ΛΙΛΑ ΜΑΡΑΚΑ

Ο ΚΛΑΒΙΓΙΟΣ
ΤΟ ΩΡΑΙΟΝ ΚΑΙ ΣΥΓΚΙΝΗΤΙΚΟΝ ΔΡΑΜΑ ΤΟΥ ΜΕΓΙΣΤΟΥ ΠΟΙΗΤΟΥ ΤΗΣ ΓΕΡΜΑΝΙΑΣ ΓΑΙΤΟΥ ΣΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΣΚΗΝΗ ΤΟΥ 19ου ΑΙΩΝΑ

Το πρώτο πράγμα που ελκύει την προσοχή και δημιουργεί την περιέργεια να διερευνήσει κανείς λίγο περισσότερο την παρουσία της τραγωδίας (Trauerspiel) του Γκαίτε, *«Clavigo»*[1], στην ελληνική Σκηνή, είναι ότι στο μέσον του 19ου αιώνα και με διαφορά μόλις δέκα ετών ανάμεσά τους υπάρχουν δύο δημοσιευμένες, επώνυμες μεταφράσεις: του Λεωνίδα Καπέλλου το 1857[2] και του Άγγελου Βλάχου το 1867[3]. Η δεύτερη μάλιστα επανεκδίδεται ύστερα από δεκαπέντε χρόνια, το 1882[4] στη γνωστή σειρά Θεατρική Βιβλιοθήκη της Κωνσταντινούπολης, κατόπιν όμως το έργο πέφτει σε ολοκληρωτική αφάνεια, τόσο που σήμερα στην Ελλάδα λίγοι πρέπει να γνωρίζουν ότι ο ποιητής του *«Φάουστ»* και της *«Ιφιγένειας»* έχει γράψει και έναν *«Κλαβίγκο»*[5], ένα δράμα που ανήκει στα νεανικά του έργα (παρουσιάζεται το 1774, αμέσως μετά τον *«Γκαιτς φον Μπέρλιχινγκεν»* που είχε σημειώσει μια μοναδική θριαμβευτική επιτυχία) και είναι και αυτό με τον δικό του τρόπο χαρακτηριστικό για την περίοδο της Θύελλας και Ορμής[6].

Α. Μεταφράσεις

Πρώτος παρουσιάζει το έργο στα ελληνικά ο Λεωνίδας Καπέλλος[7], καταξιωμένος ηθοποιός εκείνης της πρώτης, ηρωικής εποχής του επαγγελματικού

[1] *«Werke Goethes, Jugendwerke»*, Bd. 2: *«Dramen»*, σελ. 7 ε.ε., στην Κριτική Έκδοση των Έργων του Γκαίτε, από τη Γερμανική Ακαδημία των Επιστημών του Βερολίνου, Νεανικά Έργα, τόμ. 2, Βερολίνο (Ανατολικό), 1953.

[2] Λεωνίδας ΚΑΠΕΛΛΟΣ, *«Κλαβίγιος. Τραγωδία. Εκ των του Γκοέτε. Εις πράξεις πέντε.»*, εν Αθήναις, τύποις Σοφοκλέους Κ. Γκαρπόλα, 1857. (Στη συνέχεια θα αναφέρεται με τη σύντμηση Καπ.)

[3] Άγγελος ΒΛΑΧΟΣ, *«Κλαβίγιος, Τραγωδία εις πέντε πράξεις»*, εν Αθήναις, εκ του τυπογραφείου Λαζ. Δ. Βιλαρά, 1867. (Στη συνέχεια θα αναφέρεται με τη σύντμηση Βλ. 1.)

[4] Άγγελος ΒΛΑΧΟΣ, *«Ο Κλαβίγιος. Τραγωδία εις πράξεις πέντε»*, εν Κωνσταντινουπόλη, τύποις Ι. Παλαμάρη, 1882. (Στη συνέχεια θα αναφέρεται με τη σύντμηση Βλ.)

[5] Στη συνέχεια το δράμα του Γκαίτε θα αναφέρεται ελληνικά με την απόδοση της εποχής, *«Κλαβίγιος»*, καθώς δεν υπάρχουν νεώτερες μεταφράσεις. Για τα δραματικά πρόσωπα θα διατηρηθεί η μεταφορά τους στα ελληνικά από τον Βλάχο, του οποίου η μετάφραση τελικά καθιερώθηκε (Βωμαρσαί, Γυιλβέρτος κ.λπ.).

[6] Πνευματική και λογοτεχνική κίνηση στη Γερμανία το τελευταίο τρίτο του 18ου αι. (1767-1785), που χαρακτηρίζεται από την ιδέα της ιδιοφυΐας (Genie).

[7] Στοιχεία για τη ζωή και τη δράση του Λ. Καπέλλου παρέχει η εργασία της Ιωάννας ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, «Λεωνίδας Καπέλλος: Η συμβολή του στο θέατρο της Σύρου και στη διαμόρφωση της νεοελληνικής Σκηνής», Πρακτικά Συμποσίου *«Για τη Μαρίκα Κοτοπούλη και το Θέατρο στην Ερμούπολη»*, σελ. 203-215, Αθήνα, 1996.

νεοελληνικού θεάτρου, ο οποίος φέρεται ως ιταλικής καταγωγής[8] και ήταν αποδεδειγμένα γλωσσομαθής, καθώς σε καιρούς επαγγελματικής απραξίας κέρδιζε τη ζωή του παραδίδοντας μαθήματα γαλλικών και ιταλικών[9]. Ο Καπέλλος έχει και άλλες θεατρικές μεταφράσεις στο ενεργητικό του: την ιταλική κωμωδία *«Ο γάμος των τρελών»*[10] και τον *«Σαούλ»*[11] του Αλφιέρι, ενώ σε αγγελία για την έκδοση του *«Κλαβίγιου»* που έχει ο ίδιος καταχωρίσει στον Τύπο, αναφέρει και τη μετάφραση τριών γαλλικών έργων, *«Άγγελος Μαληπιέρος»*, *«Επαίτις»* και *«Λουδοβίκος ΙΣΤ'»*[12]. Αλλά και ως δραματικός συγγραφέας έχει έλθει στη δημοσιότητα εκδίδοντας το 1848 στην Κωνσταντινούπολη τη δική του τραγωδία, *«Λουκρητία»*[13].

Το μεταφραστικό πόνημά του, *«Κλαβίγιος. Τραγωδία. Εκ των του Γκοέτε. Εις πράξεις πέντε»*, ο Καπέλλος το αφιερώνει στην ευεργέτριά του *Φιλογενεστάτη Κυρία Ελένη Τοσίτσα*. Η αφιέρωση παρέχει ένα ουσιαστικό στοιχείο για τις περιστάσεις της δημιουργίας αυτής της μετάφρασης, *της παρούσης πρώτης αποπείρας μου, προκληθείσης εκ της επιχειρήσεως του εθνικού θεάτρου, το οποίον* [...] *θέλει τύχει* [...] *της προστασίας και συνδρομής Υμών, ίνα παρέξει καρπούς οφελίμους* [...][14], όπως το διατυπώνει ο ίδιος.

Η φράση, παρ' όλο που στο τέλος της αφιέρωσης δίπλα στον τόπο (Αθήνα) η ημερομηνία έχει αντικατασταθεί από τρεις τελείες, προσδιορίζεται χρονικά από τη χρήση αορίστου και μέλλοντος (η απόπειρά του είχε προκληθεί από την προσπάθεια σύστασης εθνικού θεάτρου, το οποίο θα τύχει, για να δώσει στο μέλλον). Αυτά σε συνδυασμό με το χρόνο της έκδοσης (1857) που αναγράφεται στο εξώφυλλο, και την καταχωρισμένη στον Τύπο το Νοέμβρη του ίδιου χρόνου αγγελία, όπου αναφέρει πάλι ότι η σύσταση του Εθνικού Θεάτρου *προυκάλεσε την επιχείρησίν μου ταύτην*[15], τοποθετούν με πολύ μεγάλη πιθανότητα τη μετάφραση στα πλαίσια της συγκεκριμένης προσπάθειας ίδρυσης ελληνικού θεάτρου στην Αθήνα από τον Γρηγόριο Καμπούρογλου κατά τη θεατρική περίοδο 1857/58.

[8] Νικόλαος ΛΑΣΚΑΡΗΣ, *«Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου»*, Αθήνα, 1939, τόμ. Β', σελ. 296. (Στη συνέχεια ο τόμος θα αναφέρεται ως ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ιστορία Β'.)

[9] Παράβ. σχετική αγγελία του ίδιου με σημειωμένη τη διεύθυνση της κατοικίας του στην εφημερίδα *Ανεξάρτητος*, Αθηνών, 6 Ιούλη 1857. Η γλωσσομάθειά του υπογραμμίζεται και σε σχόλια του Τύπου της εποχής για δικές του μεταφράσεις (περ. *Αβδηρίτης*, αρ. 3, έτ. β', 1858, σελ. 59).

[10] Παράβ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ιστορία Β', ό.π., σελ. 331.

[11] *«Σαούλ»*, τραγωδία του Βίκτωρος Αλφιέρου, Μετάφρασις Λεωνίδου Καπέλλου, Αθήνα, 1858.

[12] Παράβ. αγγελία στην εφημ. *Ανεξάρτητος*, Αθηνών, χ. ημ. (ίσως 12) Νοέμ. 1857: *Επιληφθείς της μεταφράσεως του «Κλαβιγίου» εκ των του Γκοέτε τραγωδιών, την οποίαν ήδη δημοσιεύω απεφάσισα επί τη ελπίδι ότι θα τύχω της συνδρομής των φιλομούσων, να επιχειρήσω και εκείνην των επομένων τραγωδιών και δραμάτων «Ο Σαούλ» του Ιταλού Κόμητος Αλφιέρι, «Η Επαίτις»* των κ.κ. Βουρζόλ και Μασσών, *«Ο Άγγελος Μαληπιέρος»* του Β. Ουγκώ, *και «Λουδοβίκος δέκατος έκτος ή Μαρία Αντωνιέττα» άπαντα ως έγγιστα έξ τυπογραφικών φύλλων έκαστον.* (Ο ακριβής προσδιορισμός της ημερομηνίας στην εφημερίδα *Ανεξάρτητος* είναι αδύνατος, καθώς από το φύλλο έχει διασωθεί μόνο η εσωτερική σελίδα 4 και από τον τόμο λείπουν τα αμέσως προηγούμενα και επόμενα φύλλα.)

[13] *«Η Λουκρητία»*. Τραγωδία εις πέντε πράξεις υπό Λ. Κ., Κωνσταντινούπολις, 1848.

[14] Καπ., ό.π., σελ. 3.

[15] *Ανεξάρτητος*, χ. ημ. (ίσως 12) Νοέμ. 1857. (Για την αβεβαιότητα της ημερομηνίας βλ. σημ. 12.)

Η μικρή επιφύλαξη είναι επιβεβλημένη, γιατί με τα κενά που υπάρχουν στις πληροφορίες που έχουν φτάσει μέχρι σήμερα για την περίοδο εκείνη του ελληνικού θεάτρου, δεν μπορεί να αποκλειστεί εντελώς η πιθανότητα να είχε κάνει ο Καπέλλος παλαιότερα τη μετάφραση του έργου και να την ξαναπαρουσίασε με την ευκαιρία αυτή[16]. Η έλλειψη ωστόσο οποιασδήποτε αναφοράς για προγενέστερη ελληνική μετάφραση έργου του κορυφαίου, διάσημου και πολύ θαυμαζόμενου στην Ελλάδα, αυτού *του μεγίστου ποιητού της Γερμανίας Γαίτου*[17], όπως αποκαλείται χαρακτηριστικά, συνηγορεί επίσης για την χρονική τοποθέτηση που επιχειρήθηκε.

Πάντως και ο Καπέλλος, σύμφωνα με την εικόνα που μπορούμε να διαμορφώσουμε από τα στοιχεία που έχουμε γι' αυτόν, είναι μάλλον απίθανο να είχε κρατήσει αυτή τη μετάφραση στο συρτάρι του, ενώ έχει ήδη εκδώσει τη δική του *«Λουκρητία»* το 1848 και αναγγέλλει από τον Τύπο την έκδοση μεταφράσεων που ετοιμάζει.

Μια προσεκτική σύγκριση της μετάφρασης του *«Κλαβίγιου»* από τον Λεωνίδα Καπέλλο με το πρωτότυπό της διακρίνει ορισμένες διαφοροποιήσεις, που οι περισσότερες είναι ελαφράς μορφής, μερικές ωστόσο χαρακτηριστικές για το ύφος ή ενδεικτικές για κάποιες άλλες τάσεις που ακολουθούν συγγραφέας και μεταφραστής. Τέτοιες διαφορές μπορούν για συστηματοποίηση να χωριστούν σε δυο μεγάλες ομάδες, σ' αυτές που αφορούν στη σκηνική μορφή αφενός και στην απόδοση του κειμένου αφετέρου.

Οι διαφορές της πρώτης ομάδας, που αφορούν στη σκηνική μορφή, διακρίνονται ήδη από τον κατάλογο των προσώπων, όπου ο Καπέλλος προσθέτει τα απαραίτητα βοηθητικά πρόσωπα, έναν Υπηρέτη και την *Συνωδεία του νεκρού της Μαρίας* (Καπ. 4)[18], δείχνοντας φροντίδα για μεγαλύτερη ακρίβεια από την άποψη της παράστασης. Η πρώτη αυτή εντύπωση εδραιώνεται στη συνέχεια από τον τρόπο που ο μεταφραστής χειρίζεται γενικά τις σκηνικές οδηγίες.

Κατ' αρχήν είναι πιο ξεκάθαρες: Π.χ. η αόριστη *κατοικία του Κλαβίγιου* (Γκ. 9)[19] που προβλέπει ο Γκαίτε για την πρώτη σκηνή, η οποία διαδραματίζεται στο γραφείο του ήρωα, διευκρινίζεται με ακριβολογία ως *Σπουδαστήριον* (Καπ. 5).

Σημειώνει με μεγάλη επιμέλεια την είσοδο (Καπ. 16 κ.α.) και έξοδο (Καπ. 29 κ.α.) των προσώπων ή αν μιλούν μόνα πάνω στη σκηνή (Καπ. 42), σε αντίθεση με το πρωτότυπο που δεν σημειώνει τα αυτονόητα (Γκ. 21,37 και 53 αντίστοιχα). Δεν αρκείται επίσης στην εντός διαλόγου αναγγελία εισόδου, π.χ., *ακούω τον αδελφόν*

[16] Ο *«Σαούλ»*, π.χ., που εκδίδεται προφανώς με την ευκαιρία της σύστασης του Εθνικού Θεάτρου το 1858, έχει παιχτεί ήδη το 1837 (παράβ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ιστορία Β΄, σελ. 219).

[17] Ο χαρακτηρισμός από θεατρική κριτική για παράσταση του *«Κλαβίγιου»* στην Κωνσταντινούπολη (*Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872), ενώ Γαίτης, που είναι μια από τις αποδόσεις του ονόματος του Γκαίτε στα ελληνικά της εποχής, αποκαλείται ο ποιητής σε προγενέστερη θεατρική κριτική της ίδιας εφημερίδας, πάλι για παράσταση του *«Κλαβίγιου»* στην Κωνσταντινούπολη (*Νεολόγος*, 16 Οκτ. 1869).

[18] Τα παραθέματα συνοδεύονται από παρένθεση, με την ένδειξη Καπ. και τον αριθμό της σελίδας, που παραπέμπει στην έκδοση *«Κλαβίγιος»*, μετ. Λ. Καπέλλου, ό.π.

[19] Τα παραθέματα, σε μετάφραση της συγγρ., από την Κριτική Έκδοση των Έργων του Γκαίτε, ό.π. Στο κείμενο, επάνω, σημειώνεται σε παρένθεση με την ένδειξη Γκ. ο αριθμός της αντίστοιχης σελίδας.

μας, αλλά σημειώνει και ξεχωριστά σαν σκην. οδηγία: *Ο Βομαρσιέ εμβαίνει* (Καπ. 59 / Γκ. 71) ή διαχωρίζει την είσοδο προσώπου από την οδηγία υπόκρισης (Καπ. 12 / Γκ. 17) και διάφορα άλλα, με στόχο πάντα να διαφαίνεται ξεκάθαρα η κατάσταση. Παρ' όλη ωστόσο την επιμέλεια στην είσοδο και έξοδο των προσώπων δεν χωρίζει το δραματικό κείμενο σε σκηνές, αλλά ακολουθεί το πρωτότυπο χωρίζοντας μόνο τις πέντε πράξεις, στο τέλος των οποίων, όμως, δεν παραλείπει να προσθέσει τη σχετική σκηνική οδηγία (Καπ. 14,32,41,66).

Οι σκηνικές οδηγίες είναι όταν χρειάζεται πιο λεπτομερείς (Καπ. 72 / Γκ. 88 κ.α.), συχνά προστίθεται οδηγία για επιβαλλόμενη κίνηση (Καπ. 13,69 κ.α.) ή υπόκριση (Καπ. 23,40 κ.α.), διευκρινίζεται επίσης σε ποιόν απευθύνεται η παρατήρηση, άλλοτε επειδή είναι πολλοί οι παριστάμενοι (Καπ. 67,71 / Γκ. 82,86 κ.α.), άλλοτε επειδή επεμβαίνει και απαντά άλλος (Καπ. 9 / Γκ. 13). Αλλού παρεμβάλλεται οδηγία για την εξωτερική εμφάνιση, από την οποία φαίνεται η ψυχική κατάσταση του προσώπου (Καπ. 38) ή για κίνηση που επιτείνει το συναίσθημα που πρέπει να αποδοθεί (Καπ. 69) κ.λπ. Αλλά και στο κείμενο υπάρχει η ανάλογη φροντίδα στη στίξη για υποστήριξη της εκφοράς του λόγου με την προσθήκη αποσιωπητικών, θαυμαστικών κ.ο.κ. (Καπ. 72 κ.α.).

Παράλληλα παραλείπονται ή συντομεύονται πλεονάζουσες οδηγίες (Καπ. 14,30 / Γκ. 19,38 κ.α.) και κυρίως δεν διακόπτεται η ομιλία προσώπου με τον αδέξιο σκηνικά τρόπο να σημειώνεται άλλο πρόσωπο (σα να έχει διαλογικό μέρος, ενώ δεν λέει τίποτε), για να γίνει παρεμβολή μόνο μιάς σκηνικής οδηγίας κίνησης, έκφρασης κ.λπ., αλλά σημειώνεται απλά σε παρένθεση μέσα στο διαλογικό μέρος του προσώπου που μιλάει η απαιτούμενη οδηγία, για το τι κάνει το άλλο πρόσωπο που ακούει (Καπ. 19,20,52 / Γκ. 24,25,63 κ.α.).

Βεβαίως υπάρχουν και ορισμένες, πολύ λιγότερες, περιπτώσεις που η διάταξη ή η διατύπωση στο πρωτότυπο είναι πιο σαφής (Καπ. 66,70 / Γκ. 78,85), που παραλείπεται οδηγία υπόκρισης (Καπ. 58 / Γκ. 70) ή κίνησης (ό.π., λίγο πιο κάτω) κ.ά.

Όσον αφορά στην απόδοση του κειμένου μπορεί να πει κανείς ότι η μετάφραση είναι πιστή, με πολύ λίγες και σε γενικές γραμμές χωρίς ιδιαίτερη σημασία διαφοροποιήσεις. Το κείμενο αποδίδεται κάπως πιο σύντομα, παραλείπονται άχρηστα που συνηθίζονται στα γερμανικά, όπως *glaubst du nicht* [=δεν βρίσκεις;], *jezo* [=τώρα] κ.ο.κ. (Γκ. 9). Κυρίως όμως συντομεύονται κάποιες μακρηγορίες (Γκ. 10, 12 / Καπ. 6,7 ε.), ενώ αφαιρούνται μέρη τα οποία αποτελούν επανάληψη νοήματος, κατάστασης, συναισθήματος κ.λπ. (Γκ. 77 ε.,85 κ.α.), κάτι ωστόσο που δεν είναι πάντοτε προς όφελος του έργου, γιατί χάνεται έτσι η ένταση από την ταυτόσημη ή διαφοροποιημένη επανάληψη.

Οπωσδήποτε και στην απόδοση του κειμένου είναι πρόδηλη η φροντίδα για αποσαφήνιση με επεξηγήσεις που προσδιορίζουν το νοούμενο, π.χ., το *να κυττάξεις για ένα νέο σχέδιο* (Γκ. 10) γίνεται ξεκάθαρα *να φροντίσης περί νέου τινος έρωτος, νέας σκευωρίας* (Καπ. 6) ή στην παρατήρηση *παρά είναι ομοιόμορφες* προστίθεται *αι γυναίκες* (ό.π.), αντί του αόριστου *προστρέχουν σε ισχυρούς προστάτες* επιλέγεται το συγκεκριμένο *αι Γαλλίδες* (Γκ. 27 / Καπ. 21) κ.ά.

Κάποιες από αυτές τις μικροεπεμβάσεις είναι χρήσιμες, γιατί το πρωτότυπο είναι κάπως δυσνόητο (Καπ. 56 / Γκ. 67), άλλες επιτείνουν το νόημα (Καπ. 21, κ.α.), ενώ άλλες δεν είναι απαραίτητες (Καπ. 15,20,51, κ.α.). Όλες αυτές οι επεξηγήσεις, διασαφηνίσεις, επαναλήψεις επίτασης, συγκεκριμενοποιήσεις κ.λπ. κάνουν, ωστό-

σο, το γενικό ύφος περιφραστικό και προσδίδουν στο σύνολο έναν έντονα πεζό χαρακτήρα.

Η τάση για διασαφήνιση επεκτείνεται και στην απόδοση των συναισθημάτων. Όπως αναφέρθηκε ο Καπέλλος δεν μεταφράζει περιττές ευγένειες και τυπικότητες των γερμανικών, προσθέτει όμως κάποια αντίστοιχα ελληνικά, το απλό *Carlos* (Γκ. 10), π.χ., γίνεται *ακριβέ μου Κάρολε!* (Καπ. 5), στη συνομιλία των δύο αδελφών προστίθεται η προσφώνηση *φιλτάτη* (Καπ. 9), ο Κλαβίγιος δεν αρκείται στο *καλλίστη* (Γκ. 47) αλλά προσφωνεί τη Μαρία *ώ φίλη μου, γλυκεία φίλη* (Καπ. 38) κ.ά.π. Βεβαίως υπάρχουν και περιπτώσεις, ιδιαίτερα όταν εκφράζεται ένα βαθύτερο αίσθημα, που η μετάφραση υστερεί, όπως στην ανησυχία της Σοφίας, *Αδελφή, αγαπημένη μου μοναδική* (Γκ. 70), όπου διατηρείται μόνο το *Αδελφή* (Καπ. 58). Αντίθετα επανειλημμένα προστίθενται δηλωτικοί χαρακτηρισμοί για τον Κλαβίγιο, όπως *τον δόλιον* (Καπ. 15), *την δολεράν καρδίαν του* (Καπ. 21) κ.ά., ενώ υπάρχουν και καθαρές ταυτολογίες ή επαναλήψεις επίτασης όπως *ραδιουργίας και σκευωρίας* (Καπ. 16), *άνθρωπος αποτρόπαιος, βδελυρός άνθρωπος* (Καπ. 23) κ.λπ.

Αν εξαιρέσει κανείς τις χωρίς λόγο διαφοροποιήσεις (*η παράκληση για την οποία με βλέπετε εδώ*, Γκ. 22, ως *το αίτιον της οδοιπορίας μου*, Καπ. 17, κ.π.ά.), μετατοπίσεις (το *όχι πως πιστεύω*, Γκ. 3, σε *ελπίζω*, Καπ. 18 / αντί *κάμπτομε*, Γκ. 13, *θωπεύομε*, Καπ. 8, κ.ο.κ.) ή περιφραστικότητες (το *θλιμμένο, στενάχωρο καλημέρα*, Γκ. 53, αποδίδεται, π.χ., με δύο σχετικά μακροσκελείς φράσεις, *Συ μ' εύχεσαι μίαν ημέραν καλήν, αλλ' αρκετά θλιβερώς· η ευχή εξέρχεται από καρδίαν στενοχωρημένην*, Καπ. 42) που δεν έχουν σοβαρή σημασία, υπάρχουν πολύ λίγα μεταφραστικά λάθη είτε προχειρότητας (ενδεχομένως κακών ελληνικών), όπως *μη τυχαία δεν με θέλγει*, άρα η τυχαία τον θέλγει, που είναι ακριβώς το αντίθετο από αυτό που δηλώνει ο Κλαβίγιος (Καπ. 8), είτε παρανόησης από άγνοια μάλλον της σημασίας της λέξης του πρωτότυπου, αντί π.χ. *κοροϊδεύουν έναν επαρχιώτη ευγενή* (Γκ. 40) η μετάφραση αναφέρεται σε *κωμωδίας* [που] *παριστάνουν τον ευγενή χωρικόν* (Καπ. 32) κ.λπ.

Αντίθετα πρέπει να υπογραμμιστεί ότι σε γενικές γραμμές η μετάφραση, ενώ είναι πιστή στο πρωτότυπο, είναι ταυτόχρονα και πετυχημένη στην απόδοση των ελληνικών που έχουν τη δική τους σειρά λέξεων, σύνταξη, αντιστοιχία φράσεων και εκφράσεων κ.ο.κ. (π.χ., η πρώτη απάντηση του Κάρολου στην α' Σκηνή της Α' Πράξης, Καπ. 5, ή λίγο πιο κάτω η περιγραφή του των πνευματικών χαρισμάτων του Κλαβίγιου, Καπ. 7, αλλά και η οδηγία, *Στενάζει ακουσίως*, Καπ. 20, αντί *Του ξεφεύγει ένας βαθύς στεναγμός*, Γκ. 27, κ.π.ά.).

Όλα αυτά, βέβαια, είναι απλώς παρατηρήσεις για τη μετάφραση και δεν αποτελούν κρίσεις για τη λογοτεχνική ποιότητα του ύφους ή τη δεξιότητα ως προς τον χειρισμό της ελληνικής γλώσσας. Ο Καπέλλος χρησιμοποιεί την αρχαΐζουσα, δύσκαμπτη, ξύλινη, τη μακαρονική θα πούνε λίγο αργότερα, καθαρεύουσα της εποχής του, ενδεχομένως με κάποια αδεξιότητα, οπωσδήποτε πεζή χωρίς ποιητική γλαφυρότητα ή ιδιαίτερη λογοτεχνική αξία, χωρίς όμως και να ξεφεύγει από το γενικότερο γλωσσικό πλαίσιο των τραγωδιών που παίζονταν τότε στο ελληνικό θέατρο. Αυτή τη γλώσσα ήξερε, αυτή χρησιμοποιούσε από σκηνής και σ' αυτήν έγραψε το κείμενο της μετάφρασής του.

Από τη σκοπιά αυτή τα ειρωνικά σχόλια του Λάσκαρη σε διάφορα σημεία της Ιστορίας του για τις γλωσσικές ικανότητες του Καπέλλου, στον οποίο προσδίδει

και ιταλική καταγωγή[20], με χαρακτηρισμούς όπως *ουχί και εγκρατούς της ελληνικής γλώσσης, την οποίαν ανοικτιρμόνως εσφαγίαζε*[21], *ευρίσκεται εις εμπόλεμον κατάστασιν τόσον με την ορθογραφίαν, όσον και με την σύνταξιν*[22], *ουδέποτε θα ληφθή* [...] *ούτε ως υπόδειγμα σαφηνείας, αλλ' ούτε και καλλιεπείας*[23], είναι το λιγότερο υπερβολικά και αντανακλούν, μάλλον, την αφ' υψηλού κριτική μιας νεώτερης γενιάς λογίων και συγγραφέων, οι οποίοι ήταν θιασώτες μιας σωστής και κομψής, «καλλιεπούς», όπως θα έλεγαν οι ίδιοι, καθαρεύουσας.

Στο σημείο αυτό προσεγγίζεται μια πιθανή απάντηση στο εύλογο ερώτημα, γιατί δέκα μόλις χρόνια αργότερα ο Άγγελος Βλάχος, που είναι μια γενιά νεώτερος από τον Καπέλλο[24] και δικαιωματικά ανήκει κι αυτός στον ίδιο με τον Λάσκαρη κύκλο, εμφανίζεται με δική του μετάφραση.

Ο Άγγελος Βλάχος (1838-1920) με σπουδές Νομικών στην Αθήνα και τη Γερμανία, διπλωμάτης καριέρας με πρεσβευτικό πόστο στο Βερολίνο (1887-1890), υπουργός Παιδείας (1895) και διευθυντής του Βασιλικού Θεάτρου (1898-1901 και ξανά από το 1906 μέχρι τη διάλυση του ελληνικού θιάσου), έχει την αναγνωρισμένη θέση του στα ελληνικά γράμματα, ως δόκιμος λογοτέχνης, λυρικός ποιητής, συγγραφέας, κωμωδιογράφος, λόγιος και μεταφραστής, με γερμανικές, γαλλικές και αγγλικές λογοτεχνικές μεταφράσεις στο ενεργητικό του, κάποιες από αυτές έμμετρες και ανάμεσά τους πολλά θεατρικά έργα (Λέσσινγκ, Σίλλερ, Γκαίτε, Σαίξπηρ, Ρακίνα, Σοφοκλή κ.ά.).

Στη συγκεκριμένη μετάφραση που ενδιαφέρει εδώ, εκτός από μια ελαφρά διαφοροποίηση στον τίτλο (ο Βλάχος προσθέτει, χωρίς να νομιμοποιείται από τον Γκαίτε, το οριστικό άρθρο «*Ο Κλαβίγιος*»[25]), δηλώνεται στο εξώφυλλο ότι η μετάφραση έγινε *εκ του γερμανικού* και με άδεια *του Υπουργείου της Δημοσίας Εκπαιδεύσεως*[26], στοιχεία που λειτουργούν ως διαπιστευτήρια της εγκυρότητας της νέας

[20] Παράβ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ιστορία Β′, ό.π., σελ. 296, όπου χωρίς άλλα στοιχεία αναφέρεται ο Καπέλλος ως *ιταλικής καταγωγής*. Αντίθετα η άποψη της Παπαγεωργίου, που ανίχνευσε στοιχεία για οικογένεια Καπέλλου στη Σύρο, όπου και η πρώτη τεκμηριωμένη εμφάνιση του ηθοποιού από το 1836, είναι πιο πειστική (παράβ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, ό.π., σελ. 204 ε. και 203).

[21] Παράβ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ιστορία Β′, ό.π., σελ. 219, σημ. 2. Η παρατήρηση γίνεται για την παράσταση στην Αθήνα από το θέατρο του Σκοντζόπουλου το 1837 της τραγωδίας του Αλφιέρι «*Σαούλ*», η οποία *εδόθη κατά μετάφρασιν του Λ. Καπέλλα, νεανίσκου τότε και φιλοδόξου, αλλ' ουχί και εγκρατούς* [...] *εσφαγίαζε*. Στη συνέχεια ο Λάσκαρης παραθέτει απόσπασμα από τον πρόλογο του νεώτερου μεταφραστή από το 1869, Π. Ματαράγκα, ο οποίος διευκρινίζει ότι είχε εκδώσει το 1858 την παλαιότερη μετάφραση του Καπέλλου διορθώνοντας κάποια γραμματικά λάθη και παρουσίαζε τώρα δική του πιστή μετάφραση του έργου (που κι αυτή όμως χλευάζεται από τον Λάσκαρη).

[22] Παράβ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ιστορία Β′, ό.π., σελ. 296, για μια αναφορά του Λ. Κ. προς τον Ν. Σκούφο (31 Αύγ. 1842).

[23] Παράβ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ιστορία Β′, ό.π., σελ. 311, για αναφορά που ο Λ. Κ. έστειλε στην Επιτροπή του εν Αθήναις Θεάτρου (14 Μάη 1843).

[24] Η μετάφραση του «*Σαούλ*» από τον Καπέλλο παίζεται το 1837 (βλ. πιο πάνω, σημ. 21), ένα χρόνο πριν γεννηθεί ο Βλάχος.

[25] Η προσθήκη του άρθρου είναι βελτίωση της δεύτερης έκδοσης, Κων/πολη, 1882, στην οποία ως αναθεωρημένη και εγκυρότερη θα γίνονται στη συνέχεια και οι παραπομπές. (Στο κείμενο, επάνω, θα σημειώνεται σε παρένθεση η ένδειξη Βλ. και η σελίδα.)

[26] Η πρώτη παρατήρηση βρίσκεται και στις δύο εκδόσεις, ενώ η άλλη μόνο στη δεύτερη.

μετάφρασης απέναντι σ' εκείνη που προϋπήρχε, αλλά την είχε κάνει ένας ηθοποιός, από τις παλιές καραβάνες μάλιστα του ελληνικού θεάτρου, και ενδεχομένως χωρίς πρόσβαση στο γερμανικό πρωτότυπο.

Η πιστή απόδοση του πρωτότυπου είναι πραγματικά ένα πολύ ουσιαστικό διαφοροποιό στοιχείο ανάμεσα στις δύο μεταφράσεις και αναγνωρίζεται ήδη από τον κατάλογο των προσώπων. Παρ' όλο που και ο Βλάχος, όπως ο Καπέλλος, δεν βάζει τίτλο στους Βωμαρσαί[27], ακολουθεί ωστόσο χωρίς παρέκκλιση τους χαρακτηρισμούς του Γκαίτε, ενώ ο άλλος είχε πάρει μια ελαφρά εκ πρώτης όψεως πρωτοβουλία, αναφέροντας τη μεν *Μαρία Βωμαρσαί* (Γκ. 8 + Βλ. 43) μόνο ως *αδελφή του* [του Βωμαρσαί] (Καπ. 4) και χαρακτηρίζοντας τη *Σοφία Γυιλβέρτου, το γένος Βωμαρσαί* (Γκ. + Βλ., ό.π.) με ένα *ομ.*[οίως] (Καπ., ό.π.) απλά επίσης ως αδελφή του, πράγμα που σε τελευταία ανάλυση, όμως, έχει ένα ειδικό βάρος, γιατί τονίζει το ρόλο του Βωμαρσαί γύρω από τον οποίο ομαδοποιούνται τα πρόσωπα του κύκλου του. Ο Βλάχος είναι, τέλος, συνεπέστερος στην ελληνική απόδοση των ονομάτων (*Κλαβίγιος*, *Κάρολος*, *Γυιλβέρτος*, *Γεώργιος*, ενώ ο Καπέλλος αφήνει τους ξενικούς τύπους *Γουηλβέρτ* και *Σαιντ Ζόρζ*[28] στο όνομα των δύο τελευταίων).

Στην απόδοση του κειμένου δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η μετάφραση του Βλάχου υπερέχει και αυτό φαίνεται από την πρώτη κιόλας φράση, που είναι αντιπροσωπευτική για το γενικό ύφος που χαρακτηρίζει τους δύο μεταφραστές. Στον Γκαίτε λέει ο Κλαβίγιος: *Το φύλλο θα κάνει καλή εντύπωση, πρέπει να γοητεύσει όλες τις γυναίκες* (Γκ. 9), ο Βλάχος μεταφράζει: *Το φύλλον αυτό θα κάμη εντύπωσιν· θα μαγεύση όλας τας γυναίκας* (Βλ. 43), ενώ ο Καπέλλος παρ' όλο που η μετάφρασή του είναι πιστή, συγκριτικά μπορεί να πει κανείς ότι παραφράζει: *Το φύλλον τούτο θα κάμη κρότον. Θα ανάψη τας κεφαλάς των γυναικών* (Καπ. 5).

Σε γενικές γραμμές ο Βλάχος παραμένοντας πιστότερος στο γερμανικό πρωτότυπο, το μεταφέρει σε πιο σωστά, καλοβαλμένα ελληνικά, χωρίς τη γλωσσική δυσκαμψία του Καπέλλου. Έχει σωστό αισθητήριο για την ελληνική σύνταξη και κόβει, όπως παρατηρήθηκε εξάλλου και για τον Καπέλλο, σε μικρότερες προτάσεις τις μεγάλες περιόδους της γερμανικής (Βλ. 43,51 κ.ά.π.), μεταφέρει το ρήμα στη σωστή για τα ελληνικά θέση (Βλ. 52 ε. / Γκ. 35 ε, όπου επιφέρει και την αναγκαία αλλαγή σε όλη τη στιχομυθία, κ.α.). Χειρίζεται την καθαρεύουσα με άνεση και, συγκριτικά ιδίως με τον Καπέλλο, με γλαφυρότητα, διανθίζοντάς την κάποιες φορές με εκφράσεις της καθομιλουμένης, όπως π.χ. το *γράψιμο* που *ποτέ δεν τελειώνει* (Γκ. 13), για το οποίο ο Καπέλλος χρησιμοποιεί αρχαιοπρεπώς το απαρέμφατο, *αυτό το γράφειν* (Καπ. 9), δεν διστάζει να το αποδώσει με την έκφραση, *αυτό το γράφε-γράφε* (Βλ. 45), ή βάζει τον Κάρολο να μιλάει για μια χήρα *αντικρυνή* (Βλ. 44) και για τον φορτικό Βωμαρσαί να λέει, *εντός ολίγου* τον *'ξεφορτονόμεθα* (Βλ. 53) κ.ά.

Στη μετάφρασή του συνήθως ακριβολογεί, χωρίς να καταφεύγει όπως ο Καπέλλος σε περιφραστικότητες (π.χ. Βλ. 44 / Γκ. 11 / Καπ. 6, Βλ. 45 / Γκ. 14 / Καπ. 10 κ.ά.). Αυτό ωστόσο έχει σε κάποιες περιπτώσεις ως συνέπεια να μένει προ-

[27] Αυτό όμως πρέπει μάλλον να οφείλεται σε συνήθεια της εποχής, γιατί ούτε στον Γκαίτε βάζει τον γερμανικό τίτλο φον.

[28] Στον πίνακα των προσώπων από τυπογραφικό λάθος αναγράφεται ως *Σαιντ Ζορ*.

σκολλημένος στο γερμανικό πρωτότυπο και να χρησιμοποιεί εκφράσεις που δεν είναι εύχρηστες στα ελληνικά, ενώ ο Καπέλλος με την ελεύθερη απόδοση ή και την παράλειψη αποφεύγει αυτόν το σκόπελο (η κατά λέξη μετάφραση, π.χ., του *βαμβακηρού νήματος* (Βλ. 47), με το οποίο αισθάνεται δεμένος ο μέχρι τότε παράτολμος Κλαβίγιος, δεν έχει στα ελληνικά αυτήν τη συνηθισμένη στα γερμανικά μεταφορική σημασία, οπότε η ελεύθερη απόδοση του νοήματος από τον Καπέλλο, ότι είναι παράδοξο που ανησυχεί *δια τόσον μικρά πράγματα* (Καπ. 15), μπορεί να θεωρηθεί πιο πετυχημένη. Το ίδιο ανεπιτυχής είναι η επανειλημμένη λόγια μεταφορά ως *μυθιστόρημα* (Βλ. 44,50) της έκφρασης *Roman* (Γκ. 12,29) για την αισθηματική περιπέτεια, που θα μπορούσε να αποδοθεί ελληνικά ως «ρομάντζο» και που ο Καπέλλος μεταφράζει πεζά μεν, αλλά σωστά *ερωτική σχέσις* (Καπ. 8, ενώ στη σελ. 22 ε., όπου γενικά έχει κάποιες περικοπές στα λεγόμενα του Βωμαρσαί, απλά το παραλείπει).

Συνήθως ο Βλάχος έχει αποδώσει σωστά τις όποιες παρερμηνείες του Καπέλλου, με ελάχιστα παραδείγματα για το αντίθετο, π.χ. στον Γκαίτε λέει κάποια στιγμή η Μαρία, *Δεν θέλω να με λυπάται αυτός ο άνθρωπος* (Γκ. 15), ο Βλάχος μάλλον από προχειρότητα βάζει το κοινότοπο, *Δεν θέλω να με λυπηθώσιν οι άνθρωποι* (Βλ. 45), ενώ ο Καπέλλος ερμηνεύει σωστά, *Δεν θέλω την συμπάθειαν εκείνου του ανδρός* (Καπ. 11). Και ενώ ο Βλάχος ακολουθεί γενικά πιστά το πρωτότυπό του υιοθετώντας και τις περισσότερες λεπτές διαφοροποιήσεις, κάποιες που εκείνος έχει αγνοήσει έχουν προσεχτεί από τον Καπέλλο, όπως στην αναγγελία, π.χ., της άφιξης του αδελφού της που η Μαρία αναφωνεί: *φέρτε μού τον! Πηγαίντε με σ' αυτόν!* (Γκ. 17), ο Καπέλλος μεταφράζει την εναλλαγή, έστω με τα χαρακτηριστικά καθαρευουσιάνικά του, *φέρετέ μοι αυτόν, ωδηγήσατέ με ενώπιόν του* (Καπ. 13), ενώ ο Βλάχος αρκείται στην επανάληψη, *Φέρετέ με, φέρετέ με προς αυτόν* (Βλ. 46).

Στις επίσης γενικά πιο σωστές επιλογές του Βλάχου αντιστοιχούν κάποιες, πολύ λίγες περιπτώσεις καλλίτερης απόδοσης από τον Καπέλλο, όπως π.χ., για τη λέξη *Schwung* [=ορμή, παλμός] (Γκ. 11) ο μεν Βλάχος γράφει *ακμή* (Βλ. 100), ο Καπέλλος αντίθετα *ευγενή ορμή* (Καπ. 7), ενώ συνήθως ο τελευταίος παρακάμπτει τις δυσκολίες παραλείποντας τη μετάφρασή τους, όπως π.χ. *Schlepprock* [=τουαλέτα με ουρά] (Γκ. 60), που ο Βλάχος μεταφράζει, λάθος, ως *περιωμίδα* (Βλ. 60), δηλ. εσάρπα, κ.ά.

Σε ελάχιστες περιπτώσεις μπορεί να επισημανθεί και σύμπτωση μεταφραστικού λάθους. Π.χ. το *Liebesträнke* [=ερωτικά φίλτρα] (Γκ. 16), το αποδίδει ο Βλάχος, εντελώς λάθος, ως *οδύνην έρωτος* (Βλ. 46) και ο Καπέλλος, κάπως πλησιέστερα, ως *δηλητήριον* (Καπ. 11) ή τη δευτερεύουσα χρήση της πρόθεσης *für* [=όσο], που αποδίνουν και οι δύο με τη συνηθισμένη έννοια του «για» (*für so viele* [=όσο τόσο πολλοί], Γκ. 13, *δια τόσον κόσμον*, Βλ. 45, *δια τους πολλούς*, Καπ. 9).

Αξιοσημείωτη είναι οπωσδήποτε η σύμπτωση στην παρέκκλιση που διαπιστώνεται και στις δύο ελληνικές μεταφράσεις στο τέλος της Δ' Πράξης, και η οποία μόνο με την ύπαρξη μιας άλλης κοινής και στους δύο πηγής μπορεί να εξηγηθεί. Αφενός παραλείπουν την άρνηση του Βωμαρσαί να φύγει ακολουθώντας την προτροπή των άλλων και την επανάληψη με άλλες εκφράσεις των οργισμένων απειλών του κατά του Κλαβίγιου (Γκ. 77 ε. / Καπ. 64 / Βλ. 66) και αποδίδουν αφετέρου στη

Μαρία την επίκληση του Θεού να μην τους εγκαταλείψει, που στον Γκαίτε λέει η Σοφία (Γκ. 78 / Καπ. 65 / Βλ. 66)[29].

Ορισμένες επεμβάσεις των δύο μεταφραστών γίνονται σε διαφορετικά μεν σημεία, αλλά είναι ίδιου τύπου: Περιορισμένης έκτασης συντομεύσεις (Καπ. 6,7 ε. / Βλ. 43,44,47 κ.α.). Κάποιες επεξηγήσεις ασαφειών (Γκ. 10: *παραείναι πανομοιότυπες* / Βλ. 43: *Είναι τόσον μονότονοι αυταί αι γυναίκες...* / Καπ. 6: *Αι γυναίκες είναι ομοιόμορφοι*). Περιφραστική απόδοση (Βλ. 53 / Καπ. 42). Συγκεκριμενοποίηση (για τα γενικά *αισθήματα* του Γκαίτε, 18, ο Βλάχος, 46, αναφέρει *άλγος* και ο Καπέλλος, 13, *θλίψιν*). Το αόριστο man [=κανείς] σε διάφορες περιπτώσεις συγκεκριμενοποιείται σε: συ, σου, εμείς κ.ο.κ.

Υπάρχουν όμως και κάποιες περιπτώσεις ιδιαίτερης σκηνικής προσοχής από τη μεριά του Βλάχου, ενώ ο Καπέλλος ακολουθεί τον Γκαίτε, όπως π.χ. στη σκηνική οδηγία της τελευταίας πράξης όπου ο Κλαβίγιος παρουσιάζεται τυλιγμένος σε *μέλανα* (Βλ. 67) μανδύα και οι *Άνδρες* (Γκ. 81 / Καπ. 66) της νεκρικής συνοδείας αποκαλούνται *Δαδοφόροι* (Βλ., ό.π.) τόσο στην οδηγία, όσο και στο περιθώριο πριν από το διαλογικό τους μέρος. Διακρίνεται επίσης, όπως και στον Καπέλλο εξάλλου, προσθήκη στίξης για τη σωστή εκφορά του λόγου (Βλ. 43 κ.α.).

Παράλληλη, όχι όμως πανομοιότυπη είναι η μεταχείριση της σκηνικής μορφής. Εκτός από την προσθήκη στον κατάλογο και των απαραίτητων βοηθητικών προσώπων, *Υπηρέται, Δαδούχοι, Νεκροφόροι*, που παρατηρήθηκε και στον Καπέλλο, ο Βλάχος έχει επέμβει πολύ πιο δραστικά στη δραματική μορφή του κειμένου, που το χωρίζει με ιδιαίτερη φροντίδα σε αριθμημένες σκηνές[30] ακολουθώντας την πρακτική να σημειώνεται ξεχωριστή σκηνή για την είσοδο νέου προσώπου (π.χ., Πρ. Β′, Σκ. γ′, σελ. 48), οπότε επί κεφαλής μπαίνει *Οι Αυτοί* και το καινούριο πρόσωπο, εκτός από λίγες περιπτώσεις που υπάρχει ένταση την οποία δεν διακόπτει, έχει όμως σημειώσει στην αρχική οδηγία την κατοπινή είσοδο με *είτα* (π.χ., Πρ. Γ′, Σκ. γ′, σελ. 56), όπως γίνεται και όταν την είσοδο του ενός ακολουθεί αμέσως και ένα δεύτερο πρόσωπο (π.χ., Πρ. Α′, Σκ. β′, σελ. 46), ενώ όταν οι είσοδοι είναι κατά κάποιο τρόπο ανεξάρτητες, ακόμη και μονόλογος έχει δική του σκηνή που διακόπτεται με την είσοδο του άλλου (π.χ., Πρ. Δ′, Σκ. α′ και β′, σελ. 58). Αντίθετα η έξοδος σηματοδοτεί αλλαγή σκηνής μόνο στην περίπτωση που ακολουθεί σημαντικός μονόλογος αυτού που παραμένει, οπότε σημειώνεται *μόνος* (π.χ., Πρ. Β′, Σκ. γ′, σελ. 53).

Με αυτή την πρακτική υποβοηθείται ο Βλάχος να αποφύγει μερικές από τις δραματουργικές αδεξιότητες του Γκαίτε που βάζει στο διαλογικό μέρος αναγγελίες εξόδου και εισόδου, όπως *kommt* [=έρχεται] κ.ο.κ., ενώ ο Καπέλλος βάζει μεν τη διασαφηνιστική σκηνική οδηγία, κρατάει όμως ταυτόχρονα και τη λεκτική

[29] Οι δύο αυτές διαφοροποιήσεις εντοπίζονται και στην προγενέστερη των ελληνικών γαλλική μετάφραση των Ch. de RÉMUSAT, L. de GUIZARD, στην έκδοση *«Chefs-d' Œuvre des Théâtres Étrangers. Chefs-d' Œuvre du Théâtre Allemand. Goethe»*, τόμ. 3, *«Clavijo»*, Paris: Ladvocat, 1822-1823, σελ. 228 και 229 αντίστοιχα, που αντίτυπό της βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη, καθώς και στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου στην Αθήνα (βλ. και πιο κάτω σημ. 37).

[30] Η βελτίωση αυτή είναι επεξεργασία της β′ έκδοσης (1882) που είναι γενικά πολύ προσεγμένη και από τυπογραφική άποψη. Η α′ έκδοση αντίθετα ακολουθεί σ' αυτό το σημείο πιστά το πρωτότυπο.

εντός διαλόγου αναγγελία (π.χ., αρχή της Δ′ Πρ., Γκ. 53 / Καπ. 42 / Βλ. 58).

Αξιοσημείωτη είναι επίσης και η πρωτοβουλία του Βλάχου να σημειώνει ιδιαίτερα την αλλαγή της σκηνογραφίας που γίνεται μέσα στα πλαίσια της Α′ και της Δ′ Πράξης[31], όπου η δραματική δράση μεταφέρεται από την κατοικία του Κλαβίγιου σ' αυτήν του Γυιλβέρτου, στη δεύτερη μάλιστα περίπτωση σημειώνει και ως σκηνική οδηγία, *Σκηνική μεταλλαγή* (Βλ. 63). Αριθμεί τις σκηνογραφίες ως *Πρώτη* και *Δευτέρα*, ξεκινώντας κάθε φορά και νέα αρίθμηση σκηνών από τον αρ. α′. Στον προσδιορισμό τώρα αυτών των σκηνικών χώρων, ο Γκαίτε αρκείται σταθερά στο *Wohnung* [=Κατοικία], εκτός από τη σκηνογραφία της Β′ Πρ., όπου χωρίς ιδιαίτερο λόγο έχει την παραλλαγή *Haus* [=Οικία]. Ο Καπέλλος μεταφράζει με συνέπεια ως *Οικία* (Α′2, Γ′, Δ′2) προσδιορίζοντας πιο συγκεκριμένα τον χώρο της Α′1 ως *Σπουδαστήριον* και της Δ′1 ως *Αίθουσα*, χαρακτηρισμό που χρησιμοποιεί επίσης αντί του γενικότερου *Οικία* για τη Β′. Αντίθετα ο Βλάχος χωρίς να γίνεται πιο συγκεκριμένος ή να έχει κάποιον άλλο εμφανή λόγο εκτός από την ποικιλία, παραλλάζει την απόδοση των σκηνικών χώρων με τους χαρακτηρισμούς *Δωμάτιον* (Α′1 και Α′2), *Οίκημα* (Β′ και Δ′1), *Κατοικία* (Γ′) και *Οικία* (Δ′2).

Οι σκηνικές οδηγίες του Βλάχου είναι πλήρεις. Δεν παραλείπει να σημειώσει στο τέλος κάθε Πράξης *Καταπετάννυται η αυλαία*[32], αλλά και τις εισόδους και εξόδους των προσώπων (Βλ. 48,53 κ.α.), διαχωρίζει τη γενική σκηνή Πράξης από αυτήν που αφορά μόνο την α′ Σκηνή (π.χ., Πρ. Ε′, *Οδός προ της οικίας του Γυιλ. – Νυξ*, και αφού βάλει την επικεφαλίδα της α′ Σκ. ακολουθούν μετά όλα τα άλλα) κ.ο.κ. Αποφεύγει επίσης, όπως και ο Καπέλλος εξάλλου, την άκομψη διακοπή της ομιλίας που σημειώνει ο Γκαίτε, για να παρεμβληθεί σκηνική οδηγία για βουβό μόνο παίξιμο άλλου προσώπου τοποθετώντας την οδηγία σε παρένθεση μέσα στη ροή του λόγου (Γκ. 19 / Καπ. 14 / Βλ. 47 κ.α.).

Γενικά και οι δύο μεταφραστές δείχνουν έμπειροι στις απαιτήσεις και ιδιαιτερότητες ενός δραματικού κειμένου. Ο Βλάχος, ως λόγιος, δίνει περισσότερη προσοχή κυρίως στην γραπτή δραματουργική διαμόρφωση (χωρισμός σε σκηνές με είσοδο προσώπου, αλλαγή σκηνογραφίας κ.λπ.), ο Καπέλλος, ως πρακτικός του θεάτρου, προσέχει περισσότερο τις ανάγκες της θεατρικής παράστασης και προσθέτει, π.χ., σκηνική οδηγία με την επεξήγηση ότι ο Βουέγκος απευθύνει προς τη Μαρία την παρατήρηση ότι πέρασε κακή νύκτα (Καπ. 9), ενώ ο Βλάχος ακολουθεί το κείμενο του Γκαίτε (Γκ. 13) και αφήνει την ασάφεια με την απάντηση της Σοφίας (Βλ. 45).

Η διαφορετική αυτή αντιμετώπιση, η λόγια και η πρακτική, φαίνεται και στο περιεχόμενο των σκηνικών οδηγιών, όπου ο Βλάχος συνήθως ακολουθεί πιστά τον Γκαίτε, ενώ ο Καπέλλος συχνά διαφοροποιείται (π.χ. τι κάνει ο Κλαβίγιος στη διάρκεια της μακράς διήγησης του Βωμαρσαί, Πρ. Β′, σελ. Γκ. 24 ε.ε., Βλ. 49 ε., Καπ. 18 ε.ε., κ.α.). Αλλά υπάρχουν και κάποιες περιπτώσεις που ο Βλάχος, μάλλον από προχειρότητα, διαφοροποιείται από τον Γκαίτε χωρίς να αναλογιστεί τις πρακτικές ανάγκες της παράστασης, αντίθετα από τον Καπέλλο που εί-

[31] Επίσης βελτίωση της β′ έκδοσης.

[32] Μόνο στη β′ έκδοση, ενώ στην α′ ακολουθεί τον Γκαίτε και δεν σημειώνει τίποτε. Αντίθετα ο Καπέλλος έχει προσθέσει συστηματικά τη σχετική επισήμανση ως τέλος της αντίστοιχης Πράξης.

ναι πιο προσεκτικός, όπως στο τέλος της Δ′ Πράξης που η Μαρία έχει λιποθυμήσει και *την βγάζουν έξω* (Γκ. 79), *την οποίαν απαγάγουν* (Καπ. 66), ενώ ο Βλάχος σημειώνει ότι η Σοφία *απάγει την Μαρίαν* (Βλ. 67), πράγμα δύσκολο να κάνει μια γυναίκα μόνη της.

Ο Βλάχος παραμένει, όπως αναφέρθηκε, γενικότερα πιστός στο κείμενο που μεταφράζει, στο περιεχόμενο, τα νοήματα, στη διατύπωση και τις εκφράσεις καμιά φορά, και δεν καταφεύγει σε περιφραστική απόδοση, όπως ο Καπέλλος, ενώ η αντιπαραβολή των δύο μεταφράσεων, που τις χωρίζει μόνο μία δεκαετία, δείχνει τη μεγάλη τους διαφορά στο γλωσσικό ύφος, κάνοντας φανερή τη δυσκαμψία της αρχαΐζουσας καθαρεύουσας που χρησιμοποιείται σ' αυτήν του 1857 (για παράδειγμα η δεύτερη φράση που λέει ο Κλαβίγιος στην αρχή του δράματος, *Άσε με!*, Γκ. 9 / *Λάβε ολίγην υπομονήν,* Καπ. 5 / *Άφες*, Βλ. 43, ή λίγο πιο κάτω *με γοήτευε, με κρατούσε*, Γκ. 11 / *μ' έσυρε, με προσεκόλα πλησίον της*, Καπ. 7 / *με είλκυε, μ' εδέσμευε...*, Βλ. 44, κ.π.ά.). Ενδεικτικό, πάντως, για μια υποφώσκουσα αντιπαλότητα είναι, εκτός από τις επισημάνσεις στο εξώφυλλο, και το ότι πολύ συχνά διακρίνεται μια προσπάθεια του Βλάχου να μην συμπέσει με τον Καπέλλο, να διαφοροποιηθεί, βάζοντας *αλλά* αντί *όμως*, ή βρίσκοντας μιαν άλλη παρόμοια αλλά όχι την ίδια έκφραση κ.ο.κ., ενώ θα μπορούσε να αρκεστεί στο ότι το ύφος του είναι γενικά καλλίτερο και κατά κάποιο τρόπο τον νομιμοποιεί που ξανακάνει την μετάφραση.

Το ζήτημα της όχι βέβαια ελεύθερης μετάφρασης, αλλά οπωσδήποτε στα σημεία κάπως περιφραστικής απόδοσης, οδηγεί στη σκέψη πως ο επιβεβαιωμένα γαλλομαθής και ιταλομαθής, όχι όμως και γερμανομαθής Καπέλλος, ενδεχομένως δεν μετέφρασε τον *«Κλαβίγιο»* από το γερμανικό πρωτότυπο[33], αλλά χρησιμοποίησε τη μετάφραση του έργου σε μιαν άλλη ευρωπαϊκή γλώσσα, πιθανότατα τη γαλλική, μια εκδοχή για την οποία υπάρχουν κάποιες ενδείξεις στο κείμενο.

Πρώτον βάζει μέσα σε εισαγωγικά τη διήγηση του Βωμαρσαί προς τον Κλαβίγιο (Πρ. Β′) και σημειώνει σε υποσημείωση ότι αυτό το μέρος έχει ληφθεί *από τα απομνημονεύματα του Βομαρσιέ*[34], πράγμα που δεν κάνει ούτε ο Γκαίτε (22 ε.ε.) ούτε ο φιλολογικότερος του Καπέλλου Βλάχος (48 ε.ε.), ο οποίος ακολουθεί το γερμανικό του πρωτότυπο. Καθώς είναι μάλλον απίθανο, όσο μορφωμένος και να θεωρηθεί σε πείσμα του Λάσκαρη ο Καπέλλος, να έχει ενδιαφερθεί για τις πηγές του Γκαίτε (όπως υποδείχθηκε πιο πάνω στο επίκεντρο των φροντίδων του δεν είναι τόσο η φιλολογική πλευρά, όσο η παράσταση), πρέπει να έχει πάρει την υπόδειξη από το πρωτότυπο που χρησιμοποίησε, και είναι εύλογο τέτοια υπόδειξη να έχει προστεθεί σε μια γαλλική μετάφραση του έργου.

Η εκδοχή για διαφορετικό πρωτότυπο υποστηρίζεται και από το περιεχόμενο της αφήγησης του Βωμαρσαί όπου παρατηρούνται σε διάφορα σημεία παρεκκλί-

[33] Παράβ. και πιο πάνω, σελ. 44, για τη σχετική επισήμανση του Άγγ. Βλάχου στο εξώφυλλο και των δύο εκδόσεων της δικής του μετάφρασης.

[34] Με υπόδειξη μάλιστα του τόμου, Τ. Α′. (Παράβ. Καπ., ό.π., σελ. 17, όπου όμως ο ελληνικός αριθμός είναι λόγω κακής εκτύπωσης δυσδιάκριτος και μοιάζει περισσότερο με Α′ αλλά θα μπορούσε να είναι και Δ′, οπότε θα παρέπεμπε ενδεχομένως στο υποκεφάλαιο των Απομνημονευμάτων του Μπωμαρσαί, Quatrième mémoire, που περιλαμβάνει τη συγκεκριμένη αφήγηση με το περιστατικό στην Ισπανία και τον Κλαβίγκο.)

σεις από το κείμενο του Γκαίτε, ιδιαίτερα κάποιοι χρονικοί προσδιορισμοί, *μετά δύο έτη* (Καπ. 19), *προ τεσσάρων ετών* (Καπ. 20), που δεν είναι λογικό να τα έχει προσθέσει ένας μεταφραστής από τη φαντασία του.

Ακόμα πιο ισχυρή ένδειξη είναι ένα λάθος που έχει παρεισφρήσει, το οποίο δεν υπάρχει στο κείμενο του Γκαίτε. Ο Βωμαρσαί αφηγείται ότι ο πατέρας του που είχε πολλά παιδιά και περιορισμένα οικονομικά μέσα εμπιστεύτηκε σ' έναν Ισπανό με τον οποίο είχε εμπορικές και φιλικές σχέσεις δύο από τις κόρες του, *die ältste und eine der jüngern*, τη μεγαλύτερη και μία από τις νεώτερες, γράφει ο Γκαίτε (25), *η πρεσβυτέρα και μία των νεωτέρων αδελφών*, μεταφράζει σωστά ο Βλάχος (49), ενώ ο Καπέλλος προσδιορίζει ενάντια σε κάθε λογική, *η έγγαμος πρεσβυτέρα* (19). Το μυστήριο, ενώ υπήρχαν και άλλες να επιλεγεί μία που ήταν ήδη παντρεμένη, είχε δηλ. ήδη αποκατασταθεί, εξηγείται μόνο από την αφήγηση του ίδιου του Μπωμαρσαί στα Απομνημονεύματά του, όπου για τη μεγαλύτερη αδελφή, που επρόκειτο σύντομα να παντρευτεί, λέει σ' εκείνο το σημείο της αφήγησης, μάλλον από απροσεξία, *déjà mariée*[35], ήδη παντρεμένη. Αυτό πρέπει να έχει μεταφέρει ο γάλλος μεταφραστής, που προτίμησε να πάρει την αυθεντική αφήγηση του Μπωμαρσαί από το να μεταφράσει ξανά στα γαλλικά τη γερμανική μετάφραση του Γκαίτε, και αυτό μεταφράζει και ο Καπέλλος, μη γνωρίζοντας ότι ο Γκαίτε δεν έχει υποπέσει σ' αυτό το λάθος.

Με το γαλλικό κείμενο των Απομνημονευμάτων του Μπωμαρσαί συμπίπτουν εκτός από τους δύο χρονικούς προσδιορισμούς που αναφέρθηκαν (Καπ. 19 και 20 / Μπω. 902 και 903) και διάφορες άλλες αλλαγές στη διατύπωση (*οι φίλοι του*, Καπ. 19 + Μπω. 902 / *Οι φίλες του*, Γκ. 26, *την νεωτέραν των Γαλλίδων*, Καπ. 20 + Μπω. 902 / *στη νεώτερη*, Γκ. 26, κ.ά.) και διαφοροποιήσεις ακόμη σε σκηνικές οδηγίες (προσθήκη ότι ο Βωμαρσαί συνεχίζει *προσποιούμενος*, Καπ. 20 + Μπω. 902, πως δήθεν δεν προσέχει τις αντιδράσεις του Κλαβίγιου, κ.ά. που επισημάνθηκαν πιο πάνω), οι οποίες δεν βρίσκονται ούτε στο κείμενο του Γκαίτε, ούτε στη μετάφραση του Βλάχου.

Όλα αυτά, και με δεδομένο ότι στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του ηθοποιού Λεωνίδα Καπέλλου δεν μπορεί να ήταν η φιλολογική αποκατάσταση των πηγών του Γκαίτε και μάλιστα μέχρι το σημείο να επαναφέρει και προφανή λάθη του Μπωμαρσαί, παραπέμπουν με μεγάλη πιθανότητα σε γαλλική μετάφραση του έργου, την οποία πρέπει να χρησιμοποίησε ως πρωτότυπο για τη δική του.

Γαλλικές μεταφράσεις του *«Κλαβίγιου»* του Γκαίτε υπάρχουν από την εποχή της συγγραφής του έργου μέχρι και τον 20ό αιώνα[36] και κάποιες από αυτές ήταν απο-

[35] Παράβ. BEAUMARCHAIS, *«Œuvres»*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Παρίσι, 1988, σελ. 902 και σημ. 3 αυτής της σελίδας (στο τέλος του τόμου, σελ. 1.580), όπου ο επιμελητής παραπέμπει στη σημ. 8 της σελ. 898 (σελ. 1.579) στην οποία έχει διευκρινίσει ότι η μεγάλη αδελφή επρόκειτο να παντρευτεί, *venait d' épouser*. (Ο τόμος στη συνέχεια θα αναφέρεται με την ένδειξη Μπω.)

[36] Με μια πρώτη, χωρίς φιλοδοξίες πληρότητας έρευνα στο Διαδίκτυο (για την οποία ευχαριστώ τη Βιβλιοθηκονόμο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών κ. Δήμητρα Μάρκου που συνεργάστηκε) εντοπίζονται στον κατάλογο της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας (http://www.bnf.fr) μέχρι τα μέσα του 19ου αι. πέντε διαφορετικές μεταφράσεις, κάποιες από τις οποίες έχουν γνωρίσει αυτούσιες ή και ανανεωμένες επανεκδόσεις: 1) Adrien-Chrétien FRIEDEL, *«Nouveau théâtre allemand» - «Clavijo»*, Paris, 1782 [σύγχρονη μετάφραση της εποχής με μόνο 8

δεδειγμένα γνωστές στην Ελλάδα, καθώς αντίτυπά τους εντοπίζονται σήμερα στην Εθνική Βιβλιοθήκη και στη Βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου[37]. Από τις μεταφράσεις που θα μπορούσε να έχει χρησιμοποιήσει ο Καπέλλος[38], περισσότερο πιθανές είναι, σε χρονολογική σειρά, πρώτον η μετάφραση του Ch. de Rémusat, L. de Guizard (Ladvocat, 1822-1823) που έχει γνωρίσει διάφορες επανεκδόσεις[39], δεύτερον του P. A. Stapfer (Sautelet, 1825)[40] και τρίτον η πλησιέστερη χρονικά του C.-J. Hoguais (Παρίσι, 1852)[41], χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν είναι εξίσου πιθανό να έχει χρησιμοποιηθεί κάποια άλλη, γνωστή ή και άγνωστη σήμερα[42]. Η φιλολογική σύγκριση, πάντως, με τη μόνη από αυτές τις μεταφράσεις (Ch. de Rémusat και L. de Guizard), που υπάρχει όμως και στις δύο βιβλιοθήκες της Αθήνας, μάλλον αποκλείει να αποτέλεσε αυτή το πρωτότυπο του Καπέλλου, καθώς σε γενικές γραμμές είναι περισσότερο πιστή στο γερμανικό κείμενο από τη δική του και δεν πε-

χρόνια διαφορά από το γερμανικό πρωτότυπο]. 2) [Ch. de RÉMUSAT, L. de GUIZARD], στην έκδοση *«Chefs-d' Œuvre des théâtres étrangers. Chefs-d' Œuvre du théâtre allemand. Goethe»*, τόμ. 3, *«Clavijo»*, Paris: Ladvocat, 1822-1823 [τρεις τόμοι με δραματικά έργα του Γκαίτε]. 3) P. A. STAPFER fils, CANAGNAC et MARGUERÉ, στην έκδοση *«Œuvres dramatiques de J. W. Goethe»*, τόμ. 3, *«Clavijo»*, Paris: A. Sautelet, 1825 [τέσσερεις τόμοι με δραματικά έργα του Γκαίτε]. 4) C.-J. HOGUAIS, *«Goethe. Clavijo, ou Beaumarchais en Espagne»*, στην έκδοση *«Panthéon dramatique étranger. Théâtre allemand»*, Paris, 5, rue Grange-Batelière (1852) [η πλησιέστερη χρονικά στη μετάφραση του Λ. Καπέλλου, με διπλό όμως τίτλο]. 5) Albert STAPFER, στην έκδοση *«Théâtre. 1» - «Clavijo»*, Paris: E. Fasquelle, (1872) [ένας τόμος με δραματικά έργα του Γκαίτε, από τον ίδιο μεταφραστή του 1825, με νεώτερο πρόλογο του Théophile Gautier και ίσως ανανεωμένη μετάφραση]. (Σε αγκύλη [ ] προσθήκες και παρατηρήσεις της συγγρ.)

[37] Τόσο στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου, όσο και στην Εθνική Βιβλιοθήκη υπάρχει αντίτυπο της μετάφρασης των Ch. de RÉMUSAT, L. de GUIZARD, στην έκδοση *«Chefs-d' Œuvre des théâtres Étrangers. Chefs-d' Œuvre du théâtre allemand. Goethe»*, τόμ. 3, *«Clavijo»*, Paris: Ladvocat, 1822-1823 (η έκδοση του 1822 και επανέκδ. του 1829 αντίστοιχα). Στη βιβλιοθήκη του Θεατρικού Μουσείου βρίσκεται επίσης και πολύ νεώτερη μετάφραση-διασκευή των Gabriel BOISSY και Eberhard NEBELTHAU, *«Clavigo ou la sœur de Beaumarchais»*, Paris: Bernard Grasset, 1932.

[38] Η έρευνα περιορίζεται στις γαλλικές μεταφράσεις, παρ' όλο που δεν μπορεί να αποκλειστεί και η μικρή πιθανότητα ο Καπέλλος να έχει χρησιμοποιήσει ιταλικό πρωτότυπο, γιατί εκτός από τις ενδείξεις που αναφέρθηκαν και αυτές που θα ακολουθήσουν, οι οποίες ισχυροποιούν την υπόθεση για γαλλικό πρωτότυπο, ιταλική μετάφραση εντοπίζεται μέσω του Διαδικτύου μόνο μία και είναι κατοπινότερης χρονολογίας, του Casimiro VARESE, *«Traduzioni»*, Firenze, 1878, ένας τόμος που συμπεριλαμβάνει τραγωδίες του Γκριλπάρτσερ, του Βέρνερ και του Γκαίτε, αντίτυπα του οποίου βρίσκονται στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Αυστρίας (http://www.onb.ac.at/) και τη Βρετανική Βιβλιοθήκη (http://www.bl.uk.).

[39] Η μετάφραση των Rémusat/Guizard πρέπει να ήταν πολύ διαδεδομένη γιατί εκτός από το ότι διασώζονται δύο αντίτυπα σε ελληνικές βιβλιοθήκες, εντοπίστηκε μέσω του Διαδικτύου και σε άλλες, όπως π.χ. στη Βρετανική Βιβλιοθήκη.

[40] Η μετάφραση του Stapfer μπορεί να θεωρηθεί πολύ πετυχημένη, αφού επανεκδίδεται μισό αιώνα αργότερα (1872) και με το ποιητικό κύρος που προσδίδει ο πρόλογος του Θεόφιλου Γκωτιέ.

[41] Η μετάφραση του Hoguais απέχει μεν μόνο 15 χρόνια από την ελληνική του Καπέλλου, αλλά χαρακτηρίζεται από τον διπλό της τίτλο, τον οποίο δεν υιοθετεί η ελληνική, παρ' όλο που η ενίσχυση του ρόλου του Μπωμαρσαί θα ανταποκρινόταν τόσο στο πνεύμα της εποχής, όσο και στις προτιμήσεις του Καπέλλου.

[42] Η έρευνα για τις ανάγκες αυτού του μελετήματος ήταν δειγματοληπτική, χωρίς να στοχεύει στην πλήρη καταγραφή των γαλλικών μεταφράσεων του *«Κλαβίγιου»*.

ριέχει πολλές από τις αποκλίσεις της[43].

Αυτό όμως δεν αποδυναμώνει την υπόθεση ότι ο Καπέλλος χρησιμοποίησε μάλλον μια γαλλική μετάφραση ως πηγή, καθώς υποστηρίζεται από μια σειρά ενδείξεων, ανάμεσα στις οποίες ξεχωριστό βάρος έχει η ενδυνάμωση του ρόλου του Βωμαρσαί, που εκτός από την ομαδοποίηση στον κατάλογο των προσώπων που υποδείχτηκε πιο πάνω, αναγνωρίζεται και σε διάφορα άλλα σημεία του έργου, π.χ., στην αντιπαράθεση με τον Κλαβίγιο (Πρ. Β′), όταν εκείνος διστάζει ακόμη να γράψει τη δήλωση που του ζητά ο Βωμαρσαί και θίγει τη λύση της μονομαχίας[44] με τα λόγια: *Και αν πάρω το σπαθί;* απαντά ο άλλος *(φεύγοντας)*, *Καλά, κύριέ μου! Ωραία κύριέ μου!* (Γκ. 32 ε.), που ο Βλάχος μεταφράζει: *Κάλλιστα, κύριέ μου, κάλλιστα... (Απερχόμενος)* αποδίδοντας πιστά τη στάση και τις προθέσεις του ήρωα (Βλ. 52), ενώ στον Καπέλλο ο Βωμαρσαί δεν κάνει να φύγει με ένα, έστω απειλητικό πολύ καλά, αλλά κατευθύνεται προς τον Κλαβίγιο, *(ακολουθών αυτόν)*, λέγοντας: *Ευχαρίστως, Κύριε, ευχαρίστως* (Καπ. 25), οι απειλητικές προθέσεις του εκφράζονται, δηλ., με την αντίστοιχη και αντίθετη προς το πρωτότυπο κίνηση πάνω στη σκηνή.

Αντίθετα δεν μπορεί να αποφανθεί κανείς με βεβαιότητα, αν η συνέπεια με την οποία αγνοεί τους τίτλους ευγενείας, όχι μόνο στον συνοδευτικό κατάλογο των προσώπων, αλλά και μέσα στο κείμενο (τόσο στις σκηνικές οδηγίες, όσο και στο διαλογικό μέρος, σε αντίθεση με τον Γκαίτε και τον Βλάχο[45]), οφείλεται στο υποθετικό διαφορετικό πρωτότυπο που μεταφράζει ή σε προσωπικές δημοκρατικές του αντιλήψεις[46].

*

Ανεξάρτητα πάντως από τις όποιες πολιτικές πεποιθήσεις διακρίνεται μια ουσιαστική ιδεολογική διαφορά ανάμεσα στο δράμα του Γκαίτε και τις δύο ελληνικές του μεταφράσεις που απέχουν χρονικά σχεδόν έναν αιώνα. Όπως αναφέρθηκε, ο *«Κλαβίγιος»* ανήκει στα νεανικά έργα του Γκαίτε, παρουσιάστηκε το 1774 αμέσως μετά τον *«Γκαιτς»* και είναι ένα χαρακτηριστικό δράμα της περιόδου της Θύελλας και Ορμής.

[43] Ο Ch. de Rémusat βάζει μεν σε εισαγωγικά τα μέρη που ο Γκαίτε έχει μεταφράσει από τα Απομνημονεύματα του Μπωμαρσαί, σέβεται όμως, όπως δηλώνει ρητά (ό.π., σημ. 10, σελ. 174), τις ελευθερίες που πήρε ο γερμανός ποιητής και δεν αποκαθιστά το γαλλικό κείμενο προσθέτοντας μόνο σε υποσημείωση κάποιες λεπτομέρειες που αποσιωπήθηκαν. Αλλά και στον κατάλογο των προσώπων ακολουθεί τον Γκαίτε, το ίδιο στη συμπεριφορά του Βωμαρσαί κατά τη νύξη της μονομαχίας, που θα αναφερθεί πιο κάτω, ενώ στη σκηνή του τέλους, που επίσης θα αναφερθεί πιο κάτω, παρεκκλίνει και αυτός όπως και ο Καπέλλος, αλλά και ο Βλάχος, από τον Γκαίτε, πράγμα που κάνει πολύ πιθανή την ύπαρξη μιας άλλης πηγής, γνωστής και στους τρεις μεταφραστές.

[44] Το σχετικό μέρος, που δεν αναφέρεται από τον Μπωμαρσαί στα Απομνημονεύματά του, είναι προσθήκη της δραματοποίησης του Γκαίτε.

[45] Για παράδειγμα ο Βλάχος αναφέρει τον Βουέγκο στον κατάλογο των προσώπων χωρίς τον τίτλο Δον, αλλά στην κεφαλίδα της σκηνής (Βλ. 45, Πρ. Α′2, Σκ. α′) ως Δον, ακολουθώντας και στις δύο περιπτώσεις τον Γκαίτε, όπως κάνουν εξάλλου και οι δύο γαλλικές μεταφράσεις στο κείμενο των οποίων έχουμε πρόσβαση (1822 και 1932), ενώ ο Καπέλλος χρησιμοποιεί πάντα τον τύπο χωρίς τον τίτλο ευγενείας.

[46] Οπαδό της αντιτυραννικής ιδεολογίας του Διαφωτισμού θεωρεί τον Καπέλλο η μοναδική μέχρι τώρα ερευνήτρια της δράσης του, Ι. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ (ό.π., σελ. 213 ε.).

Σχετικά με τη δημιουργία αυτού του έργου είναι γνωστό ότι ο Γκαίτε στα πλαίσια κοινωνικών του συναναστροφών προσφέρθηκε να ετοιμάσει μέσα σε μια μόνο εβδομάδα τη δραματική διασκευή ενός επεισοδίου από τα Απομνημονεύματα του Μπωμαρσαί, την ιστορία της αντιπαράθεσής του με τον Κλαβίγκο[47]. Στο δράμα που παρουσίασε, φρόντισε κατ' αρχήν να τηρήσει τις δραματικές ενότητες, που είχε κατηγορηθεί από κάποιους ότι δεν τήρησε στον *«Γκαιτς»*, αλλά και να τονίσει το ρόλο του Κλαβίγιου, ώστε να δημιουργείται η απαιτούμενη δραματική σύγκρουση δύο αντικρουόμενων θέσεων που αντιπροσωπεύονται από τη στάση των δύο αντιπάλων (ενώ βέβαια ο Μπωμαρσαί στα Απομνημονεύματά του δεν αφήνει τέτοια περιθώρια). Στη διάπλαση του δραματικού ήρωα Κλαβίγιου υπεισέρχονται πτυχές των θεωριών του κινήματος της Θύελλας και Ορμής για την ιδιοφυΐα (Genie), η οποία υπερέχει από τον μέσο όρο και στην οποία επιτρέπεται να ξεπερνάει τους όποιους κοινωνικούς και ηθικούς φραγμούς, αλλά και κάποιοι απόηχοι προσωπικών βιωμάτων του νεαρού συγγραφέα, που λίγο καιρό πιο πριν είχε επίσης εγκαταλείψει την Φρειδερίκη Μπριόν, την κοπέλα που είχε αγαπήσει για ένα καλοκαίρι.

Είναι φυσικό αυτοί οι παράγοντες να μην έχουν ισχύ εκατό περίπου χρόνια αργότερα[48], σε μια εποχή που ασπάζεται τα αστικά ιδεώδη. Όχι μόνο ο Καπέλλος, που όπως πρέπει να έγινε με τις παρατηρήσεις που προηγήθηκαν πολύ πιθανό, ακολουθεί μάλλον γαλλικές πηγές, αλλά και ο Βλάχος που παραμένει πιστός στον Γκαίτε, δεν δείχνουν επιείκεια για τη στάση του Κλαβίγιου, τον οποίο παρουσιάζουν αρνητικά, συμμεριζόμενοι την άποψη του Μπωμαρσαί ότι πρόκειται για βδελυρό, χαμερπή, ανέντιμο άνθρωπο, με την αρνητική βέβαια συνέπεια του μονοδιάστατου περιορισμού ενός πολυπλοκότερου χαρακτήρα.

Για τον Καπέλλο είναι π.χ. περιττή η μετάφραση των γενικότερων σκέψεων που κάνει ο Κλαβίγιος στην αρχή της Β΄ Πρ. αιτιολογώντας τη στάση του προς τη Μαρία, – *Μακριά! – και χρωστούσα μήπως περισσότερα στη Μαρία, παρά σε μένα, και μήπως είναι καθήκον να κάνω τον εαυτό μου δυστυχισμένο, επειδή με αγαπάει μια κοπέλα* (Γκ. 20), και αρκείται στη μετάφραση μόνο του πρώτου σκέλους, *Πώς χρεωστώ περισσότερον εις την Μαρίαν, παρά εις εμέ αυτόν;* (Καπ. 15), που δείχνει ξεκάθαρα τον εγωισμό του απέναντι σ' αυτήν. Το ίδιο και στην αρχή της Γ΄ Πρ., που στα λόγια της Σοφίας για τη μεταστροφή του Κλαβίγιου διαφαίνεται στο πρωτότυπο ως ψυχολογική αιτία της συμπεριφοράς του η συναισθηματική ανασφάλεια, *ακόμα ο πόθος να τον αγαπούν και το φοβισμένο μαρτυρικό συναίσθημα, όταν τον αρνούνται τη συμπάθεια* (Γκ. 42), ο μεν Καπέλλος περικόβει τη δεύτερη φράση εντελώς (Καπ. 33), ενώ ο Βλάχος την αμβλύνει με μια ταυτολογία *ο αυτός ακόμη πόθος της αγάπης, και η αυτή αγωνία δια την στέρησιν του έρωτος* (Βλ. 54 ε.)

Μια άλλη κοινή διαφορά των μεταφράσεων από το πρωτότυπο είναι, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω, ότι και στις δύο (κυρίως στου Καπέλλου) τονίζονται τα αισθήματα που πρέπει να αποδοθούν είτε με επανάληψη είτε με διασαφηνιστική

[47] *«Dichtung und Wahrheit»* [=Ποίηση και Αλήθεια], Μέρος ΙΙΙ, Βιβλίο 15, στην εύκολα προσιτή έκδοση των *Απάντων* του Γκαίτε, Deutscher Taschenbuch Verlag, τόμ. 24, σελ. 201. (Στη συνέχεια η έκδοση θα αναφέρεται με την καθιερωμένη στα γερμανικά ένδειξη dtv.)

[48] Οι μεταφράσεις του Καπέλλου και του Βλάχου δημοσιεύονται μετά από 83 και 93 χρόνια αντίστοιχα.

σκηνική οδηγία, πράγμα που δείχνει την προσοχή που δίνουν και οι δύο μεταφραστές στην παράμετρο της παράστασης στην πρώτη περίπτωση και τουλάχιστον της δραματικής μορφής αλλά και της παράστασης στη δεύτερη. Χαρακτηριστικό και κορυφαίο θα μπορούσε να πει κανείς παράδειγμα αυτής της τάσης είναι ότι και οι δύο επεμβαίνουν με τον ίδιο τρόπο στη διαμόρφωση του τέλους του δράματος διευρύνοντας τη σκηνική οδηγία με παντομιμική κίνηση της Σοφίας, που στις μεταφράσεις αγκαλιάζει τον αδελφό της και κάνει νόημα να τον απομακρύνουν (Καπ. 71 / Βλ. 69), ενώ ταυτόχρονα διαγράφουν την άχρωμη τελευταία φράση της, *Λιποθυμώ* (Γκ. 88), που εξασθενεί την όλη φόρτιση, με την οποία όμως κλείνει το δράμα του ο Γκαίτε[49].

Αλλά και στην απόδοση του κειμένου, κυρίως στη μετάφραση του Καπέλλου που όπως αναφέρθηκε παίρνει πιο πολλές ελευθερίες, υπάρχουν σημεία που τα περισσότερα λόγια δείχνουν καλλίτερα την ψυχική κατάσταση του προσώπου, όπως για παράδειγμα ο μονόλογος του Κλαβίγιου μετά την αποχώρηση του Βωμαρσαί στη Β′ Πρ., όπου γίνεται φανερή η μεγάλη σύγχυση στην οποία βρίσκεται ο ήρωας (Γκ. 38 / Βλ. 53 / Καπ. 30).

Στις περισσότερες ωστόσο περιπτώσεις τέτοιες επεμβάσεις αμβλύνουν την ένταση παραλείποντας διαφοροποιημένη επανάληψη (Γκ. 28 / Βλ. 10 / Καπ. 22, όπου και οι δύο μεταφραστές θεωρούν άχρηστη τη δεύτερη επιτιμητική παρατήρηση του Βωμαρσαί, μήπως η αδελφή του έδωσε αφορμή στον Κλαβίγιο να μην την εκτιμά) και ισοπεδώνουν κάποιες πολύ λεπτές αποχρώσεις αισθήματος του πρωτότυπου. Στη ρητορική ερώτηση, π.χ., της Μαρίας, *Και αν του είναι αδιάφορο – το ότι δεν με αγαπάει πια;* (Γκ. 15), κρύβεται η ανομολόγητη επιθυμία ελπίδας, που φυσικά χάνεται από τη βεβαιότητα της άρνησης του Βλάχου, *Εκείνον δεν τον μέλει βέβαια... δεν μ' αγαπά πλέον* (Βλ. 45), ή έστω μετριάζεται στην επιλογή του Καπέλλου, *Φροντίζει ακόμη δι' εμέ;... Όχι, δεν μ' αγαπά πλέον* (Καπ. 10).

Αλλά και στις περικοπές επαναλήψεων για συντόμευση, βρίσκονται ανάλογα παραδείγματα, καθώς παραλείπονται και κάποια μέρη που δίνουν ένταση με την διαφοροποιημένη επανάληψη. Όταν ο Γκαίτε βάζει τη Μαρία στην αρχή της Γ′ Πράξης να επαναλαμβάνει *Τον είδες;* [...] *Τον είδες;* [...] *και συ τον είδες;* (Γκ. 42), αποκαλύπτονται εμμέσως τα αισθήματά της και ταυτόχρονα τονίζεται η παιδικότητα του χαρακτήρα της, άρα και η αθωότητά της, και ενώ ο Καπέλλος τα μεταφέρει πιστά (Καπ. 33), με την απλοποίηση στην απόδοση του Βλάχου απαλείφονται αυτές οι λεπτές διαφοροποιήσεις (Βλ. 54).

Η παράλειψη και μιας μόνο λέξης από σκηνική οδηγία υπόκρισης, εξάλλου, μπορεί να δημιουργήσει μεγάλη ποιοτική διαφορά ανάμεσα στο πρωτότυπο και τη μετάφραση, όπως για παράδειγμα η υπόδειξη του Γκαίτε ότι ο Κλαβίγιος κάποια στιγμή στη διάρκεια της σημαντικότατης για τη δραματική εξέλιξη στιχομυθίας του με τον Κάρολο στην Δ′ Πράξη *σε έκρηξη του εντονότερου φόβου* [...] *αγκαλιάζει τον Κάρολο* (Γκ. 62). Και οι δύο μεταφραστές δείχνουν να μην καταλαβαίνουν την οδηγία και ο μεν Καπέλλος διασώζεται με ένα *καταβεβλημένος* (Καπ. 51), ο Βλάχος όμως απλά το παραλείπει (Βλ. 61). Αυτό που δεν καταλαβαίνουν και δεν είναι

[49] Η σημαντική αυτή αλλαγή, με τη Σοφία να είναι ορθή και να έχει το πρόσταγμα, υπάρχει ήδη και στη γαλλική μετάφραση του 1822 (Ch. de RÉMUSAT, ό.π., σελ. 238).

σε θέση να αποδώσουν είναι ότι ο Κλαβίγιος εκείνη τη στιγμή φοβάται τον εαυτό του, γιατί υποσυνείδητα γνωρίζει ποιά τροπή πρόκειται να πάρει.

Προξενεί μάλιστα εντύπωση ότι ο ποιητής Βλάχος υποπίπτει περισσότερες φορές σ' αυτό το ολίσθημα από τον χλευαζόμενο Καπέλλο, ο οποίος επιδεικνύει ένα λεπτότερο αισθητήριο γι' αυτές τις καταστάσεις. Παρ' όλο που η γλώσσα του Βλάχου είναι πιο προσεγμένη, ωστόσο κι αυτός δεν έχει τη δύναμη να μεταφέρει την ποιητικότητα του Γκαίτε. Όσο πιστός και αν προσπαθεί να είναι ο έλληνας λόγιος συγγραφέας και όσο κοντινός να αισθάνεται προς τον γερμανό ποιητή, ο Γκαίτε είναι ποιητικότερος.

Για τα αισθητικά κριτήρια της εποχής της, πάντως, η μετάφραση του Βλάχου, όπως αποδεικνύει και το γεγονός ότι επανεκδίδεται μετά από δεκαπέντε χρόνια, είναι αδιαμφισβήτητα η πιο αντιπροσωπευτική και δεν είναι τυχαία η επικράτησή της, όπως θα υποδειχτεί πιο κάτω, και στη θεατρική σκηνή, από όπου αφότου παρουσιάστηκε, εκτόπισε την άλλη παντελώς.

Β. Παραστάσεις

Η ιστορία που έγραψε ο *«Κλαβίγιος»* του Γκαίτε στο ρεπερτόριο του ελληνικού θεάτρου αντικαθρεφτίζει τη γενικότερη τύχη του δραματικού αυτού έργου στην Ελλάδα: Μια έντονη και συμπαγής παρουσία αρχικά που θα διαρκέσει δύο δεκαετίες, για να ακολουθήσει μετά σιωπή. Η παρουσία αυτή συνδέεται, στο μέρος βέβαια που έχουν φτάσει μέχρι σήμερα πληροφορίες[50] με επιβεβαιωμένο ή με ισχυρή πιθανότητα το όνομα του μεταφραστή, κατ' αποκλειστικότητα με τη μετάφραση του Άγγελου Βλάχου.

Για την άλλη μετάφραση, την πρώτη χρονολογικά, δεν είναι γνωστό με βεβαιότητα ούτε αν παίχτηκε ποτέ. Γνωρίζουμε ότι εκδόθηκε το 1857, εικάζουμε με σχετική βεβαιότητα ότι η δημιουργία της συνδέεται με την προσπάθεια του Γρηγόριου Καμπούρογλου να ιδρυθεί εθνικό θέατρο στην Αθήνα το 1857, από τα βασικά στελέχη του θιάσου του οποίου υπήρξε ο Λεωνίδας Καπέλλος, και αναγνωρίζουμε ότι εμπίπτει πλήρως στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας, που χαρακτηρίζεται από ελληνόγλωσσο ρεπερτόριο, καταξιωμένα ευρωπαϊκά δράματα, δηλαδή σε ελληνική μετάφραση[51].

Δεν υπάρχει ωστόσο καμιά πληροφορία για το αν στο ρεπερτόριο που παρουσιάστηκε κατά τη μοναδική θεατρική περίοδο λειτουργίας αυτού του θεάτρου, 1857/58, είχε συμπεριληφθεί και ο *«Κλαβίγιος»*. Καθώς όμως η πληροφόρηση στο σημείο αυτό έχει κενά, η έλλειψη στοιχείων που θα επιβεβαίωναν μια παράσταση δεν αποδεικνύει αυτομάτως ότι τέτοια παράσταση δεν έγινε. Ούτε το ότι ο Καπέλλος στην προλογική του αφιέρωση δεν αναφέρει κάτι τέτοιο αποτελεί αδιάσειστη

[50] Τα στοιχεία που επεξεργασία τους γίνεται στη συνέχεια προέρχονται από το αρχείο του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών στο Ρέθυμνο Κρήτης, στο οποίο έχουν συγκεντρωθεί πληροφορίες από τον Τύπο της εποχής για τη δραστηριότητα των ελληνικών θιάσων σ' όλο τον χώρο της Ανατολικής Μεσογείου στη διάρκεια του 19ου και των αρχών του 20ού αιώνα, και τη διεύθυνση του οποίου ευχαριστώ για την άδεια να ερευνήσω σ' έναν τεράστιο όγκο αδημοσίευτου ακόμα υλικού και να εντοπίσω τις παραστάσεις του *«Κλαβίγιου»*.

[51] Τα *αποκλειστικά ελληνόγλωσσα έργα* αναφέρο-

απόδειξη για το αντίθετο, αφού η αγγελία για την έκδοση του έργου έχει καταχωριστεί στον Τύπο από τον Νοέμβρη ήδη του 1857, με σχεδόν όλη τη θεατρική περίοδο ακόμη ανοιχτή. Παίρνοντας υπ' όψη πάντως τη φήμη του «μεγίστου ποιητού της Γερμανίας» στο λόγιο ελληνικό κοινό της εποχής, τη μεγάλη επιτυχία των παραστάσεων που θα ακολουθήσουν αργότερα, αλλά και τον σχετικά μεγάλο αριθμό μαρτυριών για την πρώτη επιβεβαιωμένη παράσταση του 1864, δεν είναι πολύ πιθανό να έγινε παράσταση του *«Κλαβίγιου»* στην Αθήνα κατά τη σαιζόν 1857/58, χωρίς να έχει αφήσει κάποιο ίχνος.

Μυστήριο για την πατρότητα της μετάφρασης επικρατεί επίσης και για την πρώτη τεκμηριωμένη παράσταση, που ήταν ερασιτεχνική και δόθηκε από ομάδα φοιτητών στο θέατρο «Αθηνών» στις 15 Φλεβ. 1864. Παρ' όλο που για το έργο, το οποίο αναφέρεται με αστάθεια στον τίτλο ως *Κλαβίγιος, Κλαβίγγιος* και *Κλαβίγος*, υπάρχουν στον Τύπο τόσο αναγγελίες από δύο ημέρες πριν και την ίδια την ημέρα της πρεμιέρας, όσο και κρίσεις μετά την παράσταση[52], με χαρακτηρισμούς όπως το *κλασικόν αριστούργημα του εξοχωτέρου γερμανού ποιητού του αιώνος*[53] ή *του περιφημοτέρου δραματουργού του αιώνος μας*[54], με συγχαρητήρια στους φοιτητές για την αξιέπαινη πρωτοβουλία και την ευχή να τους μιμηθούν και οι επαγγελματίες του θεάτρου[55], για το θέμα της μετάφρασης έχουμε δύο μόνο και μάλιστα αντικρουόμενες μαρτυρίες.

Η εφημερίδα *Αθηνά* (18 Φλεβ.) στην κριτική που δημοσιεύει τρεις μέρες μετά την πρεμιέρα, δίνει τα εξής στοιχεία: η παράσταση έλαβε χώρα το προηγούμενο Σάββατο, δόθηκε από φοιτητές του Πανεπιστημίου, παίχτηκε η Τραγωδία ο *«Κλαβίγγιος»* του Γκέτε , την εδίδαξε ο καθηγητής κ. Αλέξανδρος Ραγκαβής, που την μετέφρασε επίσης. Ακριβώς αυτά τα δύο τελευταία στοιχεία, η απόδοση της μετάφρασης και της σκηνοθεσίας της παράστασης στον Αλέξανδρο Ραγκαβή, διαψεύδονται από δημοσίευμα της εφημερίδας *Ευνομία* (25 Φλεβ.), το οποίο έπεται, και ως διορθωτικό είναι, ίσως, εγκυρότερο. Πέρα από αυτό και το να μην αναφέρεται μέσα στις διάφορες αναγγελίες το όνομα μιας επιφανούς προσωπικότητας της εποχής, του καθηγητή, λόγιου, συγγραφέα και ανθρώπου του θεάτρου, Ραγκαβή (1809-1892), αν όντως υπέγραφε τη διδασκαλία και τη μετάφραση, είναι τουλάχιστον ασυνήθιστο.

Το ερώτημα, βέβαια, ποιά μετάφραση χρησιμοποιήθηκε τελικά συνεχίζει να παραμένει παρ' όλα αυτά αναπάντητο. Εκτός από την ήδη δημοσιευμένη από τα 1857 μετάφραση του Καπέλλου, είναι πολύ πιθανό να ήταν έτοιμη και η μετάφραση του Βλάχου που θα εκδοθεί σε τρία χρόνια, και καθόλου δεν αποκλείεται να υπήρχαν διασυνδέσεις των φοιτητών μαζί του (πρόκειται για έναν μάλλον στενό κύκλο λο-

νται και από τον Μίμη Βάλσα όταν γράφει για το προνόμιο ανέγερσης εθνικού θεάτρου που παραχωρείται το 1856 στον Γρηγόριο Καμπούρογλου. (Παράβ. Μ. ΒΑΛΣΑ, *«Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900»*, Αθήνα, 1994, σελ. 351 και 352). Για τον ευρωπαϊκό προσανατολισμό του ρεπερτόριου ας αναφερθούν ενδεικτικά τρία έργα που αποτέλεσαν μεγάλη επιτυχία, η εναρκτήρια πρεμιέρα *«Ραδιουργία και έρως»* του Σίλλερ, *«Η Λουκρητία Βοργία»* του Ουγκώ και *«Ο Μανιώδης»* (ανών.).

[52] *Παλιγγενεσία*, 13 / *Εθνοφύλαξ*, 14 / *Ευαγγελισμός*, 15 και 18 / *Αθηνά*, 18 / *Ευνομία*, 25 Φλεβ. 1864.

[53] *Εθνοφύλαξ*, 14 Φλεβ. 1864.

[54] *Παλιγγενεσία*, 13 Φλεβ. 1864.

[55] *Εθνοφύλαξ*, 14 / *Ευαγγελισμός*, 18 Φλεβ. 1864.

γίων στην Αθήνα της εποχής), αλλά ούτε η ύπαρξη, αν και απίθανη, μιας τρίτης μετάφρασης, του Ραγκαβή ή όποιου άλλου, δεν μπορεί να αποκλειστεί εντελώς.

Η παράσταση άφησε τις καλλίτερες εντυπώσεις. Στην κριτική της *Αθηνάς* επαινούνται οι φοιτητές που *εννόησαν κατά βάθος το δράμα, και ενώ το παρέσταινον επί της σκηνής, επαθαίνοντο ως εάν ήσαν οι αληθινοί ήρωες αυτού*, ενώ η συγκίνηση έκανε τους θεατές να δακρύζουν[56]. Άξια ιδιαίτερης μνείας υπήρξε η *υπόκρισις της νέας ελληνίδος ήτις παρίσταινε την ερωμένην του Κλαβιγίου*, η οποία πρέπει να έκλεψε την παράσταση, αφού *καταπεσόντος του παραπετάσματος το κοινόν εκραύγαζεν μανιωδώς ανυπόμονον να την επανίδη επί της σκηνής*[57]. Καθόλου περίεργο, λοιπόν, που από διάφορες πλευρές εκφράζεται η επιθυμία επανάληψης της παράστασης, η οποία και αναγγέλλεται για την προσεχή εβδομάδα[58].

Η δεύτερη χρονολογικά παράσταση του δράματος, για την οποία έχουμε μια έμμεση αυτή τη φορά πληροφορία, είναι πάλι ερασιτεχνική και δίνεται στην Αθήνα. Την Παρασκευή 21 Γεν. 1866, όπως αναμεταδίδει ο *Ανατολικός Αστήρ* της Κωνσταντινούπολης, φοιτητές έπαιξαν το έργο στο θέατρο «Αθηνών»[59].

*

Μετά τις δύο πρώτες αυτές ερασιτεχνικές παραστάσεις αρχίζει η σταδιοδρομία του έργου στο επαγγελματικό θέατρο, περνώντας στο ρεπερτόριο του επιφανέστερου ελληνικού θιάσου της εποχής, της Ελληνικής Δραματικής Εταιρίας «Αισχύλος», τον οποίο είχαν σχηματίσει, μετά τη διάλυση του «Σοφοκλή» του Σοφοκλή Καρύδη, οι συνεργαζόμενοι πρωταγωνιστές Παντελής Σούτσας και οι αδελφοί Διονύσιος και Σπυρίδων Ταβουλάρης και με τον οποίο ξεκίνησαν για περιοδεία σε Σύρο, Σμύρνη, Κωνσταντινούπολη[60].

Στη Σμύρνη, λοιπόν, παίζεται ως εναρκτήρια παράσταση την Πέμπτη 10 Οκτ. 1868 στο θέατρο «Καμεράνο» από το θίασο Σούτσα – Ταβουλάρη ο *«Κλαβίγιος»* του Γαίτου και επαναλαμβάνεται την Κυριακή 13 Οκτ.[61]. Τόσο η έναρξη των παραστάσεων, όσο και η επανάληψη μέσα σε τρεις μέρες και μάλιστα την Κυριακή, υποδηλώνουν ότι πρόκειται για πετυχημένη παράσταση. Στη Σμύρνη θα παραστήσει το έργο ο θίασος και κατά την επίσκεψή του την επόμενη θεατρική περίοδο, με τεκμηριωμένη από τον τοπικό Τύπο πληροφορία για ευεργετική παράσταση με αυτό το έργο, Σάββατο 15 Φλεβ. 1869[62].

Αλλά και στην Κωνσταντινούπολη που θα βρεθεί ο θίασος στο θέατρο του Πέραν «Ναούμ», για τη χειμερινή περίοδο 1869, από τις αναγγελίες της άφιξης ήδη ανακοινώνεται ότι η έναρξη των παραστάσεων θα γίνει με τον *«Κλαβίγιο»*[63], ενώ κριτική για την παράσταση, κρίσεις για το έργο, τη διανομή και την απόδοση των ηθοποιών δημοσιεύει ο *Νεολόγος*[64].

Τον επόμενο χρόνο, 1870, ο θίασος παρουσιάζει με τέλεια, όπως χαρακτηρίζε-

[56] *Αθηνά*, 18 Φλεβ. 1864.

[57] Ό.π.

[58] *Ευαγγελισμός*, 18 Φλεβ. 1864.

[59] *Ανατολικός Αστήρ*, 15 και 22 Γεν. 1866.

[60] Παράβ. Γιάννης ΣΙΔΕΡΗΣ, *«Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου»*, τόμ. Α′, Αθήνα, χ.χ., σελ. 157. (Στη συνέχεια θα αναφέρεται ως ΣΙΔΕΡΗΣ, Ιστορία Α′.)

[61] *Αμάλθεια*, 11 και 18 Οκτ. 1868.

[62] *Αμάλθεια*, αναγγελία στις 15 και επιβεβαίωση στις 22 Φλεβ. 1869.

[63] *Νεολόγος*, 11 Οκτ. 1869.

[64] *Νεολόγος*, 16 Οκτ. 1869.

ται, επιτυχία το έργο και στην Αθήνα, στις 10 Οκτ. στο θέατρο «Αθηνών», παρουσία των Βασιλέων. Αυτή είναι η πρώτη φορά που εκτός από άλλες πληροφορίες για την παράσταση αναφέρεται στον Τύπο και ο μεταφραστής, Άγγελος Βλάχος[65].

Αυτές είναι οι τεκμηριωμένες παραστάσεις του *«Κλαβίγιου»* του Γκαίτε από το θίασο Σούτσα – Ταβουλάρη κατά την πρώτη περίοδο της λειτουργίας του, πριν από τη μετονομασία σε «Μένανδρο» (που γίνεται γύρω στα 1872[66]). Υπάρχει ακόμα μία παράσταση, πάλι στην Αθήνα στο θέατρο «Αθηνών», για την οποία όμως διασώζεται μόνο αναγγελία στον Τύπο ότι ο θίασος Σούτσα – Ταβουλάρη που είχε έρθει από τη Σμύρνη, θα κάνει έναρξη των παραστάσεών του το Σάββατο 22 Μάρτη 1869, με *έν εκ των αρίστων προϊόντων της γερμανικής μούσης του εξόχου ποιητού Γκαίτε*[67]. Καθώς το μόνο έργο του Γκαίτε που γνωρίζουμε ότι είχε εκείνη την εποχή ο θίασος στο ρεπερτόριό του είναι ο *«Κλαβίγιος»*, και μ' αυτό είχε μάλιστα κάνει την έναρξη των παραστάσεών του στη Σμύρνη απ' όπου έρχεται στην Αθήνα, μπορούμε με σχεδόν απόλυτη βεβαιότητα να θεωρήσουμε ότι πρόκειται για το ίδιο έργο.

Ο θίασος έχει, λοιπόν, στο ρεπερτόριό του τον *«Κλαβίγιο»* και παρουσιάζει το έργο στη Σμύρνη, στην Κωνσταντινούπολη και στην Αθήνα, ενώ είναι βέβαιο, παρ' όλο που δεν έχουν διασωθεί ίχνη, ότι θα παρουσιάστηκε και σε διάφορους άλλους σταθμούς της περιοδείας. Για τη μετάφραση που χρησιμοποιούσαν υπάρχει μόνο μια συγκεκριμένη αναφορά, από την παράσταση στην Αθήνα του 1870, με το όνομα του Βλάχου. Βέβαια αυτή την εποχή, που έχουν εκδοθεί ήδη και οι δύο μεταφράσεις είναι και οι δύο εύκολα προσιτές για τον καθένα. Ο Παντελής Σούτσας ειδικότερα έχει προσωπική διασύνδεση και με τους δύο μεταφραστές, καθώς στα 1857 συμμετείχε μαζί με τον Λεωνίδα Καπέλλο στο θίασο του Γρηγόριου Καμπούρογλου, ενώ στα 1865, όταν είχε αναλάβει ο ίδιος το θίασο του θεάτρου της Αθήνας, στην επιτροπή ανήκε ο Άγγελος Βλάχος.

Ωστόσο και μόνο από τη γενικότερη νοοτροπία των περιοδευόντων θιάσων, να παρουσιάζουν πάντα στο κοινό τους κάτι καινούριο που θα τραβήξει την προσοχή, είναι πιο πιθανό ο Σούτσας να είχε βάλει από την αρχή στο ρεπερτόριό του τη νεώτερη μετάφραση του αναγνωρισμένου ήδη λόγιου και ποιητή Βλάχου, οπωσδήποτε όμως την έχει μετά το 1870. Και καθώς, όπως θα καταδειχτεί πιο κάτω, όλες σχεδόν οι κατοπινότερες παραστάσεις του έργου από άλλους θιάσους συνδέονται με αυτή την πρώτη παρουσίασή του από το επαγγελματικό θέατρο, νομιμοποιείται κανείς να ισχυριστεί ότι αφότου παρουσιάστηκε η μετάφραση του Βλάχου (ο Καπέλλος πρέπει να έχει πια ήδη πεθάνει[68]), εκτόπισε παντελώς την παλαιότερη. Η καταξίωση στην κοινή συνείδηση της εποχής της νεώτερης μετάφρασης φαίνεται, εξάλλου, και από το γεγονός ότι γίνεται, όπως ήδη αναφέρθηκε, επανέκδοσή της το 1882.

Ο θίασος Σούτσα – Ταβουλάρη διατηρεί, φυσικά, και με τη νεώτερη ονομασία του, «Μένανδρος», τη μεγάλη επιτυχία στο ρεπερτόριό του. Πάλι από την Κωνστα-

[65] *Παλιγγενεσία*, 10 / *Αυγή*, 12 Οκτ. / περ. *Ιλισσός*, αρ. ΙΑ', 15 Οκτ. 1870, σελ. 327 ε.

[66] Παράβ. ΣΙΔΕΡΗΣ, Ιστορία Α', ό.π., σελ. 157.

[67] *Αυγή*, 20 Μάρτη 1869.

[68] Τελευταία ίχνη παρουσίας του διαπιστώνονται στην Αθήνα τον Νοέμβρη του 1859 (παράβ. ΠΑΠΑΓΕΩΡΓΙΟΥ, ό.π., σελ. 210).

ντινούπολη η τεκμηριωμένη παράσταση, όπου στις 10 Νοέμ. 1872 στο θέατρο «Γαλλικόν» παίζεται από την ελληνοδραματική εταιρία «Μένανδρος» ο *«Κλαβίγιος»*, παράσταση για την οποία υπάρχουν δύο εκτενή άρθρα[69] με κρίσεις, σχόλια και άλλες πολύτιμες πληροφορίες.

Τελευταία μνεία παράστασης του έργου από θίασο του Παντελή Σούτσα (σε συνεργασία αυτή τη φορά με τον Μιχαήλ Αρνιωτάκη) έχουμε από την Πάτρα το 1874, ένα χρόνο πριν από το θάνατο του Σούτσα, αυτής της μεγάλης φυσιογνωμίας που πρωτοστάτησε στη θεμελίωση του επαγγελματικού θεάτρου στην Ελλάδα. Σε άρθρο του τοπικού *Φορολογούμενου* αναφέρεται χωρίς συγκεκριμένη ημερομηνία παράστασης ο *«Κλαβίγιος»* ως παράδειγμα κακής επιλογής έργου, ακατάλληλου για το μικρών διαστάσεων θέατρο της πόλης, «Απόλλων»[70].

Στις παραστάσεις αυτής της περιόδου, που ακόμη και με το φτωχό υλικό που γενικά έχει διασωθεί αναδεικνύεται η επιτυχία που σημείωσε το έργο, έχουν τις ρίζες τους όλες οι κατοπινότερες, καθώς όσοι το ανέβασαν αργότερα έχουν συνδεθεί με το θίασο του Σούτσα και έχουν τεκμηριωμένη συμμετοχή στη διανομή του *«Κλαβίγιου»*.

Από την παράσταση ήδη του 1869 στην Κωνσταντινούπολη, γνωρίζουμε ότι το ρόλο του επώνυμου ήρωα, Κλαβίγιου, είχε ο Διονύσιος Ταβουλάρης, ενώ ο Παντελής Σούτσας είχε κρατήσει για τον εαυτό του το ρόλο του Βωμαρσαί. Μαρία, η νεώτερη αδελφή του και ερωμένη του Κλαβίγιου, ήταν η Σοφία Ταβουλάρη, και Σοφία Γυιλβέρτου, η μεγαλύτερή του αδελφή, η Πολυξένη Σούτσα. Τον Κάρολο, τέλος, είχε αναλάβει ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης.

Η εκτενής κριτική για το έργο και την παράσταση του 1869 που δημοσιεύει ο *Νεολόγος* της Κωνσταντινούπολης, δεν διασώζει μόνο τη διανομή, αλλά τη συμπληρώνει και με κρίσεις για την ηθοποιία. Πρώτη αναφέρεται η Σοφία Ταβουλάρη για την οποία ο αρθρογράφος διορθώνει προγενέστερη αρνητική του κρίση, αναγνωρίζοντας ότι στο μεταξύ διάστημα η ηθοποιός απέκτησε *πλείστα πλεονεκτήματα* [...] *και γνώσιν της ανθρωπίνης καρδίας*. Είχε φυσικότητα στην κίνηση και απέδιδε *περιπαθέστατα* με την έκφραση του προσώπου, τις χειρονομίες και τα λόγια την ερωτική απελπισία, με αποτέλεσμα να κάνει πρωταγωνιστικό το πρόσωπο της Μαρίας, που ο συγγραφέας, όπως πολύ σωστά παρατηρεί ο σχολιαστής, *αφήκεν ωχρόν ολίγον εν τω δράματι*[71].

Οι παρατηρήσεις για τον Σούτσα δεν είναι τόσο απόλυτα θετικές. Του αναγνωρίζεται επιτυχής απόδοση στην αντιπαράθεση με τον Κλαβίγιο (Β΄ Πρ.), ενώ αλλού, ιδιαίτερα στην Δ΄ Πρ., *εφάνη κατώτερος εαυτού, υπερβαλών το μέτρον έν τε ταις κινήσεσι και εν τη φωνή, ήτις κατήντησε βραγχνώδης ως εκ των προσπαθειών του*. Τονίζεται όμως ότι αν εξαιρεθούν αυτές οι υπερβολές *είναι κάλλιστος ηθοποιός*[72].

Στο σημείο αυτό, της υπερβολής στο παίξιμο, η κριτική για τον Διονύσιο Ταβουλάρη είναι περισσότερο αυστηρή, η κατάχρηση χειρονομιών και μορφασμών αποδίδεται στο ζήλο του να μιμηθεί κάποιους ευρωπαίους ηθοποιούς, ενώ και στην απαγγελία είναι βιαστικός. Κατά τα άλλα του αναγνωρίζεται επιτυχία στην

[69] *Νεολόγος*, 14 / *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.
[70] *Φορολογούμενος*, 3 Μάη 1874.
[71] *Νεολόγος*, 16 Οκτ. 1869.
[72] *Νεολόγος*, ό.π.

έκφραση του πάθους και ότι αισθάνεται βαθιά τα αισθήματα που οφείλει να αποδώσει. Αντίθετα για τον Αρνιωτάκη στο ρόλο του Καρόλου, *φίλου και κακού δαίμονος του Κλαβιγίου*, μόνο καλά λόγια έχει ο αρθρογράφος, τονίζει τη φυσικότητα της υπόκρισης, τον πετυχημένο ειρωνικό τόνο της φωνής του κ.ά. που κέρδισαν όλους τους θεατές και τον συμβουλεύει μόνο να συνεχίσει *επιζητών την επιτυχίαν εν τω αληθεί και φυσικώ*[73]. Θετική είναι, τέλος, η κρίση τόσο για την Πολυξένη Σούτσα, που θα μπορούσε όμως, κατά τον κριτικό, να έχει περισσότερη ζωηρότητα, όσο και για τα δευτερεύοντα πρόσωπα.

Από τις στήλες του *Νεολόγου* της Κωνσταντινούπολης προέρχεται πάλι μια εμπεριστατωμένη κριτική που διαφωτίζει για την εξέλιξη της παράστασης του «*Κλαβίγιου*» στα 1872 από τον ίδιο θίασο, που έχει πλέον την επωνυμία «Μένανδρος». Μετά από κάποιες επιφυλάξεις και κριτικές παρατηρήσεις (με όλο το σεβασμό βέβαια για *τας ποιητικάς καλλονάς* του κειμένου του Γκαίτε) ότι ορισμένες σκηνές κουράζουν τον έλληνα θεατή *με την μακρορρημοσύνην και το μονότονον*[74], ο αρθρογράφος, που υπογράφει με τα αρχικά Κ.Ν.Τ., αποδίδει απερίφραστα την επιτυχία της παράστασης στην τέχνη των ηθοποιών, φέρνοντας για παράδειγμα τη σκηνή στην Δ΄ Πρ., που ο Κάρολος προσπαθεί να μεταπείσει τον Κλαβίγιο, υπογραμμίζοντας την εναρμονισμένη αντιθετικότητα ως *διφωνία* (ντουέτο) των Δ. Ταβουλάρη και Μ. Αρνιωτάκη.

Για τον δεύτερο επισημαίνεται επί πλέον ότι ενώ είχε να αποδώσει έναν μονοδιάστατο χαρακτήρα, με μοναδικό κίνητρο της πράξης του τη φιλοδοξία[75], αντιπαρέρχεται αυτό το μειονέκτημα: *Δια της αλλαγής του τόνου της φωνής και του ύφους της φυσιογνωμίας, δια της οτέ μεν ταχείας οτέ δε βραδείας απαγγελίας, δια των στάσεων, των βλεμμάτων, των κινήσεων αυτού, ας προσήρμοζε πάντοτε προς τους λόγους και το πάθος αυτών*[76].

Μεγίστη χαρακτηρίζεται η επιτυχία του Δ. Ταβουλάρη, ο οποίος αισθάνεται τόσο βαθιά το μέρος του *ώστε παθαίνεται επί της σκηνής, αγωνιά ως ει ήτον ο αληθής ήρως του δράματος, αυτός ο Κλαβίγιος* και στο πρόσωπο του οποίου απεικονιζόταν οι συγκινήσεις, η πάλη των αισθημάτων, το ρίγος και η φρικίασις, ενώ και εν *τη σκηνή του φερέτρου έδειξε τέχνην σπανίαν*[77].

Θετικά, αλλά σύντομα, κρίνεται και ο Αντώνιος Τασσόγλους, που σ' αυτήν την παράσταση ανέλαβε για πρώτη φορά το ρόλο του Βωμαρσαί στη θέση του Σούτσα και *διεκρίθη επί ζωηρότητι, παραφορά, ειρωνική περιφρονήσει προς τον Κλαβίγιον*[78]. Στη Σοφία Ταβουλάρη αναγνωρίζεται πιστή ερμηνεία της Μαρίας, που ως δραματικό πρόσωπο είναι παθητική και μονότονη, ενώ ο ηθοποιός Ανδρέας Μαρ-

[73] Ό.π.

[74] *Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872.

[75] Αυτή η άποψη για τον Κάρολο ως δραματικό χαρακτήρα μπορεί να πει κανείς ότι είναι γενικευμένη. Γίνονται συχνά συγκρίσεις του με άλλους "κακούς" της δραματικής λογοτεχνίας, τον Ιάγο κυρίως στον «*Οθέλλο*» ή τον Φραντς Μορ στους «*Ληστές*», για να βρεθεί ο Κάρολος *πρόσωπον όπερ είναι πολλώ υποδεέστερον* (*Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872) και που δεν έχει πολλές πτυχές όπως *την πολυποίκιλον, μυριόφωνον, την οτέ μεν θυελλώδη οτέ δε γαλήνιον του Ιάγου*, αλλά εξαντλείται σε μία μόνο διάσταση *την ικανοποίησιν της ιδίας του φιλοδοξίας δια της ανυψώσεως του Κλαβιγίου* (*Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872).

[76] *Νεολόγος*, ό.π.

[77] Ό.π.

[78] Ό.π.

κεζίνης που έπαιξε τον Βουέγκο, θεωρείται καταλληλότατος για πρόσωπα συμβούλων και μεντόρων, καθώς τον βοηθάει η βαριά και εύηχος φωνή του.

Για την ίδια παράσταση (Κων/πολη, 10 Νοέμ. 1872) υπάρχει εκτενές άρθρο και στην εφημερίδα *Κωνσταντινούπολις*, που όμως αναφορικά με τις κριτικές παρατηρήσεις για την υπόκριση των ηθοποιών δεν ξεφεύγει πολύ από τις γενικότητες και θετικές ή αρνητικές κοινοτοπίες που χαρακτηρίζουν τα σχετικά δημοσιεύματα της εποχής: *Η διδασκαλία εγένετο* [...] *όσον οίον τε επιτυχώς*, οι πρωταγωνιστές *κατά το μάλλον και ήττον εξετέλεσαν λίαν ευσυνειδήτως το πρόσωπόν των*, ο Διον. Ταβουλάρης *όσον ένεστι πιστώς και ακριβώς* τον Κλαβίγιο, ο Αρνιωτάκης *μετά της συνήθους* [...] *αυτώ ευκολίας* [...] *κατορθώνει δια της εμφύτου αυτώ περί τα τοιαύτα εμπειρίας να δώση ζωήν κ.ο.κ.*[79] Περισσότερη προσοχή δίνεται στον πρωτοεμφανιζόμενο Τασσόγλου στο ρόλο του Βωμαρσαί, ο οποίος κατά τον κριτικό αρίστευσε στη Β΄ Πράξη (αντιπαράθεση με Κλαβίγιο), αλλά υπήρξε ψυχρός στην πρώτη και υπερβολικός στην τελευταία.

Ο σημαντικότερος συνεχιστής των παραστάσεων του *«Κλαβίγιου»* είναι ο συνθιασάρχης του «Μενάνδρου», Διονύσιος Ταβουλάρης, που με το θάνατο του Παντελή Σούτσα, το 1875, θα κρατήσει και την επωνυμία του θιάσου, έχοντας όμως αρχίσει να παρουσιάζει το έργο σε δικές του παραστάσεις ενόσω ακόμη ζούσε ο Σούτσας. Συγκεκριμένα την περίοδο 1873/74 βρίσκεται, με θίασο που έχει σχηματίσει μαζί με τον Δημοσθένη Αλεξιάδη στην Κωνσταντινούπολη, όπου παρουσιάζει τον *«Κλαβίγιο»* στο θέατρο Χαλκηδόνος την Κυριακή 9 Δεκ. 1873 για τα εορταστικά εγκαίνια του νέου κτιρίου[80]. Παίρνοντας υπόψη ότι και ο Σούτσας, όπως αναφέρθηκε, που βρισκόταν το χειμώνα του 1874 στην Πάτρα παρουσίασε το έργο, πρέπει να σημειωθεί ότι ο *«Κλαβίγιος»* αυτή τη θεατρική περίοδο εντοπίζεται στο ρεπερτόριο δύο θιάσων.

Επόμενη τεκμηριωμένη παράσταση του δράματος από την Ελληνική Δραματική Εταιρία «Μένανδρος» του Ταβουλάρη δίνεται στην Αθήνα, θέατρο «Ευτέρπη» στα Χαυτεία, στις 3 Νοέμ. 1877[81], χωρίς βέβαια αυτό να σημαίνει ότι το έργο στο μεταξύ διάστημα είχε αφαιρεθεί από το ρεπερτόριο του θιάσου, απλώς η πληροφόρηση, όπως είναι γνωστό, είναι ελλιπής και αποσπασματική.

Τον επόμενο χρόνο, 1878, ο Διονύσιος Ταβουλάρης θα επιλέξει τον *«Κλαβίγιο»* του Γκαίτε, σε μετάφραση Άγγελου Βλάχου, για την κοινή ευεργετική που θα δώσει μαζί με τη γυναίκα του Σοφία, στο θέατρο των Αθηνών «Απόλλων» στις 9 Σεπτ. Όπως πάντα με την ευκαιρία των ευεργετικών των δημοφιλών πρωταγωνιστών, ο Τύπος γράφει κάτι περισσότερο στη σχετική είδηση, έτσι συγκρατείται το όνομα του μεταφραστή και ότι το ρόλο του Βωμαρσαί θα παίξει για πρώτη φορά ο Λάμπρος Ενυάλης (Παναγιωτόπουλος)[82].

Η συνέχιση της παρουσίας του έργου στο ρεπερτόριο του «Μενάνδρου», επιβεβαιώνεται από παράσταση που εντοπίζεται τη θερινή σαιζόν του 1881 στην Αθήνα (7 Ιούλη), κατά την οποία ο θίασος έχει εγκατασταθεί στο καινούριο τότε θέατρο των «Ολυμπίων» του Τσόχα[83]. Ο Διονύσιος Ταβουλάρης είναι, τέλος, εκείνος

[79] *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.
[80] *Νεολόγος*, 19 Δεκ. 1873.
[81] *Εφημερίς / Παλιγγενεσία*, 3 Νοέμ. 1877.
[82] *Εφημερίς*, 9 Σεπτ. 1878.
[83] *Εφημερίς*, 7 Ιούλη 1881.

για τον οποίο υπάρχει η πιο ύστερη μαρτυρία παράστασης του *«Κλαβίγιου»*, την Κυριακή 8 Ιούνη 1886, πάλι στο αθηναϊκό θέατρο των «Ολυμπίων»[84].

Δικαιωματικά κρατά, βέβαια, και ο Μιχαήλ Αρνιωτάκης τον *«Κλαβίγιο»* στο ρεπερτόριό του, καθώς συμμετέχει με τεκμηριωμένο ρόλο τουλάχιστον από το 1869 (Κωνσταντινούπολη) στις παραστάσεις του έργου από το θίασο του Σούτσα και η διάπλαση του Καρόλου έχει αποτελέσει προσωπική του επιτυχία που όλοι χωρίς καμιά εξαίρεση ή επιφύλαξη αναγνωρίζουν. Μαρτυρία για την παρουσία του έργου στο ρεπερτόριο δικού του θιάσου υπάρχει από περιοδεία του στη Ρουμανία, το χειμώνα του 1880, όπου σε αναγγελίες επικείμενης άφιξης του θιάσου σε διάφορες πόλεις αναγράφονται τα ονόματα των μελών και οι τίτλοι των έργων που πρόκειται να παρασταθούν. Σε ένα ρεπερτόριο αξιώσεων, χαρακτηριστικό για τις προτιμήσεις του Αρνιωτάκη, ο *«Κλαβίγιος»* αναφέρεται τρίτος, μετά τον *«Οθέλλο»* και τους *«Ληστές»*[85]. Τεκμηριωμένη ωστόσο στον Τύπο της εποχής παράσταση του *«Κλαβίγιου»* από τον Αρνιωτάκη δεν έχει φθάσει ως εμάς (μόνο για τους *«Ληστές»* επιβεβαιώνεται παράσταση με ανταπόκριση από τη Βραΐλα, όπως και για το έργο *«Είναι τρελή»*[86]), αλλά είναι εξαιρετικά απίθανο να αναφέρει στο ρεπερτόριό του ο Αρνιωτάκης και σε καλή σειρά μάλιστα τη μεγάλη και πολύ γνωστή προσωπική επιτυχία του και τελικά να μην την παρουσιάζει.

Φυσικά και ο Αντώνιος Τασσόγλους, ο αντικαταστάτης του Σούτσα στο ρόλο του Βωμαρσαί (με τις ευλογίες μάλιστα του πρώτου διδάξαντος και θιασάρχη του), δεν απαρνήθηκε στη μετέπειτα σταδιοδρομία του το έργο. Αναμενόμενο είναι βέβαια, όταν η πληροφόρηση για έναν Αρνιωτάκη είναι τόσο ελλιπής, ότι αυτά που μπορεί κανείς να γνωρίζει για τη δράση του Τασσόγλου είναι ελάχιστα. Διασώζεται ωστόσο ότι το 1883 συμμετέχει, ως *πρωταγωνιστής*[87] στο θίασο του Αλέξανδρου Πίστη[88], «Πρόοδος», που δίνει από τις 29 του Οκτώβρη παραστάσεις στο *νεόδμητο*[89] θέατρο του Καμπανάκη στον Πειραιά. Έναρξη των παραστάσεων, το Σάββατο 29 Οκτ., έγινε με τη *«Γαλάτεια»* και μέχρι την Κυριακή 6 Νοέμ. είχαν ακολουθήσει τα έργα, *«Δαλιδά»*, *«Γερο δεκανεύς»* και *«Κλαβίγιος»*[90].

Ο πρωταγωνιστής του θιάσου, Τασσόγλους, κράτησε χωρίς αμφιβολία το ρόλο του ως Βωμαρσαί, παρ' όλο που στο σχετικό δημοσίευμα δεν γίνεται αναφορά σ' αυτόν, αλλά σχολιάζεται μόνο η απόδοση του Πίστη στο ρόλο του Κλαβίγιου και

[84] *Εφημερίς*, 8 Ιούνη 1886.

[85] Παράβ. *Σύλλογοι*, Βουκουρεστίου, 12 Μάρτη 1880 (με ανταπόκριση μάλλον από Βραΐλα, 9 Μάρτη) για άφιξη στο Γαλάζιον και 26 Μάρτη την επιβεβαίωση (με ανταπόκριση από το Γαλάζιον).

[86] *Σύλλογοι*, 3 Μάη και 26 Μάρτη 1880 αντίστοιχα.

[87] *Παλιγγενεσία*, 9 Νοέμ. 1883.

[88] Ονομαστικά τα μέλη του θιάσου, ανάμεσά τους γνωστοί πρωταγωνιστές όπως η Ελένη Χέλμη, η Αμαλία Πίστη, ο αδελφός του θιασάρχη Δημοσθένης, ο Ευάγγελος Παντόπουλος, η Αγγελική Παντοπούλου, η Ευανθία Ράμφου, ο Γεώργιος Χρυσάφης κ.ά., στην *Παλιγγενεσία*, 20 Οκτ. και 9 Νοέμ. 1883.

[89] *Παλιγγενεσία*, 9 Νοέμ. / *Εφημερίς*, 28 Οκτ. 1883.

[90] Οι πληροφορίες από την *Παλιγγενεσία*, 9 Νοέμ. 1883, που εν μέρει επιβεβαιώνονται από δημοσιεύματα της *Εφημερίδος*, 28 Οκτ. 1883, για την έναρξη των παραστάσεων του θιάσου Πίστη στο νεόδμητο θέατρο του Πειραιώς την επομένη (29 Οκτ.) με τη *«Γαλάτεια»*, και της *Παλιγγενεσίας*, 1 Νοέμ., όπου στη στήλη Δημοσίων Θεαμάτων αναφέρεται ως παράσταση της ημέρας *«Ο γέρο δεκανεύς»* μαζί με την *«Κυρία των Καμελιών»*, αλλά έχει αποσιωπηθεί τόσο το δεύτερο έργο, *«Δαλιδά»*, όσο και το τέταρτο, *«Κλαβίγιος»*.

μάλιστα πολύ εγκωμιαστικά (*καθ' όλας αυτού τας μεταπτώσεις του χαρακτήρος και την φοβεράν διαπάλην των αισθημάτων υπήρξεν αμίμητος, τυχών της γενικής επιδοκιμασίας*), καθώς και της Ελένης Χέλμη, η οποία *συνεκίνησε το ακροατήριον χειροκροτηθείσα επανειλημμένως*[91], προφανώς ως Μαρία.

Ως δείγμα των πολλών παραστάσεων του «*Κλαβίγιου*», που πρέπει να δόθηκαν χωρίς να αφήσουν κάποιο ίχνος, θα αναφερθούν δύο, για τις οποίες βρέθηκε, συμπτωματικά, κάποιο στοιχείο πιστοποίησης: Η παράσταση, πρώτον, του θιάσου του Ι. [Ιωάννη] Κ. Ράμφου στη Σάμο το χειμώνα του 1872, για την οποία πληροφορεί ανταπόκριση της εφημερίδας *Σμύρνη*[92], που περιέχει στοιχεία για το θίασο και το ρεπερτόριό του, όπου ανάμεσα σ' άλλα έργα αναφέρεται και ο «*Κλαβίγιος*» του Γέτη. Και δεύτερον η παράσταση του «*Κλαβίγιου*», με την οποία γίνεται η έναρξη της θερινής θεατρικής περιόδου (9 Ιούνη 1873) στο Ελληνικό Θέατρο των Ταταύλων (Κωνσταντινούπολη), από το θίασο του Δημοσθένους Νέρη, «Αριστοφάνης»[93].

Βέβαιο είναι επίσης ότι στη διάρκεια της εικοσαετίας που εξετάστηκε (από τα μέσα της δεκαετίας του '60 ώς τα μέσα της δεκαετίας του '80) δεν πρέπει, παρ' όλο που δεν υπάρχουν μαρτυρίες, να έπαψαν και οι ερασιτεχνικές παραστάσεις με τις οποίες ξεκίνησε το έργο τη σταδιοδρομία του στο ελληνικό θέατρο. Ένα δράμα που τόσο συγκινούσε το κοινό της εποχής, δεν είναι δυνατό να μην ήταν δελεαστικό και για τους ερασιτεχνικούς θεατρικούς ομίλους, που χωρίς να αποτελούν πλέον όπως σε προηγούμενες εποχές την πρωτοπορία του ελληνικού θεάτρου, συνέχιζαν ωστόσο τη δραστηριότητά τους. Απόδειξη για την άποψη αυτή αποτελεί η ερασιτεχνική φιλανθρωπική παράσταση που δόθηκε στο θέατρο της Φιλομούσου Αδελφότητος του Μεγάλου Ρεύματος (Κωνσταντινούπολη), την Κυριακή 1 Φλεβ. 1881, με κύριο έργο στο πρόγραμμα την πεντάπρακτη τραγωδία του Γκαίτε, ο *Κλαβίγιος ή Μαρία Βωμαρσαί*[94].

Παρατηρώντας συνολικά την τροχιά που διέγραψε ο «*Κλαβίγιος*» στο στερέωμα της ελληνικής Σκηνής, διακρίνεται πολύ καθαρά ότι η δεκαετία του '70 είναι η περίοδος της ακμής του. Το έργο βρίσκεται στο ρεπερτόριο των σημαντικών θιάσων και οι μεγάλοι ηθοποιοί της εποχής, ο καθένας ανάλογα με την υποκριτική του ιδιοσυγκρασία, επωμίζονται τους πρωταγωνιστικούς ρόλους. Αναγνωρίζεται η διαφημιστική του αξία και στις αναγγελίες επικείμενης άφιξης αναφέρεται πρώτο ή ανάμεσα στα πρώτα έργα που θα παρασταθούν. Η απήχησή του είναι βέβαιη, η επιτυχία του στο κοινό εξαιρετική, πολλές φορές επιλέγεται για την εναρκτήρια παράσταση και οι επαναλήψεις του είναι συχνές, ενώ παρατηρούνται και παραστάσεις κατά την ίδια περίοδο από διαφορετικούς θιάσους σε διάφορα μέρη. Από αυτή τη δεκαετία, εξάλλου, για την ακρίβεια από το 1869, προέρχονται και τα μεγαλύτερα σχετικά δημοσιεύματα του Τύπου, ρεπορτάζ, σχόλια, ειδήσεις, άρθρα και

[91] *Παλιγγενεσία*, 9 Νοέμ. 1883.

[92] *Σμύρνη*, Σμύρνης, 8 Φλεβ. 1872. – Ας σημειωθεί ότι και σ' αυτή την περίπτωση εντοπίζονται δύο θίασοι που έχουν στο ρεπερτόριό τους τον «*Κλαβίγιο*» και τον παρουσιάζουν με διαφορά κάποιων μηνών στην ίδια περιοχή: Ο θίασος του Ράμφου το Φλεβάρη στη Σμύρνη και ο «Μένανδρος» των Σούτσα – Ταβουλάρη στην Κων/πολη το Νοέμβρη του 1872.

[93] *Κωνσταντινούπολις*, 8 Ιούνη 1873.

[94] *Νεολόγος*, 28 Γεν. 1881. – Αυτή είναι η μοναδική μαρτυρία παράστασης του έργου με διπλό τίτλο στον οποίο αναφέρεται και το όνομα Μπωμαρσαί.

θεατρικές κριτικές.

Από τη δεκαετία του '80, όμως, η εικόνα αλλάζει, το ενδιαφέρον για τον *«Κλαβίγιο»* ατονεί, οι μαρτυρίες για παράστασή του γίνονται σποραδικές, αρκετές ωστόσο για να πιστοποιήσουν πώς δεν αφαιρέθηκε βέβαια από το ρεπερτόριο των θιάσων, απλά παύει πλέον να αποτελεί είδηση, και το έργο πέφτει τελικά σε αφάνεια. Ουσιαστικά μόνο ο Διονύσιος Ταβουλάρης του παρέμεινε μέχρι το τέλος πιστός. Όχι μόνο έχει διαλέξει σε όψιμο χρόνο τον *«Κλαβίγιο»* για την ευεργετική του (9 Σεπτ. 1878), αλλά είναι αυτός που, όπως αναφέρθηκε, έδωσε την πιο ύστερη τεκμηριωμένη παράσταση του έργου: Αθήνα, θέατρο «Ολυμπίων», Κυριακή 8 Ιούνη 1886.

Γ. Υποδοχή

Όπως είναι οι περισσότερες αναφορές στην παράσταση και την υπόκριση των ηθοποιών στο μεγαλύτερο μέρος τους γενικόλογες και κοινότοπες στις κρίσεις, στους επαίνους ή επιφυλάξεις που διατυπώνουν, έτσι και οι αναφορές στον συγγραφέα και το έργο δεν ξεφεύγουν από αυτό το χαρακτηριστικό για την εποχή ύφος, π.χ., *το κλασσικόν αριστούργημα του εξοχωτέρου γερμανού ποιητού του αιώνος Γκαίτε*[95]. Για τον συγγραφέα σημειώνονται διάφορες παραλλαγές, όπως *του περιφημοτέρου δραματουργού του αιώνος μας Γκαίτε*[96], του *μεγάλου δραματικού ποιητού*[97], *του εξόχου ποιητού Γκαίτε*[98], *του μεγάλου ποιητού της Γερμανίας*[99], *του μεγάλου της Γερμανίας τραγικού Γκαίτε*[100], *ο περίπτυστος της Γερμανίας τραγωδοποιός, Γαίτης*[101], κ.ά. Ενώ για το έργο υπάρχουν απλοί χαρακτηρισμοί όπως *το ωραίον*, ή *το ωραιότατον δράμα*[102], αλλά και εκζητημένοι στη διατύπωση, όπως *έν εκ των αρίστων προϊόντων της γερμανικής μούσης*[103], ή στην επιλογή του προσδιορισμού, όπως *του μεγαλοπρεπεστάτου τούτου έργου*[104], αλλά και ο απλοϊκά σύνθετος χαρακτηρισμός *του ωραίου και τραγικού τούτου δράματος*[105], κ.λπ.

Γενικά γνωστή πρέπει να θεωρηθεί η πηγή του δράματος από τα Απομνημονεύματα του Μπωμαρσαί, καθώς συχνά γίνεται η σχετική αναφορά, με περισσότερο ή λιγότερο λεπτομερή αφήγηση του ιστορικού επεισοδίου[106] ή με την παρατήρηση ότι ο *Γκαίτε, χάριν της δραματικής οικονομίας, διεσκεύασεν* [...] *επί το δραματικώτερον, προσθέσας πρόσωπα απαραίτητα και τροποποιήσας την λύσιν*[107].

Στα εκτενέστερα άρθρα εκτός από τους κοινότοπους υπερθεματισμούς δίνονται και εγκυκλοπαιδικά στοιχεία για τον Γκαίτε, βιογραφικά, γενική αποτίμηση του έργου και της φυσιογνωμίας του, τονίζεται η ευρυμάθειά του και η πνευματική προσφορά του, το μεγάλο καλλιτεχνικό του ταλέντο, η φιλοσοφική του σκέψη, αναφέρονται διάφορα έργα του κ.ο.κ.

[95] *Εθνοφύλαξ*, 14 Φλεβ. 1864.
[96] *Παλιγγενεσία*, 13 Φλεβ. 1864.
[97] *Εφημερίς*, 8 Ιούνη 1886.
[98] Περ. *Αυγή*, Αθηνών, 22 Μάρτη 1869, σελ. 3 ε.
[99] *Αθηνά*, 18 Φλεβ. 1864.
[100] *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.
[101] *Νεολόγος*, 16 Οκτ. 1869.
[102] *Εφημερίς*, 3 Νοέμ. 1877 και 7 Σεπ. 1878 αντίστοιχα.
[103] Περ. *Αυγή*, Αθηνών, 22 Μάρτη 1869, σελ. 3 ε.
[104] *Παλιγγενεσία*, 9 Νοέμ. 1883.
[105] *Αθηνά*, 18 Φλεβ. 1864.
[106] *Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872, κ.α.
[107] *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.

Χαρακτηριστικό παράδειγμα δίνουν οι παρατηρήσεις ανώνυμου αρθρογράφου στο περιοδικό *Επτάλοφος* που αναπτύσσει περισσότερο την πνευματική φυσιογνωμία του Γκαίτε και ξεκινά την επιφυλλίδα του με την αποστροφή, *Όταν η μεγαλοφυΐα ορμά εις το στάδιον της μελέτης*, για να τονίσει όμως στη συνέχεια το μεγάλο ταλέντο του Γκαίτε, να είναι εντούτοις σε όλους προσιτός, καθώς *εν τοις σπουδαίοις εφευρίσκει την τέρψιν, εν τοις τερπνοίς την σπουδαιότητα, ανοίγει δίοδον εις τον νουν διά της καρδίας*, και να συμπεράνει, *εντεύθεν η δημοτικότης του Γκαίτου*. Στα βιογραφικά που παραθέτει κατόπιν δίνει έμφαση στη διαμόρφωση της πνευματικής του προσωπικότητας, και στην πολιτικο-κοινωνική του σταδιοδρομία. Από τα έργα αναφέρονται μόνο *το εξοχώτατον πάντων* [...] *ο Φαύστος, προϊόν φιλοσοφικόν, θρησκευτικόν και διδακτικόν ενταυτώ*, η *Δωροθέα* και η *Ιφιγένεια*, που αναγνωρίζεται ως *αριστούργημα ευαισθησίας και αρχαϊκού μεγαλείου*, το οποίο *δεν είνε μίμησις του Ευριπίδου, αλλ' ανάμνησις ζωηροτάτη της Ελληνικής ποιήσεως*. Στη σύντομη γενική αποτίμηση του ύφους του Γκαίτε τονίζει, τέλος, ο αρθρογράφος την *ομοιότητα με την φύσιν*, την αληθοφάνεια, την έλλειψη *πάσης υπερβολής, πάσης επιτηδεύσεως, παντός ψεύδους*.[108]

Αν η χρονική σύμπτωση αυτού του άρθρου, που δημοσιεύεται μόλις δύο βδομάδες μετά την πρώτη, φοιτητική παράσταση του *«Κλαβίγιου»* στην Αθήνα (1864), κάνει περισσότερο από πιθανό ένα συσχετισμό τους, υπάρχει και άλλο δημοσίευμα που η σύνδεσή του με αυτό ακριβώς το έργο του Γκαίτε είναι άμεση και ρητή, καθώς ο συντάκτης της στήλης «Θεατρική Επιθεώρησις» του *Νεολόγου*, που υπογράφει με τα αρχικά Κ.Ν.Τ., παρουσιάζει τον συγγραφέα και το έργο στα πλαίσια της κριτικής του για την παράσταση του *«Κλαβίγιου»* στην Κωνσταντινούπολη, από το θίασο «Μένανδρο» των Σούτσα – Ταβουλάρη, στις 11 του Οκτώβρη του 1872. Πέρα από τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα του ύφους της εποχής, για την *βαθείαν γερμανικήν φιλοσοφίαν του «Κλαβιγίου», δράματος του μεγίστου ποιητού της Γερμανίας, του Γκαίτε, όστις διέδραμε πάσας τας σφαίρας της ποιήσεως και άλλος Ζευς Ολύμπιος, μεγαλοπρεπής και γαλήνιος εδέσποζεν* [...] κ.λπ., τα απαραίτητα βιογραφικά και την αναφορά άλλων έργων, κάνει εντύπωση σ' αυτό το άρθρο η γνώση λεπτομερειών, όπως του επεισόδιου, π.χ., του νεανικού ερωτικού δεσμού του Γκαίτε με τη Φρειδερίκη Μπριόν και της σχέσης που έχει αυτό το βίωμα του ποιητή με τον *«Κλαβίγιο»*, καθώς *απηλλάγη των τύψεων του συνειδότος δια της εν τω Κλαβιγίω δημοσίου και ποιητικής εξομολογήσεως*.[109]

Εξετάζοντας προσεκτικά το σύνολο των εκτενέστερων δημοσιευμάτων για τον *«Κλαβίγιο»* του Γκαίτε και την παράστασή του στην ελληνική Σκηνή της εποχής, διαπιστώνει κανείς, πέρα από τη σύμπνοια στους υπερθεματισμούς των γενικοτήτων (που είναι αναπόφευκτοι όταν ένας λόγιος της μικρής και νεοσύστατης Ελλάδας καταπιάνεται με έναν πνευματικό και ποιητικό κολοσσό του διαμετρήματος του Γκαίτε, με την παγκόσμια αναγνώριση και τον γενικό θαυμασμό), δύο εντελώς αντίθετες μεταξύ τους τοποθετήσεις, που όμως, αυτό πρέπει να τονιστεί ευθύς εξ αρχής, δεν διαδέχονται η μία την άλλη, αλλά συνυπάρχουν παράλληλα[110] σ' όλη τη διάρκεια που η συζήτηση για το έργο αυτό παραμένει επίκαιρη.

[108] Περ. *Επτάλοφος*, Κων/πόλεως, 29 Φλεβ. 1864, σελ. 200 ε.ε.

[109] *Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872.

[110] Εντοπίζονται μάλιστα και μέσα στο κείμενο του

Είναι ενδιαφέρον επίσης ότι και οι δύο αυτές αντιθετικές απόψεις προέρχονται από τη δηλωμένη φροντίδα των αρθρογράφων για την ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου και αντικαθρεφτίζουν το διάχυτο αίτημα της εποχής για δημιουργία εθνικού θεάτρου[111], όπως η υπόλοιπη Ευρώπη το οραματίστηκε έναν αιώνα πριν, στην εποχή του Διαφωτισμού, ως ιδρύματος για τη διαπαιδαγώγηση του λαού, την ηθική ανύψωση της κοινωνίας, την καλλιέργεια της καλαισθησίας, την ευαισθητοποίηση κ.ο.κ.

Από τη μια μεριά, λοιπόν, τονίζεται ο διδακτικός και ηθοπλαστικός χαρακτήρας του έργου, που *κατέχει, αδιαφιλονεικήτως, σπουδαίαν θέσιν μεταξύ των αριστουργημάτων του γερμανικού Παρνασσού διά τε το έντεχνον της πλοκής του, έτι δε και δια τας διδασκαλίας ας περιέχει*[112] και το οποίο είναι *άριστος διδάσκαλος ηθικής*[113]. Η παράστασή του επαινείται ως συμβολή εις τον *υψηλόν σκοπόν της αναπτύξεως και ηθοποιήσεως της κοινωνίας*[114], για την ηθική διάπλαση της οποίας διατυπώνεται η ευχή να παίζονται τέτοια έργα.

Από την άλλη μεριά όμως, κρατώντας βέβαια πάντα όλα τα προσχήματα για τη μεγαλοσύνη του Γκαίτε, το μεγαλείο του οποίου οι αρθρογράφοι δεν διανοούνται να αμφισβητήσουν, διατυπώνονται επιφυλάξεις σχετικά με την καταλληλότητα του έργου για το ελληνικό θέατρο και τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής κοινωνίας και των ηθών της.

Απηχώντας το γενικότερο πνεύμα της εποχής που προσανατολίζεται στα κλασικά ιδεώδη, το δράμα χαρακτηρίζεται ρομαντικό και του προσάπτεται ότι προκαλεί αισθήματα (συγκίνηση και φρίκη) τα οποία υπερβαίνουν τα όρια. Αυτό το δράμα είναι *μία των ωραιοτέρων, αλλά και ρωμαντικοτέρων αυτού* [του Γκαίτε] *εμπνεύσεων*[115], παρατηρεί ο αρθρογράφος του *Νεολόγου* που ήδη αναφέρθηκε. Και αυτό το *αλλά* που χρησιμοποιεί είναι όντως αντιθετικό, όπως φαίνεται από την περαιτέρω ανάπτυξη των απόψεών του που καταπολεμούν τον Ρομαντισμό και τον Σαιξπηρισμό της γερμανικής σχολής. Η ελληνική κλασική σχολή η οποία *και ως εκ των παραδόσεων και ως εκ του χαρακτήρος* ταιριάζει στον ελληνικό λαό, *απαιτεί εν τω θεάτρω την ήρεμον κλασικήν αρμονίαν, ήτις γεννά εν τη καρδία τον οίκτον και τον έλεον, ουχί δε τον τρόμον και το ρίγος, ήτις συγκιρνά το παθητικόν μετά του φυσικού και πιθανού και ουχί το τρομερόν μετά του υπερφυούς και απιθάνου*[116].

Στην πολεμική που διατυπώνει κατά του ολέθριου Σαιξπηρισμού ο συγγραφέας φθάνει στο σημείο να αποκαλέσει τα νεώτερα γαλλικά δράματα των αρχών του 19ου αι., που γράφτηκαν κατά δουλική μίμησή του, πρόσκαιρες τερατογενέσεις: *Ούτως η γαλλική σκηνή, ήτις εφ' όσον ενέμενεν εις τας παραδόσεις του Κορνηλίου και Ρακίνα, εγέννα τους Κρεβιλλών, τους Βολταίρους* [...], *περιβληθείσα κατά τας αρχάς του αιώνος τούτου σαιξπηρικά ράκη εξεφυλίσθη και γεννά καθ' εκάστην εκ*

ίδιου δημοσιεύματος (παράβ. *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872).

[111] Ο αρθρογράφος της "Θεατρικής Επιθεωρήσεως" του *Νεολόγου* (16 Οκτ. 1869), π.χ., με αφορμή την παράσταση του *«Κλαβίγιου»* εκθέτει τις απόψεις του για ένα ελληνικό εθνικό θέατρο, ενώ και στον *Φορολογούμενο* (3 Μάη 1874) με αντίστοιχη αφορμή διατυπώνονται σκέψεις *περί του μέλλοντος του ήδη αναγεννομένου συγχρόνου εθνικού Θεάτρου*.

[112] *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.

[113] *Παλιγγενεσία*, 13 Φλεβ. 1864.

[114] *Εθνοφύλαξ*, 14 Φλεβ. 1864.

[115] *Νεολόγος*, 16 Οκτ. 1869.

[116] *Νεολόγος*, ό.π.

πατρός γίγαντος και μεγαλοπρεπούς νόθα και θνησίτοκα εκτρώματα[117].

Ακόμη χειρότερες συνέπειες έχει κατά τον αρθρογράφο η απομίμησις του Σαιξπηρισμού στο νεόκοπο ελληνικό θέατρο: *Οι ηθοποιοί ημών, νομίσαντες ότι η τέχνη του ηθοποιού συνίσταται ουχί εις το μελετάν και απομιμείσθαι το φυσικόν και παθητικόν, αλλά εις το περιβάλλεσθαι υψηλόν τινα και υπερφυά χαρακτήρα, κατέστησαν* [...] *την ελληνικήν σκηνήν κονίστραν υπερβολών και κραυγών*, με αποτέλεσμα να αποδιώξουν αυτούς που έχουν ανεπτυγμένη καλαισθησία και να διαφθείρουν το λαό, που διψά για εθνικό θέατρο, κάνοντάς τον να θεωρεί *κάλλος την επιτήδευσιν και ψιμμυθίωσιν*[118].

Με αυτό το πνεύμα καυτηριάζονται και οι μεταφράσεις των ρομαντικών, περιπετειωδών δραμάτων που είχαν κατακλύσει το ελληνικό θέατρο της εποχής: *η ελληνική σκηνή δεν επλουτίσθη ειμή δια μεταφράσεων των παραδοξολογωτέρων δραμάτων, υιούς της νυκτός και υιούς του σκότους, ληστάς και πειρατάς, κακούργους και δολοφόνους, ατίμους και διαφθορείς υπόθεσιν εχόντων*[119].

Τις ίδιες απόψεις τόσο κατά της μόδας των ρομαντικών, περιπετειωδών δραμάτων, όσο και για την έλλειψη του κλασικού μέτρου στα συναισθήματα που προκαλεί μια τραγωδία, υποστηρίζει και το άρθρο του *Φορολογουμένου* που επίσης αναφέρθηκε πιο πάνω. Με παράδειγμα την παράσταση του «*Κλαβίγιου*», εκφράζεται κατ' αρχήν η θλίψη των φίλων του εθνικού θεάτρου για την πενία της νεώτερης ελληνικής δραματικής φιλολογίας, που επιτρέπει *εις την ξένην Μούσαν να ανέρχηται την σκηνήν, αφού προηγουμένως δανεισθή την γλώσσαν ημών*, και κατόπιν αφενός χαρακτηρίζεται *ατυχής* [...] *η εκλογή δραμάτων ούτως ειπείν φρικτών, άτινα μόνον ωράϊσμα έχουσι συνεχείς πυροβολισμούς και των οποίων η λύσις απαιτεί τον επί της σκηνής φόνον*, και αφετέρου επισημαίνεται πως *είναι μεν αληθές ότι ο άνθρωπος εν τω θεάτρω φύσει αρέσκεται εν τω φόβω* [...] *και εν τη συγκινήσει θέας θλιβερών περιπετειών· αλλ' όταν όμως ο φόβος εκείνος υπερβαίνει και τα όρια της φρίκης και η συγκίνησις κλονίζει του θεατού τα νεύρα, το Θέατρον* [...] *μετατρέπεται εις Ρωμαϊκόν αμφιθέατρον*[120].

Ως παράδειγμα σκηνής που αντιβαίνει στους κλασικούς κανόνες, *αποτροπιάζουσα τον θεατήν με φρίκην*, αναφέρεται επανειλημμένα αυτή που στο τέλος του δράματος *φέρεται και εκτίθεται εφ' ικανήν ώραν εις τα όμματα των θεατών το φέρετρον της Μαρίας*[121], οπότε η *προξενουμένη συγκίνησις υπερβαίνει τα όρια· η λύσις του δράματος – το εν τη σκηνή παρουσιαζόμενον πτώμα – φέρει τον πάγον εις την καρδίαν*[122].

Κοινό συμπέρασμα όλων αυτών των παρατηρήσεων είναι ότι τέτοιες σφοδρές εντυπώσεις επιζητούν *τα τέκνα του Βορρά και της Δύσεως κορεσθέντα δραματικών*

[117] Ό.π.

[118] Ό.π. – Από αυτήν ακριβώς την αισθητική αντίληψη απορρέουν στο ίδιο άρθρο τόσο οι θερμοί έπαινοι του θεατρικού κριτικού για τη Σοφία Ταβουλάρη, που υπήρξε *φυσική και απαραβίαστος εις τας κινήσεις* και *εξέφραζε περιπαθέστατα*, και για τον Μιχαήλ Αρνιωτάκη, που επέδειξε *το φυσικόν και απαραβίαστον, άτινα είναι* [...] *αι πρώται αρεταί του ηθοποιού*, όσο και η επιφύλαξη *άνευ των υπερβολών* για τον Σούτσα και η μομφή για το παίξιμο του Δ. Ταβουλάρη με την *κατάχρησιν σχημάτων και μορφασμών*, που υποδείχτηκαν και πιο πάνω, σελ. 59 ε.

[119] Ό.π.

[120] *Φορολογούμενος*, 3 Μάη 1874.

[121] *Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872.

[122] *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.

συγκινήσεων[123], ή ότι δεν είναι τόσον επιτυχής για *έλληνας θεατάς η ανέλιξις των ανωτέρω περιπετειών*[124]. Αυτή η εθνολογική ή γεωγραφική και κλιματολογική ακαταλληλότητα επισημαίνεται και σε άλλες σκηνές του δράματος, που παρ' όλες τις ποιητικές καλλονές του αλλά και *το αίσθημα της φύσεως, όπερ ο Γκαίτε κέκτηται εν υψίστω βαθμώ*, απαιτούν γερμανική υπομονή για να ακουστούν ώς το τέλος, και *μόνο το γόητρον του ονόματος του Γκαίτε* [...] *και η τέχνη αρίστου υποκριτού δύνανται να καταστήσωσιν ανεκτήν την μακρορρημοσύνην και το μονότονον αυτής εις κάτοικον των ημετέρων κλιμάτων και να μη προκαλέσωσι χασμήματα νυσταλέα*.[125]

Σχετικά με τα δραματικά πρόσωπα η κριτική αναγνωρίζει σωστά τις προθέσεις του Γκαίτε, να δείξει τη σύγκρουση δύο αντίθετων χαρακτήρων, όπου από τη μια πλευρά *ο ισχυρός νεανίας, όστις της τιμής προείλετο την δόξαν* και από την άλλη *ο εκδικητής άγγελος, γενναίος αδελφός*, [...] *ο Κλαβίγιος και ο Βωμαρσαί αποτελούσιν ούτως ειπείν έν σύμπλεγμα*, [...] *αφ' ενός χαρακτήρ τολμηρός μεν, αλλά συνάμα και αδύνατος, όστις συγκινείται μεν εις την φωνήν της συνειδήσεως, ενδίδει εις την πρώτην ορμήν της μετανοίας και κινείται ίνα επανορθώση το αμάρτημα, αλλ' όταν, ως άλλος κρωγμός αντηχή εις τα ώτα αυτού η φωνή του Καρόλου, του κακού δαίμονος* [...] *ο ευμετάβολος χαρακτήρ μεταπίπτει πάλιν εις τα προηγούμενα ένστικτα και ο Κλαβίγιος γίνεται εκ νέου κακός, χάριν φιλοδοξίας. Αφ' ετέρου ο Βωμαρσαί, χαρακτήρ γενναίος και ηρωικός, όστις χάριν της τιμής και του καθήκοντος θυσιάζει τα πάντα, και ευτυχίαν, και τιμάς, και φιλοδοξίαν*[126].

Για τον επώνυμο ήρωα σημειώνεται, σωστά, ότι *τον Κλαβίγιον ζωγραφεί ο Γκαίτε πάσχοντα, ανήσυχον, οτέ μεν γενναιόφρονα οτέ δε άνανδρον*[127], ή τονίζοντας απλώς την αντιφατικότητά του, *φύσεως αγαθής ων, αν και αστάτου χαρακτήρος και συνειδών το λάθος του*[128]. Άλλοι αναγνωρίζουν τις *μεταπτώσεις του χαρακτήρος και την φοβεράν διαπάλην των αισθημάτων*[129], την έκφραση *της πάλης των εν αυτώ αισθημάτων*[130], κ.ο.κ.

Παρ' όλο όμως που αναγνωρίζεται ο αμφίρροπος, αδύναμος και ό,τι άλλο χαρακτήρας του Κλαβίγιου, αυτό δεν σημαίνει ότι οι έλληνες σχολιαστές έναν περίπου αιώνα αργότερα υιοθετούν και την άποψη του Γκαίτε, που διαφοροποιούμενος από τη διήγηση του Μπωμαρσαί, δείχνει ενδιαφέρον και κατά κάποιο τρόπο δικαιολογεί τον Κλαβίγιο ή τουλάχιστον προβληματίζεται για τις θέσεις που αυτός αντιπροσωπεύει[131]. Για το πνεύμα της εποχής της ελληνικής παράστασης του δράματος επιείκεια ή δικαιολόγηση για τη στάση του Κλαβίγιου δεν αρμόζει. Θετικός ήρωας είναι αδιαμφισβήτητα ο Βωμαρσαί, σ' αυτόν ανήκει ο θαυμασμός, και ο ρόλος του, παρ' όλο που ο άλλος είναι ο επώνυμος ήρωας του Γκαίτε, θεωρείται ο πρωταγωνιστικός, αυτός είναι *το σπουδαιότερον πρόσωπον του δράματος*[132].

Ένα άλλο σημείο που χαρακτηρίζει την υποδοχή του δράματος στην Ελλάδα

[123] *Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872.
[124] *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.
[125] *Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872.
[126] *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.
[127] *Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872.
[128] *Αθηνά*, 18 Φλεβ. 1864.
[129] *Παλιγγενεσία*, 9 Νοέμ. 1883.
[130] *Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872.
[131] Παράβ. και όσα αναφέρθηκαν πιο πάνω, σελ. 53, για την ένταξη του δράματος στο κίνημα της Θύελλας και Ορμής.
[132] *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.

είναι ότι τονίζεται ιδιαίτερα η συγκινητική πλευρά του, στοιχείο που προϋπάρχει βέβαια στον Γκαίτε, χωρίς όμως να βρίσκεται στο επίκεντρο. Αυτό γίνεται φανερό, εξάλλου, και από την όντως υποτονική, όπως σωστά παρατηρεί η σύγχρονη κριτική, διάπλαση του δραματικού προσώπου της Μαρίας Βωμαρσαί, η οποία είναι ο κύριος φορέας του συγκινητικού στοιχείου και η οποία *σπαράσσει την καρδίαν του θεατού, παρουσιαζομένη φθισική και αδύνατος* [...] *κόρη ορφανή και άσημος*[133].

Χαρακτηριστική γι' αυτή τη μετατόπιση του βάρους είναι η ενισχυμένη σημασία που δίνεται στο δραματικό πρόσωπο της Μαρίας από τη θεατρική κριτική. Εκτός από τις επανειλημμένες επισημάνσεις ότι ο Γκαίτε το άφησε *ολίγον ωχρόν*[134], *παθητικόν μάλλον ή ενεργητικόν* [...] *καί πως μονότονον*[135], που υποδηλώνουν την προδιάθεση των σχολιαστών, πρέπει να αναφερθεί ότι στα περισσότερα δημοσιεύματα θεωρείται άξια ιδιαίτερης μνείας, πολλές φορές και σε πρώτη θέση, η απόδοση της ηθοποιού που είχε το ρόλο της Μαρίας και δεν παραλείπεται να σημειωθεί ότι *συνεκίνησε το ακροατήριον*[136].

Από την πρώτη, ερασιτεχνική παράσταση στην Αθήνα το 1864, υπάρχει η πληροφορία ότι τέτοια ήταν *η επήρεια της παραστάσεως επί των θεατών, ώστε όλων τα πρόσωπα ήλλαζον όψιν κατά τας διαφόρους φάσεις αυτής, πάντων δ' οι οφθαλμοί ήσαν υγροί εκ δακρύων*[137]. Ενώ και όταν γίνεται αναφορά στην πηγή του έργου από τα Απομνημονεύματα του Μπωμαρσαί χαρακτηρίζεται το επεισόδιο *συγκινητικόν*[138] και *έν των δραματικωτέρων συμβάντων*[139].

Το συγκινητικό στοιχείο χαρακτηρίζει και το τέλος του έργου, που ύστερα από μια έντονα παθητική σκηνή με τη μονομαχία των δύο αντιπάλων μπροστά στο φέρετρο του αθώου θύματος και το θάνατο του φταίχτη που πρέπει να τιμωρηθεί, καταλήγει σε γενική συγγνώμη: *Ο Κλαβίγιος αποθνήσκων συγχωρεί πάντας και ομολογεί ότι δίκαια έπαθε*[140]. Και μπορεί οι έλληνες κλασικιστές διανοούμενοι να κατηγορούν το έργο και ιδιαίτερα αυτή τη σκηνή για υπερβολή των προκαλουμένων αισθημάτων, ωστόσο είναι ακριβώς αυτό το στοιχείο που συνέπαιρνε το κοινό και έκανε για ένα διάστημα τον «*Κλαβίγιο*» του Γκαίτε μεγάλη θεατρική επιτυχία.

Μεγάλη θεατρική επιτυχία υπήρξε το έργο όχι μόνο στην ελληνική Σκηνή το δεύτερο μισό του 19ου αι., αλλά και στην πατρίδα του την εποχή που γράφτηκε, έναν αιώνα πιο πριν. Αμέσως μετά την έκδοση του «*Κλαβίγιου*», και παρ' όλο που το δράμα δεν βρήκε την αναγνώριση της φιλολογικής και λογοτεχνικής κριτικής, το γερμανικό θέατρο το υποδέχτηκε με ενθουσιασμό. Οι παραστάσεις ξεκινούν από τον πρώτο κιόλας χρόνο, 1774, στο Άουγκσμπουργκ[141], στο Βερολίνο από τον Γκότ-

[133] *Κωνσταντινούπολις*, ό.π.
[134] *Νεολόγος*, 16 Οκτ. 1869.
[135] *Νεολόγος*, 14 Νοέμ. 1872.
[136] *Παλιγγενεσία*, 9 Νοέμ. 1883, κ.α.
[137] *Αθηνά*, 18 Φλεβ. 1864.
[138] *Νεολόγος*, 16 Οκτ. 1869.
[139] *Κωνσταντινούπολις*, 15 Νοέμ. 1872.
[140] *Αθηνά*, 18 Φλεβ. 1864.

[141] Ο Μπωμαρσαί που είχε την ευκαιρία να δει την παράσταση του Άουγκσμπουργκ, σε ταξείδι που έκανε εκείνη την εποχή (1774) στη Γερμανία και την Αυστρία, δεν έμεινε καθόλου ικανοποιημένος από τη σκηνική διαμόρφωση του επεισόδιου από τον Γκαίτε. Παράβ. Heinz KINDERMANN, «*Theatergeschichte Europas*», Ζάλτσμπουργκ, 1972 (βελτ. έκδ.), τόμ. IV, σελ. 395. Σχετικό παράθεμα από κεί-

φρηντ Χάινριχ Κοχ[142] και στο Αμβούργο από τον Φρήντριχ Λούντβιχ Σραίντερ (που θα δείξει το έργο και σε νέα σκηνοθεσία 1780)[143], ακολουθεί το 1776 η σκηνοθεσία του Κόνραντ Έκχοφ στο θέατρο της Γκότα[144], 1777 άλλη παράσταση στο Βερολίνο[145], 1778 στη Στουτγάρδη[146], 1779 στο Εθνικό Θέατρο του Μάνχαϊμ με τον νεαρό τότε Αύγουστο Γουιλιέλμο Ίφλαντ ως Κάρολο[147], ενώ το έργο υπάρχει και στο ρεπερτόριο του Καρλ Βαρ στο Ζάλτσμπουργκ (μέχρι το 1779)[148] και ακολουθούν πολλές άλλες παραστάσεις[149], καθώς όλοι οι μεγάλοι ηθοποιοί, άνδρες και γυναίκες, φιλοδοξούσαν να παίξουν τον Κλαβίγιο ή τον Βωμαρσαί (ανάλογα με το υποκριτικό τους ύφος) και τη Μαρία. Για το γερμανικό θέατρο και τους ηθοποιούς της εποχής από τα νεανικά δράματα του Γκαίτε το έργο που έγινε επιτυχία ήταν ο συμβατικός *«Clavigo»*, όχι ο ιδιοφυής *«Götz»*[150].

Αυτή τη θεατρικότητα του έργου του θα εκτιμήσει αργότερα και ο ίδιος ο Γκαίτε, όταν καταξιωμένος πια στον ολύμπιο θρόνο του, θα πάρει θέση στο κείμενο *«Ποίηση και Αλήθεια»* σε αντιρρήσεις κατά του έργου που είχαν διατυπωθεί την εποχή που το είχε πρωτοπαρουσιάσει[151]. Τότε, αμέσως μετά την τεράστια επιτυχία του *«Γκαιτς»* που είχε δημιουργήσει σε κύκλους της διανόησης την ελπίδα ότι παρουσιάστηκε επί τέλους «ο γερμανός Σαίξπηρ», η εμφάνιση του συμβατικού στη δραματική μορφή *«Κλαβίγιου»* είχε προκαλέσει απογοήτευση και η κριτική υπήρξε αυστηρή. Αργότερα με την εμπειρία του στα πρακτικά ζητήματα του θεάτρου, ως επί δεκαετίες καλλιτεχνικός διευθυντής στο Θέατρο της Βαϊμάρης, ο Γκαίτε μετανιώνει που νεαρός τότε συμμορφώθηκε, γιατί αναγνωρίζει πόσο χρήσιμα είναι για το θέατρο τέτοια εύχρηστα και δραματουργικά καλοστημένα έργα και δηλώνει ότι την εποχή που έγραψε τον *«Clavigo»* θα του ήταν εύκολο να έχει γράψει καμιά ντουζίνα παρόμοια έργα[152].

μενο του Μπωμαρσαί, χωρίς παραπομπή, στον Πρόλογο του André François-Poncet στη γαλλική μετάφραση του έργου από τους Gabriel Boissy και Eberhard Nebelthau, GOETHE, *«Clavigo ou la sœur de Beaumarchais»*, ό.π., σελ. XIV, αλλά και σελ. XI, XIII και XVII για το ταξείδι του Μπωμαρσαί.

[142] H. KINDERMANN, ό.π., τόμ. IV, σελ. 629.

[143] H. KINDERMANN, ό.π., τόμ. IV, σελ. 553 και 565 αντίστοιχα. Ο Σραίντερ είχε το ρόλο του Καρόλου (σελ. 558), ενώ η Σαρλότε Άκερμαν έπαιξε τη Μαρία (σελ. 566 ε.).

[144] H. KINDERMANN, ό.π., τόμ. IV, σελ. 539.

[145] H. KINDERMANN, ό.π., τόμ. IV, σελ. 632.

[146] H. KINDERMANN, ό.π., τόμ. IV, σελ. 583.

[147] H. KINDERMANN, ό.π., τόμ. IV, σελ. 693 ε.

[148] H. KINDERMANN, ό.π., 1962, τόμ. V, σελ. 135.

[149] Αναφέρθηκαν ενδεικτικά μόνο οι πιο σημαντικές παραστάσεις που έγιναν από τους μεγάλους θιασάρχες και πρωταγωνιστές της εποχής μέσα στη δεκαετία του '70. Στη συνέχεια θα υπάρξουν και άλλες, σε διάφορα θέατρα της Γερμανίας και της Αυστρίας (στο Μπούργκτεάτερ της Βιένης, π.χ., το 1789, KINDERMANN, ό.π., τόμ. IV, σελ. 714, αλλά και το 1815, KINDERMANN, ό.π., τόμ. V, σελ. 345, στο Λιντς το 1781, KINDERMANN, ό.π., τόμ. V, σελ. 128), μέχρι τουλάχιστον το 1829 που ο Καρλ Ίμερμαν θα δείξει τη δική του σκηνοθεσία στο Ντύσελντορφ (KINDERMANN, ό.π., τόμ. VI, σελ. 68). Ο ίδιος ο Γκαίτε ως διευθυντής του Αυλικού θεάτρου της Βαϊμάρης (από το 1791) ανεβάζει σπάνια δικά του έργα, ανάμεσά τους πάντως βρίσκεται και ο *«Κλαβίγιος»*, παρ' όλο που αυτή την εποχή ο συγγραφέας έχει ήδη απαρνηθεί τη νεανική του περίοδο της Θύελλας και Ορμής (KINDERMANN, ό.π., τόμ. V, σελ. 181).

[150] Η παρατήρηση από τον Επίλογο του Andreas Wachsmuth στην έκδοση των *Απάντων* του Γκαίτε, dtv, ό.π., τόμ. 8, σελ. 201.

[151] J. W. v. GOETHE, *«Dichtung und Wahrheit»*, Μέρος ΙΙΙ, Βιβλίο 15, dtv, ό.π., τόμ. 24, σελ. 202.

[152] Ό.π.

Για τη δραματοποίηση του επεισοδίου από τα Απομνημονεύματα του Μπωμαρσαί ο Γκαίτε ακολούθησε τη μορφή της αστικής Τραγωδίας[153], που από την εμφάνισή της την εποχή του Διαφωτισμού με τα δράματα του Ντιντερό και του Λέσσινγκ και στη συνέχεια με τα έργα των δραματουργών της Θύελλας και Ορμής, Λεντς, Κλίνγκερ, Βάγκνερ κ.ά. ή του ίδιου του Γκαίτε και του Σίλλερ στη νεανική τους περίοδο, αλλά και πάμπολλα άλλα ελασσόνων δραματοποιών που είχαν κατακλύσει τη Σκηνή, ήταν ένα καταξιωμένο στο θέατρο είδος που είχε κατακτήσει το κοινό της εποχής.

Στον *«Κλαβίγιο»* ο Γκαίτε σεβάστηκε τους εξωτερικούς και εσωτερικούς κανόνες του είδους της αστικής Τραγωδίας, το αστικό πλαίσιο για το θέμα, τη συμπύκνωση της δράσης, την απλότητα και το ρεαλισμό στο ύφος, τα λίγα πρόσωπα κ.ο.κ., αλλά και τη βασική σύγκρουση που είναι ηθικής τάξεως: η αστική ηθική αντιπαρατίθεται στον αμοραλισμό των Αυλικών κύκλων και υπερισχύει (Κλαβίγιος – Κάρολος και Βωμαρσαί – Γυιλβέρτος – Βουέγκος), ενώ τραγικό θύμα είναι η αστική αθωότητα (Μαρία).

Ο έντονος συναισθηματισμός του δράματος, το ερωτικό πάθος, η σύγκρουση θέσεων, η αντιθετική διάπλαση των χαρακτήρων που ο καθένας ενσαρκώνει στο έπακρο μια ιδιότητα, από την απόλυτη αθωότητα της Μαρίας στην απόλυτη κακία του Καρόλου και από τη συναισθηματική αστάθεια και την αδυναμία χαρακτήρος του Κλαβίγιου στην ακλόνητη σταθερότητα του Βωμαρσαί, είναι στοιχεία που προσδίνουν στο έργο έντονη θεατρικότητα, ενώ ταυτόχρονα ανταποκρίνονται στις προτιμήσεις του κοινού της εποχής και του χαρίζουν μια ξεχωριστή θέση στο ρεπερτόριο των θιάσων, οι οποίοι μπορούν να εκτιμήσουν επίσης και την απλή δραματουργική μορφή του, τα λίγα δραματικά πρόσωπα και άλλες τεχνικές λεπτομέρειες.

Όλα αυτά τα σημεία, λοιπόν, που αφενός ανταποκρίνονταν στις προτιμήσεις του κοινού, όχι μόνο της εποχής του αλλά και όλου του πρώτου τουλάχιστον μισού του μετέπειτα 19ου αι., και όχι μόνο στην πατρίδα του, αλλά σε ολόκληρη την Ευρώπη, και αφετέρου έκαναν το δράμα πολύ δελεαστικό για τους επαγγελματικούς θιάσους, εκτιμήθηκαν όπως είναι φυσικό και στην Ελλάδα και εξηγούν τη δημοτικότητά του στην ελληνική Σκηνή. Με καθυστέρηση βέβαια ενός αιώνα, που οφείλεται στη γενικότερη καθυστέρηση των ελληνικών θεατρικών εξελίξεων[154], οι έλληνες επαγγελματίες της ηρωικής πρώτης περιόδου των περιοδειών αναγνωρίζουν τα προσόντα του έργου, που ανταποκρίνεται στα γούστα του κοινού και του δίνουν εξέχουσα θέση στο ρεπερτόριό τους. Η αντιστοιχία του *«Κλαβίγιου»* με το γενικότερο ύφος του ελληνικού θεάτρου της εποχής, στο οποίο κυριαρχεί το ρομαντικό περιπετειώδες δράμα, είναι πρόδηλη.

[153] Ο ίδιος χαρακτηρίζει το έργο στον υπότιτλο ως Τραγωδία και νομιμοποιείται πλήρως γι' αυτό, καθώς το τραγικό τέλος με το θάνατο της Μαρίας και του Κλαβίγιου είναι δική του προσθήκη (στο επεισόδιο από τα Απομνημονεύματα, αλλά και στην πραγματικότητα οι ήρωες συνεχίζουν τη ζωή τους).

[154] Συγκριτικά με τις ευρωπαϊκές εξελίξεις ακόμα και με αυτές της Γερμανίας, που επίσης υστερεί κατά έναν ολόκληρο αιώνα από τις άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Η κατάσταση που επικρατεί στο ελληνικό θέατρο όλο τον 19ο αι. με τους περιοδεύοντες επαγγελματικούς θιάσους, αντιστοιχεί σε πολλά σημεία με την περίοδο της γερμανικής Wanderbühne (=πλανόδιο θέατρο) που καλύπτει χρονικά το διάστημα από τον 17ο μέχρι και το πρώτο μισό του 18ου αι.

Τα έργα αυτού του είδους θα κρατηθούν στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων μέχρι και την εποχή που παρουσιάζεται το μοντέρνο είδος του Κωμειδύλλιου και θα συνεχίσουν να φυτοζωούν με την υποστήριξη του λαϊκού κοινού τους στο ρεπερτόριο παρωχημένων, ξεπεσμένων θιάσων με ηλικιωμένους ηθοποιούς, και μετά τη στροφή του αιώνα, στην εποχή του θριάμβου της αστικής Επιθεώρησης. Προφανώς όμως όχι και ο *«Κλαβίγιος»*, για τον οποίο ούτε μέσα στον 19ο αιώνα δεν εντοπίζεται άλλη τεκμηριωμένη παράσταση μετά από το 1886.

Εύλογα γεννάται το ερώτημα γιατί ειδικά αυτό το έργο εγκαταλείφθηκε. Το γεγονός ότι από τα μέσα της δεκαετίας του '80 επικρατεί η ελαφρά δραματική μορφή του Κωμειδύλλιου, ενώ τα περιπετειώδη ρομαντικά έργα του λαϊκού ρεπερτόριου θεωρούνται παλιομοδίτικα και ξεπερασμένα, αποτρέπει τους νέους ηθοποιούς. Από την άλλη μεριά όλοι οι συντελεστές των παραστάσεων του *«Κλαβίγιου»*, (αν εξαιρέσει κανείς τον Σούτσα που είναι μια γενιά ακόμα μεγαλύτερος, αλλά πεθαίνει και στα μέσα της περιόδου της ακμής του έργου), οι συνεχιστές της παράδοσής του ανήκουν στη γενιά του '40[155]. Ένας ένας οι ηθοποιοί που ανέδειξαν τον *«Κλαβίγιο»* πεθαίνουν ή αποχωρούν, οι νεώτεροι δεν έχουν κανένα ενδιαφέρον να πάρουν στο ρεπερτόριό τους μια τραγωδία τέτοιου είδους, η καθαρεύουσά της είναι επίσης αποτρεπτική. Γενικά η εποχή έχει αλλάξει, τα γούστα επίσης. Η Ελλάδα υιοθετεί πια με πολύ πιο γρήγορους ρυθμούς τα νέα ευρωπαϊκά ρεύματα. Στις μοντέρνες για την εποχή τάσεις θα συμμορφωθούν ακόμα και οι μόνοι συνδεδεμένοι με τον *«Κλαβίγιο»* θιασάρχες που συνεχίζουν τη θεατρική δραστηριότητά τους, ο Δ. Ταβουλάρης και ο Μ. Αρνιωτάκης, και θα διαγράψουν την παρωχημένη πλέον μεγάλη επιτυχία του πρόσφατου παρελθόντος από το ρεπερτόριό τους.

Θύμα, μπορεί να πει κανείς, αυτών των κοινωνικών εξελίξεων (αρχική μεγάλη καθυστέρηση και μετέπειτα ταχύτατη εναρμόνιση με τις εξελίξεις της υπόλοιπης Ευρώπης) υπήρξε ο *«Κλαβίγιος»*. Στην Ελλάδα εξαιτίας της καθυστέρησης έμεινε άγνωστος μέχρι τα μέσα του 19ου αι., κατά την περίοδο δηλ. της μεγάλης ακμής του στο ευρωπαϊκό θέατρο, κατόπιν η ελληνική Σκηνή παρακολούθησε για ένα σύντομο διάστημα την επιτυχημένη σταδιοδρομία του, για να συμπορευτεί, τέλος, αμέσως στην περιθωριοποίησή του. Όπως και να έχει, η μοίρα διαφύλαξε το δράμα του Γκαίτε από την παρακμή: του επέτρεψε να ζήσει πάνω στην ελληνική Σκηνή δύο μόνο δεκαετίες, αλλά με λαμπρότητα.

[155] Π. Σούτσας 1818-1875, Δ. Ταβουλάρης 1840-1928, Μ. Αρνιωτάκης 1841-1910, Α. Τασσόγλους 1843-1892, για τον Ι. Ράμφο είναι γνωστή συμμετοχή μαζί με τη σύζυγό του στο θίασο του θεάτρου Μπούκουρα το 1863, ενώ ο Αλ. Πίστης που είναι μια δεκαετία νεώτερος (γεννήθηκε το 1851) πεθαίνει ήδη το 1885.