική λογοτεχνία, ενισχύοντας την άποψη ότι βρίσκεται ο ίδιος πίσω από τα ανώνυμα ρωσικά μεταφράσματα[349]. Ακολουθεί το κείμενο αυτούσιο:

*Τες ημέρες του δισταγμού, όταν στενόχωροι στοχασμοί, για την τύχη της πατρίδας μου με καταβάλλουν, εσύ μόνη είσαι στήριγμά μου και βάσταγμα, ώ εσύ δυνατή, αληθινή κ' ελεύτερη Ρούσσικη γλώσσα!..*

[347] «Έτσι, για τους νατουραλιστές ο άνθρωπος είναι ένα ζώο που η πορεία του καθορίζεται από την κληρονομικότητα, την επίδραση του περιβάλλοντος και τις πιέσεις της στιγμής.» (Furst & Skrine, 1972, σ. 29)

[348] «Δεν είναι άλλωστε τυχαία η επίδραση που δέχτηκαν οι νατουραλιστές από τις απαισιόδοξες ιδέες του Σοπενχάουερ, που εδράζονται στην ίδια βιολογική βάση, σύμφωνα με τις οποίες ο άνθρωπος συνιστά έρμαιο των φυσικών δυνάμεων, θύμα τυχαίων και υπέρτερων συντελεστών που αφήνουν μικρά περιθώρια ελεύθερων και συνειδητών επιλογών.» (Γαλαίος, 2011, σ. 34)

[349] «Το θεωρούμε πρόσθετο ενισχυτικό στοιχείο της θεοτοκικής πατρότητας όλων των ανυπόγραφων μεταφρασμάτων από τη ρώσικη της *Κερκυραϊκής Ανθολογίας.*» (Πυλαρινός, 2009, σ. 67)

*Εάν εσύ δεν ήσουν, θάπρεπε ν'απελπίζομαι βλέποντας όλα όσα λαχαίνουν στον τόπο μου! Μα είναι αδύνατο μια τέτοια γλώσσα να μην ανήκει σ'ένα μεγάλο λαό.*

Πρόκειται για κείμενο αυτοαναφορικό και αυθιστορικό, όπως επισημαίνει ο Θ. Πυλαρινός, καθώς ο μεταφραστής ταυτίζεται με τον συγγραφέα, ο οποίος προβληματίζεται για τα δεινά που πλήττουν τη χώρα του, αλλά ταυτόχρονα βρίσκει παρηγοριά στη γλώσσα του, δηλαδή στη λογοτεχνία της χώρας του[350]. Με τα *όσα λαχαίνουν στον τόπο* του, ο Τουργκένιεφ πιθανότατα αναφέρεται στη σκληρή πολιτική του τσάρου Αλεξάνδρου Γ΄, εφόσον το πεζοτράγουδο αυτό το έγραψε το 1882, περίπου ένα χρόνο μετά την ενθρόνιση του τελευταίου. Όμως η στιγμή που δημοσιεύεται η μετάφρασή του στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία,* (Μάιος 1917), συμπίπτει με την επαύριο της αιματηρής Φεβρουαριανής επανάστασης της Ρωσίας, που οδήγησε στην παραίτηση του Τσάρου Νικόλαου Β΄ και την ίδρυση συμμαχικής προσωρινής Κυβέρνησης φιλελεύθερων και σοσιαλιστών μεταρρυθμιστών. Για τον Θεοτόκη αυτή η συγκυρία είχε ειδική βαρύτητα, εφόσον είχε και ο ίδιος εμπλακεί στη σοσιαλιστική κίνηση της Ελλάδας[351]. Επίσης, κατά τη συγκεκριμένη περίοδο η Ελλάδα διένυε τον λεγόμενο Εθνικό Διχασμό (1915-1917) που έληξε με την είσοδό της στον Α΄ παγκόσμιο πόλεμο.

Πέρα από τις ιστορικές και κοινωνικοπολιτικές του συνδηλώσεις όμως, το εν λόγω κείμενο κρίνεται ιδιαίτερα σημαντικό, γιατί αφορά στη γλώσσα και αντικατοπτρίζει απόλυτα τις πεποιθήσεις του Θεοτόκη για τη γλώσσα γενικά, και ειδικά για την ελληνική γλώσσα, σε μια περίοδο που, όπως έχει ήδη αναφερθεί, συμμετείχε ενεργά στον αγώνα για το γλωσσικό ζήτημα. Ο Τουργκένιεφ χρησιμοποιεί τα επίθετα *δυνατή, αληθινή κ' ελεύτερη* για να περιγράψει τη ρωσική γλώσσα, επίθετα που χαρακτηρίζουν μια γλώσσα φυσική. Φυσική ήθελε ο Θεοτόκης να είναι και η ελληνική γλώσσα και για τον λόγο αυτό μαχόταν ενάντια στην καθαρεύουσα, καθώς πίστευε ότι ήταν μια γλώσσα τεχνητή και ακατάλληλη για τη λογοτεχνία, αλλά και

[350] «Η βαρύτητά του έγκειται αρχικά στον αυθιστορικό χαρακτήρα του. Συγκεκριμένα, ο Κ. Θεοτόκης βιώνει το δράμα του διχασμού και την προσωπική εμπλοκή του στα πολιτικά πράγματα, είναι δε φανερή η απογοήτευσή του και η αναζήτηση παραμυθίας στη λογοτεχνία.» (Πυλαρινός, 2009, σ. 67)

[351] Για την ανάμειξη του Κ. Θεοτόκη στην ίδρυση του Σοσιαλιστικού Κέντρου και στη συνέχεια του Σοσιαλιστικού Ομίλου στην Κέρκυρα, καθώς και για τις ενστάσεις του στις διαδικασίες και την ακόλουθη απομάκρυνσή του βλ. στη σχετική μελέτη του Παναγιώτη Νούτσου, "Το «Σοσιαλιστικόν Κέντρον» και ο «Σοσιαλιστικός Όμιλος» Κερκύρας – Η περίπτωση του Κ. Θεοτόκη". *Πόρφυρας,* τχ. 57-58, Απρ. Σεπτ. 1991 (σσ. 250-253).

οπισθοδρομική για την παιδεία και γενικά για τη χώρα[352]. Παρατίθενται στη συνέχεια αποσπάσματα από άρθρο του για τον Διονύσιο Σολωμό, που δημοσιεύθηκε στη βιεννέζικη εφημερίδα *Neue Freie Presse* στις 17/8/1902, στο οποίο γίνεται ξεκάθαρη η γλωσσική του θεωρία καθώς και οι καταβολές της στην Επτανησιακή Σχολή και στα σολωμικά διδάγματα[353]:

> *Ακόμα και μετά από πολλές βαρβαρικές επιδρομές* [...] *η γλώσσα διατηρήθηκε όσο το δυνατόν αμιγής και έμεινε μάλιστα παντού όπου ομιλείτο ενιαία και όχι όπως η λατινική που έπαθε πολλαπλή διάσπαση.* [...] *Αναγκάστηκε όμως κι αυτή να υποκύψει στους κανόνες της γενικής αλλαγής. Η διαφορά όμως μεταξύ της Αρχαίας και της Νέας Ελληνικής είναι λιγότερο μεγάλη από ό, τι είναι ανάμεσα στα λατινικά και στα Ιταλικά. Ακριβώς αυτή η στενή ομοιότητα παρέβλαψε την κανονική ανάπτυξη της γλώσσας και υποστήριξε τη δημιουργία ενός παρασχηματισμού που δέχεται όλα τα στοιχεία της Αρχαίας Ελληνικής μαζί με νέα αναλυτικά γλωσσικά χαρακτηριστικά. Αυτός ο παρασχηματισμός, που μπορεί να παρομοιασθεί με τα μεσαιωνικά Λατινικά, μπορεί να αρμόζει στις επιστήμες, είναι όμως εντελώς άχρηστος στην ποίηση.* […]
> *Η νεοελληνική γλώσσα, λέει ο Βολταίρος, λέγεται ότι χαρακτηρίζεται σαν η ομορφότερη του κόσμου, κι ο Φοριέλ, που τη μελετούσε με αγάπη, έγραψε γι' αυτή ότι είναι η πιο όμορφη απ' όλες τις άλλες ευρωπαϊκές γλώσσες και η πιο κατάλληλη για επικοινωνία. Η προσωδία της είναι όμοια με της ιταλικής και της ισπανικής, γι' αυτό μπορεί και να χρησιμοποιεί τα ιταλικά στιχουργικά μέτρα.* […]
> *Η λαϊκή γλώσσα περίμενε μόνο έναν ποιητή ελέω Θεού, οπότε εμφανίστηκε ο Σολωμός, ένας δάσκαλος της ποιητικής τέχνης, του οποίου η εξέχουσα προσωπικότητα και η μεγαλοφυία την εμπλούτισε και τη στόλισε. Όπως στην Ιταλία ο γίγαντας των λατινικών χωρών, ο σοβαρός Αλιγκέρι, επέλεξε τη λαϊκή γλώσσα ενάντια στην κλασική παράδοση και με την επιρροή του παραμέρισε τα Λατινικά, που ακόμα χρησιμοποιούνταν, έτσι έγινε και στην Ελλάδα, χάρη στον ποιητή η γλώσσα των λογίων είχε πια παραμεριστεί, τουλάχιστον από την ποίηση.*

Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές ότι ο Θεοτόκης θεωρούσε τη νεοελληνική ομιλούμενη γλώσσα (δημοτική) ως τη φυσική εξέλιξη των αρχαίων Ελληνικών, επομένως ως «νόμιμη» γλώσσα προς πάσα χρήση[354]. Επιπλέον επικαλείται την

[352] βλέπε σχετικά με αυτό το θέμα και στο 1ο κεφάλαιο της παρούσας, στην ενότητα Α.3..
[353] Τα αποσπάσματα της επιστολής αντιγράφονται εδώ από την αναδημοσίευσή της από τον Π. Καραγιώργο, ο οποίος έκανε και τη μετάφραση στα Ελληνικά (Καραγιώργος, 1991).
[354] Αντίληψη που συμβαδίζει με τις πιο σύγχρονες επιστημονικές μελέτες των γλωσσολόγων στην εποχή εκείνη: Για την αφομοίωση των δυτικών θεωριών από τους Επτανήσιους βλ. στα: *Σανσκριτική και Καθαρεύουσα*, (Θεοτόκης, 1904) και *Γλωσσοφιλοσοφικές εμπεδώσεις του Wilhelm von Humboldt στο θεωρητικό έργο του Ιακώβου Πολυλά* (Κεντρωτής, 1998).

αυθεντία του Βολταίρου, του Φοριέλ και του Σολωμού, για να στηρίξει το επιχείρημά του ότι αυτή η μορφή της γλώσσας είναι και εύηχη και όμορφη και καθ' όλα κατάλληλη για τη λογοτεχνία, σε αντίθεση με την καθαρεύουσα, την οποία χαρακτηρίζει ως *παρασχηματισμό,* δηλαδή γλώσσα τεχνητή, που παραβιάζει τους γλωσσολογικούς κανόνες που διέπουν τις φυσικές γλώσσες. Παρομοιάζοντας την καθαρεύουσα με τα μεσαιωνικά Λατινικά, συμπεραίνει ότι μπορεί να είναι χρήσιμη για την επιστήμη, αλλά είναι εντελώς άχρηστη για την ποίηση.

Καθώς προκύπτει στη συνέχεια, ο Θεοτόκης θεωρεί ότι το πρόβλημα εντοπίζεται στην κλασικιστική παράδοση η οποία επέβαλλε τη χρήση της καθαρεύουσας στην Ελλάδα, όπως συνέβη με τα μεσαιωνικά Λατινικά στην Ιταλία, και εμπόδιζε τους λογοτέχνες να εκτιμήσουν τις δυνατότητες της δημοτικής και να τολμήσουν τη χρήση της: *Η λαϊκή γλώσσα περίμενε μόνο έναν ποιητή ελέω Θεού*. Ο ποιητής *ελέω Θεού* δεν είναι άλλος από τον Σολωμό, τον οποίο ο Θεοτόκης τοποθετεί δίπλα στον Δάντη[355]. Με αυτόν τον τρόπο ο Θεοτόκης όχι μόνο υποδεικνύει τις καταβολές της γλωσσικής του θεωρίας, αλλά αποδίδει στον Σολωμό και τα σκήπτρα του ιδρυτή της νεοελληνικής ποίησης. Αυτό είναι εξαιρετικά σημαντικό, γιατί αποδεικνύει ότι, παρά τις όποιες διαφοροποιήσεις και αποκλίσεις του από την Επτανησιακή Σχολή, ο Θεοτόκης είναι τέκνο της σολωμικής - πολυλαϊκής παράδοσης.

## Β.3. Η περίπτωση της *Κυρίας Μποβαρύ*

Η μετάφραση από τον Θεοτόκη του μυθιστορήματος του Γκουστάβ Φλωμπέρ, *Κυρία Μποβαρύ*[356], αποτελεί μία ακόμα ιδιαίτερη περίπτωση στο μεταφραστικό του έργο. Είναι η μοναδική μετάφραση λογοτεχνικού έργου που πραγματοποίησε ο Θεοτόκης για βιοποριστικούς σκοπούς[357]. Όταν την ανέλαβε για λογαριασμό του εκδοτικού οίκου Γεωργίου Βασιλείου βρισκόταν στην Αθήνα, όπου είχε μετοικίσει για να εργαστεί, επειδή τα οικονομικά του ήταν σε πολύ κακή κατάσταση, και τη συνέχισε κατά την περίοδο της ασθένειάς του (καρκίνος του στομάχου), ενόσω είχε επιστρέψει στην Κέρκυρα (Γρόλιος, 1973). Στη διαδικασία της μετάφρασης συμμετείχε ενεργά η φίλη και συνεργάτιδα του Θεοτόκη, Ειρήνη Δεντρινού. Γενικά ο Θεοτόκης

[355] Αυτή τη σύγκριση την έχει κάνει και ο ίδιος ο Σολωμός στον *Διάλογο* όπου επικαλείται αυτό ακριβώς το επιχείρημα, δηλαδή το γεγονός ότι ο Δάντης ανέδειξε τη Φιορεντινή ομιλούμενη σε λογοτεχνική γλώσσα της Ιταλίας, για να «δικαιολογήσει» τη δική του πρόκριση της δημοτικής για την ποίηση.

[356] Gustave Flaubert, *Madame Bovary – moeurs de province.* 1857, Paris.

[357] Για βιοποριστικούς σκοπούς ανέλαβε και τη μετάφραση ενός φιλοσοφικού έργου, *Τα Προβλήματα της Φιλοσοφίας* του Μπέρτραντ Ράσελ, η οποία θα συζητηθεί στο επόμενο κεφάλαιο.

συνεργαζόταν με τον κύκλο της Κερκυραϊκής Σχολής και ζητούσε γνώμες και συμβουλές για την εργασία του. Ειδικότερα δε με τη Δεντρινού, η συνεργασία υπήρξε πολύ στενή και γόνιμη, εντός και εκτός του πλαισίου της *Κερκυραϊκής Ανθολογίας*. Υπάρχουν όμως ορισμένες μαρτυρίες που υποδεικνύουν ότι, στην περίπτωση της *Μποβαρύ*, η συμμετοχή της Δεντρινού ξεπέρασε τον απλό συμβουλευτικό χαρακτήρα[358].

Ως τον θάνατό του, τον Ιούλιο του 1923, ο Θεοτόκης είχε ολοκληρώσει τη μετάφραση του 1ου τόμου, ο οποίος τυπώθηκε από τον εκδοτικό οίκο Βασιλείου το 1924, ακολουθούμενος από την έκδοση του 2ου τόμου το ίδιο έτος, πάλι με το όνομα του Θεοτόκη ως μεταφραστή. Στην πραγματικότητα όμως, ο 2ος τόμος, μεταφρασμένος σε καθαρεύουσα, ήταν εργασία άλλου μεταφραστή, του οποίου το όνομα παραμένει ως σήμερα άγνωστο. Το ίδιο έργο, με τη διγλωσσία στη μετάφραση, επανεκδόθηκε αργότερα από τον εκδοτικό οίκο Σαλίβερου (Τσούτσουρα, 1997). Πρόκειται λοιπόν για μία μετάφραση της οποίας η έκδοση σημαδεύτηκε από μια εντελώς ανορθόδοξη και, μάλλον, λανθασμένη επιλογή: Την κυκλοφορία στο αναγνωστικό κοινό ενός λογοτεχνικού έργου που το μισό ήταν μεταφρασμένο σε θεοτοκική δημοτική, με πολλά χαρακτηριστικά του κορφιάτικου ιδιώματος, ενώ το άλλο μισό ήταν μεταφρασμένο σε καθαρεύουσα. Επιπλέον, οι ιδιόμορφες συνθήκες υπό τις οποίες πραγματοποιήθηκε η εν λόγω μετάφραση από τον Θεοτόκη (η ανάγκη του για βιοπορισμό, η φθίνουσα υγεία του και το μεγάλο ποσοστό συμβολής της Δεντρινού), οδήγησαν ορισμένους μελετητές στην αρνητική αποτίμησή της[359].

Δεν χωρεί αμφιβολία ότι ο Θεοτόκης ανέλαβε τη μετάφραση της *Μποβαρύ* επί πληρωμή, σε μία περίοδο κατά την οποία εργαζόταν εντατικά για βιοποριστικούς λόγους. Αυτό όμως δεν θα έπρεπε να μας οδηγεί αυτομάτως στο συμπέρασμα ότι το συγκεκριμένο έργο τού επιβλήθηκε από τον εκδότη και ότι διαφορετικά δεν θα το είχε μεταφράσει. Από επιστολή του προς τη Δεντρινού, στις 9 Ιανουαρίου 1920, όπου συζητείται το ενδιαφέρον της ίδιας προς εύρεση μεταφραστικής εργασίας και οι

[358] Ο Θ. Πυλαρινός αναφέρει ότι σύμφωνα με μαρτυρίες τόσο της ίδιας, όσο και του γιου της, Αλέκου Δεντρινού, ένα μεγάλο μέρος της μετάφρασης πραγματοποιήθηκε από την ίδια τη Δεντρινού, καθώς ο Θεοτόκης αντιμετώπιζε έντονα οικονομικά προβλήματα, αλλά και προβλήματα υγείας (Πυλαρινός, 2009).

[359] «Ήδη όμως ο Θεοτόκης είναι πολύ άρρωστος και η μεταφραστική δουλειά, καθώς μάλιστα δεν γίνεται από προσωπικό μεράκι, τον κουράζει εξαιρετικά. Επομένως, και το αποτέλεσμα δεν μπορεί να είναι ούτε αυτό που θα ήθελε ο ίδιος, ούτε αυτό που οι άλλοι περίμεναν από τον Θεοτόκη.» (Μπαλάσκας, 1993, σ. 211).

πιθανές προτάσεις, προκύπτει ότι ο εκδοτικός οίκος Βασιλείου άφηνε ανοικτή επιλογή για έργα προς μετάφραση: «Ο Βασιλείου δέχεται μεταφράσεις από μικρά μυθιστορήματα ή διηγήματα προς 25 φράγκα το τυπογραφικό, ίσως και κάτι περσότερο. Ευρείτε κάτι καλό, αν θέλετε, και το δίνουμε.» Ο μοναδικός περιορισμός που αναφέρεται εδώ είναι ως προς την έκταση. Προφανώς η Δεντρινού ενδιαφερόταν για μια περιστασιακή και περιορισμένης έκτασης συνεργασία με τον εκδότη, αλλά δεν αποκλείεται το ενδεχόμενο και ο Θεοτόκης να είχε μια σχετική ελευθερία στην επιλογή του έργου[360].

Επιπλέον, η *Μποβαρύ* εντάσσεται οργανικά στο συγγραφικό και μεταφραστικό πρόγραμμα του Θεοτόκη για τους εξής λόγους: Η εποχή αυτή για τον Θεοτόκη ήταν αφιερωμένη στον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό. Είχε ήδη ασχοληθεί με τα ρωσικά μεταφράσματα, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, ενώ κατά την περίοδο 1916-1920 μετέφραζε και εξέδιδε τμηματικά το *Περί Φύσεως (De rerum natura)* του Λουκρήτιου, ποιητικό φιλοσοφικό έργο στο οποίο αναζητήθηκαν από πολλούς οι αρχαίες καταβολές της αιτιοκρατίας (ντετερμινισμός) και του ιστορικού υλισμού, θεωριών δηλαδή που σχετίζονται άμεσα με τον νατουραλισμό[361]. Και στην πρωτότυπη συγγραφική δραστηριότητά του όμως, την ίδια περίοδο, ο Θεοτόκης είχε μόλις ολοκληρώσει το νατουραλιστικότερο των έργων του, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, και εργαζόταν ακόμα πάνω στο μεγάλο του μυθιστόρημα, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*[362]. Ο Φλωμπέρ θεωρήθηκε πρόδρομος και δάσκαλος για τους Γάλλους νατουραλιστές[363] και η *Madame Bovary* αποτελεί σταθμό για την ευρωπαϊκή λογοτεχνία, σηματοδοτώντας το τέλος του ρομαντικού μυθιστορήματος και τη θριαμβευτική κατίσχυση του ρεαλισμού στην πεζογραφία[364].

---

[360] Άλλωστε ο εκδοτικός οίκος Βασιλείου είχε, στις αρχές του 20ου αιώνα, τις περισσότερες εκδόσεις (158 μονάδες) σε σχέση με τους άλλους ελληνικούς εκδοτικούς οίκους, καθώς και μια συνεχή παρουσία στις ελληνικές μεταφράσεις ξένων λογοτεχνικών έργων (Κασίνης, 2013).

[361] Περισσότερα για την επίδραση του *Περί Φύσεως* στην επιστήμη και την τέχνη, όπως και για τη μετάφραση του έργου από τον Θεοτόκη, αναφέρονται στο 5ο κεφάλαιο, ενότητα Β.2..

[362] Οι επιρροές στα έργα αυτά από τον γαλλικό ρεαλισμό και νατουραλισμό συζητούνται παρακάτω σε αυτό το κεφάλαιο, στην ενότητα Γ..

[363] «[…] ο Ζολά και οι ομοϊδεάτες του δεν έφτασαν αυτόματα στο νατουραλισμό. Ειδικότερα, στο πεδίο της λογοτεχνίας είχε προηγηθεί η ρεαλιστική σχολή, με κορυφαίους εκπροσώπους, για να περιοριστούμε στη Γαλλία, τον Μπαλζάκ και τον Φλωμπέρ. Τη συμβολή άλλωστε των ρεαλιστών στη διαμόρφωση και της δικής του αισθητικής την αναγνωρίζει ρητά ο Ζολά σε πολλά θεωρητικά του δοκίμια.» (Γαλαίος, 2011, σ. 37).

[364] «[…] ο νατουραλισμός πολλά οφείλει και στον Φλωμπέρ, μολονότι αποποιούνταν, όπως και άλλοι ομότεχνοί του τον τίτλο του νατουραλιστή, γιατί με την *Madame Bovary/ Μαντάμ Μποβαρύ* (1857)

Όπως ήδη αναφέρθηκε παραπάνω, ο γαλλικός ρεαλισμός και νατουραλισμός, αν και με καθυστερημένη και ιδιόμορφη την πρόσληψή τους, είχαν ισχυρή επίδραση στην ελληνική λογοτεχνία της εποχής του Θεοτόκη. Μέσα σε αυτό το κλίμα ήταν φυσικό να στραφεί η προσοχή του στη γαλλική λογοτεχνία, την οποία είχε τη δυνατότητα να γνωρίζει από το πρωτότυπο, καθώς ήταν άριστος ομιλητής της γαλλικής γλώσσας[365]. Παρακολουθώντας τα γεγονότα στη λογοτεχνία και τη λογοτεχνική μετάφραση της χώρας του, ο Θεοτόκης ήταν σίγουρα ενήμερος για τον σάλο που είχε προκαλέσει η μετάφραση της *Νανάς* του Ζολά, αλλά και για την τεράστια απήχηση που είχε το έργο στο αναγνωστικό κοινό, και είναι πολύ πιθανό να επέλεξε την *Μποβαρύ,* ακριβώς επειδή είναι ένα έργο που ανήκει στις άμεσες επιρροές της *Νανάς*. Έχει μάλιστα σημειωθεί από την έρευνα το γεγονός ότι, η μετάφραση της *Μποβαρύ* από τον Θεοτόκη κατέχει στη νεοελληνική λογοτεχνία μια θέση αντίθετη ως προς εκείνη της *Νανάς* από τον Καμπούρογλου[366].

Πέρα όμως από τα γραμματολογικά χαρακτηριστικά του έργου (ρεαλισμός, πρόδρομος νατουραλισμού) και την εθνική συγκυρία, υπάρχουν καθαρά εσωτερικοί λόγοι για τους οποίους θεωρούμε ότι η μετάφραση της *Μποβαρύ* εντάσσεται στο πρόγραμμα του Θεοτόκη: Κατ' αρχήν πρόκειται για ένα αριστουργηματικό δείγμα μυθιστορηματικής γραφής. Η εσωτερική δομή, η εξέλιξη της πλοκής, η σκιαγράφηση των χαρακτήρων, η γλώσσα, τα λογοτεχνικά σχήματα είναι όλα καλοδουλεμένα από έναν αριστοτέχνη συγγραφέα και προσφέρουν στον μεταφραστή ένα άξιο πεδίο άσκησης. Επίσης, η ειρωνεία, οι λυρικές παρεκβάσεις - συχνά κι αυτές με ειρωνική λειτουργία, οι ζωντανοί διάλογοι, οι πλούσιες και ακριβείς περιγραφές κ.α. αποτελούν στοιχεία που χαρακτηρίζουν το συγγραφικό έργο του Θεοτόκη. Τέλος, η θεματική του μυθιστορήματος του Φλωμπέρ είναι προσφιλής στον Θεοτόκη: Η κριτική της αστικής τάξης, αλλά και της επαρχιώτικης νοοτροπίας, το ξεσκέπασμα

---

και την *L' Education Sentimentale/ Αισθηματική Αγωγή* (1869) έθεσε τις βάσεις του σύγχρονου μυθιστορήματος.» (Γαλαίος, 2011, σ. 38).

[365] Ας μην ξεχνάμε και το γεγονός ότι το πρώτο μυθιστόρημα του Θεοτόκη, *Vie de montagne (Η ζωή στο βουνό),* είχε γραφτεί στα Γαλλικά.

[366] «[…] αν εξετάσουμε την ιστορία της ελληνικής αφηγηματογραφίας, διαπιστώνουμε ότι η μετάφραση αυτή κατέχει μια θέση αντίθετη προς τη μετάφραση της *Nana,* όπως δηλώνουν ακόμα και οι χρονικές ενδείξεις. Η μετάφραση της *Nana* (1880) παρουσιάζεται ακριβώς τη στιγμή που αρχίζει η ηθογραφική περίοδος˙ η μετάφραση της *Madame Bovary* (1923) είναι το τελευταίο έργο του Θεοτόκη (1872-1923), που θεωρείται γενικά ο τελευταίος εκπρόσωπος της νεοελληνικής ηθογραφίας. Επομένως είναι αναμενόμενο, ως ένα βαθμό, αυτά τα δύο κείμενα να παρουσιάζουν, όσον αφορά γενικά τις αφηγηματικές τεχνικές και ειδικότερα τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, αντιθετικά χαρακτηριστικά.» (Peri, 1991)

της προσποιητής ηθικής, η απομυθοποίηση του ρομαντισμού, η αμφισβήτηση της θρησκείας, η αγωνία για το μέλλον της κοινωνίας είναι θέματα που εντοπίζονται σε όλα τα έργα του Θεοτόκη.

Όλα τα παραπάνω ενισχύουν την υπόθεση ότι ο ίδιος ο Θεοτόκης πρότεινε στον εκδότη τη συγκεκριμένη μετάφραση. Όσον αφορά στις αρνητικές κρίσεις για την ποιότητα των τελευταίων του μεταφράσεων[367], η μελέτη τόσο των εξωτερικών ενδείξεων όσο και των ίδιων των μεταφρασμάτων, δεν επιτρέπει σε καμία περίπτωση να του καταλογιστεί προχειρότητα. Στην ίδια επιστολή του από την Αθήνα, στις 9 Ιανουαρίου 1920, γράφει στη Δεντρινού: «Αυτό το διαβολοβιβλίο που καταπιάστηκα δεν έχει τέλος! Όλο λέω πως λίγο του λείπει κι'όλο βρίσκω κάτι να του προσθέσω και πάει λέγοντας και θέλει και μελέτη και μου παίρνει όλον τον καιρό.»[368] (Πυλαρινός, 1997). Είναι προφανές ότι εργαζόταν ευσυνείδητα, χωρίς να φείδεται επιμέλειας, ακόμα και όταν ήταν απαραίτητη πολλή *μελέτη* για να εξασφαλιστεί η ποιότητα της μετάφρασης. Η φράση *Όλο λέω πως λίγο του λείπει κι'όλο βρίσκω κάτι να του προσθέσω* σε καμία περίπτωση δεν δείχνει άνθρωπο που διεκπεραιώνει τυπικά την εργασία του. Αντιθέτως, είναι χαρακτηριστικό δείγμα «ερασιτέχνη» με την έννοια που έδωσε ο Πολυλάς στη λέξη[369].

Την πειστικότερη απόδειξη για την ποιότητα της θεοτοκικής *Μποβαρύ* παρέχει το ίδιο το κείμενο, το οποίο, με όλες τις παραχαράξεις και τις «διορθωτικές» επεμβάσεις που υπέστη και παρά το γεγονός ότι παρέμεινε ημιτελές, αποτελεί ακόμα την καλύτερη εκδοχή της *Madame Bovary* που είναι διαθέσιμη στο ελληνόφωνο κοινό[370]. Οι

---

[367] Βλ. παραπάνω, σελ. 293, υποσημ. 359.

[368] Κατά πάσα πιθανότητα ο Θεοτόκης χαρακτηρίζει *διαβολοβιβλίο* τα *Προβλήματα της φιλοσοφίας, και όχι* την *Κυρία Μποβαρύ,* γιατί παρακάτω αναφέρει ότι μόλις τελειώσει το *διαβολοβιβλίο* θα αναλάβει άλλο και είναι γνωστό ότι το πρώτο το ολοκλήρωσε, ενώ την *Κυρία Μποβαρύ* όχι. Όπως και αν έχει το πράγμα όμως, η έκφραση αυτή δεν δηλώνει απαραιτήτως αποδοκιμασία του Θεοτόκη για το έργο που μεταφράζει, αλλά περισσότερο δυσαρέσκεια για την ανάγκη να εργάζεται εντατικά και με πρόγραμμα. Ας μην λησμονούμε ότι ήταν συνηθισμένος σε μια ζωή απαλλαγμένη από την ανάγκη της βιοποριστικής εργασίας.

[369] Όπως την αποτυπώνει ο Πολυλάς στο ομότιτλο σονέτο του:

> *Όταν στα βάθη της νυκτός με περιζώνει*
> *άκρα θαλάσσης, ουρανού και γης ειρήνη,*
> *το πνεύμα οπού στην ταραχή του κόσμου σβήνει*
> *σιγά την μυστικήν ζωή του ανανεώνει.*
> [….]

*Ποίησις και πεζογραφία της Επτανήσου*, Γ.Θ. Ζώρας (επιμ.). Βασική Βιβλιοθήκη, 14. «Αετός» Α.Ε., 1953 (σ. 211).

[370] Πρόκειται για την έκδοση της *Κυρίας Μποβαρύ* από τις εκδόσεις Πατάκη (2000), η οποία βασίστηκε στην έκδοση του Σαλίβερου. Περιλαμβάνει, στο πρώτο μισό, τη θεοτοκική μετάφραση με ορθογραφική προσαρμογή κατά τη γραμματική της νέας ελληνικής, από τους επιμελητές του τόμου,

επόμενες μεταφράσεις, από τότε ως σήμερα, βασίστηκαν στο θεοτοκικό κείμενο, αποκρύπτοντας ενίοτε την ύπαρξή του, παραποιώντας το στην προσπάθεια εξάλειψης των πολύ λαϊκών ή ιδιωματικών στοιχείων και αποτυγχάνοντας, εν τέλει, στην απόδοση του ύφους και του ήθους του φλωμπερικού έργου[371]. Αξιοσημείωτη είναι η περίπτωση της μετάφρασης που κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Πέλλα, χωρίς αναγραφόμενη ημερομηνία. Στο εσώφυλλο, αντί των εκδόσεων Πέλλα, βρίσκεται το λογότυπο των εκδόσεων Αλμωπός, άγνωστο γιατί. Ως μεταφραστής αναγράφεται ο Κ. Θεοτόκης, όμως διακρίνεται πίσω από το όνομα του Θεοτόκη, αχνά τυπωμένο, το όνομα του πραγματικού μεταφραστή, του Νίκου Σαρλή. Διαβάζοντας το κείμενο, επιβεβαιώνεται το γεγονός ότι πρόκειται για τη μετάφραση του Σαρλή, η οποία έχει τυπωθεί επίσης από τις εκδόσεις Κρόνος, το 1954, και τις εκδόσεις Συλλογή, το 1962[372]. Ο Σαρλής δε, βασίστηκε στο θεοτοκικό κείμενο, από το οποίο αφαίρεσε τις λαϊκές και ιδιωματικές λέξεις, προσέθεσε αρκετούς γαλλισμούς[373] και το τροποποίησε, τόσο όσο χρειαζόταν για να περάσει ως δική του τη μετάφραση. Παραχάραξη επί της παραχάραξης δηλαδή, με συνένοχους μεταφραστή και εκδοτικό οίκο.

Η *Μποβαρύ* του Θεοτόκη διακρίνεται από την ίδια αρετή που χαρακτηρίζει ολόκληρη τη μεταφραστική του εργασία. Την ιδιότητά της δηλαδή, να παραμένει πιστή στο πνεύμα του πρωτότυπου, λειτουργώντας ταυτόχρονα η ίδια ως πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο. Διαβάζοντας την *Κυρία Μποβαρύ* του Θεοτόκη, λησμονά κανείς το γεγονός ότι πρόκειται για μετάφραση. Όποιος όμως γνωρίζει το πρωτότυπο κείμενο και έχει τη δυνατότητα να το αντιπαραβάλει στη θεοτοκική μετάφραση, διαπιστώνει ότι κάτω από αυτήν, διακρίνεται καθαρά η συγγραφική ταυτότητα του Φλωμπέρ. Μεταφράζοντας ο Θεοτόκης πέτυχε να δημιουργήσει τη δική του *Μποβαρύ,* χωρίς να προδώσει σε τίποτα τη *Μποβαρύ* του Φλωμπέρ. Για του λόγου το αληθές, παρατίθενται στη συνέχεια ορισμένα αποσπάσματα του πρωτότυπου, μαζί με τα

---

Μαριάννα Πλεξίδα-Χατζηπαναγιώτου και Βασίλη Τζούβαλη. Το δεύτερο μισό περιλαμβάνει την αγνώστου πατρός, ψευδώς φέρουσα την υπογραφή του Θεοτόκη, καθαρεύουσα μετάφραση, αλλά το κείμενο έχει μεταφερθεί στη δημοτική, διανθισμένη με μορφολογικά στοιχεία που συναντώνται στο κείμενο του Θεοτόκη, επίσης από τους επιμελητές του τόμου.

[371] Μια κατατοπιστική αναφορά σε αυτές τις μεταφράσεις, καθώς και μια σύντομη αντιπαραβολή τους με τη θεοτοκική μετάφραση, προσφέρεται στο άρθρο της Μ. Τσούτσουρα «Ύστατη Οικείωση, Η *Μποβαρύ* του Ντίνου Θεοτόκη» (Τσούτσουρα, 1997).

[372] Το παράδοξο αυτό γεγονός σημειώνει και η Μ Τσούτσουρα, στη μελέτη της για τη θεοτοκική *Μποβαρύ* (Τσούτσουρα, 1997).

[373] Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελούν ο τίτλος, *Μαντάμ Μποβαρύ* και όχι *Κυρία Μποβαρύ,* και το όνομα του συζύγου, Σαρλ και όχι Κάρλος.

αντίστοιχα της θεοτοκικής μετάφρασης, με σύντομο σχολιασμό των μεταφραστικών επιλογών[374].

*– Levez-vous, dit le professeur.*
*Il se leva; sa casquette tomba. Toute la classe se mit à rire.*
*Il se baissa pour la reprendre. Un voisin la fit tomber d'un coup de coude, il la ramassa encore une fois.*
*– Débarrassez-vous donc de votre casque, dit le professeur, qui était un homme d'esprit.*
*Il y eut un rire éclatant des écoliers qui décontenança le pauvre garçon, si bien qu'il ne savait s'il fallait garder sa casquette à la main, la laisser par terre ou la mettre sur sa tête. Il se rassit et la posa sur ses genoux.*
*– Levez-vous, reprit le professeur, et dites-moi votre nom.*
*Le nouveau articula, d'une voix bredouillante, un nom inintelligible.*
*– Répétez!*
*Le même bredouillement de syllabes se fit entendre, couvert par les huées de la classe.*
*– Plus haut! cria le maître, plus haut!*
*Le nouveau, prenant alors une résolution extrême, ouvrit une bouche démesurée et lança à pleins poumons, comme pour appeler quelqu'un, ce mot: Charbovari.*
*Ce fut un vacarme qui s'élança d'un bond, monta en crescendo, avec des éclats de voix aigus (on hurlait, on aboyait, on trépignait, on répétait: Charbovari! Charbovari!), puis qui roula en notes isolées, se calmant à grand-peine, et parfois qui reprenait tout à coup sur la ligne d'un banc où saillissait encore çà et là, comme un pétard mal éteint, quelque rire étouffé.*

*– Σήκω επάνω, του είπεν ο καθηγητής.*
*Εσηκώθηκε˙ το πηλήκιο του ‘πεσε χάμου, όλη η τάξη εβάλθηκε να γελάει.*
*Έσκυψε να το σηκώσει˙ ένας μαθητής που εκαθόταν σιμά του το ‘καμε να ξαναπέσει˙ το εσήκωσε για δεύτερη φορά.*
*– Βάλε κάπου αυτό το κράνος! του είπε ο καθηγητής, που ήταν ένας άνθρωπος με πνεύμα.*
*Ένα γέλιο γενικό εξέσπασε˙ ο δύστυχος έχασε το νου του, τόσο που δεν ήξερε αν έπρεπε να κρατήσει το πηλίκιο στο χέρι του, να το αφήσει να πέσει χάμω ή να το φορέσει στο κεφάλι. Ξανακάθησε και το ακούμπησε πάνω στα γόνατά του.*
*– Σήκω επάνω, του ξανάπε ο καθηγητής, και πες μου το όνομά σου.*
*Ο καινούριος εψιθύρισε ψελλίζοντας κάτι που κανείς δεν το κατάλαβε.*
*– Ξαναπές το!*

[374] Το γαλλικό κείμενο προέρχεται από την έκδοση Nelson Editeurs, Paris, 1952. Το ελληνικό από την έκδοση Πατάκης, Αθήνα, 2000.

*Ακούσθηκε το ίδιο ψέλλισμα, ενώ όλη η τάξη εγιουχάιζεν.*
*– Δυνατότερα, δυνατότερα! εφώναξε ο δάσκαλος.*
*Ο καινούριος τότες, παίρνοντας μια τελευταία απόφαση, άνοιξε όσο μπορούσε το στόμα του και μ' όση δύναμη είχαν τα πλεμόνια του έριξε, μ' ένα φωνητό, σα να 'κραζε κάποιον, τούτη τη λέξη:*
*– Σαρμποβαρύ!*
*Ένας πάταγος εξέσπασε ολομεμιάς... εδυνάμωσε με τους αλαλαγμούς, με τα ξεφωνητά, με τα γαβγίσματα, με τα ποδοχτυπήματα˙ καθένας ξανάλεγε: Σαρμποβαρύ, Σαρμποβαρύ! Έπειτα μεταμορφώθηκε σε ήχους απομονωμένους, ησυχάζοντας μετά βίας κι άξαφνα μεγαλώνοντας πάλι σε κάποια σειρά θρανίων, όπου, σαν τρακατρούκα κακοσβησμένη, εξέσπασε πάλι κάποιο γέλιο που δεν είχε ακόμα πνιγεί.*

Με την πρώτη ματιά φαίνεται ότι ο Θεοτόκης έχει σεβαστεί απόλυτα τη δομή του πρωτότυπου κειμένου, έχει διατηρήσει τον ίδιο αριθμό προτάσεων, με τον ίδιο σχεδόν αριθμό λέξεων, τον ίδιο ρυθμό στη ροή του λόγου[375]. Στο κείμενο του Φλωμπέρ, ο λόγος των προσώπων παρεμβάλλεται διαρκώς μέσα στην αφήγηση, δημιουργώντας ένα κείμενο ζωντανό και ενισχύοντας τη χιουμοριστική διάσταση της περιγραφής. Αυτό αποδίδει πιστά ο Θεοτόκης, χωρίς να χάνει καθόλου από το ύφος του πρωτότυπου.

Προχωρώντας σε ορισμένες λεπτομέρειες, παρατηρείται εύκολα ότι ο πληθυντικός ευγενείας που υπάρχει στο πρωτότυπο (*Levez-vous*, *Débarrassez-vous* κ.λπ.) έχει μετατραπεί από τον Θεοτόκη σε ενικό (*Σήκω επάνω, Βάλε* κ.λπ.), επιλογή πολύ ορθή, εφόσον θα ήταν αδιανόητο, για τον Έλληνα αναγνώστη, να απευθύνεται ο καθηγητής στον μαθητή του χρησιμοποιώντας πληθυντικό ευγενείας. Στη Γαλλία το ίδιο πράγμα ήταν και είναι απόλυτα φυσικό.

Η φράση *Le nouveau articula, d'une voix bredouillante, un nom inintelligible,* αν μεταφραζόταν κατά λέξη θα ήταν κάπως έτσι: *Ο καινούριος πρόφερε, με μια τραυλίζουσα φωνή, ένα ακατανόητο όνομα*. Ένα τέτοιο περίπου αποτέλεσμα έχουν επιτύχει οι μεταφράσεις του Μπάμπη Λυκούδη (*Ο καινούργιος ψέλλισε τραυλίζοντας ένα ακατανόητο όνομα*) και του Νίκου Σαρλή (*Ο καινούργιος πρόφερε, με φωνή που τραύλιζε, ένα όνομα που κανείς δεν το κατάλαβε*). Η επιλογή του Θεοτόκη (*Ο καινούριος εψιθύρισε ψελλίζοντας κάτι που κανείς δεν το κατάλαβε*) οδηγεί σε ένα

[375] Σε σχετικό του άρθρο ο Massimo Peri δίνει μια πολύ κατατοπιστική ανάλυση για την πιστότητα και την ορθότητα με την οποία μεταφράζει ο Θεοτόκης τους ρηματικούς χρόνους της *Μποβαρύ* (Peri, 1991).

αποτέλεσμα πιο φυσικού λόγου. Μετατρέποντας το *πρόφερε* σε *εψιθύρισε,* ακολουθούμενο από το *ψελλίζοντας,* διατηρεί την παρήχηση που βρίσκεται στο πρωτότυπο μεταξύ του ρήματος και της μετοχής (*articula – bredouillante/ εψιθύρισε ψελλίζοντας*). Επίσης, οι συγκεκριμένες λέξεις, που παραπέμπουν στις εκκλησιαστικές ψαλμωδίες, λειτουργούν ως χιουμοριστικός υπαινιγμός για τον επαρχιώτη μαθητή που μέχρι πρότινος διδασκόταν από τον παπά του χωριού.

Ο καταιγισμός ρημάτων (*on hurlait, on aboyait, on trépignait, on répétait*) έχει ως στόχο την αναπαράσταση της ανεξέλεγκτης οχλαγωγίας που ξέσπασε ανάμεσα στους μαθητές και επιτυγχάνεται όχι μόνο σημασιολογικά, αλλά και ηχητικά και μετρικά (τέσσερα τετρασύλλαβα ρήματα με παρόμοιο τονισμό). Αν μεταφραστεί αυτό το κομμάτι με τα αντίστοιχα ρήματα στα Ελληνικά (ουρλιάζαμε, γαυγίζαμε, ποδοβολούσαμε, επαναλαμβάναμε) το αποτέλεσμα δεν είναι το ίδιο (δύο τετρασύλλαβα προπαροξύτονα, ένα πεντασύλλαβο προπαροξύτονο και ένα επτασύλλαβο προπαροξύτονο). Αντικαθιστώντας τα ρήματα με ουσιαστικά, εκτός από το τελευταίο (*με τα ξεφωνητά, με τα γαβγίσματα, με τα ποδοχτυπήματα˙ καθένας ξανάλεγε*), ο Θεοτόκης φτάνει πιο κοντά στο ηχητικό αποτέλεσμα του πρωτότυπου, κυρίως χάρη στην εντύπωση που προκαλεί η επανάληψη του «*με τα*».

Το απόσπασμα που ακολουθεί παρουσιάζει ενδιαφέρον, καθώς αποτελεί μια εκτεταμένη οπτική περιγραφή η οποία διακρίνεται για τη λεπτομέρεια και την ακρίβειά της. Είναι χαρακτηριστικό δείγμα ρεαλιστικής γραφής και αποτελεί οργανικό στοιχείο του ύφους του συγγραφέα, επομένως είναι σημαντικό να διατηρηθεί στη μετάφραση. Ταυτόχρονα όμως, στο συγκεκριμένο απόσπασμα χρησιμοποιείται ένα πλήθος από λέξεις που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ως ειδική ορολογία. Λέξεις που περιγράφουν την ενδυμασία και το παρουσιαστικό των προσώπων, ανάλογα με την κοινωνική τους τάξη, σε μια κοινωνική περίσταση, τον γάμο της Έμμας με τον Κάρλο Μποβαρύ:

> *Suivant leur position sociale différente, ils avaient des habits, des redingotes, des vestes, des habits-vestes: – bons habits, entourés de toute la considération d'une famille, et qui ne sortaient de l'armoire que pour les solennités; redingotes à grandes basques flottant au vent, à collet cylindrique, à poches larges comme des sacs; vestes de gros drap, qui accompagnaient ordinairement quelque casquette cerclée de cuivre à sa visière; habits-vestes très courts, ayant dans le dos deux boutons rapprochés comme une paire d'yeux, et dont les pans semblaient avoir été*

*coupés à même un seul bloc, par la hache du charpentier. Quelques-uns encore (mais ceux-là, bien sûr, devaient dîner au bas bout de la table) portaient des blouses de cérémonie, c'est-à-dire dont le col était rabattu sur les épaules, le dos froncé à petits plis et la taille attachée très bas par une ceinture cousue.*

*Σύμφωνα με την κοινωνική τους θέση, άλλοι εφορούσαν φράκο, άλλοι ρεδιγκότα, άλλοι σακάκια κι άλλοι ζακέτες. Κοντά φράκα που τα περιτριγύριζε η υπόλειψη μιας ολόκληρης οικογένειας και που δεν έβγαιναν από το ντουλάπι παρά σε επίσημες στιγμές˙ ρεδιγκότες με μεγάλα κράσπεδα που εφούσκωναν στον αέρα, με κυλινδρικά κολάρα, με φαρδιές τσέπες σα σακιά˙ σακάκια από τσόχα χοντρή, που εσυντρόφευε κάποτε κάποιος σκούφος με μπρούντζο ολοτρόγυρα στο γείσο˙ ζακέτες κοντές πολύ, με δύο κουμπιά στην πλάτη, σιμά σιμά, σα δυο μάτια, και που τα φτερά τους εφαινόνταν κομμένα σ' έναν ατόφιο όγκο με μια τσεκουριά ξυλουργού. Κάποιοι κιόλας (αλλά αυτοί φυσικά έπρεπε να καθίσουν στην τελευταία άκρη του τραπεζιού) εφορούσαν μόνο μπλούζες γιορτιάτικες, δηλαδή μπλούζες που είχαν το κολάρο διπλωτό, τις πλάτες σουφρωμένες πολύ, με μικρές μικρές σούφρες και τη μέση πολύ χαμηλά – καρφωμένη απάνω σε μια ραφτή ζώνη.*

Από την άνεση με την οποία μεταφράζει ο Θεοτόκης το παραπάνω απόσπασμα φαίνεται η μεγάλη του εξοικείωση με τη γαλλική γλώσσα και κουλτούρα, καθώς αναγνωρίζει τα υφάσματα και τα σχέδια των ενδυμάτων που περιγράφονται και τα αποδίδει με το κατάλληλο λεξιλόγιο στα Ελληνικά, χωρίς να φέρνει τον αναγνώστη σε αμηχανία, μπροστά σε πολύ ξενικούς ή ακατανόητους όρους. Έχει μεγάλη σημασία η εξοικείωση του μεταφραστή όχι μόνο με τη γλώσσα, αλλά και με το πολιτισμικό πλαίσιο του συγγραφέα που μεταφράζει, ώστε να κατανοεί και να μεταφέρει σωστά το λογοτεχνικό έργο στη δική του γλώσσα. Ένα ζήτημα πολιτισμικού πλαισίου, και μάλιστα πολύ λεπτό, αποτελούν και τα ονόματα. Αν γίνει ακριβής φωνητική μεταγραφή, δημιουργείται στον αναγνώστη έντονη ανοικείωση. Αν αλλοτριωθεί εντελώς ο χαρακτήρας του πρωτότυπου (π.χ: αν η Έμμα μεταφραστεί σε Μαρία), το αποτέλεσμα κινδυνεύει να είναι γελοίο[376].

[376] Στη μετάφραση του Ν. Σαρλή, για παράδειγμα, ο κύριος Tuvache (Τουβάς) μεταφράζεται ως κύριος Γελάδα. Πράγματι στα Γαλλικά *vache* σημαίνει *αγελάδα* και το όνομα προφανώς περιέχει ένα λογοπαίγνιο. Όμως η απόδοσή του τόσο χονδροειδώς στα Ελληνικά είναι αδικαιολόγητη, ειδικά τη στιγμή που τα άλλα ονόματα που απαντούν στο ίδιο κείμενο δεν έχουν ούτε στο ελάχιστο εξελληνισθεί (Ρουώ, Ντεροζεραί, Ομαί, Μπουλανζέ, Λεφρανσουά κ.λπ.). Σχετικά με τα ονόματα και την απόδοσή τους βλ. τη μελέτη της Μ. Τσούτσουρα (Τσούτσουρα, 1997), όπου εξετάζονται και οι μεταφραστικές επιλογές του Θεοτόκη για τα ονόματα που περιέχουν την πρόθεση de (partitif).

Σε ορισμένες περιπτώσεις δε, η επιλογή του μεταφραστή για το όνομα ενός προσώπου, μπορεί να αλλοιώσει σημαντικά τα χαρακτηριστικά που ο συγγραφέας ήθελε να αποδώσει στο συγκεκριμένο πρόσωπο. Η απόδοση του *Madame Bovary* ως *Κυρία Μποβαρύ* από τον Θεοτόκη, είναι πολύ πιο ορθή επιλογή σε σχέση με την απλή μεταγραφή του ως *Μαντάμ Μποβαρύ,* που επικράτησε στις επόμενες εκδόσεις και έχει καθιερωθεί πλέον στη συνείδηση του ελληνικού κοινού (Τσούτσουρα, 1997). Ο τίτλος *madame* στα Γαλλικά είναι το θηλυκό αντίστοιχο του *monsieur* και σημαίνει απλώς *κυρία*. Η madame Bovary είναι η σύζυγος του monsieur Bovary και είναι μία καθώς πρέπει παντρεμένη κυρία, η οποία ολισθαίνει στη μοιχεία για πολύ συγκεκριμένους λόγους. Στην Ελλάδα *μαντάμ* αποκαλούνταν παλιά οι Γαλλίδες γκουβερνάντες και, ακόμα και σήμερα, οι διευθύντριες οίκων ανοχής. Συστήνοντας την Έμμα ως *Μαντάμ* στον Έλληνα αναγνώστη, ο (κακός) μεταφραστής τον ωθεί να σχηματίσει προκαταβολικά μια συγκεκριμένη εντύπωση για αυτήν, επομένως να θεωρεί αναμενόμενη την ανήθικη διαγωγή της. Αυτό όμως έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τις προθέσεις του Φλωμπέρ, προδίδοντας το μήνυμα και την ουσία του έργου του. Η Έμμα Μποβαρύ δεν αναζητά εραστές επειδή είναι ανήθικη, αλλά επειδή η πραγματικότητα διέψευσε τις προσδοκίες που είχε πλάσει για τη ζωή και τον έρωτα, προσδοκίες βασισμένες κυρίως στα ρομαντικά της αναγνώσματα:

> *Avant qu'elle se mariât, elle avait cru avoir de l'amour; mais le bonheur qui aurait dû résulter de cet amour n'étant pas venu, il fallait qu'elle se fût trompée, songeait-elle. Et Emma cherchait à savoir ce que l'on entendait au juste dans la vie par les mots de félicité, de passion et d'ivresse, qui lui avaient paru si beaux dans les livres.*
>
> *Πριν παντρευτεί, ενόμιζε πως ήταν ερωτευμένη. Αλλά η ευτυχία που έπρεπε να προκύψει από αυτή την αγάπη, δεν είχε φανεί. Θα είχε βέβαια σφάλει, εσυλλογιζόταν. Και η Έμμα εζητούσε να μάθει ποια ήταν ακριβώς στη ζωή, η έννοια της ευτυχίας, του πάθους, της μέθης, που της είχαν φανεί πράματα τόσο ωραία μέσα στα βιβλία της.*

Ο Θεοτόκης δεν είναι απλά ένας καλός μεταφραστής, που παραμένει πιστός στα νοήματα του πρωτότυπου. Μεταφράζοντας τη *Μποβαρύ*, κατόρθωσε να διατηρήσει στον μέγιστο δυνατό βαθμό τα λογοτεχνικά σχήματα, σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα παραμένοντας ταυτόχρονα πιστός και στο γράμμα του λόγου: «Ο Θεοτόκης δεν διστάζει να αποτυπώσει την μεταφορική χρήση των λέξεων, θραύοντας την αποδεκτή διαφάνεια του λόγου, καινοτομώντας, μολονότι αυτού του είδους η πιστότητα στην

απόδοση θεωρείται μεν αναφαίρετο δικαίωμα του συγγραφέα ενός έργου, όχι όμως και του μεταφραστή […] Ο Θεοτόκης και εδώ διεκδικεί το δικαίωμα της μεταφραστικής δημιουργίας και, αντίθετα με τις προδιαγραφές […] που θέλουν το μεταφραστή υπάκουο στη γλωσσική και λογοτεχνική νόρμα, μεταχειρίζεται τις λέξεις σε σχέση με τις έννοιες με καινοτομία ισοδύναμη με αυτήν που εφαρμόζει ο Φλωμπέρ στο πρωτότυπο.» (Τσούτσουρα, 1997). Αυτή η λειτουργία της μετάφρασης ως δημιουργίας, επιτρέπει στον μεταφραστή να αντλήσει από τη γλώσσα του πρωτότυπου ό,τι θεωρεί ωφέλιμο για τη δική του γλώσσα. Μεταφράζοντας δηλαδή το έργο του Φλωμπέρ, ο Θεοτόκης εισήγε στα Ελληνικά κάτι από τον πλούτο που ο Φλωμπέρ είχε χαρίσει στα Γαλλικά, καθώς η μεταφορική χρήση των λέξεων, ειδικά όταν οι μεταφορές είναι ευρηματικές και ρηξικέλευθες, είναι αυτή που προσδίδει στις λέξεις μια ποικιλία νοημάτων[377].

Οι γλωσσικές επιλογές του Θεοτόκη στη μετάφραση παρουσιάζουν ιδιαίτερο ενδιαφέρον και είναι πολυεπίπεδες. Έχει ήδη γίνει εκτενής αναφορά στο γεγονός ότι ο Θεοτόκης χρησιμοποιεί και στο μεταφραστικό του έργο, όπως στο πρωτότυπο, το κερκυραϊκό ιδίωμα. Η χρήση όμως αυτή δεν γίνεται αδιακρίτως, ισοπεδώνοντας τον λόγο σε ένα και μοναδικό ύφος. Ολόκληρη η μετάφραση της *Μποβαρύ* έχει γίνει σε μια γλώσσα, ναι μεν δημοτική, σαφώς χρωματισμένη από το κερκυραϊκό ιδίωμα, αλλά πολύ πιο κοντά στην κοινή νεοελληνική, σε σχέση, για παράδειγμα, με το έργο *Η τιμή και το χρήμα.* Και αυτό δεν αποτελεί μια συμβιβαστική κίνηση του Θεοτόκη, για χάρη των πωλήσεων, αλλά μια συνειδητή επιλογή. Η *Κυρία Μποβαρύ* δεν είναι Κερκυραία από το Μαντούκι, είναι Γαλλίδα από τη Νορμανδία. Και το έργο είναι αστικό μυθιστόρημα, όχι διήγημα της υπαίθρου. Επομένως, ο Θεοτόκης μετριάζει την ιδιωματική χροιά της γλώσσας του, με την ίδια λογική που το κάνει και στο δικό του αστικό μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους.*

Σε σημεία του έργου όπου υπάρχουν πολλαπλά επίπεδα λόγου παρεμβαλλόμενα στην αφήγηση, ο Θεοτόκης κατορθώνει να διατηρήσει τις ποικιλίες του ύφους, οι οποίες δεν έχουν μόνο αισθητική αξία, αλλά και συμβολική λειτουργία. Όπου ο λόγος των προσώπων είναι υπερβολικά επίσημος, ο Θεοτόκης μεταφράζει σε καθαρεύουσα, διατηρώντας την ειρωνεία του πρωτότυπου, η οποία ταιριάζει απόλυτα στα ελληνικά

[377] Σχετικά με τη μεταφορά ως παράγοντα ανανοηματοδότησης των λέξεων και δημιουργίας πολλαπλών σημασιών, αλλά και για τις δυσκολίες και τη σημασία της μεταφοράς κατά τη μεταφραστική διαδικασία, βλ. στο βιβλίο του Γ. Κεντρωτή, *Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης* (Δίαυλος, 1996), σσ: 310-359.

γλωσσικά δεδομένα. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελεί ολόκληρο το όγδοο κεφάλαιο του δεύτερου μέρους της *Μποβαρύ*. «Είναι πρώτα το τοπίο της συνάθροισης του πλήθους στην πλατεία της κωμόπολης […] η προβολή των λόγων των ομιλητών με ηχητικό φόντο την άναυδη προσήλωση του κόσμου και τα μουγγανητά […] των ζώων. Ακολουθεί η ευτελής ιδιωτική ρητορική του Ροδόλφου, του επίδοξου εραστή […] συμπλέκεται με τις δύο άλλες, δημόσιες αλλ' εξίσου κοινότυπες ρητορικές ποιότητες των ομιλητών […] εισάγοντας μαζί με τον υποβολέα και την αύτο-αμφισβήτηση της έννοιας της προόδου που εγγυάται ο πολιτισμός. Αποκορύφωμα της σκηνοθεσίας είναι η συστηματική αντίστιξη της ερωτικής στιχομυθίας με την αναγγελία της απονομής των βραβείων» (Τσούτσουρα, 1997).

*– Θα 'πρεπε, είπε ο Ροδόλφος, να μπω λίγο πιο μέσα.*
*– Γιατί; είπε η Έμμα.*
*Αλλά αυτή τη στιγμή η φωνή του συμβούλου υψώθηκε με έναν τόνο παράδοξο. Απάγγειλε:*
*Δεν είναι πλέον οι καιροί, κύριοι, καθ' ους οι εμφύλιοι σπαραγμοί έβαψαν με αίμα τας δημοσίας ημών πλατείας, […] καθ' ους αι ανατρεπτικώτεραι θεωρίαι υπέσκαπτον μετά θρασύτητος τας βάσεις…*
*– Γιατί θα μπορούσαν, εξακολούθησε ο Ροδόλφος, να με διακρίνουν από πάνω, κι έπειτα για δεκαπέντε μέρες θα πρέπει να δικαιολογούμαι, και με την κακή μου φήμη…*
*– Ω! Συκοφαντείτε τον εαυτό σας! είπε η Έμμα*
*– Όχι, όχι, είναι απαίσιο, σας ορκίζομαι.*
*Αλλά, κύριοι […] τα βιομηχανικά ημών κέντρα επανέλαβον την δράσιν των, η θρησκεία, παγιωτέρα, μειδιά προς απάσας τας καρδίας, οι λιμένες ημών είναι πλήρεις, η εμπιστοσύνη αναγεννάται και επιτέλους η Γαλλία αναπνέει…*
*[…]*
*Ο Ροδόλφος ζύγωσε την Έμμα και έλεγε χαμηλόφωνα, μιλώντας γρήγορα:*
*– Αυτή η συνωμοσία του κόσμου δε σας επαναστατεί; Υπάρχει κι ένα αίσθημα που να μην την καταδικάζει; Τα πιο ευγενικά ένστικτα, οι αγνότερες συμπάθειες καταδιώκονται, συκοφαντούνται και, αν συναντηθούν τέλος δυο δυστυχισμένες ψυχές, όλα οργανώνονται εναντίον τους […]*
*Ο κύριος Λιεβαίν τότε κάθισε˙ ο κύριος Ντεροζεραί σηκώθηκε, αρχίζοντας έναν άλλο λόγο. Ο δικός του ίσως δε στάθηκε τόσο ανθισμένος όσο του κυρίου συμβούλου, μα τον σύσταινε ένας χαρακτήρας ενός θετικότερου ύφους […]*
*Ο Ροδόλφος με την κυρία Μποβαρύ μιλούσαν για όνειρα, προαισθήματα, μαγνητισμό. […]*
*– Πριν, για να φέρω ένα παράδειγμα, όταν ήρθα σπίτι σας…*

*Στον κύριο Μπιζέ του Κενκαμπουά.*
*– Ήξερα πως θα σας συνόδευα;*
*Εβδομήντα φράγκα!*
*– Εκατό φορές μάλιστα θέλησα να φύγω, και σας ακολούθησα, έμεινα.*
*Κοπριές.*
*– Όπως θα έμενα απόψε, αύριο, τις άλλες μέρες, όλη μου τη ζωή!*
*Στον κύριο Καρόν του Αρκέιγ ένα χρυσό μετάλλιο!*
*– Γιατί ποτέ δεν έβρηκα σε κανενός τη συντροφιά ένα τόσο τέλειο θέλγητρο.*
*Στον κύριο Μπαιν ντε Ζιβρύ-Σαιν- Μαρτέν!*
*– Έτσι, εγώ θα πάρω μαζί μου την ενθύμησή σας.*
*Για ένα κριάρι ιαπωνικό λεπτόμαλλο…*
*– Αλλά εσείς θα με ξεχάσετε, θα έχω διαβεί σαν σκιά.*
*Στον κύριο Μπελό της Παναγίας…*
*– Ω, όχι, δεν είναι έτσι! Θα είμαι κάτι μέσα στη σκέψη σας, μέσα στη ζωή σας;*
*Γένος γουρουνίσιο, βραβείο ex aequo: στους κυρίους Λεερισσέ και Κιουλλεμπούρ˙ εξήντα φράγκα.*

Καθώς συμπλέκεται η ιδιωτική με τη δημόσια ομιλία, μοιάζει η μία να σχολιάζει την άλλη: Ενόσω ο Ροδόλφος προσπαθεί να «ρίξει» την Έμμα, υποσκάπτοντας τα θεμέλια του γάμου της, ο σύμβουλος αναφέρεται σε αυτούς που υποσκάπτουν τις βάσεις της κοινωνίας. Όταν ο σύμβουλος εξαίρει την πρόοδο της χώρας, ο Ροδόλφος μιλά για την κακία της κοινωνίας. Αργότερα, το *θετικότερο ύφος* του Ντεροζεραί υπονομεύει τις μεταφυσικές ελαφρολογίες του Ροδόλφου και της Έμμας. Τέλος, η ανακοίνωση των βραβείων στα οποία περιλαμβάνονται κοπριές και ζώα, αναδεικνύουν τη χυδαιότητα που ελλοχεύει πίσω από τις λεπτολογίες του Ροδόλφου. Ο Φλωμπέρ ακολουθεί τις επιταγές του ρεαλισμού, απέχοντας από ηθικές αξιολογήσεις και διδακτισμούς. Όμως ταυτόχρονα κριτικάρει τα πρόσωπα και τα πράγματα, και μάλιστα σαρκαστικά, δια στόματος των ίδιων των προσώπων που ερήμην τους υπονομεύουν ο ένας τον λόγο του άλλου. Η έμμεση, υπόρρητη κριτική που ασκείται δια των ρεαλιστικών τεχνικών στην αφήγηση, αποτελεί, όπως θα δούμε στη συνέχεια, ένα από τα πιο διακεκριμένα χαρακτηριστικά της γραφής του Θεοτόκη.

# Γ. Η ΔΙΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΟΥ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΚΟΥ ΕΡΓΟΥ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ

## Γ.1. Ηθογραφία, Ρεαλισμός και Νατουραλισμός στο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη

Σε προηγούμενα κεφάλαια εξετάστηκε η πρώιμη πεζογραφία του Κ. Θεοτόκη και οι επιρροές του από τον ρομαντισμό, την ινδική λογοτεχνία, τον Νίτσε. Εκεί είχε αναφερθεί και το γεγονός ότι, ανεξάρτητα από τη θεματολογία του, ο Θεοτόκης ανέκαθεν παρουσίαζε έντονη κλίση προς τη ρεαλιστική/ νατουραλιστική αφήγηση και τον κοινωνικό προβληματισμό, γεγονός που τον προετοίμασε για την επόμενη φάση του πεζογραφικού του έργου. Το σημείο καμπής, που σηματοδοτεί την αποφασιστική στροφή του Θεοτόκη προς τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό, είναι το έτος 1898, οπότε δημοσιεύει στο περιοδικό *Τέχνη* το σύντομο διήγημα «Πίστομα». Η χρονολογία αυτή δεν είναι τυχαία. Πρόκειται για την περίοδο αμέσως μετά την ήττα του 1897, περίοδο απογοήτευσης και διάψευσης του ρομαντικού εθνικισμού και της Μεγάλης Ιδέας[378]. Την ίδια χρονιά ο Θεοτόκης παρακολούθησε μαθήματα στο πανεπιστήμιο του Γκρατς, στην Αυστρία και γνωρίστηκε με τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο, τον άλλο μεγάλο εισηγητή του νατουραλισμού και των σοσιαλιστικών ιδεών στην Ελλάδα.

Από το 1898 και έπειτα, εγκαταλείποντας σταδιακά τα μυθολογικά/ μυστικιστικά θέματα, θα δημοσιεύσει άλλα οκτώ διηγήματα, τα οποία θα εκδοθούν μετά θάνατον στον συλλογικό τόμο με τίτλο *Κορφιάτικες Ιστορίες*[379]. Οι *Κορφιάτικες Ιστορίες,* όπως μαρτυρά και ο τίτλος τους, διαδραματίζονται στην Κέρκυρα και αποτελούν τον πρώτο μεγάλο σταθμό μιας πεζογραφικής πορείας επίμονα εστιασμένης στην εντοπιότητα[380]. Όσον αφορά στα εξωτερικά τους χαρακτηριστικά θα μπορούσαν να καταταγούν στο είδος της ηθογραφίας, εφόσον η αφήγηση είναι ρεαλιστική, με πολλά

[378] Ο Θεοτόκης είχε συμμετάσχει μαζί με τον Μαβίλη στην επανάσταση της Κρήτης και είχε πάει ως εθελοντής το 1897 στη Θεσσαλία (Μαρτζούκου, 1991).

[379] Στις νεότερες εκδόσεις του βιβλίου περιλαμβάνεται και ένα δέκατο, πολύ εκτεταμένο διήγημα, ή νουβέλα, η *Αγάπη παράνομη*, που ο Θεοτόκης έγραψε το 1906, αλλά εκδόθηκε πρώτη φορά το 1977, από τις εκδόσεις Καστανιώτη.

[380] Τα πρώτα δείγματα εντόπιας θεματολογίας εντοπίζονται στο πρώιμο έργο του Θεοτόκη, στο ελληνιστικού θέματος απόσπασμα *Κερκύρα,* στο ρομαντικό χρονικό *Κασσώπη* και στο ρομαντικό με στοιχεία γκόθικ διήγημα *Το βιό της κυράς Κερκύρας*. Περισσότερα για αυτά βλ. στην ενότητα Γ.1. του 2ου κεφαλαίου.

λαογραφικά στοιχεία, το περιβάλλον στο οποίο διαδραματίζονται είναι αυτό της υπαίθρου και η γλώσσα είναι δημοτική, με έντονη τη σφραγίδα του κερκυραϊκού ιδιώματος[381]. Όμως, στην πραγματικότητα, ο Θεοτόκης αξιοποιεί το δημοφιλές και οικείο «όχημα» της ηθογραφίας για να δοκιμάσει τις συγγραφικές του δυνατότητες, αλλά και για να συστήσει στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό τους φιλοσοφικούς και κοινωνικούς προβληματισμούς που θα τον απασχολήσουν και στα εκτενέστερα έργα του[382].

Ο ρεαλισμός του Θεοτόκη είναι διαφορετικού τύπου σε σχέση με τον ρεαλισμό της ηθογραφίας, όπως περιγράφηκε παραπάνω. Οι ιστορίες του δεν αποτελούν προϊόν νοσταλγικής αναπόλησης του μακρινού χωριού, αλλά βασίζονται σε πραγματικό υλικό της καθημερινής του εμπειρίας, καθώς ο Θεοτόκης ζει στο χωριό του, τους Καρουσάδες της Κέρκυρας, και παρακολουθεί από κοντά τους χωρικούς και τη ζωή τους[383]. Σε πολλές περιπτώσεις μάλιστα, η πρώτη ύλη της αφήγησης βασίζεται σε πραγματικά περιστατικά, όπως για παράδειγμα στο *Πίστομα*, όπου τα ίδια γεγονότα έχουν καταγραφεί από τον Μάρκο Θεοτόκη, πατέρα του Κωνσταντίνου, στο ιστορικό έργο με τίτλο *Ο Ιωάννης Καποδίστριας εν Κεφαλληνία* (1889) (Μπαλάσκας, 1993, σ. 110). Στις *Κορφιάτικες Ιστορίες* του ο Θεοτόκης δεν επιχειρεί μια ηθογραφία εξιδανικευτική, κατά τις υποδείξεις της *Εστίας* για *διήγημα με θέμα ελληνικό*, αλλά

[381] Για το στοιχείο της εντοπιότητας, τόσο αναφορικά με τις γλωσσικές επιλογές όσο και με τη θεματική του Θεοτόκη, ο Πυλαρινός παρατηρεί τα εξής: «λειτούργησε σύμφυτα προς τον οικείο χώρο του, ακολουθώντας τα προτάγματα της σχολής του, όπως διαμορφώθηκαν αυτά στο κερκυραϊκό πλαίσιο, προβάλλοντας μετά λόγου γνώσεως και μαχητικά την εντοπιότητα και εφαρμόζοντας αυτήν τόσο στο αμιγώς κερκυραϊκό περιεχόμενο των έργων του, όσο και στην εντόπια γλώσσα. Και αυτό, διότι στο διάστημα της λογοτεχνικής παραγωγής του η επιχώρια προσφορά, η γενικώς αναγνωρισμένη επτανησιακή παραγωγή και η σολωμική παράδοση κινδύνευαν να αλλοιωθούν, οι δε Επτανήσιοι τεχνίτες να αφομοιωθούν από το αθηναϊκό κέντρο.» (Πυλαρινός, 2011, σσ. 10-11).

[382] Σύμφωνα με την εύστοχη και πυκνή διατύπωση του Θ. Πυλαρινού: «από τα πρώτα μικρά αφηγήματα του Κ. Θεοτόκη, τις ηθογραφικές και κορφιάτικες ιστορίες μέχρι τα ώριμα, εκτενή αφηγηματικά κείμενά του διακρίνει κανείς τη μετάσταση από την ύπαιθρο στις πόλεις, τη μεταφορά του κέντρου βάρους από το πάσχον άτομο στο παθογενές κοινωνικό σύνολο (Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα), τις έντονες κοινωνικές ανησυχίες του και τη συνειδητοποίηση των κοινωνικών αλλαγών (Οι σκλάβοι στα δεσμά τους), τη νέα θέση της γυναίκας και τον πολιτικοποιητικό ρόλο της μισθωτής εργασίας (Η τιμή και το χρήμα), την καταλυτική σημασία του σεξουαλικού στοιχείου και του χρήματος, αιτίων ρυθμιστικών, κατά τον αναλυτή αυτόν του πάθους, στον ανθρώπινο βίο κατά τον ανατέλλοντα 20ο αιώνα…» (Πυλαρινός, 2003, σσ. 128-129).

[383]«Επειδή τους συναναστρέφεται [τους κερκυραίους χωρικούς], γνωρίζει πράγματα, ιδέες, στερεότυπα, πεποιθήσεις, δεισιδαιμονίες, προλήψεις, ιστορίες, διηγήσεις, συμβάντα για τις ζωές τους και τις εργασίες, τις αγροτικές κατά βάση. Αυτά τα εντάσσει στο έργο του όχι ως ανεκδοτολογικά ή διακοσμητικά στοιχεία, αλλά ως οργανικά στοιχεία του έργου και άμεσα σχετιζόμενα με τη δράση, τις εκδηλώσεις και τις εκφράσεις των ανθρώπων. Συνδέονται δε αυτές οι ασχολίες με τις κοινωνικές αντιλήψεις και θέσεις των προσώπων στο κάθε διήγημα.» (Λιντοβόης, 2019, σ. 28).

δίνει μια εικόνα της υπαίθρου και των ανθρώπινων τύπων της, κάθε άλλο παρά ειδυλλιακή.

Η ζωή στην ύπαιθρο είναι περιορισμένη στη σκληρή χειρωνακτική εργασία, που δεν αποδίδει πάντοτε τους αναμενόμενους καρπούς, ενώ συχνά ο μόχθος του αγρότη γίνεται προιόν εκμετάλλευσης από τον γαιοκτήμονα. Ο νόμος είναι απών ή εφαρμόζεται πολύ χαλαρά, εφόσον οι εκπρόσωποί του και τα όργανα της τάξης βρίσκονται συνήθως στην πόλη. Δεν υπάρχουν σχολεία, και η περιορισμένη παιδεία που μπορεί να παράσχει ο παπάς του χωριού έρχεται σε δεύτερη μοίρα, μπροστά στην ανάγκη να εργάζονται τα παιδιά στα χωράφια. Οι άνθρωποι που ζουν σε αυτές τις συνθήκες συχνά γίνονται σκληροί και κτηνώδεις, ενώ η απουσία του νόμου καλύπτεται από την αυτοδικία. Ο κώδικας της τιμής και της υπόληψης, σε συνδυασμό με τη χριστιανική ηθική και τις προαιώνιες πατριαρχικές παραδόσεις, καθιστούν τη θέση της γυναίκας εξαιρετικά επισφαλή και δυσάρεστη. Η αλληλοκαταπίεση, ο κοινωνικός έλεγχος, που πολλές φορές ασκείται κακοπροαίρετα, οι δεισιδαιμονίες και οι προλήψεις που μαστίζουν τον αμόρφωτο κόσμο οδηγούν στην τυφλή υπακοή των άγραφων κοινωνικών νόμων, που κάνουν τους ανθρώπους μίζερους και δυστυχισμένους. Μοιχείες, αιμομιξίες, βιασμοί και φόνοι τιμής, συμπληρώνουν μιαν αποτρόπαιη εικόνα[384], υπονομεύοντας την εθνικορομαντική εξιδανίκευση της λαϊκής παράδοσης.

Η υπονόμευση αυτή δεν προκύπτει τυχαία, αλλά αποτελεί προγραμματικό σκοπό του Θεοτόκη, ο οποίος είναι επηρεασμένος από τον ευρωπαϊκό ρεαλισμό και νατουραλισμό[385], ενώ παράλληλα έχει έρθει σε επαφή με τον σοσιαλισμό και τις μαρξιστικές ιδέες. Η καταγραφή της πραγματικότητας στο έργο του Θεοτόκη λαμβάνει, όπως και στο έργο των ευρωπαίων ρεαλιστών και νατουραλιστών, τη διάσταση της κοινωνικής κριτικής και της καταγγελίας. Καθώς μάλιστα αυξάνεται η ανάμειξή του με τα πολιτικά ζητήματα του τόπου του[386], η πεζογραφία του διευρύνει το πεδίο της και κινείται από την ύπαιθρο προς την πόλη. Ενδιάμεσο και

[384] Για τον αποτροπιασμό που προκαλούν τα διηγήματα του Θεοτόκη, έχει παρατηρηθεί ότι: «υπάρχει διάχυτη μια ατμόσφαιρα απέχθειας που νιώθει ο αναγνώστης από τα φρικιαστικά δρώμενα, κάτι πρωτόγνωρο στο χώρο της ελληνικής πεζογραφίας.» (Σαλταπήδας, 1991), η υπογράμμιση δική μου.

[385] Η παρουσία ρεαλιστικών και νατουραλιστικών στοιχείων στο έργο του Θεοτόκη έχει ήδη καλυφθεί εκτενώς από την φιλολογική έρευνα (Farnoux, 2008), (Κασσέτα, 2010) και (Γαλαίος, 2011).

[386] Συμμετείχε στην ίδρυση Σοσιαλιστικού Ομίλου και Αλληλοβοηθητικού Εργατικού Συνδέσμου, το 1910 και 1911 (Μαρτζούκου, 1991).

αντιπροσωπευτικό σταθμό σε αυτήν τη μετακίνηση αποτελεί η νουβέλα του Θεοτόκη, *Η τιμή και το χρήμα* (1912).

*Η τιμή και το χρήμα* διαδραματίζεται μεταξύ αστικού και προαστιακού περιβάλλοντος, λειτουργώντας ως προγύμνασμα για το μοναδικό αστικό μυθιστόρημα του Θεοτόκη, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* (1922). Σε αυτήν προσφέρεται μια λεπτομερής καταγραφή της ζωής, όχι πλέον στην ύπαιθρο, αλλά στα προάστια. Παρουσιάζεται η βιομηχανία, η μισθωτή εργασία, το λαθρεμπόριο, ο μικροκομματισμός και η πολιτική διαφθορά, καθώς και τα πρώτα δείγματα του μοντερνισμού. Το πλέγμα των κοινωνικών σχέσεων αναδεικνύεται πιο ευρύ και περίπλοκο, καθώς εισάγονται ζητήματα όπως η πάλη των τάξεων, η ξεπεσμένη αριστοκρατία με τις παλιές προλήψεις, το πολιτισμικό χάσμα μεταξύ του λαού και των ιταλοτραφών ανώτερων τάξεων. Κεντρικός προβληματισμός στο έργο είναι η λειτουργία του χρήματος ως ρυθμιστή των ανθρώπινων σχέσεων και της κοινωνικής δυναμικής. Επίσης, γίνεται πλέον ξεκάθαρη και συστηματική αναφορά στη σοσιαλιστική ιδεολογία, θέμα που θα αναλυθεί στην επόμενη ενότητα.

Αμέσως μετά την *Τιμή και το χρήμα,* ο Θεοτόκης φαίνεται να υπαναχωρεί προς την ηθογραφία της υπαίθρου. Τα επόμενα έργα του, *Κατάδικος* (1919) και *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* (1920), βρίσκονται κάπου ανάμεσα στο εκτεταμένο διήγημα και το μυθιστόρημα και διαδραματίζονται στην κερκυραϊκή ύπαιθρο. Τόσο τα θέματα που πραγματεύεται όσο και οι χαρακτήρες που πλάθει ο Θεοτόκης στα εκτενέστερα αυτά έργα, εντοπίζονται σπερματικά στις *Κορφιάτικες Ιστορίες*. Όμως τώρα έχει δοκιμάσει την εκτενέστερη αφηγηματική φόρμα και έχει ασκηθεί στις αφηγηματικές μεθόδους του ρεαλισμού και του νατουραλισμού. Ο *Κατάδικος*, φέρει κυρίως επιρροές από τον ρωσικό ρεαλισμό[387], ενώ *ο Καραβέλας* αποτελεί σπουδή στον νατουραλισμό (Σαλταπήδας, 1991), (Γαλαίος, 2011).

Ξεκινώντας από τον τίτλο του έργου, *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα,* μπορούν να γίνουν οι εξής παρατηρήσεις: Ο άνθρωπος του οποίου η ζωή και ο θάνατος καταγράφεται στο βιβλίο ονομάζεται Θωμάς Καψάλης, ενώ Καραβέλας είναι το παρωνύμιο με το οποίο τον φωνάζουν οι συντοπίτες του για να τον χλευάσουν. Ο ίδιος ο συγγραφέας λοιπον, υπονομεύει τον ήρωα του βιβλίου του, υποδηλώνοντας με τον τρόπο αυτό ότι δεν έχει συνθέσει μια βιογραφία αλλά μια παρωδία. Επίσης,

[387] Το θέμα αυτό θα συζητηθεί στην επόμενη ενότητα.

τοποθετώντας στον τίτλο, μαζί και συπληρωματικά, τις λέξεις ζωή και θάνατος και ορίζοντάς τις ως αντικείμενο μελέτης, ο Θεοτόκης υποβάλλει τη νατουραλιστική θεώρηση της ζωής ως βιολογικό φαινόμενο που ολοκληρώνεται με τον θάνατο. Η σκηνή του θανάτου της γυναίκας του Καραβέλα, με την απάθεια που αντιμετωπίζει ο ίδιος το γεγονός, αλλά και τη φρικιαστική λεπτομέρεια ότι λόγω της ελλιπούς φροντίδας την έφαγαν ζωντανή τα σκουλήκια, ενισχύει τη θεώρηση αυτή.

Ο ίδιος ο Καραβέλας, αλλά και όλα τα πρόσωπα του βιβλίου, αποτελούν καρικατούρες ανθρώπινων τύπων. Παρουσιάζονται με φυσικά γνωρίσματα που ταιριάζουν στον χαρακτήρα τους, ακόμα και τα ονόματά τους, συχνά, παραπέμπουν σε ελαττώματα είτε της ψυχής είτε του σώματος (ο Αργύρης είναι ασθενικός και φιλάργυρος, το επώνυμο του Καραβέλα είναι Καψάλης, γιατί είναι καψερός= κακομοίρης) (Τσακνιάς, 1991). Όλες οι συμπεριφορές τους υπαγορεύονται από τα ένστικτα, ενώ μεγάλο ρόλο φαίνεται να παίζει και η κληρονομικότητα (η κόρη της Μαρίας διαπράττει αιμομιξία με τον εξάδελφό της όπως είχε κάνει παλιότερα η μητέρα της). Οι κινήσεις και η ομιλία των προσώπων συχνά περιγράφονται με όρους που παραπέμπουν στο ζωικό βασίλειο (*«Κι ανοιγοκλειώντας το στόμα, έκανε τη μαϊμού μ' όλο της το πρόσωπο»*), ενώ σε άλλες περιπτώσεις υπερτονίζεται η σχέση ενός προσώπου με κάποιο ζώο (π.χ: ο Καραβέλας με τον γάιδαρό του). Οι έμφυλες σχέσεις καθορίζονται μόνο από τις σεξουαλικές ορμές και τα οικονομικά συμφέροντα, ενώ και οι συγγενικές σχέσεις, είτε συμμαχικές είτε ανταγωνιστικές, ορίζονται επίσης από το συμφέρον. Ακόμα και οι σχέσεις γονέων και τέκνων παρουσιάζονται απογυμνωμένες από κάθε τρυφερό συναίσθημα. Τα παιδιά είναι κάτι σαν ζώα που οι γονείς πρέπει να φροντίζουν, ώσπου να μεγαλώσουν και να αναλάβουν (ή να αποποιηθούν) αυτά με τη σειρά τους τις φροντίδες[388].

Το βιβλίο κλείνει με την αυτοκτονία και την ταφή του Καραβέλα, χωρίς κηδεία, εφόσον είναι αυτόχειρας. Από τη σκηνή απουσιάζει κάθε ίχνος σοβαρότητας και ευσέβειας, ενώ μοναδικό και ισχνό δείγμα πένθους δίνει η αδερφή του Καραβέλα, μέσα σε λίγες γραμμές: *Και μια γριά ζύγωσε τότες το λείψανο, εκάθισε μια στιγμή αμίλητη ομπρός του, εδάκρυσε και του 'πε: «Έχασες καημένε Θωμά, τη ζωή σου και*

[388] Παράδειγμα ο πατέρας της Μαρίας, ο νοδάρος, που αφού μοίρασε την περιουσία του στα παιδιά του, πιστεύοντας ότι θα τον φροντίσουν, αυτά τον άφησαν στο έλεος της φτώχειας του. Επίσης, η απαθής στάση του Γιάννη όταν διαπομπεύεται η κόρη του: *«Η Αμαλία έκαμε κακό μονάχα του εαυτού της! Θα 'παιρνε έναν πλούσιο του χωριού μας ή από άλλο χωριό˙ τώρα, δευτερωμένη, θα πάρει έναν κατώτερο, έναν φτωχόνε, γιατί έχασε την πρώτη τιμή της. Αυτή θα χτυπήσει το κεφάλι της!»*

*την ψυχή σου! Καημένε Θωμά, τι σου κάμανε!..»*. Όλοι οι υπόλοιποι έχουν μόνο κοροϊδίες και κατάρες για τον νεκρό, τις ίδιες που εκτόξευαν εναντίον του και όσο ζούσε, ενώ οι νεκροθάφτες τον σκεπάζουν γελώντας και λέγοντας ότι *«Σε δυο τρεις μέρες δε θα ξέρει κανείς που τον έχουμε θαμένονε!...»*. Με αυτήν τη φράση τελειώνει ο Θεοτόκης την ιστορία του, επισφραγίζοντάς την ως παρωδία, όχι μόνο του Καραβέλα, αλλά και της κοινωνίας ολόκληρης και ακόμα περισσότερο, μια παρωδία της ίδιας της ζωής και του θανάτου[389]. Αξίζει να σημειωθεί εδώ το γεγονός ότι ο ίδιος ο Θεοτόκης χαρακτήρισε τον *Καραβέλα* ως ηθογραφία, αναγράφοντας τον όρο αυτό στον υπότιτλο του έργου[390]. Κάτι αντίστοιχο είχε κάνει και ο Φλωμπέρ, τιτλοφορώντας το διάσημο μυθιστόρημά του *Madame Bovary - moeurs de province* (= επαρχιώτικα ήθη), επιλογή που μπορεί να ερμηνευθεί ως σχόλιο στην κριτική της εποχής (Κασσέτα, 2010).

Άλλα έργα της ελληνικής πεζογραφίας στα οποία έχουν εντοπιστεί έντονες νατουραλιστικές επιρροές είναι *ο Ζητιάνος* του Καρκαβίτσα και *η Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη (Farnoux, 2008), (Κασσέτα, 2010), (Γαλαίος, 2011). Επίσης, αν και μικρή, δεν θα πρέπει να παραγνωριστεί η επτανησιακή πεζογραφική παράδοση, ειδικά το διήγημα του Πολυλά, *Ένα μικρό λάθος,* που δίνει κάποια πρώιμα δείγματα ρεαλιστικής αφήγησης και κοινωνικού προβληματισμού[391]. Από την ξένη λογοτεχνία, οι κύριες επιρροές που έχουν επισημανθεί στο θεοτοκικό έργο είναι αυτές του Ιταλού βεριστή Τζιοβάνι Βέργκα και του Γάλλου νατουραλιστή Εμίλ Ζολά (Farnoux, 2008), (Κασσέτα, 2010), (Γαλαίος, 2011). Επίσης, ο Θεοτόκης ενδέχεται να είναι ο μοναδικός πεζογράφος της εποχής, με πιθανή εξαίρεση τον Χατζόπουλο, στου οποίου το έργο μπορούν να εντοπιστούν επιρροές από τον γερμανικό νατουραλισμό.

[389] Ως τραγικωμωδία και φάρσα χαρακτηρίζει το έργο και ο μεταφραστής του Θεοτόκη στα Αγγλικά, J.M.Q. Davies: "It is at once a tragicomedy of lust in old age, a study of vengeance and social alienation and a parable of modern materialist greed. As a realistic novel with echoes of Greek Tragedy it presents a Social-Darwinist world of relentless savagery […] but filtered through Theotokis's reforming socialist conscience. At the same time it is deeply indebted to situation comedy and the characters of *opera bouffe*, and its sordid Naturalist scenes are leavened by the sheer comedic exuberance and vitality of the characters […] (Davies, 2016)"

[390] Ουσιαστικά πρόκειται για μια επανασημασιοδότηση της ηθογραφίας, η οποία εμπεριέχει το κριτικό σχόλιο προς την προηγούμενη λειτουργία του είδους (Δάλλας, 1997).

[391] Ο Πυλαρινός χαρακτηρίζει τα διηγήματα του Πολυλά ως «προδρομική συνεισφορά, με την επτανησιακή σφραγίδα και έναν διακριτικό κερκυραϊσμό, στη μεγάλη υπόθεση που είχε την ονομασία πεζογραφία, και στη συγκεκριμένη χρονική στιγμή ηθογραφικό διήγημα (είδος, τρόπον τινά, ελληνικής αυτογνωσίας)». (Πυλαρινός, 2003, σ. 88)

Ενώ, όπως αναλύθηκε σε προηγούμενη ενότητα, η παρουσία του γαλλικού νατουραλισμού στα νεοελληνικά γράμματα ήταν έντονη και καθοριστική, ο γερμανικός νατουραλισμός πέρασε σχεδόν απαρατήρητος από την Ελλάδα[392]. Στη Γερμανία ο νατουραλισμός μεσουρανούσε για μια δεκαπενταετία, από το 1882 ως το 1897 (Αντωνοπούλου, 2008), συνυπάρχοντας φυσικά με άλλα ρεύματα, όπως ο συμβολισμός, από τον οποίο επηρεάστηκε ο Χατζόπουλος. Ο Θεοτόκης γνώριζε τη γερμανική γλώσσα και είχε ζήσει στη Γερμανία (Μαρτζούκου, 1991), είχε επομένως τη δυνατότητα να έρθει σε άμεση επαφή με τον γερμανικό νατουραλισμό. Μεταξύ των αφηγηματικών μεθόδων που διακρίνουν την πεζογραφία του Θεοτόκη από τις *Κορφιάτικες Ιστορίες* και έπειτα, εντοπίζονται δύο που θα μπορούσαν να αναχθούν σε γερμανικές επιρροές:

Η πρώτη είναι η λεγόμενη *τεχνική του δευτερολέπτου* (Sekundestil), που αποσκοπεί στην κατά το δυνατόν μεγαλύτερη ταύτιση του αφηγηματικού χρόνου με τον πραγματικό, καταγράφοντας ό,τι συμβαίνει τη στιγμή που συμβαίνει, χωρίς την παρέμβαση της αξιολογικής κρίσης του συγγραφέα, που αφιερώνει περισσότερο χρόνο αφήγησης σε ό,τι θεωρεί σημαντικό και παραβλέπει ή συντομεύει τα δευτερεύοντα. Η δεύτερη είναι η *φωνογραφική μέθοδος*, που αποσκοπεί στη φυσικότητα και στην πιστή απόδοση της ομιλίας των προσώπων, καταγράφοντας τον βήχα, το τραύλισμα, τις παύσεις, αλλά και στην απόδοση του σύνολου ηχητικού περιβάλλοντος με την καταγραφή των εξωτερικών θορύβων (βήματα, ζώα, φυσικά φαινόμενα, κ.λπ.). Αυτές οι τεχνικές αναπτύχθηκαν κυρίως από τους Holz – Schlaf, χαρακτηρίζουν όμως γενικά τον γερμανικό νατουραλισμό, φέρνοντάς τον εγγύτερα στον κινηματογράφο, σε σχέση με οποιοδήποτε άλλο λογοτεχνικό ρεύμα (Αντωνοπούλου, 2008).

Η κινηματογραφική αίσθηση που αναδίνουν τα έργα του Θεοτόκη έχει συχνά επισημανθεί, όπως και η θεατρικότητα της γραφής του. Το τελευταίο μυθιστόρημα του Θεοτόκη, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, έχει χαρακτηριστεί ως δράμα (Δάλλας, 1988). Σε αυτό το έργο ο Θεοτόκης επιστρέφει στον αστικό χώρο και μάλιστα επικεντρώνεται στη σκιαγράφηση των ανώτερων κοινωνικών στρωμάτων, της ανερχόμενης αστικής τάξης και της παρακμάζουσας αριστοκρατίας. Αν και η

[392] «Ο γερμανικός νατουραλισμός, ιδιαίτερα στην εκδοχή του ορθόδοξου νατουραλισμού […], δεν φαίνεται να έχει σημαντική παρουσία στα ελληνικά γράμματα της εποχής.» (Αντωνοπούλου, 2008, σ. 205)

πολυπλοκότητα και πολυσυλλεκτικότητα του μυθιστορήματος δεν επιτρέπει την υπαγωγή του σε ένα μόνο λογοτεχνικό ρεύμα, κυρίως θα πρέπει να ενταχθεί στον ρεαλισμό, με έντονες φλωμπερικές επιρροές[393]. Υπάρχουν όμως και πολλά νατουραλιστικά στοιχεία στο έργο:

Πρώτον, η έκπτωση της ερωτικής και συζυγικής σχέσης σε οικονομική συναλλαγή, όπως εικονίζεται στους γάμους συμφέροντος των γονέων Οφιομάχων και του ζεύγους Βαλσάμη, στο εκβιαστικό προξενιό του Στεριώτη για την Ευλαλία, στην παράνομη σχέση της Λουίζας με τον υιό Αρκούδη κ.ο.κ. Δεύτερον, η αδυναμία της βούλησης να επιβληθεί στη φύση, όπως αντικατοπτρίζεται στην ασθένεια του Άλκη, η οποία δεν του επιτρέπει να επιδιώξει τα ιδανικά του, αλλά και στην άβουλη καταβύθιση του Οφιομάχου στο χρέος και την καταστροφή. Τρίτον, οι συχνές αναφορές σε θετικιστικές θεωρίες, η άρνηση της μεταφυσικής και η εξύμνηση της επιστήμης και της προόδου, που εντοπίζονται κυρίως στις συζητήσεις του γιατρού Στεριώτη με άλλα πρόσωπα. Ειδικά αυτό το τελευταίο υποδηλώνει και την επιφύλαξη του Θεοτόκη απέναντι στον άκρατο θετικισμό και απορομαντισμό της εποχής του, καθώς ο χαρακτήρας του Στεριώτη αποτυπώνεται με τα μελανότερα χρώματα. Ο Θεοτόκης τον πλάθει στο πρότυπο του επηρμένου αριβίστα, του ακαλλιέργητου νεόπλουτου, του ωμού αρσενικού κυρίαρχου.

Η κριτική που ασκεί με τον τρόπο αυτό ο Θεοτόκης στις αντιλήψεις που εκφράζονται μέσω του Στεριώτη, οι οποίες απηχούν θεωρίες κοινωνικού δαρβινισμού, αποτελεί μια μαρτυρία του εκλεκτικού πνεύματός του. Ενώ, όπως θα δούμε και στο επόμενο κεφάλαιο, φαίνεται να ενστερνίζεται τον ιστορικό υλισμό, την ατομική φυσική θεωρία και την αμφισβήτηση της θρησκείας και της μεταφυσικής πίστης, διατηρεί ταυτόχρονα μια ιδεαλιστική οπτική για την κοινωνία, προβάλλοντας μέσα από το έργο του αιτήματα περί δικαιοσύνης και ισότητας. Εν τέλει, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* συνιστούν μια ιστορική αποτύπωση της εποχής του Θεοτόκη, με συγκεκριμένες αναφορές σε γεγονότα και σε πρόσωπα του πολιτικού, κοινωνικού και καλλιτεχνικού περιβάλλοντος, πρωτίστως της Κέρκυρας, αλλά και γενικά της Ελλάδας, από τα τέλη του 19ου ως τις αρχές του 20ου αιώνα[394]. Με το πολυσύνθετο και πολυσυλλεκτικό

[393] Η σχετική ανάλυση ακολουθεί παρακάτω, στην ενότητα Γ.3.

[394] Για τα συγκεκριμένα ιστορικά γεγονότα που υποδεικνύει ο Θεοτόκης στο μυθιστόρημά του βλ. Δάλλας Γ., «Κωνσταντίνου Θεοτόκη: Οι σκλάβοι στα δεσμά τους: Συγκριτική ανάλυση των διαδοχικών μορφών του έργου.» Στο: *ΔΩΔΩΝΗ: Φιλολογία,* Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, 1988 (55-99).

αυτό μυθιστόρημα ο Θεοτόκης επισφραγίζει μια πεζογραφική πορεία που λειτούργησε ως σύνθεση πολλών αντιθέσεων: Της κερκυραϊκής παράδοσης με την εθνική λογοτεχνία, της ηθογραφίας με τον ρεαλισμό, του κοσμοπολιτισμού με την εντοπιότητα, του ρομαντικού ιδεαλισμού με τον νατουραλισμό.

Στην πεζογραφία του ο Θεοτόκης κατέγραψε με εντυπωσιακή πιστότητα όλα τα επίπεδα της πραγματικότητας που ήταν σε θέση να παρατηρήσει. Επιστρατεύοντας τις τεχνικές και τις μεθόδους του ρεαλισμού και του νατουραλισμού, έδωσε λεπτομερέστατες περιγραφές της αρχιτεκτονικής, της τέχνης, της οικιακής σκευής, της ενδυμασίας, αλλά και των διαφόρων αγροτικών εργασιών, των εργαλείων, των μεθόδων βιοτεχνικής παραγωγής (λουτρουβιό, γνέσιμο, καλαθοπλεκτική), ακόμα και σπάνιων εξειδικευμένων επαγγελμάτων, όπως αυτό του ζωγράφου (*Οι δύο αγάπες*). Επίσης, διέσωσε στις περιγραφές του παλαιότατα τοπωνύμια, ονόματα αριστοκρατικών οικογενειών[395], ακόμα και παρωνύμια. Οι εκτενείς περιγραφές του φυσικού τοπίου αποτελούν πολύτιμη μαρτυρία, καθώς από τις αρχές του 20ου αιώνα ως σήμερα η κερκυραϊκή φύση έχει αλλοιωθεί από την επεμβατική ανθρώπινη δραστηριότητα (Λιντοβόης, 2019).

Ξεχωριστά πρέπει να σημειωθεί η συνεισφορά του Θεοτόκη στην καταγραφή και διάσωση του κερκυραϊκού ιδιώματος. Στο πεζογραφικό του έργο επιλέγει σταθερά την κερκυραϊκή δημοτική, άλλες φορές πιο λαϊκή και άλλες πιο εξευγενισμένη, ανάλογα με την κοινωνική θέση και τη μόρφωση των προσώπων. Με τη χρήση της γλώσσας αυτής, όχι μόνο στον ευθύ λόγο ή στον ελεύθερο πλάγιο λόγο, αλλά και στα αφηγηματικά μέρη, κατορθώνει να καταγράψει ένα εύρος λεξιλογίου που θα ήταν πολύ δύσκολο να ενσωματωθεί στον λόγο των προσώπων. Εκτός από το λεξιλόγιο και τα μορφολογικά στοιχεία του κερκυραϊκού ιδιώματος, ο Θεοτόκης διασώζει στο έργο του και παραγλωσσικά στοιχεία, όπως επιφωνήματα, χειρονομίες που συνοδεύουν την ομιλία, επιτονισμό και μουσικότητα της φράσης. Πολύ σημαντικά είναι και τα πολιτισμικά δεδομένα που διασώζονται μέσω της γλώσσας, όπως παροιμίες και τραγούδια.

Για την αφηγηματική τεχνική του Θεοτόκη, ο Vitti παρατηρεί ότι «για να διεισδύσει στη συνείδηση του ήρωά του εφαρμόζει συστηματικά τον ελεύθερο πλάγιο λόγο, σε τρίτο πρόσωπο, και σε ηθελημένη απόσταση. Πρόκειται για την πρώτη συστηματική

[395] Μερικά από τα ονόματα που απαντούν στους *Σκλάβους στα δεσμά τους* χρονολογούνται από τον 14ο αιώνα (Δάλλας, 1988).

εφαρμογή του ελεύθερου πλάγιου λόγου σε νεοελληνικό μυθιστόρημα.» (Vitti, 2003, σ. 358). Η εκτεταμένη αυτή εφαρμογή του ελεύθερου πλάγιου λόγου[396], συνοδεύεται από την αποκλειστική χρήση της κερκυραϊκής δημοτικής, χωρίς διάκριση της φωνής του αφηγητή από τη φωνή των προσώπων, γεγονός που καθιστά τον Θεοτόκη πρωτοπόρο της ελληνικής πεζογραφίας και τον πιο επιτυχημένο εφαρμοστή του νατουραλισμού στην Ελλάδα (Farnoux, 2008). Όπως αναφέρθηκε και παραπάνω, οι πεζογράφοι χρησιμοποιούσαν δύο διακριτά είδη ή επίπεδα γλώσσας: λαϊκή δημοτική με τοπικό χρωματισμό στους διαλόγους και στον ελεύθερο πλάγιο λόγο, και καθαρεύουσα ή εξευγενισμένη (αθηναϊκή) δημοτική στα αφηγηματικά μέρη. Αυτή η διάκριση γλωσσικού επιπέδου υπονοούσε μια πολιτισμική διάκριση ανάμεσα στον συγγραφέα και το καλλιεργημένο αναγνωστικό του κοινό, από τη μία πλευρά, και των αφελών λαϊκών τύπων που αποτελούσαν αντικείμενο αφ' υψηλού παρατήρησης, από την άλλη.

Με τη ρηξικέλευθη επιλογή του ο Θεοτόκης επιτυγχάνει έναν διττό στόχο: Πρώτον, σε καλλιτεχνικό επίπεδο, ελαχιστοποιεί την αίσθηση της παρουσίας του τριτοπρόσωπου, εξωδιηγητικού αφηγητή, δημιουργώντας στον αναγνώστη την ψευδαίσθηση ότι δεν υπάρχει αφηγητής, αλλά είναι αυτός ο ίδιος μάρτυρας των όσων διαδραματίζονται. Δεύτερον, σε κοινωνικό επίπεδο, αναιρεί την πολιτισμική διαφοροποίηση μεταξύ του αφηγητή και των προσώπων, κατεβάζοντας έτσι τον συγγραφέα από το βάθρο του και υποχρεώνοντας τον αναγνώστη να έρθει πιο κοντά στα πρόσωπα που παρατηρεί και, ενδεχομένως, να αναγνωρίσει τις ομοιότητές του με αυτά.

Πρέπει να τονιστεί στο σημείο αυτό ότι η τεχνική της «εξαφάνισης» του αφηγητή, που είναι χαρακτηριστικό του νατουραλισμού, έχει τις ρίζες της στο φλωμπερικό μυθιστόρημα[397]. Όμως ο Θεοτόκης, σπρώχνει αυτή την τεχνική στα άκρα καθώς, σε πολλές περιπτώσεις, φτάνει να εξαφανίσει εντελώς τη φωνή του αφηγητή (Farnoux, 2008), δημιουργώντας μια ψευδαίσθηση πολύ σημαντική: Η υποτιθέμενη ανυπαρξία

[396] Για τη χρήση του ελεύθερου πλάγιου λόγου από τον Θεοτόκη βλ. και Peri M., «Ένας γαλλισμός στην ελληνική αφηγηματογραφία». Στο: *Πόρφυρας*, Απρίλης-Σεπτέμβρης 1991 (353-362).

[397] Η «εξαφάνιση» του συγγραφέα πίσω από τις ακριβόλογες περιγραφές, από τις οποίες απουσιάζει ο σχολιασμός είναι μια καινοτομία του Φλωμπέρ, την οποία είχε επισημάνει ο Ζολά: «Πιο συγκεκριμένα, οι εξωτερικές περιγραφές προϊδεάζουν για την ψυχική και πνευματική ενδοχώρα των ηρώων. Ο αναγνώστης αφήνεται να αυτενεργήσει βγάζοντας τα δικά του συμπεράσματα, καθώς ο συγγραφέας επιλέγει να κρύβεται πίσω από την αφήγηση και να περιορίζεται στην απλή και στενογραφική εξεικόνιση της πραγματικότητας.» (Γαλαίος, 2011, σ. 39).

του αφηγητή υπονοεί την απόλυτη αντικειμενικότητα. Δηλαδή, εφόσον ο αναγνώστης λησμονεί την παρουσία του συγγραφέα και αισθάνεται ότι γίνεται ο ίδιος μάρτυρας των περιστατικών, πιστεύει ότι τα συναισθήματα, οι κρίσεις και τα συμπεράσματα που προκύπτουν, προέρχονται από τον ίδιο και όχι από τον συγγραφέα. Στην πραγματικότητα όμως, ο συγγραφέας είναι παρών, γιατί αυτός επιλέγει τα γεγονότα που θα αφηγηθεί και τον τρόπο με τον οποίο θα το κάνει, επομένως υποβάλλει έμμεσα και ανεπαίσθητα στον αναγνώστη τις δικές του κρίσεις.

Αυτή η καινοτομία της αφηγηματικής τεχνικής του Θεοτόκη τον καθιστά πρωτοπόρο όχι μόνο για την ελληνική αλλά και για την ευρωπαϊκή πεζογραφία, καθώς προχώρησε τα όρια του νατουραλισμού πέρα από εκεί που τα είχαν φτάσει οι δυτικοί πρόδρομοί του (Farnoux, 2008). Για αυτόν και για όλους τους παραπάνω λόγους, μπορεί να ειπωθεί ότι ο Θεοτόκης, εκτός από σπουδαίος νεοέλληνας πεζογράφος, υπήρξε και ένας από τους σημαντικούς ευρωπαίους συγγραφείς του 19ου – 20ου αιώνα. Αν δεν έχει ακόμα εκτιμηθεί και αναγνωσθεί όσο άλλοι συγγραφείς της εποχής, αυτό οφείλεται στο γεγονός ότι τα Ελληνικά είναι δυσπρόσιτη γλώσσα. Κάποιες μεταφράσεις των έργων του, κυρίως στα Γαλλικά και λιγότερο στα Γερμανικά, τον είχαν συστήσει σε μια μικρή μερίδα του ευρωπαϊκού κοινού. Όμως, τα τελευταία χρόνια τα περισσότερα από τα έργα του έχουν μεταφραστεί πλέον και στα Αγγλικά, δίνοντας έτσι τη δυνατότητα σε ένα πολύ ευρύτερο κοινό να γνωρίσει την ελληνική αποτύπωση μιας ιδιαίτερα σημαντικής εποχής της λογοτεχνίας[398].

## Γ.2. Η επιρροή από τους Ρώσους και η σοσιαλιστική ιδεολογία στο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη

Αν ο γαλλικός νατουραλισμός υπήρξε το ένα άκρο στις συνιστώσες της θεοτοκικής ρεαλιστικής πεζογραφίας, το άλλο άκρο ήταν ο ρωσικός ρεαλισμός. Οι Ρώσοι, λιγότερο κοσμοπολίτες και θετικιστές από τους Γάλλους, ανέπτυξαν μια πεζογραφική παράδοση που, ακόμα και στις πιο νατουραλιστικές της εκφάνσεις (Τουργκένιεφ), παρέμεινε ανοιχτή στον ιδεαλισμό και το συναίσθημα (Mirsky, 1977). Επίσης, η Ρωσία, όπως και η Ελλάδα μπήκε με καθυστέρηση στη βιομηχανική εποχή και τον μοντερνισμό και διατηρούσε, ως τα τέλη του 19ου αιώνα, έναν μεγάλο αγροτικό πληθυσμό που ζούσε σε προβιομηχανικές συνθήκες. Αυτοί οι άνθρωποι και η σκληρή

[398] Ενδεικτικά αναφέρονται εδώ οι μεταφράσεις του J.M.Q. Davies, *Slaves in their chains* (Angel Books, 2014), *The Life and Death of Hangman Thomas* (Colenso Books, 2016), *Corfiot Tales* (Colenso Books, 2017).

τους ζωή στην απέραντη ρωσική ύπαιθρο, αποτέλεσαν την πρώτη ύλη για τα έργα του Τουργκένιεφ, του Ντοστογιέφσκι, του Τολστόι και του Γκόρκι, τους οποίους διάβασε και μετέφρασε ο Θεοτόκης.

Η σχολή του Μπελίνσκι[399], στην οποία ανήκε ο Τουργκένιεφ και η οποία επηρέασε και άλλους από τους Ρώσους ρεαλιστές που μετέφρασε ο Θεοτόκης, όπως ο Ντοστογιέφσκι και ο Τολστόι[400], ανέπτυξε τη λεγόμενη πεζογραφία του ντοκουμέντου, ένα είδος νατουραλισμού που καταγράφει αληθινά γεγονότα, από την αθέατη πλευρά της ζωής (Αλεξανδρόπουλος, 1978), θλιβερές ανθρώπινες ιστορίες, σαν αυτές που ο Θεοτόκης συνέλλεξε και κατέγραψε στις *Κορφιάτικες Ιστορίες* του. Όπως ο Θεοτόκης αποτύπωσε τις κοινωνικοπολιτικές συνθήκες της εποχής του στα έργα *Η τιμή και το χρήμα* και *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους,* έτσι και ο Τουργκένιεφ ακολούθησε την τάση της εποχής, «το πολιτικό μυθιστόρημα, που άνθιζε τότε στη Ρωσία με τους βίαιους τόνους και τις πολυπρόσωπες περίπλοκες ιστορίες. Τα έργα αυτά [τα μυθιστορήματα *Καπνός* και *Χέρσα Γη*] δεν είναι πια δράματα ψυχολογικά, όσο αναγνώσματα μιας ατμόσφαιρας.» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 199).

Επίσης, οι Ρώσοι ρεαλιστές βρίσκονται πιο κοντά στον άνθρωπο, τον βλέπουν με μεγαλύτερη συμπάθεια, σε σχέση με τους Γάλλους νατουραλιστές: «Οι Ρώσοι ρεαλιστές δεν αρνούνται την ύπαρξη των ανθρώπινων παθών και των προβλημάτων της ανθρώπινης επικοινωνίας ταυτόχρονα, εντούτοις, μέσα από μια καταβύθιση στα μύχια και σκοτεινά βάθη της ανθρώπινης ψυχής (ιδίως ο Ντοστογιέφσκι), αναζητούν την καλοσύνη που ενυπάρχει ακόμη και στους χειρότερους ανθρώπους και επιμένουν στις έννοιες του ηθικού χρέους και της πανανθρώπινης αγάπης ως αντίδοτα στον ατομικισμό και τον κυνισμό του σύγχρονου τεχνοκρατούμενου και επιστημονικού κόσμου: εδώ εντοπίζεται η μεγάλη τους διαφορά από τον γαλλικό νατουραλισμό, που αρνείται κάθε μεταφυσική διέξοδο από την βιολογική και την κοινωνική νομοτέλεια που προσδιορίζει τον άνθρωπο.» (Γαλαίος, 2011, σ. 55).

Αυτή την όψη του ρεαλισμού αξιοποίησε ο Θεοτόκης κυρίως στην *Τιμή και το χρήμα* και στον *Κατάδικο.* Αυτά τα δύο έργα, αν και παραμένουν ως προς την αφηγηματική τεχνική τους κοντά στον νατουραλισμό, είναι ταυτοχρόνως ιδεαλιστικά, με έναν

[399] Σχετικά με τη σχολή του Μπελίνσκι βλ. και παραπάνω, στην ενότητα Β.1. του παρόντος κεφαλαίου.

[400] «η νατουραλιστική σχολή του Μπελίνσκι θα προετοιμάσει την ανάδυση των μεγάλων ρώσων ρεαλιστών, του Ντοστογιέφσκι, του Τολστόι και του Τσέχωφ.» (Γαλαίος, 2011, σ. 52)

ιδεαλισμό επαναστατικής χροιάς το πρώτο, μεταφυσικής το δεύτερο. Επίσης, στο μυθιστόρημα *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους,* η σκληρή κοινωνική κριτική που ασκεί ο Θεοτόκης στους ξεπεσμένους αριστοκράτες, συνδυάζεται με μια συμπάθεια, μια ικανότητα κατανόησης της ανθρώπινης αδυναμίας. Αυτή η κατανόηση, που είναι έντονα παρούσα και στον *Κατάδικο,* αποτελεί δείγμα των ρωσικών επιρροών του Θεοτόκη[401].

Η ρωσική πεζογραφία συνδέθηκε άμεσα και με τον σοσιαλισμό, και ειδικά με τον μαρξισμό, περισσότερο από ότι ο γαλλικός νατουραλισμός, γιατί αυτός ο τελευταίος, με την απόλυτα μηχανιστική θεώρησή του, παρόλο που λειτούργησε ως καταγγελία της κοινωνικής ανισότητας και ως αφορμή για κοινωνικό προβληματισμό, αρνούνταν στην ουσία της την πάλη των τάξεων[402]. Ο Θεοτόκης, κατά την περίοδο του ενθουσιασμού του με τη σοσιαλιστική προοπτική, άντλησε στοιχεία από τον ρωσικό ρεαλισμό, γιατί αυτός εξέφρασε το επαναστατικό όραμα του σοσιαλισμού, το οποίο, θα πρέπει να σημειωθεί, είναι στη βάση του ιδεαλιστικό. Ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός, ειδικά όπως διαμορφώθηκε από τον Γκόρκι, είναι πιο κοντά στον ρομαντισμό παρά στον νατουραλισμό[403].

Με αυτά τα δεδομένα μπορεί να ερμηνευθεί η συμπεριφορά της ηρωίδας του Θεοτόκη στην *Τιμή και το χρήμα:* Μέσα σε ένα πλαίσιο εντελώς μηχανιστικό, όπου η κοινωνική θέση και το χρήμα καθορίζουν τις ανθρώπινες σχέσεις, τη ζωή και τη δράση των προσώπων, και η γυναίκα βρίσκεται στη δυσμενέστερη θέση αυτών των συσχετισμών, η Ρήνη ενεργεί ανεξάρτητα και αυτόβουλα, προβαίνοντας σε μία επιλογή που δεν μπορεί να αιτιολογηθεί με μηχανιστικά κριτήρια. Τη στιγμή ακριβώς που όλα τα εμπόδια για την οριστική της ένωση με τον Αντρέα έχουν υποχωρήσει[404],

---

[401] Ένα από τα κύρια χαρακτηριστικά του ρωσικού ρεαλισμού είναι «η κατανόηση του ανθρώπου άσχετα με την κοινωνική του θέση ή την ηθική του σημασία […] ο άνθρωπος δεν είναι ούτε ολότελα καλός ούτε και ολότελα κακός˙ είναι λίγο πολύ δυστυχισμένος και αξίζει τη συμπόνια μας.» (Mirsky, 1977, σ. 145)

[402] «Αυτό, στην πραγματικότητα, είναι το κύριο χαρακτηριστικό του νατουραλιστικού θέματος: ότι σε όλα τα κοινωνικά στρώματα επικρατούν οι ίδιες καθοδηγητικές αρχές κι όλοι οι άνθρωποι παρουσιάζονται βασικά όμοιοι. Η επιστημονική, φυσιολογική, μηχανιστική θεώρηση της ανθρώπινης ζωής δεν ενδιαφέρεται για κοινωνικές τάξεις˙ περιλαμβάνει όλους τους ανθρώπους στον ίδιο τύπο – πλάσματα καθοριζόμενα από την κληρονομικότητα, το περιβάλλον και τις πιέσεις της στιγμής.» (Furst & Skrine, 1972, σ. 70)

[403] Ο Γκόρκι, μεταξύ άλλων, επισημαίνει το γεγονός ότι ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός θα μπορούσε να θεωρηθεί ταυτόσημος με τον επαναστατικό ρομαντισμό, επομένως, ούτε αμερόληπτος ούτε αντικειμενικός είναι, εφόσον είναι έντονα ιδεαλιστικός (Grant, 1972).

[404] Το ένα εμπόδιο έρχεται από την πλευρά της Επιστήμης, που αρνείται να διαθέσει προίκα μεγαλύτερη από αυτήν που έχει αποφασίσει ότι αναλογεί στη Ρήνη. Το άλλο εμπόδιο έρχεται από

εκείνη αρνείται να τον παντρευτεί και δηλώνει την απόφασή της να φύγει για την Αθήνα, όπου θα εργαστεί και θα μεγαλώσει μόνη το παιδί που κυοφορεί, καρπό της εξώγαμης σχέσης τους. Ως εκείνη τη στιγμή η Ρήνη φαινόταν να ακολουθεί άσφαλτα την πορεία που προβλέπεται για κάθε νατουραλιστικό ήρωα, υποτασσόμενη στους φυσικούς νόμους και τις κοινωνικές συνθήκες που προκαθορίζουν τη μοίρα της[405]. Στο τέλος όμως, αντιδρά με εντελώς απροσδόκητο τρόπο. Αντί να συμβιβαστεί με τις δυνάμεις που όριζαν τη ζωή της και που την είχαν οδηγήσει ως εκεί, ευχαριστώντας κιόλας την τύχη της για την απρόσμενη ανατροπή, επαναστατεί διακηρύσσοντας την ανεξαρτησία της.

Η επανάσταση αυτή δεν συμβαδίζει με τη μηχανιστική νατουραλιστική θεώρηση, αλλά αποτελεί έκφραση ενός σοσιαλιστικού οράματος, το οποίο μάλιστα περιέχει και φεμινιστικές προεκτάσεις[406]. Εξάλλου το έργο γράφεται την περίοδο 1910-1912, οπότε ο Θεοτόκης είναι ενθουσιασμένος με τη σοσιαλιστική προοπτική και συμμετέχει ενεργά στην αφύπνιση και οργάνωση των αγροτών και εργατών της Κέρκυρας (Νούτσος, 1991). Υπάρχουν σημεία του έργου στα οποία διατυπώνεται ξεκάθαρα, δια στόματος των προσώπων, η ιδέα της πάλης των τάξεων[407], ενώ η φράση *Ανάθεμα τα τάλαρα,* που επανέρχεται σε όλη τη διάρκεια του έργου, υποδηλώνει την άποψη του συγγραφέα για τους οικονομικούς συσχετισμούς της εποχής του.

Όμως, ο ενθουσιασμός δεν διαρκεί πολύ και το ανήσυχο πνεύμα του Θεοτόκη στρέφεται προς άλλες κατευθύνσεις. Δεν παύει ποτέ να τον απασχολεί το κοινωνικό

---

την πλευρά του Αντρέα, που χρειάζεται ένα συγκεκριμένο ποσό για να εξαγοράσει το υποθηκευμένο οικογενειακό αρχοντικό, και από τον θείο του, που τον πιέζει να παντρευτεί κάποια πλουσιότερη, για να αποκατασταθεί η τάξη της πρώην αριστοκρατικής τους οικογένειας. Όταν η Επιστήμη, πάνω στην απελπισία και τον εκνευρισμό της, τραυματίζει τον Αντρέα και συλλαμβάνεται από τις αρχές, του παραχωρεί όλα της τα χρήματα, με το μοναδικό όρο να την υπερασπιστεί στο δικαστήριο.

[405] Έχει εργαστεί σκληρά υπό την εποπτεία της μητέρας της, παραχωρώντας αδιαμαρτύρητα τις αμοιβές της σε εκείνη. Έχει δράσει απερίσκεπτα, παρασυρμένη από το νεανικό πάθος, βάζοντας τον Αντρέα μέσα στο σπίτι της. Έχει παρακολουθήσει τα δύο αγαπημένα της πρόσωπα να εγείρουν τα πιο ταπεινά εμπόδια στην ευτυχία της, δικαιολογώντας πότε τον ένα και πότε τον άλλο. Έχει αποδεχτεί την ανάγκη, εφόσον *ακούστηκε,* να παντρευτεί ένα φτωχό παιδί που δεν αγαπά, αλλά που την παίρνει και χωρίς προίκα. Έχει ακολουθήσει τον Αντρέα στο σπίτι του, σχεδόν με το ζόρι, παρασυρμένη και πάλι από το πάθος, εκθέτοντας ανεπανόρθωτα τον εαυτό της. Έχει μείνει κλεισμένη μέσα στο σπίτι του Αντρέα καταπίνοντας τις προσβολές της κοινωνίας και του ίδιου του αγαπημένου της.

[406] Για τη φεμινιστική διάσταση του έργου και τις διακειμενικές του σχέσεις με τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη, βλ. στο 3ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.2., σσ. 246-247.

[407] Για παράδειγμα τα σχόλια των γυναικών στην πλατεία για τον νεόπλουτο εργοστασιάρχη: *«Ώ αυτοί οι πλούσιοι! Τά 'χουνε όλα!»* […] *«είναι ψωμοδότης του φτωχού˙ εκατό γυναίκες και κοπέλες κ' εκατό άντρες ζούνε από τα χέρια του.»* […] *«θέλεις να πεις τόνε πλουταίνουνε, ε;* […]*»*

ζήτημα, αλλά έχει γεννηθεί μέσα του η αμφισβήτηση της σοσιαλιστικής ιδεολογίας και έχει αναζωπυρωθεί και η παλαιότερη τάση του προς μεταφυσικές αναζητήσεις. Γύρω στο 1915 διαβάζει το *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι[408] και είναι η ίδια περίοδος που αρχίζει να συνθέτει τον *Κατάδικο,* έργο που θα ολοκληρωθεί και θα εκδοθεί το 1919. Η έρευνα έχει επισημάνει στο έργο αυτό τις επιρροές από τον Ντοστογιέφσκι στο πρόσωπο του ίδιου του κατάδικου, του Τουρκόγιαννου[409], ο οποίος παρουσιάζει αρκετές ομοιότητες με τον πρίγκιπα Μίσκιν από το μυθιστόρημα *Ηλίθιος* (Κόρφης, 1997). Όμως το *Έγκλημα και τιμωρία* του Ντοστογιέφσκι αποτελεί ακόμα μια πιθανή πηγή έμπνευσης για το θέμα του *Κατάδικου.*

Ο Ρασκόλνικοφ, πρωταγωνιστής στο *Έγκλημα και τιμωρία,* είναι σοσιαλιστής, όπως ο Πέτρος Πέπονας, ο αντιήρωας του Θεοτόκη στον *Κατάδικο*. Και στα δύο έργα, η δολοφονία έχει ταξικά χαρακτηριστικά. Ο Ρασκόλνικοφ σκοτώνει τη γριά τοκογλύφο, επειδή πιστεύει ότι ο θάνατός της είναι ασήμαντος και με τα χρήματα που θα της κλέψει μπορεί να βοηθήσει πολλούς φτωχούς ανθρώπους, συμπεριλαμβανόμενου του εαυτού του, ενώ ο Πέπονας σκοτώνει τον Γιώργη Αράθυμο, επειδή πιστεύει ότι έτσι διορθώνει την αδικία της *Τύχης* που έκανε αυτόν φτωχότερο και τη Μαργαρίτα σύζυγο του Γιώργη. Και οι δύο προσπαθούν να κατευνάσουν τη συνείδησή τους με τη θεωρία ότι η φύση προβλέπει την υπερίσχυση του ισχυρότερου. Ο Ρασκόλνικοφ λυγίζει κάτω από τις τύψεις, παραδίνεται και καταδικάζεται, για να εξιλεωθεί εκτίοντας την ποινή του. Ο Πέτρος Πέπονας διαφεύγει της ανθρώπινης δικαιοσύνης και μοιάζει να βγαίνει θριαμβευτής από το έγκλημά του, όμως οι τύψεις τον κατατρέχουν και του πικραίνουν τη χαρά για όσα κέρδισε (τη Μαργαρίτα και τα κτήματα του Αράθυμου). Εν τέλει, την εξιλέωση του την προσφέρει ο ίδιος ο Τουρκόγιαννος, ο άδικα καταδικασμένος για τον φόνο.

Ο σχεδιασμός του φόνου από τον Ρασκόλνικοφ και οι δισταγμοί του, η εμμονή με το όπλο του εγκλήματος[410], η εμφάνιση ενός άλλου «ενόχου» στον οποίο πέφτουν οι

[408] Αυτό προκύπτει από την αλληλογραφία του με την Ειρήνη Δεντρινού. Σε επιστολή της προς τον Θεοτόκη τον Αύγουστο του 1915 του γράφει ότι του επιστρέφει το βιβλίο και τον ευχαριστεί που της το πρότεινε (Πυλαρινός, 1997).

[409] «αυτό το μυθιστόρημα, γραμμένο σε τριτοπρόσωπη αφήγηση και εστιασμένο στην προοπτική του πρωταγωνιστή, αναπαριστά τα ψυχικά βάσανα ενός νέου καταδικασμένου για ένα έγκλημα που δεν έχει διαπράξει, μοιάζει με ορισμένα μαρτυρικά θύματα του Ντοστογιέφσκι και δεν βρίσκει ανταπόκριση στην ελληνική κοινωνία.» (Vitti, 2003, σ. 357)

[410] Ο Ρασκόλνικοφ ψαχουλεύει διαρκώς το τσεκούρι με το οποίο σκοπεύει να κάνει τον φόνο, για να βεβαιωθεί ότι το έχει και ότι είναι σωστά στερεωμένο μέσα στο παλτό του. Το ίδιο κάνει ο Πέπονας με το μαχαίρι που έχει κρύψει στα ρούχα του, πηγαίνοντας να σκοτώσει τον Αράθυμο.

κατηγορίες και, τέλος, οι τύψεις που βασανίζουν τον αληθινό ένοχο, είναι στοιχεία που βρίσκουν τα αντίστοιχά τους στο έργο του Θεοτόκη, παραλλαγμένα βεβαίως, και δουλεμένα για να δημιουργήσουν μια διαφορετική, μια καινούρια ιστορία. Πιο σημαντικό ίσως στοιχείο ομοιότητας στα δύο έργα είναι η κριτική τους στάση απέναντι στον σοσιαλισμό, γεγονός που μαρτυρά την αλλαγή που έχει επέλθει στη σκέψη του Θεοτόκη από την εποχή που έγραφε την *Τιμή και το χρήμα*.

Άλλοι δυο χαρακτήρες του Θεοτόκη είναι πιθανό να φέρουν ρωσικές επιρροές, από τον Τουργκένιεφ αυτήν τη φορά. Ο Άλκης και ο Πέτρος Αθάνατος από τους *Σκλάβους στα δεσμά τους* μοιράζονται κάποια από τα χαρακτηριστικά του Μπαζάρωφ από το *Πατέρες και γιοι*: «Λυτρωμένος από την αβουλία και το σκεπτικισμό της αριστοκρατικής διανόησης, είναι ωστόσο κι αυτός σημαδεμένος από σοβαρά ελαττώματα και τον εμποδίζουν να παίξει τον ιστορικό ρόλο του. Στο βάθος είναι κι ο Μπαζάρωφ ένας διανοούμενος, τον διχάζει η ασυνέπεια ανάμεσα στα λόγια και στα έργα, η θέση του είναι ο μηδενισμός […] Αρνιέται τα πάντα, αλλά αποδείχνεται συχνά σκλαβωμένος στα ίδια εκείνα πράγματα που αρνιέται.» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σσ. 198-199). Στο έργο του Θεοτόκη, διανοούμενος που δεν μπορεί να περάσει από τα λόγια στα έργα είναι ο Άλκης, αντιδραστικός και μηδενιστής είναι ο αναρχικός Πέτρος Αθάνατος.

*Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* αποκαλύπτουν, από ιδεολογική άποψη, μια συγγένεια στην πολιτική σκέψη του Θεοτόκη με αυτήν του Τουργκένιεφ: «Ο Τουργκένιεφ εχθρεύεται και τα δύο άκρα. Στη Ρωσία – πιστεύει – έγινε μία σωτήρια επανάσταση, το άνοιγμα του δρόμου στην Ευρώπη με τις μεγάλες κυβερνητικές μεταρρυθμίσεις. Τώρα η επανάσταση αυτή διατρέχει κίνδυνο από το ένα άκρο, που θέλει την αναστήλωση του παλιού, όσο κι από το άλλο, που οραματίζεται έναν απίθανο στη Ρωσία σοσιαλισμό.» (Αλεξανδρόπουλος, 1978, σ. 199). Αντίστοιχα και ο Θεοτόκης, στους *Σκλάβους,* εκθέτει τον προβληματισμό ενός ώριμου πλέον διανοητή, που βλέπει με κριτική ματιά όλες τις πλευρές και καταδικάζει και αυτός τα άκρα. Η απογοήτευσή του από το σοσιαλιστικό όραμα καθρεπτίζεται στο γεγονός ότι το πρόσωπο που διακηρύττει αυτές τις ιδέες, ο νεαρός Άλκης, είναι το ίδιο που τις

υπονομεύει. Εδώ ο Θεοτόκης εφαρμόζει στην πεζογραφία την γνωστή από τον χώρο της ποίησης ρομαντική ειρωνεία[411]:

> *θα ενωνόνταν όλα σε μίαν αδιάσπαστη προσπάθεια, και χωρίς μεγάλες δυσκολίες τέλος η επανάσταση θα νικούσε και θ' άρχιζε μια νέα εποχή [...] «Ποιος θα μας οδηγήσει;» ξανάπε σκεφτικός και χαμηλόφωνα ο Άλκης. «Εσύ, εσύ!» του φώναξαν με χαρά όλα τα στόματα. «Όχι, όχι!» απάντησε με τρόμο και η όψη του εκιτρίνισε. [...] Εθυμήθηκε την αδύνατη υγεία του, τα περασμένα του χρόνια πού είταν όλα μία πάλη με το θάνατο, εθυμήθηκε τον έρωτά του και τες πίκρες που εδοκίμαζε για την Ευλαλία, εσυλλογίστηκε την άδικη δύναμη του πλούτου, κι ανανοήθηκε πως κάθε μέρα εκείνος έχανε κάτι από τον εαυτό του κι από την ευτυχία του. «Όχι, όχι!» ξανάπε τρομασμένος ακόμη.* (σελ. 102)

## Γ.3. Οι διακειμενικές σχέσεις της *Κυρίας Μποβαρύ* με τους *Σκλάβους στα Δεσμά τους*

*Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* είναι το μοναδικό αστικό μυθιστόρημα του Θεοτόκη, ένα από τα τελευταία έργα του, το οποίο επεξεργαζόταν για τουλάχιστον μία δεκαετία (1912-1922) και στο οποίο εγγράφονται όλες οι επιρροές που έχει δεχτεί η σκέψη και η καλλιτεχνική του εργασία[412]. Όταν τυπώθηκε το βιβλίο από τις εκδόσεις Ελευθερουδάκη (1922), ο Θεοτόκης εργαζόταν πάνω στη μετάφραση της *Κυρίας Μποβαρύ,* έργο το οποίο, όπως τεκμηριώθηκε παραπάνω, εντάσσεται οργανικά στο συγγραφικό και μεταφραστικό του πρόγραμμα. Έχει επισημανθεί από άλλους ερευνητές η πνευματική και καλλιτεχνική συγγένεια του Θεοτόκη με αυτήν του Φλωμπέρ (Τσούτσουρα, 1997), (Δάλλας, 1988). Εδώ θα επιχειρήσουμε μια συστηματική ανάδειξη των διακειμενικών σχέσεων ανάμεσα στο μυθιστόρημα του Θεοτόκη και αυτό του Φλωμπέρ.

Ο Φλωμπέρ έχει δομήσει το μυθιστόρημά του σε τρία μέρη, εκ των οποίων το Α΄ Μέρος αποτελείται από 9 κεφάλαια, το Β΄μέρος από 15 κεφάλαια και το Γ΄μέρος από 11 κεφάλαια. Ενώ το μυθιστόρημα τιτλοφορείται *Κυρία Μποβαρύ*, εννοώντας την Έμμα, αυτή δεν εμφανίζεται από την αρχή της ιστορίας. Το πρώτο κεφάλαιο του βιβλίου είναι μια παρουσίαση του κυρίου Μποβαρύ, από την παιδική του ηλικία και τις σπουδές του, ως τον γάμο του με την πρώτη του γυναίκα και την αρχή της επαγγελματικής του σταδιοδρομίας. Στο τέλος του 2ου κεφαλαίου κάνει την εμφάνισή

[411] Σχετικά με την ρομαντική ειρωνεία στην ποίηση και τη χρήση της από τον Θεοτόκη βλ. στις ενότητες Α.2. και Γ.2. του 2ου κεφαλαίου.
[412] Βλ. και στο 3ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Γ.2., σσ. 249-251, σχετικά με τις σαιξπηρικές επιρροές στο μυθιστόρημα του Θεοτόκη.

της η Έμμα, η οποία αποκτά όλο και πιο κεντρικό ρόλο, ως το 6ο κεφάλαιο, οπότε ο συγγραφέας κάνει μια αναδρομή στη ζωή της. Από εκεί και έπειτα είναι η πρωταγωνίστρια της δράσης. Επίσης, η Έμμα απουσιάζει και από τα τελευταία τρία κεφάλαια του βιβλίου, καθώς πεθαίνει στο τέλος του 8ου κεφαλαίου του Γ΄ μέρους. Τα κεφάλαια 9-11 του Γ΄ μέρους είναι αφιερωμένα στις συνέπειες του θανάτου της Έμμας και κλείνουν με τον θάνατο του κυρίου Μποβαρύ. Με αυτήν τη δομή ο Φλωμπέρ δημιουργεί ένα πλαίσιο για την ηρωίδα του, το οποίο οριοθετείται από τη ζωή και τη δράση του συζύγου της πριν και μετά από αυτήν.

Αντίστοιχα, ο Θεοτόκης έχει δομήσει το μυθιστόρημά του επίσης σε τρία μέρη, το Α΄ μέρος με 6 κεφάλαια, το Β΄ μέρος με 8 κεφάλαια και το Γ΄ με 7. Η αρχή και το τέλος του βιβλίου επίσης οριοθετούνται από ένα πρόσωπο, τον Άλκη. Μάλιστα, στο 2ο κεφάλαιο του μυθιστορήματος του Θεοτόκη, γίνεται επίσης μια αναδρομή στο παρελθόν του Άλκη, όπως αντίστοιχα είχε γίνει στο 1ο κεφάλαιο της *Μποβαρύ* για τον Κάρλο. *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* ανοίγουν και κλείνουν με ένα leitmotiv, την περιγραφή του άρρωστου Άλκη που ψυχομαχεί στο κρεβάτι, ενώ έξω από το παράθυρο ο κόσμος σφύζει από ζωή. Η μόνη διαφορά μεταξύ της πρώτης και της τελευταίας σκηνής είναι το γεγονός ότι στην τελευταία ο Άλκης πεθαίνει, ενώ στην πρώτη είχε ανακάμψει. Έτσι ο Θεοτόκης φτιάχνει με τον Άλκη ένα πλαίσιο, όπου μέσα δεν κλείνεται ένα πρόσωπο, αλλά όλα τα πρόσωπα, αφού στους *Σκλάβους στα δεσμά τους* δεν υπάρχει ένας πρωταγωνιστής, αλλά η τραγωδία μιας κοινωνίας ολόκληρης. Παρατηρείται λοιπόν, εκ πρώτης, μια αντιστοιχία στη δραματική δομή των δύο έργων.

Αυτή η αντιστοιχία επεκτείνεται και στους ενδιάμεσους σταθμούς της πλοκής, στη μετάβαση από το κάθε μέρος στο επόμενο. Στη *Μποβαρύ,* κάθε μετάβαση σηματοδοτείται από μια μετακίνηση στον χώρο, που έχει ως αφορμή μια κρίση στην υγεία της Έμμας. Στο Α΄ μέρος του βιβλίου το ζεύγος Μποβαρύ κατοικεί στην Τοστ, αλλά μια νευρική κρίση της Έμμας, με συμπτώματα κατάθλιψης, κάνει τον σύζυγό της να πάρει την απόφαση να μετακομίσουν στην Υονβίλλη. Η προοπτική αυτή προκαλεί αισιοδοξία στην Έμμα, η ασθένεια της οποίας οφείλεται στην απογοήτευσή της από την περιορισμένη ζωή της επαρχίας και από τη χλιαρή σχέση της με τον Κάρλο. Ελπίζει πως η αλλαγή περιβάλλοντος θα φέρει αλλαγές και στη ζωή της. Το Β΄ μέρος του βιβλίου εκτυλίσσεται στην Υονβίλλη, εκεί όμως η Έμμα δεν θα βρει ακριβώς αυτά που περίμενε. Ένας ανεκπλήρωτος έρωτας με τον Λέοντα και μια

βαριά ερωτική απογοήτευση από τον Ροδόλφο θα κλονίσουν πολύ την υγεία της. Ο θετικός φαρμακοποιός της Υονβίλλης, Ομαί, προτείνει μια βόλτα στη Ρουένη, την κοντινή μεγάλη πόλη, για μια επίσκεψη στο θέατρο. Ο κύριος Μποβαρύ υιοθετεί την ιδέα και πηγαίνουν στη όπερα της Ρουένης. Εκεί η Έμμα θα ξανασυναντήσει τον Λέοντα και η σχέση τους αυτή τη φορά θα ολοκληρωθεί. Στο Γ΄ μέρος του βιβλίου η Έμμα πηγαινοέρχεται στη Ρουένη, για να συναντά τον εραστή της. Αυτή η σχέση όμως, θα έχει ολέθριες συνέπειες.

Στο μυθιστόρημα του Θεοτόκη το κάθε μέρος αποτελεί την πράξη ενός δράματος, της τραγωδίας των Οφιομάχων. Στο Α΄ μέρος γίνονται γνωστά τα οικονομικά προβλήματα των Οφιομάχων και η εκβιαστική πρόταση του Στεριώτη. Επίσης, παρουσιάζεται ο έρωτας της Ευλαλίας με τον Άλκη, που φαίνεται να έχει θεραπευτεί. Το τελευταίο κεφάλαιο κλείνει με μια νότα αισιοδοξίας, καθώς οι δύο νέοι δίνουν αμοιβαία υπόσχεση να παντρευτούν, παρά τις αντιξοότητες. Το Β΄ μέρος περιλαμβάνει την οικονομική κατάρρευση και τον κοινωνικό διασυρμό των Οφιομάχων. Η σχέση της Ευλαλίας με τον Άλκη καταδικάζεται οριστικά, εφόσον η Ευλαλία υποχωρεί στις πιέσεις του πατέρα της και δέχεται την εκβιαστική πρόταση του Στεριώτη. Ο Άλκης φεύγει, πικρά απογοητευμένος. Στο Γ΄ μέρος το δράμα κορυφώνεται με την ολοκληρωτική κατάρρευση των Οφιομάχων, την αδιέξοδη κατάληξη κάθε σχέσης (Γιώργης – Αιμιλία, Λουίζα – Αρκούδης, Ευλαλία – Στεριώτης), την αυτοκτονία του Σπύρου Οφιομάχου και τον θάνατο του Άλκη.

Υπάρχουν επίσης μεμονωμένα κεφάλαια των δύο έργων που παρουσιάζουν μεταξύ τους αντιστοιχίες στη δομή και τη λειτουργία, ακόμα και ορισμένα επεισόδια με παρόμοιες καταστάσεις. Η ασθένεια της Έμμας, για παράδειγμα, αναπτύσσεται στα κεφάλαια Α΄9, Β΄13-14 και Γ΄8 και παρουσιάζει μια κλιμάκωση. Ξεκινά με μια πρώτη νευρική κρίση, με συμπτώματα κυκλοθυμίας και κατάθλιψης. Στο κεφάλαιο Β΄13, αφού σκέφτεται να αυτοκτονήσει, εκδηλώνεται μια βαρύτερη κρίση, με πυρετό και παραλήρημα, από την οποία μόλις γλιτώνει τον θάνατο σαν από θαύμα, αφού έρχεται ο παπάς για να την εξομολογήσει (κεφ. Β΄14). Τέλος, στο κεφάλαιο Γ΄8, σε μια στιγμή απόγνωσης παίρνει αρσενικό, οπότε πεθαίνει μέσα σε πόνους, με τον παπά να την εξομολογεί. Στους *Σκλάβους στα δεσμά τους* η ασθένεια του Άλκη αναπτύσσεται κυρίως στα κεφάλαια Α΄1 και Γ΄7, με το leitmotiv που αναφέρθηκε παραπάνω, ενώ στη μέση περίπου του βιβλίου, στο κεφάλαιο Β΄6 υπάρχει ένα επεισόδιο με τον Άλκη μεθυσμένο, στο οποίο φαίνεται να επανέρχονται τα

συμπτώματα της ασθένειας. Οι σκηνές στα κεφάλαια Β΄13-14 και Γ΄8 της *Μποβαρύ* παρουσιάζουν πολλές ομοιότητες μεταξύ τους, κατ' αντιστοιχία με το leitmotiv της ασθένειας του Άλκη στα κεφάλαια Α΄1 και Γ΄7 των *Σκλάβων*.

Στο κεφάλαιο Α΄8 της *Μποβαρύ* περιγράφεται μια πλούσια εσπερίδα στην έπαυλη του Μαρκήσιου Ντ' Αντερβιλλιέ, στην οποία έχουν καλέσει και το ζεύγος Μποβαρύ. Το επεισόδιο είναι πολύ σημαντικό, γιατί δίνει στην Έμμα την ευκαιρία να έρθει σε επαφή με τη λάμψη και την πολυτέλεια μιας ζωής που ως τότε γνώριζε μόνο μέσα από τα βιβλία της. Η επαφή όμως είναι πρόσκαιρη και η επιστροφή στην πεζή καθημερινότητα τη γεμίζει απαισιοδοξία. Στο κεφάλαιο αυτό υπάρχουν εκτεταμένα περιγραφικά αποσπάσματα, για το σπίτι, το γεύμα, την ενδυμασία και τη συμπεριφορά των υψηλών καλεσμένων:

> *Το δίτροχο του Κάρλου εστάθηκε μπρος στη μεσινή αναβάθρα˙ οι υπηρέτες παρουσιάσθηκαν, ο μαρκήσιος επρόβαλε και δίνοντας το χέρι του στη γυναίκα του γιατρού τους οδήγησε στον προθάλαμο.*
> *Ήταν στρωμένος με μαρμαρένιες πλάκες, με πολύ ψηλό νταβάνι και ο κρότος που έκαναν τα βήματα και ο ήχος της φωνής αντιλαλούσαν καθώς στην εκκλησία. Απέναντι ανέβαινε μια ολόισια σκάλα και αριστερά ήταν μια στοά, που οδηγούσε στη σάλα του μπιλιάρδου˙ […] Περνώντας για να πάει στο σαλόνι, η Έμμα είδε γύρω στον μπιλιάρδο άντρες με σοβαρή όψη, με το πηγούνι τους ακουμπισμένο σε ψηλούς λαιμοδέτες, παρασημοφορημένους όλους και που εγελούσαν αμίλητοι σπρώχνοντας τη στέκα τους. Στο βαθύχρωμο σανίδωμα που έντυνε τους τοίχους, μεγάλες χρυσωμένες κορνίζες είχαν στο χαμηλότερο μέρος τους ονόματα γραμμένα με μαύρα στοιχεία. […] Τα κεριά στα πολυκαίρια τους εμάκραιναν τις φλόγες τους προς τις ασημένιες καμπάνες.*

Το αντίστοιχο επεισόδιο των *Σκλάβων* περιλαμβάνει τα κεφάλαια Α΄5-6, στα οποία περιγράφεται ο χορός στο «παλάτι» του πλούσιου βιομήχανου Διονυσίου Αστέρη. Στο τέλος του επεισοδίου ο Άλκης χορεύει με την Ευλαλία και δίνουν μια αμοιβαία υπόσχεση γάμου, που όμως θα διαψευσθεί από τις συνθήκες. Περιγράφονται και εδώ η διακόσμηση του σπιτιού, τα ρούχα, οι συμπεριφορές, όπως στο αντίστοιχο κεφάλαιο της *Μποβαρύ:*

> *Από τες δέκα το βράδυ οι άμαξες εσταματούσαν μπρος στη μεγάλη ορθάνοιχτη οξώπορτα, όπου ένας λακές, γνωστός σ' όλον τον κόσμο, ψηλός, με μακριά καστανή γενειάδα, εκρύωνε μέσα στην ωραία στολή του, εδεχότουν τους καλεσμένους και τους έμπαζε στο φιλόξενο σπίτι […] Το*

*φως εχυνότουν άφθονο από δύο πολυκαίρια που τα βαστούσαν στα χέρια τους δύο ξύλινα μισόγυμνα μαυρόπαιδα, […]*
*Οι σταχτιοί τοίχοι και το πλακοστρωμένο έδαφος εφεγγοβολούσαν σαν καθρέφτες˙ τα κόκκινα στενά χαλιά εβούβαιναν τον κρότο από τα πατήματα˙ […]*
*Στη μεγάλη τη σάλα, όπου έμπαινε κανείς, αφού περνούσε από δύο όμοια πλούσια, ψηλονταβανωμένα και φωτολουσμένα σαλονάκια, κόκκινο το ένα, γαλάζιο το άλλο, και γεμάτα κόσμο που εδιασκέδαζε κουβεντιάζοντας ή που έπαιζε χαρτιά, […] Κ' οι τοίχοι είχαν ένα βαθύ κίτρινο σκοτωμένο χρώμα, στολισμένοι και κείνοι με γυψένια κοσμήματα χρυσά και άσπρα και με ζωγραφιές μικρές και μεγάλες, μέσα σε πλατιές, όμορφες, χρυσές κορνίζες, ολοκαίνουργιες.*

Άλλο ένα επεισόδιο της *Μποβαρύ* που έχει το αντίστοιχό του στους *Σκλάβους* είναι αυτό του κεφαλαίου Β΄8, το οποίο περιλαμβάνει τα συμβούλια στην Υονβίλλη, με τις ομιλίες των ρητόρων, τα αγροτικά βραβεία και το «ψηστήρι» του Ροδόλφου προς την Έμμα[413]. Στο κεφάλαιο Β΄8 των *Σκλάβων* περιγράφεται η κηδεία του Περικλή Βαλσάμη, κοινωνικό γεγονός στο οποίο είναι παρούσα σχεδόν όλη η πόλη. Με όλη τη σοβαρότητα της περίστασης και την επιβεβλημένα θλιβερή διάθεση, η ατμόσφαιρα αναδίδει κάτι έντονα ειρωνικό. Παρά τους εγκωμιαστικούς επικήδειους, το πένθος για τον μακροχρόνια ασθενή Βαλσάμη είναι πολύ χλιαρό και τυπικό και οι κουβέντες του πλήθους σύντομα παρεκτρέπονται σε άλλα ζητήματα. Κουβέντες για την πολιτική, για την πρόοδο, για την επιστήμη, ανακατεμένες με κοινωνικό κουτσομπολιό και, για αποκορύφωμα, το «ψηστήρι», το πρόστυχο παζάρεμα των σχέσεων, αυτή τη φορά τριπλασιασμένο: Το ενδεχόμενο να παντρευτεί ο Γιώργης την πλούσια Αιμιλία τώρα που αυτή χήρεψε, οι μάταιες προσπάθειες του Οφιομάχου να εξακριβώσει αν ο γιος του τραπεζίτη Αρκούδη θα παντρευτεί τελικά τη Λουίζα ή θα την παρατήσει ατιμασμένη, οι πιέσεις του Σπύρου Οφιομάχου προς τον υπουργό για να τον διορίσει. Όπως στη *Μποβαρύ,* έτσι και εδώ, όλες αυτές οι διαφορετικές συζητήσεις και σκέψεις, συμπλεκόμενες μεταξύ τους, αλληλοσχολιάζονται, αναδεικνύοντας η μία τη φαυλότητα και τη ματαιότητα της άλλης.

Και άλλα επεισόδια παρουσιάζουν σε διάφορους βαθμούς ομοιότητες μεταξύ τους: Οι ερωτικές συναντήσεις της Έμμας και των εραστών της, με τις ερωτικές συναντήσεις Αιμιλίας- Γιώργη. Οι καυγάδες και τα πείσματα της Έμμας και οι απογοητεύσεις της από τους εραστές της, με τις διακυμάνσεις στη σχέση και τον

[413] βλ. και παραπάνω, στην ενότητα Β.3, για το σχετικό επεισόδιο.

οριστικό χωρισμό Αιμιλίας – Γιώργη. Οι επαναλαμβανόμενες επισκέψεις του τοκογλύφου Λερέ και οι πιέσεις του προς την Έμμα, με τις αντίστοιχες σκηνές μεταξύ Οφιομάχου και Χαντρινού. Η αυτοκτονία της Έμμας ως επακόλουθο του υπέρμετρου χρέους που φόρτωσε στον άντρα της, αποσπώντας το πληρεξούσιό του, με την αυτοκτονία του Σπύρου Οφιομάχου ως επακόλουθο της αποκάλυψης ότι πλαστογράφησε την υπογραφή του Στεριώτη για να δανειστεί χρήματα.

Επιχειρώντας στη συνέχεια μια σύγκριση των χαρακτήρων στα δύο μυθιστορήματα, μπορούν να γίνουν οι εξής παρατηρήσεις: Η πρωταγωνίστρια του Φλωμπέρ, η Έμμα, είναι μία μεσοαστή επαρχιώτισσα με ρομαντικά όνειρα και υπέρμετρες φιλοδοξίες, στην οποία ενσαρκώνεται ένας ακραίος τύπος ανθρώπου, που αδυνατεί να δεχτεί την πραγματικότητα και ζει με ψευδαισθήσεις, οδηγούμενος στην αυτοκαταστροφή και παρασύροντας μαζί του όσους είναι κοντά του. Επίσης είναι επιρρεπής στα πάθη και φιλήδονη, με εξεζητημένα γούστα, λεπτές αισθήσεις και έναν ασίγαστο πόθο για την ευτυχία που δεν ξέρει και η ίδια ακριβώς να ορίσει σε τι συνίσταται. Ο Θεοτόκης έχει μοιράσει τα στοιχεία του χαρακτήρα της σε διάφορα πρόσωπα:

Η Αιμιλία Βαλσάμη, που έχει και παρόμοιο όνομα, μοιράζεται με την Έμμα την παθητική και ρομαντική της ιδιοσυγκρασία. Παγιδευμένη μέσα στον γάμο με έναν μεγαλύτερο και άρρωστο άντρα, ποθεί και αυτή την ευτυχία σε μια μελλοντική στιγμή. Αναζητά τις συγκινήσεις που της λείπουν στην αγκαλιά εραστών, δικαιολογώντας τον εαυτό της, σκεπτόμενη ότι έχει το δικαίωμα να το κάνει, εφόσον ο σύζυγός της αδυνατεί να την ικανοποιήσει. Είναι αισθησιακή και δυναμική, με μια επιθετική σεξουαλικότητα, όπως η Έμμα. Εξουσιάζει τους εραστές της και ταυτόχρονα εξουσιάζεται από αυτούς, όπως η Έμμα. Ο έρωτας είναι και για τις δυο τους πηγή ευτυχίας και ταυτόχρονα μαρτύριο:

> *Η ωραία κυρία δεν ημπορούσε ν' αγαπά τον άρρωστον άντρα της, δεν τον είχε ποτέ της αγαπήσει, και την αγάπη την είχε γνωρίσει μοναχά στην αγκαλιά του νέου Οφιομάχου. Είχε καρδιά τρυφερή και παράφορη˙ και η αγάπη την ετυραννούσε, την έκανε να υποφέρνει, την ανησυχούσε αδιάκοπα, της έδινε βαριές φροντίδες, εκυρίευε όλη τη ζωή της. Κάθε αυγή, όταν εξυπνούσε στην κάμαρά της, όπου εκοιμότουν μονάχη της, εθυμότουν, μεθυσμένη ακόμα από τον ύπνο, πρώτον εκείνον ξάστερα […] κι εκείνη η φαντασία αναζωογονούσε και ξαναζωντάνευε όλες τες στιγμές της ευτυχίας της, το ανιστόρητο δρόσισμα της αγάπης, τες στιγμές που επαραδινότουν τρέμοντας στον αγαπημένον άντρα […]* (*Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, σελ. 71)

> *Ποτέ άλλοτε ο Κάρλος δεν της φαινόταν τόσο αηδιαστικός, με δάχτυλα τόσο τετράγωνα, με μυαλό τόσο χονδρό, με τρόπους τόσο χυδαίους, παρά όταν βρίσκονταν μαζί ύστερα από τις συναντήσεις με το Ροδόλφο. Τότε, μολονότι προσποιόταν την καλή και ενάρετη σύζυγο, εθυμότανε με πυρετό το κεφάλι εκείνο που τα μαύρα μαλλιά κατέληγαν σε μια μπούκλα προς το ηλιοκαμένο μέτωπο, το ανάστημα εκείνο το δυνατό και κομψό συγχρόνως, τον άνθρωπο τέλος εκείνον που είχε τόση πείρα στη σκέψη και τόση σφοδρότητα στο αίσθημα.* (*η Κυρία Μποβαρύ*, σελ. 247)

Ο κόμης Φιλάρετος Οφιομάχος μοιράζεται με την Έμμα την αδυναμία της να συμβιβαστεί με την πραγματικότητα και την κλιμακούμενη τρέλα που την οδηγεί σε αυτοκαταστροφή. Ο Οφιομάχος αναμασά τα παλιά μεγαλεία της οικογένειάς του, όπως η Έμμα αναπολεί τις στιγμές που έζησε στο κάστρο του Μαρκήσιου, ή τις μυστικιστικές της εξάρσεις όταν ήταν μαθήτρια στις καλόγριες. Ο ξεπεσμένος αριστοκράτης αρνείται πεισματικά να συμβαδίσει με τις οικονομικές και κοινωνικές συνθήκες της εποχής του. Χαρτοπαίζει και ξοδεύει χρήματα που δεν έχει, ελπίζοντας σε μια έξωθεν σωτηρία που δεν πρόκειται να έρθει. Κατ' αναλογία, η μεσοαστή επαρχιώτισσα αδυνατεί να δεχτεί την κοινωνική της θέση και επιμένει να ζει σε μια εναλλακτική πραγματικότητα που έχει πλάσει με τη φαντασία της και ενισχύει με τις παράλογα πολυτελείς αγορές της. Τα δύο πρόσωπα ακολουθούν μια παράλληλη πορεία προς την αλόγιστη σπατάλη, τον δανεισμό με τόκο και τη χρεωκοπία.

Εδώ φαίνεται και η αντιστοιχία των δύο χαρακτήρων των τοκογλύφων, του Λερέ με τον Χαντρινό. Είναι και οι δύο διπρόσωποι, υποκριτές και γλοιώδεις. Κολακεύουν και την ίδια στιγμή προσβάλλουν και εκβιάζουν. Εξωθούν τα θύματά τους στα πιο παράλογα δάνεια, ενώ την ίδια στιγμή τα νουθετούν και τα επικρίνουν για την καθυστέρηση της εξόφλησης και τη συσσώρευση του χρέους. Έμμεσα, ενθαρρύνουν ακόμα και παράνομες πράξεις, όπως η πλαστογράφηση της υπογραφής του Στεριώτη από τον Σπύρο Οφιομάχο, αντίστοιχη με την πρόταση του Λερέ στην Έμμα να «εξασφαλίσει» ένα πληρεξούσιο από τον άντρα της.

Ο Άλκης, αν και είναι πολύ διαφορετικός χαρακτήρας στο σύνολό του, μοιράζεται με την Έμμα το ανεκπλήρωτο ρομαντικό όραμα - αν και το όραμα του Άλκη είναι ιδεαλιστικό, ενώ αυτό της Έμμας εγωκεντρικό - και τη λαχτάρα μιας ευτυχίας που παραμένει χιμαιρική. Επίσης έχουν ως κοινό στοιχείο τις κρίσεις υγείας, όμως οι κρίσεις του Άλκη έχουν φυσική ρίζα, ενώ της Έμμας ψυχολογική. Ο Άλκης, ως ιδεαλιστής, έχει και ορισμένα από τα χαρακτηριστικά του Λέοντα. Είναι και οι δύο

διστακτικοί και αδύναμοι, αν και ο Λέων αλλάζει στο Γ΄ μέρος του βιβλίου. Συνολικά ο χαρακτήρας του Λέοντα παρουσιάζει περισσότερα κοινά στοιχεία με τον Γιώργη. Τρυφερός εραστής της Έμμας, που σταδιακά απωθείται από την υπερβολικά παθιασμένη της συμπεριφορά, ερωτευμένος όμως αληθινά και συχνά εξουσιαζόμενος από αυτήν:

> *Δεν εσυζητούσε τις ιδέες της, παραδεχόταν όλα της τα γούστα. Υποτασσόταν σε τέτοιο βαθμό που να είναι αυτός η γυναίκα-ερωμένη και εκείνη ο άνδρας-κυρίαρχος. Του έλεγε τόσο τρυφερά λόγια και τα συνόδευε με φιλιά που του εσυγκινούσαν την ψυχή. Πού λοιπόν είχε μάθει τη γοητεία αυτή, τη σχεδόν εξιδανικευμένη διαφθορά, διότι τόσο ήταν βαθιά και τεχνική;* (σελ. 365)

Κάπως έτσι περιγράφει ο Θεοτόκης και τα αισθήματα του Γιώργη για την Αιμιλία:

> *Από τρία χρόνια τώρα τον εβαστούσε σκλάβο σιμά της και τα δεσμά του εγενόνταν τώρα ολοένα σφιχτότερα… και δεν έχει τη δύναμη να επαναστατήσει ενάντια σ'εκείνην τη σκλαβιά, κι ας μην είταν εκείνη ούτε η πρώτη, ούτε η μόνη του αγάπη. Τον εβαστούσε με την ασυνήθιστη ομορφιά της, με την ορμή του πάθους της, με την αχόρταγη, θερμή, και δυνατή αγάπη της, με τα μάγια του κόκκινου και υγρού χειλιού της, που ήταν πάντα παρέτοιμο να φιλήσει, με το θεϊκό της παράστημα […] και η δυνατή της θέληση τον εκυβερνούσε, τον είχε κάμει δικό της, χωρίς βούληση ελεύτερη και συχνά χωρίς λογικό…*(σελ. 76-77)

Ο σύζυγος της Έμμας, νωθρός, πεζός και άβουλος, μοιάζει με τον Περικλή Βαλσάμη. Έχει υποβιβαστεί και αυτός στον ρόλο ενός εξαρτήματος της δυναμικής συζύγου του. Σε κοινωνικά συμφραζόμενα, ο Κάρλος αντιπροσωπεύει τους ανθρώπους εκείνους της μεσαίας τάξης, που παραμένουν αθεράπευτα επαρχιώτες, που δεν έχουν φιλοδοξίες, που είναι και θέλουν να είναι μέτριοι. Επομένως, οφείλει τη θέση του στην ιδιοσυγκρασία του, διαμετρικά αντίθετη από αυτήν της Έμμας. Ο Περικλής Βαλσάμης την οφείλει στη φυσική του κατάσταση. Είναι πολύ μεγαλύτερος από την Αιμιλία και πάσχει από μια ανίατη, μακροχρόνια ασθένεια. Και οι δύο άντρες είναι απατημένοι από τις συζύγους τους, των οποίων τις απιστίες φαίνεται να αγνοούν πεισματικά (Κάρλος) ή να ανέχονται αδιαμαρτύρητα (Βαλσάμης). Και οι δύο τις λατρεύουν με μια αφοσίωση συγκινητική και ταυτόχρονα γελοία, δεδομένων των περιστάσεων.

Δύο ακόμα χαρακτήρες του Φλωμπέρ, ο φαρμακοποιός Ομαί και ο πρώτος εραστής της Έμμας, Ροδόλφος Μπουλανζέ, φαίνεται να συγκεντρώνονται στο πρόσωπο ενός

από τους χαρακτήρες του Θεοτόκη. Ο γιατρός Στεριώτης έχει την ίδια πρόστυχη και υπολογιστική στάση απέναντι στον έρωτα όπως ο Ροδόλφος. Νεόπλουτος, επαρχιώτης με καταγωγή από την Ήπειρο, που όμως ζει στην κοσμοπολίτικη Κέρκυρα, επιδιώκει επίμονα την κοινωνική ανέλιξη, βασιζόμενος στον πλούτο του και την επιστημονική του ιδιότητα. Είναι ο μόνος από τα πρόσωπα του μυθιστορήματος που επιτυγχάνει αυτό που θέλει και που, στο τέλος, βγαίνει νικητής. Αντίστοιχα, ο φαρμακοποιός Ομαί, πλουτίζει, αποκτά φήμη και φτάνει στο τέλος του βιβλίου να σνομπάρει τον Κάρλο, ως κοινωνικά πολύ κατώτερό του. Μάλιστα το βιβλίο τελειώνει ως εξής:

> *Ύστερα από το θάνατο του Μποβαρύ, διαδέχτηκαν ο ένας τον άλλο τρεις γιατροί, δίχως να μπορέσουν να στεριώσουν. Ο κύριος Ομαί τους επολέμησε πολύ και δεν τους άφησε να μείνουν. Άρχισε να κάνει μία πάρα πολύ μεγάλη πελατεία. Οι αρχές τον περιποιούνταν και η κοινή γνώμη τον επροστάτευε. Επήρε τέλος και το παράσημο.* (σελ. 458)

Η *Κυρία Μποβαρύ* και *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* είναι δύο μυθιστορήματα που μέσα από τις ανθρώπινες σχέσεις σκιαγραφούν την κοινωνία της εποχής τους και αντανακλούν τους προβληματισμούς των συγγραφέων τους. Ο Φλωμπέρ καταγράφει τις διάφορες εκδοχές της αστικής τάξης (είναι στο έργο του παρόντες και οι αγρότες και οι αριστοκράτες, αλλά σε περιθωριακή θέση), αναδεικνύει τα ελαττώματά της και τη δίψα της για πλούτο και καταξίωση. Ταυτόχρονα, σχολιάζει την τεχνολογική πρόοδο της εποχής του με κριτική ματιά, χωρίς να είναι βέβαιος για την ευτυχία που αυτή εγγυάται, όπως υποστηρίζουν αυτοί που την ευαγγελίζονται[414]. Ο Θεοτόκης σκιαγραφεί τη δική του κοινωνία, της Κέρκυρας στο γύρισμα του αιώνα, την πτώση της παλαιάς αριστοκρατίας και την άνοδο της αστικής τάξης (και εδώ οι αγρότες υπάρχουν, αλλά κινούνται στο περιθώριο). Προβληματίζεται και αυτός για την πρόοδο της επιστήμης[415] και για την πολιτική[416]. Και στα δύο μυθιστορήματα, στο υπόβαθρο των συζητήσεων μεταξύ των προσώπων, βρίσκονται οι ιδέες του θετικισμού, της προόδου, της αθεΐας, του δαρβινισμού κ.λπ.

[414] Έτσι ερμηνεύεται το επεισόδιο της εγχείρησης του αμβλύποδα υπηρέτη του πανδοχείου, Ιππόλυτου, που καταλήγει σε γάγγραινα και ακρωτηριασμό του ποδιού (κεφ. Β΄ 11).

[415] Αυτό αντικατοπτρίζεται κυρίως στις συζητήσεις του Στεριώτη και άλλων για επιστημονικά ζητήματα.

[416] Ο Αλκης και ο Πέτρος Αθάνατος, αλλά και άλλοι, δευτερεύοντες χαρακτήρες, κάνουν διαρκώς πολιτικές συζητήσεις και αναφορές στην πολιτική επικαιρότητα.

Τέλος, αν και ο προγραμματικός σκοπός της ενότητας αυτής ήταν η εξέταση των διακειμενικών σχέσεων της *Κυρίας Μποβαρύ* με τους *Σκλάβους στα δεσμά τους,* κρίνεται απαραίτητος ο σχολιασμός ενός αποσπάσματος του μυθιστορήματος του Φλωμπέρ, το οποίο παρουσιάζει εκπληκτικές αναλογίες με το έργο του Θεοτόκη, *Ο παπά Ιορδάνης Πασίχαρος και η ενορία του*[417]. Το εν λόγω έργο περιλαμβάνει ένα κεφάλαιο για την παιδική ηλικία του Ιορδάνη και τα πρώτα σχολικά του χρόνια[418], το οποίο φαίνεται να είναι σε μεγάλο βαθμό εμπνευσμένο από το κεφάλαιο Α΄1 της *Κυρίας Μποβαρύ,* που αφορά στα σχολικά χρόνια του Κάρλου Μποβαρύ. Παρατίθενται στη συνέχεια αποσπάσματα από το έργο του Θεοτόκη, που συμπίπτουν με το σχετικό επεισόδιο του Α΄1 κεφαλαίου της *Μποβαρύ,* για το οποίο έγινε ήδη λόγος παραπάνω, στην ενότητα Β.3.:

> *Τα παιδιά όλα γυρίζοντας τους εκοίταζαν με περιέργεια, παρέτοιμα πάντα να γελάσουν˙ η εκκλησία εβούιξε από τις φωνές τους γιατί το καθένα κάτι έλεγε στο διπλανό του, με ζωηρές χειρονομίες, με πήδους, με μισοβασταγμένα γέλοια […]*
> *Τέλος αφού [εσώπασ]αν, ο δάσκαλος εδοκίμασε να κάμει τον Ιορδάνη να σταθεί ομπρός του. Αλλά εκείνος ήθελε σιμά του και τη γρηά, πού [ ], ειδεμή δεν εστεκότουν, εχυνότουν, κ' έκρουβε μέσα στα γόνατά της το κεφάλι του. Δεν ήθελε [να σταθεί], δεν ήθελε να βγάλει από το κεφάλι το φεσάκι του… κ' ήταν τόσο γελοίο όλο του το [σουλούπι, με] το κόκκινο πρόσωπο, με τα πλατειά κακοκομένα ρούχα […]*

[417] Πρόκειται για το τελευταίο έργο του Θεοτόκη, το οποίο σχεδίαζε κατά την περίοδο 1922-1923, ενώ ήταν ήδη βαριά άρρωστος και δεν πρόλαβε να το ολοκληρώσει. Το χειρόγραφο ανασύρθηκε και δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1974 από τον Φίλλιπο Βλάχο. Είναι αρκετά δυσανάγνωστο, καθώς διάφορες λέξεις ή φράσεις έχουν φθαρεί.

[418] Στον τόμο που κυκλοφόρησε το 1994, με επιμέλεια του Γιάννη Δάλλα, από τις εκδόσεις Συνέχεια, το κεφάλαιο αυτό εκτείνεται στις σελίδες 84-125.

# ΚΕΦΑΛΑΙΟ ΠΕΜΠΤΟ: ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΟΣ ΛΟΓΟΣ

## Εισαγωγή στο πέμπτο κεφάλαιο

Γύρω στα τέλη του 1906 ανοίγει για τον Θεοτόκη ένας κύκλος μεταφραστικής εργασίας φιλοσοφικών κειμένων, που διακρίνεται σε δύο ξεχωριστά στάδια. Το πρώτο στάδιο περιλαμβάνει την ενασχόλησή του με κείμενα της αρχαίας φιλοσοφίας, τα οποία έχουν ως κύριο θεματικό άξονα την ερμηνεία της φύσης και της πραγματικότητας καθώς και τα ζητήματα του χρόνου, της φθοράς και του θανάτου. Το περιεχόμενο αυτών των κειμένων αντανακλά την προβληματική του Θεοτόκη πάνω στα συγκεκριμένα ζητήματα, αλλά και τη συμπόρευσή του, εν μέρει τουλάχιστον, με μία από τις τάσεις της εποχής του, τη συστηματική προσπάθεια δηλαδή να ερμηνευτεί ο κόσμος και τα φαινόμενά του με βάση κάποιο επιστημονικό-θετικό μοντέλο, σε αντίθεση με τα μεταφυσικά-θεϊστικά μοντέλα που είχαν ως τότε επικρατήσει. Με τον τρόπο αυτόν ο Θεοτόκης επιχείρησε να ανοίξει έναν δίαυλο επικοινωνίας της συντηρητικής ελληνικής σκέψης με την ευρωπαϊκή διανόηση, η οποία βρισκόταν ήδη στην τροχιά του μοντερνισμού.

Πιο συγκεκριμένα, ο Θεοτόκης μετέφρασε φιλοσοφικά έργα τα οποία μπορούν να ενταχθούν στο πλαίσιο της αναζήτησης συσχετισμών ανάμεσα στον σύγχρονο υλισμό και τις αρχαίες φυσιοκρατικές θεωρίες[419], αλλά και ένα έργο από τον αντίλογο στις υλιστικές θεωρίες. Πρόκειται για δύο κείμενα της λατινικής γραμματείας, τα *Γεωργικά* του Βιργίλιου και το *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου, και ένα κείμενο από την αρχαία ελληνική γραμματεία, τον πλατωνικό διάλογο *Φαίδων*. Εδώ θα πρέπει να σημειωθεί ότι τα εν λόγω κείμενα δεν αποτελούν φιλοσοφικές πραγματείες με τη σύγχρονη έννοια, δεν είναι δηλαδή επιστημονικά συγγράμματα, αλλά έργα ποιητικά[420]. Το γεγονός αυτό δεν αναιρεί βεβαίως τη θέση που επέχουν στην επιστήμη της φιλοσοφίας, αιτιολογεί όμως την επιλογή να εξεταστούν, στο πλαίσιο της παρούσας διατριβής, ως λογοτεχνικά μεταφράσματα.

Εξετάζοντας τη μετάφραση των *Γεωργικών*, αλλά και του *Περί Φύσεως* σε σχέση με την προηγούμενη μεταφραστική εργασία του Θεοτόκη από τα Λατινικά, δηλαδή την

[419] Σε αυτό το πλαίσιο ανήκει για παράδειγμα τη Διδακτορική Διατριβή του Καρλ Μαρξ πάνω στις διαφορές της δημοκρίτειας και επικούρειας φιλοσοφίας (*Differenz der demokratischen und epikureischen Naturphilosophie*, 1841).

[420] Βάσει της κλασικής (αριστοτελικής) ποιητικής οι φιλοσοφικοί διάλογοι εντάσσονται στην ποίηση, διότι ακολουθούν την αρχή της μίμησης. Άρα και ο *Φαίδωνας* είναι ποιητικό έργο, παρόλο που δεν είναι γραμμένο σε στίχους (Βελουδής, 1997).

ποίηση του Κάτουλλου και του Οράτιου, μπορούμε να παρατηρήσουμε τα εξής: Τα ποιήματα του Οράτιου και του Κάτουλλου (ωδές/ carmina) ανήκουν στο είδος της λυρικής ποίησης, ενώ τα έργα του Βιργίλιου και του Λουκρήτιου ανήκουν στο διδακτικό έπος. Οι διακειμενικές τους σχέσεις, όμως, είναι πολύ στενές, καθώς οι τέσσερις αυτοί Λατίνοι ποιητές σχετίζονταν μεταξύ τους σε κοινωνικό και διανοητικό επίπεδο και τα εν λόγω έργα τους έχουν κοινή θεματολογία και πολλές αλληλοαναφορές: Πιο συγκεκριμένα, όπως ειπώθηκε και στο σχετικό κεφάλαιο, στους στίχους του Οράτιου και του Κάτουλλου περιέχονται ιδέες και ποιητικά μοτίβα που προέρχονται από την επικούρεια φιλοσοφία. Τα *Γεωργικά* του Βιργίλιου, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη συνέχεια, αποτελούν μια ανασκευή του υλικού και της θεματολογίας του *Περί Φύσεως*, με σαφείς αποστροφές προς τον Λουκρήτιο.

Επιπλέον, η μελέτη της μετάφρασης του πλατωνικού *Φαίδωνα* θα αποκαλύψει τις εσωτερικές σχέσεις του συγκεκριμένου έργου με τα δύο προαναφερθέντα έργα της λατινικής γραμματείας. Επίσης, ενδιαφέρουσα είναι η διαπίστωση ότι η χρονική περίοδος των φιλοσοφικών μεταφράσεων του Θεοτόκη συμπίπτει περίπου με την περίοδο των μεταφράσεών του από τον Σαίξπηρ, η σκέψη του οποίου, όπως είδαμε, επηρεάστηκε από την πρώιμη νεωτερικότητα που είχε τις καταβολές της σε αρχαίες υλιστικές θεωρίες. Το γεγονός αυτό αναδεικνύει μια πολύ ενδιαφέρουσα πτυχή της μεθόδου με την οποία ο Θεοτόκης εργάζεται ως μεταφραστής.

Ξεχωριστά θα πρέπει να εξεταστεί το δεύτερο στάδιο της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη πάνω στη φιλοσοφία, το οποίο περιλαμβάνει ένα και μόνο έργο, τα *Προβλήματα της Φιλοσοφίας* του Μπέρτραντ Ράσσελ. Δεν πρόκειται πλέον για έργο ποιητικό, αλλά για επιστημονικό κείμενο, μια φιλοσοφική πραγματεία γραμμένη από έναν Βρετανό φιλόσοφο, σύγχρονο του Θεοτόκη. Επίσης, το μετάφρασμα αυτό του Θεοτόκη πρέπει να εξεταστεί ξεχωριστά, διότι πραγματοποιήθηκε κατά παραγγελία του εκδοτικού οίκου Βασιλείου και δεν είναι βέβαιο κατά πόσον ο ίδιος ο Θεοτόκης επιθυμούσε να το μεταφράσει. Επιπλέον, το συγκεκριμένο έργο συνιστά εξαίρεση μέσα στο σύνολο της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη καθώς, για πρώτη και μοναδική φορά, έγινε σε καθαρεύουσα γλώσσα, κατόπιν απαίτησης του εκδότη.

Τέλος, θα πρέπει να διευκρινιστεί το γεγονός ότι η παρούσα διατριβή δεν αποσκοπεί στην εις βάθος ανάλυση των παραπάνω κειμένων από φιλοσοφική σκοπιά, αλλά στην κριτική τους ως λογοτεχνικά μεταφράσματα και στην ένταξή τους στο σύνολο του

έργου του Θεοτόκη. Συνεπώς, η Α ενότητα του παρόντος κεφαλαίου δεν αποτελεί μια ολοκληρωμένη αναδρομή στην ιστορία της φιλοσοφίας στην Ελλάδα, αλλά μια εισαγωγική σκιαγράφηση του πλαισίου εντός του οποίου εξετάζεται το κομμάτι αυτό της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη. Η βαρύτητα δίνεται στη μελέτη της πρόσληψης των φιλοσοφικών τάσεων της εποχής από τον κόσμο της λογοτεχνίας, ώστε να τεθούν οι βάσεις για την ανάλυση των μεταφραστικών επιλογών του Θεοτόκη (ενότητα Β) και για την ανίχνευση της παρουσίας συγκεκριμένων φιλοσοφικών ιδεών στο πρωτότυπο έργο του (ενότητα Γ).

# Α. Η ΚΛΑΣΙΚΗ ΚΑΙ ΣΥΓΧΡΟΝΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΙΑΝΟΗΣΗ

## Α.1. Η κλασική φιλοσοφία ως σύνδεση με την αρχαιότητα

Η σύνδεση μεταξύ αρχαίας και νεότερης Ελλάδας έπαιξε, όπως είδαμε και σε προηγούμενα κεφάλαια, καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της νεοελληνικής εθνικής ταυτότητας[421]. Παρά το γνωστό σχήμα της ιστορικής συνέχειας, σύμφωνα με το οποίο η σχέση των Ελλήνων με την αρχαιότητα υπήρξε διαρκής και απρόσκοπτη μέσω του Βυζαντίου[422], στην πραγματικότητα η επαφή των Νεοελλήνων με το ένδοξο παρελθόν τους ήταν, σε μεγάλο βαθμό, διαμεσολαβημένη. Οι δυτικοί Ευρωπαίοι ήταν αυτοί που ξαναανακάλυψαν την αρχαία Ελλάδα και αναζήτησαν εκεί τις βάσεις για να οικοδομήσουν το αξιακό σύστημα του σύγχρονου κόσμου τους (Γιακωβάκη, 2003). Έννοιες όπως δημοκρατία, ισονομία, φιλοσοφία, ορθός λόγος, επιστημοσύνη, που αποτέλεσαν θεμέλιους λίθους της ευρωπαϊκής ιδέας, έφτασαν στη σύγχρονη Ελλάδα χάρη στην επικοινωνία με την ευρωπαϊκή διανόηση.

Ξεκινώντας από τα χρόνια του λεγόμενου νεοελληνικού Διαφωτισμού (μέσα 18ου - αρχές 19ου αιώνα) πολλοί Έλληνες λόγιοι, επηρεασμένοι από τις νεωτερικές ιδέες της Ευρώπης, επεδίωξαν συστηματικά την εισαγωγή αυτών των ιδεών στην Ελλάδα με στόχο, όχι αποκλειστικά την εθνική αφύπνιση, αλλά επίσης, και ίσως κυρίως, τον εκδημοκρατισμό της διακυβέρνησης, την εκκοσμίκευση της παιδείας και τη γενικότερη κοινωνική ευημερία. Οι Έλληνες διαφωτιστές κατόρθωσαν να συνδέσουν «το νέο ελληνισμό με μια παλιά ευρωπαϊκή παράδοση στοχασμού, με καταβολές στον ουμανισμό και τα ανθρωπιστικά ιδεώδη που είχε αντλήσει η Αναγέννηση από την κλασική αρχαιότητα και ο Διαφωτισμός είχε μεταβάλλει σε πρόγραμμα απελευθέρωσης των ανθρώπινων κοινωνιών.» (Κιτρομηλίδης, 2003).

---

[421] Στο 2ο κεφάλαιο, στην ενότητα Α.3. έγινε λόγος για την προσπάθεια να συνδεθεί η νεοελληνική ποίηση με την αρχαία λυρική παράδοση, ενώ στο 3ο κεφάλαιο, στις ενότητες Α.1. και Α.2. έγινε λόγος για την πρόσληψη του θεάτρου, και μάλιστα των αριστοφανικών παραστάσεων, ως στοιχείο που συνέδεε τους Νεοέλληνες με τον αρχαιοελληνικό πολιτισμό.

[422] Πρόκειται για τον ελληνικό ιστορισμό του Κωνσταντίνου Παπαρρηγόπουλου (1815 - 1891) και του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου (1815 - 1881) στον οποίο βασίστηκε η διαμόρφωση του σχήματος της τρισχιλιετούς ιστορικής συνέχειας του ελληνικού έθνους. Σχετικά με αυτά βλ στο: Γιάννης Κουμπουρλής, *Οι ιστοριογραφικές οφειλές των Σπ. Ζαμπέλιου και Κ. Παπαρρηγόπουλου. Η συμβολή Ελλήνων και ξένων λογίων στη διαμόρφωση του τρισήμου σχήματος του ελληνικού ιστορισμού (1782-1846)*, Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2012.

Αν η πεφωτισμένη και προοδεύουσα Ευρώπη έτρεφε ιδιαίτερη εκτίμηση στην κλασική φιλοσοφία, η Ελλάδα δεν μπορούσε παρά να ακολουθήσει το παράδειγμα. Εξ άλλου, μία από τις κυριότερες επιδιώξεις της ελληνικής διανόησης, από τον 18ο αιώνα και ύστερα, υπήρξε η διαμόρφωση μιας ενιαίας εθνικής ταυτότητας, ως απαραίτητη προϋπόθεση για την επανάσταση και τη συγκρότηση εθνικού κράτους (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003). Αυτή η προσπάθεια στηρίχθηκε σε μεγάλο βαθμό στην ιδέα της καταγωγής από τους αρχαίους Έλληνες (Αργυροπούλου, 2004). Η σύνδεση με την αρχαιότητα εξυπηρέτησε και έναν άλλο στόχο. Εγγυήθηκε την ένταξη της Ελλάδας στα σύγχρονα κράτη και την ευρωπαϊκή της πορεία: «Αυτός ο δεσμός που τοποθετεί με στέρεο τρόπο την αρχαία Ελλάδα στο δρομολόγιο της ευρωπαϊκής προόδου, θα αξιοποιηθεί από τους υπόδουλους Έλληνες για να προσεταιριστούν, δικαιωματικά σχεδόν, την ευρωπαϊκή ταυτότητα. Υπό την ιδιότητα των απογόνων των αρχαίων Ελλήνων, οι Έλληνες της προεπαναστατικής περιόδου απλοποιούν με μαγικό σχεδόν τρόπο το σύνθετο αίτημα της συμμετοχής τους στην οικογένεια των πολιτισμένων εθνών της Ευρώπης…» (Γιακωβάκη, 2003).

Η ενασχόληση των Νεοελλήνων με την πνευματική τους κληρονομιά ήταν, λοιπόν, φυσικό επόμενο της αναζήτησης της εθνικής τους ταυτότητας και μέσο για την ένταξή τους στη νεωτερική Ευρώπη. Όμως, ενώ στην Ευρώπη η μελέτη της αρχαιότητας ξέφυγε από την αρχική προσήλωση στην κλασική Αθήνα, για να καλύψει ένα ευρύ φάσμα, στο οποίο συμπεριλαμβάνονται οι φυσικοί φιλόσοφοι (προσωκρατικοί) και η ελληνιστική φιλοσοφία (σκεπτικιστές, στωικοί, επικούρειοι κ.λπ.), στην Ελλάδα ακολουθήθηκε διαφορετική πορεία: Πρώτον, η λατινική γραμματεία, που θεωρήθηκε δευτερεύουσα και παράγωγη της ελληνικής (αυτή η αντίληψη δεν αφορούσε μόνο στη φιλοσοφία, αλλά και στη λογοτεχνία, και γενικότερα στο σύνολο του λατινικού πολιτισμού)[423], εξοβελίστηκε στο περιθώριο[424]. Δεύτερον, από το σύνολο της αρχαιοελληνικής σκέψης σταδιακά επικράτησαν η πλατωνική και αριστοτέλεια φιλοσοφία, επειδή επέτρεπαν τη σύνδεση με τη

[423] Σχετικά με την απαξίωση της λατινικής γλώσσας και κουλτούρας από τους Έλληνες, από την εποχή ακόμα του Βυζαντίου, βλ. Ν. Κονομής, *Οι κλασικές σπουδές στην Ελλάδα σήμερα,* στο Ακαδημία Αθηνών, *Ελληνισμός και Ευρώπη: Διαχρονική Θεώρηση,* Γραφείον Δημοσιευμάτων της Ακαδημίας Αθηνών, Αθήνα 2011. Επίσης, ειδικότερα σχετικά με την έλλειψη ελληνικών μεταφράσεων από τη λατινική γραμματεία, βλ. Θ. Παπαγγελής, *Προλεγόμενα στην Αινειάδα,* στο *Βιργίλιου Αινειάδα,* ΜΙΕΤ, Αθήνα 2018.

[424] Ορισμένες εξαιρέσεις, όπως είδαμε στο 2ο κεφάλαιο με τις μεταφράσεις Λατίνων λυρικών και άλλες που θα εξεταστούν παρακάτω, μάλλον φυσικά προέκυψαν στον χώρο των Επτανήσων, ο οποίος είχε μακρά παράδοση επαφής και επικοινωνίας με τη δυτική κουλτούρα και ιδιαίτερα με την Ιταλία.

χριστιανική παράδοση, καθώς αυτή η τελευταία είχε σε μεγάλο βαθμό στηρίξει το θεολογικό της σύστημα στην παρακαταθήκη των δύο μεγάλων κλασικών φιλοσόφων[425].

Η αριστοτέλεια φιλοσοφία επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τα ηθικά κείμενα του νεοελληνικού Διαφωτισμού (Κοραής, Κούμας, Δαμωδός). Κύρια χαρακτηριστικά τους ήταν η ταύτιση της ηθικής με τη νομιμοφροσύνη και η ιδιαίτερη σημασία στην τήρηση των καθηκόντων του πολίτη (Αργυροπούλου, 2003). Η πλατωνική και νεοπλατωνική παράδοση εξυπηρέτησαν ένα ιδεαλιστικό-θεοκρατικό μοντέλο ερμηνείας του κόσμου, το οποίο, παρά την αρχική αντίθετη ώθηση του 18ου αιώνα, τελικά επανήλθε και επέμεινε τουλάχιστον ως και τις αρχές του 20ου. Αυτό μπορεί να ερμηνευθεί ως συνέπεια του συντηρητισμού της ελληνικής κοινωνίας, και των αντιευρωπαϊκών και αντινεωτερικών δυνάμεων που επικράτησαν από τα μέσα του 19ου αιώνα και έπειτα, για λόγους που εξετάζονται στη συνέχεια.

Η περιθωριοποίηση και υποτίμηση της λατινικής γραμματείας, είχε και μία επιπλέον, σοβαρή συνέπεια: τα κείμενα της αρχαιοελληνικής γραμματείας απομονώθηκαν από το φιλολογικό τους πλαίσιο. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα την ελλιπή και μονόπλευρη πρόσληψή τους, διότι το πλαίσιο είναι απαραίτητο για την κατανόηση κάθε καλλιτεχνικού ή φιλοσοφικού έργου. Οι Λατίνοι συγγραφείς αντλούν από πηγές της αρχαιοελληνικής γραμματείας και αξιοποιούν το υλικό για να δημιουργήσουν κάτι νέο, το οποίο όμως αναδεικνύει όψεις του παλαιού. Για παράδειγμα, ο Λουκρήτιος διασώζει την επικούρεια διδασκαλία και ασκεί κριτική στο σύνολο της αρχαιοελληνικής φιλοσοφίας. Ο Βιργίλιος αξιοποιεί μυθολογικό και ποιητικό υλικό από τον Ησίοδο και τον Όμηρο, διασώζει και ανασκευάζει αποσπάσματα από λανθάνοντα ποιητικά έργα, παραθέτει ετυμολογίες ονομάτων και ερμηνεύει την προέλευση θρησκευτικών εθίμων (Shechter, 1975). Επομένως, η μελέτη της αρχαιοελληνικής γραμματείας χωρίς την παράλληλη μελέτη της λατινικής δεν μπορεί παρά να είναι ελλιπής. Η κατανόηση της ιστορίας του σύγχρονου δυτικού πολιτισμού προϋποθέτει και τις δύο.

[425] Βλ. Ρωξάνη Αργυροπούλου, «Εισαγωγή» στο: *Η Φιλοσοφική Σκέψη στην Ελλάδα από το 1828 ως το 1922,* τ. Α, Αθήνα, Εκδόσεις «Γνώση», 1995.

## Α.2. Η πρόσληψη της σύγχρονης φιλοσοφίας στην Ελλάδα – Ζητήματα γλώσσας και ιδεολογίας

Από τα μέσα του 18ου αιώνα περίπου και ως τα πρώτα χρόνια μετά την Επανάσταση τα ενδιαφέροντα των Ελλήνων λογίων διευρύνθηκαν πέρα από τα όρια της κλασικής φιλοσοφικής παράδοσης, που ως τότε ήταν ιδωμένη κυρίως μέσα από το πρίσμα του χριστιανισμού, για να συμπεριλάβουν τις νέες τάσεις της εποχής, ερχόμενες από τη δύση. Ως ένα σημείο μάλιστα, φάνηκε να επικρατεί η νεωτερική φιλοσοφία (Αργυροπούλου, 2003). Αυτό δεν σημαίνει ότι η σκέψη της αρχαιότητας παραμελείται από τους λόγιους του νεοελληνικού Διαφωτισμού, αλλάζει όμως η θεματολογία: «Στα κείμενα των λογίων αρχίζουν τώρα να κάνουν την εμφάνισή τους, δειλά μεν αλλά με σαφήνεια, προβληματισμοί που μαρτυρούν έναν νέο επιστημονικό-φιλοσοφικό τρόπο σκέψης. […] Επανεξετάζονται και επανατοποθετούνται τώρα, πάνω σε νέες, πιο στέρεες βάσεις, τα όρια της ανθρώπινης νόησης˙» (Καράς, 2003).

Ευθυγραμμισμένη με τη σύγχρονη ευρωπαϊκή σκέψη, η νεοελληνική διανόηση αυτής της περιόδου προκρίνει την ορθολογική ερμηνεία του φυσικού κόσμου, των φαινομένων και της ιστορίας, μέσα από επιχειρήματα που υπόκεινται στον λογικό έλεγχο (Καράς, 2003). Η σχολαστική παράδοση που βασιζόταν σε γενικές θεωρητικές αρχές (a priori) παραμερίζεται χάριν του εμπειρισμού και της επιστημονικής μεθόδου. Ο άνθρωπος μελετάται σε συνάρτηση με το περιβάλλον του, ειδικότερα μάλιστα στην ιατρική, γεγονός με «βαθύτερο οντολογικό αλλά και φιλοσοφικό περιεχόμενο» (Καράς, 2003), καθώς αποτελεί ένδειξη της αντίληψης ότι ο άνθρωπος είναι ένα κομμάτι της φύσης και όσα τον αφορούν μπορούν να ερμηνευθούν και να προβλεφθούν με βάση τους φυσικούς νόμους, χωρίς την ανάγκη της θείας Πρόνοιας.

Οι πνευματικές κατακτήσεις του Διαφωτισμού δεν αποτέλεσαν αποκλειστικό προνόμιο των λογίων, αλλά κοινοποιήθηκαν, ως ένα βαθμό τουλάχιστον, στον γενικό πληθυσμό της Ελλάδας με τη διάδοση του επιστημονικού βιβλίου, πρωτότυπου και μεταφρασμένου (Ηλιού, 2003). Τα σχολεία οργανώνονται με βάση τα ευρωπαϊκά πρότυπα, δίνεται έμφαση στη διδασκαλία των θετικών επιστημών των οποίων οι διδάσκοντες χαίρουν ιδιαίτερης εκτίμησης και υψηλών απολαβών... «Τα σχολεία αυτά είναι εφοδιασμένα με πειραματικά όργανα και εκεί εκτελούνται πειράματα φυσικής και χημείας, τα οποία παρακολουθούν, εκτός των μαθητών, πολλοί κάτοικοι των πόλεων αυτών.» (Καράς, 2003). Η εισαγωγή του πειράματος στις επιστήμες και

την παιδεία αποτελεί επανάσταση, όχι μόνο για τη μεθοδολογία της γνώσης, αλλά και για τη θεώρηση του κόσμου: «Οδήγησε σε ριζική αλλαγή στον τρόπο γνώσης του φυσικού κόσμου, στην εξαντικειμένιση της φύσης, στην απόρριψη των αυθεντιών, στην καταπολέμηση των προλήψεων και δεισιδαιμονιών, στην απόδοση των αιτίων στην ίδια τη φύση και, τέλος, στην ανάδειξη της τεχνολογίας.» (Καράς, 2003).

Η απομάκρυνση της φιλοσοφικής σκέψης από το θεολογικό δόγμα και η πίστη στην αξία της επιστήμης δεν συνδέονταν απαραίτητα με αθεϊστικές αντιλήψεις. Όπως άλλωστε και στην Ευρώπη του Διαφωτισμού οι φιλόσοφοι αποκήρυτταν τη δεισιδαιμονία, αλλά όχι την πίστη, έτσι και στην Ελλάδα, ο 18ος αιώνας «σφραγίστηκε από έναν "ορθόδοξο ορθολογισμό", όπου η αναγνώριση της αξίας του ανθρώπινου λόγου δεν αποβαίνει σε βάρος του θείου λόγου της θρησκείας.» (Αργυροπούλου, 2003). Δεν έλειπαν βεβαίως οι αντιδραστικοί που έβλεπαν την ευρωπαϊκή φιλοσοφία ως απειλή για την Ορθοδοξία. Σύμφωνα με αυτούς, «η "εξάρτηση" της νεοελληνικής παιδείας από το ευρωπαϊκό πολιτισμικό πλαίσιο, έπρεπε με κάθε τρόπο να αποφευχθεί. Οι πολέμιοι της διάδοσης του Διαφωτισμού αντιμετώπιζαν με θρησκευτικό φανατισμό τη δυτική Ευρώπη …» (Αργυροπούλου, 2003) και αυτό δεν οφειλόταν μόνο στον υποτιθέμενο κίνδυνο της αθεΐας, αλλά και στη βαθιά ριζωμένη πεποίθηση ότι η Δύση ήταν εχθρός του Βυζαντίου, άρα και εχθρός του ελληνικού έθνους.

Όσο διαρκούσε η επίδραση του Διαφωτισμού και ως την τελευταία τριακονταετία του 19ου αιώνα περίπου, αυτές οι φωνές παρέμειναν στο περιθώριο και η νεοελληνική σκέψη εξακολούθησε να είναι ανοιχτή στις γόνιμες επιδράσεις του ευρωπαϊκού πνεύματος. Αν πρέπει να χαρακτηρίσουμε με μια λέξη τη φιλοσοφία αυτής της περιόδου, ο πιο δόκιμος όρος θα ήταν *εκλεκτικισμός*[426]. Ο γαλλικός εκλεκτικισμός και ο γερμανικός ιδεαλισμός ήταν τα δύο ρεύματα με τη μεγαλύτερη απήχηση στην Ελλάδα «χάρη στην έντονη πνευματοκρατική κατεύθυνσή τους.» (Κολλάτου, 2019, σ. 71). Ο εκλεκτικισμός μάλιστα ήταν ένα σύστημα που βρήκε πρόσφορο έδαφος στα

[426] «Οι Νεοέλληνες στοχαστές του δέκατου όγδοου και του δέκατου ένατου αιώνα […] αμφιταλαντεύονται ανάμεσα στον εμπειρισμό και τον ορθολογισμό. Η αμφιταλάντευση αυτή τους οδηγεί σε ένα συγκερασμό των δύο φιλοσοφικών κατευθύνσεων, που οφείλεται κυρίως στη μέθοδό τους, η οποία τείνει προς τον εκλεκτισμό. […] Η εκλεκτική μέθοδος περιέχει κατά βάθος έναν υποκειμενισμό, ο οποίος βρίσκεται σύμφωνος με ολόκληρη τη γνωσιολογία του Διαφωτισμού.» (Αργυροπούλου, 2003). και «Διανοητές αυτού του αιώνα όπως είναι ο Νεόφυτος Βάμβας (1776-1885), ο Νικόλαος Πίκκολος (1792-1865), ο Πέτρος Βράιλας- Αρμένης (1812-1884) και ο Μάρκος Ρενιέρης (1815-1897), επηρεάζονται σημαντικά από τον εκλεκτικισμό.» (Κολλάτου, 2019, σ. 51)

Επτάνησα, καθώς θεωρήθηκε ακίνδυνος από τις Βρετανικές αρχές, χάρη στη μετριοπάθειά του. Εκλεκτικιστής ήταν ο Κερκυραίος Ευγένιος Βούλγαρης (1716-1806), ένας από τους σημαντικότερους λόγιους του νεοελληνικού Διαφωτισμού, εκλεκτικιστής ήταν και ο Πέτρος Βράιλας Αρμένης (1812-1884), ένας από τους σημαντικότερους νεοέλληνες φιλόσοφους, επίσης Κερκυραίος.

Ο Βράιλας υπήρξε στη Γαλλία μαθητής του Victor Cousin (1792-1867), καθηγητή στη Σορβόννη και ιδρυτή του εκλεκτικισμού. Εκλεκτικιστής και ο ίδιος, «συγκρότησε ένα φιλοσοφικό σύστημα στο οποίο επιχείρησε να συμφιλιώσει τον ιδεαλισμό με τον ρεαλισμό, τον Λόγο με την εμπειρία, τη μεταφυσική με την επιστήμη, τη θεωρία με την πράξη και τη θρησκευτική αποκάλυψη με τον φιλοσοφικό λογισμό.» (Κολλάτου, 2019, σ. 56). Επίσης, πίστευε στην ιστορική αποστολή του ελληνισμού ως διαμεσολαβητή μεταξύ Ανατολής και Δύσης και υποστήριζε πως «Το ένδοξο ιστορικό παρελθόν της χώρας σε συνδυασμό με τη χριστιανική παράδοση, ιδιαίτερα την ορθόδοξη, η οποία μπορεί να αποτελέσει γέφυρα των λαών προς ανατολάς και προς δυσμάς, είναι κατά τη γνώμη του η βάση για τη διάδοση του νέου ελληνικού πολιτισμού και την εδραίωση του.» (Κολλάτου, 2019, σ. 53).

Από τα παραπάνω προκύπτει το συμπέρασμα ότι οι Έλληνες λόγιοι του 18ου και των αρχών του 19ου αιώνα, ακολουθώντας την ώθηση της ευρωπαϊκής διανόησης, ήταν σε θέση να αφομοιώσουν τις νεωτερικές ιδέες, να προωθήσουν την επιστημονική έρευνα και να συζεύξουν την πρόοδο με την παράδοση. Επίσης, εξέφραζαν την αστική ιδεολογία και εντάσσονταν στον κοσμοπολιτισμό της εποχής τους (Αργυροπούλου, 2003). Στα πρώτα χρόνια ζωής του ελληνικού κράτους, η έκφραση των νεωτερικών αυτών τάσεων οδήγησε στον εξαστισμό της κοινωνίας, στην ανάπτυξη της οικονομίας και στον εκσυγχρονισμό παλαιότερων συστημάτων κοινωνικής και πολιτικής οργάνωσης. «Αυτός ο εκσυγχρονισμός σήμαινε χειραφέτηση από αρχαϊκά πρότυπα ζωής, αποδέσμευση από καθιερωμένους τρόπους συμπεριφορών, σήμαινε επιστημονισμό, λαϊκοφροσύνη, με την έννοια της αποσύνδεσης όχι μόνον της εκκλησίας από το κράτος αλλά και της θρησκευτικότητας από τη θετική σκέψη.» (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003).

Όμως, το δεύτερο ήμισυ του 19ου αιώνα έφερε τους εθνικούς αγώνες των βαλκανικών λαών, μία οδυνηρή ήττα για την Ελλάδα (στον πόλεμο του 1897) και πολλές οικονομικές δυσκολίες στο νεοσύστατο κράτος. Οι εθνικές διεκδικήσεις των

βαλκανικών λαών έρχονταν σε σύγκρουση με αυτές των Ελλήνων, καθώς συχνά το διακύβευμα αφορούσε τις ίδιες περιοχές και πληθυσμιακές ομάδες. Οι Έλληνες, που ως τότε θεωρούσαν αυτονόητη την ηγεμονία της Ελλάδας στα Βαλκάνια, αισθάνθηκαν τώρα να θίγονται τα εθνικά τους συμφέροντα. Οι ομόδοξοι Σλάβοι δεν ήταν πλέον αδελφοί μας, αλλά μια νέα απειλή, μεγαλύτερη από αυτήν της Τουρκίας (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003). Επιπλέον, η ήττα του 1897 και τα οικονομικά προβλήματα που αντιμετώπιζε η χώρα[427] ερμηνεύθηκαν ως αποτυχίες της κοινοβουλευτικής κυβέρνησης και θεωρήθηκε ότι ο φιλελευθερισμός βύθισε τη χώρα στην αναρχία και την καταστροφή.

Το πληττόμενο έθνος αναδιπλώθηκε και ο εθνικισμός, που ως τότε είχε συνδεθεί κυρίως με τον ιδεαλισμό, έλαβε πιο ακραίες μορφές, με θεωρίες δυναμικού και ηγεμονικού εθνικισμού. (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003). Οτιδήποτε αμφισβητούσε τις παραδεδομένες αξίες θεωρήθηκε ευθεία απειλή για την ίδια την υπόσταση του έθνους. Μέσα σε αυτό το κλίμα, όλες οι νεωτερικές τάσεις, ο εκσυγχρονισμός, ο φιλελευθερισμός, ακόμα και οι φιλοσοφικές και επιστημονικές θεωρίες του Διαφωτισμού, έπεσαν σε δυσμένεια. Και καθώς αυτές οι τάσεις είχαν προέλθει από την Ευρώπη, «μαζί με την αντίδραση στον εκσυγχρονισμό επανήλθε βαθμιαία ο φόβος της Δύσης, ο οποίος είχε κάποτε μόνο θρησκευτικό περιεχόμενο.» (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003). Επομένως, ενώ στον δυτικό κόσμο αναπτυσσόταν ένα πλήθος από νέα φιλοσοφικά συστήματα, η ελληνική διανόηση παρέμεινε σε μεγάλο βαθμό κλειστή σε αυτά, προσκολλήθηκε στην αναμόχλευση της κλασικής αρχαιότητας και εξαντλούσε τις δυνάμεις της στην οικοδόμηση της εθνικής ταυτότητας[428]. Στο πλαίσιο αυτό μπορεί να ερμηνευθεί και η έντονη αντίδραση που προκάλεσε η εμφάνιση της σοσιαλιστικής ιδεολογίας στον ελληνικό χώρο, καθώς διαπνεόταν από το πνεύμα του υλισμού και του διεθνισμού.

[427] Τα δάνεια του εξωτερικού που πήρε η Ελλάδα κατά την περίοδο 1879-1893, με τους επαχθείς όρους αποπληρωμής τους, μάλλον συνέβαλαν στη διεύρυνση του ελλείμματος παρά στην κάλυψή του. Άμεση συνέπεια αυτού υπήρξε η χρεωκοπία του 1893 (Βεργόπουλος, 2015 [1977]). Με την ήττα της Ελλάδας στον ελληνοτουρκικό πόλεμο για την Κρήτη (το 1897) οι ξένες δυνάμεις βρήκαν την ευκαιρία να επιτύχουν κάτι που επεδίωκαν από το 1893, την επιβολή διεθνούς οικονομικού ελέγχου για να εξασφαλιστεί η εξόφληση των δανείων. Επικράτησε τότε η άποψη ότι ο πόλεμος είχε υποκινηθεί από τις Μεγάλες Δυνάμεις, και ειδικά από τη Γερμανία, προσβλέποντας στην ήττα της Ελλάδας που θα την εξανάγκαζε να δεχτεί τον έλεγχο (Χουρμούζη, 2015 [1977]).

[428]«Η συγκρότηση της νεοελληνικής κοινωνίας στηρίχτηκε πρωτίστως στην υπερεκμετάλλευση της αρχαίας κληρονομιάς και δευτερευόντως στο κύρος της εκκλησίας, εξίσου αδιάλλακτης στα γλωσσικά ζητήματα˙[…] Το τίμημα της εθνικής προόδου ήταν η κοινωνική καθυστέρηση.» (Πολίτης, 2003).

Ο φόβος απέναντι στη Δύση είχε ως παρεπόμενο την επιφυλακτική αντιμετώπιση των λογίων, γιατί αυτοί ήταν οι φορείς των δυτικών ιδεών, αλλά και για έναν ακόμα λόγο. Από αρκετούς είχαν διατυπωθεί επιχειρήματα ενάντια στην ιδέα της τριμερούς διαίρεσης της ελληνικής ιστορίας και του σχήματος της ιστορικής συνέχειας που πρότειναν οι Ζαμπέλιος-Παπαρηγόπουλος: «Κυρίως, δεν δέχονταν ότι η μεσολάβηση του χριστιανισμού και της Βυζαντινής Αυτοκρατορίας διέσωσε το αρχαίο ελληνικό πνεύμα και την αρχαία ελληνική γλώσσα. […] Η δική τους άποψη ήταν πως την ορμή για την αναγέννηση του ελληνισμού τη δημιούργησαν οι ιδέες της κλασικής αρχαιότητας.» (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003). Ο ίδιος ο Παπαρηγόπουλος είχε διατυπώσει το αξίωμα ότι στη συνείδηση του λαού διατηρήθηκε η εθνική συνέχεια και ότι ο λαός τιμούσε τη βυζαντινή παράδοση, σε αντίθεση με όσους διανοούμενους την υποτιμούσαν επηρεασμένοι αρνητικά από την περιφρόνηση που οι δυτικοί έτρεφαν για το Βυζάντιο. Επομένως, η λογιοσύνη και η δυτική παιδεία θεωρήθηκαν υπονομευτικοί παράγοντες για την εθνική ταυτότητα (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003).

Με το εθνικό ζήτημα σχετίστηκε άμεσα και το γλωσσικό ζήτημα και, κατά συνέπεια, η λογοτεχνία, εφόσον αποτελούσε το κατεξοχήν πεδίο εφαρμογής των εκάστοτε γλωσσικών θεωριών: «Τη στενή διασύνδεση γλωσσικής θεωρίας και λογοτεχνικής γραφής δεν την προδίδουν μόνο τα κείμενα που καθιστούν θέμα τους την πρώτη […] Σπάνια θα συναντήσουμε αυτή την εποχή ένα έντυπο χωρίς τα προλεγόμενα με θέμα τη γλώσσα…» (Πεχλιβάνος, 2003). Ένα από τα αιτήματα του Διαφωτισμού ήταν η χρήση της ομιλούμενης γλώσσας, ή τουλάχιστον μιας γλωσσικής μορφής πιο προσιτής από τη λόγια, και ο φωτισμένος 18$^{ος}$ αιώνας έδωσε προβάδισμα στην ομιλούμενη γλώσσα, προβάδισμα το οποίο ενισχύθηκε με την επιρροή της επτανησιακής ποίησης.

Όμως, οι συνέπειες του Διαφωτισμού στη λογοτεχνική παραγωγή, δεν ήταν πάντοτε θετικές. Υπήρξαν λόγιοι και στοχαστές, κυρίως εκπρόσωποι του φαναριώτικου ωφελιμισμού, οι οποίοι είδαν στα αναγνώσματα φαντασίας, που την εποχή εκείνη απολάμβαναν μεγάλης δημοφιλίας, ένα πρόσκομμα στην καθιέρωση του ορθολογισμού και τη διάδοση των χρήσιμων (επιστημονικών) γνώσεων (Πεχλιβάνος, 2003). Την περίοδο αυτή, τόσο στην Ελλάδα όσο και στην Ευρώπη, κυριαρχεί η άποψη ότι η τέχνη οφείλει να είναι πρωτίστως διδακτική και ηθικοπλαστική και δευτερευόντως τερπνή. Η λογοτεχνία κρίνεται με γνώμονα το κατά πόσον είναι ωφέλιμη ή βλαπτική, αναζητούνται τα ωφέλιμα αναγνώσματα, και επικρίνονται

ιδιαίτερα τα ερωτικά δράματα (*Ερωτόκριτος, Βοσκοπούλα*) και η εύθυμη ποίηση (*Τα Λυρικά* του Χριστόπουλου), είδη τα οποία ήταν εν τούτοις εξαιρετικά δημοφιλή (Πεχλιβάνος, 2003).

Από τη δεύτερη δεκαετία του 19ου αιώνα και ύστερα έχουμε στην πεζογραφία «την αναβάθμιση του τερπνού εις βάρος του ωφελίμου» (Πεχλιβάνος, 2003). Ταυτόχρονα όμως, παρατηρείται και μια οπισθοδρόμηση στο γλωσσικό, καθώς οι επίσημοι φορείς του νέου κράτους, αλλά και πολλοί συντηρητικοί διανοούμενοι υιοθετούν τη λόγια γλώσσα[429]. Στα τέλη του αιώνα το γλωσσικό ζήτημα θα γνωρίσει τη μεγαλύτερη έξαρσή του και θα λάβει διαστάσεις κοινωνικές και πολιτικές[430]. Την ίδια περίοδο επιχειρείται η στράτευση της λογοτεχνίας στον σκοπό του εθνικού οράματος, με τα αποτελέσματα που είδαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο. Οι μεγάλοι του είδους σύντομα θα αποκλίνουν από τα στενά όρια του ηθογραφικού ρεαλισμού, για να δοκιμάσουν τις δυνατότητες της ελληνικής πεζογραφίας στον νατουραλισμό, την ψυχογραφία, τον συμβολισμό (Beaton, 1996). Ο δαρβινισμός, ο υλισμός, ο θετικισμός, η αμφισβήτηση της πίστης και του μεταφυσικού, ο σοσιαλισμός, ο φεμινισμός, παρουσιάζονται μέσα στη μεγάλη πεζογραφία του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα.

Στις αρχές του 20ου αιώνα, εισάγεται στην Ελλάδα ο μαρξισμός και βρίσκει απήχηση στις τάξεις των δημοτικιστών, δημιουργώντας και το πρώτο σοβαρό ρήγμα στο κίνημα, μεταξύ εθνικιστών-δημοτικιστών και σοσιαλιστών-δημοτικιστών. «Αποτέλεσμα του ρήγματος αυτού […] ήταν ότι σε όλο τον 20ο αιώνα η δημοτική γλώσσα αντιμετωπίστηκε ως φορέας ιδεολογίας από τους ίδιους τους οπαδούς της με την πιο μεγάλη αντίφαση: από ορισμένους ως απόδειξη της εθνικής συνέχειας, από άλλους ως γλώσσα της λαϊκής βούλησης και από τρίτους ως όπλο της εργατικής τάξης.» (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003). Παρόλες τις αντιφάσεις του, το δημοτικιστικό κίνημα υπήρξε για την ελληνική σκέψη η πιο υγιής προοπτική. Μέσα από το έργο

[429] «[…] στην Ελλάδα, μετά την ίδρυση του ελληνικού κράτους τα επίσημα έγγραφα συντάχθηκαν στη λόγια γλώσσα και επανήλθε ισχυρότερη παρά ποτέ η προκατάληψη για τη φθορά και την παρακμή που είχε υποστεί η λαϊκή γλώσσα από την ξένη κατάκτηση. […] Τουλάχιστον ως τα μέσα του 19ου αιώνα, η καθαρεύουσα εξαρχαϊζόταν όλο και περισσότερο.» (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003)

[430] «Ωστόσο, κατά την τελευταία τριακονταετία του 19ου αιώνα […] το γλωσσικό ζήτημα επανεμφανίστηκε [ενώ] ήλθαν να προστεθούν εκ νέου συμβολισμοί που είχαν σχέση με την ομιλούμενη γλώσσα και οι οποίοι προέρχονταν από το οπλοστάσιο της νεωτερικότητας και του φιλελευθερισμού. […] Ο δημοτικισμός ως κίνημα, ξεπέρασε πολύ γρήγορα το αρχικό αίτημα της επιβολής της ομιλούμενης γλώσσας στο γραπτό λόγο και κατευθύνθηκε προς την ολική ανατροπή […]» (Σταυρίδη-Πατρικίου, 2003)

των δημοτικιστών λογοτεχνών καλύφθηκε κάποια από την απόσταση που είχε δημιουργηθεί μεταξύ ελληνικής και ευρωπαϊκής διανόησης.

# Β. ΟΙ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΕΡΓΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟ ΘΕΟΤΟΚΗ

## Β.1. *Γεωργικά* του Βιργίλιου: ένα διδακτικό έπος ως φιλοσοφική αλληγορία

Όπως είδαμε και στην προηγούμενη ενότητα, η λατινική γραμματεία δεν εκτιμήθηκε ιδιαίτερα στην Ελλάδα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα της τάσης αυτής αποτελεί η περίπτωση του Βιργίλιου, ο οποίος στην Ευρώπη, ήδη από την ελληνιστική εποχή, θεωρούνταν μέγιστος ποιητής και κατεξοχήν εκφραστής του δυτικού πολιτισμού (Pöschl, 1961), ενώ στην Ελλάδα τον προσλάμβαναν κυρίως ως μιμητή του Ομήρου (Παπαγγελής, 2018). Όμως το έργο του Βιργίλιου, πέρα από την καθαυτή αισθητική του αξία, είναι σπουδαίο και χάρη στις διακειμενικές του σχέσεις με άλλα έργα της κλασικής γραμματείας. Ο Βιργίλιος ήταν εξαιρετικός γνώστης της ποιητικής παράδοσης της εποχής του και στο έργο του, ειδικά στα *Γεωργικά* (*Georgica,* 29 π.Χ.), βρίσκεται πλήθος αριστοτεχνικά ενσωματωμένων αναφορών, από διάφορες πηγές (Shechter, 1975), (Thomas, 1986). Από αυτή την οπτική γωνία, η μεταφραστική εργασία του Θεοτόκη από τα Λατινικά αποκτά ιδιαίτερη σημασία, καθώς συμπίπτει με μια γενικότερη τάση των Επτανήσιων να αντιμετωπίζουν την κλασική γραμματεία ως ενιαίο σύνολο, συμπεριλαμβάνοντας στα μεταφράσματά τους έργα και από τις δύο γλώσσες, αρχαία Ελληνικά και Λατινικά (Μπουμπουλίδης, 1963-64), (Πυλαρινός, 2009).

Στην πραγματικότητα, η μετάφραση των *Γεωργικών* από τον Θεοτόκη αποτελεί την πρώτη μετάφραση του σημαντικότατου αυτού κειμένου της κλασικής γραμματείας στα νέα Ελληνικά. Πριν από τον Θεοτόκη, το 1786, είχε μεταφράσει τα *Γεωργικά* ο Κερκυραίος Ευγένιος Βούλγαρης, όμως η γλώσσα της μετάφρασής του ήταν μια απομίμηση της ομηρικής αρχαιοελληνικής και μάλιστα το μέτρο ήταν δακτυλικό εξάμετρο. Την ιδιόρρυθμη αυτή επιλογή ακολούθησε ο Βούλγαρης και για τη μετάφραση της *Αινειάδας*[431]. Άλλες δημοσιευμένες μεταφράσεις έργων του Βιργίλιου πριν από αυτήν του Θεοτόκη (δεκατέσσερις μεταφράσεις ολόκληρης ή

[431] Οι μεταφράσεις του Βούλγαρη από τη λατινική γραμματεία βρίσκονται στον ιστότοπο http://gtll.lit.auth.gr/search?search_api_fulltext=%CE%92%CE%BF%CF%8D%CE%BB%CE%B3%CE%B1%CF%81%CE%B7%CF%82&field_glossa=All&field_eidos=All&field_aionas=All&sort_by=field_hronologias_metafrasis&sort_order=ASC .

αποσπασμάτων της *Αινειάδας* και δύο μεταφράσεις των *Βουκολικών*), που πραγματοποιήθηκαν ως επί το πλείστον από ακαδημαϊκούς, ήταν σε λιγότερο ή περισσότερο λόγια-καθαρεύουσα γλώσσα και είχαν μάλλον χρηστική λειτουργία, ως εγχειρίδια για τους φοιτητές των κλασικών σπουδών (Μπάνου-Τσιάμη, 2003).

Όσον αφορά στον επτανησιακό χώρο επίσης, θα πρέπει να σημειωθεί μία ανέκδοτη μετάφραση αποσπασμάτων από το Α΄ και Β΄ βιβλίο της *Αινειάδας*, σε δημοτική και ανομοιοκατάληκτο ιαμβικό 15σύλλαβο, από τον Λορέντζο Μαβίλη και μια μαρτυρούμενη (αλλά ως τώρα χαμένη) έμμετρη μετάφραση των τριών πρώτων βιβλίων των *Γεωργικών* από τον Αντώνιο Μάτεσι, σε ιταλική όμως γλώσσα (Καραγιώργος, 1998). Οι αναφορές αυτές έχουν σημασία, διότι, μαζί με τα όσα έχουν ειπωθεί παραπάνω, ενισχύουν την ένταξη της μετάφρασης των *Γεωργικών* από τον Θεοτόκη στον κύκλο της επτανησιακής παράδοσης. Οι Επτανήσιοι διατήρησαν πολύ στενότερες επαφές με τη Λατινική γραμματεία, σε σχέση με τους υπόλοιπους Έλληνες, λόγω της ενετικής κυριαρχίας και της ιταλομάθειάς τους, και ασχολήθηκαν αρκετά συστηματικά με τη μετάφραση Λατίνων ποιητών[432].

Σύμφωνα με τις ενδείξεις, ο Θεοτόκης ασχολήθηκε με τη μετάφραση των *Γεωργικών* κάπου ανάμεσα στα τέλη του 1906, αφού είχε ήδη μεταφράσει ποιήματα του Κάτουλλου και του Οράτιου[433], και στις αρχές του 1909, οπότε δημοσιεύθηκε ολοκληρωμένη η μετάφραση στην τελική της μορφή. Από τα τέσσερα βιβλία του έργου τα δύο πρώτα δημοσιεύθηκαν σε συνέχειες στον *Νουμά*. Το πρώτο απόσπασμα δημοσιεύθηκε στο φύλλο 280, στις 27/1/1908 και ακολούθησαν άλλες έξι δημοσιεύσεις (στα φύλλα 281, 282, 285, 286, 287, 288), με τη δημοσίευση του τελευταίου αποσπάσματος του 2ου βιβλίου στο φύλλο 288, στις 23/3/1908. Η δημοσίευση αποσπασμάτων στον *Νουμά* διακόπηκε και το 1909 εκδόθηκε ολόκληρο το έργο από το τυπογραφείο Ερρίκου Λάουππ του νεότερου στην Τυβίγγη (Tübingen)[434]. Στην έκδοση της Τυβίγγης τα πρώτα δύο βιβλία φέρουν πολυάριθμες μικρές τροποποιήσεις (μετρικές, λεξιλογικές κ.λπ.) σε σχέση με τα δημοσιευμένα στον *Νουμά* αποσπάσματα, πράγμα που σημαίνει ότι ο Θεοτόκης επεξεργάστηκε ξανά το σύνολο της μετάφρασής του πριν την εκδώσει.

[432] Βλ. και στο 2ο κεφάλαιο, ενότητα Β.1.2., όπου αναφέρονται οι επτανησιακές μεταφράσεις λατινικής λυρικής ποίησης.
[433] Βλ. στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Β.1.1. και Β.1.2.
[434] *Τα Γεωργικά του Βεργιλίου*. Μεταφρασμένα από τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη. Τυπογραφείο Ερρίκου Λάουππ, Νεωτέρου. Τυβίγγη, 1909.

Το εξάμετρο των *Γεωργικών*, κατεξοχήν επικό μέτρο, ο Θεοτόκης το απέδωσε με ιαμβικό ανομοιοκατάληκτο 15σύλλαβο, όπως είχε κάνει παλαιότερα με τα επικά μεταφράσματα της ινδικής γραμματείας[435] και το επανέλαβε αργότερα με το *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου. Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, αντίστοιχη ήταν και η επιλογή του Μαβίλη για τη μετάφραση της *Αινειάδας*. Η επαναλαμβανόμενη αυτή τακτική αποτελεί ένα ακόμη στοιχείο που ενθαρρύνει την ένταξη των εν λόγω μεταφρασμάτων στο επτανησιακό πλαίσιο, καθώς υποδεικνύει σαφώς τη Σολωμική παράδοση της αξιοποίησης εκδοχών του 15σύλλαβου στην ποιητική μετάφραση και δημιουργία[436]. Οι 15σύλλαβοι του Θεοτόκη ξεπερνούν κατά 580 στίχους τους συνολικά 2.188 στίχους του πρωτότυπου[437]. Δεδομένου ότι τα Λατινικά είναι μια κλιτή γλώσσα, με σφιχτή σύνταξη, χωρίς άρθρα και με λέξεις, σε γενικές γραμμές, πιο ολιγοσύλλαβες από τις νεοελληνικές, η προσαύξηση των στίχων δεν είναι μεγάλη, ειδικά αν συνυπολογιστούν τα εξαιρετικά πυκνά νοήματα του κειμένου.

Όσον αφορά στα γλωσσικά, ο Θεοτόκης επιλέγει σταθερά τη δημοτική με έντονα τα στοιχεία του κερκυραϊκού ιδιώματος. Επιπλέον, η γραφή του διακρίνεται από έντονη προφορικότητα, καθώς αποδίδει με μεγάλη ακρίβεια την εκφορά των λέξεων στον προφορικό λόγο, χρησιμοποιώντας συχνότατα τα πάθη των φωνηέντων. Τα *Γεωργικά*, χάρη στο περιεχόμενό τους, του προσφέρουν την ευκαιρία να χρησιμοποιήσει ένα μεγάλο πλήθος όρων από τη φύση και τη γεωργική τέχνη, τις οποίες διασώζει κυριολεκτικά από τη λήθη, εφόσον τέτοιες λέξεις δεν έβρισκαν συνήθως χρήση στη λογοτεχνία, ακόμα και σε αυτό το είδος της ηθογραφίας της υπαίθρου. Η διάσωση της λαϊκής γλώσσας, και ειδικότερα των διαλεκτικών τύπων της κερκυραϊκής υπαίθρου, αποτελούσε προγραμματικό σκοπό του Θεοτόκη, στον οποίο επιστράτευσε και το μεταφραστικό του έργο. Ο ίδιος το αναφέρει ρητά σε επιστολή του στον εκδότη Γ. Φέξη, διαμαρτυρόμενος για την άρνηση του τελευταίου να εκδώσει ορισμένες από τις μεταφράσεις του, με το πρόσχημα ότι περιείχαν ορισμένα ελαττώματα:

> *Κατά την αντίληψή μου δεν αναλάβατε μόνο την υποχρέωση να τυπώσετε τες δύο τραγωδίες του Σαίξπηρ, αλλά και το ποίημα του Λουκρήτιου, που δεν το αναφέρετε καθόλου στο γράμμα σας, και τα τρία έργα σύμφωνα με τη ρητή μας*

[435] Βλ. στο 1ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Β.3., σσ. 84-86.
[436] Βλ. στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Α.3., σσ. 124-126 και ενότητα Β.1., σσ. 142-143.
[437] Συγκεκριμένα, οι 514 λατινικοί στίχοι του 1ου βιβλίου γίνονται 634 ελληνικοί, στο 2ο βιβλίο οι 542 γίνονται 677, στο 3ο βιβλίο οι 566 γίνονται 735 και στο 4ο βιβλίο οι 566 γίνονται 722, σύνολο 2.768 στίχοι (Μπουμπουλίδης, 1963-64).

*συμφωνία χωρίς να αλλαχτούν ούτε από μία λέξη. Μου μιλείτε για κρουμένα ελαττώματα [...] θα έχετε βέβαια ιδεί, πως στη μετάφραση των Γεωργικών του Βεργιλίου έχω μεταχειριστεί πλέον των 200 λέξεων, που είναι άγνωστες ή ασυνείθιστες στα βιβλία, κι αυτές έχουν τη μεγαλύτερη αξία στο μεταφραστικό μου έργο.*[438]

Οι σύγχρονοι του Θεοτόκη υποδέχτηκαν τη μετάφραση των *Γεωργικών*, όπως και του *Περί Φύσεως*, με αμφίρροπη διάθεση. Στη θετική κριτική προσμετρήθηκε η σπουδαιότητα των ίδιων των έργων και χαιρετίστηκε ως επίτευγμα η απόδοσή τους σε έμμετρο λόγο. Η πλειοψηφία της κριτικής όμως, σχολίασε αρνητικά τον μεγάλο αριθμό ιδιωματικών λέξεων και εκφράσεων που χρησιμοποίησε ο Θεοτόκης, καθώς θεώρησαν ότι καθιστούσε το κείμενο δυσπρόσιτο ακόμα και στους οπαδούς της δημοτικής (Μπουμπουλίδης, 1963-64). Σε προηγούμενα κεφάλαια συζητήθηκε εκτενώς η επιμονή του Θεοτόκη στη χρήση του κερκυραϊκού ιδιώματος και η ιδεολογική της λειτουργία[439]. Εδώ κρίνεται σκόπιμο να συζητηθούν δύο ερωτήματα:

Το πλήθος των ονομάτων φυτών, ζώων, μεθόδων καλλιέργειας, εργαλείων κ.λπ., που χρειαζόταν να μεταφραστούν από το λατινικό κείμενο, θα μπορούσε να αποδοθεί με τύπους της λόγιας γλώσσας; Αν αυτό ήταν δυνατό, θα καθιστούσε τη μετάφραση των *Γεωργικών* λιγότερο δυσπρόσιτη στους αναγνώστες; Κατά τη γνώμη μου, η απάντηση και στις δύο περιπτώσεις είναι αρνητική. Πρώτον, η λόγια γλώσσα δεν διέθετε τέτοιο λεξιλόγιο, διότι οι εργασίες της υπαίθρου δεν έτυχαν ποτέ τόσο εκτεταμένης ανάλυσης από τους λόγιους συγγραφείς. Δεύτερον, αν ακόμα μπορούσε κάποιος να ανασύρει από το σύνολο του αρχαιοελληνικού κόρπους τους απαραίτητους λεξικούς τύπους, το αναγνωστικό κοινό, ακόμα και το πιο μορφωμένο, δεν θα ήταν σε θέση να γνωρίζει τη σημασία τους.

Η γλώσσα του Θεοτόκη ήταν απολύτως κατάλληλη για να αποδώσει το κείμενο του Βιργίλιου, στο οποίο παρουσιάζονται για πρώτη φορά στα χρονικά της λογοτεχνίας τόσες λεπτομέρειες της αγροτικής ζωής, παράλληλα με τους πιο ποιητικούς, μυθολογικούς και φιλοσοφικούς όρους. Αυτό μάλιστα συνιστά και ένα από τα ποιητικά επιτεύγματα του Βιργίλιου, το γεγονός δηλαδή ότι μεταχειρίστηκε μια

[438] Την επιστολή, γραμμένη την 16η Δεκεμβρίου 1911, μεταγράφει η Μ. Μαρτζούκου στον *Πόρφυρα* (Μαρτζούκου, 1991).

[439] Οι γλωσσικές θέσεις του Θεοτόκη και η σημασία της χρήσης του κερκυραϊκού ιδιώματος συζητούνται σε πολλά σημεία της παρούσας εργασίας. Για τα πιο αντιπροσωπευτικά παραδείγματα, βλ. στο 1ο κεφάλαιο, ενότητα Α.3., στο 3ο κεφάλαιο, ενότητα Β.2. και στο 4ο κεφάλαιο, ενότητες Β.2. και ενότητα Γ.1..

«ταπεινή» πρώτη ύλη για να συνθέσει ένα επικό έργο εξαιρετικής αισθητικής και πλουσιότατο σε νοήματα. Τα *Γεωργικά* δεν αποτελούν στην πραγματικότητα ένα εγχειρίδιο για τους Ρωμαίους γεωργούς του 29 π.Χ., αλλά μια φιλοσοφική αλληγορία. Η πρώτη ύλη, δηλαδή οι γεωργικές εργασίες, λειτουργεί ως πρόσχημα για να εκθέσει ο Βιργίλιος τους προβληματισμούς του σχετικά με τη σχέση του ανθρώπου με τη φύση, τη λειτουργία της τέχνης στην κοινωνία κ.λπ. (De Bruyn, 2005). Το γεγονός ότι τα *Γεωργικά* είναι γραμμένα με τη μορφή διδακτικού έπους, αποτελεί υφολογική επιλογή του Βιργίλιου. Οι εναλλασσόμενες αναλυτικές περιγραφές προκαλούν στον αναγνώστη έντονες οπτικές εντυπώσεις, δημιουργώντας εν τέλει την αίσθηση ενός ντοκυμαντέρ[440].

Λαμβάνοντας υπόψιν τα παραπάνω, σε συνδυασμό με το γεγονός ότι ο Θεοτόκης ως συγγραφέας καλλιέργησε τον νατουραλισμό, καταγράφοντας εν είδει ντοκυμαντέρ τη ζωή της κερκυραϊκής υπαίθρου[441], είναι λογικό το συμπέρασμα ότι η απόφασή του να μεταφράσει τα *Γεωργικά* βασίστηκε, μεταξύ άλλων κριτηρίων, ακριβώς σε αυτό το χαρακτηριστικό τους, δηλαδή τον συνδυασμό της ταπεινής πρώτης ύλης με την υψηλή ποιητική ουσία. Επιπλέον, όπως θα δούμε αναλυτικότερα στη Γ ενότητα του παρόντος κεφαλαίου, ορισμένες από τις πολύ παραστατικές περιγραφές του Βιργίλιου αποτέλεσαν έξοχη πρώτη ύλη για αντίστοιχες σκηνές στο πρωτότυπο έργο του Θεοτόκη.

Όσον αφορά στους λόγους που συνέβαλαν στην απόφαση του Θεοτόκη να μεταφράσει τα *Γεωργικά*, θα πρέπει να σημειωθεί και το γεγονός ότι το έργο αυτό είχε τεράστια απήχηση στην Ευρώπη κατά τον 18ο - 19ο αιώνα, τόσο στη λογοτεχνία όσο και στη φιλοσοφία. Η πρόσληψη των *Γεωργικών*, κυρίως από τους Βρετανούς, οδήγησε σε μια αρκετά έντονη αντιπαράθεση ως προς την ορθότητα ή μη των μεθόδων καλλιέργειας που παραθέτει στο κείμενό του ο Βιργίλιος. Στον πυρήνα αυτής της αντιπαράθεσης βρισκόταν ουσιαστικά ένα επιστημολογικό ερώτημα, το οποίο απασχόλησε σε μεγάλο βαθμό τη σκέψη της νεωτερικής εποχής, δηλαδή το αν

[440] «Virgil, exploiting the didactic form, in effect enriched literature with a poetic form which is still in vogue – *descriptive poetry.* […] He seems to have realized from Hesiod that an accumulation of details, some of them colourless in themselves, can create a remarkably picturesque impression […] Our poetic inward eye seems to take a peculiar pleasure in passing rapidly from one image to another […] The successive pictures conjured up by the *Georgics* suggest […] a superlative documentary film. […] Difficult though it was to elevate the humble sheep to the dignity of such verse [the heroic hexameter] that was Virgil's avowed intention.» (Wilkinson, 1950)

[441] Βλ. στο 4ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Γ.1..

η γνώση είναι δυνατή μέσω εμπειρικών δεδομένων, που προσφέρουν η παρατήρηση και το πείραμα ή μέσω θεωρητικών a priori, τα οποία προέρχονται από τη σχολαστική παράδοση (De Bruyn, 2004). Αυτό το ζήτημα δεν περιορίστηκε στους επιστημονικούς κύκλους. Όπως είδαμε και στο αντίστοιχο κεφάλαιο, ήδη ο Σαίξπηρ συμμετείχε στη σχετική συζήτηση, προβάλλοντας τη συμβολή της τέχνης στην προσπάθεια του ανθρώπου να γνωρίσει τον κόσμο[442].

Παρόλο που ο Βιργίλιος είναι πολύ προγενέστερος του Σαίξπηρ και της νεωτερικής εποχής, στο έργο του αναφέρεται σαφώς στον ποιητή ως γνώστη και φορέα της γνώσης και εξισώνει την ποίηση με τη φιλοσοφία (Kronenberg, 2000). Επιπλέον, η έρευνα έχει τεκμηριώσει διακειμενικές σχέσεις μεταξύ Βιργίλιου και Σαίξπηρ. Ειδικότερα για την *Τρικυμία*, έχει σημειωθεί η αναλογία της με τα έξι πρώτα βιβλία της *Αινειάδας* (Hamilton, 1989). Το γεγονός ότι ο Βιργίλιος συγκαταλέγεται στις πηγές του Σαίξπηρ αποτελεί μία ένδειξη για τις εσωτερικές σχέσεις που διαπνέουν τη μεταφραστική εργασία του Θεοτόκη. Ανάλογη ένδειξη αποτελούν και οι διακειμενικές σχέσεις μεταξύ Οράτιου και Βιργίλιου[443]. Στο 2ο κεφάλαιο εξετάστηκε η μετάφραση τριών *Ωδών* του Οράτιου από τον Θεοτόκη και σημειώθηκε το γεγονός ότι η πρώτη (*1.3*) αναφέρεται ρητά στον Βιργίλιο. Όμως και στις δύο επόμενες (*1.5*, *1.8*) θα μπορούσε να ανιχνευθεί μια έμμεση αναφορά στο έργο και τους προβληματισμούς του Βιργίλιου. Και οι δύο κινούνται γύρω από το μοτίβο του ερωτικού πάθους[444]. Το πάθος, όπως θα δούμε στη συνέχεια, είναι ένα από τα κύρια, αν όχι το κατεξοχήν θέμα των *Γεωργικών*.

Στο 1ο βιβλίο των *Γεωργικών* ο Βιργίλιος μιλά για μια Χρυσή Εποχή, κατά την οποία οι άνθρωποι δεν ήταν αναγκασμένοι να κοπιάζουν για την τροφή τους και ζούσαν ειρηνικά και απλά, σε ένα είδος παραδείσιας ευδαιμονίας. Τότε η Φύση χάριζε από μόνη της όλα τα αγαθά της, ενώ στην παρούσα κατάσταση (Εποχή του Σιδήρου) ο άνθρωπος πρέπει να εργάζεται σκληρά για να εξασφαλίσει την επιβίωσή του. Ένα επανερχόμενο μοτίβο του ποιήματος αποτελεί η ιδέα ότι η Φύση, αν αφεθεί ελεύθερη, ρέπει προς την καταστροφή (I. 199-200: *Sic omnia fatis/ in peius ruere - Από θεού τα πάντα/ Ρέπουν προς το χειρότερο*). Το συγκεκριμένο αφήγημα είναι ήδη γνωστό από

[442] Βλ. στο 3ο κεφάλαιο, ενότητα Β.3., σσ. 239-240.

[443] Αρκετά έχουν γραφτεί για τη φιλία Οράτιου-Βιργίλιου και την αμοιβαία επιρροή μεταξύ τους (Ramsay, 1897) καθώς και για τον έπαινο της ποίησης του Βιργίλιου από τον Οράτιο, ειδικά στην *Ωδή 1.3 (Propemticon)* (Clark, 2004). Επίσης έχει εκφραστεί και η αντίθετη άποψη, δηλαδή ότι ο Οράτιος αποδοκιμάζει την επική μίμηση του Βιργίλιου (Pucci, 1992).

[444] Για τη σχετική ανάλυση βλ. στο 2ο κεφάλαιο, ενότητα Β.1.2..

άλλους ποιητές, μεταξύ αυτών ο Ησίοδος και ο Λουκρήτιος, που αποτελούν διαπιστωμένες πηγές του Βιργίλιου για τα *Γεωργικά*. Η πρωτοτυπία του Βιργίλιου έγκειται στο κομμάτι της θεοδικίας, δηλαδή στο μέρος αυτό του έργου που εξηγεί πώς και γιατί χάθηκε η αρχική ευδαιμονία. Η επιβολή του μόχθου από τον Δία δεν παρουσιάζεται στα *Γεωργικά* ως μια εκδικητική ποινή για την κλοπή του πυρός, όπως στον Ησίοδο ή τον Αισχύλο. Ο Δίας αλλάζει την τάξη του κόσμου, για να βοηθήσει τον άνθρωπο να εξελιχθεί και να δημιουργήσει πολιτισμό[445]:

| | |
|---|---|
| *[…] pater ipse colendi*<br>*haud facilem esse uiam uoluit, primusque per artem*<br>*mouit agros, curis acuens mortalia corda*<br>*nec torpere graui passus sua regna ueterno.*<br>*ante Iouem nulli subigebant arua coloni:*<br>*ne signare quidem aut partiri limite campum*<br>*fas erat; in medium quaerebant, ipsaque tellus*<br>*omnia liberius nullo poscente ferebat.*<br>*ille malum uirus serpentibus addidit atris*<br>*praedarique lupos iussit pontumque moueri,*<br>*mellaque decussit foliis ignemque remouit*<br>*et passim riuis currentia uina repressit,*<br>*ut uarias usus meditando extunderet artis*<br>*paulatim, et sulcis frumenti quaereret herbam,*<br>*ut silicis uenis abstrusum excuderet ignem.*<br>*tunc alnos primum fluuii sensere cauatas;*<br>*nauita tum stellis numeros et nomina fecit*<br>*Pleiadas, Hyadas, claramque Lycaonis Arcton.*<br>(I. 121-137) | *[…] Δε βουλήθηκεν ο ίδιος ο πατέρας*<br>*Να είνε το δούλεμα εύκολο, κ'επρόσταξε αυτός πρώτος*<br>*Με τέχνη η γης να οργόνεται, του ανθρώπου με φροντίδες*<br>*Τα φρένα παροξύνοντας και τα βασίλειά του*<br>*Δε θέλησε να χαυνωθούν σ'ένα βαρύ κοιμήσι.*<br>*Γεωργοί τη γης δεν όργωναν πριν κυριαρχήσει ο Δίας,*<br>*Και μήτε καν δεν έκριναν σωστό να σημαδεύουν*<br>*Τους κάμπους, ή με τέρμονες να τους αποχωρίζουν.*<br>*Το χρήσιμο για το κοινό καθένας εζητούσε,*<br>*Κ'ενώ δε γύρευε κανείς, η ίδια η γης τα πάντα*<br>*Έδινε προθυμώτερα. Κακό φαρμάκι εκείνος*<br>*Εχάρισε στα σκοτεινά σερνάμενα, τους λύκους*<br>*Ν' αρπάζουν τους επρόσταξε, τη θάλασσα να σειέται,*<br>*Και τη φωτιά εξεμάκρυνε, κ'ετίναξε απ'τα φύλλα*<br>*Το μέλι, κ'εσταμάτησε και τα κρασιά που ετρέχαν,*<br>*Σαν ποταμάκια εδώ κ'εκεί, για να μορφώσει η χρεία*<br>*Με στοχασμό τες διάφορες τες τέχνες γάλι γάλι,*<br>*Και το χορτάρι του σταριού στ'αυλάκια να χαλέψει,*<br>*Και την κρουμμένη τη φωτιά να την ξεπελεκήσει*<br>*Από τες στρυναρόφλεβες. Κ'οι ρεματιές γρικήσαν*<br>*Τότες για πρώτη τους φορά τους κουφωμένους σκλήθρους,*<br>*Κ'ύστερα ο ναύτης μέτρησε κι'ονόμασε τ'αστέρια:*<br>*Πούλια, και Υάδες και λαμπρήν Αρκούδα του Λυκάωνα.* |

Σε αυτή την προσπάθεια του ανθρώπου σπεύδουν βοηθοί και οι διάφοροι θεοί, που ενεργούν ως δάσκαλοι και προστάτες. Όμως ο άνθρωπος πρέπει διαρκώς να επαγρυπνεί, γιατί οι δυνάμεις της Φύσης ρέπουν προς την αναρχία, την καταστροφή και τον θάνατο. Ο μόνος τρόπος να αποφευχθούν τα παραπάνω είναι η απρόσκοπτη και επίπονη εργασία:

[445] «Faced with the problem of pain as manifested in the struggle between Nature and the farmer, Virgil takes the old Hesiodic legend of Prometheus and the Fall, and transfigures it. […] whereas Hesiod attributed the introduction of toil by Zeus to his anger […] Virgil sees it as a wise dispensation. […] Curiosity, inventiveness, variety, and complexity are what makes the life of civilized man higher than that of the contented cow. […] Virgil has, in fact, transferred to the Almighty, now called the Father, the role of Prometheus as educator of mankind. But he is an educator who, instead of giving fire, hides it so that they must bestir themselves to find it.» (Wilkinson, 1950)

| | |
|---|---|
| *prima Ceres ferro mortalis uertere terram*<br>*instituit, cum iam glandes atque arbuta sacrae*<br>*deficerent siluae et uictum Dodona negaret.*<br>*mox et frumentis labor additus, ut mala culmos*<br>*esset robigo segnisque horreret in aruis*<br>*carduus; intereunt segetes, subit aspera silua*<br>*lappaeque tribolique, interque nitentia culta*<br>*infelix lolium et steriles dominantur auenae.*<br>*quod nisi et adsiduis herbam insectabere rastris*<br>*et sonitu terrebis auis et ruris opaci*<br>*falce premes umbras uotisque uocaueris imbrem,*<br>*heu magnum alterius frustra spectabis aceruum*<br>*concussaque famem in siluis solabere quercu.*<br>(I. 147-159) | *Δίδαξε πρώτη τους θνητούς η Δήμητρα να σκάφτουν*<br>*Τη γης με σίδερο, άμα που κούμαρα και βαλάνια*<br>*Λιγόστεψαν στ'άγιο δρυμό κι'αρνήθηκε η Δωδώνη*<br>*Θρόφιμα. Αμέσως έσμιξαν και των σταριών οι αρρώστιες*<br>*Κ'έτσι μελούριασμα κακό τα φλέστρα κατατρώει,*<br>*Και στα χωράφια τάχρηστο ταγκάθι αναγριτσιάζει,*<br>*Χαλά το γέννημα, τραχύ λογγάρι ξεφυτρώνει:*<br>*Η κολλητσίδα, ο κάρδωνας, και βασιλεύουν αίρες*<br>*Άτυχες κι αγριόβρωμες μες τα σπαρτά που λάμπουν.*<br>*Για τούτο ά δε ξεκυνηγάς με τα τσαπιά το χόρτο*<br>*Αδιάκοπα, κι'αν τα πουλιά δε σκιάζεις με τους κρότους,*<br>*Κι'ά με κασσάρι τες ισκιές του ανήλιαγου του τόπου*<br>*Δε λιγοστεύεις, και βροχές με τάματα δεν κράζεις,*<br>*Ώφου! του κάκου θα τηράς ξένους σωρούς μεγάλους,*<br>*Και σειώντας στα δρυμά το ιδρύ την πείνα θα πρααίνεις.* |

Όχι μόνο τα φυτά, αλλά και τα ζώα και ο ίδιος ο άνθρωπος, αν αφεθούν στην επίδραση των τυφλών φυσικών δυνάμεων, οδηγούνται στην καταστροφή. Ποιες είναι όμως αυτές οι δυνάμεις της Φύσης που χρειάζεται να δαμαστούν; Ο Βιργίλιος κατονομάζει την Αφροδίτη (Venus) και το δίπολο *amor – furor* ως ρίζα κάθε παρεκτροπής. Ειδικά στο 3ο βιβλίο των *Γεωργικών*, η ερωτική επιθυμία παρουσιάζεται ως αιτία πίσω από κάθε καταστροφική ασθένεια, αλλά και κάθε βίαιη ή παράλογη συμπεριφορά[446]:

| | |
|---|---|
| *Sed non ulla magis uiris industria firmat*<br>*quam Venerem et caeci stimulos auertere amoris,*<br>*siue boum siue est cui gratior usus equorum.*<br>(III. 209-211) | *Μα έγνοια καμμία τη δύναμη των ζώων δε στερεόνει*<br>*Τόσο, όσο το να τα φυλάς από την Αφροδίτη*<br>*Κι από τα κέντρα της τυφλής αγάπης, είτε θέλεις*<br>*Τα βώδια να πιχειριστείς ή τ'αλογα, ά σου αρέσει* |
| *Omne adeo genus in terris hominumque ferarumque*<br>*et genus aequoreum, pecudes pictaeque uolucres,*<br>*in furias ignemque ruunt: amor omnibus idem.*<br>(III. 242-244) | *Έτσι και κάθε σόι στη γης, τ'ανθρώπινο και τ'άγριο,*<br>*Το γένος το θαλασσινό, τα ωρηόπλουμα πουλάκια*<br>*Και τα ήμερα σε μάνητες και σε καΰλες πέφτουν.*<br>*Είνε ένας για όλους ο Έρωτας. […]* |
| *quid iuuenis, magnum cui uersat in ossibus ignem*<br>*durus amor? nempe abruptis turbata procellis*<br>*nocte natat caeca serus freta, quem super ingens*<br>*porta tonat caeli, et scopulis inlisa reclamant*<br>*aequora; nec miseri possunt reuocare parentes,*<br>*nec moritura super crudeli funere uirgo.*<br>(III. 258-263) | *Γιατί μανίζει ο νιος οπού τρανή φωτιά του χύνει*<br>*Στα κόκκαλα ό Έρωτας σκληρός; ναι, κολυμπάει τη νύχτα*<br>*Αργά, σ'άφεγγα κύματα που ορμητικές φουρτούνες*<br>*Δέρνουν τα˙ κι'αποπάνου του βροντά η τεράστια πόρτα*<br>*Των ουρανών, κι αντιβογγούν οι θάλασσες στες ξέρες*<br>*Βαρώντας. Και δε δύνονται να τον καλέσουν πίσω*<br>*Μήτε οι γονηοί του οι δύστυχοι, μήτε κ'η κορασίδα,*<br>*Που χάρος πάνου στ'άψυχο κορμί του την προσμένει.* |

Ως αντιπαράδειγμα στα παραπάνω ο Βιργίλιος παραθέτει στο 4ο βιβλίο τις μέλισσες, ένα ζώο που δεν παρασύρεται ποτέ από εγωιστικά κίνητρα, αλλά εργάζεται διαρκώς, απέχει από τη σεξουαλική δραστηριότητα και είναι έτοιμο κάθε στιγμή να θυσιαστεί

[446] «[In the 3rd book of *Georgics*] sexual desire and disease are parallel and virtually interchangeable phenomena.» (Thomas, 1986)

για το καλό της κυψέλης. Καθώς η μέλισσα είναι εντελώς απαλλαγμένη από ζωικά πάθη, σε αντίθεση με τον άνθρωπο, είναι απόλυτα ασφαλής από τις καταστροφικές συνέπειες των φυσικών δυνάμεων. Ούτε καν ο θάνατος δεν την επηρεάζει, εφόσον η ζωή της έχει σημασία μόνο σε συλλογικό και όχι σε ατομικό επίπεδο[447]:

| | |
|---|---|
| *Solae communes natos, consortia tecta*<br>*urbis habent magnisque agitant sub legibus aevum,*<br>*et patriam solae et certos novere penates,*<br>*venturaeque hiemis memores aestate laborem*<br>*experiuntur et in medium quaesita reponunt.*<br>(IV. 153-157) | *Μόνον αυτές έχουν κοινά τα τέκνα και τα σπίτια*<br>*Της χώρας τους συντροφικά και κάτω από μεγάλους*<br>*Νόμους περνούν τη ζήση τους και μοναχές εκείνες*<br>*Και κατοικίες σταθερές γνωρίζουν και πατρίδες.*<br>*Και με τη ζέστα εργάζονται θυμούμενες πως θάρθει*<br>*Χειμώνας και για το κοινό φυλάν το ξέτασμά τους.* |
| *Illum adeo placuisse apibus mirabere morem,*<br>*quod neque concubitu indulgent nec corpora segnes*<br>*in Venerem solvunt aut fetus nixibus edunt:*<br>*verum ipsae e foliis natos, e suavibus herbis*<br>*ore legunt, ipsae regem parvosque Quirites*<br>*sufficiunt aulasque et cerea regna refigunt.*<br>(IV. 197-202) | *Και θα θιαμαίνεσαι κι'αυτό το σύστημα που αρέσει*<br>*Στες μέλισσες: ζευγάρωμα δε στρέγουν˙ το κορμί τους,*<br>*Στης Αφροδίτης τες χαρές νωθρό δεν τ'αστενίζουν,*<br>*Και δε γεννούν το σπάρμα τους μ'αγώνες και με πόνους˙*<br>*Μα οι ίδιες από βότανα γλυκά κι'από τα φύλλα*<br>*Συνάζουν με το στόμα τους τα τέκνα τους, κ'οι ίδιες*<br>*Διαλέν το βασιλέα τους και τους μικρούς Κυρίτες*<br>*Και ξαναφτιάνουν την αυλή και το κερένιο κράτος.* |
| *Ergo ipsas quamvis angusti terminus aevi*<br>*excipiat, neque enim plus septima ducitur aestas,*<br>*at genus immortale manet multosque per annos*<br>*stat fortuna domus et avi numerantur avorum.*<br>(IV. 206-209) | *Κ'έτσι λοιπόν ο τελειωμός τους έρχεται της ζήσης,*<br>*Πούνε γι'αυτές μικρή πολύ, γιατί μήτε δε φτάνει*<br>*Το καλοκαίρι το έφτατο˙ κι'όμως το γένος μνέσκει*<br>*Αθάνατο, και του σπιτιού βαστά η καλοτυχία,*<br>*Και προσπαπούνων πρόγονους μετρούν. […]* |

Δεν μπορεί να διαφύγει της προσοχής του αναγνώστη το γεγονός ότι η κοινωνία των μελισσών, όπως περιγράφεται από τον Βιργίλιο, λειτουργεί ως αλληγορία μιας ιδανικής πολιτείας ανθρώπων, η οποία είναι μάλλον πλατωνικής έμπνευσης. Έχουν άλλωστε σημειωθεί και σε άλλα σημεία των *Γεωργικών* νύξεις που παραπέμπουν σε πολιτική αλληγορία[448]. Για παράδειγμα, στο τέλος του 1ου βιβλίου γίνεται λόγος για τον πόλεμο, ως ένα από τα μέγιστα σφάλματα στα οποία μπορεί να οδηγηθεί ο άνθρωπος όταν τον κυριεύουν τα ανεξέλεγκτα πάθη. Στο σημείο αυτό υπάρχει και μία από τις πρώτες ανοιχτές αναφορές στον Οκταβιανό ως εκπολιτιστή-ηγεμόνα, που καλείται να επιβάλει την τάξη και να εξασφαλίσει την ειρήνη:

[447] «Hence the selfless and sexless love of the bees contrasts with the passionate and all-absorbing love that man can feel. The bees' *amor* is aimed entirely at productivity […] Even procreation is seen in terms of this productivity. There is no passion, only work. […] And as they remain free of the involvements of sexual reproduction, so death holds no tragedy for them.» (Segal, 1966)

[448] «Farming is presented as a constant struggle against entropy […] this view of things also has political implications: human beings, like the crops, trees, and animals that are the overt subjects of Virgil's poem, are unruly and subject to violent passions; they need to be governed with a firm hand in order to prevent these destructive passions from wreaking havoc.» (Gale, 2003)

| | |
|---|---|
| *sol tibi signa dabit. solem quis dicere falsum*<br>*audeat? ille etiam caecos instare tumultus*<br>*saepe monet fraudemque et operta tumescere bella;*<br>*ille etiam exstincto miseratus Caesare Romam,*<br>*cum caput obscura nitidum ferrugine texit*<br>*impiaque aeternam timuerunt saecula noctem.*<br>(I. 463-468) | *Ο ήλιος δείχνει˙ ποιός τολμά τον ήλιο να πει ψεύτη;*<br>*Συχνορμηνεύει κι'όλα αυτός πως μυστικές αντάρες*<br>*Βράζουν κι'απάτες και κρουφοί πολέμοι αναφουσκόνουν.*<br>*Αυτός, κι όταν ο Καίσαρας ετέλειωσε, τη Ρώμη*<br>*Λυπήθηκε, αφού εσκέπασε τ'αστραφτερό κεφάλι*<br>*Μ'άφεγγη σιδεροσκουριά και μ'αναιώνια νύχτα*<br>*Ο ίδιος εφοβέρισε τα βλάστημα τα χρόνια.* |
| *ergo inter sese paribus concurrere telis*<br>*Romanas acies iterum uidere Philippi;*<br>*nec fuit indignum superis bis sanguine nostro*<br>*Emathiam et latos Haemi pinguescere campos.*<br>*scilicet et tempus ueniet, cum finibus illis*<br>*agricola incuruo terram molitus aratro*<br>*exesa inueniet scabra robigine pila,*<br>*aut grauibus rastris galeas pulsabit inanis*<br>*grandiaque effossis mirabitur ossa sepulcris.*<br>*di patrii Indigetes et Romule Vestaque mater,*<br>*quae Tuscum Tiberim et Romana Palatia seruas,*<br>*hunc saltem euerso iuuenem succurrere saeclo*<br>*ne prohibete! […]*<br>(I. 489-501) | *[…] Γι'αυτό ξανάειδαν πάλι*<br>*Οι Φίλιπποι ν'ανταμωθούν, αλλήλως τους ενάντια,*<br>*Όμοια φορώντας άρματα τ'ασκέρια των Ρωμαίων˙*<br>*Κ'οι αθάνατοι δεν έκριναν άπρεπο να παχύνουν*<br>*Την Ημαθία δυο φορές και τ'ανοιχτά λιβάδια*<br>*Του Αίμου με το αίμα μας. Σταλήθεια θάρθει η ώρα,*<br>*Που αναγυρίζοντας τη γης με το γυρτό το αλέτρι,*<br>*Ο ζευγουλάτης θένα βρει ξιφάρια φαγωμένα*<br>*Από τη σκούρια τη ροβή. Με τες βαρειές αξίνες*<br>*Κούφια μουριόνια θα χτυπά, και κόκκαλα τεράστια*<br>*Στανασκαμμένα μνήματα με θαμασμό θα βλέπει.*<br>*Ώ πατρικοί ντόπιοι θεοί, και Ρώμυλε και Εστία*<br>*Μητέρα που τον Τίβερη φυλάς και τα Παλάτια*<br>*Της Ρώμης, μή μποδίσετε τουλάχιστο το νέο*<br>*Τούτον εδώ τανάποδα τα χρόνια να συντρέξει!* |

Ο Βιργίλιος κλείνει το 1ο βιβλίο των *Γεωργικών* με έναν συγκινητικό απολογισμό των δεινών του πολέμου. Περιγράφει την παραμέληση των εργασιών, τη βίαιη απομάκρυνση των ανθρώπων από την ειρηνική ζωή τους, την ερήμωση της γης, τη μετατροπή των εργαλείων σε όπλα, για να καταλήξει σε μια εντυπωσιακή παρομοίωση, η οποία επαναφέρει το μοτίβο των εξαγριωμένων ζώων που οδηγούνται στην αυτοκαταστροφή:

| | |
|---|---|
| *[…] tot bella per orbem,*<br>*tam multae scelerum facies, non ullus aratro*<br>*dignus honos, squalent abductis arua colonis,*<br>*et curuae rigidum falces conflantur in ensem.*<br>*hinc mouet Euphrates, illinc Germania bellum;*<br>*uicinae ruptis inter se legibus urbes*<br>*arma ferunt; saeuit toto Mars impius orbe,*<br>*ut cum carceribus sese effudere quadrigae,*<br>*addunt in spatia, et frustra retinacula tendens*<br>*fertur equis auriga neque audit currus habenas.*<br>(I. 505-514) | *[…] κ'ήρθαν στον κόσμο τόσοι*<br>*Πολέμοι και τα κρίματα τόσες μορφές ελάβαν.*<br>*Ούτε ένας, καθώς πρέπεται, τ'αλέτρι δεν τιμάει,*<br>*Στρατιώτες σέρνονται οι γεωργοί, χερσόνουν τα χωράφια,*<br>*Και λυόνονται τα γυριστά δρεπάνια για να γένουν*<br>*Σκληρά σπαθιά. Από δω κινά τον πόλεμον ο Ευφράτης,*<br>*Η Γερμανία από τα εκεί˙ και τάρματα σηκόνουν*<br>*Οι χώρες οι γειτόνισσες χαλώντας τες συνθήκες.*<br>*Και ανεύλαβος λυσσομανά σ'όλον τον κόσμο ο Άρης,*<br>*Καθώς, όταν τα τέθριππα χυθούν από το κλείσμα,*<br>*Περσεύουν πάντα την ορμή, και τον αμαξολάτη,*<br>*Οπού του κάκου ανατραβά τα γκέμια, συνεπαίρνουν*<br>*Ταλόγατα και στα λουριά δεν πείθεται τ' αμάξι.* |

Αμέσως μετά, στο 2ο βιβλίο των *Γεωργικών*, ο Βιργίλιος καλεί τους αγρότες να ριχτούν στην εργασία, απαριθμώντας ένα πλήθος πρακτικών καλλιέργειας και κτηνοτροφίας που οδηγούν σε θαυμαστά αποτελέσματα. Και εδώ είναι προφανές ότι δημιουργείται μια αλληγορία που λειτουργεί σε πολλαπλά επίπεδα. Ο συνειδητός και

επίμονος έλεγχος της Φύσης από τον γεωργό εξασφαλίζει την αφθονία των χωραφιών και την ευημερία των κοπαδιών. Με τον ίδιο τρόπο, η αυστηρή διακυβέρνηση από έναν δίκαιο ηγεμόνα οδηγεί στην ευημερία της ανθρώπινης κοινωνίας. Αλλά και ο κάθε άνθρωπος ξεχωριστά οφείλει να ελέγχει τον εαυτό του, κυριαρχώντας στα πάθη του. Η πολιτική αλληγορία γίνεται πιο ξεκάθαρη σε δύο σημεία. Το πρώτο είναι ο έπαινος της Ρώμης, και το δεύτερο είναι ο έπαινος των γεωργών:

| | |
|---|---|
| *Sed neque Medorum siluae, ditissima terra,*<br>*nec pulcher Ganges atque auro turbidus Hermus*<br>*laudibus Italiae certent, non Bactra neque Indi*<br>*totaque turiferis Panchaia pinguis harenis.*<br>*haec loca non tauri spirantes naribus ignem*<br>*inuertere satis immanis dentibus hydri,*<br>*nec galeis densisque uirum seges horruit hastis;*<br>*sed grauidae fruges et Bacchi Massicus umor*<br>*impleuere; tenent oleae armentaque laeta.*<br>*hinc bellator equus campo sese arduus infert,*<br>*hinc albi, Clitumne, greges et maxima taurus*<br>*uictima, saepe tuo perfusi flumine sacro,*<br>*Romanos ad templa deum duxere triumphos.*<br>*hic uer adsiduum atque alienis mensibus aestas:*<br>*bis grauidae pecudes, bis pomis utilis arbos.*<br>(II. 136-150) | *Μα ας μην παλεύει μήτε η γης η πάμπλουτη σε δάσα*<br>*Των Μήδων, μήτε κι'ο όμορφος ο Γάγγης, μήτε ο Έρμος,*<br>*Που τρέχει από το μάλαμα θολός, για τους επαίνους*<br>*Της Ιταλίας, ούτε κ'οι Ινδοί, κι' ούτε τα Βάκτρα, κι'όλη*<br>*Η Παγχαΐα με τους παχειούς λιβανοφόρους άμμους.*<br>*Τούτην τη γης δεν όργωσαν δαμάλια που εφυσούσαν*<br>*Φλόγες από ταρθούνια τους για να σπαρθούν τα δόντια*<br>*Ταφύσικου του χείλυδρα˙ κοντάρια και μουριόνια*<br>*Πυκνά ποτέ δεν πρόβαλαν σ'ανθρώπινα φυτάρια,*<br>*Μα τη γιομίζουν τα ζουμιά τα Μασσικά του Βάκχου*<br>*Και τα βαριά τα οπωρικά, κι'οι ελιές και τα κοπάδια*<br>*Τα πρόσχαρα σκεπάζουν την. Εδώθε του πολέμου*<br>*Το άτι στους κάμπους χύθηκε με το λαιμό ταψήλου˙*<br>*Εδώθε το τρανώτερο σφαγάρι το δαμάλι,*<br>*Κλιτούμνε, κ'οι κατάλευκες κοπές, που στα νερά σου*<br>*Ταγιαστικά πολλές φορές λουστήκαν, οδηγούσαν*<br>*Στων αθανάτων τους ναούς Ρωμαϊκούς θριάμβους.*<br>*Εδώ είνε αδιάκοπη άνοιξη, κι ακόμα καλοκαίρι*<br>*Σ'ανάντιους μήνες, δυό φορές γεννούν οι προβατίνες,*<br>*Και δυό φορές με τους καρπούς μας ωφελεί το δέντρο.* |
| *O fortunatos nimium, sua si bona norint,*<br>*agricolas! quibus ipsa procul discordibus armis*<br>*fundit humo facilem uictum iustissima tellus.*<br>*si non ingentem foribus domus alta superbis*<br>*mane salutantum totis uomit aedibus undam,*<br>*nec uarios inhiant pulchra testudine postis*<br>*inlusasque auro uestis Ephyreiaque aera,*<br>*alba neque Assyrio fucatur lana ueneno,*<br>*nec casia liquidi corrumpitur usus oliui;*<br>*at secura quies et nescia fallere uita,*<br>*diues opum uariarum, at latis otia fundis,*<br>*speluncae uiuique lacus, at frigida Tempe*<br>*mugitusque boum mollesque sub arbore somni*<br>*non absunt;* […]<br>(II. 458-471) | *Ω τρισμακάριστοι οι γεωργοί σαν ξέρουν ταγαθά τους!*<br>*Η ίδια η γης δικαιότατη τους χύνει από το χώμα*<br>*Εύκολη ζήση, μακρυά από τα διχόγνωμα όπλα.*<br>*Ψηλό παλάτι, με μπασιές περήφανες, την κάθε*<br>*Αυγή, ά για κείνους δεν ξερνά χαιρετιστάδων πλήθος*<br>*Απ'όλες του τες κάμαρες, κι'ορθούς πλουμιδισμένους*<br>*Με ωραίο μπαγά ά δε λαχταρούν, και ντυμασιές κλεισμένες*<br>*Στο μάλαμα, και χάλκωμα της Κόρινθος, κι'αν τάσπρο*<br>*Μαλλί δε βάφουν πορφυρό στ' Ασσυριακό φαρμάκι,*<br>*Κι'ά με κανέλλα δε χαλούν του αγνού λαδιού τη χρήση,*<br>*Μα δεν τους λείπει η ξέγνοιαστη γαλήνη, δεν τους λείπει*<br>*Ζωή με πλούτη μπόλικα, που πλάνες δεν κατέχει˙*<br>*Μα δεν τους λείπει η ανάπαψη στους διάπλατους τους κάμπους,*<br>*Σπηλιές, και λίμνες ζωντανές, τα παγερά τα Τέμπη,*<br>*Και των βωδιών το μούγκρισμα, και στες ισκιές των δέντρων*<br>*Ύπνοι γλυκοί.* |

Ο έπαινος της Ρώμης παρουσιάζει την ιταλική γη σαν μια ουτοπία, σχεδόν σαν τη Χρυσή Εποχή. Σε αντιπαραβολή με τις άγριες περιοχές της Ανατολής, η Ρώμη

απολαμβάνει μια υπεραφθονία αγαθών, χάρη στο ευνοϊκό κλίμα και την έλλειψη θηρίων. Αυτή η εικόνα, όπως και η σχεδόν ουτοπική ευδαιμονία της αγροτικής ζωής στον έπαινο των γεωργών, έρχεται σε αντίθεση με τη σκληρή και κοπιαστική ζωή που περιγράφεται σε άλλα σημεία του έργου. Επίσης, σε αντίθεση με το αντιπολεμικό μήνυμα του 1ου βιβλίου, η απεικόνιση του πολέμου λαμβάνει εδώ θετική χροιά (*hinc bellator equus campo sese arduus infert*). Έχουν σημειωθεί και άλλες τέτοιες περιπτώσεις στις οποίες ο Βιργίλιος φαίνεται να δίνει αντιφατικά μηνύματα[449]. Όμως κι εδώ το κλειδί βρίσκεται στο θέμα του πάθους (*amor*).

Ο *amor* δεν είναι κάτι εγγενώς αρνητικό. Είναι απλώς μια δύναμη της Φύσης. Ο *amor* σπρώχνει τα φυτά να πολλαπλασιάζονται, παντού και πάντα, αλλά μπορεί αυτά τα φυτά να μην είναι κατάλληλα για βρώση. Χάρη στον *amor* κάθε μέρος της γης είναι πλούσιο σε κάτι, αλλά όχι πάντα κάτι ωφέλιμο για τον άνθρωπο. Τα ζώα ωθούνται από τον *amor* στο ζευγάρωμα, αλλά αυτό το ζευγάρωμα μπορεί να μην είναι το πιο επιθυμητό για τους σκοπούς του κτηνοτρόφου. Ο *amor* είναι αυτή ακριβώς η ιδιότητα της φύσης που της επιτρέπει να συντηρεί και να αναπαράγει τη ζωή. Όμως, για να είναι αυτή η δύναμη χρήσιμη στον άνθρωπο χρειάζεται να δαμαστεί, να υποταχθεί στους νόμους και τους όρους του πολιτισμού, όπως στο παράδειγμα των μελισσών, που δεν βιώνουν τον *amor* ως σεξουαλική έλξη, αλλά ως αγάπη για τα λουλούδια, την εργασία, και το κοινό συμφέρον (Miles, 1975):

| | |
|---|---|
| *Saepe etiam duris errando in cotibus alas*<br>*attrivere ultroque animam sub fasce dedere:*<br>*tantus amor florum et generandi gloria mellis.*<br>(IV. 203-205) | *Αλλά στους βράχους τους σκληρούς, ενώ κλωθογυρίζουν,*<br>*Συχνά συντρίβουν τα φτερά και ξεψυχίζουν κάποιες*<br>*Με το βαρύ τους φόρτωμα˙ τόσο φιλοτιμιούνται*<br>*Να κάνουν μέλι, κι'αγαπούν εκείνες τα λουλούδια.* |

Η υποταγή της φύσης στις επιταγές του ανθρώπινου πολιτισμού αποτελεί μια πράξη βίας (Segal, 1966). Αλλά όταν η βία αυτή είναι ελεγχόμενη και με καλό σκοπό είναι θεμιτή, γιατί παράγει θετικά αποτελέσματα. Υπό το πρίσμα αυτό, ο πόλεμος δεν είναι απαραιτήτως κάτι αρνητικό. Έτσι, στον έπαινο της Ρώμης που είδαμε παραπάνω, η κυριαρχία της Ρώμης πάνω στα απολίτιστα έθνη της Ανατολής είναι κάτι το επιθυμητό, λόγω της φυσικής της υπεροχής (Miles, 1975). Η συγκεκριμένη ιδέα εμφανίζεται και σε άλλα σημεία του έργου, για παράδειγμα στις οδηγίες που δίνει ο Βιργίλιος για την επιλογή και την εκτροφή πολεμικών αλόγων. Το πολεμικό άλογο,

[449] «Throughout the poem, then, Virgil offers us a series of different and contradicting models for the relationship between the poet and the *princeps,* or between the active and the contemplative life.» (Gale, 2003)

όταν τρέχει ορμητικό, παρομοιάζεται με τον Βόρειο άνεμο, που δεν είναι καταστροφικός για τις καλλιέργειες, γιατί οι πνοές του είναι γλυκιές (*lenibus horrescunt flabris*). Το αντιπολεμικό μήνυμα του Βιργίλιου στο 1ο βιβλίο, αφορά στον πόλεμο αυτόν που είναι αποτέλεσμα του τυφλού πάθους (*amor caecus*) δηλαδή τον εμφύλιο πόλεμο (Miles, 1975):

| | |
|---|---|
| *Sin ad bella magis studium turmasque ferocis,*<br>*aut Alphea rotis praelabi flumina Pisae*<br>*et Iouis in luco currus agitare uolantis,*<br>*primus equi labor est animos atque arma uidere*<br>*bellantum* […]<br>(III. 179-183) | *Αλλά ά ζηλεύεις πόλεμους κι'αντρειωμένες σκάθρες*<br>*Καβαλλαρέων ή σιμά στης Πίσας το ποτάμι*<br>*Τον Αλφειό, με τους τροχούς να τρέχεις και τ'αμάξι*<br>*Το πεταχτό να κυβερνάς στου Δία το ρουμάνι,*<br>*Η πρώτη απ'όλες τες δουλειές για τάλογο θε νάνε*<br>*Των πολεμάρχων το θυμό και τάρματα να βλέπει,* |
| *sitque laboranti similis; tum cursibus auras*<br>*tum uocet, ac per aperta uolans ceu liber habenis*<br>*aequora uix summa uestigia ponat harena:*<br>*qualis Hyperboreis Aquilo cum densus ab oris*<br>*incubuit, Scythiaeque hiemes atque arida differt*<br>*nubila; tum segetes altae campique natantes*<br>*lenibus horrescunt flabris, summaeque sonorem*<br>*dant siluae, longique urgent ad litora fluctus;*<br>(III. 193-200) | *[…] κι'ας μοιάζει μουδιασμένου,*<br>*Και σε τρεχάλες ας καλεί τες αύρες και πετώντας,*<br>*Σα να μην είχε χαλινό, στους ανοιχτούς τους κάμπους*<br>*Στην όψη του άμμου μεταβιάς τα ζάλα του ας τυπόνει,*<br>*Σαν το Βορηά, όταν άπαυτος απ'τα υπερβόρεια μέρη*<br>*Πέφτει και σύγνεφα άβροχα και Σκυθικές κρυάδες*<br>*Σκορπά˙ και τότες τα ψηλά γεννήματα κ'οι κάμποι,*<br>*Που κυματάν, με τες γλυκές πνοές αναγριτσιάζουν,*<br>*Και στων βουνών τες κορυφές αχολογούν οι λόγγοι,*<br>*Και κύματα κατάμακρα πλακόνουν στ'ακρογιάλια˙* |

Η επίδραση του *amor* αποτυπώνεται σε μία ακόμα έκφανση της ανθρώπινης δραστηριότητας και αυτή είναι ίσως η πιο σημαντική, όσον αφορά στο μήνυμα του Βιργίλιου. Ο *amor* είναι η αιτία της ποιητικής έμπνευσης, όμως αυτή η έμπνευση είναι δημιουργική ή καταστροφική; Σε μια αυτοαναφορά γεμάτη αυτοπεποίθηση, ο Βιργίλιος δηλώνει ότι διακατέχεται από τον *dulcis amor Parnasi*, και φιλοδοξεί να ανοίξει νέους δρόμους στην τέχνη. Σε αυτή την περίπτωση, ο *amor Parnasi* του ποιητή μοιάζει με τον *amor florum* των μελισσών, γιατί οδηγεί στη δημιουργία και όχι στην αυτοκαταστροφή (Miles, 1975).

| | |
|---|---|
| *hic labor, hinc laudem fortes sperate coloni.*<br>*nec sum animi dubius uerbis ea uincere magnum*<br>*quam sit et angustis hunc addere rebus honorem;*<br>*sed me Parnasi deserta per ardua dulcis*<br>*raptat amor; iuuat ire iugis, qua nulla priorum*<br>*Castaliam molli deuertitur orbita cliuo.*<br>*nunc, ueneranda Pales, magno nunc ore sonandum.*<br>(III. 288-294) | *Εδώ η δουλειά είνε˙ δυνατοί ξωμάχοι απόδω ελπίστε*<br>*Τον έπαινο, και θετικός εγώ είμαι στην ψυχή μου*<br>*Πως θα νικήσει ο στίχος μου, κι'ας είναι το έργο μέγα,*<br>*Και τούτα, και σε πράματα μικρά τιμή θα σμίξω.*<br>*Αλλά μία αγάπη τρυφερή στου Παρνασσού με παίρνει*<br>*Τους έρημους ανήφορους˙ χαιράμενος διαβαίνω*<br>*Βουνοκορφές, που στο γλυκό το πλάγι τους κανένας*<br>*Δρόμος παληός δε ροβολά κατά την Κασταλία.*<br>*Ας τραγουδήσω βροντερά, σεβάσμια Πάλης, τώρα.* |

Σε διάφορα σημεία του έργου ο Βιργίλιος διεκδικεί για τον εαυτό του τον ρόλο του ποιητή-φιλοσόφου, που μπορεί να γνωρίζει τις αιτίες των πραγμάτων και να τις

διδάσκει στους ανθρώπους, συμβάλλοντας έτσι στην προσπάθειά τους να δαμάσουν τη Φύση και να δημιουργήσουν πολιτισμό. Επίσης, αφήνει σαφείς υπόνοιες ότι ο ρόλος του ποιητή είναι σπουδαιότερος ακόμα και από αυτόν του ηγεμόνα (Οκταβιανού), εφόσον μέσα στην τέχνη του πρώτου θα κερδίσουν την αθανασία τα κατορθώματα του δεύτερου (Gale, 2003).

| | |
|---|---|
| *Possum multa tibi veterem praecepta referre,*<br>*ni refugis tenuisque piget cognoscere curas.*<br>(I. 176-177) | *Πολλά διδάγματα παλαιών μπορώ να σου αναφέρω,*<br>*Ά μείνεις και δε βαρεθείς ψιλοδουλειές θα μάθεις.* |
| *Felix, qui potuit rerum cognoscere causas,*<br>*atque metus omnis et inexorebile fatum*<br>*subiecit pedibus strepitumque Acherontis avari.*<br>(II. 490-492) | *Χαρά στον όπου μπόρεσε να μάθει τες αιτίες*<br>*Απ'όλα, και που επέταξε στα πόδια του τον κάθε*<br>*Φόβο την ασυγκίνητη τη μοίρα και τον κρότο*<br>*του Αχέροντα. […]* |
| *Haec super arvorum cultu precorumque canebam*<br>*et super arboribus, Caesar dum magnus ad altum*<br>*fulminat Euphraten bello victorque volentes*<br>*per populos dat iura viamque adfecat Olympo.*<br>(IV. 559-562) | *Αυτά γιατ'όργωμα της γης και για την επιμέλεια*<br>*των ζωντανών εγώ έψαλλα, και για τα δέντρα ακόμα,*<br>*όταν ο μέγας Καίσαρας τινάζει του πολέμου*<br>*Τ'αστροπελέκι στο βαθύν Ευφράτη και χαρίζει*<br>*Νόμους στους πρόθυμους λαούς νικώντας, και το δρόμο*<br>*Αρχίζει προς τον Όλυμπο.* |

Οι προβληματισμοί του Βιργίλιου σε σχέση με τη φύση της ποίησης και τον ρόλο του ποιητή στην ανθρώπινη κοινωνία αναπτύσσονται περισσότερο στο 4ο βιβλίο, στο επεισόδιο Αρισταίου-Ορφέα, όπου κορυφώνεται και η αλληγορία με το δίπολο *amor-furor*. Περιληπτικά, διαδραματίζονται τα εξής: Ο Αρισταίος κυνηγά την Ευρυδίκη τυφλωμένος από ερωτική μανία. Εκείνη, τρέχοντας να ξεφύγει, πατά το φίδι που την δαγκώνει και πεθαίνει. Οι Νύμφες, εξαγριωμένες από τη θλίψη τους, εκδικούνται τον Αρισταίο σκοτώνοντας τις μέλισσές του. Εκείνος προσφεύγει στη μητέρα του, την Κυρήνη, και της ζητά απελπισμένος να του δώσει εξήγηση και λύση. Η Κυρήνη δεν γνωρίζει την αιτία θανάτου των μελισσών και παραπέμπει τον Αρισταίο στον Πρωτέα, ο οποίος του εξηγεί ότι οι μέλισσές του πέθαναν εξαιτίας της ανόσιας πράξης του και του αφηγείται την κάθοδο του Ορφέα στον Άδη:

| | |
|---|---|
| *Pastor Aristaeus fugiens Peneia Tempe,*<br>*amissis, ut fama, apibus morboque fameque,*<br>*tristis ad extremi sacrum caput adstitit amnis*<br>*multa querens atque hac adfatus voce parentem:*<br>(IV. 317-320) | *Ο Αρισταίος ο πιστικός, καθώς ο λόγος λέει,*<br>*Σαν έχασε από λοιμικό και πείνα τα μελίσσια*<br>*Φεύγοντας τα Πηνειακά τα Τέμπη, λυπημένος*<br>*Στάγιο το κεφαλόβρυσο, στου ποταμού την άκρη,*<br>*Εστάθηκε κλαιάμενος πολύ και της γεννήτρας*<br>*Τούτα τα λόγια εμίλησε: […]* |
| *[…] quid me caelum sperare iubebas?*<br>*En etiam hunc ipsum vitae mortalis honorem,*<br>*quem mihi vix frugum et pecudum custodia sollers*<br>*omnia temptanti extuderat, te matre relinquo.*<br>(IV. 325-328) | *[…] τι με παρακινούσες*<br>*Να καρτερώ τον ουρανό; Μα κοίτα ως και της ζήσης*<br>*Της πρόσκαιρης τη δόξα αυτή που, αφού εδοκίμασα όλα,*<br>*Μου επροβοδούσε μεταβιάς η ακάματη επιμέλεια,*<br>*Ενώ είσαι εσύ μητέρα μου, την παραιτώ˙ […]* |

| | |
|---|---|
| *Tantum effatus. Ad haec vates vi denique multa*<br>*ardentes oculos intorsit lumine glauco*<br>*et graviter frendens sic fatis ora resolvit.*<br>*"Non te nullius exercent numinis irae;*<br>*magna luis commissa: tibi has miserabilis Orpheus*<br>*haudquaquam ob meritum poenas, ni fata resistant,*<br>*suscitat et rapta graviter pro coniuge saevit.*<br>(IV. 450-456) | *Τόσα είπε μόνο, και σ'αυτά με δύναμη μεγάλη*<br>*Τα μάτια πούχαν γαλανές αναλαμπές απέκει*<br>*Ο μάντης στριφογύρισε, βαρειά έστριξε τα δόντια*<br>*Κι άνοιξε τέλος για να ειπεί την προφητεία το στόμα:*<br>*«Αληθινό είνε, οργή θεού σε κυνηγά˙ πλερώνεις*<br>*Κρίμα μεγάλο. Δύστυχος, χωρίς να φταίει καθόλου,*<br>*Ο Ορφέας, ά δεν αντισταθούν οι μοίρες, ανασταίνει*<br>*Για σένα τούτες τες ποινές και φοβερά μανίζει*<br>*Μαζή σου, γιατί του άρπαξεν ο χάρος τη συμβία.* |

Οι δύο πρωταγωνιστές του επεισοδίου αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικές αρχετυπικές φιγούρες. Ο Ορφέας είναι ο αρχετυπικός ποιητής και ο Αρισταίος είναι ο αρχετυπικός γεωργός. Και οι δύο βιώνουν την τραγωδία της ανθρώπινης ύπαρξης, καθώς έρχονται αντιμέτωποι με τη φθορά και τον θάνατο. Ο θάνατος είναι ένας νόμος της Φύσης, όμως ο άνθρωπος, σε αντίθεση με τις μέλισσες, δεν μπορεί να συμφιλιωθεί με αυτόν, γιατί δεν αντιλαμβάνεται τη ζωή σε συλλογικό επίπεδο, αλλά σε ατομικό. Αυτή η ατομικιστική θεώρηση τον σπρώχνει να επαναστατεί απέναντι στην ατομική απώλεια (Segal, 1966). Τόσο ο Ορφέας όσο και ο Αρισταίος, όταν χάνουν αυτό που αγαπούν (ο πρώτος την Ευριδίκη και ο δεύτερος τα μελίσσια του) κυριεύονται από πάθος: ο Ορφέας τριγυρνά στα δάση αδιαφορώντας για τα πάντα και ο Αρισταίος, απελπισμένος, απειλεί ότι θα τα παρατήσει όλα και θα πεθάνει. Σε αυτήν τη φάση και οι δύο είναι δέσμιοι του *amor caecus* που οδηγεί στον *furor* και κατά συνέπεια στην καταστροφή (Stehle, 1974).

Η αδυναμία των δύο ηρώων να δεχτούν την απώλεια που υπέστησαν, τους οδηγεί σε μια κάθοδο, όμως η κάθοδος του καθενός είναι διαφορετική. Ο Ορφέας κατεβαίνει με δική του πρωτοβουλία στο βασίλειο του Πλούτωνα και χρησιμοποιεί τη μαγική του τέχνη για να κερδίσει αυτό που θέλει. Ο Αρισταίος, αντίθετα, εισβάλει με τη βία στο βασίλειο του Πρωτέα, ακολουθώντας όμως τη συμβουλή και τις οδηγίες της Κυρήνης (Stehle, 1974). Ο Ορφέας πετυχαίνει το αδιανόητο χάρη στο τραγούδι που του εμπνέει το πάθος του, όμως εξαιτίας του ίδιου αυτού πάθους, χάνει την Ευριδίκη οριστικά. Εν τέλει, κομματιασμένος από τις μαινάδες, ακόμα και νεκρός, θα τραγουδά τον πόνο του και την αγάπη του για την Ευριδίκη. Το πάθος του Ορφέα (*amor caecus*) είναι ταυτόχρονα υπαίτιο για την καταστροφή τη δική του και της Ευριδίκης, αλλά και για την εξαίσια τέχνη που θα τους εξασφαλίσει την αιώνια μνήμη (Miles, 1975). Ο Αρισταίος, ακολουθώντας τις οδηγίες της θεϊκής μητέρας του και κάνοντας τις απαραίτητες προσφορές, εξασφαλίζει τη θαυμαστή αναγέννηση των μελισσών. Η συμμόρφωσή του με τους φυσικούς νόμους, η ευσέβειά του προς τους

θεούς και η διάθεσή του να εργαστεί, είναι οι παράγοντες που μετατρέπουν το πάθος του σε πάθος δημιουργικό (*amor parnasi/florum*):

| | |
|---|---|
| *Quin ipsae stupuere domus atque intima Leti*<br>*tartara caeruleosque implexae crinibus angues*<br>*Eumenides, tenuitque inhians tria Cerberus ora*<br>*atque Ixionii vento rota constitit orbis.*<br>*Iamque pedem referens casus evaserat omnes;*<br>*redditaque Eurydice superas veniebat ad auras,*<br>*pone sequens, namque hanc dederat Proserpina legem,*<br>*cum subita incautum dementia cepit amantem,*<br>*ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes.*<br>*Restitit Eurydicenque suam iam luce sub ipsa*<br>*immemor heu! victusque animi respexit. Ibi omnis*<br>*effusus labor […]*<br>(IV. 481-492) | *Ως κ'η καρδιά του Τάρταρου, το σπίτι του θανάτου,*<br>*Και οι Εριννύες, που τα μαλλιά με μπλάβα φείδια πλέκουν,*<br>*Εσάστισαν, και χάσκοντας αντικρατεί τα τρία*<br>*Τα στόματά του ο Κέρβερος, και στέκεται ως και η ρόδα,*<br>*Που στρίφει τον Ιξίονα, γιατί κι'ο αέρας πέφτει.*<br>*Και τώρα πλιά ξανάγερνε, κ'είχε ξεφύγει απ'όλα*<br>*Τα κίντυνα και προς το φως του κόσμου η Ευριδίκη,*<br>*Που πάλι τούχε χαριστεί, κατόπι ακολουθώντας,*<br>*(Τι τέτοιο νόμο τούβαλεν η Περσεφόνη) ερχότουν.*<br>*Όταν κυριεύει ξαφνικά τον άβουλο ερωτάρη*<br>*Μια τρέλλα, που συχωρετή θε νάταν, αν ο Άδης*<br>*Εγνώριζε να συχωρεί: σιμά στο φως τελείως,*<br>*Από το πάθος της ψυχής παρμένος, λησμονάει,*<br>*Και, ώφου! την Ευριδίκη του γυρίζοντας τηράζει.*<br>*Όλα τα κόπια εχάθηκαν˙ […]* |
| *Tum quoque marmorea caput a cervice revulsum*<br>*gurgite cum medio portans Oeagrius Hebrus*<br>*volveret, Eurydicen vox ipsa et frigida lingua*<br>*"ah miseram Eurydicen!" anima fugiente vocabat:*<br>*"Eurydicen" toto referebant flumine ripae".*<br>(IV. 523-527) | *Και τότε, ενώ την κεφαλή, που τούχαν ξεριζώσει*<br>*Από το μαρμαρόλευκο λαιμό, την εκυλούσε*<br>*Στη μέση της κατεβασιάς ο Οιγριακός ο Έβρος,*<br>*Η κρύα του η γλώσσα κ'η ίδια του η φωνή την Ευριδίκη*<br>*Κράζει (και τούφευγε η ψυχή): "αχ δύστυχη Ευριδίκη!"*<br>*Κι αντιλαλούν όλες οι οχτιές του ποταμού: "Ευριδίκη"».* |
| *"Nate, licet tristes animo deponere curas.*<br>*Haec omnis morbi causa; […]*<br>(IV. 531-532)<br>*Sed modus orandi qui sit, prius ordine dicam.*<br>(IV. 537)<br>*Haud mora; continuo matris praecepta facessit;*<br>*ad delubra venit, monstratas excitat aras,*<br>*quattuor eximios praestanti corpore tauros*<br>*ducit et intacta totidem cervice iuvencas.*<br>*Post, ubi nona suos Aurora induxerat ortus,*<br>*inferias Orphei mittit lucumque revisit.*<br>*Hic vero subitum ac dictu mirabile monstrum*<br>*adspiciunt, liquefacta boum per viscera toto*<br>*stridere apes utero et ruptis effervere costis,*<br>*immensasque trahi nubes, iamque arbore summa*<br>*confluere et lentis uvam demittere ramis.*<br>(IV. 548-558) | *«Τες λυπηρές αφαντασιές μπορείς ν'αφήσεις, γιε μου˙*<br>*Τούτη είν' η αιτία του λοιμικού˙*<br><br>*Τον τρόπο της παράκλησης εγώ θα σου αραδιάσω:*<br><br>*Και δεν αργεί˙ τες προσταγές της μάννας πράζει αμέσως˙*<br>*Πάει στους ναούς˙ στιει τους βωμούς, που τούδειξε, και φέρνει*<br>*Τέσσετους ταύρους προφαντούς μ'εξαίρετο κουφάρι,*<br>*Και τέσσερις με αμάλλαγη ζυγοτριβή δαμάλες.*<br>*Κ'ύστερα όταν η έννατη ξανάφανεν Αυγούλα,*<br>*Στέρνει του Ορφέα προσφορές και πάει στο δάσος πάλι.*<br>*Μα ξάφνου εκεί ένα θάμασμα, που κι αν το λες ξενίζεις,*<br>*Παρατηρούν οι θυσιαστές: μες στων βωδιών τα σπλάχνα*<br>*Τα νερουλά, εμπουμπούριζαν απ'όλην την κοιλιά τους*<br>*Οι μέλισσες, κι απ'τα πλευρά τα τσακισμένα εβράζαν,*<br>*Κ'εσηκονόταν σύγνεφο τεράστιο στον αέρα,*<br>*Κ'εμαζευόταν στες κορφές των δέντρων κι'απ τους κλάδους*<br>*Τους λυγερούς σαν τα τσαμπιά του σταφυλιού εκρεμώνταν.* |

Ορφέας και Αρισταίος αποτελούν δύο άκρα παραδείγματα της σχέσης του ανθρώπου με τη Φύση. Ο πρώτος δεν επεμβαίνει στο περιβάλλον του, αλλά στρέφεται στον εσωτερικό κόσμο, το συναίσθημα και την τέχνη. Ο δεύτερος επιδρά ενεργά στο περιβάλλον και εστιάζει στην εργασία και την εφευρετικότητα που του επιτρέπουν να ελέγξει τον φυσικό κόσμο (Segal, 1966). Ο Ορφέας ανήκει στη Χρυσή Εποχή, ενώ ο

Αρισταίος ανήκει στον κόσμο του Δία, είναι ο άνθρωπος του πολιτισμού, που υποτάσσει τη Φύση στη βούλησή του. Η τέχνη του Ορφέα απορρέει από το ένστικτο και δεν απαιτεί συνειδητή εργασία, σε αντίθεση με την τέχνη του Αρισταίου, που προϋποθέτει την πρακτική γνώση του κόσμου (Stehle, 1974). Εν τούτοις, σύμφωνα με την αφήγηση του Βιργίλιου, είναι απαραίτητο για τον Αρισταίο να μάθει την αιτία της απώλειας των μελισσών, προτού προχωρήσει στην αναγέννησή τους, γι' αυτό χρειάζεται να πληροφορηθεί όλα τα σχετικά με τον Ορφέα. Εδώ φαίνεται πως ο Βιργίλιος υπονοεί ότι η ποίηση είναι απαραίτητη για την κατανόηση του κόσμου, επειδή μπορεί να βοηθήσει τον άνθρωπο να κατανοήσει και να αποδεχτεί την τραγική διάσταση της πραγματικότητας (Stehle, 1974).

Ο Βιργίλιος στα *Γεωργικά* επιχειρεί τη σύζευξη των δύο ανθρώπινων τύπων (Ορφέα-Αρισταίου) και διεκδικεί για τον εαυτό του, ως ποιητή, την ευρεσιτεχνία μιας ποίησης που επιτυγχάνει τη συμφιλίωση του ανθρώπου με τον κόσμο. Από τη μία πλευρά παρουσιάζει την τραγική διάσταση του κόσμου, την πτώση από τη Χρυσή Εποχή, εξ αιτίας των δυνάμεων που τείνουν προς το χάος και την ανάγκη του ανθρώπου να κοπιάζει διαρκώς και πάλι να έρχεται αντιμέτωπος με την απώλεια (Kronenberg, 2000). Από την άλλη, μέσα από το επεισόδιο του Αρισταίου, δίνει στον άνθρωπο την ελπίδα ότι, κατανοώντας πλήρως τους φυσικούς νόμους, μπορεί να επιβληθεί στη φύση και να εξασφαλίσει τη μέγιστη δυνατή ευημερία (Stehle, 1974), να πραγματώσει δηλαδή το σχέδιο του Δία. Η θαυμαστή αναγέννηση των μελισσών υποδεικνύει το γεγονός ότι, για τον άνθρωπο που γνωρίζει τις αιτίες των πραγμάτων και σέβεται την τάξη του Δία, ο θάνατος δεν αποτελεί απειλή, τουλάχιστον όχι σε συλλογικό επίπεδο. Το κάθε άτομο εξακολουθεί να υπόκειται στον νόμο της φθοράς, αλλά το σύνολο συμμετέχει στην αιώνια ζωή:

| | |
|---|---|
| *His quidam signis atque haec exempla secuti*<br>*esse apibus partem divinae mentis et haustus*<br>*aetherios dixere; deum namque ire per omnes*<br>*terrasque tractusque maris caelumque profundum.*<br>*Hinc pecudes, armenta, viros, genus omne ferarum,*<br>*quemque sibi tenues nascentem arcessere vitas;*<br>*scilicet huc reddi deinde ac resoluta referri*<br>*omnia nec morti esse locum, sed viva volare*<br>*sideris in numerum atque alto succedere caelo.*<br>(IV. 219-227) | *Με τούτες τες απόδειξες και ακολουθώντας τούτα*<br>*Τα ξόμπλια, κάποιοι εδίδαξαν πως στα μελίσσια υπάρχει*<br>*Μοιράδι από το θεϊκόν το νου κ'αιθέριο πνέμα,*<br>*Γιατί ο θεός τα πάντα, λεν, γιομίζει, τη γης όλη,*<br>*Τες πλατωσιές της θάλασσας και τουρανού τα βάθη,*<br>*Κι'από τον ίδιον την ψιλή ζωή τους ανασέρνουν*<br>*Κοπές, κοπάδια κι'άνθρωποι και κάθε γένος άγριο*<br>*Κι'όσα γεννιώνται, και σ'αυτόν βέβαια γυρίζουν όλα*<br>*Κ'ελεύτερα ξανάρχονται˙ και δεν υπάρχει τόπος*<br>*Του χάρου, μα όλα ζωντανά κι'ανάμεσα στ'αστέρια*<br>*Πέτονται και στον ουρανό προς τα ψηλά ανεβαίνουν.* |

Συγκεφαλαιώνοντας, το φιλοσοφικό και πολιτικό μήνυμα του Βιργίλιου μπορεί να συνοψιστεί ως εξής: Ο κόσμος διέπεται από μια θεόπνευστη τάξη (Πρόνοια). Η δυστυχία και ο πόνος οφείλονται στην αδυναμία του ανθρώπου να κατανοήσει αυτή την τάξη και στο γεγονός ότι παρασύρεται από τα πάθη του. Ο άνθρωπος, αν θέλει να ευτυχήσει, οφείλει να συμμορφωθεί με την κοσμική τάξη ως έχει, να είναι ολιγαρκής και φιλόπονος, να σέβεται τους θεούς, τον ηγεμόνα και τους νόμους της πολιτείας του, να έχει ως γνώμονα το συλλογικό συμφέρον έναντι στην ατομική επιθυμία και να ελέγχει τα εγωιστικά πάθη του. Η ανθρωπότητα ως σύνολο οφείλει να κατανοήσει τις φυσικές δυνάμεις, να τις ελέγξει και να εργαστεί για τη δημιουργία και την πρόοδο του πολιτισμού. Οι κοινωνίες οφείλουν να ζουν ειρηνικά, αλλά η βία είναι θεμιτή, εφόσον ασκείται για να εξασφαλίσει την ειρήνη και τον πολιτισμό. Η αιωνιότητα και η αθανασία είναι δυνατή μόνο σε συλλογικό επίπεδο και η τέχνη μπορεί να παίξει καθοριστικό ρόλο σε αυτό. Ο ποιητής οφείλει να είναι φιλόσοφος και να θέτει την τέχνη του στην υπηρεσία του πολιτισμού.

Το θεολογικό μοντέλο ερμηνείας του κόσμου και η ιδέα για μια αθάνατη ψυχή που συμμετέχει στο θείο πνεύμα πιθανότατα προέρχονται από τον Πλάτωνα, ο οποίος ερμηνεύει μεταφυσικά τον κόσμο, συνδέονται όμως και με τη στωική φιλοσοφία. Η προνοιακή φύση του Βιργίλιου συμφωνεί με τη στωική Φυσική, ενώ το πολιτικό του μήνυμα, παρόλο που επίσης αντλεί στοιχεία από την πλατωνική διδασκαλία, περισσότερο εκφράζει την πραγματιστική θεώρηση των στωικών. Είναι άλλωστε γνωστό, ότι «το πολιτικό μήνυμα του στωικισμού επιδόθηκε κυρίως στη Ρώμη» (Παπαγγελής, 2021, σ. 51). Από την άλλη πλευρά, η ποιητική ύλη που χρησιμοποιεί ο Βιργίλιος για να προτείνει τη φυσική και ηθική του διδασκαλία, προέρχεται σε μεγάλο βαθμό από το έργο του επικούρειου ποιητή Λουκρήτιου (Liebeschuetz, 1965). Η πολυσυλλεκτική αυτή τακτική δεν αποτελεί ευρεσιτεχνία του Βιργίλιου. Η λογοτεχνική παράδοση έχει να προσφέρει πλήθος τέτοιων παραδειγμάτων «δημιουργικού δανεισμού» και ο Θεοτόκης φαίνεται να αξιοποιεί τις διακειμενικές σχέσεις μεταξύ των έργων που μεταφράζει, για να οδηγηθεί σε άλλα έργα προς μελέτη και μετάφραση. Αμέσως μετά την έκδοση των *Γεωργικών*, μετέφρασε το *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου και τον *Φαίδωνα* του Πλάτωνα. Οι δύο αυτές επιλογές προφανώς δεν ήταν τυχαίες, αλλά σχετίζονται με τη λογοτεχνική παράδοση που συνδέει αυτά τα κείμενα μεταξύ τους.

## Β.2. *Περί Φύσεως* του Λουκρήτιου: ένα διδακτικό έπος ως φιλοσοφικό μανιφέστο

Το επικό έργο του Λουκρήτιου *De rerum natura* (στο εξής *Περί Φύσεως)* αποτελεί το τρίτο και τελευταίο μετάφρασμα του Θεοτόκη από τα Λατινικά και το δεύτερο στον κύκλο της μεταφραστικής εργασίας του που σχετίζεται με τη φιλοσοφία. Το χειρόγραφο της μετάφρασης φέρει τη χρονολογική ένδειξη 1909-1911 (Βλάχος, 1990), επομένως ο Θεοτόκης την ξεκίνησε αμέσως μετά την ολοκλήρωση της μετάφρασης των *Γεωργικών*. Μερικά αποσπάσματα δημοσιεύθηκαν σε περιοδικά από το 1916 ως το 1920[450], όμως το έργο δεν εκδόθηκε ολόκληρο όσο ζούσε ο Θεοτόκης, κυρίως λόγω διαφωνιών με τους υποψήφιους εκδότες (Βλάχος, 1990). Μετά τον θάνατο του Θεοτόκη το χειρόγραφο του *Περί Φύσεως* είχε τύχη παρόμοια με το πρωτότυπο έργο, παρέμεινε δηλαδή χαμένο και λησμονημένο για πολλά χρόνια και, όταν τελικά ξαναβρέθηκε[451], η έκδοσή του πραγματοποιήθηκε με πολλές δυσκολίες, (Βλάχος, 1990). Το *Περί Φύσεως* του Θεοτόκη ήταν η πρώτη, και μοναδική ως το 2005, μετάφραση ολόκληρου του *De rerum natura* στα Ελληνικά[452].

Όσον αφορά στις μετρικές και γλωσσικές επιλογές για τη μετάφραση του *Περί Φύσεως*, ισχύουν εν πολλοίς όσα ειπώθηκαν παραπάνω για τα *Γεωργικά.* Ο Θεοτόκης προσπάθησε να συνδυάσει με τον καλύτερο δυνατό τρόπο την πιστότητα στα νοήματα του πρωτότυπου έργου και την αισθητική αξία του μεταφράσματος. Χώρισε τη μετάφρασή του σε έξι μέρη που αντιστοιχούν στα έξι βιβλία του Λουκρήτιου, αποδίδοντας τους 7.415 δακτυλικούς εξάμετρους με 8.787 ανομοιοκατάλληκτους

[450] Στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, 1916, τχ. 3, σ. 80-83, το Προοίμιο του 1ου βιβλίου (στ. 1-101) και 1917, τχ. 13, σ. 28, απόσπασμα από το Προοίμιο του 3ου βιβλίου (στ. 1-30). Στον *Μαύρο Γάτο*, 1919-1920, σ. 72-74, 83-84, 100-101, 119-121, αποσπάσματα από το 1ο βιβλίο (στ. 635-1117) και το 6ο βιβλίο (στ. 1138-1286). Οι πληροφορίες αυτές προέρχονται από πηγές (Μπουμπουλίδης, 1963-64), (Πυλαρινός, 2009) και προσωπική έρευνα στα αρχεία των περιοδικών.

[451] Σύμφωνα με τα όσα καταγράφει ο Κώστας Δαφνής, το πρωτότυπο χειρόγραφο του *Περί Φύσεως* καταστράφηκε εντελώς, καθώς έμεινε για λόγους ασφάλειας κατά τα χρόνια της κατοχής μέσα σε ένα μεταλλικό κουτί, θαμμένο στο υπόγειο του πύργου των Καρουσάδων. Υπήρχαν όμως δύο αντίγραφα, ένα εκ των οποίων βρισκόταν στην κατοχή του εκδότη των *Γραμμάτων,* Στεφ. Πάργα, η χήρα του οποίου το προσέφερε στην Εθνική Βιβλιοθήκη (Δαφνής, 1966).

[452] Το 2005 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Θύραθεν ο τόμος με τίτλο *Για την φύση των πραγμάτων*, σε μετάφραση των Θεόδωρου Αντωνιάδη και Ρούλας Χαμέτη. Ακολούθησε το 2011 από τις εκδόσεις Ζήτρος ο τόμος *Επικούρεια,* που περιέχει το έργο του Λουκρήτιου σε μετάφραση του Θεόδωρου Γ. Μαυρόπουλου. Το 2012 οι εκδόσεις Θύραθεν κυκλοφόρησαν έναν τόμο με τίτλο *Επίκουρος,* στον οποίο συμπεριλαμβάνεται το έργο του Λουκρήτιου σε μετάφραση του Γιάννη Αβραμίδη. Τέλος, το 2021 κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Gutenberg η πολύ αξιόλογη μετάφραση του καθηγητή λατινικής φιλολογίας Θεόδωρου Παπαγγελή, με εκτενή και ιδιαιτέρως ενδιαφέροντα προλεγόμενα.

ιαμβικούς 15σύλλαβους[453]. Η γλώσσα του είναι δημοτική, με πολλές κερκυραϊκές λέξεις και στοιχεία προφορικότητας. Σε αρκετές περιπτώσεις μετέφερε επιτυχώς τα λογοπαίγνια και τις παρηχήσεις από τη μία γλώσσα στην άλλη, και κατόρθωσε να παράγει ένα ποιητικό κείμενο που διατηρεί σε μεγάλο βαθμό τη χάρη και τον λυρισμό του πρωτότυπου[454].

Πέρα από τη σημασία των μετρικών και γλωσσικών επιλογών του Θεοτόκη, η οποία έχει ήδη συζητηθεί εκτενώς σε σχέση με άλλες μεταφράσεις του, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει η απόφασή του να μεταφράσει το συγκεκριμένο έργο. Η περίοδος της μετάφρασης του *Περί Φύσεως* (1909-1911) συμπίπτει με την κορύφωση της πολιτικής δραστηριότητας του Θεοτόκη, τη σύνδεσή του με τον Χατζόπουλο και την ανάμειξή του στο σοσιαλιστικό κίνημα της Ελλάδας (Μαρτζούκου, 1991). Όπως θα φανεί πιο ξεκάθαρα στη συνέχεια, οι ιδέες που θέλησε να εισάγει ο Θεοτόκης στον νεοελληνικό στοχασμό μεταφράζοντας το *Περί Φύσεως*, έρχονται σε αντίθεση με τις ως τότε επικρατούσες ιδεολογίες στην Ελλάδα και συνδέονται με την τάση της ευρωπαϊκής διανόησης προς τον υλισμό και τον σοσιαλισμό, καθώς και με την ολοένα αυξανόμενη επιρροή του νατουραλισμού στον χώρο της λογοτεχνίας.

Το *Περί Φύσεως* γράφτηκε μέσα στον 1ο π.Χ. αιώνα, αλλά η ακριβής χρονολογία συγγραφής του παραμένει άγνωστη. Από τα ελάχιστα βιογραφικά στοιχεία που έχουν σωθεί για τον Λουκρήτιο, είναι γνωστό ότι έζησε περίπου από το 99 π.Χ. ως το 55 π.Χ., επομένως το ποίημα γράφτηκε μέσα σε αυτό το χρονικό διάστημα και πιθανότερα προς το τέλος της ζωής του. Το *Περί Φύσεως* ειδολογικά ανήκει στο διδακτικό έπος και στην ουσία αποτελεί ένα φιλοσοφικό έργο που συνδυάζει την ατομική θεωρία των Λεύκιππου και Δημόκριτου, με τη φυσική και ηθική φιλοσοφία του Επίκουρου, ο οποίος επίσης υποστήριζε την ατομική θεωρία. Οι ατομικοί φιλόσοφοι απέρριπταν την ιδέα ενός θείου δημιουργού για το σύμπαν, τη θεία Πρόνοια, την ύπαρξη αθάνατης ψυχής και την αντίληψη ενός αιώνιου

[453] Συγκεκριμένα, στο 1ο βιβλίο οι 1.117 λατινικοί στίχοι αποδίδονται με 1.292 ελληνικούς, στο 2ο βιβλίο οι 1.174 λατινικοί με 1.405 ελληνικούς, στο 3ο βιβλίο οι 1.094 με 1.293, στο 4ο βιβλίο οι 1.287 με 1.565, στο 5ο βιβλίο οι 1.457 με 1.726 και στο 6ο βιβλίο οι 1.286 με 1.506. Συνολικά η μετάφραση ξεπερνά το πρωτότυπο κατά 1.372 στίχους.

[454] Ο Παπαγγελής αποτιμά θετικά τη μετάφραση του Θεοτόκη, παρόλα αυτά παρατηρεί ότι για τον σημερινό αναγνώστη είναι μάλλον δυσπρόσιτη λόγω της γλώσσας και της μετρικής της: «Ο Λουκρήτιος οφείλει στον πολυμαθή και πολύγλωσσο Κερκυραίο κόντε ένα πλήθος από ευτυχείς μεταφραστικές επινοήσεις, πλην, συντονισμένος με τον ιαμβικό δεκαπεντασύλλαβο, μιλάει ιδιωματικά και αφήνει στον σημερινό αναγνώστη μια λίγο-πολύ παράξενη επίγευση καλού αλλά ξεθυμασμένου κρασιού.» (Παπαγγελής, 2021, σσ. 247-248).

(δημιουργημένου και μη εξελισσόμενου) φυσικού κόσμου. Στη θέση των παραπάνω πρότειναν τη θεωρία ότι η φύση αποτελείται από στοιχειώδη σωματίδια ύλης, τα οποία ονόμαζαν *άτομα*[455], σε τυχαία διάταξη (Nail, 2018).

Ο Λουκρήτιος βασίστηκε στην ατομική θεωρία και στον εμπειρισμό του Επίκουρου[456], για να προσφέρει στο ρωμαϊκό κοινό μια ερμηνεία του κόσμου διαφορετική από το παραδοσιακό, θεοκρατικό μοντέλο. Στην εποχή του και ως την ύστερη αρχαιότητα, το *Περί Φύσεως* είχε αρκετά μεγάλη διάδοση και η επιρροή του είναι ευδιάκριτη σε έργα πολλών επιφανών Λατίνων, για παράδειγμα στα *Γεωργικά* του Βιργίλιου όπως είδαμε παραπάνω, στον Οράτιο, στον Οβίδιο, στον Κικέρωνα κ.α. Όμως αργότερα, καθώς επικράτησε η χριστιανική παράδοση, εδραιώνοντας το δόγμα της στην πλατωνική και αριστοτέλεια φιλοσοφία, η ατομική θεωρία καταπολεμήθηκε συστηματικά, ως το σημείο της πλήρους εξάλειψης (Nail, 2018). Εφόσον τα διδάγματα του *Περί Φύσεως* συνδέονταν με την ατομική θεωρία, το έργο έπεσε σε δυσμένεια, τα υπάρχοντα αντίτυπά του καταστράφηκαν ή χάθηκαν, και το αποτέλεσμα ήταν να λησμονηθεί τόσο το ίδιο όσο και ο συγγραφέας του (Greenblatt, 2011). Το 1417 μ.Χ. όμως, ένα χειρόγραφο του *Περί Φύσεως*, αντιγραμμένο από κάποιον μοναχό του 9ου αιώνα, βρέθηκε στα χέρια ενός εκκλησιαστικού γραμματέα και κυνηγού σπάνιων χειρόγραφων από τη Φλωρεντία, του Poggio Bracciolini (Greenblatt, 2011). Παρά τις ενστάσεις της Εκκλησίας, ο Bracciolini τύπωσε το έργο, το οποίο γρήγορα κυκλοφόρησε σε όλη την Ιταλία (Nail, 2018).

Ως τα τέλη του 16ου αιώνα το *Περί Φύσεως* είχε διαδοθεί σε ολόκληρη την Ευρώπη (Nail, 2018, σ. 7). Το φιλοσοφικό και επιστημονικό μήνυμα του Λουκρήτιου είχε καθοριστική επίδραση στη σκέψη του 15ου αιώνα και σε μεγάλο βαθμό διαμόρφωσε τις ιδέες της Αναγέννησης και του Διαφωτισμού (Greenblatt, 2011). Ταυτόχρονα όμως, προκάλεσε την αντίδραση της Καθολικής Εκκλησίας που κατηγόρησε τον Λουκρήτιο ότι προέτρεπε τους ανθρώπους στην αθεΐα και την ακολασία. Και πάλι το

[455] Αυτή η ιδέα δεν είναι μοναδική στην ελληνική φιλοσοφία. Την ίδια περίπου εποχή με τους Έλληνες ατομικούς φιλόσοφους ανέπτυξαν τη θεωρία τους οι Ινδοί φιλόσοφοι της σχολής Βαϊσέσικα, σύμφωνα με την οποία τα έσχατα συστατικά της φύσης είναι τα άτομα, ενώ ο κόσμος πρόκειται να διαλυθεί και να δημιουργηθεί εκ νέου από τα ίδια άτομα (Trautmann, 2019, σσ. 210-211). Είναι βέβαιο ότι ο Θεοτόκης, που είχε μελετήσει προσεκτικά την ινδική γραμματεία, είχε υπόψην του τη συνάφεια της ελληνικής ατομικής φιλοσοφίας με τις ιδέες των Ινδών Βαϊσέσικα και ίσως να ήταν και αυτός ένας από τους παράγοντες που τον ώθησαν να μεταφράσει το *Περί Φύσεως*.

[456] «Ο Επίκουρος ήταν εμπειριστής. Καθαρά εμπειρική ήταν και η γνωσιοθεωρία του, με την έννοια ότι έβλεπε τα δεδομένα των αισθήσεων […] ως το μοναδικό αξιόπιστο μέσο με το οποίο γνωρίζουμε την πραγματικότητα του κόσμου […]» (Παπαγγελής, 2021, σ. 59)

*Περί Φύσεως*, καθώς και όσοι διέδιδαν τα διδάγματά του, βρέθηκαν υπό διωγμό, αυτή τη φορά από την Ιερά Εξέταση (Greenblatt, 2011). Όμως η επίδρασή του ήταν μη αναστρέψιμη. Οι Giordano Bruno (1548–1600), Francis Bacon (1561–1626), Michel de Montaigne (1533–1592), Thomas More (1478–1535), Γαλιλαίος (1564–1642), Thomas Hobbes (1588–1679), Σπινόζα (1632–77), Καρτέσιος (1596–1650), Νεύτωνας (1642–1726), Thomas Jeferson (1743–1826) είναι μόνο λίγοι από τους δεκάδες επιστήμονες, διανοούμενους και πολιτικούς των οποίων η σκέψη επηρεάστηκε σημαντικά από τις ιδέες που έγιναν γνωστές μέσω του *Περί Φύσεως* (Greenblatt, 2017). Ακόμα και τον 19ο και 20ο αιώνα υπήρχαν επιστήμονες, όπως ο Δαρβίνος και ο Αϊνστάιν, που αναγνώριζαν τις οφειλές της νεωτερικής επιστήμης στις ιδέες του Λουκρήτιου (Greenblatt, 2011).

Ως τον 17ο αιώνα, οι θεωρίες του Λουκρήτιου για τη φύση συζητούνταν πάντα σε συνάρτηση με τον Θεό και τα άτομα έμπαιναν στην υπηρεσία της θείας Πρόνοιας, αλλά τον 18ο αιώνα οι Διαφωτιστές άφησαν «τους θεούς του *DRN* έξω από τον λογαριασμό» (Παπαγγελής, 2021, σ. 227). Στην Αγγλία και τη Γαλλία κυκλοφορούσαν μεταφράσεις του *Περί Φύσεως* ήδη από τον 17ο αιώνα, ενώ εκτενή παραθέματα του λουκρήτειου έπους εμφανίζονταν σε πολλές φιλοσοφικές πραγματείες, αλλά το αποκορύφωμα της εξάπλωσης των ιδεών του έλαβε χώρα κατά τον αιώνα του Διαφωτισμού, οπότε το έργο μεταφράστηκε και στα Γερμανικά. Η υποδοχή του Λουκρήτιου στη Γερμανία δημιούργησε έντονες αναταράξεις, κυρίως επειδή πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του αθεϊστικού υλισμού του 18ου αιώνα. Ο Καντ, ο Χέρντερ και άλλοι Γερμανοί διανοούμενοι προσπάθησαν να συνδυάσουν το δόγμα της θείας Πρόνοιας, με τη νευτώνεια μηχανική και τον επικούρειο ατομισμό (Nisbet, 2005). Το *Περί Φύσεως* υπήρξε εξαιρετικά επιδραστικό και για τη λογοτεχνία της Γερμανίας του 18ου-19ου αιώνα. Αποτέλεσε μια από τις κυριότερες πηγές έμπνευσης του νατουραλισμού που πρέσβευε ο Γκαίτε κατά την κλασικιστική του περίοδο, ενώ ήταν η αιτία πίσω από την κρίση πίστεως σχεδόν κάθε Γερμανού συγγραφέα της εποχής, όπως για παράδειγμα του Σίλλερ (Nisbet, 2005). Παρόλο που ο υλισμός του Λουκρήτιου φαίνεται εντελώς ασύμβατος με τις ιδεαλιστικές και υπερβατικές εξάρσεις του ρομαντισμού, ο απόηχος του έργου του ακούγεται στο έργο πολλών μεγάλων (όχι μόνο Γερμανών) ρομαντικών, όπως ο Σέλλεϋ, ο Γουέρντσγουορθ, ο Λαμαρτίνος, ο Χάινε, ο Ουγκό κ.α. (Παπαγγελής, 2021, σ. 245).

Η σύνδεση της νεωτερικής επιστήμης με την αρχαιοελληνική ατομική θεωρία, που διασώθηκε κυρίως μέσω του *Περί Φύσεως*, οδήγησε στη γέννηση της ατομικής φυσικής, του υλισμού και του νατουραλισμού[457]. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Λουκρήτιος υπήρξε ένας από τους σημαντικότερους παράγοντες που διαμόρφωσαν τη νεωτερική σκέψη[458]. Όμως, η αρχαιοελληνική ατομική θεωρία, έτσι όπως ερμηνεύθηκε από τον νεωτερισμό, καταρρίφθηκε από τη σύγχρονη επιστήμη. Από τον 20ο αιώνα και έπειτα αναπτύχθηκαν δύο βασικά μοντέλα ερμηνείας της φύσης, η κβαντική θεωρία πεδίου (quantum field theory) και η θεωρία των υπερχορδών (string theory). Καμία από τις δύο δεν δέχεται την ύπαρξη ενός στοιχειώδους, αδιαίρετου και παρατηρήσιμου σωματιδίου ύλης (ατόμου). Συνεπώς, ο Λουκρήτιος, μαζί με τους Έλληνες ατομικούς φιλόσοφους, θεωρήθηκε παρωχημένος και το *Περί Φύσεως* έλαβε τη θέση ενός κειμένου μεγάλης λογοτεχνικής και ιστορικής αξίας, αλλά όχι επιστημονικής σημασίας (Nail, 2018, σ. 3).

Παρόλα αυτά, από τα τέλη του 20ου αιώνα υπάρχει μία τάση επανανάγνωσης του *Περί Φύσεως*. Ορισμένοι μελετητές επισημαίνουν το γεγονός ότι η απόλυτη ταύτιση του Λουκρήτιου με τους Έλληνες ατομικούς φιλόσοφους αποτελεί ερμηνεία των νεωτεριστών, η οποία δεν είναι απαραιτήτως ορθή (Nail, 2018, σσ. 3-4). Εξ άλλου, ο πριν τον Λουκρήτιο υλισμός δεν στοιχειοθετεί μια ενιαία και απόλυτα ομόφωνη θεωρία. Για παράδειγμα ο Επίκουρος είχε διαφοροποιήσει την ατομική του θεωρία σε σχέση με τον Δημόκριτο, αποδίδοντας στα άτομα σχήμα και βάρος και είχε εισάγει την έννοια της *παρεγκλίσεως*, δηλαδή μιας αυθόρμητης και απρόβλεπτης αλλαγής στην κατά τα άλλα μηχανιστική κίνηση των ατόμων (Παπαγγελής, 2021, σσ. 69-70). Είναι γεγονός ότι ο Λουκρήτιος συμφωνούσε ως ένα βαθμό με τις θεωρίες του Λεύκιππου και του Δημόκριτου και αναγνώριζε τον Επίκουρο ως μέγιστο φιλόσοφο και δάσκαλό του (*DRN*, III. 1-30). Αυτό όμως δεν σημαίνει ότι η μοναδική προσφορά του Λουκρήτιου στη φιλοσοφία ήταν η μετάφραση των Ελλήνων ατομικών φιλοσόφων στα Λατινικά και η διάσωσή τους για τους μοντέρνους.

---

[457] Πραγματικά το *Περί Φύσεως* αποτελεί την μοναδική σωζόμενη αρχαία πηγή τέτοιας σημασίας πάνω στην ατομική θεωρία: «[…] this text remains the last, only, and longest ancient text on atomism; without it one can hardly speak of an atomist philosophy at all.» (Nail, 2018, σ. 7).

[458] «η ολική επαναφορά τον Ιανουάριο του 1417 του εκλιπόντος για δέκα αιώνες *DRN* έφερε τον Λουκρήτιο στο κέντρο του ευρωπαϊκού ηθικού, πολιτικού, πολιτισμικού και επιστημονικού στοχασμού μέχρι τις μέρες μας, όχι μόνο για να τον τιμήσει, αλλά και για να τον επιτιμήσει, όχι μόνο ως διαφωτιστή πριν από τον Διαφωτισμό αλλά και ως απειλή που έπρεπε να καταπολεμηθεί ή να παραφραστεί μέχρις εξουδετερώσεως.» (Παπαγγελής, 2021, σσ. 107-108).

Ο Λουκρήτιος προτείνει μια ανανεωμένη εκδοχή της υλιστικής θεωρίας. Η καινοτομία του έγκειται στο γεγονός ότι δίνει μεγαλύτερη βαρύτητα στην κίνηση της ύλης, ως προϋπόθεση για την εκδήλωση των όντων, παρά στα στοιχειώδη σωματίδια καθαυτά[459]. Αυτή η ανάγνωση του Λουκρήτιου τον φέρνει πολύ πιο κοντά στις σύγχρονες κοσμολογικές θεωρίες και ξαναδίνει στο *Περί Φύσεως* τη δυναμική ενός επίκαιρου αναγνώσματος (Nail, 2018). Η επανανάγνωση του Λουκρήτιου, με γνώμονα τις διαφοροποιήσεις του από τους Έλληνες προδρόμους του, δεν αφορά μόνο στην ερμηνεία της φυσικής του θεωρίας. Εστιάζοντας στην κεντρική θέση που κατέχει η έννοια της κίνησης στο *Περί Φύσεως*, ανακύπτει μια νέα ερμηνεία της ηθικής φιλοσοφίας του Λουκρήτιου. Η ηθική του Λουκρήτιου, όπως και η φυσική του, διαπνέεται από τη βασική αρχή της κίνησης. Τα πάντα στο σύμπαν είναι ρευστά, επομένως και οι ηθικές αξίες και πρακτικές είναι υποκείμενες στον παγκόσμιο νόμο της κίνησης (Nail, 2020, σ. 4). Η ιδέα μιας ρευστής ηθικής έρχεται σε απόλυτη αντίθεση τόσο με τις υπερβατικές και αιώνιες ηθικές αξίες της παραδοσιακής ηθικής φιλοσοφίας, όσο και με την ασκητική ηθική της επικούρειας αταραξίας (Nail, 2020, σσ. 4-5).

Αυτό που ενδιαφέρει ιδιαίτερα την παρούσα διατριβή είναι ο ρόλος που έπαιξε η μετάφραση στις διαφορετικές ερμηνείες του Λουκρήτιου. Ο ίδιος ο Λουκρήτιος απέφυγε συστηματικά στο κείμενό του τις λατινικές λέξεις *atomus* ή *particula*, που αντιστοιχούν στους ελληνικούς όρους *άτομος* και *σωμάτιον*, τους οποίους χρησιμοποιούσαν οι Έλληνες ατομικοί (Nail, 2018, σ. 11). Όταν ο Λουκρήτιος μιλά για την ύλη χρησιμοποιεί όρους όπως *corpora*, ή *semina primordia* και τα υλικά όντα, τα πράγματα, τα ονομάζει με τον όρο *res, rerum, rebus* κ.λπ. Αυτοί οι όροι συχνά αποδόθηκαν ως *atom* στις αγγλόφωνες μεταφράσεις του *Περί Φύσεως* (Nail, 2018, σ. 13). Η μεταφραστική ταύτιση των ατόμων με τα σπέρματα των πραγμάτων βασίστηκε στη νεωτερική ερμηνεία του Λουκρήτιου, με βάση την οποία ήταν δεδομένη η απόλυτη ταύτισή του με τους Έλληνες ατομικούς. Ακολούθως, η συστηματική εισαγωγή όρων όπως *atom-atomic* και *particle* στις αγγλικές μεταφράσεις του *Περί Φύσεως* οδήγησε στην παγίωση της νεωτερικής ερμηνείας του Λουκρήτιου (Nail, 2018, σ. 11).

[459] «For Leucippus, Democritus, and Epicurus, atoms are always in motion, but the atom itself remains fundamentally unchanged, indivisible, and thus internally *static* – even as it moves. Thus instead of positing discrete atoms as ontologically primary as both ancient Greek and later modern theories do, one of Lucretius' greatest novelties was to posit the *movement or flow of matter as primary*. Lucretius did not simply "translate Epicurus", he transformed him.» (Nail, 2018, σ. 11)

Για τον λόγο αυτό είναι εξαιρετικά σημαντική η παρατήρηση ότι ο Θεοτόκης, στο μεγαλύτερο μέρος της μετάφρασής του, απέφυγε συστηματικά τον όρο *άτομο*, αποδίδοντας τους λατινικούς όρους του Λουκρήτιου *corpora*, *semina*, *res*, κ.λπ. με τους αντίστοιχους νεοελληνικούς *σώματα, σπέρματα, πράματα* κ.ο.κ. Σε δύο μόνο περιπτώσεις[460] χρησιμοποίησε τον όρο *άτομα*:

| | |
|---|---|
| *Huc accedit uti quicque in sua **corpora** rursum dissolvat natura neque ad nihilum interemat res.* (I. 215-216) | *Και πρόσθεσε πως κάθε τι η φύση στα **άτομά** του Πάλι το λυεί και τίποτα στο ουδέ δεν πάει χαμένο.* |
| *Illud in his rebus nequaquam sumere possis, Democriti quod sancta viri sententia ponit, corporis atque animi **primordia singula** primis adposita alternis, variare ac nectere membra.* (III. 370-373) | *Πάνου σ' αυτά δεν ειμπορείς ν' αποδεχτείς καθόλου Ό,τι υποθέτει του άγιου αντρός του Δημοκρίτου η γνώμη, Πως τα **άτομα** του πνέματος και του κορμιού, βαλμένα Ένα ένα αλλήλως τους σιμά, ξαλλάζονται, και υφαίνουν Τα μέλη˙ […]* |

Στην πρώτη περίπτωση πρόκειται μάλλον για παραδρομή, η οποία ενδεχομένως οφείλεται στο γεγονός ότι ο Θεοτόκης είχε υπόψιν του τις μεταφράσεις του έργου που κυκλοφορούσαν σε διάφορες ευρωπαϊκές γλώσσες. Η δεύτερη περίπτωση πιθανότατα αποτελεί συνειδητή επιλογή, καθώς αφορά ένα μέρος του έργου στο οποίο ο Λουκρήτιος αναφέρεται ρητά στην ατομική θεωρία του Δημόκριτου και χρησιμοποιεί το προσδιοριστικό *singula*. Είναι πολύ πιθανό ο Θεοτόκης να προτίμησε τον όρο *άτομα*, προκειμένου να παραπέμψει τους ελληνόφωνους αναγνώστες στη δημοκρίτεια ορολογία. Το γεγονός ότι ο Θεοτόκης δεν συμμερίστηκε τις μεταφραστικές επιλογές των νεωτεριστών, υποδεικνύει ότι είχε μελετήσει σοβαρά το κείμενο του Λουκρήτιου και είχε λάβει υπόψιν του ότι η διαφοροποίηση στην ορολογία μπορεί να δηλώνει μια *παρέγκλιση* του Λουκρήτιου από τον «ορθόδοξο» ατομισμό. Δεδομένου ότι μεταγενέστεροι μεταφραστές του *Περί Φύσεως* δεν κατόρθωσαν ή δεν θέλησαν να κάνουν τη μεταφραστική διάκριση μεταξύ ατόμων και σπερμάτων, η θεοτοκική μετάφραση του Λουκρήτιου αποκτά μοναδική αξία για τα ελληνικά γράμματα[461].

[460] Δύο εμφανίσεις του όρου *άτομα* εντοπίστηκαν κατά την παρούσα έρευνα, χωρίς να αποκλείεται το ενδεχόμενο να υπάρχουν και κάποιες ακόμα ελάχιστες περιπτώσεις που διέφυγαν της προσοχής μου. Η γενική διαπίστωση όμως εξακολουθεί να ισχύει, καθώς ο Θεοτόκης συστηματικά αποφεύγει τον συγκεκριμένο όρο στη μετάφρασή του.

[461] Ο Παπαγγελής έχει υπόψιν του τη διαφοροποίηση και την ερμηνεία της από σύγχρονους μελετητές όπως ο Nail, διατηρεί όμως τις επιφυλάξεις του σχετικά με τη βαρύτητα που η συγκεκριμένη ερμηνεία δίνει στην πρόταξη της κίνησης έναντι των ατόμων. Στη δική του μετάφραση διατηρεί την παραδοσιακή ορολογία (*άτομο, άτομα, ατομικός κ.λπ.*), βρίσκει όμως εξαιρετικά ενδιαφέρουσα την προσπάθεια του Nail «να επικαιροποιήσει το DRN ως παραδειγματικό κείμενο που αναδεικνύει τη συνέχεια ανάμεσα στην ανθρώπινη δραστηριότητα και τη φύση» (Παπαγγελής, 2021, σσ. 241-244).

Τα μεταφραστικά ζητήματα που σχετίζονται με το *Περί Φύσεως* ξεκινούν πολύ νωρίτερα από τον 15ο αιώνα και τις νεωτερικές ερμηνείες του λατινικού κειμένου. Ο ίδιος ο Λουκρήτιος, στην αρχή του 1ου βιβλίου, επισημαίνει τις μεταφραστικές δυσκολίες που καλείται να αντιμετωπίσει στην προσπάθειά του να αποδώσει στα Λατινικά τις έννοιες της ελληνικής φιλοσοφίας:

| | |
|---|---|
| *Nec me animi fallit Graiorum obscura reperta*<br>*difficile inlustrare Latinis versibus esse,*<br>*multa novis verbis praesertim cum sit agendum*<br>*propter egestatem linguae et rerum novitatem;*<br>(I. 136-139) | *[…] Και καλοξέρει ο νους μου*<br>*Πώς είναι αλήθεια δύσκολο σε στίχους να ξηγήσω*<br>*Λατινικούς τες σκοτεινές έρευνες των Ελλήνων,*<br>*Και μάλιστα αφού πρόκειται να βρω καινούρια λόγια,*<br>*Γιατί είνε νέα τα πράματα κι είνε φτωχιά κ'η γλώσσα.* |

Για να γίνει πλήρως κατανοητό το παραπάνω απόσπασμα, χρειάζεται να ληφθεί υπόψιν το γεγονός ότι στην εποχή του Λουκρήτιου η λατινική γλώσσα, παρόλο τον ποιητικό της πλούτο, δεν είχε δοκιμαστεί ακόμα στον φιλοσοφικό λόγο (Μαυρόπουλος, 2011, σ. 24). Επομένως, πέρα από την καθαρά φιλοσοφική και επιστημονική του αξία, το έργο του Λουκρήτιου αποτελεί σταθμό για τη λατινική γραμματεία για έναν ακόμα λόγο: Επειδή εισάγει στη γλώσσα ένα νέο λεξιλόγιο, κατάλληλο για την έκφραση καινοφανών φιλοσοφικών εννοιών, θέτοντάς το μάλιστα σε ένα πλαίσιο υψηλών καλλιτεχνικών αξιώσεων. Το ποιητικό επίτευγμα του Λουκρήτιου καθιστά το έργο των μεταφραστών του εξίσου δύσκολο με το δικό του, αν όχι δυσκολότερο.

Στην αρχή της μετάφρασής του, στη δεύτερη σελίδα του χειρόγραφου, ο Θεοτόκης έχει τοποθετήσει ως μότο τους παραπάνω στίχους του Λουκρήτιου. Η σημασία αυτής της επιλογής είναι τρίπτυχη: Πρώτον, αποτελεί αναγνώριση της δυσκολίας του εγχειρήματος του Λουκρήτιου και φόρο τιμής στον μεγάλο Λατίνο ποιητή-φιλόσοφο. Δεύτερον, επισημαίνει το γεγονός ότι ένα τέτοιο έργο θέτει σημαντικές προκλήσεις στον επίδοξο μεταφραστή του. Τρίτον, λαμβάνοντας υπόψιν και τα όσα έχουν ήδη ειπωθεί για τις γλωσσικές επιλογές του Θεοτόκη, μπορούν να γίνουν ορισμένες ασφαλείς υποθέσεις για τους λόγους που τον οδήγησαν στη μετάφραση του συγκεκριμένου έργου: Η ένδεια της νέας ελληνικής γλώσσας σε φιλοσοφικούς όρους, αλλά και η απουσία των συγκεκριμένων εννοιών και προβληματισμών από τον νεοελληνικό στοχασμό αποτέλεσαν, μάλλον, το ισχυρότερο κίνητρο του Θεοτόκη για τη μετάφραση του *Περί Φύσεως*. Το μήνυμα του Λουκρήτιου ήταν τόσο επαναστατικό και ρηξικέλευθο για την Ελλάδα των αρχών του 20ου μ.Χ. αιώνα όσο

ήταν για τη Ρώμη του 1ου π.Χ. αιώνα, ίσως δε και περισσότερο[462]. Στις αρχές του 20ου αιώνα η πλατωνική και αριστοτέλεια φιλοσοφία μονοπωλούσαν τον νεοελληνικό στοχασμό, ενώ η σύγχρονη επιστημονική σκέψη αντιμετωπιζόταν με δυσπιστία ή ακόμα και με απόλυτο αρνητισμό[463]. Σε αυτό το ιδεολογικό πλαίσιο οι απόψεις του Λουκρήτιου για τον κόσμο και τον άνθρωπο ήταν απολύτως ανατρεπτικές.

Ο Λουκρήτιος αναγνωρίζει την ύπαρξη μιας φυσικής τάξης, και δεν απορρίπτει ρητά την ύπαρξη θεϊκών όντων. Σε αντίθεση με το θεολογικό μοντέλο ερμηνείας του κόσμου όμως, αρνείται οποιαδήποτε ανάμειξη των θεών στη δημιουργία της τάξης αυτής ή στις ανθρώπινες υποθέσεις. Η κοσμική τάξη (*caeli ratione*), σύμφωνα με τον Λουκρήτιο, είναι προϊόν της τύχης. Η ύλη (*materia*), που υπάρχει στο σύμπαν με τη μορφή σπερμάτων των πραγμάτων (*semina rerum*) ή γεννητικών σωμάτων (*genitalia corpora*) ή πρώτων σωμάτων (*corpora prima*), κινείται διαρκώς, αυθόρμητα και τυχαία (*ipsa sponte sua forte*). Η κίνηση αυτή (*motus*) προκαλεί συγκρούσεις (*percita plagis*) και ενώσεις (*coetus*). Από αυτές τις ενώσεις προκύπτουν διάφοροι συνδυασμοί ύλης, τους οποίους ο Λουκρήτιος ονομάζει πράγματα (*res*) ή σώματα (*corpora*). Καθώς η ύλη και ο χρόνος είναι άπειρα, προκύπτουν όλο και περισσότεροι πετυχημένοι συνδυασμοί (*multa modis multis mutata*). Αυτοί με τη σειρά τους, ενώνονται για να φτιάξουν μεγαλύτερα πράγματα ή σχηματισμούς (*disposituras*), όπως είναι τα ουράνια σώματα, η γη, ο ωκεανός και όλα τα έμβια όντα:

| | |
|---|---|
| *nam tibi de summa caeli ratione deumque*<br>*disserere incipiam et rerum primordia pandam,*<br>*unde omnis natura creet res, auctet alatque,*<br>*quove eadem rursum natura perempta resolvat,*<br>*quae nos materiem et genitalia corpora rebus*<br>*reddunda in ratione vocare et semina rerum*<br>*appellare suemus et haec eadem usurpare*<br>*corpora prima, quod ex illis sunt omnia primis.*<br>(I. 54-61) | *Τι θένα αρχίσω τουρανού την υψηλή τη γνώση*<br>*Και των θεών να σου ξηγώ και των πραμάτων όλων*<br>*Θε να σου δείξω τες αρχές τες πρώτες, όθε η φύση*<br>*Όλα τα πράματα γεννά, και θρέφει, και πολλαίνει,*<br>*Κι'όπου και πάλι τα διαλυεί, σύντα χαλάσουν, η ίδια.*<br>*Κι αυτές εμείς, το λόγο τους ξηγώντας, συνειθούμε*<br>*Να τες καλούμε σώματα γεννητικά και ύλη*<br>*Και να τες ονομάζουμε σπέρματα των πραγμάτων,*<br>*Ή κιόλας πρώτα σώματα κράζουμε εμείς τες ίδιες,*<br>*Γιατί όλα γένονται από αυτά τα πρώτα τα στοιχεία.* |
| *nam certe neque consilio primordia rerum*<br>*ordine se suo quaeque sagaci mente locarunt*<br>*nec quos quaeque darent motus pepigere profecto*<br>*sed quia multa modis multis mutata per omne* | *Κι' αληθινά στην τάξη τους τες πρώτες των πραμάτων*<br>*Αρχές κανένας νους σοφός δεν έβαλε με σκέψη,*<br>*Και βέβαια δε συμφώνησαν τι κίνησες θα δίνουν*<br>*Μα όντας πολλές και διάφορες, τες σπρώχνουν και τες* |

[462] Ο Παπαγγελής παρατηρεί ότι, όσο το έργο του Λουκρήτιου σταδιοδρομούσε «από την Αναγέννηση στη πρώιμη νεωτερικότητα, και από τον Διαφωτισμό μέχρι τις μέρες μας, ο ελληνόφωνος πολιτισμικός χώρος άρχισε να αποκόπτεται και να απομακρύνεται από τον κορμό της Δύσης […]» (Παπαγγελής, 2021, σ. 253).

[463] Για την εικόνα του φιλοσοφικού λόγου, αρχαίου και σύγχρονου, στη νεοελληνική διανόηση γίνεται λόγος στις ενότητες Α.1. και Α.2. του παρόντος κεφαλαίου.

| | |
|---|---|
| *ex infinito vexantur percita plagis,*<br>*omne genus motus et coetus experiundo*<br>*tandem deveniunt in talis disposituras,*<br>*qualibus haec rerum consistit summa creata,*<br>(I. 1021-1028) | *δέρνουν*<br>*Οι χτυπησιές από άπειρον καιρό σ'όλους τους τρόπους*<br>*Κι αφού κάθε είδος κίνηση κ' ένωση εδοκιμάσαν,*<br>*Στο τέλος τέτοιες σύνταξες ελάβαν, σαν εκείνες*<br>*Που αποτελούν το τωρινό τάθροισμα των πραμάτων.* |
| *Sed quibus ille modis coniectus materiai*<br>*fundarit terram et caelum pontique profunda,*<br>*solis lunai cursus, ex ordine ponam.*<br>(V. 416-418) | *Μα σε τι τρόπο η σύναξη της ύλης έχει πλάσει*<br>*Γη και ουρανό και του ωκεανού τα βάθη και τους δρόμους*<br>*Του ήλιου και του φεγγαριού, με τάξη θα σου δείξω.* |
| *propterea fit uti magnum volgata per aevom*<br>*omnigenus coetus et motus experiundo*<br>*tandem conveniant ea quae coniecta repente*<br>*magnarum rerum fiunt exordia saepe,*<br>*terrai maris et caeli generisque animantum.*<br>(V. 427-431) | *Γι' αυτό στους άπειρους καιρούς παντού διασκορπισμένες,*<br>*Αφού κάθε είδος κίνηση και σμίξη εδοκιμάσαν,*<br>*Τέλος ενώθηκαν αυτές που ξάφνου ανταμωμένες*<br>*Γένονται πάντα των τρανών πραμάτων τα στοιχεία:*<br>*Της γης, της άρμης, του ουρανού και κάθε γένους ζώων.* |

Σύμφωνα με την υλιστική θεωρία του Λουκρήτιου, το σύμπαν και οτιδήποτε υπάρχει μέσα σε αυτό είναι αποτέλεσμα τυχαίων κινήσεων της ύλης. Τα έμβια όντα δεν πλάστηκαν με κάποια λογική και δεν αποτελούν μέρος ενός θείου σχεδίου. Η φύση δεν είναι τέλεια, ούτε σχεδιάστηκε για να εξυπηρετεί τις ανάγκες του ανθρώπου. Όλα τα έμβια όντα, συμπεριλαμβανόμενου του ανθρώπου, γεννήθηκαν μέσα από τη γη και ανέπτυξαν σταδιακά τα χαρακτηριστικά τους, με βάση τα οποία είτε επιβίωσαν είτε εξαφανίστηκαν[464]. Κατά συνέπεια, ο άνθρωπος δεν κατέχει κάποια ξεχωριστή θέση μέσα στη φύση. Αυτή η πρόταση έρχεται σε απόλυτη αντίθεση με το παραδοσιακό μοντέλο ερμηνείας του κόσμου, σύμφωνα με το οποίο ο άνθρωπος είχε μυθολογική προέλευση[465]:

| | |
|---|---|
| *Quod si iam rerum ignorem primordia quae sint,*<br>*hoc tamen ex ipsis caeli rationibus ausim*<br>*confirmare aliisque ex rebus reddere multis,*<br>*nequaquam nobis divinitus esse paratam*<br>*naturam rerum: tanta stat praedita culpa.*<br>(V. 195-199) | *Όμως ως κι'αν δεν ήξερα ποιες είνε οι αρχές οι πρώτες,*<br>*Από την ίδια τουρανού την τάξη θα τολμούσα*<br>*Να βεβαιώσω, και πολλές άλλες αιτίες θα εδείχναν,*<br>*Πώς δεν επλάστηκε για μάς η φύση των πραμάτων*<br>*Από τη θεία δύναμη. Τόσα πολλά έχει λάθη.* |
| *Quare etiam atque etiam maternum nomen adepta*<br>*terra tenet merito, quoniam genus ipsa creavit*<br>*humanum atque animal prope certo tempore fudit*<br>*omne quod in magnis bacchatur montibus passim,*<br>*aëriasque simul volucres variantibus formis.*<br>(V. 821-825) | *Κ'έτσι λοιπόν με δίκηο η γη, το ξαναλέγω, επήρε*<br>*Το μητρικό παράνομα και το κρατεί ως τα τώρα,*<br>*Γιατί έπλασε μονάχη της το ανθρώπινο το γένος*<br>*Κ'εξέβρασε από μέσα της, πες, σ'ορισμένην ώρα*<br>*Όλα τα ζα, όσα ριάζονται στα όρη τα μεγάλα,*<br>*Κι'όλα τα είδη των πουλιών που υπάρχουν στον αγέρα.* |
| *Multaque tum interiisse animantum saecla necessest* | *Και ζωντανά πολλών λογιών θε να χαθήκαν τότες,*<br>*Και δε θα μπόρεσαν πολλά ν'αφήκουν γεννοβόλι.* |

[464] Η συγκεκριμένη πρόταση του Λουκρήτιου απηχεί στη δαρβινική θεωρία της γένεσης και εξέλιξης των ειδών.

[465] «Lucretius holds to an Epicurean (or perhaps Democritean) dogma whereby as a result of a series of evolutionary events the earth itself cast mankind forth; Lucretius must in his capacity as a philosopher reject a mythological creator, such as Deucalion.» (Shechter, 1975)

| | |
|---|---|
| *nec potuisse propagando procudere prolem.*<br>*nam quae cumque vides vesci vitalibus auris,*<br>*aut dolus aut virtus aut denique mobilitas est*<br>*ex ineunte aevo genus id tuta reservans.*<br>*multaque sunt, nobis ex utilitate sua quae*<br>*commendata manent, tutelae tradita nostrae.*<br>(V. 855-861) | *Γιατί όσα βλέπεις ν'αναπνέν τες ζωτικές τες αύρες,*<br>*Φυλή φυλή τα γλύτωσαν, αφόντις φανιστήκαν*<br>*Στον κόσμο και τα φύλαξαν οι δόλοι και η αντρειά τους,*<br>*Ή κι'όλα η γλιγωράδα τους. Κ'είνε παραδομένα*<br>*Στην προστασία μας πολλά, που η χρησιμότητά τους*<br>*Μας τα συσταίνει, κ'έτσι αυτά ξακολουθούν να υπάρχουν.* |

Αναφερόμενος στην αρχική κατάσταση του ανθρώπου, ο Λουκρήτιος ευθυγραμμίζεται, ως ένα βαθμό, με την παράδοση της εποχής του, σύμφωνα με την οποία οι πρωτόγονοι απολάμβαναν ευκολότερη ζωή σε σχέση με τους μεταγενέστερους. Δεν αποδέχεται όμως την απόλυτη και παραδείσια ευδαιμονία της λεγόμενης Χρυσής Εποχής, όπως για παράδειγμα ο Βιργίλιος. Για τον Λουκρήτιο η ζωή ήταν πάντοτε σκληρή και ο θάνατος αποτελούσε αναπόσπαστο κομμάτι της ύπαρξης, απλώς σε παλαιότερες εποχές η φύση ήταν πιο εύφορη και ο άνθρωπος δεν χρειαζόταν να κοπιάζει ιδιαίτερα για την εύρεση τροφής. Με το πέρασμα του χρόνου και την παρεπόμενη φθορά της φύσης, οι συνθήκες έγιναν δυσκολότερες και ο άνθρωπος αναγκάστηκε να επινοήσει διάφορες μεθόδους για την εξασφάλιση της επιβίωσής του. Αντίθετα με άλλους ποιητές, όπως ο Ησίοδος, ο Αισχύλος ή ο Βιργίλιος, που απέδιδαν την πτώση από τη Χρυσή Εποχή και την εφευρετικότητα του ανθρώπου στη θεϊκή πρόνοια του Προμηθέα ή του Δία (θεοδικία), ο Λουκρήτιος αποδίδει τον ανθρώπινο πολιτισμό σε μια σειρά τυχαίων ανακαλύψεων, αλλά και στις ανάγκες που προέκυψαν με τη σταδιακή εξάντληση της φυσικής γονιμότητας της γης (Shechter, 1975):

| | |
|---|---|
| *Iamque adeo fracta est aetas effetaque tellus*<br>*vix animalia parva creat, quae cuncta creavit*<br>*saecla deditque ferarum ingentia corpora partu.*<br>(II. 1.150-1.152) | *[…] Και τώρα αστενισμένες*<br>*Είνε οι γενιές των ζωντανών, κ'η γης ασβολωμένη*<br>*Ζούδια μονάχα μεταβιάς πολύ μικρά γεννάει,*<br>*Εκείνη που όλες τες λογές έχει δημιουργήσει,*<br>*Που των θεριών τα σώματα τα θεόρατα έχει βγάλει.* |
| *multaque per caelum solis volventia lustra*<br>*volgivago vitam tractabant more ferarum.*<br>*nec robustus erat curvi moderator aratri*<br>*quisquam, nec scibat ferro molirier arva*<br>*nec nova defodere in terram virgulta neque altis*<br>*arboribus veteres decidere falcibus ramos.*<br>*quod sol atque imbres dederant, quod terra crearat*<br>*sponte sua, satis id placabat pectora donum.*<br>*glandiferas inter curabant corpora quercus*<br>*plerumque; et quae nunc hiberno tempore cernis*<br>*arbita puniceo fieri matura colore,*<br>*plurima tum tellus etiam maiora ferebat.*<br>(V. 931-942) | *Χρόνια πολλά, ενώ γύριζε στους ουρανούς ο ήλιος,*<br>*εζούσαν τότες οι άνθρωποι πλάνητες σαν τα ζώα,*<br>*Και αράθυμος κυβερνητής του απόζαβου του αλάτρου*<br>*Τότες δεν ύπαρχε κανείς, ούδε ήξερε κανένας*<br>*Να σκίζει με το σίδερο τους κάμπους, και να χώνει*<br>*Δεντρά στη γης και τους παλιούς τους κλάδους με κασάρια*<br>*Από τα δέντρα τα τα ψηλά να κόφτει˙ κι'ό,τι ό ήλιος*<br>*Επροβοδούσε κ'οι βροχές, και μόνη η γη γεννούσε,*<br>*Αυτά τα δώρα ησύχαζαν στα στήθη τους τον πόθο.*<br>*Και τον περσότερον καιρό φροντίζαν το κορμί τους*<br>*Ζώντας ανάμεσα στα ιδρυά τα βαλανιδοφόρα,*<br>*Και τότε αυτά τα κούμαρα, που τώρα το χειμώνα*<br>*Βαμμένα με το κόκκινο το χρώμα τους ωρμάζουν,*<br>*Τάκανε η γη περσότερα πολύ και πλιο μεγάλα.* |

| | |
|---|---|
| *Illud in his rebus tacitus ne forte requiras,*<br>*fulmen detulit in terram mortalibus ignem*<br>*primitus, inde omnis flammarum diditur ardor;*<br>(V. 1091-1.093) | *Και τώρα λέγω ανάμεσα σ'αυτά για να μη λάχει*<br>*Να με ρωτήσεις σιωπηλά, πώς η αστραπή την πρώτη*<br>*Φωτιά εκατέβασε στη γης για τους ανθρώπους, κ'έτσι*<br>*Παντού στερνά σκορπίστηκε της φλόγας όλη η πύρα.* |
| *Navigia atque agri culturas moenia leges*<br>*arma vias vestes [et] cetera de genere horum,*<br>*praemia, delicias quoque vitae funditus omnis,*<br>*carmina, picturas et daedala signa polita*<br>*usus et impigrae simul experientia mentis*<br>*paulatim docuit pedetemptim progredientis.*<br>*sic unum quicquid paulatim protrahit aetas*<br>*in medium ratioque in luminis erigit oras;*<br>(V. 1.448-1.455) | *Τα πλοία, το δούλεμα της γης, τους νόμους και τα κάστρα,*<br>*Τους δρόμους, τα όπλα, τα σκουτιά και τα άλλα τα παρόμοια,*<br>*Κάθε ευχαρίστια της ζωής, κάθε της γλύκα κι'όλας:*<br>*Τα ποιήματα, τες ζωγραφιές, τα καλοσκαλισμένα*<br>*Τα αγάλματα σιγά σιγά τάδειξε στους ανθρώπους*<br>*Που βήμα βήμα επρόοδευαν του ακοίμητου του νου τους*<br>*Το τρόχισμα κ'η πείρα του. Έτσι το κάθε πράμα*<br>*Σπρώχνουν μπροστά μας οι καιροί σιγά σιγά, κι απέκει*<br>*Ο λογισμός στα φωτεινά βασίλεια το ανεβάζει.* |

Εν τέλει, σύμφωνα με τον Λουκρήτιο, ο ίδιος ο ανθρώπινος νους υπήρξε η αιτία της δημιουργίας και της προόδου του πολιτισμού, καθώς χάρη στον νου του ο άνθρωπος μπόρεσε να γνωρίσει τον κόσμο γύρω του και να διαμορφώσει το περιβάλλον ανάλογα με τις ανάγκες του. Η γνώση της φυσικής τάξης αποτελεί απαραίτητη προϋπόθεση της ανθρώπινης ευδαιμονίας, μια ιδέα που αργότερα επανέλαβε ο Βιργίλιος στα *Γεωργικά*. Όμως, ενώ ο Βιργίλιος έδωσε αξία στη γνώση ως μέσο για την αποτελεσματική εργασία, η αρχική ιδέα του Λουκρήτιου ήταν αρκετά διαφορετική. Σύμφωνα με τον Λουκρήτιο, η γνώση είναι σημαντική γιατί επιτρέπει στον άνθρωπο να απελευθερωθεί από τις δεισιδαιμονίες και τον φόβο του θανάτου, δεινά για τα οποία ενοχοποιείται απερίφραστα η θρησκεία, και να ζήσει απολαμβάνοντας τις ηδονές που μπορεί η ζωή να του προσφέρει:

| | |
|---|---|
| *Humana ante oculos foede cum vita iaceret*<br>*in terris oppressa gravi sub religione,*<br>*quae caput a caeli regionibus ostendebat*<br>*horribili super aspectu mortalibus instans,*<br>*primum Graius homo mortalis tollere contra*<br>*est oculos ausus primusque obsistere contra;*<br>*quem neque fama deum nec fulmina nec minitanti*<br>*murmure compressit caelum, sed eo magis acrem*<br>*inritat animi virtutem, effringere ut arta*<br>*naturae primus portarum claustra cupiret.*<br>(I. 62-71) | *Όταν η ανθρώπινη ζωή να κοίτεται εφαινότουν*<br>*Στη γης, ακάθαρτα, βαρειά θλιμμένη απ'τη θρησκεία,*<br>*Πώδειχνε το κεφάλι της απ'τουρανού τα κράτη,*<br>*Με τη μορφή την τρομερή σκιάζοντας τους ανθρώπους,*<br>*Ετόλμησε ένας Έλληνας ν'ανασηκώσει πρώτος*<br>*Ανάντια της τα μάτια του και να της αντιστέκει,*<br>*Κ'εκείνον μήτε των θεών η φήμη, μήτε οι βρόντοι*<br>*Των ουρανών οι τρομεροί, μηδέ τ'αστροπελέκια*<br>*Δεν τον ετρόμαζαν˙ αλλά περσότερο ερεθίζαν*<br>*Την αντρειωμένη του ψυχή˙ κ'επόθησε αυτός πρώτος*<br>*Της φύσης τα στενόχωρα θυρόφυλλα να σπάσει.* |
| *Et quoniam docui, cunctarum exordia rerum*<br>*qualia sint et quam variis distantia formis*<br>*sponte sua volitent aeterno percita motu,*<br>*quove modo possint res ex his quaeque creari,*<br>*hasce secundum res animi natura videtur*<br>*atque animae claranda meis iam versibus esse*<br>*et metus ille foras praeceps Acheruntis agendus,*<br>*funditus humanam qui vitam turbat ab imo* | *Κι αφού λοιπόν εδίδαξα ποιες των πραμάτων όλων*<br>*Οι αρχές είνε και πώς αυτές ανόμοιες στες μορφές τους*<br>*Τες διάφορες αυτόματα πετούν, ανταριασμένες*<br>*Από μια αιώνια κίνηση, κι'ακόμα με τί τρόπο*<br>*Το κάθε τι είνε βολετό να γεννηθεί από κείνες,*<br>*Θαρρώ πως πρέπει οι στίχοι μου να ξεδιαλύνουν κι' όλας*<br>*Ποια είνε του νου και της ψυχής η αιτία και να γκρεμίσουν* |

| | |
|---|---|
| *omnia suffundens mortis nigrore neque ullam esse voluptatem liquidam puramque relinquit.* (III. 31-45) | *Αράθυμα του Αχέροντα τον τρόμο που θολόνει Τέλεια του ανθρώπου τη ζωή, και που ούτε μια ευχαρίστια Άδολη κι'αφαρμάκωτη να υπάρχει δεν αφίνει.* |

Η στάση του Λουκρήτιου απέναντι στην ποίηση και τη λειτουργία της ως προς τη γνώση είναι διφορούμενη. Σε ορισμένα σημεία του έργου του εκφράζεται αρνητικά για τους ποιητές, καθώς τους θεωρεί υπεύθυνους για τη διαιώνιση των θρησκευτικών προλήψεων και του φόβου του θανάτου. Σε άλλα σημεία όμως, αναγνωρίζει τη συμβολή της ποίησης στην κατανόηση της ανθρώπινης ιστορίας, καθώς αυτή διατηρεί τη μνήμη του παρελθόντος (Gale, 2003). Ο Λουκρήτιος δεν γράφει με πρόθεση να συγκινήσει, αλλά να διδάξει, όμως εν τέλει χρησιμοποιεί την ποίηση για να διατυπώσει τις διδασκαλίες του. Κάτι αντίστοιχο είχαν κάνει παλαιότερα Έλληνες φιλόσοφοι-ποιητές, όπως ο Εμπεδοκλής, το έργο του οποίου άσκησε μεγάλη επιρροή στον Λουκρήτιο. Ο Εμπεδοκλής αποδοκίμαζε τον Όμηρο και τον Ησίοδο για τις ιδέες τους, όμως το έργο του είναι σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένο από την ποιητική τους (Long, 2000).

Από την άλλη πλευρά, σημαντικές πηγές του Λουκρήτιου όπως ο Δημόκριτος και ο Επίκουρος, ανήκαν σε μια φιλοσοφική παράδοση που προέκρινε τον πεζό λόγο. Ο Επίκουρος «απαγόρευε» τον ποιητικό λόγο στη φιλοσοφία, διότι «ήθελε τη γλώσσα διαφανή, κυριολεκτική, εργαλειακή και πρακτικά επικοινωνιακή». Ο πιστός επικούρειος Λουκρήτιος όμως, φιλοσοφεί σε στίχους και μάλιστα ομηρικούς (ομηρικό εξάμετρο), συνεχίζοντας μια παλιά παράδοση διδακτικού-φιλοσοφικού έπους (Παπαγγελής, 2021, σ. 98). Η μίξη αυτή δύο αντικρουόμενων παραδόσεων είχε ως αποτέλεσμα ένα έργο μοναδικά ρωμαϊκής ταυτότητας (Nail, 2020, σσ. ix-x), το οποίο επέδρασε ιδιαιτέρως ευεργετικά στη μεταγενέστερη λατινική ποίηση. Η ποιητική μέθοδος του Λουκρήτιου αποτέλεσε σε μεγάλο βαθμό παράδειγμα προς μίμηση για τον Βιργίλιο[466].

Στην πραγματικότητα ο Λουκρήτιος επιστράτευσε την ποίηση στην υπηρεσία της φιλοσοφίας, χωρίς όμως να επιτρέψει στον συναισθηματισμό της πρώτης να αλλοιώσει τις λογικές διεργασίες της δεύτερης (Kronenberg, 2000). Έχοντας πλήρη συνείδηση της συγκινησιακής λειτουργίας του ποιητικού λόγου, επένδυσε τις

[466] Όπως συζητήθηκε προηγουμένως (στην ενότητα Β.1.), ο Βιργίλιος στα *Γεωργικά* του μιμήθηκε αυτή την τεχνική του Λουκρήτιου, αντλώντας υλικό από πολλές διαφορετικές πηγές, συχνά αντικρουόμενες μεταξύ τους, για να δημιουργήσει το δικό του ποιητικό-φιλοσοφικό υβρίδιο.

ρηξικέλευθες διδασκαλίες του με τον λυρισμό και τον σφιχτό ρυθμό του ποιήματός του, καθιστώντας τις έτσι πιο ελκυστικές για το ακροατήριό του[467]. Ο Λουκρήτιος γνώριζε ότι η φιλοσοφία του θα ξένιζε και θα δυσαρεστούσε τους σύγχρονούς του, και χρησιμοποίησε την ποίηση για να δημιουργήσει ευνοϊκότερες προϋποθέσεις για την πρόσληψή της. Το ομολογεί ο ίδιος, στο αυτοαναφορικό προοίμιο του 4ου βιβλίου του:

| | |
|---|---|
| *nam vel uti pueris absinthia taetra medentes*<br>*cum dare conantur, prius oras pocula circum*<br>*contingunt mellis dulci flavoque liquore,*<br>*ut puerorum aetas inprovida ludificetur*<br>*labrorum tenus, interea perpotet amarum*<br>*absinthi laticem deceptaque non capiatur,*<br>*sed potius tali facto recreata valescat,*<br>*sic ego nunc, quoniam haec ratio plerumque videtur*<br>*tristior esse quibus non est tractata, retroque*<br>*volgus abhorret ab hac, volui tibi suaviloquenti*<br>*carmine Pierio rationem exponere nostram*<br>*et quasi musaeo dulci contingere melle;*<br>*si tibi forte animum tali ratione tenere*<br>*versibus in nostris possem, dum percipis omnem*<br>*naturam rerum ac persentis utilitatem.*<br>(IV. 11-25) | *Γιατί, καθώς σαν οι γιατροί πασκίζουν στα παιδάκια*<br>*Την άνοστη την αψιφιά να δώσουν, πρώτα αλείφουν*<br>*Της κούπας ολοτρόγυρα τα χείλη με τη νότια*<br>*Του γλυκοκίτρινου μελιού για να γελάσουν έτσι*<br>*Τάσκεφτα τα παιδόπουλα στο στόμα να τη φέρουν,*<br>*Κι' ως τόσο το πικρό ζουμί της αψιφιάς ρουφάνε,*<br>*Κι' αν τα γελούν δεν τα απατούν, γιατί με τέτοιον τρόπο*<br>*Καλήτερα γιατρεύονται και γαίνουν, έτσι τώρα*<br>*Και γώ γιατί πολύ πικρή φαίνεται η διδαχή μου*<br>*Σ'αυτούς που δεν την ερευνούν, και τρέμοντας το πλήθος*<br>*Την αλαργεύει, ηθέλησα με Πιεριακό τραγούδι*<br>*Γλυκόφωνο το σύστημα καλά να σου ξηγήσω,*<br>*Και με το μέλι των Μουσών, ας πούμε, να το αλείψω,*<br>*Ίσως μπορέσω εγώ σ'αυτόν τον τρόπο να βαστάξω*<br>*Στους στίχους μου το πνέμα σου, και των πραμάτων έτσι*<br>*Να ιδείς τη φύση ολάκερη και το όφελος να λάβεις.* |

Οι διδασκαλίες του *Περί Φύσεως* δεν περιορίζονται στην κοσμολογία, αλλά επεκτείνονται στη μελέτη του ανθρώπου, την ηθική και την πολιτική φιλοσοφία. Ο πολιτισμός για τον Λουκρήτιο έχει δύο όψεις. Από τη μία πλευρά βελτίωσε τη ζωή του ανθρώπου, εξασφαλίζοντάς του κάποιες ηδονές και απαλλάσσοντάς τον από κάποιες οδύνες. Από την άλλη, προκάλεσε διάφορα δεινά, όπως ο πόλεμος, η δίψα για εξουσία και η φιλαργυρία. Αυτή η στάση απέναντι στον πολιτισμό και τα αγαθά του αποτελεί ένα σημείο τομής μεταξύ επικούρειας και στωικής φιλοσοφίας, άρα και ένα κοινό σημείο ανάμεσα στον Λουκρήτιο και τον Βιργίλιο[468]. Όμως, ενώ ο Βιργίλιος δίνει προβάδισμα στην ευσέβεια και το καθήκον και θέτει ως απαραίτητη προϋπόθεση της ευδαιμονίας την επίπονη εργασία και τον αυστηρό έλεγχο των παθών, ο Λουκρήτιος προτείνει μια ηθική φιλοσοφία ηδονής, που βασίζεται στη

[467] Ο Παπαγγελής επισημαίνει το γεγονός ότι ο ποιητικός λόγος του Λουκρήτιου είναι πιο αποτελεσματικό εργαλείο για την κατανόηση της επικούρειας Φυσικής από τον εννοιοκρατικό λόγο του Επίκουρου, καθώς μέσω «εικονοποιίας, μεταφορών και παρομοιώσεων […] έκανε το αόρατο ορατό και τη θεωρία παράσταση» (Παπαγγελής, 2021, σσ. 98-99).

[468] Τα κοινά σημεία του στωικισμού και του επικουρισμού ήταν πολλά, τόσο στη Φυσική όσο και στην Ηθική τους, σημαντικές όμως ήταν και οι διαφορές τους (Παπαγγελής, 2021, σσ. 56-58).

γνώση του κόσμου και τις απλές απολαύσεις, για να οδηγήσει στην προσωπική ευδαιμονία:

| | |
|---|---|
| *O miseras hominum mentes, o pectora caeca!*<br>*qualibus in tenebris vitae quantisque periclis*<br>*degitur hoc aevi quod cumquest! Nonne videre*<br>*nihil aliud sibi naturam latrare, nisi ut qui*<br>*corpore seiunctus dolor absit, mente fruatur*<br>*iucundo sensu cura semota metuque?*<br>*Ergo corpoream ad naturam pauca videmus*<br>*esse opus omnino: quae demant cumque dolorem,*<br>*delicias quoque uti multas substernere possint;*<br>(II. 14-22) | *Άτυχα ανθρώπινα μυαλά, και τυφλωμένα στήθη!*<br>*Σε τί ζωή τρισκόταδη και σε κιντύνους πόσους*<br>*Αυτός ο λίγος ο καιρός της ζήσης σας διαβαίνει!*<br>*Δε βλέπετε που αληθινά δε λαχταρά άλλο πράμα*<br>*Η φύση εκείνου που από αυτόν ο πόνος έχει λείψει,*<br>*Παρά το νου ανοιχτόκαρδα με δίχως φόβους κ'έγνοιες*<br>*Να χαίρεται; Γι'αυτό λοιπόν θωρούμε πως η φύση*<br>*Του σώματος χρειάζεται πράματα τέλεια λίγα,*<br>*Που κάθε πόνο αυτά αφαιρούν, κ'έτσι πολλά θαράπια*<br>*Στρώννουν ομπρός στα πόδια μας˙[…]* |

Χαιρετίζει τον επινοητικό μόχθο και την κοινωνική οργάνωση ως αξιοθαύμαστα ανθρώπινα επιτεύγματα, αλλά τα αποδέχεται μόνο στον βαθμό που εξυπηρετούν την κάλυψη ορισμένων βασικών αναγκών. Από τη στιγμή που οι βασικές ανάγκες έχουν καλυφθεί, ο επιπλέον κόπος που καταβάλλει ο άνθρωπος, για να εξασφαλίσει τον πλούτο και την πολυτέλεια, είναι περιττός και παράλογος, καθώς προκαλεί περισσότερο πόνο παρά ηδονή (Παπαγγελής, 2021, σ. 181). Αντίστοιχα, ο ερωτικός πόθος μπορεί να αποτελέσει για τον άνθρωπο μια πηγή απολαύσεων, αρκεί να μην προσκολλάται σε ένα μόνο πρόσωπο, ούτε να εξιδανικεύει τον έρωτα καθαυτό. Σύμφωνα με τον Λουκρήτιο δεν υπάρχει τίποτε θεόπνευστο στον έρωτα. Πρόκειται απλώς για μια εκδήλωση της φυσικής έλξης, η οποία οφείλεται στην κίνηση των σπερμάτων μέσα στον άνθρωπο και εξυπηρετεί την αναπαραγωγή, όπως ακριβώς συμβαίνει και στα ζώα.

| | |
|---|---|
| *Ergo hominum genus in cassum frustraque laborat*<br>*semper et in curis consumit inanibus aevom,*<br>*ni mirum quia non cognovit quae sit habendi*<br>*finis et omnino quoad crescat vera voluptas;*<br>*idque minutatim vitam provexit in altum*<br>*et belli magnos commovit funditus aestus.*<br>(V. 1.430-1.435) | *Κ' έτσι του κάκου κι'άσκοπα το ανθρώπινο το γένος*<br>*Σταυρόνεται και τη ζωή του κατατρώγουν οι έγνοιες.*<br>*Μα αυτό δεν είνε θιαμαστό, γιατί δεν έχει μάθει,*<br>*Πού αληθινά τα κέρδητα τελειόνουν, και καθόλου*<br>*Ως πού μπορούν οι αγνές χαρές μεγάλωμα να λάβουν.*<br>*Κι'αυτό σε πέλαγα έσπρωξε σιγά σιγά τη ζήση,*<br>*Κ'εσήκωσε απ'τα βάθη τους το κύμα του πολέμου.* |
| *Haec Venus est nobis; hinc autemst nomen Amoris,*<br>*hinc illaec primum Veneris dulcedinis in cor*<br>*stillavit gutta et successit frigida cura;*<br>*nam si abest quod ames, praesto simulacra tamen sunt*<br>*illius et nomen dulce obversatur ad auris.*<br>*sed fugitare decet simulacra et pabula amoris*<br>*absterrere sibi atque alio convertere mentem*<br>*et iacere umorem coniectum in corpora quaeque*<br>*nec retinere semel conversum unius amore*<br>*et servare sibi curam certumque dolorem;* | *Και τούτο το αναγάλλιασμα για μάς είνε η Αφροδίτη,*<br>*Κι'από τον πόθο, του Έρωτα το παρανόμι βγήκε,*<br>*Κ'εκείθε βγήκε κ'η θεά. Κατάπρωτα απ'τη γλύκα*<br>*Της Αφροδίτης στην καρδιά μας πέφτει μια σταλούλα,*<br>*Και παρευτύς ακολουθούν οι παγωμένες οι έγνοιες.*<br>*Τι αν ίσως είναι μακριά το που αγαπάς και θέλεις,*<br>*Αδιάκοπα τα μάτια σου θωρούν το απείκασμά του*<br>*Και το γλυκό του τ'όνομα πάντα στ'αυτιά σου μνέσκει.*<br>*Μα τούτα τα απεικάσματα πρέπει να τα ξεφεύγεις,*<br>*Κι' ό,τι είνε για τον έρωτα θροφή να το ξιππάζεις,*<br>*Και πρέπει σ'άλλα πράματα το νου σου να οδηγήσεις,* |

| | |
|---|---|
| (IV. 1.058-1.067) | *Κι'αλλού όπου θέλεις να σκορπάς το συναγμένο σπέρμα,*<br>*Και βέβαια να το αντικρατείς δεν πρέπει σκλαβωμένος*<br>*Από μια αγάπη μοναχή με μιάς, και να φυλάξεις*<br>*Έγνοιες βαρειές κι'αλάθευτα για το κορμί σου πόνους.* |
| *Nec Veneris fructu caret is qui vitat amorem,*<br>*sed potius quae sunt sine poena commoda sumit;*<br>*nam certe purast sanis magis inde voluptas*<br>*quam miseris; […]*<br>(IV. 1.073-1.076) | *Κ'εκείνος που τον Έρωτα ξεφεύγει, δε στεριέται*<br>*Της Αφροδίτης τους καρπούς, μα αντίς τες ευχαρίστιες,*<br>*Δίχως τες πίκρες γεύεται, τι το αναγάλλιασμα είνε*<br>*Αγνότερο για τους γερούς παρά για τους αρρώστους.* |

Η πραγματιστική στάση του Λουκρήτιου δεν περιορίζεται στις αντιλήψεις του για την εργασία και τον έρωτα. Η υλιστική φιλοσοφία απορρίπτει εν γένει τους ιδεαλιστικούς συλλογισμούς και την υπερβατικότητα που χαρακτηρίζουν την πλατωνική και αριστοτέλεια σκέψη. Στο 3ο βιβλίο του *Περί Φύσεως* ο Λουκρήτιος ανασκευάζει τα πλατωνικά επιχειρήματα σχετικά με τη μη υλική υπόσταση της ψυχής και του πνεύματος, απορρίπτει την πιθανότητα να ζει η ψυχή χωριστά από το σώμα, αρνείται την ύπαρξη μεταθανάτιας τιμωρίας και καταλήγει στο συμπέρασμα ότι ο θάνατος είναι μια απόλυτα φυσική κατάσταση την οποία ο φιλοσοφημένος άνθρωπος δεν χρειάζεται να φοβάται.

| | |
|---|---|
| *Haec eadem ratio naturam animi atque animai*<br>*corpoream docet esse; ubi enim propellere membra,*<br>*corripere ex somno corpus mutareque vultum*<br>*atque hominem totum regere ac versare videtur,*<br>*quorum nil fieri sine tactu posse videmus*<br>*nec tactum porro sine corpore, nonne fatendumst*<br>*corporea natura animum constare animamque?*<br>(III. 161-167) | *Κι' ο ίδιος ο συλλογισμός διδάχνει πως είνε ύλη*<br>*Η ουσία του νου και της ψυχής, τι αφού τα μέλη, ως βλέπεις,*<br>*Σπρώχνουν και ξάφνου το κορμί σηκόνουν απ' τον ύπνο,*<br>*Κι' αλλάζουν τα πιθέματα και κυβερνούν και στρέφουν*<br>*Ολάκερον τον άνθρωπο (και ξέρουμε πως δίχως*<br>*Άγγιγμα τίποτα από αυτά δε δύνεται να γένει,*<br>*Κι' άγγιγμα πάλι δε μπορεί να υπάρχει δίχως ύλη)*<br>*Δεν πρέπει να παραδεχτεί κανείς πως και η ουσία*<br>*Του λογικού και της ψυχής από την ύλη βγαίνει;* |
| *Praeterea si inmortalis natura animai*<br>*constat et in corpus nascentibus insinuatur,*<br>*cur super ante actam aetatem meminisse nequimus*<br>*nec vestigia gestarum rerum ulla tenemus?*<br>*nam si tanto operest animi mutata potestas,*<br>*omnis ut actarum exciderit retinentia rerum,*<br>*non, ut opinor, id ab leto iam longius errat;*<br>*qua propter fateare necessest quae fuit ante*<br>*interiisse, et quae nunc est nunc esse creatam.*<br>(III. 670-678) | *Κι' απέκει αν ήταν της ψυχής αθάνατη η ουσία,*<br>*Κι'αν μπαίνει μέσα στο κορμί σαν οι άνθρωποι γεννιώνται,*<br>*Πώς τάχα δε θυμούμαστε την περασμένη ζήση,*<br>*Και πώς απ' τα καμώματα που επράξαμε ούτε χνάρι*<br>*Δε μένει; Τι αν η δύναμη του πνέματος αλλάζει*<br>*Τόσο, ώστε κάθε πράξη του πρωτητερνή απ' τη μνήμη*<br>*Του σβύνεται, στοχάζομαι πως μακρυά δε μνέσκει*<br>*Καθόλου από το θάνατο. Πρέπει λοιπόν για τούτο*<br>*Να ομολογήσεις την ψυχή που ύπαρξε πριν χαμένην,*<br>*Και την ψυχή που τώρα ζει πλασμένην τώρα μόνο.* |
| *Nil igitur mors est ad nos neque pertinet hilum,*<br>*quandoquidem natura animi mortalis habetur.*<br>(III. 830-831) | *Λοιπόν ο θάνατος για μάς δεν είνε τίποτα, ούτε*<br>*Καθόλου δεν αγγίζει μας, αφού είνε αποδειγμένη*<br>*Η ουσία του πνέματος θνητή. […]* |
| *Atque ea ni mirum quae cumque Acherunte profundo*<br>*prodita sunt esse, in vita sunt omnia nobis.*<br>*nec miser inpendens magnum timet aëre saxum* | *Και βέβαια όλα τα πράματα, που καθώς λέν οι μύθοι*<br>*Μέσα στα βάθη βρίσκονται του Αχέροντα, όλα υπάρχουν*<br>*Για μάς σε τούτην τη ζωή. Ξερός από τον τρόμο*<br>*Τον περιττό δε σκιάζεται, καθώς η φήμη λέγει,* |

| | |
|---|---|
| *Tantalus, ut famast, cassa formidine torpens;*<br>*sed magis in vita divom metus urget inanis*<br>*mortalis casumque timent quem cuique ferat fors.*<br>(III. 978-983) | *Ο δύστυχος ο Τάνταλος την απεικιά την πέτρα*<br>*Που στον αγέρα κρέμεται, μα των θεών ο φόβος*<br>*Ο αβάσιμος περσότερο παιδεύει τους ανθρώπους*<br>*Στα ζώντα τους˙ και σκιάζονται το πέσιμο που η τύχη*<br>*Μπορεί να φέρει καθενού. […]* |

Για την πλατωνική φιλοσοφία ειδικότερα, ο Λουκρήτιος εκφράζεται ιδιαιτέρως αρνητικά, καθώς τον ενοχλεί η αμφισβήτηση του προφανούς, που αποτελεί τον θεμέλιο λίθο της σωκρατικής μεθόδου. Στο 4ο βιβλίο του *Περί Φύσεως*, χωρίς να κατονομάζει τον Σωκράτη, χλευάζει την περίφημη σωκρατική άγνοια, δηλώνοντας πως δεν μπορεί κανείς να κάνει φιλοσοφική συζήτηση, αν δεν παραδέχεται τίποτα ως γνωστό[469]. Στη συνέχεια του 4ου βιβλίου, πραγματεύεται την πλατωνική διδασκαλία σύμφωνα με την οποία οι αισθήσεις εξαπατούν τον άνθρωπο, ενώ ο νους μόνο μπορεί να αντιληφθεί την αλήθεια. Αντιστρέφει τη θεωρία αυτή, υποστηρίζοντας ότι οι αισθήσεις από μόνες τους αντιλαμβάνονται πάντοτε την πραγματικότητα ως έχει, ενώ ο νους, όταν επεξεργάζεται τα δεδομένα των αισθήσεων, οδηγείται ενίοτε σε λανθασμένα συμπεράσματα (*προσδοξαζόμενα*). Επίσης, ανατρέπει το τελεολογικό επιχείρημα, που υιοθετούσαν τόσο ο Πλάτωνας όσο και ο Αριστοτέλης, σύμφωνα με το οποίο κάθε πράγμα έχει πλαστεί με συγκεκριμένο τρόπο, ώστε να εξυπηρετεί μια ανάγκη που προϋπήρχε. Σύμφωνα με τον Λουκρήτιο οι λειτουργίες που επιτελούν τα πράγματα προέκυψαν αφού αυτά εκδηλώθηκαν:

| | |
|---|---|
| *Denique nil sciri siquis putat, id quoque nescit*<br>*an sciri possit, quoniam nil scire fatetur.*<br>*hunc igitur contra minuam contendere causam,*<br>*qui capite ipse suo in statuit vestigia sese.*<br>(IV. 469-472) | *Απέκει κι' όλα αν λέει κανείς πως τίποτα δεν είνε*<br>*Γνωστό, ούτε τούτο δεν μπορεί να ξέρει αν το γνωρίζει,*<br>*Τι ομολογεί πως τίποτα δεν ξέρει, και για τούτο*<br>*Αρνιούμαι εγώ να συζητώ το πράμα μ' έναν τέτοιον*<br>*Που τον εαυτό του ανάποδα μονάχος του τον σταίνει,*<br>*Την κεφαλή στηρίζοντας στα χνάρια των ποδιών του.* |
| *Cetera de genere hoc mirande multa videmus,*<br>*quae violare fidem quasi sensibus omnia quaerunt,*<br>*ne quiquam, quoniam pars horum maxima fallit*<br>*propter opinatus animi, quos addimus ipsi,*<br>*pro visis ut sint quae non sunt sensibus visa;*<br>*nam nihil aegrius est quam res secernere apertas*<br>*ab dubiis, animus quas ab se protinus addit.*<br>(IV. 462-468) | *Κι' άλλα παρόμοια θάματα περίσσια εμείς θωρούμε,*<br>*Που όλα ζητούν την πίστη μας στες αίσθησες, ας πούμε,*<br>*Να την κλονίσουν, περιττά, γιατί μας απατάνε*<br>*Τες περισσότερες φορές του νου μας οι εικασίες,*<br>*Που μόνοι μας τες σμίγουμε, θεωρώντας ιδωμένα*<br>*Τα πράματα που αληθινά δεν είδαν οι αίσθησές μας.*<br>*Τι τόσο πολύ δύσκολο δεν είνε τίποτα όσο*<br>*Το να χωρίζεις τα πιαστά τα πράματα απ' τα αβέβαια*<br>*Που ο νους μας από λόγου του σε κείνα σμίγει ζάφνου.* |
| *lumina ne facias oculorum clara creata,*<br>*prospicere ut possimus,* […] | *Δε θένα λες που επλάστηκαν τα φωτεινά τα μάτια*<br>*Για νάχουμε τη δύναμη να βλέπουμε,* […] |

[469] Εκτός από τον Σωκράτη, ενδεχομένως εδώ ο Λουκρήτιος βάλλει και ενάντια στους Σκεπτικιστές, οι οποίοι αρνούνταν εντελώς τη δυνατότητα του ανθρώπου να γνωρίσει την πραγματικότητα, είτε με τις αισθήσεις είτε με τον νου (Παπαγγελής, 2021, σσ. 53-55).

| | |
|---|---|
| *cetera de genere hoc inter quae cumque pretantur,*<br>*omnia perversa praepostera sunt ratione,*<br>*nil ideo quoniam natumst in corpore ut uti*<br>*possemus, sed quod natumst id procreat usum.*<br>*nec fuit ante videre oculorum lumina nata,*<br>*nec dictis orare prius quam lingua creatast,*<br>(IV. 825-826 & 832-837) | *Και οι ανάλογες εξήγησες σε ψεύτικες αιτίες*<br>*Και ανάποδους συλλογισμούς είνε θεμελιωμένες*<br>*Αφού στο σώμα τίποτα δεν είναι γεννημένο*<br>*Για να μας είνε βολετό να το επιχειριστούμε,*<br>*Μα αντίς τη χρήση του γεννά σα γεννηθεί ένα πράμα.*<br>*Πριν απ' το φως των ομματιών η όραση δε γεννήθη,*<br>*Και ρητορία δεν ύπαρχε πριν γένει η γλώσσα βέβαια.* |

Οι απόψεις του Λουκρήτιου για τον άνθρωπο και τη θέση του στον κόσμο, έρχονται σε απόλυτη αντίθεση με τη θεοκρατική και ανθρωποκεντρική θεώρηση του κόσμου που απαντά σε όλα τα ιδεαλιστικά φιλοσοφικά συστήματα. Η ηθική φιλοσοφία που προκύπτει από τη φυσική του ατομισμού είναι εξίσου ρηξικέλευθη: Ερμηνεύοντας τη φύση ως αυτορρυθμιζόμενο σύστημα, αποβάλλοντας τους θεούς από τη διαδικασία της δημιουργίας ή της λειτουργίας του κόσμου και αφαιρώντας τους οποιαδήποτε ανάμειξη στις ανθρώπινες υποθέσεις, ο Λουκρήτιος αποδεσμεύει τους ανθρώπους από την ανάγκη να υπακούουν σε οποιονδήποτε νόμο πέρα από τους φυσικούς νόμους που διέπουν τα πάντα και είναι αναπόδραστοι. Συμβουλεύοντας να αποτινάξουν τη δυναστευτική εξουσία των θεών ο Λουκρήτιος, ηθελημένα ή άθελά του, παρακινεί τους πιστούς της ηθικής του να απελευθερωθούν από κάθε τυραννική εξουσία (Asmis, 2008).

Επιπλέον ο Λουκρήτιος (κυρίως στο 3ο και 5ο βιβλίο) ανάγει την κοινωνική οργάνωση και τα πολιτεύματα σε μια εξελικτική διαδικασία που ξεκίνησε από τις πρωτόγονες κοινωνίες με σκοπό την ειρηνική συμβίωση, αλλά συχνά σημαδεύτηκε από πράξεις βίας, καθώς οι άνθρωποι επιβουλεύονταν τα αγαθά των άλλων. Σε αντίθεση με φιλοσοφικά συστήματα όπως ο στωικισμός, που αποδέχονται μια προνοιακή κοσμική τάξη, ο Λουκρήτιος δεν αναγνωρίζει ελέω θεού προνόμια πλούτου ή εξουσίας σε κανέναν. Όσοι απολαμβάνουν τέτοια προνόμια τα έχουν κερδίσει ανταγωνιζόμενοι τους άλλους, συχνά με άνομα μέσα, και φυσική συνέπεια αυτού είναι ο φθόνος των μη εχόντων για τους έχοντες. Ο Λουκρήτιος, όπως και άλλοι επικούρειοι πριν από αυτόν, δείχνει τις ταξικές ανισότητες ως κύρια αιτία της βίας μεταξύ των ανθρώπων (McConnell, 2012).

Το κεντρικό μήνυμα του *Περί Φύσεως* για το πώς να ζήσουμε τη ζωή μας είναι το εξής: Μη φοβάστε τους θεούς, ούτε τον θάνατο, μην επιτρέπετε στους δυνάστες να σας καταπιέζουν, κατανοήστε τους νόμους της φύσης, ώστε να μην ταλαιπωρείστε άδικα προσπαθώντας να πάτε αντίθετα σε αυτούς, μην αναζητάτε μάταιες

πολυτέλειες, αλλά εξασφαλίστε τα λίγα που χρειάζονται για την πραγματική ευδαιμονία εδώ και τώρα, γιατί το μετά δεν υπάρχει. Η αναβίωση του έπους του Λουκρήτιου στη σύγχρονη Δύση έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση ιδεολογικών ρευμάτων από την τέχνη και την αισθητική ως τις επιστήμες και την πολιτική (Greenblatt, 2017). Τέτοια ρεύματα ήταν για παράδειγμα ο νατουραλισμός και ο σοσιαλισμός.

Η απόπειρα του Θεοτόκη να εισάγει τις ιδέες του Λουκρήτιου στον νεοελληνικό στοχασμό, σε μια χρονική συγκυρία κατά την οποία οι λογοτέχνες είχαν αρχίσει να πειραματίζονται με νατουραλιστικές τεχνικές και ο σοσιαλισμός έκανε την πρώτη του εμφάνιση στον πολιτικό διάλογο, δεν μπορεί να θεωρηθεί τυχαία. Αντιθέτως, πιστοποιεί το γεγονός ότι ο Θεοτόκης παρακολουθούσε στενά τις τάσεις της εποχής του, τόσο εντός όσο και εκτός συνόρων[470], και εργαζόταν από τη δική του θέση, συμβάλλοντας στη δημιουργία μιας νεοελληνικής λογοτεχνίας με ιδεολογικό πρόσημο. Αυτό δεν σημαίνει απαραιτήτως ότι ταυτιζόταν απόλυτα με κάποια συγκεκριμένη ιδεολογία. Όπως έχει παρατηρηθεί συχνά στην παρούσα εργασία, το πνεύμα του Θεοτόκη χαρακτηρίζεται από μια εξαιρετική πολυσυλλεκτικότητα, η οποία συνάδει με τον επτανησιακό εκλεκτικισμό. Προς ενίσχυση των παραπάνω έρχεται και η παρατήρηση ότι αμέσως μετά τη μετάφραση του *Περί Φύσεως* ο Θεοτόκης μετέφρασε τον πλατωνικό διάλογο *Φαίδων*, ένα έργο από την αντίπερα όχθη της φιλοσοφίας.

## Β.3. *Φαίδωνας* του Πλάτωνα: ένας φιλοσοφικός διάλογος για την αθανασία της ψυχής και τη χρησιμότητα της φιλοσοφίας

Η μετάφραση του *Φαίδωνα* αποτελεί τον τελευταίο σταθμό της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη από την αρχαία ελληνική γραμματεία, ακολουθώντας τον *ΙΔ΄ Ολυμπιονίκη* του Πίνδαρου το 1906[471] και τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη το 1909[472]. Επίσης κλείνει τον κύκλο των θεοτοκικών μεταφράσεων αρχαίας φιλοσοφίας, καθώς πραγματοποιήθηκε αμέσως μετά τη μετάφραση των δύο έργων της λατινικής γραμματείας τα οποία εξετάστηκαν προηγουμένως. Σύμφωνα με τις υπάρχουσες ενδείξεις, η μετάφραση του *Φαίδωνα* ξεκίνησε και ολοκληρώθηκε εντός του 1911

[470] Στην αρχή αυτής της ενότητας συζητήθηκε η επιδραστικότητα του De rerum natura στην ευρωπαϊκή σκέψη από τον 15ο αιώνα ως τις μέρες του Θεοτόκη.
[471] Βλ. στο 2ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Β.1.2..
[472] Βλ. στο 3ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Β.2..

(Πυλαρινός, 2009). Ο Θεοτόκης δεν προχώρησε στην έκδοσή της ούτε δημοσίευσε αποσπάσματα σε κάποιο περιοδικό, όπως είχε κάνει σε άλλες περιπτώσεις[473]. Μάλιστα η ύπαρξη της συγκεκριμένης μετάφρασης παρέμεινε άγνωστη ως το 2002, οπότε το λησμονημένο χειρόγραφο ανασύρθηκε από κάποιο παλαιοπωλείο μαζί με τη μετάφραση της *Λυσιστράτης*[474], χάρη στις προσπάθειες του Φίλιππου Ηλιού, και αποκτήθηκε από τη Βιβλιοθήκη Γεωργίου Ι. Θεοτόκη. Από εκεί πήρε τον δρόμο για το τυπογραφείο το 2009, από την Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, με επιμέλεια του Θ. Πυλαρινού. Στο εξώφυλλο του χειρόγραφού του ο Θεοτόκης είχε θέσει ως υπέρτιτλο τη φράση *Οι διάλογοι του Πλάτωνα* και από κάτω τον τίτλο, *Ο Φαίδωνας*. Το γεγονός αυτό υποδεικνύει μάλλον την πρόθεσή του να μεταφράσει και άλλους πλατωνικούς διαλόγους.

Σε αντίθεση με όσα μεταφράσματα του Θεοτόκη έχουν ως τώρα εξεταστεί, ο *Φαίδωνας* δεν μπορεί εύκολα να ενταχθεί στο επτανησιακό πλαίσιο. Κανένας από τους άλλους εκπροσώπους της Επτανησιακής Σχολής δεν είχε μεταφράσει πλατωνικούς διαλόγους, ούτε άλλα πεζά έργα της αρχαιοελληνικής γραμματείας. Από τα αρχαία Ελληνικά οι περισσότεροι Επτανήσιοι είχαν μεταφράσει Όμηρο, λυρικούς ποιητές (κυρίως τον Ανακρέοντα) και τραγικούς ποιητές (κυρίως τον Αισχύλο)[475]. Το γεγονός ότι οι Επτανήσιοι δεν είχαν ασχοληθεί με τέτοιες μεταφράσεις μάλλον έχει να κάνει με τη γενικότερη παράδοση της Επτανησιακής Σχολής, η οποία ήταν προσανατολισμένη στην ποίηση.

Όμως και στην υπόλοιπη Ελλάδα, τα πλατωνικά έργα άρχισαν να μεταφράζονται μόλις από τις αρχές του 20ου αιώνα και έπειτα. Αυτή η καθυστέρηση σχετίζεται με το γλωσσικό ζήτημα και ειδικότερα με τη στάση της συντηρητικής μερίδας των φιλολόγων και γενικά των αρχαϊστών: «Είναι λογικό να υποθέσει κανείς ότι οι υπερασπιστές της καθαρεύουσας δεν θεώρησαν επείγουσα ανάγκη την παραγωγή νεοελληνικών μεταφράσεων του Πλάτωνα ή ότι δυσκολεύονταν να οριοθετήσουν το νεοελληνικό γλωσσικό ιδίωμα των μεταφράσεων σε σχέση με το αρχαιοελληνικό πρωτότυπο. Έτσι ο κλασσικός φιλόλογος Γεώργιος Μιστριώτης, ηγέτης της συντηρητικής παράταξης, ενώ είναι πολύ καλός γνώστης του πλατωνικού έργου,

[473] Για παράδειγμα με τα *Γεωργικά* ή με το *Περί Φύσεως*.
[474] Σχετικά με αυτά βλ. και στο 3ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Β.2., σσ. 219-220.
[475] Βλ. στο 2ο κεφάλαιο, ενότητα Β.1.2. και στο 3ο κεφάλαιο, ενότητα Β.2..

εκδίδει μια σειρά υπομνημάτων σε πλατωνικούς διαλόγους χωρίς να παραθέτει μετάφραση.» (Κάλφας, 2015-2020).

Στις αρχές του 20ου αιώνα όμως, καθώς όλο και περισσότεροι λόγιοι και λογοτέχνες τάσσονταν υπέρ του δημοτικισμού ή, τουλάχιστον, αναγνώριζαν την ανάγκη να μεταφραστεί η αρχαιοελληνική γραμματεία, δημιουργήθηκαν οι προϋποθέσεις για τη συστηματική μετάφραση του Πλάτωνα. Το 1910 ξεκίνησε από τον εκδοτικό οίκο Φέξη η κυκλοφορία μιας πλήρους σειράς νεοελληνικών μεταφράσεων των πλατωνικών διαλόγων, ορισμένες από τις οποίες τις ανέλαβαν καταξιωμένοι δημοτικιστές, όπως ο Καζαντζάκης και ο Γρυπάρης (Κάλφας, 2015-2020). Στη σειρά αυτή συμπεριλαμβάνεται και ο *Φαίδων*, μεταφρασμένος από τον Αρ. Χαροκόπο. Η δεύτερη σειρά νεοελληνικών μεταφράσεων του Πλάτωνα, αυτή τη φορά με παράλληλο το αρχαίο κείμενο, κυκλοφόρησε από τις εκδόσεις Ζαχαρόπουλος, γύρω στα μέσα του 20ου αιώνα. Οι κύριοι συντελεστές της συγκεκριμένης έκδοσης είναι σημαντικοί λόγιοι της εποχής, όπως ο Δ. Γληνός, ο Γ. Κορδάτος και ο Ε. Παπανούτσος, που μετέφρασε τον *Φαίδωνα* (Κάλφας, 2015-2020).

Και οι δύο αυτές μεταφράσεις του *Φαίδωνα*, του Χαροκόπου το 1910 και του Παπανούτσου το 1939, γράφτηκαν σε μια αρκετά μετριοπαθή καθαρεύουσα. Η γλώσσα αυτή ήταν προσιτή στο μέσο αστικό κοινό, έπασχε όμως από όλα εκείνα τα μειονεκτήματα που καθιστούν την καθαρεύουσα ακατάλληλη για τη λογοτεχνία[476]. Λόγιο ύφος, ανελαστική σύνταξη, απαρχαιωμένοι γραμματικοί τύποι και σολοικισμοί στερούν από τον αναγνώστη του μεταφράσματος τη δυνατότητα να απολαύσει τις λογοτεχνικές αρετές που διακρίνουν το πρωτότυπο. Η μετάφραση του Θεοτόκη, αν και πραγματοποιήθηκε σε πολύ σύντομο χρονικό διάστημα και υπό καθεστώς έντονης συγκινησιακής φόρτισης (Πυλαρινός, 2009), αποτέλεσε για πολλά χρόνια την μοναδική νεοελληνική προσέγγιση στον *Φαίδωνα* η οποία ήταν σε θέση να εγείρει λογοτεχνικές αξιώσεις.

Όσον αφορά στις μεταφραστικές και ειδικότερα στις γλωσσικές επιλογές του Θεοτόκη για τον *Φαίδωνα*, πολύ διαφωτιστική είναι η σχετική ανάλυση του Θ. Πυλαρινού στην εισαγωγή της έκδοσης. Εδώ κρίνεται σκόπιμο να σημειωθούν τα εξής: Η μετάφραση του Θεοτόκη παρουσιάζει εντυπωσιακή εγγύτητα προς το πρωτότυπο, χωρίς όμως να προσκολλάται στην κατά λέξη απόδοση. Η πιστότητα του

[476] Ανάμεσα στις ελάχιστες εξαιρέσεις βρίσκονται οι Βιζυηνός και Παπαδιαμάντης, που κατόρθωσαν στα διηγήματά τους να αναδείξουν όλη τη δυνατή χάρη και εκφραστικότητα της καθαρεύουσας.

μεταφράσματος έγκειται «στην αρμονική προσαρμογή του αρχαίου στη δομή και τις τεχνικές του νεοελληνικού λόγου, και μάλιστα της νεοελληνικής σύνταξης.» (Πυλαρινός, 2009). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει και ο τρόπος με τον οποίο χειρίζεται το λεξιλογικό υλικό του κειμένου ο Θεοτόκης. Ενώ γενικά αποδίδει τις αρχαιοελληνικές λέξεις με αντίστοιχες δημοτικές, ακόμα και ιδιωματικές, σε κάποιες περιπτώσεις τις χρησιμοποιεί σχεδόν αυτούσιες, κάνοντας μόνο τις απαραίτητες μορφολογικές τροποποιήσεις[477]. Με τον τρόπο αυτό ανατροφοδοτεί τη νεοελληνική γλώσσα, «οδηγώντας με συνειρμικό τρόπο στην αναγνώριση της συγγένειάς της με την αρχαία.» (Πυλαρινός, 2009).

Στα μειονεκτήματα της εργασίας του Θεοτόκη προσγράφονται κάποιες δημοτικιστικές ακρότητες, χαρακτηριστικές του ψυχαρικού δημοτικισμού, καθώς και ορισμένες ατυχείς επιλογές στην απόδοση της σύνταξης, οι οποίες όμως μπορεί να σχετίζονται με το κερκυραϊκό ιδίωμα[478]. Επίσης, λόγω της ταχύτητας με την οποία εργάστηκε ο Θεοτόκης στη μετάφραση του *Φαίδωνα*, εντοπίζονται στο χειρόγραφο αρκετά ορθογραφικά λάθη και διττογραφίες. Είναι όμως λογικό να υποτεθεί ότι, αν προχωρούσε στην έκδοση της μετάφρασης, θα έκανε έναν προσεκτικό έλεγχο και θα προέβαινε στις απαραίτητες διορθώσεις (Πυλαρινός, 2009).

Όπως σημειώνεται στην εισαγωγή της έκδοσης του *Φαίδωνα*, «η επιλογή του συγκεκριμένου έργου από τον Θεοτόκη έχει πρόσθετο μεταφραστικό ενδιαφέρον, διότι δεν αποτελεί μετάφραση κειμένου αμιγώς λογοτεχνικού.» (Πυλαρινός, 2009). Ο Πλάτωνας, μαζί με τον Αριστοτέλη, τον Δημόκριτο και άλλους Έλληνες φιλόσοφους, ανήκει σε μια παράδοση που θεωρεί τον ποιητικό λόγο ακατάλληλο για τη συγγραφή φιλοσοφικών έργων. Εν τούτοις, η πρόζα των πλατωνικών διαλόγων διαθέτει περισσότερα κοινά στοιχεία με την ποίηση, παρά με τον ακαδημαϊκό λόγο της σύγχρονης φιλοσοφίας: α) οι φιλοσοφικοί προβληματισμοί παρατίθενται σε μορφή διαλόγων και είναι πιθανό σε κάποιες περιπτώσεις αυτοί οι διάλογοι να

[477] Για παράδειγμα, το αρχαιοελληνικό ρήμα *αιτιώμαι* (= κατηγορώ, κατακρίνω) αποδίδεται ως *αιτιάζομαι*, ο προσδιορισμός *προς αλλήλω* (= μεταξύ τους) αποδίδεται ως *αλλήλως τους*, το επίθετο *αειδής* (= αόρατος) αποδίδεται με το ομόρριζο *ανίδωτος*, το ρήμα *δύναμαι* (= μπορώ) αποδίδεται ως δύνεμαι, τα επίθετα *αντιλογικός* (= αντιρρησίας) και *φιλοσώματος* (= προσκολλημένος στο φυσικό σώμα, υλιστής) διατηρούν ακριβώς την ίδια μορφή. Αυτές είναι ελάχιστες μόνο από τις πολλές περιπτώσεις που απαντούν στο κείμενο.

[478] Για παράδειγμα ο Θ. Πυλαρινός σχολιάζει ως άστοχη την απόδοση της αιτιατικής του τρόπου με την πρόθεση *σε* αντί της πιο συνηθισμένης *με* (*ον τρόπον = σε κάθε τρόπο*) ή την απόδοση της αιτίας με την περίφραση *εξαιτίας από* (Πυλαρινός, 2009, σ. 77). Και τα δύο αυτά παραδείγματα, όμως, αποτελούν χαρακτηριστικές συντακτικές δομές του κερκυραϊκού ιδιώματος.

παριστάνονταν[479], β) πολλά από τα πρόσωπα των διαλόγων βασίζονται σε υπαρκτές προσωπικότητες, αλλά μεταπλάθονται ως λογοτεχνικοί χαρακτήρες, γ) η δράση και το υπόβαθρο κάποτε εξυπηρετούν στην άρθρωση των επιχειρημάτων, ενώ άλλες φορές επιτελούν απλά αισθητική λειτουργία, δ) το ύφος του Πλάτωνα διακρίνεται για τον επιδέξιο χειρισμό της γλώσσας, την προτίμηση γενικού λεξιλογίου έναντι τεχνικών όρων και τον πλούτο ποιητικών λέξεων[480]. Επίσης, στους πλατωνικούς διαλόγους χρησιμοποιούνται πολύ συχνά η αλληγορία και ο συμβολισμός, στοιχεία που εκφράζουν «την αλήθεια ενός ποιητή και όχι την κατά γράμμα αλήθεια ενός επιστήμονα» (Sandbach, 2000, σ. 643).

Για τους παραπάνω λόγους, όπως αναφέρθηκε και στην εισαγωγή του παρόντος κεφαλαίου, η μετάφραση του *Φαίδωνα* από τον Θεοτόκη εξετάζεται στο ίδιο πλαίσιο με τα αμιγώς λογοτεχνικά του μεταφράσματα. Επιπλέον, η ίδια η θεματολογία του συγκεκριμένου έργου, οδηγεί αναπότρεπτα στη σύνδεσή του με τα δύο λατινικά διδακτικά έπη που εξετάστηκαν προηγουμένως. Ο *Φαίδωνας* ή *Περί Ψυχής ηθικός* έχει ως κύριο θέμα του την απόδειξη της αθανασίας της ψυχής. Τις τελευταίες ώρες της ζωής του, μέσα στη φυλακή, ο Σωκράτης μιλά σε μια ομάδα φίλων που τον έχουν επισκεφθεί και επιχειρεί να τους πείσει ότι δεν χρειάζεται να ανησυχούν ή να λυπούνται για τον επικείμενο θάνατό του. Τους διαβεβαιώνει ότι ο ίδιος δεν λυπάται καθόλου ούτε φοβάται τον θάνατο. Μάλιστα, εκφράζει τη γνώμη ότι ένας αληθινός φιλόσοφος θα έπρεπε να αντιμετωπίζει την προοπτική του θανάτου με αισιοδοξία και θετικό πνεύμα:

| | |
|---|---|
| *κινδυνεύουσι γὰρ ὅσοι τυγχάνουσιν ὀρθῶς ἁπτόμενοι φιλοσοφίας λεληθέναι τοὺς ἄλλους ὅτι οὐδὲν ἄλλο αὐτοὶ ἐπιτηδεύουσιν ἢ ἀποθνῄσκειν τε καὶ τεθνάναι.*<br>(64a) | *Και τωόντις, όσοι λάχει να μελετήσουν την αληθινή φιλοσοφία κιντυνεύουν να κάμουν να λησμονήσουν οι άλλοι, πως αυτοί τίποτα άλλο δε σπουδάζουν παρά μόνο να πεθαίνουν και νάνε πεθαμένοι.* |
| *πῶς δ' οὔ;*<br>*τῷ ὄντι ἄρα, ἔφη, ὦ Σιμμία, οἱ ὀρθῶς φιλοσοφοῦντες ἀποθνῄσκειν μελετῶσι, καὶ τὸ τεθνάναι ἥκιστα αὐτοῖς ἀνθρώπων φοβερόν.*<br>(67e) | *«και πώς όχι;» «Τωόντις λοιπόν» είπε «Σιμμία, όσοι σωστά φιλοσοφούν μελετούν να πεθνήσκουν, και το να πεθαίνουν είνε για αυτούς πολύ λιγώτερο φοβερό παρά για τους άλλους ανθρώπους.»* |

[479] Μάλιστα θεωρείται ότι ο φιλοσοφικός διάλογος μπορεί να υπήρξε πλατωνική επινόηση. Σε κάθε περίπτωση πάντως, ο Πλάτωνας ήταν αυτός που τον καθιέρωσε ως λογοτεχνική μορφή (Sandbach, 2000).

[480] «[…] το λεξιλόγιο του Πλάτωνα δεν είναι απλώς εκείνο του συνηθισμένου αττικού λόγου ή της αττικής πρόζας. […] Υπάρχουν ποιητικές λέξεις, σύνθετα και παράγωγα που μπορεί να έχει επινοήσει ο ίδιος, και λέξεις που μπορεί να έχει μάθει από μη-αττικούς φίλους ή συγγραφείς […].» (Sandbach, 2000, σ. 654)

Το βασικό επιχείρημα του Σωκράτη, ότι ο θάνατος δεν θα έπρεπε να φοβίζει τον φιλοσοφημένο άνθρωπο, βασίζεται στην πεποίθηση ότι η ψυχή είναι άφθαρτη και αιώνια, επομένως ο θάνατος του σώματος δεν την επηρεάζει. Για να αποδείξει την αλήθεια της συγκεκριμένης πεποίθησής του στους παρευρισκόμενους, επιδίδεται σε μια εκτεταμένη ανάλυση του φαινομένου της ύπαρξης εν γένει, συζητώντας όλα τα θεμελιώδη φιλοσοφικά ζητήματα[481]: Τι είναι η ύπαρξη; Πώς έρχεται ο άνθρωπος στη ζωή; Τι συμβαίνει πριν τη γέννηση και μετά τον θάνατο; Ποια είναι η φύση του σώματος, της ψυχής, του νου και ποιες οι μεταξύ τους σχέσεις; Πώς είναι δυνατό να γνωρίσουμε όλα αυτά και ποια είναι η φύση της ίδιας της γνώσης; Τα ίδια ζητήματα, δηλαδή, που συζήτησαν αργότερα ο Λουκρήτιος και ο Βιργίλιος στα δικά τους έργα, λαμβάνοντας υπόψιν τα όσα είχε πει ο Πλάτωνας, είτε για να συμφωνήσουν είτε για να διαφωνήσουν μαζί του ή ακόμα και για να ανασκευάσουν τις απόψεις του, εξυπηρετώντας τα δικά τους επιχειρήματα.

Όπως ο Βιργίλιος και ο Λουκρήτιος, έτσι και ο Πλάτωνας είναι ενήμερος πάνω στις υπάρχουσες θεωρίες και απόψεις για τα ζητήματα που εξετάζει και σε πολλές περιπτώσεις επιχειρεί να καταρρίψει ή να ανασκευάσει όσα έχουν πει άλλοι φιλόσοφοι, είτε τους κατονομάζει είτε όχι. Αναγνωρίζοντας τις οφειλές του στην πυθαγόρεια φιλοσοφία, επιλέγει ως ένα από τα κύρια πρόσωπα του διαλόγου τον Εχεκράτη, έναν από τους τελευταίους Πυθαγόρειους[482]. Όπως είναι αναμενόμενο, η υλιστική φιλοσοφία αποτελεί τον κύριο στόχο ενάντια στον οποίο βάλλει ο πλατωνικός Σωκράτης, καθώς τα διδάγματά της έρχονταν σε πλήρη αντίθεση με τη δική του, οντολογική φιλοσοφία[483]. Ο Σωκράτης παραθέτει την προσωπική του εμπειρία στην αναζήτηση της γνώσης λέγοντας ότι και ο ίδιος στη νιότη του είχε εντυπωσιαστεί από τη φυσιογνωστική σχολή και είχε μελετήσει με ενθουσιασμό τα διδάγματά της, ελπίζοντας πως εκεί θα εύρισκε απαντήσεις για τις αιτίες των πραγμάτων. Όμως δεν του φάνηκαν καθόλου πειστικές οι φυσιογνωστικές θεωρίες

[481] Για να απαντήσει στο ερώτημα, αν η ψυχή είναι θνητή ή αθάνατη, ο Σωκράτης θεωρεί απαραίτητο να κατανοήσει και να ορίσει τη θέση του ανθρώπου μέσα στον κόσμο. Επομένως κρίνεται αναγκαία μια συνολική ερμηνεία της Φύσης και των φαινομένων της (Stern, 1989).

[482] «Echecrates of Phlius was one of the last of the Pythagoreans; we know of no particular reason why he is introduced into this dialogue, unless it be that, as a Pythagorean, he might naturally be in sympathy with the doctrine of ideas.» (Lamb, 1914).

[483] «It is no surprise that Plato and Aristotle despised Greek atomism. Every major tenet was against Greek philosophy in general, and against Platonic idealism and the primacy of ontological stasis or eternity in particular.» (Nail, 2018, σ. 5)

για την εξήγηση των αιτιών, αντιθέτως τον οδήγησαν στο να αμφιβάλλει ακόμα και για όσα ως τότε θεωρούσε ότι γνώριζε.

Η δήλωση του Σωκράτη ότι δεν εμπιστευόταν πλέον καμία γνώση, η περίφημη σωκρατική άγνοια, όπως ειπώθηκε παραπάνω, έδωσε αφορμή στον Λουκρήτιο να τον χλευάσει και μέσω αυτού να αμφισβητήσει και την πλατωνική φιλοσοφία Όμως, αυτό που λέει ο Σωκράτης δεν χρειάζεται απαραιτήτως να ερμηνευθεί ως παραδοχή πραγματικής άγνοιας. Η αρχική αποδοχή της άγνοιας πάνω σε κάποιο ζήτημα μπορεί να λειτουργήσει ως αφορμή για τη διερεύνησή του. Με άλλα λόγια, η πλατωνική φιλοσοφία ξεκινά με την προϋπόθεση ότι η γνώση είναι δυνατή, αλλά δεν πρέπει να θεωρείται δεδομένη (Stern, 1989). Αυτός είναι και ο στόχος της αφήγησης από τον Σωκράτη της δικής του πορείας προς την αναζήτηση των αιτιών:

| | |
|---|---|
| *νέος ὢν θαυμαστῶς ὡς ἐπεθύμησα ταύτης τῆς σοφίας ἣν δὴ καλοῦσι περὶ φύσεως ἱστορίαν: ὑπερήφανος γάρ μοι ἐδόκει εἶναι, εἰδέναι τὰς αἰτίας ἑκάστου, διὰ τί γίγνεται ἕκαστον καὶ διὰ τί ἀπόλλυται καὶ διὰ τί ἔστι.* (96a) | *όταν ήμουν νέος είχα επιθυμήσει σε τρόπο θιαμαστό να σπουδάσω εκείνην τη σοφία που την ονομάζουν φυσιογνωσία, γιατί ενόμιζα πως ήταν περήφανη σοφία το να γνωρίζει κανείς σε κάθε περίσταση τες αιτίες: γιατί δηλαδή γένεται κάθε πράμα, και γιατί χάνεται και γιατί υπάρχει.* |
| *ἐγὼ γὰρ ἃ καὶ πρότερον σαφῶς ἠπιστάμην, ὥς γε ἐμαυτῷ καὶ τοῖς ἄλλοις ἐδόκουν, τότε ὑπὸ ταύτης τῆς σκέψεως οὕτω σφόδρα ἐτυφλώθην, ὥστε ἀπέμαθον καὶ ταῦτα ἃ πρὸ τοῦ ᾤμην εἰδέναι, […].* (96c) | *Τωόντις εγώ, για όσα πράματα εγνώριζα πρωτήτερα ξάστερα, όπως το εφανταζόμουν εγώ και μερικοί άλλοι, τότες εξαιτίας αυτής της σπουδής, εγίνηκα τόσο τυφλός, που εξέμαθα και κείνα που επίστευα να γνωρίζω,[…].* |
| *οὐδέ γε δι' ὅτι ἓν γίγνεται ὡς ἐπίσταμαι, ἔτι πείθω ἐμαυτόν, οὐδ' ἄλλο οὐδὲν ἑνὶ λόγῳ δι' ὅτι γίγνεται ἢ ἀπόλλυται ἢ ἔστι, κατὰ τοῦτον τὸν τρόπον τῆς μεθόδου, ἀλλά τιν' ἄλλον τρόπον αὐτὸς εἰκῇ φύρω, τοῦτον δὲ οὐδαμῇ προσίεμαι.* (97b) | *Μήτε κι' όλας δεν πείθω τον εαυτό μου πως ξέρω για ποιαν αιτία το ένα, μήτε μ' ένα λόγο όποιο άλλο πράμα, γιατί χάνεται ή γιατί υπάρχει τουλάχιστο σύμφωνα με τον τρόπο και τη μέθοδο της φυσιογνωσίας, αλλά εγώ, με το καλό σταφνίζω έναν άλλον τρόπο, κι'αυτόν καθόλου δεν τον στέργω* |

Έπειτα, λέει ο Σωκράτης, στράφηκε στη μελέτη των συγγραμμάτων του Αναξαγόρα, ο οποίος πρόβαλλε ως αιτία των πάντων τον νου. Η ιδέα αυτή φάνηκε ιδιαίτερα ελκυστική στον Σωκράτη, όμως και πάλι απογοητεύτηκε, καθώς, σύμφωνα με τα λεγόμενά του, σε κανένα μέρος της διδασκαλίας του ο Αναξαγόρας δεν απέδιδε τις αιτίες στον νου, αλλά στην ύλη και τα διάφορα φαινόμενά της. Στην πραγματικότητα, το πρόβλημα του Πλάτωνα με τον Αναξαγόρα είναι το γεγονός ότι ο νους που περιγράφει είναι μηχανιστικός και κατά συνέπεια, ο κόσμος που αυτός ο νους δημιουργεί δεν είναι τελεολογικός, δηλαδή δεν έχουν σχεδιαστεί τα πάντα ώστε να είναι τα καλύτερα δυνατά (Rheins, 2010, σσ. 26-36). Η κριτική του Πλάτωνα, δια στόματος Σωκράτη, στον Αναξαγόρα και στο σύνολο της υλιστικής φιλοσοφίας,

συνοψίζεται στο ότι αυτή αποτυγχάνει να εξηγήσει τις αληθινές αιτίες των πραγμάτων, περιγράφοντας απλώς τα φυσικά φαινόμενα και εξηγώντας την τάξη του φυσικού κόσμου ως αυτόματη ή οφειλόμενη στην ίδια την ύλη. Αντιθέτως, ο Πλάτωνας θεωρεί πως πρέπει να υπάρχει κάποια μη υλική αιτία, η οποία διέπει τον φυσικό κόσμο και χάρη στην οποία το κάθε τι είναι όπως πρέπει να είναι, δηλαδή το καλύτερο δυνατό. Η μομφή του έναντι των υλιστών είναι ότι αποδίδουν στην ύλη θεϊκές ιδιότητες:

| | |
|---|---|
| *ἀλλ' ἀκούσας μέν ποτε ἐκ βιβλίου τινός, ὡς ἔφη, Ἀναξαγόρου ἀναγιγνώσκοντος, καὶ λέγοντος ὡς ἄρα νοῦς ἐστιν ὁ διακοσμῶν τε καὶ πάντων αἴτιος, ταύτῃ δὴ τῇ αἰτίᾳ ἥσθην τε καὶ ἔδοξέ μοι τρόπον τινὰ εὖ ἔχειν τὸ τὸν νοῦν εἶναι πάντων αἴτιον, καὶ ἡγησάμην, εἰ τοῦθ' οὕτως ἔχει, τόν γε νοῦν κοσμοῦντα πάντα κοσμεῖν καὶ ἕκαστον τιθέναι ταύτῃ ὅπῃ ἂν βέλτιστα ἔχῃ·*<br>(97c) | *Αλλά, έχοντας ακούσει κάποτες έναν να διαβάζει ως έλεγε, καποιο βιβλίο του Αναξαγόρα και να λέει, πως αληθινά νους είναι εκείνος που ευτρέπισε τα πάντα και πούνε απ' όλα η αιτία, εμαγεύτηκα από τούτην την αιτία, και μου εφάνηκε σ' έναν κάποιον τρόπο σωστό νάνε ο νους η αιτία απ' όλα, και επίστεψα πως, αν ήταν έτσι, ο νους ο ευτρεπιστής θάχε ευτρεπίσει τα πάντα και θάχε βάλει κάθε πράμα εκεί που θάταν καλλίτερα παρά όπου αλλού.* |
| *ἀπὸ δὴ θαυμαστῆς ἐλπίδος, ὦ ἑταῖρε, ᾠχόμην φερόμενος, ἐπειδὴ προϊὼν καὶ ἀναγιγνώσκων ὁρῶ ἄνδρα τῷ μὲν νῷ οὐδὲν χρώμενον οὐδέ τινας αἰτίας ἐπαιτιώμενον εἰς τὸ διακοσμεῖν τὰ πράγματα, ἀέρας δὲ καὶ αἰθέρας καὶ ὕδατα αἰτιώμενον καὶ ἄλλα πολλὰ καὶ ἄτοπα.*<br>(98b-c) | *Από την ελπίδα λοιπόν αυτήν, φίλε, ευρέθηκα πολύ μακρυά, γιατί προχωρώντας και διαβάζοντας βλέπω πως ο άνθρωπος δεν έκανε καμία χρήση του νου, κι' ούτε δεν επροσδιόριζε καμίαν αιτία στο ευτρέπισμα των πραμάτων, μα τα δικηολογούσε με αέρες κ' αιθέρες και νερά και με πολλά άλλα και παράλογα.* |
| *τὴν δὲ τοῦ ὡς οἷόν τε βέλτιστα αὐτὰ τεθῆναι δύναμιν οὕτω νῦν κεῖσθαι, ταύτην οὔτε ζητοῦσιν οὔτε τινὰ οἴονται δαιμονίαν ἰσχὺν ἔχειν, ἀλλὰ ἡγοῦνται τούτου Ἄτλαντα ἄν ποτε ἰσχυρότερον καὶ ἀθανατώτερον καὶ μᾶλλον ἅπαντα συνέχοντα ἐξευρεῖν, καὶ ὡς ἀληθῶς τὸ ἀγαθὸν καὶ δέον συνδεῖν καὶ συνέχειν οὐδὲν οἴονται.*<br>(99c) | *αλλά για ποιά δύναμη, η γη, ο ουρανός, ο αέρας στέκονται τώρα έτσι ώστε νάνε βαλμένα όσο είνε δυνατό καλλίτερα, ούτε το ζητούν, ούτε πιστεύουν πως αυτή η δύναμη έχει ένα θεϊκό ζόρι, αλλά νομίζουν πως θα μπόρειαν να βρουν έναν Άτλαντα, πλιο δυνατόν και πλιο αθάνατον από κείνην, που αυτός να συγκρατεί μαζή περισσότερο τα πάντα, και θεωρούν σταλήθεια πως το αγαθό και το σκόπιμο ούτε συγκρατεί, ούτε δε δένει αντάμα τίποτα.* |

Η διαφωνία του πλατωνικού Σωκράτη με τους υλιστές δεν αφορά μόνο στα συμπεράσματα της φιλοσοφίας τους, αλλά και στους στόχους που θέτουν για την αναζήτησή τους και στην ίδια τη μεθοδολογία τους. Σύμφωνα με τον Σωκράτη ο αληθινός φιλόσοφος δεν πρέπει να ενδιαφέρεται για το κυνήγι των ηδονών, ούτε μπορεί να βασίζεται στις αισθήσεις του για να τον οδηγήσουν στη γνώση. Η σωκρατική διδασκαλία θεωρεί το σώμα ως κάτι εκ φύσεως διάφορο και αντίθετο προς την ψυχή. Στο σώμα, λέει ο Σωκράτης, και στις ανάγκες που αυτό δημιουργεί, βρίσκεται η πραγματική αιτία όλων των ανθρώπινων δεινών και πάνω από όλα, η αιτία της άγνοιας. Η αληθινή φιλοσοφία, επομένως, προϋποθέτει έναν αυστηρό

ασκητισμό, ώστε ο φιλόσοφος να προσεγγίσει ανενόχλητος την αληθινή γνώση[484]. Ακολουθώντας αυτόν τον συλλογισμό ο Σωκράτης φτάνει στο συμπέρασμα ότι, εν τέλει, η αληθινή γνώση είναι δυνατή μόνο μετά τον θάνατο του σώματος, εφόσον μόνο τότε η ψυχή απελευθερώνεται εντελώς από το σώμα, μια ιδέα που πιθανότατα προέρχεται από τους Ορφικούς (Lamb, 1914). Υπό την προϋπόθεση αυτή επαληθεύεται και ο ισχυρισμός του Σωκράτη, ότι ο αληθινός φιλόσοφος δεν έχει να φοβάται τίποτα μπροστά στον θάνατο:

| | |
|---|---|
| *φαίνεταί σοι φιλοσόφου ἀνδρὸς εἶναι ἐσπουδακέναι περὶ τὰς ἡδονὰς καλουμένας τὰς τοιάσδε, οἷον σιτίων τε καὶ ποτῶν;ἥκιστα, ὦ Σώκρατες, ἔφη ὁ Σιμμίας. τί δὲ τὰς τῶν ἀφροδισίων; οὐδαμῶς.*<br>*[…]*<br>*οὐκοῦν ὅλως δοκεῖ σοι, ἔφη, ἡ τοῦ τοιούτου πραγματεία οὐ περὶ τὸ σῶμα εἶναι, ἀλλὰ καθ' ὅσον δύναται ἀφεστάναι αὐτοῦ, πρὸς δὲ τὴν ψυχὴν τετράφθαι; ἔμοιγε.*<br>(64d-e) | *«Σου κάζεται πως είναι ταιριαστό σ' ένα φιλόσοφο το να ξεκυνηγάει εκείνα που ονομάζονται ηδονές, λόγου χάρη τα φαγητά και τα πιοτά;» «Καθόλου, Σωκράτη» είπε ο Σιμμίας. «Και τι λές, τες χαρές της Αφροδίτης;» «Σε κανέναν τρόπο.»*<br>*[…]*<br>*«Και λοιπόν γενικά» είπε «έχεις την ιδέα πως η φροντίδα ενού τέτοιου ανθρώπου δεν αποβλέπει το σώμα, αλλά το πώς αυτός όσο μπορεί αποχωρίζεται από κείνο, και στρέφει στην ψυχή όλη την προσοχή του;» «Εγώ, ναι» αποκρίθηκε.* |
| *τί δὲ δὴ περὶ αὐτὴν τὴν τῆς φρονήσεως κτῆσιν; πότερον ἐμπόδιον τὸ σῶμα ἢ οὔ, ἐάν τις αὐτὸ ἐν τῇ ζητήσει κοινωνὸν συμπαραλαμβάνῃ; οἷον τὸ τοιόνδε λέγω: ἆρα ἔχει ἀλήθειάν τινα ὄψις τε καὶ ἀκοὴ τοῖς ἀνθρώποις, ἢ τά γε τοιαῦτα καὶ οἱ ποιηταὶ ἡμῖν ἀεὶ θρυλοῦσιν, ὅτι οὔτ' ἀκούομεν ἀκριβὲς οὐδὲν οὔτε ὁρῶμεν;*<br>(65a-b) | *«Και τι λες τώρα για το καθαυτό απόχτημα της γνώσης; είνε ή δεν είνε εμπόδιο το σώμα, αν ίσως κανείς το παίρνει σύντροφό του στην αναζήτησή της; Λόγου χάρη εγώ σου λέω: έχουν τάχα κάποιαν αλήθεια για τους ανθρώπους η όψη και η ακοή, ή το εναντίο, και οι ποιητές αδιάκοπα μας το ψάλλουν, ούτε ακούμε, ούτε βλέπουμε με ακρίβεια κάτι;* |
| *καὶ γὰρ πολέμους καὶ στάσεις καὶ μάχας οὐδὲν ἄλλο παρέχει ἢ τὸ σῶμα καὶ αἱ τούτου ἐπιθυμίαι. διὰ γὰρ τὴν τῶν χρημάτων κτῆσιν πάντες οἱ πόλεμοι γίγνονται, τὰ δὲ χρήματα ἀναγκαζόμεθα κτᾶσθαι διὰ τὸ σῶμα, δουλεύοντες τῇ τούτου θεραπείᾳ: καὶ ἐκ τούτου ἀσχολίαν ἄγομεν φιλοσοφίας πέρι διὰ πάντα ταῦτα.*<br>(66c-d) | *Και φυσικά τους πολέμους, τες ανταρσίες, τες αμάχες δε μας τα δίνει κανένα άλλο πράμα παρά το σώμα και οι επιθυμιές του, γιατί όλοι οι πόλεμοι γένονται για να αποχτηθούν αγαθά, και αναγκαζόμαστε να αποχτάμε αγαθά για το σώμα, όντας σκλαβωμένοι στην καλοπέρασή του˙ και για όλες αυτές τες αιτίες καιρό λοιπόν δεν έχουμε για να φιλοσοφούμε.* |
| *λογίζεται δέ γέ που τότε κάλλιστα, ὅταν αὐτὴν τούτων μηδὲν παραλυπῇ, μήτε ἀκοὴ μήτε ὄψις μήτε ἀλγηδὼν μηδέ τις ἡδονή, ἀλλ' ὅτι μάλιστα αὐτὴ καθ' αὑτὴν γίγνηται ἐῶσα χαίρειν τὸ σῶμα, καὶ καθ' ὅσον δύναται μὴ κοινωνοῦσα αὐτῷ μηδ' ἁπτομένη ὀρέγηται τοῦ ὄντος.* | *«Και βέβαια τότες συλλογιέται στον καλλίτερον τρόπο, όταν αίσθηση καμία δεν **τον**[485] συγχύζει: μήτε η ακοή, μήτε η όραση, μήτε πόνος, μήτε κιόλας ηδονή καμία, αλλά όταν αυτή ξεμοναχεύεται όσο μπορεί στον εαυτό της, στέρνοντας στο καλό το σώμα, και όταν, μην έχοντας τίποτα κοινό μηδέ* |

[484] Παρά τις ερμηνευτικές απόπειρες να μετριαστεί η αυστηρότητα του ασκητισμού που προτείνει ο Σωκράτης, το μήνυμα είναι ξεκάθαρο: "We should avoid bodily pleasures, pains, desires, and fears because they make us pursue other ends and hinder us from reaching this condition of wisdom, even when we try to, thereby undermining our happiness and leading to our reincarnation» (Ebrey, 2017).

[485] Κανονικά θα έπρεπε να λέει *αίσθηση καμία δεν **την** συγχύζει*, αφού αναφέρεται στην ψυχή και μεταφράζει την αντωνυμία *αυτήν.* Μάλλον πρόκειται για ολίσθημα της πένας του Θεοτόκη ή για τυπογραφικό λάθος της έκδοσης.

| | |
|---|---|
| (65c) | *συγκοινωνώντας μ' εκείνο, έχει τη δίψα να γνωρίσει την ουσία.»* |
| *εἰ γὰρ μὴ οἷόν τε μετὰ τοῦ σώματος μηδὲν καθαρῶς γνῶναι, δυοῖν θάτερον, ἢ οὐδαμοῦ ἔστιν κτήσασθαι τὸ εἰδέναι ἢ τελευτήσασιν: τότε γὰρ αὐτὴ καθ' αὑτὴν ἡ ψυχὴ ἔσται χωρὶς τοῦ σώματος, πρότερον δ' οὔ.*<br>(66e-67a) | *Και τωόντις αν δυνατό δεν είνε, έχοντας σώμα, να γνωρίσουμε καθαρά τίποτα, ένα από τα δύο: ή πουθενά δεν είνε δυνατό να αποχτήσουμε τη γνώση ή μοναχά όταν απεθάνουμε, γιατί τότες θα βρεθεί μονάχη της η καθαυτό ψυχή, χωρισμένη από το σώμα, κι' όχι πρώτα.* |

Ποια είναι όμως η γνώση αυτή που δεν μπορεί να προσεγγίσει κανείς με άλλον τρόπο παρά απομακρυνόμενος κατά το δυνατόν από το σώμα του; Πρόκειται για τη γνώση των Ιδεών, οι οποίες αποτελούν τις μοναδικές πραγματικές αιτίες των όντων. Η πλατωνική επιχειρηματολογία για τις Ιδέες βασίζεται σε μεγάλο βαθμό στη Γεωμετρία, για να αποδείξει τη δυνατότητα γνώσης έξω από το πεδίο των αισθήσεων: Καθώς οι γεωμετρικές έννοιες είναι αφηρημένες και θεωρητικές και κάθε απόπειρα αναπαράστασής τους, ας πούμε σε διαγράμματα, είναι ατελής, η γνώση αυτών των εννοιών δεν μπορεί να προέρχεται από αισθητηριακά ερεθίσματα. Η κατανόηση και η χρήση μη αισθητών, όπως οι γεωμετρικές έννοιες, αποδεικνύει σύμφωνα με τον Σωκράτη την ύπαρξη μιας μη υλικής πραγματικότητας και τη δυνατότητα του ανθρώπου να τη γνωρίζει (Sedley, 2006).

Αυτή είναι μια θεωρία που παρουσιάζεται σε πολλούς πλατωνικούς διαλόγους και η εισαγωγή της στον *Φαίδωνα* είναι ιδιαίτερα σημαντική, καθώς παρέχει στους συνδιαλεγόμενους μια επιπλέον απόδειξη, την ισχυρότερη από όλες, για την αθανασία της ψυχής. Ο Σωκράτης χρησιμοποιεί μια σειρά επιχειρημάτων για να αποδείξει την αθανασία της ψυχής, όπως η θεωρία της μετενσάρκωσης και η θεωρία της ανάμνησης. Αυτά τα επιχειρήματα πείθουν τους συνομιλητές του ότι η ψυχή είναι ανεξάρτητη από το σώμα και υπάρχει πριν τη γέννηση και μετά τον θάνατο του τελευταίου, αλλά παραμένει το ερώτημα για το κατά πόσον η ψυχή είναι αθάνατη, άφθαρτη και αιώνια. Η θεωρία των Ιδεών απαντά ακριβώς σε αυτό το ερώτημα. Εφόσον η ψυχή μετέχει της Ιδέας της ζωής, και κάθε Ιδέα, απόλυτη ούσα, δεν μπορεί να δεχτεί το αντίθετό της, η ψυχή δεν μπορεί ποτέ να δεχτεί τον θάνατο, άρα είναι αθάνατη και αιώνια (Lamb, 1914):

| | |
|---|---|
| *τοιοῦτόν τι καὶ ἐγὼ διενοήθην, καὶ ἔδεισα μὴ παντάπασι τὴν ψυχὴν τυφλωθείην βλέπων πρὸς τὰ πράγματα τοῖς ὄμμασι καὶ ἑκάστη τῶν αἰσθήσεων ἐπιχειρῶν ἅπτεσθαι αὐτῶν. ἔδοξε δή μοι χρῆναι εἰς τοὺς λόγους καταφυγόντα ἐν ἐκείνοις σκοπεῖν τῶν ὄντων τὴν ἀλήθειαν.* | *Ένα παρόμοιο πάθος κ' εγώ τόβαλα στο νου μου και το φοβήθηκα, μήπως δηλαδή τελειωτικά η ψυχή μου ετυφλωνότουν, αν εκοίταζε προς τα πράματα με τα μάτια, και αν εβανόμουν να τα γγίζω με κάθε μου αίσθηση. Κ'έτσι μου εκάστηκε πως έπρεπε να καταφύγω στες έννοιες και σ' αυτές να παρατηρήσω* |

| | |
|---|---|
| (99e) | *την αλήθεια των πραμάτων.* |
| *φαίνεται γάρ μοι, εἴ τί ἐστιν ἄλλο καλὸν πλὴν αὐτὸ τὸ καλόν, οὐδὲ δι' ἓν ἄλλο καλὸν εἶναι ἢ διότι μετέχει ἐκείνου τοῦ καλοῦ: καὶ πάντα δὴ οὕτως λέγω. τῇ τοιᾷδε αἰτίᾳ συγχωρεῖς; συγχωρῶ, ἔφη.*<br>(100c) | *«Τωόντις, μου κάζεται, αν ίσως υπάρχει ένα άλλο πράμα ωραίο εχτός από το ίδιο το ωραίο, αυτό δεν είναι ωραίο για καμίαν άλλην αιτία πάρεξ γιατί μετέχει από εκείνο το καθαυτό ωραίο. Και για όλα τάλλα λέω το ίδιο. Μίαν τέτοιαν αιτία την παραδέχεσαι;» «Την παραδέχομαι» είπε.* |
| *παλαιὸς μὲν οὖν ἔστι τις λόγος οὗ μεμνήμεθα, ὡς εἰσὶν ἐνθένδε ἀφικόμεναι ἐκεῖ, καὶ πάλιν γε δεῦρο ἀφικνοῦνται καὶ γίγνονται ἐκ τῶν τεθνεώτων: καὶ εἰ τοῦθ' οὕτως ἔχει, πάλιν γίγνεσθαι ἐκ τῶν ἀποθανόντων τοὺς ζῶντας, ἄλλο τι ἢ εἶεν ἂν αἱ ψυχαὶ ἡμῶν ἐκεῖ; οὐ γὰρ ἄν που πάλιν ἐγίγνοντο μὴ οὖσαι, καὶ τοῦτο ἱκανὸν τεκμήριον τοῦ ταῦτ' εἶναι, εἰ τῷ ὄντι φανερὸν γίγνοιτο ὅτι οὐδαμόθεν ἄλλοθεν γίγνονται οἱ ζῶντες ἢ ἐκ τῶν τεθνεώτων˙*<br>(70c-d) | *Κι' αληθινά υπάρχει μία γνώμη παλαιά που τη θυμούμαι τώρα, πως στον κόσμο τον εκεί υπάρχουν ερχάμενες εδώθε, και πως ξανάρχονται πάλι εδώ και γένονται από τους πεθαμένους. Κι' αν αληθινό είναι τούτο: πως πάλι από τους πεθαμένους γένονται οι ζωντανοί, τι άλλο θα ήταν δυνατό πάρεξ πως οι ψυχές μας υπάρχουν εκεί; γιατί δεν θα εξαναγένονταν αν δεν ύπαρχαν, και θα ήταν αρκετά αποδειγμένο πως οι ψυχές μας υπάρχουν εκεί, αν ίσως τωόντις φανερό εγενότουν, πως από πουθενά αλλού δε γένονται οι ζωντανοί παρά από τους πεθαμένους.* |
| *καὶ μήν, ἔφη ὁ Κέβης ὑπολαβών, καὶ κατ' ἐκεῖνόν γε τὸν λόγον, ὦ Σώκρατες, εἰ ἀληθής ἐστιν, ὃν σὺ εἴωθας θαμὰ λέγειν, ὅτι ἡμῖν ἡ μάθησις οὐκ ἄλλο τι ἢ ἀνάμνησις τυγχάνει οὖσα, καὶ κατὰ τοῦτον ἀνάγκη που ἡμᾶς ἐν προτέρῳ τινὶ χρόνῳ μεμαθηκέναι ἃ νῦν ἀναμιμνῃσκόμεθα. τοῦτο δὲ ἀδύνατον, εἰ μὴ ἦν που ἡμῖν ἡ ψυχὴ πρὶν ἐν τῷδε τῷ ἀνθρωπίνῳ εἴδει γενέσθαι˙*<br>(72e) | *«Και βέβαια» είπε απαντώντας ο Κέβητας «ως και σύμφωνα μ' εκείνον το λόγο, Σωκράτη, αν αληθινός είνε, που εσύ εσυνείθιζες συχνά να τον αναφέρνεις: πως δηλαδή για μάς η μάθηση δεν είνε τίποτα άλλο παρά θύμηση, ως και σύμφωνα μ' εκείνον είνε ανάγκη νάχουμε μάθει εμείς πρωτήτερα κάποτες, όσα τώρα ξαναθυμούμαστε. Κι αυτό θάταν αδύνατο αν η ψυχή μας δεν ήταν κάπου, πριν γεννηθεί σε τούτην την ανθρώπινη μορφή. […]»* |
| *ἀποκρίνου δή, ἦ δ' ὅς, ᾧ ἂν τί ἐγγένηται σώματι ζῶν ἔσται; ὧι ἂν ψυχή, ἔφη. οὐκοῦν ἀεὶ τοῦτο οὕτως ἔχει; πῶς γὰρ οὐχί; ἦ δ' ὅς.*<br>*ψυχὴ ἄρα ὅτι ἂν αὐτὴ κατάσχῃ, ἀεὶ ἥκει ἐπ' ἐκεῖνο φέρουσα ζωήν; ἥκει μέντοι, ἔφη.*<br>*πότερον δ' ἔστι τι ζωῇ ἐναντίον ἢ οὐδέν;*<br>*ἔστιν, ἔφη. τί; θάνατος.*<br>*οὐκοῦν ψυχὴ τὸ ἐναντίον ᾧ αὐτὴ ἐπιφέρει ἀεὶ οὐ μή ποτε δέξηται, ὡς ἐκ τῶν πρόσθεν ὡμολόγηται; καὶ μάλα σφόδρα, ἔφη ὁ Κέβης.*<br>(105c-d) | *«Αποκρίσου λοιπόν» είπε ο Σωκράτης «τι θα γένει μέσα σε ένα σώμα για νάνε ζωντανό;» «Ψυχή» είπε. Κι' αυτό συμβαίνει πάντοτε, έτσι;» «Και πώς όχι;» απολογήθηκε ο Κέβητας. «Σ' ό,τι λοιπόν λάβει κατοχή η ψυχή, πάντοτε έρχεται σ' αυτό φέρνοντας μαζή της τη ζωή;» «Πάντοτε βέβαια.» «Και μήπως υπάρχει κάτι ενάντιο στη ζωή ή τίποτα;» «Υπάρχει κάτι.» «Τι;» «Ο θάνατος» «Και λοιπόν η ψυχή θα δεχτεί ποτέ το ενάντιο από εκείνο που κουβαλεί πάντα μαζή της, σύμφωνα μ' όσα ομολογήσαμε πρωτήτερα;» «Ποτέ, ποτέ» είπε ο Κέβητας.* |
| *εἰ μὲν τὸ ἀθάνατον καὶ ἀνώλεθρόν ἐστιν, ἀδύνατον ψυχῇ, ὅταν θάνατος ἐπ' αὐτὴν ἴῃ, ἀπόλλυσθαι: θάνατον μὲν γὰρ δὴ ἐκ τῶν προειρημένων οὐ δέξεται οὐδ' ἔσται τεθνηκυῖα, […]*<br>(106b) | *Αν το αθάνατο είνε και αχάλαστο, είνε αδύνατο η ψυχή, όταν έρθει σ' αυτήν ο θάνατος, να χαθεί, γιατί κατά τα προειπωμένα ούτε θα δεχτεί το θάνατο ούτε θε νάνε πεθαμένη, […]* |

Η αποδεικτική διαδικασία του Πλάτωνα για την ύπαρξη και τη φύση της ψυχής στον *Φαίδωνα*, αλλά και σε άλλους διαλόγους, έχει δεχτεί σοβαρή κριτική. Στην πραγματικότητα, ολόκληρη η επιχειρηματολογία του στηρίζεται στην προϋπόθεση της αποδοχής ότι η ψυχή υπάρχει ως κάτι ξεχωριστό από το φυσικό σώμα και διέπεται από ορισμένες ιδιότητες όπως, για παράδειγμα, η ζωή. Όμως, ο ίδιος ο

Πλάτωνας έχει πει αλλού (στην *Πολιτεία*) ότι είναι αδύνατο να γνωρίσουμε την πραγματική φύση της ψυχής, καθώς δεν είμαστε, όσο ζούμε, σε θέση να την παρατηρήσουμε χωρισμένη από το σώμα. Επομένως, σύμφωνα με τους κανόνες που ο ίδιος ο Σωκράτης έχει θέσει στους συνομιλητές του – να μην προσπαθούν να αποδείξουν τις ιδιότητες ενός πράγματος προτού ορίσουν την πραγματική του φύση – το ζήτημα παραμένει αίολο (Frede, 1978). Τελικά η ύπαρξη της ψυχής ως κάτι ξεχωριστό και διάφορο από το σώμα αποτελεί μάλλον αντικείμενο μεταφυσικής πίστης, παρά ορθολογικής πειθούς[486].

Η αποδοχή της αθανασίας της ψυχής γεννά ηθικά ζητήματα. Ο Σωκράτης προειδοποιεί ότι μόνο όσοι έχουν προετοιμαστεί κατάλληλα μπορούν να προσδοκούν κάτι θετικό από τον θάνατο του σώματος. Για τους υπόλοιπους προβλέπονται μεταθανάτιες τιμωρίες, ανάλογες με τις πράξεις τους εν ζωή. Μόνο ο αληθινά φιλοσοφημένος άνθρωπος, που έζησε τη ζωή του με εγκράτεια και φρόντισε να είναι η ψυχή του *αγαθότατη και γνωστικότατη* (107d), θα βιώσει τον θάνατο ως λύτρωση[487]. Ενώ ο Λουκρήτιος, ακολουθώντας την παράδοση των Ελλήνων υλιστών, θα απορρίψει τις δοξασίες για τη μεταθανάτια ζωή και τα μαρτύρια του κάτω κόσμου, ο Σωκράτης υιοθετεί αυτούς τους μύθους, για να κάνει πιο πειστικό το επιχείρημά του, ότι ο άνθρωπος πρέπει να φροντίζει την ψυχή του. Σε αντίθεση με τον Λουκρήτιο και άλλους υλιστές, που βλέπουν τον θάνατο ως οριστικό τέλος του ανθρώπου και θεωρούν ότι η φιλοσοφία μπορεί να εξασφαλίσει την ευδαιμονία στην παρούσα ζωή, ο Πλάτωνας, μέσω του Σωκράτη, προτείνει τη φιλοσοφία ως απαραίτητη προϋπόθεση για την αιώνια ευδαιμονία:

| | |
|---|---|
| *ἀλλὰ τόδε γ', ἔφη, ὦ ἄνδρες, δίκαιον διανοηθῆναι, ὅτι, εἴπερ ἡ ψυχὴ ἀθάνατος, ἐπιμελείας δὴ δεῖται οὐχ ὑπὲρ τοῦ χρόνου τούτου μόνον ἐν ᾧ καλοῦμεν τὸ ζῆν, ἀλλ' ὑπὲρ τοῦ παντός, καὶ ὁ κίνδυνος νῦν δὴ καὶ δόξειεν ἂν δεινὸς εἶναι, εἴ τις αὐτῆς ἀμελήσει.* (107c) | *«Αλλά, ώ φίλοι» είπε «είναι σωστό να συλλογιστήτε τούτο: πως αν ίσως η ψυχή είνε αθάνατη, πρέπει κανείς να την επιμελιέται όχι μόνο χάρι στον καιρό που βαστάει η λεγόμενη ζωή, αλλά χάρι σ' όλην την αιωνιότητα, και ο κίντυνος λοιπόν τώρα θα εφαινότουν κι' όλας τρομερός, αν ένας την αμελούσε.* |

[486] Ως αντίλογος σε αυτό το συμπέρασμα έχει διατυπωθεί η άποψη ότι, η αποδεικτική διαδικασία του Σωκράτη για την αθανασία της ψυχής δεν βασίζεται στην κυριολεξία, αλλά στην ειρωνεία. Δηλαδή ο Σωκράτης αποκαλύπτει και ταυτόχρονα κρύβει την αλήθεια, μιλώντας με «διπλά λόγια», διότι η αλήθεια προορίζεται μόνο για όσους είναι σε θέση να την κατανοήσουν (Ahrensdorf, 1995, σσ. 1-8).

[487] Έχει διατυπωθεί η άποψη ότι στον *Φαίδωνα* υπάρχει μια καθαρά φιλοσοφική επιχειρηματολογία για το ότι δεν χρειάζεται να φοβόμαστε τον θάνατο και μια θρησκευτική επιχειρηματολογία, η οποία είναι δευτερεύουσα και πιο αδύναμη. Είναι ενδιαφέρουσα η παρατήρηση ότι ο Πλάτωνας εισάγει το «θρησκευτικό επιχείρημα» με σκοπό να δείξει ότι ο Σωκράτης δεν ήταν άθεος (White, 2006).

| | |
|---|---|
| *τούτους δὲ ἐμπεσεῖν μὲν εἰς τὸν Τάρταρον ἀνάγκη, ἐμπεσόντας δὲ αὐτοὺς καὶ ἐνιαυτὸν ἐκεῖ γενομένους ἐκβάλλει τὸ κῦμα, τοὺς μὲν ἀνδροφόνους κατὰ τὸν Κωκυτόν, τοὺς δὲ πατραλοίας καὶ μητραλοίας κατὰ τὸν Πυριφλεγέθοντα·*<br>*[…]*<br>*εἰ δὲ μή, φέρονται αὖθις εἰς τὸν Τάρταρον καὶ ἐκεῖθεν πάλιν εἰς τοὺς ποταμούς, καὶ ταῦτα πάσχοντες οὐ πρότερον παύονται πρὶν ἂν πείσωσιν οὓς ἠδίκησαν: αὕτη γὰρ ἡ δίκη ὑπὸ τῶν δικαστῶν αὐτοῖς ἐτάχθη.*<br>*[…]*<br>*τούτων δὲ αὐτῶν οἱ φιλοσοφίᾳ ἱκανῶς καθηράμενοι ἄνευ τε σωμάτων ζῶσι τὸ παράπαν εἰς τὸν ἔπειτα χρόνον, καὶ εἰς οἰκήσεις ἔτι τούτων καλλίους ἀφικνοῦνται, ἃς οὔτε ῥᾴδιον δηλῶσαι οὔτε ὁ χρόνος ἱκανὸς ἐν τῷ παρόντι.*<br>(114a-b-c) | *αυτοί πρέπει να πέφτουν στον Τάρταρο, αλλ΄αφού πέσουν και μείνουν εκεί ένα χρόνο το κύμα τους βγάζει: τους φονιάδες από ένα μέρος στον Κωκυτό, και τους υβριστές του πατέρα και της μάννας, από τάλλο, στον Πυριφλεγέθοντα.*<br>*[…]*<br>*ειδεμή το νερό τους σέρνει πάλι στον Τάρταρο και εκείθε πάλι στα ποτάμια και τα πάθη τους δεν παύουν πριν να καταπείσουν εκείνους που αδίκησαν, γιατί αυτή είναι η τιμωρία που τους εδιόρισαν οι δικαστές.*<br>*[…]*<br>*Και ανάμεσα σ' αυτούς εκείνοι που αρκετά είνε καθαρμένοι με τη φιλοσοφία ζουν ολότελα δίχως σώμα το μελλάμενον καιρό, κ' έρχονται σε κατοικίες ακόμη ωραιότερες, που εύκολο δεν είνε να τες περιγράψει κανείς ούτε αρκετή είνε τώρα η ώρα.* |

Μετά από μια εκτενή περιγραφή του κάτω κόσμου και της μεταθανάτιας ζωής των ψυχών, ο Σωκράτης εκφράζει τις επιφυλάξεις του για το κατά πόσον ισχύουν οι σχετικές δοξασίες. Επαναλαμβάνει όμως τη βεβαιότητα ότι η ψυχή είναι αθάνατη, επομένως η μεταθανάτια ζωή θα είναι κάπως έτσι, αν όχι ακριβώς όπως περιγράφεται στους μύθους. Άλλωστε, λέει, τέτοιες διηγήσεις μόνο παρήγορες μπορεί να είναι για όποιον έχει περάσει τη ζωή του φιλοσοφώντας. Η χρήση θρησκευτικών και μυθολογικών στοιχείων στους πλατωνικούς διαλόγους έχει σχολιαστεί εκτενώς από τη σύγχρονη έρευνα, συχνά επικριτικά. Είναι γεγονός ότι η διαλεκτική του Σωκράτη παραχωρεί πολύ έδαφος σε μεταφυσικές πεποιθήσεις, όπως είδαμε και προηγουμένως με το ζήτημα της ψυχής. Αυτή η παραχώρηση στο μεταφυσικό είναι προφανώς προβληματική στο πλαίσιο μιας ορθολογικής επιστημολογίας, υπάρχει όμως και η άποψη ότι πρόκειται για μια προγραμματική τάση του Σωκράτη, η οποία έχει σκοπό την επανιδιοποίηση (reappropriation) της θρησκείας και των θρησκευτικών πρακτικών από τη φιλοσοφία. Με άλλα λόγια, ο Σωκράτης επιχειρεί να εξυψώσει διάφορες δοξασίες από το πεδίο της λαϊκής πίστης σε αυτό της φιλοσοφίας, μέσω της ελεγκτικής διαδικασίας, και ελπίζει ότι το ίδιο πράγμα θα κάνουν και οι μαθητές του (Morgan, 2010).

Έτσι ο Σωκράτης επανέρχεται στο βασικό ζήτημα του διαλόγου. Υπενθυμίζει για μία τελευταία φορά στους παρευρισκόμενους ότι ο θάνατος είναι αναπόφευκτος για όλους τους ανθρώπους και οι φιλόσοφοι δεν χρειάζεται να τον φοβούνται. Τέλος, αποχαιρετά τους μαθητές του και φροντίζει για τις τελευταίες λεπτομέρειες του

θανάτου και της κηδείας του. Σε μια από τις πιο συγκινητικές σκηνές του έργου του ο Πλάτωνας σκιαγραφεί τον Σωκράτη ως φωτεινό παράδειγμα αυτοελέγχου, αξιοπρέπειας και μεγαλοθυμίας[488]:

| | |
|---|---|
| *τὸ μὲν οὖν ταῦτα διισχυρίσασθαι οὕτως ἔχειν ὡς ἐγὼ διελήλυθα, οὐ πρέπει νοῦν ἔχοντι ἀνδρί: ὅτι μέντοι ἢ ταῦτ' ἐστὶν ἢ τοιαῦτ' ἄττα περὶ τὰς ψυχὰς ἡμῶν καὶ τὰς οἰκήσεις, ἐπείπερ ἀθάνατόν γε ἡ ψυχὴ φαίνεται οὖσα, τοῦτο καὶ πρέπειν μοι δοκεῖ καὶ ἄξιον κινδυνεῦσαι οἰομένῳ οὕτως ἔχειν—καλὸς γὰρ ὁ κίνδυνος—καὶ χρὴ τὰ τοιαῦτα ὥσπερ ἐπᾴδειν ἑαυτῷ, διὸ δὴ ἔγωγε καὶ πάλαι μηκύνω τὸν μῦθον.*<br>(114d) | *Βέβαια το να υποστηρίζει κανείς πως τα πράματα αυτά είναι έτσι καθώς εγώ τα ιστόρησα, δεν ταιριάζει σ' έναν άντρα πώχει μυαλό, το πως υπάρχουν όμως ή αυτά ή ανάλογα σ' αυτά για τες ψυχές μας και τες κατοικίες τους, αφού η ψυχή φαίνεται νάνε κάτι αθάνατο, νομίζω πως αυτό ταιριάζει να πιστεύεται και αξίζει να τολμάει να το πιστεύει ένας κι' αληθινό να το φαντάζεται, γιατί η τόλμη αυτή είναι ωραία, και πρέπει κανείς με τέτοιες γνώμες να ξορκάει τον εαυτό του: κι' αυτός είνε ο λόγος που εγώ από πολλή ώρα μακραίνω το παραμύθι.* |
| *ὑμεῖς μὲν οὖν, ἔφη, ὦ Σιμμία τε καὶ Κέβης καὶ οἱ ἄλλοι, εἰς αὖθις ἕν τινι χρόνῳ ἕκαστοι πορεύσεσθε: ἐμὲ δὲ νῦν ἤδη καλεῖ, φαίη ἂν ἀνὴρ τραγικός, ἡ εἱμαρμένη, καὶ σχεδόν τί μοι ὥρα τραπέσθαι πρὸς τὸ λουτρόν: δοκεῖ γὰρ δὴ βέλτιον εἶναι λουσάμενον πιεῖν τὸ φάρμακον καὶ μὴ πράγματα ταῖς γυναιξὶ παρέχειν νεκρὸν λούειν.*<br>(115a) | *«Κι' εσείς λοιπόν» είπε «ώ Σιμμία και Κέβητα και οι άλλοι, ο καθένας σας σε λίγον καιρόν αργότερα θα μισέψετε, αλλά εμένα τώρα, θάλεγε ο τραγικός, με κράζει η μοίρα κ' είν' ώρα να κάμω το λουτρό γιατί αληθινά πιστεύω πως καλλίτερο είνε να πιω λουσμένος το φάρμακο και να μη δώκω στες γυναίκες τη σκοτούρα να με νεκροπλύνουν.»* |

Ο πλατωνικός Σωκράτης ενσαρκώνει την ιδέα του Πλάτωνα για τον τέλειο φιλόσοφο, αυτόν που έχει αφιερώσει τη ζωή του στο κυνήγι της γνώσης, απέχοντας από κάθε πάθος, και φτάνει μπροστά στον θάνατο με την αταραξία που του έχει εξασφαλίσει η στέρεη πεποίθησή του στις υπερβατικές αλήθειες. Το ιδανικό αυτό παράδειγμα παρέχει στον Πλάτωνα το καλύτερο επιχείρημα υπέρ της φιλοσοφίας. Αν και οι περισσότεροι πλατωνικοί διάλογοι περιστρέφονται γύρω από τη χρησιμότητα της φιλοσοφίας και παρουσιάζουν ευνοϊκά τον Σωκράτη, ο *Φαίδωνας* αποτελεί την κατεξοχήν υπεράσπιση της φιλοσοφίας και το αποκορύφωμα του Σωκρατικού επαίνου. Παρουσιάζοντας τον Φαίδωνα να μεταφέρει τα τελευταία λόγια του Σωκράτη, αρκετές μέρες μετά από τον θάνατό του, σε ένα κοινό πρόθυμο να τον ακούσει, αποδεικνύει ότι η Αθηναϊκή πολιτεία δεν κατόρθωσε να τον κάνει να σιωπήσει. Αυτός είναι ο θρίαμβος του Σωκράτη και της φιλοσοφίας του, η οποία θα συνεχίσει να ζει και μετά τον θάνατό του (Ahrensdorf, 1995, σσ. 17-20).

[488] Ολόκληρος ο διάλογος, παρά τη φαινομενικά ψυχρή λογική της πλατωνικής επιχειρηματολογίας, διέπεται από το θερμό αίσθημα της συντροφικότητας και της φιλίας υπό τη σκιά του επερχόμενου θανάτου. Το γεγονός ότι σε λίγες ώρες ο Σωκράτης δεν θα βρίσκεται κοντά τους, υπενθυμίζεται ανά τακτά διαστήματα στους παρευρισκόμενους, δημιουργώντας μια συγκινητική ατμόσφαιρα που συνδυάζεται μοναδικά με τη μεθοδική επιχειρηματολογία (Lange, 1938).

Ένα ακόμα ενδιαφέρον θέμα προς συζήτηση αποτελεί η θέση της ποίησης στον *Φαίδωνα*. Παρόλο που σε άλλα έργα του ο Πλάτωνας ασκεί αρνητική κριτική στους ποιητές (για παράδειγμα στον διάλογο *Ίων*), εδώ επιστρατεύει την ποίηση στον σκοπό της φιλοσοφίας του: Για να αποδείξει την αθανασία της ψυχής ο Πλάτωνας χρησιμοποιεί, πέρα από τα λογικά επιχειρήματα, λογοτεχνικά μέσα. Μάλιστα, αυτά τα λογοτεχνικά μέσα καλύπτουν, σε ορισμένες περιπτώσεις, την αδυναμία των λογικών επιχειρημάτων. Η δραματική αφήγηση, το ποιητικό ύφος, η χρήση του μύθου και της αλληγορίας, συντείνουν στη δημιουργία εντυπωσιακών εικόνων και στη διέγερση του συναισθήματος, ενισχύοντας την πειστικότητα των ισχυρισμών του.

Συγκεφαλαιώνοντας, θα πρέπει να σημειωθεί το γεγονός ότι και στα τρία έργα που μετέφρασε ο Θεοτόκης από την κλασική γραμματεία, χρησιμοποιείται η ποίηση ή ποιητικές τεχνικές για να διατυπωθούν φιλοσοφικές αρχές, παρόλο που οι συγγραφείς τους εκφράζουν αρνητικές κρίσεις για τον ρόλο της ποίησης και για τη δυνατότητά της να οδηγήσει στη γνώση. Κεντρικό ρόλο και στα τρία έργα παίζει το ζήτημα της φθοράς και του θανάτου. Η προσέγγισή τους στο ζήτημα αυτό, αν και από διαφορετική διαδρομή για το καθένα, καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα: Ο θάνατος δεν είναι κάτι που πρέπει να φοβόμαστε και η γνώση των αιτιών, δηλαδή η φιλοσοφία, μπορεί να οδηγήσει τους ανθρώπους στην επιβεβαίωση αυτής της πρότασης. Ο Βιργίλιος αντιλαμβάνεται την αθανασία σε συλλογικό επίπεδο, μέσω της διαιώνισης του είδους και της πολιτιστικής κληρονομιάς. Ο Πλάτωνας υποστηρίζει ότι η αθανασία είναι δεδομένη, αλλά μόνο σε υπερβατικό επίπεδο, για τις «τέλειες» ψυχές. Ο Λουκρήτιος θεωρεί ότι, αν αποδεχτούμε πως ο θάνατος είναι ένας νόμος της φύσης και πως δεν νοείται ύπαρξη της ψυχής μετά από αυτόν, δεν χρειάζεται να φοβόμαστε για το τι μας περιμένει μετά, καθώς ουσιαστικά δεν θα υπάρχουμε.

Οι συγγραφείς και των τριών έργων θεωρούν ότι η φιλοσοφία είναι εξαιρετικά σημαντική για τη βελτίωση της ανθρώπινης κατάστασης. Ο Βιργίλιος θεωρεί ότι η γνώση των αιτιών επιτρέπει στον άνθρωπο να γνωρίσει τη θέση του στον κόσμο και να δαμάσει τη φύση προς όφελός του. Ο Λουκρήτιος πιστεύει ότι η γνώση των αιτιών οδηγεί στην απελευθέρωση του ανθρώπου από τον μεταφυσικό φόβο και τις δεισιδαιμονίες και του επιτρέπει τη λελογισμένη επιδίωξη της ηδονής. Ο Πλάτωνας θεωρεί ότι η γνώση των αιτιών είναι απαραίτητη για την κατανόηση των υπερβατικών αληθειών, που είναι οι μόνες πραγματικές, και την απελευθέρωση της ψυχής από τον απατηλό κόσμο των αισθήσεων.

Για τον καθέναν από τους τρεις ο φιλοσοφημένος άνθρωπος είναι αυτός που έχει, με κάποιον τρόπο, κατορθώσει να χαλιναγωγήσει τα πάθη του. Σύμφωνα με τον Βιργίλιο οι προσωπικές επιθυμίες πρέπει να υποχωρούν προς όφελος του κοινού συμφέροντος. Για τον Λουκρήτιο η εγκράτεια χρησιμεύει στην αποφυγή ακραίων καταστάσεων ή μάταιων επιδιώξεων που προκαλούν πόνο. Ο Πλάτωνας προτείνει τη μέγιστη δυνατή αποκόλληση από τις ανάγκες του εφήμερου σώματος, χάριν της αιώνιας ψυχής. Για τον Βιργίλιο κάθε ορθόφρονας άνθρωπος οφείλει να είναι στρατευμένος εργάτης, για τον Λουκρήτιο σκεπτόμενος ιδιώτης και για τον Πλάτωνα κοσμικός ασκητής. Αυτές οι τρεις διαφορετικές κοσμοθεωρίες, όπως θα δούμε παρακάτω, λειτούργησαν για τον Θεοτόκη ως πεδίο προβληματισμού και πηγή λογοτεχνικής έμπνευσης.

## Β.4. *Τα προβλήματα της φιλοσοφίας* του Μπέρτραντ Ράσσελ: μια σύγχρονη προσέγγιση στα αιώνια ερωτήματα

Η φιλοσοφική πραγματεία του Μπέρτραντ Ράσσελ (Earl Bertrand Arthur William Russell, 1872-1970) με τίτλο *Τα Προβλήματα της Φιλοσοφίας* (*The Problems of Philosophy*, 1912) είναι ένα από τα τελευταία έργα με τα οποία ασχολήθηκε ο Θεοτόκης. Ταυτόχρονα, για διάφορους λόγους, αποτελεί και το πιο προβληματικό έργο, όσον αφορά την ένταξή του στο σύνολο της μεταφραστικής εργασίας του. Πρόκειται για ένα σύγγραμμα φιλοσοφίας το οποίο, αν και γράφτηκε με την πρόθεση να απευθυνθεί στο ευρύ κοινό, και παρά το αδιαμφισβήτητο λογοτεχνικό ταλέντο του συγγραφέα του[489], δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να θεωρηθεί λογοτεχνικό έργο. Επομένως, σε σχέση με τα υπόλοιπα έργα που μετέφρασε ο Θεοτόκης, που ήταν όλα λογοτεχνικά, αυτό αποτελεί εξαίρεση. Εξαίρεση αποτελεί και η καθαρεύουσα της μετάφρασης, επιλογή που εκπλήσσει, δεδομένης της μαχητικής και επίμονης στράτευσης του Θεοτόκη υπέρ της δημοτικής. Μία πιθανή εξήγηση για τα παραπάνω μπορεί να αναζητηθεί στις συγκυρίες που αντιμετώπιζε ο Θεοτόκης την περίοδο κατά την οποία πραγματοποιήθηκε η συγκεκριμένη μετάφραση.

Στην τελευταία αυτή περίοδο της ζωής του, από το 1919 και έπειτα, ο Θεοτόκης αντιμετώπιζε ένα πολύ σοβαρό πρόβλημα υγείας, ενώ η οικονομική του κατάσταση ήταν ιδιαίτερα δύσκολη. Είναι γνωστό ότι, προκειμένου να ανταπεξέλθει στις οικονομικές του ανάγκες, είχε παραχωρήσει τα δικαιώματα των πρωτότυπων έργων

[489] Ο Ράσσελ τιμήθηκε το 1950 με Νόμπελ λογοτεχνίας, σε αναγνώριση του ποικίλου και σημαντικού συγγραφικού του έργου στο οποίο προασπίζεται τα ανθρωπιστικά ιδεώδη και την ελευθερία της σκέψης: “in recognition of his varied and significant writings in which he champions humanitarian ideals and freedom of thought” (Anon., 2020).

και των μεταφράσεών του στους εκδοτικούς οίκους Ελευθερουδάκη και Βασιλείου για ελάχιστα χρήματα (Μαρτζούκου, 1991). Το γεγονός αυτό μαρτυρά ότι βρισκόταν σε δύσκολη θέση και πιθανώς δεν είχε τον πρώτο λόγο στην επιλογή των έργων που μετέφραζε για τους εκδότες. Όπως συζητήθηκε και στο προηγούμενο κεφάλαιο, ο Θεοτόκης, σε μια επιστολή του γραμμένη το 1920, αναφερόμενος σε κάποιο έργο που μετέφραζε την περίοδο εκείνη, το χαρακτηρίζει ως *διαβολοβιβλίο*, εκφράζοντας τη δυσαρέσκειά του για το χρονοβόρο της εργασίας[490]. Είναι πολύ πιθανό ο χαρακτηρισμός αυτός να αφορούσε στα *Προβλήματα της Φιλοσοφίας* και αν αυτό ισχύει, υποδεικνύει ίσως ότι το συγκεκριμένο έργο δεν αποτελούσε επιλογή του ίδιου του Θεοτόκη, αλλά του εκδότη.

Όσον αφορά στην επιλογή της καθαρεύουσας, το θέμα είναι κάπως πιο περίπλοκο. Με βάση τα όσα έχουν ως τώρα ειπωθεί σχετικά με τη στάση του Θεοτόκη ως προς το γλωσσικό ζήτημα, είναι ξεκάθαρο ότι ήταν ταγμένος δημοτικιστής. Τη θέση του αυτή δεν την είχε στηρίξει μόνο μέσα από το λογοτεχνικό του έργο, πρωτότυπο και μεταφραστικό, αλλά και με σχετικά άρθρα που είχε δημοσιεύσει[491] καθώς και με την *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας*[492], ένα ολόκληρο επιστημονικό σύγγραμμα σε άκρα δημοτική. Επίσης, καθώς αναφέρθηκε ήδη, υπάρχει καταγεγραμμένο περιστατικό διαφωνίας με υποψήφιο εκδότη, ακριβώς πάνω στο ζήτημα της γλώσσας, οπότε ο Θεοτόκης αρνήθηκε να συμμορφωθεί με τις υποδείξεις και δεν δέχτηκε ούτε κατ' ελάχιστο να προσαρμόσει τις γλωσσικές του επιλογές[493]. Με αυτά τα δεδομένα φαντάζει ως απίστευτη παραχώρηση η μετάφραση του εν λόγω έργου σε καθαρεύουσα και μάλιστα, όχι μια καθαρεύουσα μετριοπαθή ή μια μέση λύση πολυλαϊκού τύπου, αλλά μια γλώσσα λογιότατη, αυστηρή και στεγνή, που δύσκολα θα πίστευε κανείς ότι βγήκε από την πένα του Θεοτόκη.

Μια τολμηρή, αλλά εύλογη υπόθεση για το ζήτημα αυτό, θα μπορούσε να είναι η εξής: Η έκδοση της συγκεκριμένης μετάφρασης πραγματοποιήθηκε από τον εκδοτικό οίκο Βασιλείου το 1923, δηλαδή αμέσως πριν ή λίγο μετά τον θάνατο του Θεοτόκη. Εκείνο το διάστημα ο ίδιος οίκος εξέδωσε τη μετάφραση του Θεοτόκη από το έργο του Φλωμπέρ, *Κυρία Μποβαρύ*. Όπως αναφέρθηκε στο προηγούμενο κεφάλαιο, η

[490] Βλ. στο 4ο κεφάλαιο, ενότητα Β.3., σελ. 298.
[491] Για παράδειγμα το άρθρο «Σανσκριτική και Καθαρεύουσα», για το οποίο έγινε λόγος στην ενότητα Α.3. του 1ου κεφαλαίου, αλλά και το δημοσιευμένο στα Γερμανικά άρθρο του για τον Σολωμό, στο οποίο αναφερθήκαμε στο 4ο κεφάλαιο, ενότητα Β.2..
[492] Βλ. στην ενότητα Β.1. του 1ου κεφαλαίου.
[493] Βλ. παραπάνω, στην ενότητα Β.1., σσ. 350-351.

έκδοση αυτή χαρακτηρίζεται από μια πολύ παράδοξη διγλωσσία, καθώς ο πρώτος τόμος του έργου ήταν στη γνωστή θεοτοκική δημοτική, ενώ ο δεύτερος ήταν σε καθαρεύουσα. Παρόλο που ο δεύτερος τόμος έφερε το όνομα του Θεοτόκη ως μεταφραστή, στην πραγματικότητα επρόκειτο για εργασία άλλου, άγνωστου μεταφραστή[494]. Επομένως, θα μπορούσε να υποτεθεί ότι ο Θεοτόκης μετέφρασε *Τα Προβλήματα της Φιλοσοφίας* στην ίδια ή τουλάχιστον σε παρόμοια γλωσσική μορφή με αυτήν που συνήθιζε, αλλά πριν την έκδοση του έργου, κάποιος άλλος συνεργάτης του εκδοτικού οίκου Βασιλείου ανέλαβε να προσαρμόσει το μετάφρασμα στην καθαρεύουσα.

Ανεξάρτητα από το αν η παραπάνω υπόθεση ισχύει ή όχι, παραμένει το γεγονός ότι η επιλογή μιας τόσο συντηρητικής γλωσσικής μορφής ήταν ατυχής και απέβη εν τέλει εις βάρος του πρωτότυπου έργου. Ο Ράσσελ, ο οποίος είχε αποκτήσει μεγάλη φήμη στον ακαδημαϊκό χώρο για τα λογικομαθηματικά έργα του, που ήταν απρόσιτα στο ευρύ κοινό, έγραψε *Τα Προβλήματα της Φιλοσοφίας* με στόχο να εκλαϊκεύσει κάποια από τα κυριότερα φιλοσοφικά ζητήματα (Περάκης, 2010). Αποφεύγοντας κατά το δυνατόν την εξειδικευμένη ορολογία, προσφέροντας απλά παραδείγματα και γράφοντας με τρόπο εύληπτο, απέσπασε θετικές κριτικές ακόμα και από όσους διαφώνησαν με τις ιδέες του, καθώς αναγνώρισαν την πειστικότητα του λόγου του[495]. Σε αντίθεση με τους στόχους του συγγραφέα, η επιλογή της συντηρητικής καθαρεύουσας για τη μετάφραση είχε ως αποτέλεσμα ένα κείμενο που για την πλειοψηφία του ελληνόφωνου κοινού θα ήταν απρόσιτο:

> *IS there any knowledge in the world which is so certain that no reasonable man could doubt it? This question, which at first sight might not seem difficult, is really one of the most difficult that can be asked. When we have realized the obstacles in the way of a straightforward and confident answer, we shall be well launched on the study of philosophy -- for philosophy is merely the attempt to answer such ultimate questions, not carelessly and dogmatically, as we do in ordinary life and even in the sciences, but critically after exploring all that makes such questions puzzling, and after realizing all the vagueness and confusion that underlie our ordinary ideas. (p. 3)*

[494] Βλ. στο 4ο κεφάλαιο της παρούσας, ενότητα Β.3., σσ. 295 & 298-299.

[495] "[his philosophical views are] admirably and authoritatively presented to popular readers." […] It is admirably clear both in statement and in arrangement, and charged at every point with novel and interesting matter. […] I regret that such a doctrine, absolutely fallacious, as I hold, in logic, and in its general bearing a mere formulation of popular prejudices, should go out to the world with Mr. Russell's great authority." (Bosanquet, 1912)

*Υπάρχει γνώσις τις εν τω κόσμω τόσον βεβαία ώστε ουδείς λογικός άνθρωπος να δύναται να αμφιβάλλη περί αυτής; Η ερώτησις αύτη, ήτις ίσως κατά πρώτην όψιν δεν φαίνεται δύσκολος, είναι πραγματικώς εκ των δυσκολωτάτων, αν μή η δυσκολωτάτη εξ όσων δύνανται να τεθώσι. Όταν κατανοήσωμεν τα εμπόδια, τα οποία εμφανίζονται προ μιας ειλικρινούς και αναμφιβόλου απαντήσεως, θα ευρεθώμεν ολοτελώς βεβυθισμένοι εις την σπουδήν της φιλοσοφίας, επειδή φιλοσοφία δεν είναι άλλο τι, ειμή η απάντησις εις τοιαύτα τελικά ζητήματα, ουχί όμως αφροντίστως και δογματικώς, όπως τούτο συμβαίνει κατά τον καθ' ημέραν βίον ή και εν ταις επιστήμαις, αλλά κριτικώς και κατόπιν ερεύνης όλων των σημείων εκείνων, τα οποία καθιστώσι τα τοιαύτα ζητήματα δυσεπίλυτα και αφού αρθώσιν όλαι αι αοριστίαι και αι συγχύσεις, εφ' ών γενικώς βασίζονται αι ιδέαι ημών. (σελ. 3)*

Επιπλέον, το ύφος του πρωτότυπου έργου διακρίνεται από αμεσότητα και χιούμορ, που καθιστούν ευχάριστη την ανάγνωση ακόμα και των πιο σύνθετων συλλογισμών του συγγραφέα. Δυστυχώς, η γλώσσα του μεταφράσματος εξουδετερώνει αυτά τα στοιχεία, απογυμνώνοντας το έργο από ένα μεγάλο μέρος των αρετών του. Χαρακτηριστικά παραδείγματα αποτελούν τα επόμενα δύο αποσπάσματα. Στο πρώτο ο Ράσσελ συζητά το κατά πόσον μπορούμε να γνωρίζουμε ότι τα αντικείμενα υπάρχουν, ακόμα και όταν δεν ερχόμαστε σε άμεση επαφή με αυτά μέσω των αισθήσεών μας. Στο δεύτερο εξηγεί για ποιον λόγο η παρατήρηση ότι, ένα φαινόμενο έχει επαναληφθεί πολλές φορές στο παρελθόν, δεν μπορεί να αποτελεί εγγύηση για το τι θα συμβεί στο μέλλον:

*When we have enumerated all the sense-data which we should naturally regard as connected with the table, have we said all there is to say about the table, or is there still something else -- something not a sense-datum, something which persists when we go out of the room? Common sense unhesitatingly answers that there is. What can be bought and sold and pushed about and have a cloth laid on it, and so on, cannot be a mere collection of sense-data. If the cloth completely hides the table, we shall derive no sense-data from the table, and therefore, if the table were merely sense-data, it would have ceased to exist, and the cloth would be suspended in empty air, resting, by a miracle, in the place where the table formerly was. This seems plainly absurd; but whoever wishes to become a philosopher must learn not to be frightened by absurdities. (p. 9)*

*Όταν απηριθμήσαμεν πάντα τα δεδομένα των αισθήσεων ημών, τα οποία φυσικώ τω λόγω έπρεπε ως συσχετιζόμενα μετά της τραπέζης, είπομεν παν ό,τι δύναται να λεχθή περί της τραπέζης ή υπολείπεται εισέτι, ουχί βεβαίως δεδομένον τι των αισθήσεων, αλλ' άλλο τι το οποίον εξακολουθεί υφιστάμενον και όταν εξερχώμεθα εκ του δωματίου; Ο κοινός νους αδιστάκτως απαντά, ότι τοιούτόν τι υπάρχει. Εκείνο, το οποίον δύναται να αγορασθή και να πωληθή, να μετατοπισθή*

*εξ ενός μέρους εις το άλλο, να δεχθή τάπητα επ' αυτού και ούτω καθεξής, δεν δύναται απλώς και μόνον να είναι σύνολόν τι των δεδομένων των αισθήσεων. Εάν ο τάπης κρύπτη παντελώς την τράπεζαν, δεν συνάγομεν εξ αυτής ουδέν δεδομένον των αισθήσεων και επομένως εάν η τράπεζα δεν ήτο ειμή το εν λόγω σύνολον, αύτη θα έπαυεν υπάρχουσα και ο τάπης θα εκρέματο επί του κενού αέρος, σχολάζων ως εκ θαύματος κατά την θέσιν, εν ή ήτο πρότερον η τράπεζα. Το τοιούτον φαίνεται σαφώς άτοπον. Αλλ' όστις δήποτε επιθυμεί να γίνη φιλόσοφος, πρέπει να εθισθή, όπως μη εκφοβήται υπό των ατόπων. (σελ. 16)*

*And this kind of association is not confined to men; in animals also it is very strong. A horse which has been often driven along a certain road resists the attempt to drive him in a different direction. Domestic animals expect food when they see the person who feeds them. We know that all these rather crude expectations of uniformity are liable to be misleading. The man who has fed the chicken every day throughout its life at last wrings its neck instead, showing that more refined views as to the uniformity of nature would have been useful to the chicken. (p. 29)*

*Και το είδος τούτο του συσχετισμού δεν περιορίζεται μόνον εις τον άνθρωπον, αλλ' επίσης αληθεύει και δια τα ζώα κατά μέγαν βαθμόν. Ίππος τις, όστις συχνάκις ωδηγήθη προς την διεύθυνσιν οδού τινος, ανθίσταται όταν πρόκειται να ακολουθήση κατεύθυνσιν άλλην. Τα κατοικίδια ζώα προσδοκώσι την τροφήν αυτών, όταν βλέπωσι τον άνθρωπον, όστις συνήθως παρέχει αυτήν εις αυτά. Και γιγνώσκομεν, ότι πάσαι αι ωμαί αυταί προσδοκίαι, αι στηριζόμεναι επί της ομοιομορφίας, δύνανται να είναι απατηλαί. Ο άνθρωπος όστις καθ' όλην την ζωήν αυτού προσέφερεν την τροφήν εις τα ορνίθια, συστρέφει τέλος τον λαιμόν αυτών, αποδεικνύων ότι απόψεις λεπτότεραι ή της ομοιομορφίας ταύτης της φύσεως, θα ήσαν πολύ χρησιμώτεραι εις αυτά. (σελ. 59)*

Με βάση τα παραπάνω, φαίνεται ότι *Τα προβλήματα της Φιλοσοφίας* είναι ένα έργο που ο Θεοτόκης μετέφρασε κατά παραγγελία του εκδοτικού οίκου Βασιλείου και αποτελεί τη μοναδική μεταφραστική εργασία του που δεν μοιάζει να εντάσσεται στο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό του όραμα. Εξετάζοντας όμως το περιεχόμενο του έργου, μπορούν να εντοπιστούν σαφείς διακειμενικές σχέσεις με τα άλλα φιλοσοφικά έργα που μετέφρασε ο Θεοτόκης. Το κύριο ζήτημα που απασχολεί τον Ράσσελ στα *Προβλήματα της Φιλοσοφίας* είναι το επιστημολογικό, δηλαδή οι θεωρίες που έχουν διατυπωθεί γύρω από το τι είναι η γνώση και το πώς μπορεί ο άνθρωπος να την αποκτήσει. Όπως αναφέρθηκε προηγουμένως, αυτό το ζήτημα έχει σημαντική θέση και στα έργα του Βιργίλιου, του Λουκρήτιου και του Πλάτωνα που μετέφρασε ο Θεοτόκης. Η ανάλυση του Ράσσελ στοχεύει στη διάψευση των μεταφυσικών προσεγγίσεων στο ζήτημα (Περάκης, 2010), κάνοντας σαφείς αναφορές στους

ιδεαλιστές φιλόσοφους, ανάμεσά τους και στον Πλάτωνα. Το κύριο σημείο διαφωνίας του Ράσσελ με τους ιδεαλιστές αφορά στην άρνηση των τελευταίων να αποδεχτούν την ύλη ως πραγματική, καθώς θεωρούν πως οτιδήποτε υπάρχει πραγματικά πρέπει να είναι πνευματικής ουσίας και όχι υλικής:

> *It remains to ask whether there are any general philosophical arguments enabling us to say that, if matter is real, it must be of such and such a nature. As explained above, very many philosophers, perhaps most, have held that whatever is real must be in some sense mental, or at any rate that whatever we can know anything about must be in some sense mental. Such philosophers are called 'idealists'. […] Thus, idealists deny the existence of matter as something intrinsically different from mind, though they do not deny that our sense-data are signs of something which exists independently of our private sensations. (p. 17)*

> *Απομένει να ερωτήσωμεν, εάν υπάρχωσι γενικά φιλοσοφικά επιχειρήματα, καθιστώντα ημάς ικανούς να ισχυρισθώμεν ότι η ύλη, εάν είναι πραγματική, πρέπει αναγκαίως να είναι τοιαύτης τινός ή τοιαύτης φύσεως. Ως ανωτέρω εξηγήσαμεν, πολλοί φιλόσοφοι, ίσως οι πλείστοι, εθεώρησαν, ότι παν το πραγματικόν οφείλει κατά τινα τρόπον να είναι διανοητικόν, ή, τουλάχιστον, ότι παν το υφ' ημών δυνάμενον να γνωσθή περί πράγματός τινος, τούτο οφείλει αναγκαίως να είναι κατά τινα τρόπον διανοητικόν. Τοιούτοι φιλόσοφοι καλούμενοι ιδανισταί […] Κατά τον τρόπον τούτον, οι ιδανισταί αρνούνται την ύπαρξιν της ύλης, ως πράγματος ουσιωδώς διαφόρου της διανοίας, αν και δεν αρνούνται ούτοι, ότι τα δεδομένα των αισθήσεων ημών είναι τεκμήρια ποιού τινός πράγματος, υπάρχοντος ανεξαρτήτως των κατ' ιδίαν εκάστου συναισθήσεων. (σελ. 32-33)*

Παρόλο που ο Ράσσελ απορρίπτει την πλατωνική φιλοσοφία, οι ιδέες του είναι σε μεγάλο βαθμό επηρεασμένες από αυτήν, καθώς και από τον στωικισμό (Lenz, 2017), ιδίως όσον αφορά στην ηθική και κοινωνική σημασία της φιλοσοφίας. Σύμφωνα με τον Ράσσελ ο άνθρωπος μπορεί να αναζητά τη γνώση είτε κινούμενος από αγάπη για το αντικείμενο που μελετά, είτε κινούμενος από την επιθυμία να ασκεί κάποια εξουσία πάνω στο αντικείμενο αυτό, όπως για παράδειγμα συμβαίνει ολοένα και περισσότερο με την επιστήμη (Lenz, 2017). Η δεύτερη περίπτωση θυμίζει την προσέγγιση του Βιργίλιου προς τη γνώση, ως εργαλείο για τον έλεγχο της φύσης. Η πρώτη περίπτωση, η γνώση από αγάπη, ταιριάζει περισσότερο με τις προτάσεις του Πλάτωνα και του Λουκρήτιου. «Ο θεωρητικός βίος που επιλέγει ο φιλόσοφος απελευθερώνει από τη σκλαβιά του προσωπικού κόσμου των επιθυμιών και των

ενστίκτων, διευρύνοντας τους ορίζοντές του και προσφέροντάς του ηρεμία.» (Περάκης, 2010).

Ως θετικός επιστήμονας και αθεϊστής βέβαια (Ongley & Carey, 2013), ο Ράσσελ βρίσκεται μάλλον πιο κοντά στον Λουκρήτιο, παρά στον Πλάτωνα. Όμως η φιλοσοφία του φέρει επιρροές από πολλά διαφορετικά ρεύματα σκέψης και ο ίδιος αποφεύγει τις δογματικές θέσεις. Ο Ράσσελ δεν πιστεύει ότι ο ρόλος της φιλοσοφίας είναι να δίνει απόλυτες απαντήσεις ούτε να λύνει πρακτικά ζητήματα. Αντιθέτως, «μας καλεί να ξεπεράσουμε τις περιοριστικές προκαταλήψεις της κοινής λογικής, των κοινωνικών συνθηκών της κάθε εποχής και των πρακτικών ανθρώπων που υπολογίζουν μόνο τις υλικές ανάγκες.» (Περάκης, 2010). Εν τέλει, αυτό που συνδέει ουσιωδώς τα *Προβλήματα της Φιλοσοφίας* με τα άλλα τρία φιλοσοφικά μεταφράσματα του Θεοτόκη, είναι η σημασία που ο συγγραφέας τους αποδίδει στη φιλοσοφία:

> *Thus, to sum up our discussion of the value of philosophy; Philosophy is to be studied, not for the sake of any definite answers to its questions since no definite answers can, as a rule, be known to be true, but rather for the sake of the questions themselves; because these questions enlarge our conception of what is possible, enrich our intellectual imagination and diminish the dogmatic assurance which closes the mind against speculation; but above all because, through the greatness of the universe which philosophy contemplates, the mind also is rendered great, and becomes capable of that union with the universe which constitutes its highest good. (p. 75)*
>
> *Ούτω, συγκεφαλαιούντες την συζήτησιν ημών περί της αξίας της φιλοσοφίας, λέγομεν ότι η φιλοσοφία είναι αξιοσπούδαστος, ουχί προς τον σκοπόν του να εύρωμεν απαντήσεις ωρισμένας εις τα ερωτήματα αυτής, αφού κατά κανόνα ουδεμία ωρισμένη απάντησις δύναται να γνωσθή ως αληθής, αλλά πολύ μάλλον χάριν αυτών τούτων των ερωτήσεων, διότι αύται διευρύνουσιν την ιδέαν, ήν έχομεν περί του δυνατού, πλουτίζουσι την διανοητικήν ημών φαντασίαν και ελαττούσι την δογματικήν θετικότητα, ήτις κρατεί κεκλεισμένον τον νουν εις την φιλοσοφικήν ανασκόπησιν. Αλλά, και προ παντός, διότι ένεκα του μεγέθους του Σύμπαντος, το οποίον η φιλοσοφία ανασκοπεί, μεγεθύνεται και ο νους και καθίσταται ικανός να γνωρίση την ενότητα εκείνη μετά του Σύμπαντος, ήτις αποτελεί το άκρον αυτού Αγαθόν. (σελ. 155)*

Ο Ράσσελ επεδίωξε να αναδείξει με το έργο του τη σημασία που έχει η αναζήτηση της γνώσης για τη βελτίωση της ανθρώπινης ζωής, όπως το είχαν κάνει προηγουμένως, με τον δικό του τρόπο ο καθένας, ο Βιργίλιος, ο Λουκρήτιος και ο Πλάτωνας. Επομένως, ακόμα και αν *Τα Προβλήματα της Φιλοσοφίας* δύσκολα

εντάσσονται στο πλαίσιο της υπόλοιπης εργασίας του Θεοτόκη, δεν συνιστούν και πλήρη παραφωνία. Ανεξάρτητα από το αν η μετάφραση του συγκεκριμένου έργου ανήκε στις προγραμματικές προθέσεις του Θεοτόκη ή όχι, δεν παύει το έργο καθαυτό να αποτελεί ένα από τα επιδραστικότερα κείμενα του 20ου αιώνα, γραμμένο από έναν από τους σπουδαιότερους φιλόσοφους του 20ου αιώνα (Ongley & Carey, 2013). Αν μάλιστα σημειωθεί το γεγονός ότι η επόμενη μετάφραση του έργου στα Ελληνικά εκδόθηκε σαράντα χρόνια αργότερα[496], τότε η έκδοση της μετάφρασης του Θεοτόκη από τον Βασιλείου, μόλις δέκα χρόνια μετά την κυκλοφορία του πρωτότυπου έργου, πρέπει να χαιρετιστεί -με όλα της τα μειονεκτήματα- ως μια πρωτοποριακή κίνηση.

[496] Μ. Ράσσελ, *Τα προβλήματα της φιλοσοφίας* (μτφρ. Γ. Δυριώτης). Αθήνα: Αρσενίδης 1963. Υπάρχει ακόμα μία, σύγχρονη μετάφραση του έργου: Μπέρτραντ Ράσσελ: *Τα προβλήματα της φιλοσοφίας* (μτφρ.: Α. Πέρης· εισαγωγή – επιμέλεια: Γ. Ρουσόπουλος). Αθήνα: Αρσενίδης 2008.

# Γ. Η ΦΙΛΟΣΟΦΙΑ ΣΤΟ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ

## Γ.1. Φιλοσοφία και ιδεολογία ως παράγοντες διαμόρφωσης της συγγραφικής ταυτότητας

Όπως αναφέρθηκε και στο 3ο κεφάλαιο της παρούσας, τα πρώτα δείγματα του συγγραφικού ταλέντου του Θεοτόκη εκδηλώθηκαν μέσα από σύντομα θεατρικά έργα που παίζονταν σε οικογενειακό περιβάλλον[497]. Στα χρόνια της εφηβείας και της πρώτης νεότητας ο Θεοτόκης έδειξε μια τάση προς τις θετικές επιστήμες και μάλιστα οι σπουδές του στην Ευρώπη ήταν πάνω στη φυσική και τα μαθηματικά (Μαρτζούκου, 1991). Παράλληλα όμως με αυτά τα αντικείμενα, από την ηλικία των 16 ετών, επιδόθηκε με ιδιαίτερο ζήλο στη μελέτη της φιλοσοφίας (Μαρτζούκου, 1991). Όσο βρισκόταν στο Παρίσι για σπουδές, έγραψε τη *Ζωή στο βουνό* (*Vie de montagne,* 1895). Αυτό το πρώτο πεζό, ένα ρομαντικό μυθιστόρημα γραμμένο στα Γαλλικά, με θέμα τη ζωή των κλεφτών, που ήταν ιδιαίτερα δημοφιλές στο ευρωπαϊκό αναγνωστικό κοινό της εποχής, υποδεικνύει ότι ο νεαρός Θεοτόκης φιλοδοξούσε να κάνει συγγραφική σταδιοδρομία στην Ευρώπη. Πολύ σύντομα ο προσανατολισμός του άλλαξε εντελώς.

Μετά τον γάμο του με την Ερνεστίνα φον Μάλλοβιτς επέστρεψε στην Κέρκυρα, όπου πέρασε ένα διάστημα ήρεμης οικογενειακής ζωής στους Καρουσάδες, και εμβάθυνε στις φιλοσοφικές του μελέτες, κυρίως γύρω από τον γερμανικό ιδεαλισμό (Μαρτζούκου, 1991). Το 1895 γνωρίστηκε με τον Λορέντζο Μαβίλη και η φιλία που αναπτύχθηκε μεταξύ τους τον έφερε σε επαφή με την ινδική λογοτεχνία και τον ρομαντικό εθνικισμό. Ο Μαβίλης λειτούργησε για τον Θεοτόκη ως μέντορας και σύνδεσμος με την Επτανησιακή Σχολή και ειδικά με τον κύκλο του Πολυλά. Η στράτευση του Θεοτόκη στην υπόθεση του δημοτικισμού, η εμμονή του στην προβολή της κερκυραϊκής εντοπιότητας σε ολόκληρη την έκταση του έργου του, η συστηματική ενασχόλησή του με τη μετάφραση, αποτελούν τεκμήρια της επτανησιακής του ταυτότητας. Σε σχετικό άρθρο του που δημοσιεύθηκε το 1902 σε βιενέζικη εφημερίδα ο Θεοτόκης εξαίρει την προσφορά του Σολωμού στην εθνική

[497] Βλ. στην ενότητα Γ.1. του 3ου κεφαλαίου.

γλώσσα και λογοτεχνία και με τον τρόπο αυτό αναγνωρίζει τον εαυτό του ως κληρονόμο και συνεχιστή της επτανησιακής παράδοσης[498]:

> *Η λαϊκή γλώσσα περίμενε μόνο έναν ποιητή ελέω Θεού, οπότε εμφανίστηκε ο Σολωμός, ένας δάσκαλος της ποιητικής τέχνης, του οποίου η εξέχουσα προσωπικότητα και η μεγαλοφυία την εμπλούτισε και τη στόλισε. […]*
>
> *Η πραγματική του φήμη όμως έγκειται στην ευεργετική του επίδραση που είχε σ' ολόκληρο το έθνος. Του έδειξε την αλήθεια και το σεβάστηκε απολύτως, Η επίδραση αυτή, αν και σήμερα κρύβεται, είναι όμως αισθητή και θα μεγαλώνει κάθε μέρα. Οι ιδέες που είχε αυτός για την Τέχνη και για τη γλώσσα ζουν ακόμα στην Ελλάδα και στους μαθητές του, όπως είναι ο ποιητής Μαρκοράς και ο προαναφερόμενος Ιάκωβος Πολυλάς – οι οποίοι συνέχισαν τη δημιουργία προς την ίδια κατεύθυνση […]*

Η θητεία του Θεοτόκη στα ρομαντικά ιδεώδη της Επτανησιακής Σχολής δεν εκφράστηκε μόνο με τη λογοτεχνική του δραστηριότητα, αλλά εκδηλώθηκε έμπρακτα, με την εθελοντική συμμετοχή του στην επανάσταση της Κρήτης το 1896 και στον εθνικοαπελευθερωτικό πόλεμο στη Θεσσαλία το 1897. Αυτές οι προσλαμβάνουσες άφησαν έντονη τη σφραγίδα τους στο πρώιμο λογοτεχνικό έργο του Θεοτόκη. Ξεκινώντας από τις *Αντιφεγγίδες* (1893-94) ως την τελική επεξεργασία του *Απελλή* (1905), στα έργα της πρώτης αυτής περιόδου διακρίνεται η ταυτότητα ενός νεαρού ιδεαλιστή, που εμπνέεται από τον ρομαντισμό, την εθνική ιδέα, την αναπόληση της κλασικής αρχαιότητας, τον ανατολίτικο μυστικισμό[499]. Αν και πρωτόλεια, τα έργα αυτά προμηνύουν την πολυσυλλεκτικότητα και το εκλεκτικό πνεύμα που διακρίνουν το ωριμότερο έργο του Θεοτόκη. Η μεταφυσική θεώρηση του κόσμου επικρατεί τόσο στο περιεχόμενο όσο και στα εκφραστικά μέσα, όμως ταυτόχρονα αναδύονται προβληματισμοί και αφηγηματικές τεχνικές που θα αναπτυχθούν αργότερα.

Ο πόλεμος του 1897 κατέληξε σε ήττα των ελληνικών δυνάμεων, γεγονός που συνέτεινε στην απογοήτευση του Θεοτόκη από τα εθνικο-ρομαντικά ιδανικά. Το 1898 παρακολούθησε ένα εξάμηνο μαθημάτων στο Πανεπιστήμιο του Γκρατς και αυτή την περίοδο γνώρισε τον Χατζόπουλο, ο οποίος ήταν ήδη στρατευμένος σοσιαλιστής (Μαρτζούκου, 1991). Η επαφή τους και η συνεργασία τους μέσω του

[498] Καραγιώργος, Π., «Ένα αθησαύριστο κείμενο του Κ. Θεοτόκη για τον Σολωμό». *Πόρφυρας,* Απρίλης-Σεπτέμβρης 1991. Σχετικά με το κείμενο αυτό βλ. και στο 4ο κεφάλαιο, ενότητα Β.2., σσ. 293-294.

[499] Αναλυτικά για τα στοιχεία ρομαντισμού και εθνικισμού στα έργα αυτής της περιόδου βλ. στην ενότητα Γ. του 2ου κεφαλαίου.

περιοδικού *Τέχνη* ευνόησε την ήδη υπάρχουσα κλίση του Θεοτόκη προς τον σοσιαλισμό. Την ίδια χρονιά δημοσιεύεται το *Πίστομα* και από τότε αρχίζει να εκδηλώνεται μια νέα όψη της συγγραφικής ταυτότητας του Θεοτόκη, αυτή του ρεαλιστή πεζογράφου. Καρπός αυτής της περιόδου, που διαρκεί περίπου ως το 1912, είναι τα διηγήματα που εκδόθηκαν μετά θάνατον στον συλλογικό τόμο με τίτλο *Κορφιάτικες Ιστορίες.* Οι *Κορφιάτικες Ιστορίες* εντάσσονται μεν στο είδος της ηθογραφίας, αποτελούν όμως ταυτόχρονα προπαρασκευαστικό στάδιο και προπομπό του ώριμου έργου του Θεοτόκη, αυτού που ανήκει πιο ξεκάθαρα στον ευρωπαϊκό ρεαλισμό και νατουραλισμό[500].

Στις *Κορφιάτικες Ιστορίες* ο Θεοτόκης καταγράφει τη ζωή στην κερκυραϊκή ύπαιθρο, αναδεικνύοντας τη σκληρότητα των συνθηκών και τις αδικίες που υφίστανται οι χωρικοί και προβάλλοντας με τον τρόπο αυτό την ανάγκη κοινωνικών μεταρρυθμίσεων. Αυτή η νέα τάση στο έργο του σχετίζεται τόσο με τις σοσιαλιστικές του ιδέες όσο και με την επιρροή που άσκησε πάνω του η επικούρεια φιλοσοφία. Η πεποίθηση ότι η ευδαιμονία είναι το υπέρτατο αγαθό και ότι η ευτυχία μπορεί και πρέπει να αναζητηθεί σε αυτόν τον κόσμο, παρακινεί τον Θεοτόκη να καταγγείλει τις συνθήκες αυτές που εμποδίζουν την επιδίωξη της ευδαιμονίας[501]. Στη νουβέλα του *Η Τιμή και το χρήμα* (1912) κορυφώνεται ο καταγγελτικός χαρακτήρας του έργου του, ενώ παράλληλα εκφράζεται πιο ξεκάθαρα η σοσιαλιστική αντίληψη για τις κοινωνικές τάξεις, την εργασία και τους ρόλους των φύλων.

Ο Θεοτόκης επέδειξε κατά τη διάρκεια της ζωής του έντονο ενδιαφέρον για την οικονομική πολιτική του τόπου του και στις ελάχιστες περιπτώσεις που εκφράστηκε δημοσίως για τέτοια ζητήματα, το έκανε με τρόπο που παραπέμπει ξεκάθαρα στη μαρξιστική ανάλυση της κοινωνίας και της οικονομίας. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί η αντίδρασή του στα σχέδια της δημοτικής αρχής για εγκατάσταση καζίνου (ρολίνας) στην Κέρκυρα. Σε ανοιχτή επιστολή του προς τους Κερκυραίους, που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Ακρόπολι* στις 11/2/1902, έγραφε[502]:

[500] Αναλυτικά για αυτά βλ. στην ενότητα Γ.1. του 4ου κεφαλαίου.

[501] Σύμφωνα με την επικούρεια αντίληψη περί πολιτικής, που διαμορφώθηκε από τις πιο προοδευτικές προσωπικότητες της νεωτερικής εποχής, σκοπός της διακυβέρνησης δεν είναι μόνο η διασφάλιση της ζωής και των ελευθεριών του πολίτη, αλλά και η επιδίωξη της ευτυχίας για όλους τους πολίτες (Greenblatt, 2017, σ. 404).

[502] Την επιστολή αντέγραψε η Μ. Μαρτζούκου σε σχετικό άρθρο της στον *Πόρφυρα* (Μαρτζούκου, 1991) από το οποίο αντλήθηκαν τα παρόντα αποσπάσματα.

*Συμπολίτες*

*Η αδιαφορία του κλήρου που έπρεπε να λάβει την πρωτοβουλία, η ανεξήγητη αφροντισιά των άλλων που θάταν αρμοδιώτεροί μου να διαφωτίσουν την κοινή γνώμη, με παρακινούν να δημοσιέψω την σκέψη μου με τη βεβαιότητα που εξυπηρετώ την αγαπημένη μας πατρίδα και όλους τους τίμιους ανθρώπους του νησιού μας. Ξέρω πως αντιμάχομαι το ρέμα, κ' έχω ενάντιούς μου τους ισχυρούς, αλλά πρέπει να με ακούσετε.*

*Η γενική ανέχεια, όλα τα δεινά της φτώχειας, που με πόνον αισθάνομαι και βλέπω γύρω μου, ανάξια καταπονούν το λαό μας, τόσο της χώρας όσο και της εξοχής. Η κατάσταση αυτή του τόπου μας έχει τη ρίζα της πρώτα απ' όλα στην αφορία της γης μας, έπειτα στην κακοδιοίκηση, στην αθλιότητα της δικαιοσύνης και επομένως στην παράλυση της εμπορικής εμπιστοσύνης. Και μερικοί ελησμόνησαν τη φωνή του καθήκοντος, […] κ' ετόλμησαν να σας συμβουλέψουν πως το φωτεινό νησί μας πρέπει να γενή η φωλιά του κλεφτουριού και η μήτρα της διαφθοράς.[…]*

*Το συμφέρο. Τα πλούτη, τα μαγεμένα παλάτια, η αφθονία που τάζουν οι μιαροί υποστηρικτές της ρολίνας ποιους θα ωφελήσουν; Τον εργατικό λαό; Αλλά αν τα κέρδητα γενούν μεγαλήτερα θα αξιώσουν και τα έξοδα, γιατί και νοίκια και θροφές και τάλλα θα ακριβήνουν. Τη μεσαία τάξη των εμπόρων και των υπαλλήλων; Βέβαια όχι το κράτος δε θα δίνει περσότερους μισθούς και οι έμποροί μας δε θα δύνανται να μετρηθούν με τους ξένους που θάχουν κεφάλαια άφθονα και πείρα πλειότερη, και θε ναρθούν άπληστοι ν' αρπάξουν τες εργασίες. Ο τόπος βέβαια θα πλουτήση, μα ποιος θα χαίρεται τα καλά του; Οι ξένοι – που θα μας καταφρονούν εμάς και το έθνος και την πίστη, πλούσιοι και παντοδύναμοι στον τόπο μας […]*

Ως αιτίες των οικονομικών προβλημάτων που μαστίζουν την Κέρκυρα ο Θεοτόκης αναφέρει την *αφορία της γης,* την *κακοδιοίκηση,* την *αθλιότητα της δικαιοσύνης*, κατονομάζει δηλαδή τις πολιτικές ευθύνες, εκτός από τις αντίξοες συνθήκες της τύχης, και αυτό αποτελεί ρητή έκφραση της δυσαρέσκειάς του απέναντι στο πολιτικό σύστημα της εποχής του. Στο σημείο που δίνει την εκτίμησή του για το πώς θα επηρεάσει την τοπική οικονομία η εγκατάσταση της ρουλέτας, αναφέρεται ουσιαστικά σε τρεις κοινωνικο-οικονομικές τάξεις (κεφάλαιο, μεσαία τάξη, εργάτες-αγρότες). Στη συνέχεια επισημαίνει ότι τα ξένα κεφάλαια που θα έρθουν στον τόπο λόγω του καζίνου θα προκαλέσουν σχετική αύξηση των αναγκών και διατάραξη της ισορροπίας στην αγορά εργασίας. Επομένως ο Θεοτόκης είναι καταρτισμένος στη σοσιαλιστική ιδεολογία και μέσα από τον λόγο του επιδιώκει να τη διαδώσει. Εξάλλου είναι γνωστό ότι αργότερα συμμετείχε έμπρακτα στο τοπικό σοσιαλιστικό κίνημα (Νούτσος, 1991).

Παρόλα αυτά, ο Θεοτόκης δεν μπορεί να ενταχθεί στη χορεία των στρατευμένων σοσιαλιστών συγγραφέων, καθώς η ιδιοσυγκρασιακή του απαισιοδοξία και η οξυδερκής κριτική του θεώρηση λειτούργησαν ως ανασταλτικοί παράγοντες για τον ευαγγελισμό του σοσιαλιστικού οράματος (Beaton, 1996). Σύντομα ο Θεοτόκης απογοητεύτηκε από την προοπτική του σοσιαλισμού, όπως είχε απογοητευτεί νωρίτερα από τον ρομαντικό εθνικισμό. Αποσύρθηκε από την ενεργό πολιτική δραστηριότητα, αλλά συνέχισε να αναδεικνύει μέσα από το έργο του τα ζητήματα που τον απασχολούσαν. Μετά την *Τιμή και το χρήμα* άρχισε να επεξεργάζεται τα τρία έργα της ωριμότητας, που εκδόθηκαν προς το τέλος της ζωής του, ενώ παράλληλα συνέχιζε να μεταφράζει Σαίξπηρ, Γερμανούς ποιητές, ρωσικά διηγήματα και αποσπάσματα από τα ινδικά έπη.

Ο *Κατάδικος* και *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*, που εκδόθηκαν από τον εκδοτικό οίκο Βασιλείου το 1919 και το 1920 αντίστοιχα, αντικατοπτρίζουν τους φιλοσοφικούς προβληματισμούς του Θεοτόκη. Σε πρώτο πλάνο βρίσκονται οι αντιξοότητες της ζωής, η διαρκής μάχη του ανθρώπου με τη φθορά και τον θάνατο, η δυναστευτική δύναμη των ενστίκτων. Η συνεχής πάλη με τη φύση και η κοπιώδης εργασία, καταγεγραμμένες μέσα από λεπτομερείς περιγραφές του φυσικού περιβάλλοντος και της ανθρώπινης δραστηριότητας, μαρτυρούν τις επιρροές του Θεοτόκη από το έργο του Βιργίλιου και του Λουκρήτιου. Ο Καραβέλας και όλοι οι χαρακτήρες που τον πλαισιώνουν σκιαγραφούνται με τον πιο αδυσώπητο νατουραλισμό, ο οποίος έχει τις θεωρητικές του βάσεις στον υλισμό. Από την άλλη πλευρά, οι ηθικοί και μεταφυσικοί στοχασμοί του Τουρκόγιαννου στον *Κατάδικο* θυμίζουν έντονα τον πλατωνικό Σωκράτη.

*Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, ένα μυθιστόρημα που ο Θεοτόκης επεξεργαζόταν επί μία δεκαετία (1912-1922), είναι το τελευταίο ολοκληρωμένο έργο του και μέσα σε αυτό αποτυπώνονται όλες οι επιρροές που διαμόρφωσαν την ιδεολογία και την καλλιτεχνική του ταυτότητα. Σκιαγραφώντας την κοινωνία της Κέρκυρας στο γύρισμα του αιώνα, ο Θεοτόκης προσφέρει ένα πανόραμα των κοινωνικών και οικονομικών ανακατατάξεων που διαδραματίζονταν σε ολόκληρη την Ευρώπη εκείνη την εποχή. Η καταρρέουσα αριστοκρατία, η ανερχόμενη αστική τάξη, οι πάντα εξαθλιωμένοι χειρώνακτες, όλοι μαζί συνθέτουν την εικόνα της ανθρωπότητας που βρίσκεται σε έναν διαρκή αγώνα για την επιβίωση και την επικράτηση του ισχυρότερου. Τα πολυάριθμα πρόσωπα του μυθιστορήματος αρθρώνουν απόψεις

γύρω από την επιστήμη, την πολιτική, τις κοινωνικές σχέσεις, ακόμα και το ίδιο το νόημα της ανθρώπινης ύπαρξης. Μέσα από την πολυφωνία των χαρακτήρων του ο Θεοτόκης διερευνά τους δικούς του προβληματισμούς. Ουσιαστικά *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* αποτελούν το αποκορύφωμα μιας τάσης που διαπνέει ολόκληρο το συγγραφικό έργο του Θεοτόκη, δηλαδή της τάσης να παρατηρεί και να καταγράφει αυτό που τον ενδιαφέρει, αυτό που τον απασχολεί, αυτό που θέλει να γνωρίσει.

Η λογοτεχνία λειτουργεί για τον Θεοτόκη ως μέσο για τη γνώση. Πρώτα απ' όλα για τον εαυτό του και έπειτα για τους άλλους, τους αναγνώστες του. Η μεταστροφή του από τις φυσικο-μαθηματικές σπουδές προς τη λογοτεχνική δραστηριότητα αποτελεί ακόμα μία ένδειξη προς αυτό. Με το σύνολο του έργου του, στο οποίο μετάφραση και πρωτότυπη παραγωγή λαμβάνουν την ίδια θέση τόσο ποσοτικά όσο και αξιολογικά, ο Θεοτόκης διερευνά, ερμηνεύει και αποτυπώνει τα κυριότερα χαρακτηριστικά της εποχής του. Έτσι το έργο του μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο αυτογνωσίας για το σύγχρονό του κοινό, αλλά και ως παρακαταθήκη για το μελλοντικό. Εν τέλει και σε σύνδεση με όλα τα προηγούμενα μπορούμε να καταλήξουμε στην εξής πρόταση: Ο Θεοτόκης, ως κληρονόμος της ουμανιστικής και εκλεκτικιστικής παράδοσης των Επτανήσων, ως εκφραστής του αναγεννησιακού homo universalis, ως μεταφραστής του Σαίξπηρ και των ποιητών-φιλοσόφων της αρχαιότητας (Βιργίλιος-Λουκρήτιος-Πλάτων), συμμετέχει με το έργο του στην ιδέα ότι η τέχνη είναι ένα μέσο για τη γνώση ή αλλιώς, ότι η τέχνη έχει επιστημολογική διάσταση/ αξία.

## Γ.2. Τα φιλοσοφικά μεταφράσματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη όπως αποτυπώνονται στο λογοτεχνικό του έργο

Στο 1ο κεφάλαιο της παρούσας διατριβής αναλύθηκαν εκτενώς οι επιρροές που είχε η ινδική κοσμοθεωρία στο έργο του Θεοτόκη. Σημειώθηκε ότι το πρώιμο έργο του χαρακτηρίζεται από μια κυρίως μεταφυσική θεώρηση του κόσμου, γεγονός που οφείλεται τόσο στην επαφή του με τον ρομαντισμό όσο και στις επιρροές του από την ινδική σκέψη. Επίσης, εντοπίστηκε η παρουσία ενός κυρίαρχου μοτίβου ανατολικής προέλευσης, δηλαδή της ιδέας ότι η ύπαρξη είναι ταυτόσημη με τον πόνο, ο οποίος οφείλεται στην επιθυμία[503]. Η ιδέα ότι ο πόνος είναι άρρηκτα δεμένος με τη ζωή, καθώς και διάφορες απόψεις για την επιδίωξη της ευδαιμονίας, είναι παρόντα και στα

[503] Σχετικά με αυτά βλ. στις ενότητες Γ.2. και Γ.3. του 1ου κεφαλαίου.

τρία έργα κλασικής φιλοσοφίας που μετέφρασε ο Θεοτόκης. Οι στοχασμοί του Βιργίλιου, του Λουκρήτιου και του Πλάτωνα για το ζήτημα αυτό έχουν αφήσει το σημάδι τους στα λογοτεχνικά έργα του Θεοτόκη.

Την πρώτη ένδειξη ότι ο Θεοτόκης είχε διαβάσει το *Περί Φύσεως* και είχε προβληματιστεί σοβαρά πάνω καταβολές του ανθρώπινου πολιτισμού τη βρίσκουμε αρκετά νωρίς. Σε ένα διήγημα που δημοσιεύτηκε το 1901 στο περιοδικό *Διόνυσος*, με τίτλο «Juventus Mundi», ο Θεοτόκης σκιαγραφεί τη ζωή μιας ομάδας πρωτόγονων ανθρώπων που ζουν με τον πόλεμο και το κυνήγι, ενώ η βία καθορίζει τις μεταξύ τους σχέσεις. Ταυτόχρονα όμως, είναι έξυπνοι και εφευρετικοί και απολαμβάνουν κάποιες απλές πολυτέλειες χάρη στην επινοητικότητά τους, όπως για παράδειγμα τη μουσική:

> *κ' ενώ οι γυναίκες του εψέναν τα κρέατα, εκαθότουν παρά στιάς παίζοντας τη φλογέρα, που ο ίδιος είχε αναδείξη, κ' εκελαδούσε κ' αναγάλλιαζε ακούοντας.*

Ο λατινικός τίτλος δεν προέρχεται από τους στίχους του Λουκρήτιου, αλλά πιθανόν αποτελεί αναφορά σε ρητό του Francis Bacon (Antiquitas saeculi juventus mundi) ή στον τίτλο ενός βιβλίου του William Ewart Gladstone (Juventus mundi; the gods and men of the heroic age, 1869). Η αναπαράσταση όμως της πρωτόγονης κοινωνίας από τον Θεοτόκη θυμίζει έντονα την εικονοποιία του Λουκρήτιου στο 5ο βιβλίο του *Περί Φύσεως* και ειδικότερα στους στίχους 1379-1435, όπου ο ρομαντικός πριμιτιβισμός εναλλάσσεται με σκηνές σκληρής βίας, καθώς οι πρώτοι εκείνοι άνθρωποι μάχονταν για την επιβίωση, αλλά και για την εξουσία.

Ο Βιργίλιος και ο Λουκρήτιος παρουσιάζουν την ανθρώπινη ύπαρξη ως έναν αδιάκοπο αγώνα για την επιβίωση, την κάλυψη των σωματικών και ψυχολογικών αναγκών, την εξασφάλιση μιας καλής και άνετης ζωής, την επιδίωξη της δόξας και της εξουσίας. Οι πρωταγωνιστές του Θεοτόκη βρίσκονται ακριβώς σε αυτή την κατάσταση. Η εξουσία που οι άλλοι ασκούν πάνω τους, οι δικές τους επιθυμίες, αλλά και οι ίδιες οι κοινωνικές συνθήκες, τους κάνουν να βιώνουν τη ζωή ως τραγωδία. Αυτό που διαφέρει σε κάθε έργο είναι η στάση του πρωταγωνιστή μπροστά σε αυτή την κατάσταση. Στην *Τιμή και το χρήμα* η Ρήνη, από παθητικό θύμα, μεταμορφώνεται σε επαναστάτρια και εν τέλει παίρνει τη ζωή στα χέρια της, διεκδικώντας ένα

καλύτερο αύριο με τους δικούς της όρους[504]. Το έργο αποτελεί την πιο αισιόδοξη προοπτική του Θεοτόκη για το σοσιαλιστικό όραμα, την περίοδο που ακόμα συμμετείχε ενεργά σε αυτή την υπόθεση. Επίσης εμφανής είναι και η επιρροή της επικούρειας ηθικής, που εκφράζεται στο επίμονο αίτημα της Ρήνης για μια απλή, αλλά ευτυχισμένη ζωή:

> *Όχι, δε θα της τον έπαιρνε καμία˙ δε θ' άφηνε. Τι επείραζε αν επουλιότουν το χρεωμένο παλάτι, που κάτου από τη σκέπη του τώρα όλη νύχτα εδερνότουν; Η καλοτυχία δε διαλέει μονάχα τα ψηλά τα σπίτια, δεν περπατεί μόνο ανάμεσα σ' αρχόντους και σε πλούσιους. Ας εχανότουν το σπίτι. Ό,τι θα εκέρδιζαν και οι δύο τους, θά 'ταν αρκετό για να ζήσουν, αφού όπως τού 'χε πει, είχαν νιότη, δύναμη, υγεία, και αχ! την αγάπη.*
> *(Η τιμή και το χρήμα,* σελ 96*)*

Ο Τουρκόγιαννος, πρωταγωνιστής του *Κατάδικου*, βρίσκεται στον αντίποδα, εκφράζοντας περισσότερο το πλατωνικό ιδεώδες του φιλόσοφου-ασκητή[505]. Στα έργα *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* και *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* τα πρόσωπα διεκδικούν την ευτυχία, αλλά με τρόπο σπασμωδικό, συχνά εις βάρος των άλλων, και με αποτελέσματα ως επί το πλείστον καταστροφικά. Ειδικότερα στη *Ζωή και το θάνατο του Καραβέλα* οι χαρακτήρες εμφορούνται από ανικανοποίητες επιθυμίες. Μέσα από χίλιες πλεκτάνες και κόπους καταφέρνουν κάποιες φορές να ικανοποιήσουν τις επιθυμίες τους, αλλά αυτό μόνο πρόσκαιρη ευχαρίστηση μπορεί να τους προσφέρει, καθώς οι πράξεις τους, που δεν υπαγορεύονται από τη λογική αλλά από τα τυφλά ένστικτα, έχουν επώδυνες συνέπειες. Η ιδέα ότι η τυφλή υπακοή στα ένστικτα δεν μπορεί να οδηγήσει στην ευδαιμονία, είναι κοινή στον Βιργίλιο, τον Λουκρήτιο και τον Πλάτωνα.

Ο Βιργίλιος θεωρεί ότι μια εγκρατής ζωή και η αφοσίωση στο κοινό συμφέρον προσφέρουν το κλειδί της ευδαιμονίας. Όπως ειπώθηκε και στην προηγούμενη ενότητα, για τον Βιργίλιο κάθε άνθρωπος οφείλει να είναι στρατευμένος εργάτης. Αυτήν τη θετική απεικόνιση της εργασίας ο Θεοτόκης την επεξεργάζεται κυρίως στην *Τιμή και το χρήμα*, όπου η εργασία προβάλλεται επανειλημμένα ως αξιοπρεπής επιλογή, σε αντίθεση με τις παράνομες και ανήθικες δραστηριότητες των ξεπεσμένων

[504] Περισσότερες λεπτομέρειες για την πορεία της Ρήνης προς την χειραφέτηση δίνονται στο 4ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.2..
[505] Για τον *Κατάδικο* ως ασκητή βλ. και στο 1ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.3., όπου συζητούνται οι επιρροές της ινδικής σκέψης στο έργο.

αριστοκρατών. Επίσης, στο έργο αυτό, η εργασία προβάλλεται ως λύση για τα αδιέξοδα της πρωταγωνίστριας και ως επιλογή ελευθερίας.

Από την άλλη πλευρά, ο Βιργίλιος, αλλά ακόμα περισσότερο ο Λουκρήτιος, παρουσιάζουν την αρνητική όψη της εργασίας, ως βάσανο που οφείλεται στις φυσικές ανάγκες της επιβίωσης, αλλά και στις ανάγκες που γεννά η ανθρώπινη πλεονεξία. Στο έργο του Θεοτόκη το ζήτημα αυτό καταλαμβάνει κυρίαρχη θέση. Οι αντιξοότητες της ζωής στην ύπαιθρο και η σκληρή εργασία με τη γη, που συχνά δεν αποφέρει τα επιθυμητά αποτελέσματα, καθώς και η εκμετάλλευση του κόπου των χωρικών από τους γαιοκτήμονες, γεμίζουν πολλές από τις σελίδες των έργων του. Μάλιστα, συχνά, οι περιγραφές αγροτικών εργασιών θυμίζουν αντίστοιχες σκηνές των *Γεωργικών* ή του *Περί Φύσεως*. Για παράδειγμα οι σκηνές του οργώματος στον *Κατάδικο*, είναι αναμφίβολα εμπνευσμένες από το 1ο και το 3ο βιβλίο των *Γεωργικών*, όπου ο Βιργίλιος δίνει οδηγίες για το σωστό όργωμα της γης και την επιλογή των κατάλληλων υποζυγίων για το αλέτρι:

> *Και τα δύο θεώρατα ζωντανά, κόκκινο το ένα μαύρο γυαλιστερό το άλλο, έσκυφταν κάτου από το βαρύ ζυγό το κεφάλι τους ως στη γη, είχαν ακουμπήσει το ένα απάνου στ' άλλο, και μια στιγμή έμεναν τώρα σταματημένα, ρίχνοντας με δύναμη όλο το βάρος του μεγάλου κορμιού τους στα εμπρός, στέκοντας ορθά στα τρία πόδια κ' έτοιμα με το τέταρτο να προχωρήσουν, όταν ο σβώλος θα ξεκολλούσε˙ και τα μούσκουλά τους, πού 'χαν φουσκώσει, έδειχναν πώς εκείνην τη στιγμή έβαζαν όλα τα δυνατά τους˙ […] Ένα παιδί οχτώ χρόνων τον ακολουθούσε για να ρίχνει σπειρί, σπειρί, το αραποσίτι στ' αυλάκι που έσκαφτε τ' άροτρο […] πλιο πίσω έναν άντρα και μια γυναίκα, που με τις αξίνες τους βιαστικά εχτυπούσαν, έσπαιναν κ' έτριβαν τους σβώλους και σκύφτοντας ξεδιάλεγαν τες ρίζες:* (*Κατάδικος,* σελ. 114-115)

> *[…] ζευγάρι τα μοσκάρια*
> *Σ'αληθινά ζυγόξυλα ζεμένα αντάμωσέ τα,*
> *Και ταιριασμένα ανάγκασ'τα να προβατούν με βήμα.[…]*
> *Ας στρίξει από το δυνατό το βάρος κι'ας τραβήξει*
> *Τες ρόδες τες ζευγαρωτές ο παφυλένιος σύρτης.*
> (*Τα Γεωργικά, βιβλίο Τρίτο,* σελ. 48)
> *Πολύ βοηθάει κι'όλας τη γης όποιος με τες αξίνες*
> *Τους σβώλους τους ασάλευτους συντρίβει κι'από πάνου*
> *Σέρνει τα βέργινα πλεχτά […]*
> *Κι'όποιος, γέρνοντας λοξά το αλέτρι, πάλι*
> *Χαλά τες ράχες που άσκωσε στο σιάδι το σκισμένο,*
> *Και σκάφτει το συχνό τη γης και τήνε δυναστεύει.*
> (*Τα Γεωργικά, βιβλίο Πρώτο,* σελ. 6)

Η επίπονη προσπάθεια των ζώων, που αποτυπώνεται ξεκάθαρα στην περιγραφή, πλαισιώνεται από την εξίσου κοπιαστική εργασία των ανθρώπων, παιδιών και ενηλίκων μαζί, σε μια αριστοτεχνικά εκτελεσμένη αντιπαραβολή του ανθρώπου με το ζώο. Τέτοιου είδους στιγμιότυπα, που αναδεικνύουν τις ομοιότητες των ανθρώπων με τα ζώα, αποτελούν τυπικό χαρακτηριστικό της νατουραλιστικής τεχνικής, την οποία ο Θεοτόκης καλλιέργησε συστηματικά στο μεγαλύτερο μέρος της πεζογραφίας του[506]. Η ιδέα ότι ο άνθρωπος δεν διαφέρει ουσιαστικά από τα υπόλοιπα πλάσματα της φύσης έχει την ρίζα της στην υλιστική φιλοσοφία και αναπτύσσεται εκτενώς στο έργο του Λουκρήτιου, όπως συζητήθηκε παραπάνω. Ο Θεοτόκης επεξεργάζεται την ιδέα αυτή σε διάφορα έργα του, αλλά την φτάνει στο ακρότατο όριό της στη *Ζωή και το θάνατο του Καραβέλα*[507]. Η σκηνή στην οποία περιγράφεται η ασθένεια και ο θάνατος της γυναίκας του Καραβέλα θυμίζει πολύ έντονα τους στίχους 1138-1286 του 6ου βιβλίου του *Περί Φύσεως*, όπου περιγράφεται ο λοιμός της Αθήνας το 430 π.Χ.:

> *Από τα ψιλά ωχρότατα χείλη της έβγαινε κάθε τόσο ένας βόγγος μουγγός κι αδύνατος. Τα μάτια της είταν κλειστά μέσα στες βαθουλωμένες κι άπλυτες κώχες τους˙ η μύτη της είτανε μακριά, κίτρινη, διάφανη, ψιλή σα λεπίδι, κι ανοιγοκλειούσε συχνά συχνά, κι όλο το αυλακωμένο μικρό κι άσκημο πρόσωπό της εγυάλιζε από τον ίδρο. Ξεχτένιστα τ' άσπρα μαλλιά της έφευγαν μέσα από τις λερές μέριζες, της σκέπαζαν τ' αυτιά, κολλούσαν στα βαθουλωμένα μάγουλά της, στ' άσαρκο μέτωπο, φυτίλια από δώ, φυτίλια από κει, και στο λαιμό της εφαινότουν κ' εξεχώριζε ξερός, σαν από ξύλο, ο λάρυγγας, που κάθε τόσο ανεβοκατέβαινε. […] Ανασήκωσαν την πεθαμένη και μία αηδιαστική οσμή εχύθηκε σ' όλο το σπίτι […] «Ω, ώ Θωμά!» είπε η σαβανώτρα˙ «την άφηκες και την έφαγαν ζωντανή τα σκουλήκια!» (Καραβέλας,* σελ. 256-266*)*

> *Άδραζε πρώτα κι'άναφτε μια λαύρα το κεφάλι*
> *Και τα δυο μάτια κόκκινα γενόνταν κ'εγυαλίζαν,*
> *Κι'ο καταπιώνας ίδρωνε αίμα από μέσα μαύρος,*
> *[…]*
> *Κ'έβγαζε βώχα βρωμερή με την πνοή το στόμα,*
> *Σαν την οσμή του ψοφιμιού που πεταμένο σέπει.*
> *[…]*
> *Και αδιάκοπα ένας λόξυγγας συχνός μέρα και νύχτα*
> *Ανάγκαζε να σπαρταρούν τα μέλη και τα νεύρα*
> *(Περί Φύσεως, Βιβλίο Έχτο*, σελ. 287-288*)*

[506] Αναλυτικότερα για τον νατουραλισμό στο έργο του Θεοτόκη βλ. στην ενότητα Γ.1. του 4ου κεφαλαίου.
[507] Βλ. τη σχετική ανάλυση στο 4ο κεφάλαιο, ενότητα Γ.1..

Το ζήτημα της φθοράς και του θανάτου που, όπως επισημάνθηκε στην προηγούμενη ενότητα, κατέχει κεντρική θέση στα *Γεωργικά*, στο *Περί Φύσεως* και στον *Φαίδωνα*, είναι επίσης ένα από τα βασικότερα θέματα που απασχολούν τον Θεοτόκη στο πρωτότυπο έργο του. Από τα πρωτόλεια διηγήματα *Κοσμογονία* και *Χάση του κόσμου* στα οποία περιγράφεται η δημιουργία και η καταστροφή της γης και των έμβιων όντων[508], ως το κορυφαίο του μυθιστόρημα *Σκλάβοι στα δεσμά τους*, όπου καταγράφεται το τέλος μιας ολόκληρης εποχής, ο Θεοτόκης πραγματεύεται διαρκώς την ιδέα της θνητότητας και την αγωνία για το μετά. Η πιο ολοκληρωμένη συζήτηση πάνω στο θέμα αυτό λαμβάνει χώρα στους *Σκλάβους*. Εκεί, ο άρρωστος και ετοιμοθάνατος Περικλής Βαλσάμης, που εκπροσωπεί εν μέρει την παρακμάζουσα αριστοκρατική τάξη, περιτριγυρισμένος από φίλους που τον επισκέφθηκαν στο δωμάτιό του, εξομολογείται τις φιλοσοφικές του ανησυχίες με αφορμή τους στίχους 830-831 από το 3ο βιβλίο του *Περί Φύσεως*:

> *Τώρα τα μάτια του Γιώργη έπεσαν απάνω σε κάποιο βιβλίο, που είταν ανοιχτό στο τραπέζι και που φανερά ο άρρωστος το διάβαζε εκείνες τες μέρες˙ η περιέργεια του Γιώργη δεν ξέφυγε την προσοχή του: του χαμογέλασε ήμερα με τα χλωμά του χείλη και τού ‘πε με τη θλιβερή σβημένη φωνή του: «Είναι το ποίημα του Λουκρήτιου… Εμετάφραζα αυτόν τον καιρό το τρίτο βιβλίο, όπου μιλεί για την ψυχή!... Είχα πάντα την αδυναμία να μεταφέρω στη γλώσσα μας, όσα εθαύμαζα στες ξένες… εδοκίμαζα μόνο και για τον εαυτό μου μονάχα… τόσο μόνο εστάθηκα ποιητής!...» Κ’ εχαμογέλασε πάλι με το τραγικό του χαμόγελο και, παίρνοντας ένα τετράδιο από το τραπέζι, ξανάπε: «Ακούστε…»*
> *Κ’ εβάλθηκε να διαβάζει με τη σβημένη φωνή του:*
>
> > *«Λοιπόν ο θάνατος για μάς δεν είναι τίποτα˙ ούτε καθόλου δεν αγγίζει μας, αφού είναι αποδειγμένη η ουσία του πνέματος θνητή…» (Οι σκλάβοι στα δεσμά τους,* σελ. 181*)*

Στο σημείο αυτό παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον το γεγονός ότι ο Θεοτόκης εντάσσει αυτούσιους στίχους από τη μετάφρασή του μέσα στο πρωτότυπο έργο του, αξιοποιώντας διακειμενικά το ποίημα του Λουκρήτιου και σχολιάζοντας ταυτόχρονα τα κίνητρα της μεταφραστικής του εργασίας[509]. Ο Θεοτόκης επιτυγχάνει με τον τρόπο αυτό να συνομιλήσει με τον αναγνώστη του όχι μόνο για το έργο του Λουκρήτιου

[508] Βλ. αναλυτικότερα στην ενότητα Γ.2. του 1ου κεφαλαίου.

[509] «Πρόκειται για απόδειξη της εκτίμησης που έτρεφε στη διάδοση των κλασικών έργων, έμπρακτα εκδηλούμενη με τη μετάφρασή τους στη δημοτική, γεγονός που τεκμηριώνεται με τα επόμενα αυθιστορικά λόγια του […] αποκαλύπτουν τη φιλομάθεια και φιλοπεριέργεια των Επτανησίων, και συγκεκριμένα του πολυσχιδούς Κ. Θεοτόκη, ως προς την προσέγγιση των ξένων λογοτεχνιών.» (Πυλαρινός, 2009, σ. 31)

καθαυτό, αλλά και για τη σημασία που το έργο έχει για τον ίδιο και για τους προβληματισμούς που του δημιούργησε. Στη συνέχεια, η σκηνή που διαδραματίζεται θυμίζει τον *Φαίδωνα* του Πλάτωνα, με τον Βαλσάμη σε ρόλο αντίστοιχο με αυτόν του Σωκράτη, να συνδιαλέγεται με τους παρευρισκόμενους περί της αθανασίας της ψυχής:

> *Και κλειώντας το τετράδιο ξακολούθησε, σα νά 'χε προμελετήσει τα λόγια που θά 'λεγε τώρα:*
> *«Έτσι μας λέει ο Λουκρήτιος˙ έτσι είπαν κι άλλοι και πριν και κατόπι… κ' είμαι καταπεισμένος κ' εγώ γι' αυτήν την αλήθεια, κι ας μην υπάρχει ακαταμάχητη απόδειξη καμία… Κι όμως ενώ κ' η σκέψη κι ο νους μού δίνουν αυτήν την πεποίθηση, κι άλλες φορές και πριν, μα και τώρα, όταν ο θάνατος απλώνει προς εμέ το χέρι του γεννιέται μέσα στα βάθη της ψυχής μου αθέλητα τ' όνειρο ενός άλλου κόσμου… Κάτι μου λέει πως η ψυχή δεν πεθαίνει μαζί με το σώμα… Γιατί;»*
> *«Γιατί,» τού 'πε γελώντας το άσκημο γέλιο του ο Πέτρος Αθάνατος, «ελπίζεις και θέλεις να ζεις ακόμα, αφού θά 'σαι πεθαμένος!...»*
> *«Μα την αλήθεια,» είπε χαμογελώντας ο άρρωστος, δεν το ελπίζω, αλλά το φοβούμαι˙ κι όχι εγώ παρά η ίδια η ψυχή μου!... Και νομίζω, πως κι αν ακόμα ο άνθρωπος μπορούσε με μαθηματικόν τρόπο ν' αποδείξει πως αλήθεια η ψυχή πεθαίνει μαζί με το σώμα ή και πριν, μολονότι η μαθηματική απόδειξη μας δίνει την ασάλευτη βεβαιότητα, και πάλι η φωνή εκείνη που βγαίνει, φαίνεται, από τα βαθύτερα του είναι μας και πάλι δε θα εσίγαζε!... Κι αν είναι έτσι και για τους άλλους ανθρώπους, πόσες ενέργειες της ψυχής έχουν την αρχή τους σ' αυτόν το δισταγμό, και πού αλλού οδηγεί ο δισταγμός εκείνος παρά στη θρησκεία;…»* (Ο.π., σελ. 181-182)

Δια στόματος Βαλσάμη ο Θεοτόκης υποστηρίζει τις θέσεις του Λουκρήτιου και ταυτόχρονα εκφράζει τους δισταγμούς που γεννώνται στον κάθε άνθρωπο μπροστά στον φόβο του θανάτου και την ελπίδα ότι ίσως υπάρχει μια άλλη ζωή, σε έναν άλλο κόσμο. Ο Πέτρος Αθάνατος απορρίπτει με κυνισμό τις μεταφυσικές ανησυχίες του Βαλσάμη. Ο τελευταίος παραδέχεται ότι είναι ο φόβος του θανάτου που οδηγεί τους ανθρώπους στις μεταφυσικές αναζητήσεις και στη θρησκεία. Η κριτική αυτή ενάντια στη θρησκεία σαφώς ανήκει στον Λουκρήτιο και ο Θεοτόκης την έχει επαναλάβει και άλλες φορές στο έργο του. Όμως, σε αυτό το έργο της ωριμότητας, δεν υπάρχουν απόλυτες βεβαιότητες και δογματισμοί. Η λογική μπορεί να δίνει το δίκιο στον Λουκρήτιο, αλλά ο ανθρώπινος χαρακτήρας περιέχει και το συναίσθημα και την ανάγκη στην παράλογη ελπίδα. Ο αριστοκρατικός, καλλιεργημένος και διαβασμένος στη φιλοσοφία Βαλσάμης παραδέχεται ότι ο νους του δεν μπορεί να υπερνικήσει την

ανάγκη που αισθάνεται να πιστέψει στην αθανασία της ψυχής. Κατά συνέπεια αποφασίζει να συμμορφωθεί με τα θρησκευτικά έθιμα που επιβάλλονται από την κοινωνία:

> *«Και το ίδιο συμβαίνει και τώρα στην άθλια ψυχή μου… το ίδιο αρνιέται ο νους μου κάθε πίστη μεταφυσική, κάθε θρησκεία… κ' επροσπάθησα πάντα να δυναμώσω τη γνώμη μου στην άρνηση… αλλά ωστόσο ο δισταγμός δεν σιγάζει!... Κι αποφάσισα τώρα για τούτο να υποτάξω το νου σ' αυτόν το δισταγμό, κ' είταν αυτό πολύ ευκολότερο… γιατί είμαι αδύνατος άνθρωπος!... Και θέλω να πάρω από τη Ζωή το ομόλογό μου, καθώς λέει ο ποιητής, και να της πληρώσω κάθε χρέος, γιατί έτσι θά 'μαι κερδεμένος, ώ φίλοι, αν σε λίγο το δυνατό χτύπημα του θανάτου με ξυπνήσει σ' έναν άλλον καλύτερον ή χειρότερον κόσμο…»*
> *[…]*
> *«Κι ας πάρω λοιπόν άφεση για τα αδικήματά μου απ' όλους, αρχίζοντας πρώτα από σας, ακριβοί φίλοι, κι από σένα μάλιστα, Αιμιλία˙ κι ας κάμω κατόπι ό,τι κάνουν και οι άλλοι άνθρωποι στες τελευταίες στιγμές τους, γιατί κάτι κιόλας μου λέει πως πρέπει κ' εγώ να πειθαρχήσω στα κοινωνικά παραγγέλματα.»*
> (Ο.π., σελ. 182)

Αυτή η βαθιά ανθρώπινη αλήθεια που ομολογεί με αφοπλιστική ειλικρίνεια ο Βαλσάμης, θυμίζει το απόσπασμα εκείνο του *Φαίδωνα*, όπου ο Σωκράτης λέει ότι, παρόλο που δεν μπορεί κανείς να αποδείξει με βεβαιότητα την αθανασία της ψυχής, «*αξίζει να τολμάει να το πιστεύει ένας κι' αληθινό να το φαντάζεται, γιατί η τόλμη αυτή είναι ωραία, και πρέπει κανείς με τέτοιες γνώμες να ξορκάει τον εαυτό του:»* (114d). Ο Σωκράτης, ενώ στη ζωή του δεν ήταν ιδιαίτερα ευλαβικός, φρόντισε να προετοιμαστεί όσο το δυνατόν καλύτερα για τη μεταθανάτια ζωή, κάνοντας σπονδή στους θεούς (117b) και παραγγέλνοντας στους φίλους του να κάνουν θυσία στον Ασκληπιό (118a). Σε μια πολύ παρόμοια σκηνή, ο Βαλσάμης ζητά τη συγχώρεση των παρευρισκόμενων, δίνει την ευχή του στη σύζυγό του, συγχωρώντας τις απιστίες της, και απομονώνεται για να υποδεχτεί τον θάνατο διαλογιζόμενος:

> *«Θα βρεις εσύ, Αιμιλία, το δρόμο της ευτυχίας; Τον εζήτησες και με δίκιο! Μα εγώ από εκείνην τη στιγμή είδα αλλιώς τον κόσμο˙ εκατάλαβα πως έπρεπε να υποταχτώ χωρίς παράπονο σε μια Μοίρα […] Κ' εξέδωκα την πίκρα της καρδιάς μου με τη μελέτη της ίδιας της ζωής… κι ας μην εγνώρισα τίποτα, γιατί η ζωή έμεινε και για μένα το μεγάλο μυστήριο!... Έτσι όμως είμαι σήμερα παρέτοιμος να μισέψω από τούτον τον κόσμο, χωρίς βάρος, χωρίς λύπη, χωρίς στεναγμό… Θα σας ξαναϊδώ, ακριβοί φίλοι, σ' αυτήν τη ζωή ή και στην άλλη; Αλλά τώρα θέλω να μείνω μονάχος με τον εαυτό μου, όσο ακόμα ο νους μπορεί και δουλεύει, γιατί*

*είναι γραμμένο από τους παλαιούς πως ο άνθρωπος πρέπει να πεθνήσκει μ' ευλογίες!...»* (Ο.π., σελ 183)

Στο παραπάνω απόσπασμα υπάρχει και μια αναφορά στη φιλοσοφία ως μέσο για την επίτευξη της ευδαιμονίας, μια ιδέα κοινή σε όλα τα φιλοσοφικά μεταφράσματα του Θεοτόκη. Ο Βιργίλιος, ο Λουκρήτιος, ο Πλάτωνας, αλλά και ο Ράσελ, θεωρούν ότι η φιλοσοφία μπορεί να προσφέρει στους ανθρώπους παρηγοριά για τις δυσκολίες και τους πόνους της ζωής. Στα λόγια του Βαλσάμη αποτυπώνεται η στοχαστική απογοήτευση του Θεοτόκη από τις ελπίδες της νιότης του και η διάθεσή του να ζήσει μια ζωή ήρεμη, αφιερωμένη στο πνευματικό του έργο. Αυτήν τη στάση απέναντι στη ζωή, εμπνευσμένη από το επικούρειο *λάθε βιώσας*, ο Θεοτόκης την εξέφρασε με ιδιαίτερη ευγλωττία και λυρισμό σε ένα από τα ομορφότερα σονέτα του, που έγραψε το 1914, του οποίου οι στίχοι θυμίζουν πολύ κάποιους από τους στίχους του *Περί Φύσεως*:

| | |
|---|---|
| *Στης ζωής το στενό μονοπάτι*<br>*Που το φράζουν τ' αγκάθια κι οι τριβόλοι*<br>*Άφησε ομπρός σου να περάσουν όλοι*<br>*Και μοναχός, ωϊμέ, πικρά περπάτει.*<br>*Και κάνε τόπο εσύ κάθε διαβάτη*<br>*Που τρέχει βιαστικά και δίχως σκόλη*<br>*Στης ευτυχίας το πλάνο περιβόλι*<br>*Να φτάσει και στ' ολόχρυσο παλάτι.*<br>*Μη βαργομάς γι' αυτό και μη λυπείσαι*<br>*Όλα, χαρές και πάθη ο χάρος σβήνει*<br>*Κι όσο μπορείς λησμονημένος ζήσε*<br>*Κι ας λαχταράς μονάχα τη γαλήνη*<br>*Κατάκοπος απ' το άγριο το δρολάπι*<br>*Πώχει σηκώσει στην καρδιά σου η αγάπη.* | *Γι' αυτό θ' αφήκεις ξέγνοιαστος να αγαναχτούν του κάκου*<br>*Κ' αίμα να ιδρόνουν αυτοί που παλεύουν συνατοί τους*<br>*Στο μονοπάτι το στενό χαλεύοντας τες δόξες,*<br>*Αφού ό, τι ξέρουν αλλουνού στόμα τους το μαθαίνει,*<br>*Και μόνο ό, τι έχουν ξακουστά ζητούν αλλά όχι εκείνο*<br>*Που οι αίσθησές τους γρίκησαν˙ και τούτο δε λαχαίνει*<br>*Τώρα περσότερο από πριν, ούτε στερνά θα λάχει.*<br>(V. 1131-1135) |

# ΣΥΜΠΕΡΑΣΜΑΤΑ

Στην Εισαγωγή της παρούσας διατριβής παρουσιάστηκαν ορισμένες υποθέσεις σχετικά με το έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και τέθηκαν συγκεκριμένα ζητήματα προς διερεύνηση. Φτάνοντας στο τέλος της εργασίας και συγκεφαλαιώνοντας τα συμπεράσματα που προέκυψαν από την έρευνά μας, θα δούμε εάν και κατά πόσον οι αρχικές μας υποθέσεις επαληθεύτηκαν και αν οι στόχοι που είχαν τεθεί εκπληρώθηκαν:

Η πρώτη υπόθεση ήταν ότι ο Θεοτόκης έδωσε ιδιαίτερη βαρύτητα στη μεταφραστική του εργασία, θεωρώντας την εξίσου σημαντική με την παραγωγή πρωτότυπου έργου. Όπως διαπιστώσαμε, ο Θεοτόκης ασχολήθηκε με τη λογοτεχνική μετάφραση σε όλη τη διάρκεια της παραγωγικής του ζωής, μετέφρασε κείμενα από διάφορες γλώσσες, εποχές, κουλτούρες και από διάφορα κειμενικά είδη. Επίσης, παρατηρήσαμε ότι η μεταφραστική δραστηριότητα συμβάδιζε με την παραγωγή πρωτότυπου λογοτεχνικού έργου, ενώ σε πολλές περιπτώσεις ο χρόνος του μονοπωλούνταν από τις μεταφραστικές εργασίες, καθυστερώντας τη συγγραφή ή την έκδοση των πρωτότυπων έργων του. Αναφερθήκαμε σε διάφορες λεπτομέρειες που φανερώνουν τη σχολαστικότητα και τη συνέπεια με την οποία προσέγγιζε ο Θεοτόκης τις μεταφράσεις του, όπως για παράδειγμα την τήρηση τακτικού αρχείου, τις πολλές διορθώσεις, την τελειοθηρία που τον έκανε διστακτικό να τις εκδώσει κ.λπ.

Είδαμε ακόμα, ότι κάθε μετάφρασμα αποτελούσε προϊόν μεθοδικής εργασίας, η οποία στηριζόταν πάνω σε μια γερή θεωρητική κατάρτιση. Χαρακτηριστικό τέτοιο παράδειγμα αποτελούν οι μεταφράσεις του Θεοτόκη από την ινδική γραμματεία που, όπως εξηγήσαμε στο 1ο κεφάλαιο, συνοδεύονταν από εκτενή μελέτη της Ιστορίας της Ινδικής Λογοτεχνίας και βαθιά γνώση της σανσκριτικής γλώσσας. Είδαμε τέλος ότι, ο Θεοτόκης υποστήριζε με θέρμη τη μεταφραστική του εργασία όταν υποψήφιοι εκδότες την αποδοκίμαζαν ή του ζητούσαν διάφορες προσαρμογές, στάση που αποτελεί δείγμα καλλιτεχνικής ακεραιότητας. Όλα τα παραπάνω συνηγορούν στο συμπέρασμα ότι ο Θεοτόκης προσέγγιζε τη μετάφραση ως τμήμα μιας ενιαίας λογοτεχνικής δραστηριότητας και θεωρούσε τα μεταφράσματά του εξίσου σημαντικά με τα πρωτότυπα.

Η δεύτερη υπόθεσή μας ήταν ότι, ο Θεοτόκης μετέφρασε μια τόσο μεγάλη ποικιλία κειμένων, διότι επεδίωκε να πειραματιστεί με όσο γίνεται ευρύτερο υλικό, ώστε να

δοκιμάσει και να αναπτύξει τις λογοτεχνικές δυνατότητες της ελληνικής γλώσσας. Μεταφράζοντας λυρική ποίηση από τα Σανσκριτικά, τα Λατινικά και τα αρχαία Ελληνικά για παράδειγμα, είδαμε ότι ο Θεοτόκης «αναγκάστηκε» να δοκιμάσει διάφορους μετρικούς συνδυασμούς, ξεφεύγοντας από την πεπατημένη των δημοτικών μέτρων, και αποδεικνύοντας με αυτό τον τρόπο την ικανότητα της νεοελληνικής γλώσσας για μετρική ευελιξία. Από την άλλη πλευρά, αξιοποιώντας παραλλαγές του δημοτικού δεκαπεντασύλλαβου στη μετάφραση γερμανικής λυρικής ποίησης ή ινδικής και λατινικής επικής ποίησης, επικύρωσε τη σολωμική πρόταση για αξιοποίηση και δημιουργική μετάπλαση του δημοτικού τραγουδιού και της λαϊκής γλώσσας στην έντεχνη ποίηση. Για τις σαιξπηρικές του μεταφράσεις αξιοποίησε και επεξεργάστηκε εξαντλητικά τον εντεκασύλλαβο, προσεγγίζοντας σε μεγάλο βαθμό τη μετρική του σαιξπηρικού κειμένου, με όλες τις ιδιορρυθμίες της. Αυτή η επιλογή ήταν μάλιστα καινοτόμα σε σχέση με την παράδοση των ελληνόφωνων μεταφράσεων του Σαίξπηρ.

Ο Θεοτόκης δεν δοκίμασε μόνο τη μετρική ευελιξία της νεοελληνικής γλώσσας. Οι μεταφράσεις του από τα Σανσκριτικά, με τις πολυσύνθετες λέξεις τους, του έδωσαν την ευκαιρία να εμπνευστεί και να παράγει πολυσύνθετες λέξεις στα Ελληνικά, αναδεικνύοντας έτσι την παραγωγική δυνατότητα της γλώσσας. Η μετάφραση φιλοσοφικών έργων έφερε τον Θεοτόκη αντιμέτωπο με την ανάγκη να εκφράσει ορολογία και έννοιες για τις οποίες η δημοτική δεν διέθετε λεξιλόγιο. Τα ινδικά του μεταφράσματα και τα έπη του Βιργίλιου και του Λουκρήτιου του έδωσαν την ευκαιρία και συνάμα την πρόκληση, να χρησιμοποιήσει ένα μεγάλο πλήθος όρων από τη φύση, τις ανθρώπινες δραστηριότητες, αλλά και τις επιστήμες όπως η ιατρική, η φυσική, η γεωμετρία. Ο Θεοτόκης ανταποκρίθηκε μεταπλάθοντας λέξεις από την καθαρεύουσα ή την αρχαία Ελληνική και ανασύροντας σπάνιους και ξεχασμένους τύπους της λαϊκής γλώσσας από λεξικά, σώζοντάς τους έτσι από την αφάνεια. Παρομοίως, στις μεταφράσεις του από τα αρχαία Ελληνικά (Αριστοφάνη και Πλάτωνα) έπλασε νέες λέξεις, από αρχαιοελληνικής ή λόγιας προέλευσης λεξικά θέματα, ακολουθώντας τους μορφολογικούς κανόνες της δημοτικής, εμπλουτίζοντας έτσι τη γλώσσα και αναδεικνύοντας ταυτόχρονα τη συγγένειά της με την αρχαία.

Τέλος, τα έργα που μετέφρασε ο Θεοτόκης με την μεγάλη τους ειδολογική ποικιλία, του έδωσαν τη δυνατότητα να κινηθεί σε μια ευρεία κλίμακα ύφους, πάντα μέσα στο πλαίσιο της δημοτικής. Τα ρομαντικά του μεταφράσματα για παράδειγμα,

απαιτούσαν μια γλώσσα ποιητική, λυρική, πιο εκλεπτυσμένη σε σχέση με την τραχιά και καθημερινή γλώσσα του πεζογραφικού ρεαλισμού και νατουραλισμού. Έργα που είχαν ως θέμα τους τη ζωή στην ύπαιθρο του έδιναν την ευκαιρία να αξιοποιήσει την απλή λαϊκή γλώσσα, ενώ η *Κυρία Μποβαρύ* για παράδειγμα, καλούσε τη χρήση λεξιλογίου της αστικής ζωής και των ανάλογων τρόπων έκφρασης. Οι πολλοί διαφορετικοί χαρακτήρες, απαιτούσαν έναν λόγο προσαρμοσμένο υφολογικά ώστε να ταιριάζει στον καθένα, ανάλογα με την καταγωγή του, το μορφωτικό του επίπεδο και την κοινωνική του θέση. Πράγματι λοιπόν, μέσω της μετάφρασης ο Θεοτόκης επιδόθηκε σε μια εξαντλητική ανίχνευση των δυνατοτήτων της νεοελληνικής γλώσσας και συνέβαλε στη διεύρυνση των ορίων της.

Η τρίτη υπόθεση της εργασίας μας ήταν ότι, η επιλογή του Θεοτόκη να μεταφράσει κείμενα τα οποία μοιράζονται κοινά στοιχεία (λογοτεχνικά θέματα, αφηγηματικές τεχνικές, μοτίβα, ακόμα και ιδεολογίες), στοιχεία που απαντούν μάλιστα και στο πρωτότυπο έργο του, υποδεικνύει την πρόθεσή του να εισάγει τα συγκεκριμένα στοιχεία στη νεοελληνική λογοτεχνία. Κατά την ανάλυση των μεταφρασμάτων παρατηρήθηκε όντως ότι, πρόκειται για κείμενα που συνδέονται μεταξύ τους από σαφείς διακειμενικές σχέσεις. Επισημάνθηκε, για παράδειγμα, το γεγονός ότι η λυρική και επική ποίηση της Ινδίας φαίνεται να αντλεί υλικό από το ίδιο μυθολογικό υπόβαθρο που αντλούν η αρχαιοελληνική και λατινική λυρική και επική ποίηση. Παρομοίως, είδαμε ότι ο Σαίξπηρ και οι Γερμανοί ποιητές που μετέφρασε ο Θεοτόκης άντλησαν υλικό και ποιητικούς τρόπους από την αρχαιοελληνική και λατινική ποίηση, αλλά και από τη λαϊκή παράδοση των χωρών τους. Σχολιάστηκαν οι διακειμενικές αναφορές μεταξύ Πλάτωνα, Λουκρήτιου και Βιργίλιου. Εντοπίστηκαν κοινά σημεία ακόμα και στη μετρική των διαφόρων ποιητικών έργων, τα οποία όπως είδαμε ο Θεοτόκης αξιοποίησε στις μεταφράσεις του. Επισημάναμε ότι ο Θεοτόκης πρόσεξε ιδιαίτερα τα κοινά χαρακτηριστικά ανάμεσα στο ινδικό, το αρχαίο ελληνικό και το δυτικό θέατρο και ότι αντιμετώπιζε τις θεατρικές μεταφράσεις του και από τις τρεις γραμματείες (ινδική, αρχαία ελληνική και αγγλική) ως μια αυτούσια ενότητα της μεταφραστικής του εργασίας. Αναδεικνύοντας τα κοινά στοιχεία μεταξύ όλων των διαφορετικών μεταφρασμάτων του, ο Θεοτόκης υπέδειξε ότι, παρά τις αποστάσεις στον χώρο και στον χρόνο, οι λογοτεχνικές παραδόσεις δεν χωρίζονται από στεγανά, αλλά επικοινωνούν, γονιμοποιώντας η μία την άλλη.

Μεγάλο κομμάτι αυτής της γόνιμης ανταλλαγής αποτελεί και η μίξη ή σύζευξη διαφορετικών αισθητικών τάσεων και λογοτεχνικών ρευμάτων. Όπως φάνηκε στην πορεία της εργασίας, οι επιλογές του Θεοτόκη κατευθύνονταν με γνώμονα την πολυσυλλεκτικότητα. Από τη γερμανική λογοτεχνία για παράδειγμα, επέλεξε να μεταφράσει λίγα και αντιπροσωπευτικά έργα κορυφαίων ποιητών (Γκαίτε, Σίλλερ, Χάινε), πραγματοποιώντας με τον τρόπο αυτόν μια σταδιακή μετάβαση από τις τρεις φάσεις του ρομαντισμού στον πρώιμο ρεαλισμό. Μεταφράζοντας λίγα σύντομα διηγήματα από Ρώσους συγγραφείς και την *Κυρία Μποβαρύ* του Φλωμπέρ, έδωσε στο ελληνόφωνο κοινό δείγματα δύο διαφορετικών και εξίσου κορυφαίων εκδηλώσεων της ρεαλιστικής/ νατουραλιστικής πεζογραφίας. Επιπλέον, μεταφράζοντας τη *Λυσιστράτη* του Αριστοφάνη δίπλα στα δραματικά έργα του Σαίξπηρ και του Καλιδάσα, ανέδειξε ποικίλες όψεις της δραματικής αφήγησης τις οποίες, όπως είδαμε, αξιοποίησε στο πρωτότυπο έργο του με μεγάλη επιτυχία, αναπτύσσοντας αφηγηματικούς τρόπους που τον έφεραν πολύ κοντά στο θέατρο και τον κινηματογράφο. Αντίστοιχα είδαμε ότι, στο πρωτότυπο έργο του συνυπάρχουν ρομαντικά μοτίβα παράλληλα με ρεαλιστικές τεχνικές αφήγησης και, σε κάποιες περιπτώσεις, στοιχεία ακραίου νατουραλισμού. Επισημάναμε δε ότι, η συνειδητή από μέρους του χρήση μοτίβων και τρόπων της ηθογραφίας στα διηγήματά του λειτούργησε ως φορέας συγκεκαλυμμένου ρεαλισμού στην εξιδανικευτική λογοτεχνία της εποχής.

Τέλος, διαπιστώσαμε ότι στα μεταφράσματα αλλά και στα πρωτότυπα έργα του Θεοτόκη επανέρχονται ορισμένα ιδεολογικά/ φιλοσοφικά μοτίβα, τα οποία συνιστούν τη βάση της κοσμοθεωρίας του. Στον πυρήνα των έργων που μετέφρασε ο Θεοτόκης, από τα ινδικά κείμενα, με τα οποία ασχολούνταν καθ' όλη την παραγωγική του ζωή, ως τα φιλοσοφικά έργα, που τον απασχόλησαν από το 1906 και ύστερα, βρίσκεται η εναγώνια προσπάθεια του ανθρώπου να γνωρίσει και να κατανοήσει τον κόσμο. Αναφέραμε για παράδειγμα ότι, στα δράματα του Σαίξπηρ προβάλλεται η επιστημολογική αξία της τέχνης, ενώ ο Βιργίλιος, ο Λουκρήτιος και ο Πλάτωνας επιστρατεύουν την ποίηση στην υπηρεσία της φιλοσοφίας. Επίσης, στα φιλοσοφικά έργα που μετέφρασε ο Θεοτόκης εντοπίσαμε ως κοινό παρονομαστή την ιδέα ότι, η αναζήτηση της γνώσης μπορεί να οδηγήσει στη βελτίωση της ζωής, απαλλάσσοντας τον άνθρωπο από περιττούς φόβους και προκαταλήψεις. Αντίστοιχα, δείξαμε ότι ο

Θεοτόκης χρησιμοποίησε τη λογοτεχνία ως όχημα για την κατανόηση και την ερμηνεία του κόσμου.

Όπως είπαμε στο 1ο και 2ο κεφάλαιο, στα πρωτόλεια κιόλας έργα του, έκανε την εμφάνισή της η ιδέα ότι η ύπαρξη είναι ταυτόσημη με τον πόνο, ενώ έντονα τον απασχόλησε το ζήτημα της φθοράς και του θανάτου. Επηρεασμένος από την ινδική κοσμοθεωρία αλλά και από τον γερμανικό ιδεαλισμό, ο νεαρός Θεοτόκης απέδωσε την αιτία του πόνου στη επιθυμία (Πάθος) την οποία περιέγραψε με όρους σχεδόν μεταφυσικούς, ως μια δύναμη που ωθεί τον άνθρωπο στις χειρότερες επιλογές. Αντίστοιχα, η στάση του μπροστά στον θάνατο επηρεάστηκε από υπερβατικές αντιλήψεις για την ψυχή και τη μεταθανάτια ύπαρξη. Αργότερα, όταν βρέθηκε υπό την επιρροή του ρεαλισμού, του νατουραλισμού, και του υλισμού, διερεύνησε τα κοινωνικά αίτια της ανθρώπινης δυστυχίας, και περιέγραψε τη ζωή και τον θάνατο εντός μιας μηχανιστικής ερμηνείας του κόσμου, με έντονες αποχρώσεις επικούρειας ηθικής. Όπως τονίσαμε ιδιαίτερα στο 4ο κεφάλαιο, ο Θεοτόκης επιδόθηκε σε μια διεξοδική καταγραφή της πραγματικότητας της εποχής του, με σκοπό να αναδείξει τις προβληματικές της διαστάσεις. Επίσης, στο 3ο κεφάλαιο αναφερθήκαμε στη σύνδεση της αριστοφανικής *Λυσιστράτης* με την παρουσία του φεμινισμού στην πεζογραφία του Θεοτόκη και στο 4ο κεφάλαιο αντίστοιχα, συζητήσαμε τους συσχετισμούς μεταξύ των ρωσικών του μεταφρασμάτων και της σοσιαλιστικής του θητείας. Και βέβαια στο 5ο κεφάλαιο υποστηρίξαμε ότι, μεταφράζοντας το *Περί Φύσεως* και *Τα Προβλήματα της Φιλοσοφίας,* ο Θεοτόκης επιδίωξε συνειδητά τη σύζευξη της νεοελληνικής διανόησης με τη νεωτερική ευρωπαϊκή σκέψη. Επομένως, επαληθεύουμε την υπόθεση ότι ο Θεοτόκης συστηματικά εισήγε στη νεοελληνική λογοτεχνία στοιχεία από τα έργα που μετέφραζε, είτε κατ' ευθείαν με τα μεταφράσματα είτε με την αξιοποίησή τους στην πρωτότυπη λογοτεχνική παραγωγή του.

Η τέταρτη υπόθεσή μας ήταν ότι, η μεταφραστική διαδικασία λειτούργησε για τον Θεοτόκη ως πεδίο εξάσκησης των συγγραφικών του δεξιοτήτων και ανάπτυξης της καλλιτεχνικής του ταυτότητας. Είδαμε ότι η ενασχόληση του Θεοτόκη με την ινδική λογοτεχνία καλύπτει όλη την παραγωγική του περίοδο, ενώ ίχνη της επιρροής της βρίσκονται σε όλα του τα έργα. Ειδικότερα στα πρώτα χρόνια της σταδιοδρομίας του, οπότε έγραψε διηγήματα με μυθολογικό-ιστορικό περιεχόμενο, η σφραγίδα του ανατολικού μυστικισμού στο έργο του είναι ξεκάθαρη. Σημειώθηκε το γεγονός ότι, οι επιρροές του από τον γερμανικό ιδεαλισμό, τον ρομαντισμό και τη λυρική ποίηση, αν

και δεν έσβησαν ποτέ εντελώς, είναι κυρίως παρούσες στο ποιητικό του έργο (σονέτα) και σε κάποια από τα πρώιμα πεζά του (π.χ. στον *Απελλή*). Παρατηρήσαμε ότι τα έργα του Θεοτόκη αναπτύσσονταν σταδιακά σε έκταση και σε βάθος και ότι αυτό σαφώς σχετίζεται με τις μεταφραστικές του επιλογές. Η χρονική περίοδος κατά την οποία ο Θεοτόκης ασχολήθηκε με τα σαιξπηρικά μεταφράσματα συμπίπτει χρονικά με την ανάπτυξη της πρωτότυπης πεζογραφίας του από το σύντομο διήγημα στη νουβέλα και το μυθιστόρημα. Οι βαθείς και πολυεπίπεδοι χαρακτήρες του Σαίξπηρ λειτούργησαν ως υπόδειγμα για τον Θεοτόκη στα εκτενέστερα πεζά του, ενώ αξιοποίησε με δημιουργικό τρόπο και κάποια από τα αφηγηματικά ευρήματα του Άγγλου ποιητή. Επίσης, οι μεταφράσεις ρωσικού ρεαλισμού και γαλλικού νατουραλισμού υπήρξαν καθοριστικές για την ανάπτυξη των αφηγηματικών τεχνικών του Θεοτόκη.

Σε πολλές ακόμα περιπτώσεις τα μεταφράσματα λειτούργησαν ως υπόβαθρο και προπαρασκευαστικό στάδιο για το πρωτότυπο έργο του Θεοτόκη. Όπως είδαμε, στη νουβέλα *Η τιμή και το χρήμα* το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης, και κάποια από τα στοιχεία της δράσης και των χαρακτήρων προέρχονται από τη *Λυσιστράτη*. Ο Τουρκόγιαννος στον *Κατάδικο* αποτελεί ένα κράμα του πλατωνικού Σωκράτη και ηρώων του Ντοστογιέφσκι. *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους* οφείλουν την οργάνωση του αφηγηματικού υλικού, αλλά και πολλά από τα χαρακτηριστικά των ηρώων τους στην *Κυρία Μποβαρύ* του Φλωμπέρ. Η εικονοποιία του Βιργίλιου και του Λουκρήτιου από τη φύση και τις ανθρώπινες δραστηριότητες παρείχε στον Θεοτόκη άφθονο υλικό για τις μοναδικής ενάργειας και παραστατικότητας περιγραφές του. Τέλος, η εξαντλητική επεξεργασία του εντεκασύλλαβου για τις σαιξπηρικές μεταφράσεις συνέβαλε στην τελειοποίηση της μετρικής μορφής των σονέτων του.

Πέμπτη υπόθεση της εργασίας μας ήταν η εξής: Οι γλωσσικές επιλογές του Θεοτόκη, κοινές στο μεταφραστικό και το πρωτότυπο έργο του, ήταν επιλογές προγραμματικές, οι οποίες σχετίζονται με την ενεργή του στράτευση στον δημοτικισμό και με την κερκυραϊκή του ταυτότητα. Είδαμε ότι ο Θεοτόκης έγραψε και μετέφρασε σταθερά σε δημοτική γλώσσα[510], στην οποία ενσωμάτωσε πολλά από τα λεξιλογικά και

[510] Μοναδική εξαίρεση σε αυτόν τον κανόνα υπήρξε η μετάφραση της φιλοσοφικής πραγματείας του Μπέρτραντ Ράσσελ με τίτλο *Τα Προβλήματα της Φιλοσοφίας*, η οποία εξετάστηκε στο 5ο κεφάλαιο. Εκεί αναφέρθηκε ότι αποτελεί έργο προβληματικό ως προς την ένταξή του στο σύνολο της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη. Παρατηρήθηκε επίσης ότι, η επιλογή της καθαρεύουσας για

μορφολογικά στοιχεία του κερκυραϊκού ιδιώματος. Επιπλέον, παρατηρήσαμε ότι η γραφή του διακρίνεται από μια έντονη προφορικότητα, καθώς αποδίδει με μεγάλη ακρίβεια την εκφορά των λέξεων στον προφορικό λόγο. Παράλληλα, διαπιστώσαμε ότι, εκτός από τη γλώσσα καθαυτή, ο Θεοτόκης αποτυπώνει στην πεζογραφία του παραγλωσσικά στοιχεία, όπως επιφωνήματα, χειρονομίες που συνοδεύουν την ομιλία, επιτονισμό και μουσικότητα της φράσης. Εντάσσει στην αφήγησή του ακόμα και πολιτισμικά δεδομένα που σχετίζονται με τη γλώσσα, όπως παροιμίες και τραγούδια. Τονίσαμε ιδιαίτερα το γεγονός ότι ο Θεοτόκης δεν υποστήριξε τις γλωσσικές του θέσεις μόνο με το λογοτεχνικό του έργο, πρωτότυπο και μεταφραστικό, αλλά και με τον πολιτικό και επιστημονικό του λόγο, όπως άρθρα που είχε δημοσιεύσει σε εφημερίδες και περιοδικά, και με την *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας*, ένα ολόκληρο επιστημονικό σύγγραμμα σε κερκυραϊκή δημοτική.

Ο Θεοτόκης θεωρούσε τη νεοελληνική ομιλούμενη γλώσσα (δημοτική) ως φυσική εξέλιξη των αρχαίων Ελληνικών, επομένως ως γλώσσα *νόμιμη* προς πάσα χρήση, ενώ χαρακτήριζε την καθαρεύουσα ως *παρασχηματισμό,* δηλαδή γλώσσα τεχνητή, που παραβιάζει τους γλωσσολογικούς κανόνες που διέπουν τις φυσικές γλώσσες. Στο 1ο κεφάλαιο της εργασίας μας είδαμε ότι, η μελέτη των Σανσκριτικών και της ινδικής λογοτεχνίας έπαιξε καθοριστικό ρόλο στην ανάπτυξη των γλωσσικών θέσεων του Θεοτόκη. Το μεγαλύτερο ελάττωμα της καθαρεύουσας, σύμφωνα με τον Θεοτόκη, ήταν το γεγονός ότι, όπως και τα Σανσκριτικά στην Ινδία, αποτελούσε τη γλώσσα μιας ελίτ, αποκλείοντας τα λαϊκά στρώματα από την πρόσβαση στην παιδεία και την κουλτούρα. Μεταφράζοντας τη «Ρούσσικη Γλώσσα» του Τουργκένιεφ, όπως είδαμε στο 4ο κεφάλαιο, πρόβαλε το αίτημά του για μια γλώσσα *δυνατή, αληθινή κ' ελεύτερη*, δηλαδή μια γλώσσα που δεν θα ρυθμίζεται με κανονιστικό τρόπο από τα πάνω, αλλά θα ακολουθεί τη φυσική εξέλιξη μέσω της χρήσης και του χρόνου. Επομένως, η στράτευση του Θεοτόκη στον δημοτικισμό σχετίζεται με τις πολιτικές του πεποιθήσεις, και τα επιχειρήματά του υπέρ της δημοτικής αποδεικνύουν ότι είδε το γλωσσικό ζήτημα ως ζήτημα πρωτίστως κοινωνικό.

Όπως εξηγήσαμε στο 4ο κεφάλαιο της εργασίας μας, χρήση της δημοτικής υπήρξε και στα έργα συγγραφέων που υποστήριζαν την καθαρεύουσα, αλλά μόνο επιλεκτικά. Σχολιάσαμε ότι, η συνεπής εκλογή της καθαρεύουσας ως φωνής του αφηγητή και ο

---

τη μετάφρασή του ήταν ατυχής και απέβη εν τέλει εις βάρος του πρωτότυπου έργου, προδίδοντας το ύφος και τις προθέσεις του συγγραφέα.

περιορισμός της δημοτικής στους διαλόγους και στον ελεύθερο πλάγιο λόγο, αποτελούσε έκδηλη παραδοχή εκ μέρους των συγγραφέων, ότι η γλώσσα του λαού δεν μπορεί να λειτουργήσει ως εργαλείο λογοτεχνικό, αλλά μόνο ως αντικείμενο παρατήρησης, και μάλιστα παρατήρησης αφ' υψηλού, εντός του πλαισίου της λαογραφικής αποστολής της ηθογραφίας. Η αποκλειστική χρήση της δημοτικής αποτέλεσε για τους νεοέλληνες πεζογράφους μια συνειδητή ρήξη με το κατεστημένο της λόγιας παράδοσης και συνέπεσε με την αποφασιστική στροφή προς τον ρεαλισμό και τον νατουραλισμό, ενώ το δημοτικιστικό κίνημα σχετίστηκε στενά και με την είσοδο του σοσιαλισμού στην Ελλάδα. Ο Θεοτόκης, όπως είδαμε, υπήρξε πρωτοπόρος αυτής της στροφής, με την αδιάλειπτη χρήση της κερκυραϊκής δημοτικής σε όλα τα μέρη του έργου του. Η καθολική χρήση της δημοτικής στο έργο του είχε καθαρά ιδεολογικό χαρακτήρα. Αναιρώντας την πολιτισμική διαφοροποίηση μεταξύ του αφηγητή και των προσώπων, κατέβασε τον συγγραφέα από το βάθρο του και υποχρέωσε τον αναγνώστη να έρθει πιο κοντά στα δρώντα πρόσωπα και, ενδεχομένως, να αναγνωρίσει τις ομοιότητές του με αυτά.

Ο Θεοτόκης στήριξε τις γλωσσικές του θέσεις με ιδιαίτερη μαχητικότητα και συχνά με κόστος για την επιτυχία και την καταξίωσή του ως συγγραφέα. Στο 5ο κεφάλαιο είδαμε ότι, η μετάφραση των *Γεωργικών* του Βιργίλιου έγινε δεκτή από την κριτική με επαίνους για την προσπάθεια, αλλά απορριπτικά σχόλια για τη γλώσσα. Επίσης, καθώς ήδη αναφέρθηκε, υπήρξε έντονη διαφωνία με υποψήφιο εκδότη, ακριβώς πάνω στο ζήτημα της γλώσσας, οπότε ο Θεοτόκης αρνήθηκε κατηγορηματικά να συμμορφωθεί με τις υποδείξεις, με αποτέλεσμα η έκδοση των μεταφράσεων να ματαιωθεί. Σχολιάστηκε η συνεργασία του Θεοτόκη με τον *Νουμά*, μέσα από τις σελίδες του οποίου συμμετείχε στη δημόσια αντιπαράθεση για το γλωσσικό ζήτημα, προβάλλοντας και εκεί την κερκυραϊκή του ταυτότητα και υπενθυμίζοντας τη συνεισφορά της Κερκυραϊκής Σχολής στην εθνική λογοτεχνία.

Τέλος πρέπει να επισημάνουμε ότι, η χρήση της δημοτικής από τον Θεοτόκη δεν γίνεται αδιακρίτως, ισοπεδώνοντας τον λόγο σε ένα και μοναδικό ύφος. Παίρνει μεν την πρώτη ύλη από την καθομιλουμένη, αλλά την επεξεργάζεται, δίνοντας έμφαση στην καλλιτεχνική προοπτική της γλώσσας. Για παράδειγμα, στη μετάφραση της *Μποβαρύ* και στο δικό του αστικό μυθιστόρημα, *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους*, χρησιμοποιεί μια γλώσσα, ναι μεν δημοτική, σαφώς χρωματισμένη από το κερκυραϊκό ιδίωμα, αλλά πολύ πιο κοντά στην κοινή νεοελληνική, σε σχέση με τα

διηγήματα της κερκυραϊκής υπαίθρου. Όταν η ανάγκη του κειμένου το καλεί, όπως είδαμε στα φιλοσοφικά του μεταφράσματα, αντλεί λεξιλόγιο από τη λόγια και την αρχαία γλώσσα, προσαρμοσμένο βεβαίως στη μορφολογία της νεοελληνικής. Αυτά τα δεδομένα φέρνουν τον δημοτικισμό του Θεοτόκη πολύ πιο κοντά στα πρότυπα του Σολωμού, του Πολυλά και του Μαβίλη, παρά στις κατευθύνσεις που έλαβε το δημοτικιστικό κίνημα στην Αθήνα, υπό την επιρροή του Ψυχάρη.

Αυτές οι παρατηρήσεις μας φέρνουν στην έκτη υπόθεση της εργασίας μας, ότι το μεταφραστικό και το πρωτότυπο έργο του Θεοτόκη εντάσσονται στο επτανησιακό πλαίσιο, ακολουθούν το πρόγραμμα του σολωμικού κύκλου και των συνεχιστών του και αποτελούν εξέλιξη και εκσυγχρονισμό του τελευταίου. Την υπόθεση αυτή επαληθεύουν όλα όσα ειπώθηκαν παραπάνω σχετικά με τις μετρικές και γλωσσικές επιλογές του Θεοτόκη, όπως για παράδειγμα η δοκιμή ποικίλων μετρικών μορφών στη μετάφραση της ποίησης, η αξιοποίηση της δημοτικής παράδοσης, η ενσωμάτωση αρχαίων και λόγιων τύπων στη δημοτική γλώσσα, η συνεπής προβολή της κερκυραϊκής εντοπιότητας. Η σχέση του Θεοτόκη με την επτανησιακή παράδοση και τον σολωμικό κύκλο δεν οφείλεται μόνο στο γεγονός ότι έτυχε να γεννηθεί στην Κέρκυρα. Αναφερθήκαμε επανειλημμένα στον καθοριστικό ρόλο που έπαιξε στη διαμόρφωση του Θεοτόκη η συγγένειά του με τον Πολυλά και η στενή σχέση μαθητείας και φιλίας που τον συνέδεσε με τον Μαβίλη. Ο ίδιος ο Θεοτόκης, όπως είδαμε, αναγνώριζε τον Σολωμό ως *ελέω θεού* εθνικό ποιητή που ανέδειξε τη νεοελληνική γλώσσα και έθεσε τις βάσεις για την ανάπτυξη της εθνικής λογοτεχνίας. Είδαμε επίσης ότι, για να υποστηρίξει τις γλωσσικές του θέσεις ο Θεοτόκης επικαλείται τον Σολωμό ως αυθεντία, δίπλα στον Βολταίρο και τον Φοριέλ.

Σε όλα τα κεφάλαια της εργασίας μας δείξαμε πώς τα έργα που επέλεξε προς μετάφραση ο Θεοτόκης εντάσσονται στο πρόγραμμα του Σολωμού και του Πολυλά. Οι μεταφράσεις του Σαίξπηρ για παράδειγμα, συνδέονται με την πρώιμη τάση που εκδηλώθηκε στον χώρο για τη διάδοση του σαιξπηρικού έργου σε ευρύτερα λαϊκά στρώματα, καθώς και με τις σολωμικές υποδείξεις λογοτεχνικών προτύπων στον *Διάλογο* και τους *Στοχασμούς*. Η ενασχόληση με την ινδική γραμματεία υπήρξε σχεδόν αποκλειστική πρωτοπορία των επτανήσιων, ενώ είδαμε ότι ο Θεοτόκης συνεργάστηκε με τον Μαβίλη στη μετάφραση του *Νάλας και Νταμαγιάντη* και ανέλαβε να την ολοκληρώσει και να την εκδώσει μετά τον θάνατο του τελευταίου. Και οι μεταφράσεις λατινικής ποίησης, όπως τεκμηριώθηκε στα αντίστοιχα

κεφάλαια, σχετίζονται με την εγγύτητα των επτανήσιων στη λατινική και ιταλική κουλτούρα, σε αντίθεση με την περιθωριοποίηση και υποβάθμισή της από την ελληνοκεντρική λογιοσύνη. Επιπλέον, είδαμε ότι η συνεργασία του με την *Κερκυραϊκή Ανθολογία* συνέβαλε στην προσπάθεια των ντόπιων λογοτεχνών να αναζωογονήσουν την πνευματική και λογοτεχνική κίνηση της Κέρκυρας, σε μια περίοδο που η Αθήνα είχε υποσκελίσει την επτανησιακή παράδοση.

Συζητήσαμε βεβαίως και τις αποκλίσεις του Θεοτόκη από το μεταφραστικό πρόγραμμα του σολωμικού κύκλου, όπως ήταν για παράδειγμα η μετάφραση του υστερορομαντικού Χάινε, του βωμολόχου και αντιρομαντικού Αριστοφάνη, του νατουραλιστή Φλωμπέρ, του υλιστή Λουκρήτιου κ.ο.κ. Και σε αυτές τις περιπτώσεις όμως, όπως φάνηκε, ο Θεοτόκης παρέμεινε πιστός στην ουσία του σολωμικού διδάγματος, δηλαδή στην επικοινωνία χρήσιμων και επίκαιρων ιδεών, στην καλλιέργεια της γλώσσας και στη γονιμοποίηση της ελληνικής λογοτεχνίας, μέσω της μετάφρασης. Ανάλογη είναι και η σχέση του πρωτότυπου έργου του Θεοτόκη με τις σολωμικές υποδείξεις. Στο 2ο κεφάλαιο, για παράδειγμα, αναλύσαμε τα πρωτόλεια πεζά και τα σονέτα του Θεοτόκη ως έργα κατά κύριο λόγο ρομαντικά και μάλιστα αναδείξαμε τη σχέση τους με τη σολωμική πρόσληψη του γερμανικού ρομαντισμού. Η ανάδειξη αυτής της πλευράς του πρωτότυπου έργου του Θεοτόκη είναι εξαιρετικά σημαντική, καθώς αποτελεί τον «χαμένο κρίκο» που το συνδέει με την επτανησιακή παράδοση, στην οποία δεν εντάσσεται άμεσα η ρεαλιστική πεζογραφία του Θεοτόκη. Ο ρεαλισμός και άλλα χαρακτηριστικά του θεοτοκικού έργου, όπως η εκτεταμένη χρήση της ρομαντικής ειρωνείας και η υλιστική ερμηνεία του κόσμου, αποτελούν στοιχεία ξένα προς τον ιδανισμό του Σολωμού, του Πολυλά και του Μαβίλη. Παρόλα αυτά, όπως υποστηρίξαμε στο 4ο κεφάλαιο, η μετακίνηση του Θεοτόκη από τον ρομαντισμό στον ρεαλισμό και από την ποίηση στην πεζογραφία αποτέλεσε μέρος της προσπάθειάς του να παρακολουθήσει τις τάσεις της εποχής του και να γεφυρώσει την επτανησιακή παράδοση με την εθνική λογοτεχνία.

Έχοντας επιβεβαιώσει λοιπόν όλες μας τις αρχικές υποθέσεις, μπορούμε να πούμε ότι η παρούσα εργασία εκπλήρωσε τους στόχους που είχαν τεθεί: **Πρώτο**, μελετήσαμε και αξιολογήσαμε με επιστημονικούς όρους το σύνολο της μεταφραστικής εργασίας του Θεοτόκη, αναδεικνύοντας παραμελημένα ή ακόμα και λανθάνοντα ως τώρα μεταφράσματά του (όπως τα 10 ποιήματα του Κάτουλλου που συζητούνται στο 2ο κεφάλαιο). **Δεύτερο**, εντάξαμε τη μεταφραστική εργασία του Θεοτόκη στο ιστορικό

της πλαίσιο, δείχνοντας ότι, βρισκόμενη σε συνάρτηση με την ευρωπαϊκή επικαιρότητα και τη νεοελληνική πραγματικότητα, λειτούργησε ως συνέχεια του μεταφραστικού προγράμματος του Σολωμού και των συνεχιστών του. **Τρίτο**, μελετήσαμε την εργασία του Θεοτόκη διαχρονικά και συνολικά, εντοπίζοντας στο πρωτότυπο έργο του τις επιδράσεις από όλα τα λογοτεχνικά και ιδεολογικά ρεύματα που τον επηρέασαν. **Τέταρτο**, επισημάναμε τις διακειμενικές σχέσεις που συνδέουν τα μεταφράσματα του Θεοτόκη με τα πρωτότυπα έργα του, αναδεικνύοντας έτσι τη σημαντική συμβολή της λογοτεχνικής μετάφρασης στη δημιουργία πρωτότυπης λογοτεχνίας.

Συνοψίζοντας, θεωρούμε ότι η παρούσα εργασία κατόρθωσε να συνθέσει μια ανανεωμένη και ολοκληρωμένη εικόνα της συγγραφικής ταυτότητας του Κωνσταντίνου Θεοτόκη, προσεγγίζοντας τη μετάφραση και την παραγωγή πρωτότυπου έργου ως ενιαία λογοτεχνική δραστηριότητα, όπως το έκανε και ο ίδιος. Η δική μας πρόταση για την ερμηνεία του θεοτοκικού έργου είναι επιγραμματικά η εξής: Κάθε απόπειρα ένταξης του Θεοτόκη σε μία σχολή, μία ιδεολογία ή ένα λογοτεχνικό ρεύμα είναι προβληματική, επειδή το κύριο και διαχρονικό χαρακτηριστικό του έργου του είναι η πολυσυλλεκτικότητα και ο συγκερασμός διαφορετικών και συχνά αντίρροπων τάσεων. Κάθε ερμηνεία του έργου του που δεν εξετάζει τις μεταφράσεις ως εργασία ισότιμη και συμπληρωματική της πρωτότυπης παραγωγής, δεν μπορεί παρά να είναι ελλιπής. Ο Θεοτόκης έζησε και εργάστηκε πάνω στο γύρισμα του αιώνα και βρέθηκε, εν μέρει λόγω της συγκυρίας και εν μέρει από δική του επιλογή, να επιτελεί έναν ρόλο γεφυρωτικό και συμβιβαστικό μεταξύ διαφορετικών λογοτεχνικών παραδόσεων και διαφορετικών ταυτοτήτων. Η δική του θέση στην Ιστορία της Λογοτεχνίας δεν μπορεί να παρασταθεί ως ένα σημείο, ούτε καν ως ένα βέλος, αλλά ως εκκρεμές που κινείται ανάμεσα στην Ευρώπη και την Ελλάδα, την Κέρκυρα και την Αθήνα, τον εθνικισμό και τον σοσιαλισμό, τον τοπικισμό και τον διεθνισμό, την ποίηση και την πεζογραφία, τον ρομαντισμό και τον νατουραλισμό, τον ιδανισμό και τον υλισμό, και σε τελική ανάλυση, ανάμεσα στο καλλιτεχνικό όραμα και τη βιωμένη εμπειρία, διεκδικώντας για την τέχνη του το δικαίωμα όχι μόνο να δείχνει, αλλά και να διαμορφώνει την πραγματικότητα.

# ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

## Πηγές 1 – Μεταφράσματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη


Αριστοφάνης, 2004. *Λυσιστράτη.* (Μεταφρασμένο το 1909). Κέρκυρα: Βιβλιοθήκη Γεωργίου Ι. Θεοτόκη.

Βιργίλιος, 1908. Τα Γεωργικά (βιβλία Α΄και Β΄). *Νουμάς*, τχ. 280, 282, 285-288. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Βιργίλιος, 1909. *Τα Γεωργικά* (Πλήρη). Τυβίγγη: Ερρίκος Λάουπ.

Γκαίτε, Γ. Β., 1915. Μινιόν. *Νουμάς*, τχ. 561. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Γκαίτε, Γ. Β., 1919. *Ο Ερμάννος και η Δωροθέα*.(Δημοσιευμένο σε συνέχειες στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, 1916-1918). Αθήνα: Γ.Ι. Βασιλείου.

Γκόρκυ, Μ., 1918. Μπρος στη ζωή. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Γ΄. Κέρκυρα.

Ινδική λογοτεχνία, 1901. Ο βασιληάς Παριξίτης δαγκάνεται από τον οφιοδαίμονα Ταξακάν. *Διόνυσος*, τχ. 3 και 4.

Ινδική λογοτεχνία, 1904. Ιστορία του Σουναξαίπα. *Νουμάς*, φ. 98. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Βαιδικός ύμνος στον Ίντρα και τον Βαρούνα. Βαιδικός ύμνος στη Δρύμα. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς*, φ. 202. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Βαιδικός ύμνος στον Ίντρα. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς*, φ. 207. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Βαιδικός ύμνος στο Βαρούνα. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς*, φ. 208. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Βαιδικός ύμνος στον Ήλιο. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς*, φ. 211. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Βαιδικός ύμνος στους Πάντες-Θεούς. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς,* φ. 212 Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Διάλογος του Ίντρα και του Βαρούνα. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς*, φ. 214. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Μονόλογος του μεθυσμένου Ίντρα. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς*, φ. 215 Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Στη νύχτα. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς*, φ. 216. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Η ελεημοσύνη. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς*, φ. 220. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1906. Στο Βάτα. Από το ιερό βιβλίο Ριγβέδα. *Νουμάς*, φ. 221. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1907. Από τα ερωτικά τραγούδια του Άμαρου. *Νουμάς*, φ. 229. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1907. Ο κατακλυσμός. Από τη Μαχαβαράτα. *Νουμάς*, φ. 232. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1908. Ιστορία του Ζαρατκάρου. Από τη Μαχαβάρατα. *Νουμάς*, φ. 300-301. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1908. *Το δράμα που εσύνθεσε ο περίφημος Καλιδάσας, το ονομαζόμενο Ο αναγνωρισμός της Σακουντάλας*. Κέρκυρα: Κωνστ. Γ. Ασπιώτη.

Ινδική λογοτεχνία, 1918. Το δράμα που εσύνθεσε ο περίφημος Καλιδάσας, το λεγόμενο Η Μαλάβικα και ο Αγνιμίτρας. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τχ. 17-18. Κέρκυρα.

Ινδική λογοτεχνία, 1923. Οι γυναίκες. Από τις παροιμίες του Βατριχάρη. εφημ. *Ελπίς*, φ. 26/7/1923. Κέρκυρα.

Ινδική λογοτεχνία, 1926. Ο κατακλυσμός. Από τη Σαταπαθαβραχμάνα. *Φιλότεχνος*, τχ. 11-12/1926. Βόλος.

Ινδική λογοτεχνία, 1928. *Νάλας και Νταμαγιάντη. Από τη Μαχαβαράτα.* (μτφ Λ. Μαβίλη και Κ. Θεοτόκη, πρωτοδημοσιευμένη το 1914, στα *Γράμματα*). Αθήνα: Ελευθερουδάκης.

Ινδική λογοτεχνία, 1948. Οι τρεις μεγάλες αρετές. Από τους Ουπανισάδες. εφημ. *Κερκυραϊκά Νέα*, φ. 5/7/1948 Κέρκυρα: Δαφνής, Κ..

Ινδική λογοτεχνία, 1988. *Ινδικά Μεταφράσματα (Ο Ρούρος και οι Όφιοι, Ο βασιληάς Παριξίτης δαγκάνεται από τον οφιοδαίμονα Ταξακάν, Η Ιστορία των δυονών Ζαρατκάρων)*. Αθήνα: Κείμενα.

Ινδική λογοτεχνία, 1990. *Νάλας και Νταμαγιάντη. Από τη Μαχαμπάρατα.* (μτφ Λ. Μαβίλη και Κ. Θεοτόκη). Αθήνα: Σελίδες.

Ινδική λογοτεχνία, 1997. Ο Ρούρος και οι Όφιοι. *Πόρφυρας*, τχ. 79-82. Κέρκυρα.

Ινδική λογοτεχνία, 1997. *[ο Βισβάμιτρας μιλεί με τα ποτάμια], [ο Βάρουνας συνθηκολογεί με τον Αγνή], [η σκύλλα του Ίνδρα και οι Πάνιδες]*. Από το ιερό βιβλίο *Ριγβέδα.* Στο: Κωνσταντίνος Θεοτόκης, *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας* (σσ. 267 -272).

Κάτουλλος, 1973. Catullus (carmina 1, 2, 3, 51, 11, 5, 7, 8, 49, 46). *Δοκιμασία,* Ιούλιος-Αύγουστος, τχ. 2, σσ. 65-74. Γιάννενα: Δάλλας, Γ..

Κέλνερ, Κ., 1990 (1914). Εισαγωγή. Στο: *ΝΑΛΑΣ ΚΑΙ ΝΤΑΜΑΓΙΑΝΤΗ, ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΤΟΥ "ΜΑΧΑΜΠΧΑΡΑΤΑ".* Αθήνα: Σελίδες, σσ. 9-34.

Λουκρήτιος, 1986. *Περί φύσεως.* (Δημοσιευμένο τμηματικά στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, 1916-1920). Αθήνα: Κείμενα.

Ντοστογιέφσκι, Φ., 1918. Τα Χριστούγεννα του φτωχού παιδιού. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Γ΄. Κέρκυρα.

Οράτιος, 1906. Ωδές (βιβλ. Α΄ωδές γ΄, ε΄, η΄). *Νουμάς*, τχ. 205. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Πίνδαρος, 1906. ΙΔ' Ολυμπιονίκης. *Νουμάς*, τχ. 206. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Πλάτωνας, 2009. *Ο Φαίδωνας*. (Μεταφρασμένο το 1911). Κέρκυρα: Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών.

Ράσσελ, Β., 1923. *Τα προβλήματα της Φιλοσοφίας.* Αθήνα: Γ.Ι. Βασιλείου.

Σαίξπηρ, Γ., 1915. *Ο Οθέλλος Ο μαύρος της Βενετιάς*. Αθήνα: Γ.Ι. Βασιλείου.

Σαίξπηρ, Γ., 1923. *Μάκβεθ.* Αθήνα: Ελευθερουδάκης.

Σαίξπηρ, Γ., 1925. Ο βασιληάς Ληρ. (Απόσπασμα). *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Ε΄. Κέρκυρα.

Σαίξπηρ, Γ., 1929. Ο βασιληάς Ληρ. (Απόσπασμα). *Ελληνικά Γράμματα* (έτος 1929). Αλεξάνδρεια.

Σαίξπηρ, Γ., 1930. *Η τρικυμία.* (Μεταφρασμένο το 1914). Αθήνα: Ελευθερουδάκης.

Σαίξπηρ, Γ., 1977. *Άμλετ.* (Δημοσιευμένο τμηματικά στην *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, 1916-1924). Αθήνα: Ε. Σπουδών Νεοελλ. Πολιτισμού και Γεν.Παιδείας.

Σίλλερ, Φρ., 1915. Η περιωπή της γυναικός. *Νουμάς*, τχ. 560. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Τολστόι, Λ., 1916. Ο τσάρος και το ποκάμισο. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Β΄. Κέρκυρα.

Τολστόι, Λ., 1917. Αλληγορία απάνου στην ατομική ιδιοχτησία. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Β΄. Κέρκυρα.

Τολστόι, Λ., 1917. Παιδική σοφία. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Γ΄. Κέρκυρα.

Τουργκένιεφ, Ι., 1916. Ο ξεροκέφαλος. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Α΄. Κέρκυρα.

Τουργκένιεφ, Ι., 1916. Ο σπούργιτας. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Α΄. Κέρκυρα.

Τουργκένιεφ, Ι., 1916. Ο διακονιάρης. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Α΄. Κέρκυρα.

Τουργκένιεφ, Ι., 1917. Προσευκή. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Β΄. Κέρκυρα.

Τουργκένιεφ, Ι., 1917. Ο σκύλλος. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Β΄. Κέρκυρα.

Φλομπέρ, Γ., 2016. *Η κυρία Μποβαρύ* (11η έκδοση). Αθήνα: Πατάκης

Χάινε, Χ., 1915. Η λιτανεία. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Α΄. Κέρκυρα.

Χάινε, Χ., 1916. Τραγούδι. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Α΄. Κέρκυρα.

Χάινε, Χ., 1917. Η Λορελάη. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τ. Β΄. Κέρκυρα.

## Πηγές 2 – Πρωτότυπα των έργων που μετέφρασε ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης


Bertrand, R., n.d.. *The problems of Philosophy*. www.mohamedrabeea.com/.../book1_1017.

Catullus, 2004. Catulli Carmina. Στο: *Κάτουλλος – Ο Νεωτερικός Ποιητής της Ρώμης* (εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια, Λεωνίδας Τρομάρας). Θεσσαλονίκη: Universtiy Studio Press.

Goethe, J.W., 1977. *Samtliche Werke*, b.3. Zurich: Artemis Verlag.

Gustave, Fl., 1917. *Madame Bovary: moeur de province.* Paris: Bibliotheque - Charpentier.

Heine, H., 1959. *Werke*. Berlin: Deutsche Buch-Gemeinschaft.

Horatius, 2004. *Horace, Odes and Epodes.* (ed. Niall Rudde) London: Harvard University Press.

Lucretius, 2009. *Titi Lucreti Cari, De rerum natura - Libri Sex* (ed. H. A. J. Munroe). New York: Cambridge University Press.

Schiller, Fr., 1911. *Werke*. Berlin: Der Tempel.

Shakespeare, W., 1980. The Harvard Classics. *Elizabethan Drama, Marlowe – Shakespeare (Hamlet, King Lear, Macbeth, Tempest),* edited by Charles W. Eliot. Danbury Connecticut: Grolier Enterprises.

Shakespeare, W., 2000. *Othello*, edited by Cedric Watts. Hertfordshire: Wordsworth Editions.

Vergilius, σ.Μ., 2013. σ. *Vergilius Maro, Georgica.* (ed. Jian Biagio Conte). Berlin: De Gruyter.

Αριστοφάνης, 1975. *Κωμωδίαι Αριστοφάνους*, τ. 2. Αθήνα: Πάπυρος.

Πίνδαρος, 1997. *Πίνδαρου επίνικοι: εκτενή προλεγόμενα για τη ζωή και το έργο του Πινδάρου* -αρχαίο κείμενο-έμμετρη μετάφραση με εισαγωγή και σχετικές σημειώσεις / Βασ. Ι. Λαζανά. Αθήνα: s.n.

Πλάτων, 199-. *Φαίδων - Πρωταγόρας, Πλάτων.* Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ευ. Παπανούτσος, Β. Τατάκης. Αθήνα: Ι. Ζαχαρόπουλος.

## Πηγές 3 – Πρωτότυπα έργα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη


Théotoky, Comte, C., 1895. *Vie de Montagne.* Paris: Perrin et Cie, Libraires – Editeurs.

Θεοτόκης, Κ., 1901. Juventus Mundi. *Διόνυσος*, Τόμος Ά, σσ. 187-189.

Θεοτόκης, Κ., 1904. Σανσκριτική και Καθαρεύουσα. *Ο Νουμάς,* 10 Οκτωβρίου, σσ. 1-6.

Θεοτόκης, Κ., 1904. Κασσώπη. *Νουμάς*, τχ. 93. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Θεοτόκης, Κ., 1905. Ένα πολιτικό γράμμα. *Νουμάς*, τχ. 152. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Θεοτόκης, Κ., 1912. Η τιμή και το χρήμα. *Νουμάς*, τχ. 484-497. Αθήνα: Ταγκόπουλος.

Θεοτόκης, Κ., 1915. Κοσμογονία. *Κερκυραϊκή Ανθολογία*, τχ 2, σσ. 44-50.

Θεοτόκης, Κ., 1919. *Κατάδικος.* Αθήνα: Γ.Ι. Βασιλείου.

Θεοτόκης, Κ., 1920. *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα*. Αθήνα: Γ.Ι. Βασιλείου.

Θεοτόκης, Κ., 1922. *Οι σκλάβοι στα δεσμά τους.* Αθήνα: Ελευθερουδάκης.

Θεοτόκης, Κ., 1948. Στη Μελωδία. Από τις ανέκδοτες *Αντιφεγγίδες*. *Κερκυραϊκά Νέα*, φ.17. Κέρκυρα: Δαφνής Κ..

Θεοτόκης, Κ., 1955. *Το Πάθος*. Στο: *Κωνσταντίνος Θεοτόκης - Συλλογή.* Αθήνα: Βασική Βιβλιοθήκη "Αετού" - Ιωάννου Ν. Ζαχαρόπουλου, σσ. 41-101.

Θεοτόκης, Κ., 1980. *Πάθος*. Αθήνα: Γραφή.

Θεοτόκης, Κ., 1981. *Η χάση του κόσμου. Το όνειρο του Σατνή. (ανέκδοτα διηγήματα).* Αθήνα: Κείμενα.

Θεοτόκης, Κ., 1989. Η τιμή και το χρήμα. Στο: *Επιλογή.* Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, σσ. 41-110.

Θεοτόκης, Κ., 1989. Κατάδικος. Στο: *Επιλογή.* Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, σσ. 111-228.

Θεοτόκης, Κ., 1989. Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα. Στο: *Επιλογή.* Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, σσ. 229-363.

Θεοτόκης, Κ., 1991. *Ο Σολωμός*. Κείμενο του Κ. Θεοτόκη για τον Σολωμό, δημοσιευμένο σε βιεννέζικη εφημερίδα. Μετάφραση από τα γερμανικά: Π. Καραγιώργος). *Πόρφυρας*, Απρίλιος - Σεπτέμβριος, τχ. 57-58, σσ. 345-352.

Θεοτόκης, Κ.. 1993. *Ιστορία της Ινδικής λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Θεοτόκης, Κ., 1994. *Ο παπά Ιορδάνης Πασίχαρος και η ενορία του* (ανολοκλήρωτο, 1923). Αθήνα: Συνέχεια.

Θεοτόκης, Κ., 1999 (1895). *Η Ζωή στο Βουνό* (μετάφραση από τα Γαλλικά: Γιώργος Ξενάριος). Αθήνα: Καστανιώτη.

Θεοτόκης, Κ., 1998. *Τα Σονέτα*. Αθήνα: Ωκεανίδα.

Θεοτόκης, Κ., 2000. *Απελλής* (1905). Αθήνα: ΑΓΡΑ.

Θεοτόκης, Κ., 2003 (1898). *Το Βιό της κυράς Κερκύρας*. Αθήνα: Νεφέλη.

Θεοτόκης, Κ., 2011. *Κορφιάτικες ιστορίες* (με γλωσσάρι του Αρ. Κάντα). Κέρκυρα: Ιδέες.

Θεοτόκης, Κ., 2019. *Η τιμή και το χρήμα* (με κριτικό επίμετρο της Έρης Σταυροπούλου). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

## Βιβλιογραφία


Ahrensdorf, σ. J., 1995. *The Death of Socrates and the Life of Philosophy: An Interpretation of Plato's Phaedo.* Albany: State University of New York Press.

Albrecht, M. V., 2013. *Ιστορία της Ρωμαϊκής Λογοτεχνίας.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Angelloz, J.-F., 2017 [1968]. Εισαγωγή. Στο: *Τα πάθη του νεαρού Βέρθερου.* Ε΄ Ανατύπωση επιμ. Αθήνα: Άγρα, σσ. 9-59.

Anon., 2020. *The Nobel Prize.* [Ηλεκτρονικό] Available at: https://www.nobelprize.org/prizes/lists/all-nobel-prizes-in-literature/ [Πρόσβαση 29 November 2020].

Asmis, E., 2008. Lucretius' New World Order: Making a Pact with Nature. *The Classical Quarterly - New Series*, May, 58(1), σσ. 141-157.

Baker, M., 1992. *In other words.* London and New York: Routledge.

Bassnett, S., 1998. *Συγκριτική Γραμματολογία - Κριτική Εισαγωγή.* Αθήνα: Πατάκης.

Beaton, R., 1996. *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία.* Αθήνα: Νεφέλη.

Beekes, R. S. σ., 2004 (1995). *Εισαγωγή στη Συγκριτική Ινδοευρωπαϊκή Γλωσσολογία.* 1η επιμ. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σποδών.

Behler, E., 1968. The Origins of the Romantic Literary Theory. *Colloquia Germanica*, Τόμος 2, σσ. 109-126.

Berdyaev, N., 1921 (μετ. στα ελληνικά, 1990). *Το Πνεύμα του Ντοστογιέφσκι.* Θεσσαλονίκη: Π. Πουρναρά.

Berlin, I., 1999. *Οι ρίζες του ρομαντισμού.* Αθήνα: SCRIPTA.

Bosanquet, B., 1912. "Review of Bertrand Russell, The Problems of Philosophy". *Mind*, October, Issue 84, σσ. 556-64.

Chattopadhyaya, D. σ., 1985. The One and the Many. Στο: *India and Greece - Connections and parallels.* Bombay - India: MARG PUBLICATIONS, σσ. 23-28.

Clark, R. J., 2004. Horace on Vergil's Sea-Crossing in Ode 1.3. *Vergilius (1959-)*, Τόμος 50, σσ. 4-34.

Davies, J. M. Q., 2016. Introduction. Στο: *The life and death of Hangman Thomas.* London: Colenso Books, σσ. vii-xix.

Davies, J. M. Q., 2017. Introduction. Στο: *Corfiot Tales.* London: Colenso Books, σσ. vii-xix.

De Bruyn, F., 2004. Reading Virgil's "Georgics" as a Scientific Text: The Eighteenth-Century Debate between Jethro Tull and Stephen Switzer. *ELH*, Fall, Τόμος 71, σσ. 661-689.

De Bruyn, F., 2005. Eighteenth-Century Editions of Virgil's Georgics: From Classical Poem to Agricultural Treatise. *Lumen - Selected Proceedings from the Canadian Society for Eighteenth-Century Studies*, Τόμος 24-Indigenes and Exoticism.

Delabastita, D. & D'hulst, L., 1993. Introduction. Στο: *European Shakespears*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, σσ. 9-24.

Ebrey, D., 2017. The Asceticism of the Phaedo: Pleasure, Purification, and the Soul's Proper Activity. *Archiv für Geschichte der Philosophie*, 10 March, 99(1), σσ. 1-30.

Even-Zohar, I., 1978/2000. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. Στο: *The Translation Studies Reader*. London and New York: Routledge.

Even-Zohar, I., 1990/1997. Polysystem Studies, Poetics Today. *International Journal for Theory and Analysis of Literature and Communication*, 11(1).

Farnoux, L., 2008. Constantin Theotokis, romancier naturaliste. Στο: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού & Β. Πάτσιου, επιμ. *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια.* Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 167-189.

Feise, E., 1948. Heinrich Heine, Political Poet and Publicist. *Monatshefte*, Apr., 40(4), σσ. 211-220.

Frede, D., 1978. The Final Proof of the Immortality of the Soul in Plato's "Phaedo" 102a-107a. *Phronesis*, 23(1), σσ. 27-41.

Frøystad, K., 2019. Hinduism and New Age. Στο: T. Brekke, επιμ. *The Oxford History of Hinduism: Modern Hinduism.* s.l.:Oxford Scholarship Online.

Furst, L. R. & Skrine, σ. N., 1972. *Νατουραλισμός.* Αθήνα: Ερμής.

Gale, M. R., 2003. Poetry and the Backward Glance in Virgil's "Georgics" and "Aeneid". *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, Autumn, Τόμος 133, σσ. 323-352.

Germana, N. A., 2010. German Orientalism: The Case of Friedrich Schlegel. *The Comparatist*, May, Τόμος 34, σσ. 80-94.

Grant, D., 1972. *Ρεαλισμός.* Αθήνα: Ερμής.

Greenblatt, S., 2011. The Answer Man: An ancient poem was rediscovered - and the world swerved. *The New Yorker*, 8 August.σσ. 28-33.

Greenblatt, S., 2017. *Παρέγκλισις - Ο Λουκρήτιος και οι απαρχές της νεωτερικότητας.* Αθήνα: MIET.

Gregorios, σ., 1985. The Monastic Tradition. Στο: *India and Greece - Connections and parallels.* Bombay - India: MARG PUBLICATIONS, σσ. 29-34.

Gurr, A., 1987. *Playgoing in Shakespeare's London.* 2nd edition, 1996 επιμ. Cambridge: Cambridge University Press.

Habicht, W., 1993. The Romanticism of the Schlegel-Tieck Shakespeare and the History of Nineteenth-Century German Shakespeare Translation. Στο: *European Shakespeares.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, σσ. 45-53.

Hamilton, D. B., 1989. Defiguring Virgil in "The Tempest". *Style-Texts and Pretexts in the English Renaissance*, Fall, Τόμος 23, σσ. 352-373.

Hegel, G., 2000. *Εισαγωγή στην Αισθητική.* Αθήνα: Πόλις.

Karagiorgos, σ., 1976. *The first greek translation of Shakespeare: Macbeth by Andreas Theotokis (1819).* Ιωάννινα, Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, σσ. 223-241.

Karagiorgos, σ., 1977. Shakespeare's presence in Modern Greek Literature (Ανάτυπο). Στο: *Ph. D. thesis; Greek translations of Shakespeare: a comparative study.* Ιωάννινα: Φιλοσοφική Σχολή Πανεπιστημίου Ιωαννίνων, σσ. 331-354.

Karagiorgos, σ., 1978. Greek translations of Shakespear's plays (Ανάτυπο από Αφιέρωμα στον Καθηγητή Λίνο Πολίτη). Στο: *Ph. D. thesis; Greek translations of Shakespeare: a comparative study.* Θεσσαλονίκη: s.n., σσ. 223-239.

Karagiorgos, σ., 1995. *Shakespeare Studies.* Thessaloniki: Kyriakidis Brothers, S.A..

Kellner, H. C., 1990 (1914). Εισαγωγή. Στο: *ΝΑΛΑΣ ΚΑΙ ΝΤΑΜΑΓΙΑΝΤΗ, ΕΠΕΙΣΟΔΙΟ ΤΟΥ "ΜΑΧΑΜΠΧΑΡΑΤΑ".* Αθήνα: Σελίδες, σσ. 9-34.

Koch, C. H., 2006. Schools and Movements. Στο: *The Cambridge History of Eighteenth-Century Philosophy.* Cambridge - USA: Cambridge University Press, σσ. 45-68.

Kohn, H., 1950. Romanticism and the Rise of German Nationalism. *The Review of Politics*, October, Τόμος 12, σσ. 443-472.

Kravitt, E. F., 1996. *The Lied - MIrror of Late Romanticism.* New Haven and London: Yale University Press.

Kronenberg, L. J., 2000. The Poet's Fiction: Virgil's Praise of the Farmer, Philosopher, and Poet at the End of "Georgics 2". *Harvard Studies in Classical Philology*, Τόμος 100, σσ. 341-360.

Kuehn, H. R., 1989. Rediscovering Heinrich Heine. *The Sewanee Review*, Winter, Τόμος 97, σσ. 123-138.

Lambert, J., 1993. Shakespeare en France au tournant du XVIIIe siècle. Un dossier européen. Στο: *European Shakespeares.* Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, σσ. 25-44.

Lamb, W. R. M., 1914. General Introduction. Στο: *Loeb Classical Library - Plato - Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus.* Cambridge, London: Harvard University Press, σσ. ix-xix.

Lamb, W. R. M., 1914. Introduction to the Phaedo. Στο: *Loeb Classical Library - Plato - Euthyphro, Apology, Crito, Phaedo, Phaedrus.* Cambridge, London: Harvard University Press, σσ. 195-199.

Lange, S., 1938. Emotion in Plato's "Phaedo". *The Classical Joyrnal*, February, 33(5), σσ. 296-298.

Lefevere, A., 1992. *Translating Literature, Practice and Theory in a Comparative Literature Context.* New York: The Modern Language Association of America.

Lenz, J. R., 2017. The value of Philosophy for Life. *Philosophy Now - a magazine of ideas*, June/ July, Issue 120, σσ. 9-11.

Liebeschuetz, W., 1965. Beast and Man in the Third Book of Virgil's "Georgics". *Greece & Rome*, April, Τόμος 12, σσ. 64-77.

Long, A. A., 2000. Πρώιμη Ελληνική φιλοσοφία. Στο: σ. E. Easterling & B. M. W. Knox, επιμ. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας.* Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα, σσ. 328-344.

Lyons, J., 1995 (1981). *Εισαγωγή στη Γλωσσολογία.* 8η επιμ. Αθήνα: Πατάκης.

Mackridge, σ., 1990. *The Metrical Structure of the Oral Decapentasyllable*, s.l.: s.n.

Mallory, J. σ., 1999 (1989). *Οι Ινδοευρωπαίοι - γλώσσα, αρχαιολογία και μύθος.* 4η επιμ. Αθήνα: Στάχυ.

McConnell, S., 2012. Lucretius and Civil Strife. *Phoenix*, Spring-Summer, 66(1/2), σσ. 97-121.

Mende, F., 1982. Heinrich Heine. *Text und Kritik*, May, Issue 18/19, σσ. 159-176.

Miles, G. B., 1975. "Georgics" 3.209-294: "Amor" and Civilization. *California Studies in Classical Antiquity*, Τόμος 8, σσ. 177-197.

Mirsky, D. S., 1977. *Ιστορία της Ρωσικής Λογοτεχνίας.* Αθήνα: Ερμής.

Morgan, K. A., 2010. THE VOICE OF AUTHORITY: DIVINATION AND PLATO'S "PHAEDO". *The Classical Quarterly - New Series*, May, 60(1), σσ. 63-81.

Munday, J., 2002. *Μεταφραστικές Σπουδές, θεωρίες και εφαρμογές.* Αθήνα: Μεταίχμιο.

Nail, T., 2018. Is nature continuous or discrete? - How the atomist error was born. *Aeon Ideas*, 18 May, σσ. 1-6.

Nail, T., 2018. *Lucretius I - An Ontology of Motion.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

Nail, T., 2020. *Lucretius II - An Ethics of Motion.* s.l.:Edinburgh University Press.

Nicholls, A., 2003. Goethe, Romanticism and the Anglo-American Critical Tradition. *Romanticism on the Net*, 10 Nov..

Nisbet, H. B., 2005. Lucretius in Eighteenth-Century Germany. With a Commentary on Goethe's "Metamorphose der Tiere". *The Modern Language Review*, Τόμος 100, Supplement: One Hundred Years of "MLR" General and Comparative Studies, σσ. 115-133.

Nisbet, R. G. M. & Hubbard, M., 2001. *A Commentary on Horace Odes, Book I.* Oxford: Clarendon Press.

Ongley, J. & Carey, R., 2013. *Russell: A guide for the Perplexed.* London/ New York: Bloomsbury Academic.

Paschalis, N. & Kyritsi, M.-V. επιμ., 2008. *Translating Selves - Experience and Identity Between Languages and Literatures.* London: Continuum.

Peri, M., 1991. Ένας γαλλισμός στην ελληνική αφηγηματογραφία. *Πόρφυρας*, Απρίλης - Σεπτέμβρης, ΙΑ΄(57-58), σσ. 353-362.

Peri, M., Αλεξίου, Σ. & Ανδρουλιδάκης, Κ., 1999. *Στοχασμοί Διονυσίου Σολωμού.* s.l.:Στιγμή.

Pickard-Cambridge, S. A., Gould, J. & Lewis, D., 2011. *Οι Δραμετικές Εορτές της Αθήνας.* Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Pignarre, R., 1967. *Ιστορία του Θεάτρου.* Αθήναι: Ιωαν. Ν. Ζαχαροπούλου.

Pöschl, V., 1961. The Poetic Achievement of Virgil. *THe Classical Journal*, April, Τόμος 56, σσ. 290-299.

Pucci, J., 1992. Horace and Virgilian Mimesis: A Re-Reading of "Odes" 1.3. *The Classical World*, Jul. - Aug., Τόμος 85, σσ. 659-673.

Ramsay, W. M., 1897. The meeting of Horace and Virgil. *Macmillan's magazine (1859-1907)*, November, 77(457), σσ. 11-19.

Rheins, J., 2010. *The Intelligible Creator-God and the Intelligent Soul of the Cosmos in Plato's Theology and Metaphysics,* s.l.: Publicly accessible Penn Dissertations.

Roehr, S., 2003. Freedom and Autonomy in Sciller. *Journal of the History of Ideas*, Jan., 64(1), σσ. 119-134.

Said, S., Trede, M. & De Boulluec, A., 2001. *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας.* Αθήνα: Παπαζήσης.

Salinger, H., 1956. Heinrich Heine's Stature after a Century. *Monatshefte*, Nov., Τόμος 48, σσ. 309-316.

Sandbach, F. H., 2000. Ο Πλάτων και το σωκρατικό έργο του Ξενοφώντα. Στο: σ. Ε. Easterling & B. M. W. Knox, επιμ. *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας.* Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα, σσ. 631-656.

Scandura, T., 1998. Οι θέσεις του Ιακώβου Πολυλά για το γλωσσικό ζήτημα του 19ου αιώνα (αναλογίες και συγκρίσεις με τους Ιταλούς συγγραφείς της ίδιας περιόδου). *Πόρφυρας*, Γενάρης - Μάρτης, σσ. 338-342.

Schopenhauer, A., 1969. *The World as Will and Representation.* New York: Dover Publications, Inc..

Schulz, S. A., 1969. Demetrios Galanos (1760-1833): A Greek Indologist. *Journal of the American Oriental Society*, Apr.-Jun., Τόμος 89, σσ. 339-356.

Sedley, D., 2006. Form-Particular Resemblance in Plato's "Phaedo". *Proceedings of the Aristotelian Society*, Τόμος 106, σσ. 311-327.

Segal, C., 1966. Orpheus and the Fourth Georgic: Vergil on Nature and Civilization. *The American Journal of Philology*, July, Τόμος 87, σσ. 307-325.

Segal, C., 2000. Χορικό λυρικό άσμα τον 5ο αιώνα. Στο: *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας.* Αθήνα: Δημ. Ν. Παπαδήμα.

Shechter, S., 1975. The Aition and Virgil's Georgics. *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, Τόμος 105, σσ. 347-391.

Shoaf, R. A., 2014. *Lucretius and Shakespeare on the Nature of Things.* Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.

Spiller, E., 2009. Shakespeare and the Making of Early Modern Science: Resituating Prospero's Art. *South Central Review*, Winter& Spring, Τόμος 26, σσ. 24-41.

Stacy, R. H., 1974. *Russian Literary Criticism - A Short History.* Syracuse, New York: Syracuse University Press.

Stehle, E. M., 1974. Virgil's Georgics: The Threat of Sloth. *Transactions of the American Philological Association (1974-2014)*, Τόμος 104, σσ. 347-369.

Stern, σ., 1989. Antifoundationalism and Plato's "Phaedo". *The Review of Politics*, Spring, 51(2), σσ. 190-217.

Theodor, I., 2021. The Bhagavad-gita and its contents. Στο: I. Theodor, επιμ. *The Bhagavad-gita: A Critical Introduction.* New York: Routledge.

Thomas, R. F., 1986. Virgil's Georgics and the Art of Reference. *Harvard Studies in Classical Philology*, Τόμος 90, σσ. 171-198.

Toury, G., 1995. *Descriptive Translation Studies and Beyond.* Amsterdam/ Philadelphia: Tel Aviv University, John Benjamins Publishing Company.

Trautmann, T. R., 2019. *Ινδία - σύντομη ιστορία ενός μεγάλου πολιτισμού.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Van Steen, G., 2000. *Venom in Verse - Aristophanes in Modern Greece.* Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

Vassiliades, D. T., χ.χ. *Transcending Cultural Boundaries - Demetrios Galanos and Lafcadio Hearn*, s.l.: s.n.

Venuti, L. & Baker, M. επιμ., 2000. *The Translation Studies Reader*. London: Routledge.

Vitti, M., 1980. *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας.* Αθήνα: Κέδρος.

Vitti, M., 2003. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.* Αθήνα: Οδυσσέας.

Vitti, M., 2008. Νατουραλισμός ή/ και ηθογραφία: Μια επισκόπηση. Στο: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού & Β. Πάτσιου, επιμ. *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια.* Αθήνα: s.n., σσ. 82-95.

Wagner, W., 1877. Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα. *Jahrbuch der Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*, Issue 12, σσ. 33-56.

Wedd, M., 1998. Literature and Religion. Στο: *A Companion to Romanticism.* Oxford: Blackwell Publishers, σσ. 61-71.

White, F. C., 2006. Socrates, Philosophers and Death: Two Contrasting Arguments in Plato's Phaedo. *The Classical Quarterly - New Series*, December, 56(2), σσ. 445-458.

Wiener, L., 1902. A sketch of Russian Literature in the nineteenth century. Στο: *Anthology of Russian Literature.* New York: Benjamin Blom, σσ. 3-23.

Windisch, E., 1882. *Der griechische Einfluss im indischen Drama.* Berlin: A. Asher & Co.

Wilkinson, L. σ., 1950. The intention of Virgil's "Georgics". *Greece & Rome*, January, Τόμος 19, σσ. 19-28.

Willson, A. L., 1955. Herder and India: The Genesis of a Mythical Image. *PMLA*, December, Τόμος 70, σσ. 1049-1058.

Yanni, M., 2007. Shakespeare and the Audiences of the Greek Traveling Actors. *Gramma: Journal of Theory and Criticism*, Τόμος 15, σσ. 175-192.

Zola, E., 1880. *Du Roman; Edition augmentee.* s.l.:Arvensa.

Αγγελάτος, Δ., 2009. *Το έργο του Διονυσίου Σολωμού και ο κόσμος των λογοτεχνικών ειδών.* Αθήνα: Gutenberg.

Αγόρη, Β., 2021. *Οι ελληνικές μεταφράσεις του Οράτιου τον 19ο αιώνα*. Δ.δ. στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Αδάμος, Τ., 1989. Εισαγωγή. Στο: *Κωνσταντίνος Θεοτόκης - Επιλογή (Η τιμή και το χρήμα, Κατάδικος, Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα).* Αθήνα: Σύγχρονη Εποχή, σσ. 5-38.

Αλαμάνου, Ε. Κ., 1997. *Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης μέσα από το έργο του.* Κέρκυρα: s.n.

Αλεξάκη, Λ. Σ., 2015. *Η μεταφρασιολογική προσέγγιση της τραγωδίας Άμλετ του Ουίλλιαμ Σαίξπηρ με βάση τη νεοελληνική μετάφραση του Ιακώβου Πολυλά*. Δ.δ. στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο.

Αλεξάκης, Ο., 1991. Η χαραυγή της Ελπίδας. *Πόρφυρας*, Απρ.-Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 396-303.

Αλεξάκης, Ο., 1998. Εισαγωγή. Στο: *Κωνσταντίνος Θεοτόκης Τα σονέτα* (επιμ. Ο. Αλεξάκης). Αθήνα: Ωκεανίδα, σσ. 15-64.

Αλεξανδρόπουλος, Μ., 1978. *Η Ρωσική Λογοτεχνία.* Αθήνα: Κέδρος.

Αντωνοπούλου, Α., 2008. Ο γερμανικός νατουραλισμός. Στο: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού & Β. Πάτσιου, επιμ. *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια.* Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 191-208.

Αρβανιτάκης, Δ., 2007. Γλώσσα και εθνική ταυτότητα στο Ιόνιο κατά τον δέκατο ένατο αιώνα. *Τα Ιστορικά*, Ιούνιος, 24ος(46), σσ. 15-24.

Αργυροπούλου, Ρ., 2003. Νεοελληνική Φιλοσοφία - Η επικράτηση των νεωτερικών ιδεών. Στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 145-156.

Αργυροπούλου, Ρ., 2004. *Προσεγγίσεις της νεοελληνικής φιλοσοφίας.* Θεσσαλονίκη: Βάνιας.

Βελουδής, Γ., 1964. Οι σπουδές του Μαβίλη στη Γερμανία. *Παρνασσός*, Ιούλιος - Σεπτέμβριος, σσ. 385-397.

Βελουδής, Γ., 1989. *Διονύσιος Σολωμός - Ρομαντική Ποίηση και Ποιητική.* Αθήνα: Γνώση.

Βελουδής, Γ., 1997. *Γραμματολογία - Θεωρία Λογοτεχνίας.* Αθήνα: Δωδώνη.

Βελουδής, Γ., 2000. *Κριτικά στο Σολωμό.* Αθήνα: Δωδώνη.

Βεργόπουλος, Κ., 2015 [1977]. Τα δάνεια. Στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους.* 15η Έκδοση επιμ. Αθήνα: Παραπολιτικά Α.Ε. [Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.], σσ. 78-83.

Βιζυηνός, Γ. Μ., *Νεοελληνικά Διηγήματα* (επιμ. Παν. Μουλλά). Αθήνα: Εστία.

Βλάχος, Φ., 1990. Επιλεγόμενα. Στο: *Περί Φύσεως - βιβλία έξη, μεταφρασμένα από τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη.* s.l.: Νεφέλη.

Βογιατζής, Σ. & Ραπτάκη, Α., 2007. Το Κάστρο της Κασσιώπης. *Περί Ιστορίας*, Issue 5, σσ. 13-34.

Γαλαίος, Ι. Ε., 2008. Λόγος και αντίλογος για τον νατουραλισμό: Κριτικός σχολιασμός των απόψεων των Α. Βλάχου, Αγ. Γιαννόπουλου και Γρ. Ξενόπουλου. Στο: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού & Β. Πάτσιου, επιμ. *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια.* Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 112-129.

Γαλαίος, Ι. Ε., 2011. *Ο Νατουραλισμός και η Νεοελληνική Πεζογραφία (1880-1920) - Θεωρία και Πράξη*. Δ.δ. στο Ε.Κ.Π.Α.

Γαραντούδης, Ε., 1991. Παρατηρήσεις για τη στιχουργική μορφή των μεταφράσεων του Σαίξπηρ από τον Κωνσταντίνο Θεοτόκη. *Πόρφυρας*, Απρίλιος-Σεπτέμβριος, Issue 57-58, σσ. 435-445.

Γαραντούδης, Ε., 2001. *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός.* Αθήνα: Καστανιώτη.

Γιάκος, Δ., 1951. Ο Μεταφραστής (Μελέτη). *Ελληνική Δημιουργία*, 1 Δεκέμβριος, Όγδοος(92), σσ. 715-719.

Γιακωβάκη, Ν., 2003. Στον ορίζοντα της Ευρώπης - Το ευρωπαϊκό υπόβαθρο της νεοελληνικής ταυτότητας. Στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 55-74.

Γρόλιος, Κ., 1973. Το μεταφραστικό έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. *Νέα Εστία*, Δεκέμβριος, Issue 1115, σσ. 290-353.

Γρόλλιος, Κ., 1967. *Δώδεκα Ωδές του Ορατίου.* Αθήνα: s.n.

Γρόλλιος, Κ., 1991. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και οι αρχαίοι. *Πόρφυρας*, Απρ.-Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 310-319.

Δάλλας, Γ., 1973. Catullus & Αγάπη παράνομη, Κωνσταντίνου Θεοτόκη. *Δοκιμασία*, Ιούλιος-Αύγουστος, τχ. 2, σσ. 65-74.

Δάλλας, Γ., 1982. Το πρόβλημα της εντοπιότητας στην πεζογραφία του Θεοτόκη. Στο: Γ. Δάλλας, επιμ. *Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Διηγήματα [Κορφιάτικες Ιστορίες].* Αθήνα: Κείμενα, σσ. 7-21.

Δάλλας, Γ., 1988. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΘΕΟΤΟΚΗ: ΟΙ ΣΚΛΑΒΟΙ ΣΤΑ ΔΕΣΜΑ ΤΟΥΣ -ΣΥΓΚΡΙΤΙΚΗ ΑΝΑΛΥΣΗ ΤΩΝ ΔΙΑΔΟΧΙΚΩΝ ΜΟΡΦΩΝ ΤΟΥ ΕΡΓΟΥ. *"ΔΩΔΩΝΗ: Φιλολογία" Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, Τόμος ΙΖ, σσ. 55-99.

Δάλλας, Γ., 1988. Κωνσταντίνου Θεοτόκη: Οι σκλάβοι στα δεσμά τους: Συγκριτική ανάλυση των διαδοχικών μορφών του έργου. *"ΔΩΔΩΝΗ: Φιλολογία" Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Ιωαννίνων*, Τόμος ΙΖ, σσ. 55-99.

Δάλλας, Γ., 1991. Από τη μυθοπλασία των φανταστικών στην πεζογραφία των οριακών ηρώων - περιμετρική σπουδή της πεζογραφικής διαδρομής του Θεοτόκη. *Πόρφυρας*, Απρ. - Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 281-291.

Δάλλας, Γ., 1997. Η κινητικότητα του βάθους κάτω από τη σταθερά της επιφάνειας στην πεζογραφία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. *Πόρφυρας*, Ιανουάριος - Μάρτιος, ΙΖ΄(80), σσ. 127-136.

Δαφνής, Κ., 1966. Τα Σονέττα του Κ. Θεοτόκη. *Παρνασσός*, Ιούλιος-Σεπτέμβριος, Τόμος Η΄, σσ. 415-442.

Δεντρινού, Ε. Α., 1971. *Η Κερκυραϊκή Σχολή.* 2η επιμ. Κέρκυρα: ΚΕΡΚΥΡΑΪΚΑ ΧΡΟΝΙΚΑ.

Δημαράς, Κ. Θ., 1989 [1977]. *Νεοελληνικός Διαφωτισμός.* 5η Έκδοση επιμ. Αθήνα: Ερμής.

Δημαράς, Κ. Θ., 2000 [1949]. *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας.* 9η Έκδοση επιμ. Αθήνα: Γνώση.

Δημαράς, Κ. Θ., 2014 [1982]. *Ελληνικός Ρωμαντισμός.* Αθήνα: Ερμής.

Δημητρακοπούλου, Ε., 2013. *Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.* [Ηλεκτρονικό] Available at: http://users.uoa.gr/~diamcat/aristophanes/

Δημητριάδης, Α., 2006. *Σαιξπηριστής, άρα περιττός - Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19ου αιώνα.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Ζερβός, Θ., 1991. Λογοτεχνική και Ιδεολογική πρόθεση. *Πόρφυρας*, Απρ.-Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 426-427.

Ζήρας, Α., 1991. Ψηλαφήσεις της ρομαντικής συνείδησης στα μυθιστορήματα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. *Πόρφυρας*, Απρ.-Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 428-434.

Ηλιού, Φ., 2003. Νεοελληνικός Διαφωτισμός - Η νεωτερική πρόκληση. Στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 9-26.

Ιατρού, Μ., 2012. *J. W. VON GOETHE – Γ. Μ. ΒΙΖΥΗΝΟΣ, Μια συνάντηση μεταξύ Πειραιώς και Νεαπόλεως.* Αθήνα: Δαίδαλος.

Ιερωνυμάκη, Θ., 2005. *Το Είδος της Ωδής στη Νεοελληνική Λογοτεχνία (από την αρχή του 19ου αιώνα έως το 1880).* Κύπρος: ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΚΥΠΡΟΥ - ΤΜΗΜΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ.

Ιλίνσκαγια, Σ., 1990. *Η ρωσική λογοτεχνία στην Ελλάδα - Στιγμιότυπα μιας πορείας (19ος αιώνας).* s.l., Πανεπιστημιακή Βιβλιοθήκη Ιωαννίνων, σσ. 165-180.

Ιλίνσκαγια, Σ., 2004. *Ελληνορωσικά Συναπαντήματα.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα.

Ινδική λογοτεχνία, 1983. *Μπαγκαβάτ Γκίτα (το θείο τραγούδι)* με εισαγωγή,μετάφραση, ερμηνεία, σχόλια και γλωσσάριο και τη μετάφραση του Δημ. Γαλανού. Ζωγραφάκης, Κ. Γ. (επιμ - μετάφ). Ιωάννινα: Δωδώνη.

Κακριδής, Ι. Θ., 1984. *Το μεταφραστικό πρόβλημα.* Αθήνα: Βιλιοπωλείο της "Εστίας".

Κακριδής, Φ. Ι., 2004. Εισαγωγή. Στο: *Η Λυσιστράτη του Αριστοφάνη.* Κέρκυρα: Βιβλιοθήκη Γεωργίου Ι. Θεοτόκη, σσ. 13-27.

Καλογιάννης, Γ. Χ., 1985. *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931) - Γλωσσικοί και ιδεολογικοί αγώνες,* Αθήνα: s.n.

Καλοσγούρος, Γ., 1986. Κριτικά Κείμενα. *Κεκρυραϊκά Χρονικά,* Issue XXVIII.

Κάλφας, Β., 2015-2020. *Η Εγκυκλοπαίδεια του Πλάτωνα.* [Ηλεκτρονικό] Available at: http://n1.intelibility.com/ime/lyceum [Πρόσβαση 17 10 2020].

Καπάδοχος, Δ., 1991. *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του ΙΘ΄ αιώνα.* Αθήνα: Σύλλογος των εν Αθήναι Κάτω-Γαρουνιατών.

Καραγιώργος, Π., 1991. Ένα αθησαύριστο κείμενο του Κ. Θεοτόκη για τον Σολωμό. *Πόρφυρας*, Απρίλιος - Σεπτέμβριος, Issue 57-58, σσ. 345-352.

Καραγιώργος, Π., 1997. Ο Κ. Θεοτόκης μεταφραστής του Σαίξπηρ. *Πόρφυρας*, Γεν.-Μάρτης, ΙΖ΄(80), σσ. 267-278.

Καραγιώργος, Π., 1998. Εισαγωγή. Στο: *Ποιητική Ανθολογία Επτανήσιων Μεταφραστών.* Κέρκυρα: s.n.

Καραμαλέγκου, Ε., 1984. *Λυρισμός και Πολιτικός λόγος στον Οράτιο.* Γιάννενα, s.n., σσ. 78-90.

Καράς, Γ., 2003. Η ανακάλυψη της Φύσης - Οι απαρχές της νεοελληνικής επιστημονικής σκέψης. Στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 125-144.

Καρβέλης, Τ., 1991. Κωνσταντίνος Θεοτόκης - Κωνσταντίνος Χατζόπουλος: Συγκριτική επισκόπιση του έργου τους. *Πόρφυρας*, Απρ. - Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 254-280.

Καρβέλης, Τ., 1997. "Ο Πύργος του Ακροπόταμου" και "Οι σκλάβοι στα δεσμά τους". *Πόρφυρας*, Γεν.-Μάρτης, ΙΖ΄(80), σσ. 363-368.

Κασίνης, Κ. Γ., 2006. *Βιβλιογραφία των Ελληνικών Μεταφράσεων της Ξένης Λογοτεχνίας ΙΘ΄-Κ΄αι..* Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων.

Κασίνης, Κ. Γ., 2013. *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ΄- Κ΄ αι..* Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων.

Κασσέτα, Τ. Ν., 2010. *Ο γαλλικός ρεαλισμός και νατουραλισμός στην ελληνική πεζογραφία στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα: αφηγηματικές τεχνικές,* Αθήνα: s.n.

Καστρινάκη, Α., 1997. Η αισθητική της φρίκης και η επιθυμία της αρμονίας. *Πόρφυρας*, Γεν.-Μάρτης, ΙΖ΄(80), σσ. 393-401.

Κατσιγιάννη, Ά., 1997. Ειδολογικές αναζητήσεις στο πρώιμο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη. *Πόρφυρας*, Γεν.-Μάρτης, ΙΖ΄(80), σσ. 243-250.

Καψωμένος, Ε. Γ., 1991. Κοινωνικός ρεαλισμός και μυθικά αρχέτυπα στην πεζογραφία του Θεοτόκη. *Πόρφυρας*, Απρ.-Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 469-478.

Κεντρωτής, Γ., 1996. *Θεωρία και Πράξη της Μετάφρασης.* Αθήνα: Δίαυλος.

Κεντρωτής, Γ., 1998. Γλωσσοφιλοσοφικές εμπεδώσεις του Wilhelm von Humboldt στο θεωρητικό έργο του Ιακώβου Πολυλά. *Πόρφυρας*, Ιαν.-Μαρτ., Issue 84-85, σσ. 195-208.

Κεντρωτής, Γ., 2007. *Στις Κερκίδες του Λόγου.* Αθήνα: Δίαυλος.

Κεντρωτής, Γ., 2012. *Ανάποδα Ψαλίδια.* Αθήνα: Δίαυλος.

Κεντρωτής, Γ., 2014. Διονύσιος Σολωμός και Πετράρχης. Στο: *Ι΄Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο*, Κέρκυρα, 30 Απριλίου – 4 Μαΐου 2014, σσ. 153-168.

Κεφαλέα, Κ., 1999. *Οργή Θεού - Οι ελληνικές εκδοχές της "Ελεονώρας" του Μπύργκερ.* Αθήνα: Νεφέλη.

Κεχαγιόγλου, Γ., 2008. Ελληνικός νατουραλισμός και σύγχρονές του κριτικές προσλήψεις: Η περίπτωση του Παλαμά. Στο: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού & Β. Πάτσιου, επιμ. *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια.* Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 96-111.

Κιτρομηλίδης, Π., 2003. Η πολιτική σκέψη του Νεοελληνικού Διαφωτισμού. Στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 27-38.

Κολλάτου, Μ., 2019. *Η ΚΡΙΤΙΚΗ ΑΠΟΤΙΜΗΣΗ ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΩΝ ΣΥΣΤΗΜΑΤΩΝ ΑΠΟ ΤΟΝ ΠΕΤΡΟ ΒΡΑΪΛΑ ΑΡΜΕΝΗ (1812-1884).* Δ.δ. στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων.

Κορδάτος, Γ., 1973. *Ιστορία του Γλωσσικού Ζητήματος.* Αθήνα: Μπουκουμάνης.

Κορνηλίου, Α., 2016. *Τρεις Ευρωπαίοι ποιητές – τρεις Επτανήσιοι μεταφραστές.* (ΜΔΕ) [Ηλεκτρονικό] Available at: https://www.academia.edu/36958420

Κόρφης, Τ., 1997. Τουρκόγιαννος, η αποπνευμάτωση του πάθους. *Πόρφυρας*, Ιανουάριος - Μάρτιος, ΙΖ΄(80), σσ. 369-376.

Κοτελίδης, Γ., 2016. *Πέρασμα στην Ινδία. Η εικόνα της Ινδίας στον ελληνικό περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα..* s.l., ΘΑΛΗΣ, Χρυσαλλίς, σσ. 225-232.

Κρητικού, Μ., 2011. *Το περιοδικό Κερκυραϊκή Ανθολογία. - Εισαγωγική μελέτη και ευρετηρίαση του εντύπου,* s.l.: s.n.

Κυπρή, Έ., 1964. Η Μίμηση του Τραγουδιού της Δεσδεμόνας από το Σολωμό. *Παρνασσός*, σσ. 431-440..

Λαζανάς, Β. Ι., 1994. Προλεγόμενα. Στο: *Hermann und Dorothea.* Αθήνα: Βασ. Ι. Λαζανάς, σσ. 5-118.

Λέτσιος, Β., 1989. Σολωμος. *Πόρφυρας*, Δεκέμβριος, σσ. 12-16.

Λέτσιος, Β., 2016. *Η μετάφραση της Τρικυμίας του Σαίξπηρ από τον Ιάκωβο Πολυλά.* Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ., σσ. 551-562.

Λέτσιος, Β., 2016. *Μετάφραση και μετρική. Λορέντσος Μαβίλης.* Αθήνα, (επιμέλεια) Άννα Ταμπάκη – Ουρανία Πολυκανδριώτη, σσ. 167-182.

Λέτσιος, Β., 2017. *Ο Σολωμός ως μεταφραστής των ποιητικών μορφών.* Κέρκυρα, Κερκυραϊκά Χρονικά, σσ. 205-214.

Λιντοβόης, Κ. Α., 2019. *Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης και η Βόρεια Κέρκυρα.* Κέρκυρα: image-Ελβίρα Μεταλληνού.

Λυκούδης, Μ., 1989. Εισαγωγή. Στο: *Μαντάμ Μποβαρύ.* Αθήνα: Εξάντας, σσ. 7-9.

Μαβίλης, Λ., 2007. *Τα Κριτικά Κείμενα.* Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων.

Μάρμορας, Α., 2003. "Della Historia Di Corfu" Descritta Da Andrea Marmora Nobile Corcirese (1672). Στο: *Ιστορία της Κέρκυρας εξ ερανισμάτων συνταχθείσα.* Κέρκυρα: MELLON, σσ. 21-270.

Μαρτζούκου, Μ., 1991. Χρονολόγιο Κωνσταντίνου Θεοτόκη. *Πόρφυρας*, Απρίλιος - Σεπτέμβριος, ΙΑ΄(57-58), σσ. 185-206.

Μαρτίνος, Ν., 1991. Η διαπραγμάτευση της εσωτερικής σύγκρουσης (Στα διηγήματα "Πίστομα", "Ακόμη", "Αμάρτησε;"). *Πόρφυρας*, Απρ. - Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 423-425.

Μαυρόπουλος, Θ. Γ., 2011. Εισαγωγή. Στο: Θ. Γ. Μαυρόπουλος, επιμ. *Επικούρεια - I. De Rerum Natura II. Φιλοσόφων Βίων και Δογμάτων Συναγωγή.* Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, σσ. 19-61.

Μαυροπούλου, Θ., 2007. *Οι Παραστάσεις του Σαίξπηρ και οι Κοινωνικές και Εθνικές Ζυμώσεις στην Ελλάδα (1900-1950).* Δ.δ. στο Α.Π.Θ.

Μέγας, Α. Ε., 1997. *Ιστορία του Γλωσσικού Ζητήματος, μέρος Α΄ και Β΄.* Αθήνα: Δωδώνη.

Μελάς, Σ., 1951. Κωνσταντίνος Θεοτόκης - Ο Αγώνας μας. *Ελληνική Δημιουργία*, Issue 92, σσ. 685-689.

Μπαλάσκας, Κ., 1993. *Κωνσταντίνος Θεοτόκης - Ο Τραγικός του Έρωτα και της Ουτοπίας.* Αθήνα: Ειρμός.

Μπαλάσκας, Κ., 1998. Προλογικά. Στο: *Πίνδαρος, Ολυμπιόνικοι Β΄.* Αθήνα: Επικαιρότητα.

Μπαμπινιώτης, Γ., 1994. *Θεωρητική Γλωσσολογία. Εισαγωγή στη Σύγχρονη Γλωσσολογία.* Αθήνα: s.n.

Μπαμπινιώτης, Γ., 2011. *Το Γλωσσικό Ζήτημα, Σύγχρονες Προσεγγίσεις.* Αθήνα: Ίδρυμα της Βουλής των Ελλήνων.

Μπάνου-Τσιάμη, Θ., 2003. *Έλληνες Λατινομαθείς Λόγιοι (1204-1980),* Θεσσαλονίκη: s.n.

Μπατσαλιά, Φ. & Σελλά - Μάζη, Ε., 1997. *Γλωσσολογική Προσέγγιση στη Θεωρία και τη Διδακτική της Μετάφρασης.* Αθήνα: Έλλην.

Μπουμπουλίδης, Φ. Κ., 1963-64. Αι υπό των Επτανησίων Νεοελληνικαί Μεταφράσεις Κλασσικών Συγγραφέων. *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, Πρίοδος Β΄, Τόμος 14, σσ. 492-540.

Νιρβάνας, Π., 1968. Τα φιλολογικά και κριτικά ποιήματα. *Άπαντα τα Λογοτεχνικά και Κριτικά με τα Καλλίτερα Χρονογραφήματα*, Issue 4.

Νούτσος, Π., 1991. Το "Σοσιαλιστικό Κέντρον" και ο "Σοσιαλιστικός Όμιλος" Κερκύρας - Η περίπτωση του Θεοτόκη. *Πόρφυρας*, Απρ. - Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 250-253.

Νούτσος, Π., 1997. Κωνσταντίνος Θεοτόκης: Η συζυγία κοινωνικού και γλωσσικού ζητήματος. *Πόρφυρας*, Γεν.-Μάρτης, ΙΖ΄(80), σσ. 177-182.

Παπαγγελής, Θ., 2018. Προλεγόμενα στην Αινειάδα. Στο: *Βιργιλίου Αινειάδα.* Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Παπαγγελής, Θ., 2021. Προλεγόμενα. Στο: *Λουκρητίου Περί Φύσεως - Η κληρονομιά ενός επίμονου κηπουρού.* Αθήνα: Gutenberg, σσ. 13-254.

Παπαγεωργίου, Γ., 1991. Βιβλιογραφία Κωνσταντίνου Θεοτόκη (1959-1990). *Πόρφυρας*, Απρ. - Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 485-499.

Παπαγεωργίου, Γ., 1993. Σημείωμα του επιμελητή. Στο: *Ιστορία της Ινδικής Λογοτεχνίας.* Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ., σσ. 391-400.

Πάτσιου, Β., 1991. Τα "γαλάζια" ή "γαληνά" μάτια ενός ιδανικού Κατάδικου. *Πόρφυρας*, Απρ. - Σεπτ., ΙΑ΄(57-58), σσ. 500-503.

Πάτσιου, Β., 2008. Εισαγωγή. Στο: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού & Β. Πάτσιου, επιμ. *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια.* Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 17-23.

Πάτσιου, Β., 2008. Ο Γρηγόριος Ξενόπουλος και η νοσταλγία του νατουραλισμού. Στο: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού & Β. Πάτσιου, επιμ. *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα; Διαατάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια.* Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 144-166.

Περάκης, Μ., 2010. Βιβλιοκρισία του: Μπέρτραντ Ράσσελ: Τα προβλήματα της φιλοσοφίας (Αθήνα: Αρσενίδης 2008). *Κριτικά*, 30 11.

Πεχλιβάνος, Μ., 2003. Λογοτεχνία 1770-1821 - Ανάμεσα στην ωφέλεια και την τέρψη. Στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 181-198.

Πλασκοβίτης, Σ., 1997. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης στον καιρό του και στον καιρό μας. *Πόρφυρας*, Γεν.-Μάρτης, ΙΖ΄(80), σσ. 171-176.

Πολίτης, Α., 2003. Λογοτεχνία και διανόηση - 1880: Μια καινούρια γενιά στο προσκήνιο. Στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 231-246.

Πολίτης, Α., 2009. *Ρομαντικά Χρόνια - Ιδεολογίες και νοοτροπίες στην Ελλάδα του 1830-1880.* 3η επιμ. Αθήνα: Ε.Μ.Ν.Ε. - Μνήμων.

Πολίτης, Α., 2019. *Η Ρομαντική Λογοτεχνία στο Εθνικό Κράτος (1830-1880).* 1η ανατύπωση επιμ. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πολίτης, Λ., 2001 [1978]. *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας.* 11η επιμ. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ..

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε., 2008. Εισαγωγή. Στο: Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού & Β. Πάτσιου, επιμ. *Ο Νατουραλισμός στην Ελλάδα: Διαστάσεις - Μετασχηματισμοί - Όρια.* Αθήνα: Μεταίχμιο, σσ. 11-17.

Πολυλάς, Ι., 2004. Προλεγόμενα στο Σολωμό (1859). Στο: Α. Κίτσος-Μυλωνάς, επιμ. *Σολωμός, Προλεγόμενα Κριτικά, Στάη- Πολυλά- Ζαμπέλιου.* Αθήνα: Γαβριηλίδης, σσ. 41-96.

Πολυχρονάκης, Δ., 2002. *Ο Κριτικός Ιδεαλισμός του Ιακώβου Πολυλά, Ερμηνευτική Παρουσίαση του Αισθητικού και του Γλωσσικού του Συστήματος.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πυλαρινός, Θ., 1997. Από την αλληλογραφία Κωνσταντίνου Θεοτόκη και Ειρήνης Δεντρινού. *Πόρφυρας*, Γενάρης - Μάρτης, ΙΖ΄(79-82), σσ. 191-226.

Πυλαρινός, Θ., 1998. Η πρόσληψη του Πολυλά από τους εκπροσώπους της Κερκυραϊκής Σχολής. *Πόρφυρας*, Γενάρης - Μάρτης, σσ. 508-528.

Πυλαρινός, Θ., 1998. Ο Νουμάς και οι Κερκυραίοι δημοτικιστές. *Δελτίο Αναγνωστικής Εταιρίας Κερκύρας*, Τόμος 23, σσ. 141-177.

Πυλαρινός, Θ., 2003. *Επτανησιακή Σχολή.* Αθήνα: Σαββάλας.

Πυλαρινός, Θ., 2009. Εισαγωγή. Στο: Θ. Πυλαρινός, επιμ. *Φαίδωνας - Κωνσταντίνου Θεοτόκη.* Κέρκυρα: Εταιρεία Κερκυραϊκών Σπουδών, σσ. 17-92.

Πυλαρινός, Θ., 2011. Εισαγωγή. Στο: *Κορφιάτικες Ιστορίες.* Κέρκυρα: Ιδέες, σσ. 7-12.

Πυλαρινός, Θ., 2016. *Η Κερκυραϊκή Ανθολογία και ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης - Το λογοτεχνικό περιβάλλον της Κέρκυρας στις αρχές του 20ου αιώνα.* Κέρκυρα, Κερκυραϊκή Άποψη, σσ. 13-28.

Ροζάνης, Σ., 2001. *Μελέτες για τον Ρομαντισμό.* Αθήνα: Πλέθρον.

Ρώσσογλου, Π., 2012. *Νεοελληνικές Μεταφράσεις της Μήδειας του Ευριπίδη,* s.l.: s.n.

Σαλταπήδας, Χ., 1991. Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα: ένα νατουραλιστικό αριστούργημα. *Πόρφυρας*, Απρίλιος - Σεπτέμβριος, ΙΑ΄(57-58), σσ. 378-381.

Σιδέρης, Γ., 1976. *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932.* s.l.:Ίκαρος.

Σιδέρης, Γ., 1999. *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου.* 2η Έκδοση επιμ. Αθήνα: Εκδόσεις Καστανιώτη.

Σκληρός, Γ., 1907. Στους δημοτικιστάς. *Ο Νουμάς*, 25 Νοέμβρης, σσ. 1-4.

Σολωμός, Δ., 1901. *Άπαντα τα ευρισκόμενα.* Αθήνα: Σακελλαρίου.

Σολωμός, Δ., 2003. *Εισαγωγή στην ποίηση του Σολωμού, Επιλογή κριτικών κειμένων.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σολωμός, Δ., χ.χ. *Άπαντα, Τα ευρισκόμενα ελληνικά ποιήματα και τα προλεγόμενα του Ιακώβου Πολυλά.* Αθήνα: Ν. Δαμιανού.

Σοπενάουερ, Α., 1931. *Ο Άνθρωπος -Η Κοινωνία.* Αθήναι: Γεώργιος Παπαδημητρίου.

Σπάθης, Δ., 1979. Ο «Φιλοκτήτης» του Σοφοκλή διασκευασμένος από τον Νικόλαο Πίκκολο. Η πρώτη παρουσίαση αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο.. *Ο Ερανιστής*, Issue 15, σσ. 265-320.

Σπαταλάς, Γ., 1951. Γύρω από τη ζωή και το έργο του Κ. Θεοτόκη. *Ελληνική Δημιουργία,* Δεκέμβριος, Όγδοος(92), σσ. 720-722.

Σπαταλάς, Γ., 1997. *Η Στιχουργική Τέχνη - Μελέτες για τη νεοελληνική μερική.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Χ. & Διακουμοπούλου-Ζαραμπούκα, Α., 2014. *Διαπολιτισμική πρόσληψη της δραματουργίας μέσα από τον ελληνικό περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα : μια πρώτη προσέγγιση.* Θεσσαλονίκη, Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών, σσ. 65-84.

Σταυρίδη-Πατρικίου, Ρ., 1976. Εισαγωγή. Στο: Ρ. Σταυρίδη-Πατρικίου, επιμ. *Δημοτικισμός και κοινωνικό πρόβλημα - Ο Νουμάς.* Αθήνα: Εστία, σσ. ε΄-πα΄.

Σταυρίδη-Πατρικίου, Ρ., 2003. Ιδεολογικές Διαδρομές - Πολιτική Γλώσσα και Κοινωνία 1871-1909. Στο: *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000.* Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα, σσ. 171-186.

Σταυροπούλου, Έ., 2019. Οι ερωτευμένες ηρωίδες στην πεζογραφία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη και οι λογοτεχνικές αδελφές τους: παραλλαγές μιας τυπολογίας. Στο: Ε. Λυδάκη, επιμ. *Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Η τιμή και το χρήμα.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, σσ. 131-296.

Τερζάκης, Ά., 1953. Κωνσταντίνος Θεοτόκης (μελέτη). *Νέα Εστία,* 54ος (625, 626, 628).

Τζιόβας, Δ., 2003. *Κοσμοπολίτες και Αποσυνάγωγοι - Μελέτες για την ελληνική πεζογραφία και κριτική (1830-1930).* Αθήνα: Μεταίχμιο.

Τικτοπούλου, Α., 2011. *Ο ιταλόγλωσσος Σολωμός.* Λευκωσία, s.n., σσ. 53-71.

Τοπούζης, Κ., 1998. Εισαγωγή. Στο: *Πίνδαρος, Ολυμπιόνικοι Β΄.* Αθήνα: Επικαιρότητα.

Τρομάρας, Λ., 2004. *Κάτουλλος - Ο Νεωτερικός Ποιητής της Ρώμης - εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια.* Ανατύπωση επιμ. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Τσακνιάς, Σ., 1991. Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα - Σημειώσεις για την αφηγηματική τεχνική. *Πόρφυρας*, Απρίλιος - Σεπτέμβριος, ΙΑ΄(57-58), σσ. 404-407.

Τσαντσάνογλου, Ε., 1979. Διονύσιος Σολωμός. Στο: *Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα - Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη.* Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας, σσ. 7-45.

Τσούτσουρα, Μ., 1997. Ύστατη οικείωση. Η Μποβαρύ του Κ. Θεοτόκη. *Πόρφυρας*, Γενάρης-Μάρτης, ΙΖ΄(79-82), σσ. 279-322.

Τσούτσουρα, Μ., 1998. Ο Πολυλάς και οι γλωσσικές επιστήμες. *Πόρφυρας*, Γενάρης - Μάρτης, σσ. 343-360.

Φραγκόπουλος, Θ. Δ., 1991. Τα ινδικά μεταφράσματα. *Πόρφυρας*, Απρ.-Σεπτ., Issue 57-58, σσ. 410-411.

Χαντζηπανταζής, Θ., 2004. *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Χάρης, Π., 1973. Ο Διηγηματογράφος - Ο Μυθιστοριογράφος Κ. Θεοτόκης. *Νέα Εστία*, 94ος(1115), σσ. 273-289.

Χάρτνολ, Φ., 1980. *Ιστορία του Θεάτρου.* Αθήνα: Υποδομή.

Χουρμούζη, Ε., 2015 [1977]. Ο Διεθνής Οικονομικός Έλεγχος. Στο: *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους.* 15η Έκδοση επιμ. Αθήνα: Παραπολιτικά Α.Ε. [Εκδοτική Αθηνών Α.Ε.], σσ. 163-165.

Χουρμούζιος, Α., 1946. *Κωνστ. Θεοτόκης. Ο εισηγητής του κοινωνιστικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα. Ο άνθρωπος - το έργο..* Αθήνα: Ίκαρος.