

ΑΝΕΚΔΟΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΒΟΛΤΑΙΡΟΥ
ΣΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ:
Η ΣΚΩΤΙΣΣΑ ΤΟΥ ΓΕΩΡΓΙΟΥ ΚΑΒΒΑΚΟΥ (1806)

Σε ανιχνευτική αποστολή του ερευνητικού προγράμματος «Το ελληνικό θέατρο στην εποχή του Μεσαίωνα, της Αναγέννησης και της Τουρκοκρατίας» της Ακαδημίας Αθηνών ο Γρηγόρης Ιωαννίδης εντόπισε στη βιβλιοθήκη της Ρουμανικής Ακαδημίας στο Βουκουρέστι, ανάμεσα στα ακαταλόγογραφα ελληνικά χειρόγραφα (Ms. Gr. 1067-1566)¹ με τον αρ. 1077 μία ελληνική μετάφραση βολταϊρικής κωμωδίας με τον τίτλο: «Η Σκότισσα. Κωμωδία [sic] μεταφρασθείσα εκ του θεάτρου του Βολτέρ, εις την ημετέραν διάλεκτον, παρά του Γεωργίου Καββάκου εκ Χίου χάριν διατριβής κατά το 1806 έτος» (15 φύλ., διαστάσεις 28x23cm, σε κακή κατάσταση, ξακρισμένο στα δεξιά, ακέραιο)². Το χειρόγραφο αυτό δεν ήταν τελείως άγνωστο: έχει αναφερθεί ήδη από την Α. Camariano, *Spiritul revoluționar francez și Voltaire în limba greacă și română*, București 1946, σ. 116, την Cornelia Papacostea-Danielopolu, *Literatura în limba greacă din Principatele române (1774-1830)*, București 1982, σ. 49, αρ. 4 και τον ΑΙ. Duflu, *Explorari în istoria literaturii române*, București 1969, σσ. 65-85.

Από τον ίδιο μεταφραστή υπάρχει και άλλη θεατρική μετάφραση (αρ. 1076): «Ο Μέγας Αλέξανδρος. Τραγωδία. Ποίημα του Ιωάννου Ρασίνου. Μεταφρασθέν εις την ημετέραν διάλεκτον παρά του Γεωργίου Καββάκου του Χίου, χάριν διατριβής, κατά το 1806»³. Ωστόσο υπάρχουν και άλλες ελληνικές θεατρικές μεταφράσεις του Βολταίρου ανάμεσα στα χειρόγραφα της Ρουμανικής Ακαδημίας: στο σύμμικτο κώδικα 1089 βρίσκεται και η «Ζαΐρα. Τραγωδία του Βολταίρου» (φύλ. 12-59), πιθανώς ταυτόσημη με τη μετάφραση του Ιακ. Ρίζου Ραγκαβή που εκδόθηκε το 1836⁴. Ακολουθεί ο σύμμικτος κώδικας 1119 που περιέχει μετάφραση της τραγωδίας *Μερόπη* του Βολταίρου (φύλ. 86'-145') καθώς και την *Τραγωδία του Μω-*

¹ Οι παλαιοί κατάλογοι έφτασαν ως το Ms. Gr. 1066 (*Catalogul manuscriselor grecești*, întocmit de Constantin Litzica, București 1909, 1-830, *Catalogul manuscriselor Grecești* de Nestor Camariano, București 1940, 831-1066). Στο μεταξύ έχει δημοσιευτεί και η συνέχεια (Mihai Caratasu: *Catalogul manuscriselor grecești din Biblioteca Academiei Române / Κατάλογος των ελληνικών χειρογράφων BAR 1067-1350*, τόμ. 3, Βουκουρέστι 2005), η οποία περιλαμβάνει και το εν λόγω χειρόγραφο (αρ. 1077).

² Βλ. Γρ. Ιωαννίδης / Β. Πούχνερ: «Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής Θεατρολογίας σε αρχεία ρουμανικών πόλεων», *Παράβασις* 6, 2005, σσ. 95-105, ιδίως σ. 98.

³ Το χειρόγραφο αυτό αναφέρεται ήδη από την Αριάννη Καμαριανού, ό. π., σ. 116 και από την Άννα Ταμπάκη: *Le théâtre néohellénique. Ses composantes sociales,*

idéologiques et esthétiques, Paris EHESS 1995, σ. 474 αρ. 67.

⁴ Στον τόμο: *Ποιήματα Ιακώβου Ρίζου Ραγκαβή*, περιέχοντα μετάφρασιν τριών γαλλικών τραγωδιών μετά του πρωτοτύπου καί μέντοι και άλλα διάφορα. Εξεδόθησαν υπό Ανδρέου Κορομηλά. Τόμος πρώτος. Εν Αθήναις, εκ της τυπογραφίας Α. Κορομηλά, οδός Ερμού αριθμ. 215, 1836 (Γ. Λαδογιάννη: *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996, αρ. 258, 261, Camariano, ό. π., σσ. 126-129, Papacostea-Danielopolu, ό. π., σ. 49 αρ. 1). Στο ίδιο χειρόγραφο σώζονται και δύο πράξεις της *Φαίδρας* του Ρακίνα (φφ. 59'-69'), από τον ίδιο, που βρίσκεται επίσης στην ίδια έκδοση του 1836, έργα που είχαν παρασταθεί στο Βουκουρέστι 1819-20 (Α. Camariano: «Le théâtre grec à Bucarest au début du XIXe siècle», *Balcenia* VI, 1943, σσ. 399 εξ.).

άμεθ ήτοι Φανατισμός (φύλ. 146^v-205): η πρώτη βρίσκεται στον τόμο *Συλλογή διαφόρων τραγωδιών όσαι παρεστάθησαν εις το θέατρον του Βουκουρεστίου 1820*⁵, η δεύτερη από τη γραφίδα του Γ. Σερούιου παραστάθηκε επίσης το 1820 στο Βουκουρέστι και εκδόθηκε το 1848 στην Ερμούπολη με τον τίτλο «Ο φανατισμός»⁶. Μένει να γίνει μια αντιβολή με την έκδοση, για να διαπιστωθούν τυχόν μεταβολές.

Η μετάφραση του Καββάκου το 1806, όπως δηλώνει ήδη ο τίτλος του χειρογράφου, έχει την ξεχωριστή σημασία της και καταλαμβάνει σημαντική θέση στη θεατρική πρόσληψη του Βολταίρου στην Ελλάδα τον πρώτον μισό του 19^{ου} αιώνα: είναι η μόνη μετάφραση κωμωδίας, και μάλιστα ηθικοδιδασκαλικής και αισθηματικής με αρκετά μελοδραματικά στοιχεία, ανάμεσα σε μια σειρά από τραγωδίες με θέμα την τυραννοκρατία ή άλλα καθαρά πολιτικά μηνύματα, που εναρμονίζονται με το πνευματικό κλίμα που καλλιέργησε η Γαλλική Επανάσταση στη Νοτιοανατολική Ευρώπη⁷. Αλλά όχι μόνο: στην *Αλξίρα* και την *Ζαΐρα* τίθενται και θέματα ντεϊσμού⁸. Στην οικία των Σούτσων στο Αρναούτκιοί στο Μεγάλο Ρεύμα οργανώνει ο οικοδιδάσκαλος Γεώργιος Σερούιος με τα αρχοντόπουλα ερασιτεχνική παράσταση της *Μερόπης* (γύρω στα 1812 με 1815), όπου διακρίνεται η όμορφη Ραλλού Σούτσου-Μειντάν (1799-1832) στον πρωταγωνιστικό ρόλο, ξαδέλφη του Παναγιώτη Σούτσου, την οποία θαυμάζει, ερωτεύεται και απαθανατίζει τόσο στον *Οδοιπόρο* (1831) όσο και στο *Λεάνδρο* (1834) και τον *Άγνωστο* (1842): το έργο παίζεται το 1819 και το 1820 στο Βουκουρέστι. Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής ανέβασε σε σιταποθήκη τον *Μωάμεθ*, το 1820 παίζεται στην Οδησσό: ο *Βρούτος* και ο *Θάνατος του Καίσαρος* ανεβάζονται στο Βουκουρέστι, το πρώτο το 1817 και το 1820, και το δεύτερο στο Βουκουρέστι και στην Οδησσό το 1819, καθώς και στην Τεργέστη το 1820⁹. Οι μεταφραστές δεν είναι τυχαία μέλη της Φιλικής Εταιρείας¹⁰. Ο *Θάνατος του Καίσαρος* έμεινε

⁵ Λαδογιάννη, ό. π., αρ. 247.

⁶ Λαδογιάννη, ό. π., αρ. 278, Papacostea-Danielopolu, ό. π., σσ. 48 εξ., Α. Tabaki: « La réception du théâtre de Voltaire dans le Sud-Est de l'Europe (première moitié du XIXe siècle) », στον τόμο: *Voltaire et ses combats: Actes du Congrès international Oxford-Paris 1994*, vol. II, Oxford 1997, σσ. 1547 εξ.

⁷ Βλ. Β. Πούχνερ: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματογραφίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος} – 20^{ος} αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Αθήνα 1999, σσ. 62 εξ.: για τη βαλκανική διάσταση της πρόσληψης του Βολταίρου βλ. Tabaki: « Le réception du théâtre de Voltaire dans le Sud-Est de l'Europe », ό. π., και της ίδιας: « Le résonance des idées révolutionnaires dans le théâtre grec des Lumières (1800-1821) », στον τόμο: *La Révolution française et l'hellénisme modern. Actes de IIIe Colloque d'Histoire (Athènes 14-17 octobre 1987)*, Athènes 1989, σσ. 471-490. Για τον προπαγανδιστικό ρόλο των τραγωδιών για τα φιλοσοφήματα του Βολταίρου βλ. P. S. Ridgeway: « La propagande philosophique dans les tragédies de Voltaire », *Studies on Voltaire and the 18th Century* 15, 1961, H. O. Gumbrecht: « Le théâtre français du XVIIIe siècle véhicule des Lumières », *Diogenes* 136, 1986, σσ. 113 εξ. κτλ.

⁸ Α. Ταμπάκη: «Οι απηχίσεις των επαναστατικών ιδεών στο θέατρο του Ελληνικού Διαφωτισμού (1800-1821)», στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματογραφία και οι δυτικές της επιδράσεις*, Αθήνα 1993 (2002), σσ. 51-74, ιδίως σ. 55.

⁹ Οι λεπτομέρειες αυτών των παραστάσεων είναι ήδη γνωστές από τον πρώτο τόμο της *Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, του Νικ. Λάσκαρη. Για την ερασιτεχνική παράσταση στο σπίτι του Σούτσων βλ. Α. Ρίζος Ραγκαβής: *Απομνημονεύματα*, τόμ. Α', Αθήνα 1894, σσ. 30 εξ.

¹⁰ Πρόκειται για τον ιατροφιλόσοφο Μιχαήλ Χρησταρή (Στ. Μπέττης: «Μιχαήλ Χρησταρήs διαπρεπής Γιαννιώτης ιατροφιλόσοφος και Φιλικός», *Ηπειρωτική Εστία* 1872, ανάτυπο, Rox. Argyropoulos: «A 19th Century Greek Scholar in Bucharest: Mihail Christaris and his Library», *Balkan Studies* 30/1, 1989, σσ. 64-82) και τον λόγιο Γεώργιο Σερούιο (Α. Ταμπάκη: «Ο Γεώργιος Σερούιος, μεταφραστής του Βολταίρου», στον τόμο: *Η νεοελληνική δραματογραφία και οι δυτικές της επιδράσεις*, ό. π., σσ. 75-89, Ζ. Ι. Σαφελήκης: «Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί και θεατρική γραφή: η *Μερόπη* του Δ. Βερναρδάκη, Β. Αλφιέρι και Βολταίρου», στον τόμο: *Συγκριτισμός και ιστορία της λογοτεχνίας*, Αθήνα 1988,

ανέκδοτος¹¹, αλλά ο *Μωάμεθ* εκδίδεται το 1848 στην Ερμούπολη, και στη μετάφραση του Φ. Θ. Σπάθη στη Σάμο ήδη το 1832¹². Η *Αλζίρα*, για τους Χριστιανούς εισβολείς στο Νέο Κόσμο δημοσιεύεται στο Βουκουρεστί το 1839 και στην Ερμούπολη το 1847¹³, ενώ η *Ζαΐρα η αιχμάλωτη* το 1836 στην Αθήνα στον αναφερόμενο τόμο του Ιακ. Ρίζου Ραγκαβή¹⁴.

Με αυτά τα δεδομένα η ανακάλυψη της μετάφρασης της *Σκώτισσας* το 1806 αποτελεί μια έκπληξη, γιατί πρέπει να θεωρηθεί μια από τις πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Βολταίρου στα ελληνικά και τεκμηριώνει επίσης το ενδιαφέρον της ελληνικής intel·λιγκέντσιας για την αισθηματική λογοτεχνία, την οποία έχει προαγάγει στο θέατρο με τον πιο αποφασιστικό τρόπο ο Κωνσταντίνος Κοκκινάκης το 1801, μεταφράζοντας και εκδίδοντας τέσσερα δραματικά έργα του August von Kotzebue στην Βιέννη¹⁵, που προορίζονταν προφανώς για θεατρική παράσταση. Μεταξύ Βενετίας, Βιέννης, Βουδαπέστης, Βουκουρεστίου, Ιασίου, –αργότερα και λίγο πριν από το ξέσπασμα του '21– Οδησσού και Τεργέστης υπάρχει το ίδιο πνευματικό κλίμα στις ελληνικές παροικίες και εντοπίζονται οι ίδιοι μηχανισμοί πρόσληψης. Βέβαια ειδικά η κωμωδία αυτή συνδέεται ακόμα αλλιώς με το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο. Θα επανέλθουμε στο θέμα.

Η μεταγραφή του εξαιρετικά δυσανάγνωστου χειρογράφου με την αχνή και ξεθωριασμένη γραφή έχει πραγματοποιηθεί με τη βοήθεια της ψηφιοποίησης του κειμένου από τον Γρηγόρη Ιωαννίδη, από τη μεταπτυχιακή φοιτήτρια Σοφία Βασιλείου. Και τα δύο έργα, *Η Σκώτισσα* του Βολταίρου και *Ο Μέγας Αλέξανδρος* του Ρακίνα θα εκδοθούν προσεχώς σε ενιαίο τόμο από τους Σοφία Βασιλείου, Γρηγόρη Ιωαννίδη και Β. Πούχγερ: *Ανέκδοτες δραματικές μεταφράσεις του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου: η κωμωδία «Η Σκώτισσα» του Βολταίρου και η τραγωδία «Ο Μέγας Αλέξανδρος» του Ρακίνα, από τον Χιώτη Γεώργιο Καββάκο στο έτος 1806. Φιλολογική έκδοση με Εισαγωγή, Σημειώσεις και Γλωσσάρια*, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2007 (Κείμενα και Μνημεία του Ελληνικού Προεπαναστατικού Θεάτρου, τόμ. 4).

Ακόμα μεγαλύτερη έκπληξη όμως αποτελεί το γεγονός, πως, απ' ό,τι φαίνεται, η μετάφραση αυτή της βολταϊρικής *L'écossaise* (1760) δεν είναι καν η πρώτη: ο Franz Karl Alter δημοσιεύει στον *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* αρ. 7 (1798) στ. 67-69 την είδηση, πως στο τυπογραφείο των αδελφών Πούλιου στη Βιέννη υπάρχουν ανάμεσα στα χειρόγραφα που έχουν σταλεί από τη Θεσσαλία προς έκδοση και δύο μεταφρασμένες κωμωδίες στη «δημοτική»: *Οι μεγαλοπρεπείς ερασταί (Amants généreux του Rochon de Chabanne)* και *«Η καλιδόνιος, κωμωδία ποίημα του βολταίρου, μεταφρασθείσα εκ της γαλλικής διαλέκτου εις το ημέτερον κοινόν ιδίωμα»*, μετάφραση που προφανώς δεν έχει τυπωθεί ποτέ και χάθηκε. Η πληροφορία αυτή, που δημοσιεύτηκε και στο *Magasin Encyclopédique*, ανακαλύφτηκε σχετικά πρόσφατα, και η μετάφραση ταυτίστηκε σωστά με την κωμωδία *Le caffè*, ou

σσ. 125-141, Β. Τωμαδάκης: *Γεώργιος Σερούϊος (ή Σέρβιος) (1783-1849). Βίος και έργον*, Αθήνα 1977).

¹¹ Εκδίδεται μόλις από τον Β. Τωμαδάκη: *Γεώργιος Σερούϊος*, ό. π., σσ. 97-150.

¹² Λαδογιάννη, ό. π., αρ. 278, αρ. 607.

¹³ Ταμπάκη, ό. π., σσ. 88 εζ., Λαδογιάννη, ό. π., αρ. 268.

¹⁴ Λαδογιάννη, ό. π., αρ. 261.

¹⁵ Βλ. τώρα Β. Πούχγερ: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη: τέσσερα δράματα του August von Kotzebue, Βιέννη 1801. Η

αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: *Πορείες και σταθμοί. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 2005, σσ. 40-177· νέα έκδοση των μεταφράσεων αυτών δημοσιεύεται από τον ίδιο: Κωνσταντίνος Κοκκινάκης: *Θεατρικές μεταφράσεις του August von Kotzebue. «Εκοῦσιος Θυσία», «Μισανθρώπια και Μετάνοια», «Πτωχεία και Ανδρεία», «Οι Κόρσαι» (Βιέννη 1801). Η αρχή της αισθηματικής λογοτεχνίας στο νεοελληνικό θέατρο*, Ίδρυμα Κόστα & Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2007 (Θεατρική Βιβλιοθήκη

l'ecossaise (1760) του Βολταίρου¹⁶. Χάρη στην τελείως πρόσφατη συστηματική αποδελτίωση της αρθρογραφίας του Franz Karl Alter στο γερμανικό περιοδικό *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* στο χρονικό διάστημα 1796-1801 από την Ί. Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, διαθέτουμε τώρα και ελληνική μετάφραση του σχετικού γερμανικού άρθρου¹⁷.

Η εγγραφή στις 11 Ιανουαρίου 1898, αρ. 7 του περιοδικού στ. 67-69, με τίτλο «Nachrichten von zu hoffenden Werken und den gegenwärtigen Beschäftigungen mehrerer Gelehrten in und ausserhalb Deutschlands», γραμμένης το 1797, έχει, σε ελληνική μετάφραση, μετά την αγγελία της Γραμματικής του Δημ. Πολυζώη, ως εξής: «[Στ. 68:] Στο τυπογραφείο των αδελφών Πούλιου βρίσκονται επίσης τα ακόλουθα χειρόγραφα που στάλθηκαν από τη Θεσσαλία και είναι έτοιμα προς έκδοση: I. *Τα κατά βεφά και μεχρήν συμβεβηκότα, ιστορία αραβική*. Αυτός ο τίτλος βρίσκεται απ' έξω. Μέσα υπάρχει ο τίτλος: *διήγησις των συμβάντων τω τε βεφά και μεχρήν βασιλέων περσίας. συγγραφείσα, και μεταγλωττισθείσα εκ της των οθωμανών γλώττης διά σίχων πολιτικών προς χάριν των αναγινωσκόντων υπ' ανωνύμου τινός*. Σε δημώδη ελληνική γλώσσα. Η στάχωση είναι από περγαμηνή, από ένα μνηολόγιο μάλλον του 13^{ου} αι. Η γραφή είναι του 18^{ου} αιώνα. II. *Οι μεγαλοπρεπέεις ερασταί. Κωμωδία*. Αυτή η κωμωδία σε δημώδη γλώσσα έχει γραφτεί κατά τον 18ο αιώνα. Ίσως είναι πρωτότυπη δεδομένου ότι δεν αναφέρεται τίποτα περί μεταφράσεως. III. *Η των άλπεων βοσκοπούλα ποίημα του Μαρμοντέλ εκ του γαλλικού μεταφρασθέν και στιχουργηθέν εις το κοινόν ελληνικόν ιδίωμα*. Μετάφρασις εκ της γαλλικής εις την ημετέραν η βοσκοπούλα των άλπεων του μουσιού μαρμοντέλ. Επίσης σε δημώδη γλώσσα. IV. *Η καλλιδόνης κωμωδία, ο ποίημα του βολταίρου. μεταφρασθείσα εκ της γαλλικής διαλέκτου εις το ημέτερον κοινόν ιδίωμα*. Αυτή η κωμωδία σε δημώδη γλώσσα είναι μια μετάφραση του Βολταίρου. Ο Μαρμοντέλ και ο Βολταίρος είναι εξαιρετικά αγαπητοί στους σημερινούς Έλληνες. V. *Επιστολάριον φιλοποιηθέν χάριν των φιλόλογων μαθητών παρά του ιερομονάχου Σαμουήλ Γεωργιάδου του εξ Αθηνών νυν πρώτον εκδοθέν*. Ένα διδακτικό εγχειρίδιο περί επιστολογραφίας, σε αρχαϊζουσα γλώσσα. VI. *Αγάπη ομογενής συντεθείσα μεν χάριν του ελληνικού ή χριστιανικού γένους παρά του σαμουήλ γεωργιάδα ιερομονάχου εξ αθηνών προσφωνηθείσα δε τω σοφολογιώτατω εν διδασκάλοις και σχολαρχούντι της εν Βουκορεστίω σχολής κυρίω κυρίω Λάμπρω Φωτειάδη τω εξ Ιωαννίνων νυν πρώτον τύποις εκδοθείσα, 1797*. Σε δημώδη γλώσσα. VII. *Επιστολαί του παναγιωτάτου, και σοφωτάτου πρώην αγίου Θεσσαλονίκης κυρίου κυρίου Δανιήλ*. Είκοσι επτά επιστολές του Αρχιεπισκόπου Δανιήλ σε αρχαϊζουσα»¹⁸. Ο Γάλλος μεταφραστής του άρθρου στο *Magasin Encyclopédique* ταυτίζει το *Καλλιδόνης κωμωδία* με το *Le*

τόμ. 7), υπό έκδοση.

¹⁶ G. Tolia : *La Médaille et la Rouille. L'image de la Grèce moderne dans la presse littéraire parisienne (1794-1815)*, Athènes 1997, σσ. 343-352, ιδίως 346 εξ., όπου εξετάζονται οι γαλλικές μεταφράσεις των γερμανικών άρθρων του Alter. Η συγκεκριμένη είδηση αναφέρεται ήδη στην Α. Tabaki : *Le théâtre neohellénique: genèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Thèse Paris EHESS 1997, σ. 340, όπου παραπέμπει στη διδακτορική διατριβή του Τόλια (*La Grèce des Hellénistes. Images de la Grèce moderne dans la presse littéraire parisienne sous le Directoire, le Consulat et l'Empire (1794-1915)*), Thèse de doctorat,

Univ. de Paris-Sorbonne IV, Paris 1992, τόμ. Β', σσ. 610 εξ.).

¹⁷ Ί. Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister: «Η ελληνόθεμη αρθρογραφία του Franz Karl Alter στο περιοδικό *Allgemeiner Litterarischer Anzeiger* (1796-1801)», *Κονδυλοφόρος* 4, 2005, σσ. 275-330, ιδίως σ. 301.

¹⁸ Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, ό. π., σσ. 300 εξ. Η μελετήτρια παρατηρεί, πως κανένα από τα χειρόγραφα αυτά δεν δημοσιεύτηκε, γιατί λίγο αργότερα εξορίστηκαν οι αδελφοί Πούλιου. Ωστόσο η ελληνική μετάφραση της *Βοσκοπούλας των Άλπεων* κυκλοφορεί στην έκδοση του *Ηθικού Τρίποδος* του Ρήγγα, Βιέννη 1797.

caffé, ou l'écossaise (1760) του Βολταίρου και υποθέτει ότι το έργο *Οι μεγαλοπρεπείς ερασταί* ήταν μετάφραση του *Amants généreux* του Rochon de Chabanne¹⁹.

Το άρθρο περιέχει εξαιρετικά σημαντικές πληροφορίες: α) το ότι ο Βολταίρος και ο Marmontel θεωρούνται στο τέλος του 18^{ου} αιώνα ιδιαίτερα αγαπητοί συγγραφείς στους Έλληνες²⁰, και β) ότι η αισθηματική λογοτεχνία στη συνέχεια του *Σχολείου των ντελικάτων εραστών* του Ρήγα (1791) βρήκε και στο θέατρο σχετική απήχηση²¹. Η αναφερόμενη μετάφραση της κωμωδίας του Βολταίρου ωστόσο δεν φαίνεται να είναι αυτή του Καββάκου. Και αυτό για τους εξής λόγους: 1) ο τίτλος χρησιμοποιεί τη λατινική ονομασία της Σκωτίας, Caledonia, όχι την αγγλική (διαφέρει άλλωστε και ο υπόλοιπος τίτλος)· 2) ως τόπος προέλευσης των χειρογράφων αναφέρεται η Θεσσαλία, αν και στο έκτο χειρόγραφο υπάρχει πρόλογος του Λάμπρου Φωτειάδη, που ήταν διδάσκαλος στην Αυθεντική Ακαδημία στο Βουκουρέστι²², και 3) την ίδια χρονιά, το 1806, ο Καββάκος φιλοτεχνεί και άλλη μετάφραση, του Ρακίνα αυτή τη φορά, ώστε το εγχείρημα των δύο μεταφράσεων δείχνει κάποια ενιαία προσπάθεια (γιατί να αναγράψει σε χειρόγραφο του 1806 τη χρονολογία αν υπήρχε ήδη μια δεκαετία πιο πριν).

Τα επιχειρήματα αυτά ασφαλώς δεν είναι απόλυτα αλλά ενδεικτικά, αλλά μας οδηγούν στο αναπόφευκτο ερώτημα: Ποιος είναι ο Γεώργιος Καββάκος εκ Χίου, και γιατί μεταφράζει, το 1806, πιθανώς στο Βουκουρέστι, τη *Σκώτισσα* του Βολταίρου (1760); Ενώ η απάντηση στην πρώτη ερώτηση αποδεικνύεται πιο δυσχερής, για τη δεύτερη υπάρχουν μερικές εύλογες εικασίες. Οι Καββάκοι είναι παλαιά χιώτικη οικογένεια, πιθανώς παρακλάδι της οικογένειας των Ράλληδων²³ και μαρτυρείται ήδη στους βυζαντινούς χρόνους στην Πελοπόννησο²⁴. Ο Δημήτριος Ράλλης ο επιλεγόμενος Καββάκος, που υπηρέτησε στη Δύση, αναφέρεται σε έγγραφο του Μεχμέτ Β' το 1454²⁵. Ο Κύριλλος Λούκαρις χαρίζει το 1622 στον μισέρ Μικέ Καβάκο δυο χιώτικα χωριά²⁶. Κατά το 17ο και 18ο αιώνα αναφέρε-

¹⁹ Toliaς, ό. π., σσ. 346 εξ.

²⁰ Βλ. Κ. Θ. Δημαράς: «Ο Βολταίρος στην Ελλάδα», στον τόμο: *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, 3η έκδ., Αθήνα 1983, σσ. 145-170 και 446-452, καθώς και του ίδιου: «Σημειώσεις για την παρουσία του Βολταίρου στην Ελλάδα», ό. π., σσ. 171-176 και 452 εξ. Βλ. και τις αντίστοιχες γαλλικές του μελέτες «La fortune de Voltaire en Grèce», στον τόμο: *Mélanges offerts à O. e M. Merlier*, Athènes 1951, και «Notes sur le présence de Voltaire en Grèce», *Studies in Voltaire and the eighteenth century* LV, 1967, σσ. 439-444. Για την πρόσληψη του Βολταίρου στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες βλ. Camariano: *Spiritul revoluționar francez*, ό. π.

²¹ Παρόμοιοι τίτλοι συσσωρεύονται στην τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα: το πεζογράφημα *Ερωτος αποτελέσματα* (1792), η μετάφραση του μονόπρακτου του Μεταστάσιου *Ο Ερως αιχμάλωτος* (σε χειρόγραφο του 1785), η άγνωστη τραγωδία *Ερως αγωνοθέτης* αναφέρεται στα παραδείγματα των μετρικών σχημάτων στην *Καλλιόπην καλινιστοῦσαν* του Χαρίσιου Μεγδάνη (Βιέννη 1819) κτλ. (βλ. Β. Πούχνερ: «Μεθοδολογικοί

προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, πεripτώσεις και παραδείγματα», στον τόμο: *Δραματογραφικές αναλύσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 239 εξ.)

²² Βλ. Α. Camariano-Cioran: *Les Academies princieres de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Θεσσαλονίκη 1974, σσ. 449-461 και pass.

²³ «... και ίσως δέον να θεωρήσωμεν αυτούς αρχίθεν ως κλάδον του γένους Ράλη» (Γ. Ι. Ζολώτας: *Ιστορία της Χίου*, 3 τόμ., εν Αθήναις 1921, 1923, 1926/28, τόμ. Β' σ. 328).

²⁴ Ζολώτας, ό. π., τόμ. Β', σσ. 328 εξ.

²⁵ Υπογράφη ως Δημητρίου Ραούλ [Ράλου] Καβάκη Σπαρτιάτου και Βυζαντίου (L. Allacci: *Roberti Ereigliuioni apparata*, Romae 1614, σσ. 616-641, Κ. Σάβας: *Μεσαιωνική Βιβλιοθήκη*, τόμ. Α', σσ. ρκ'-ρκζ', του ίδιου: *Νεοελληνική Φιλολογία*, εν Αθήναις 1868, σσ. 76 εξ., Ζολώτας, ό. π., τόμ. Β', σ. 459).

²⁶ Το σγύλλιον αναφέρει το Πυργίον και την Βολισσόν (Ζολώτας, ό. π., τόμ. Γ/2, σσ. 22, 111).

ται ένα πλήθος προσώπων με το όνομα αυτό στη Χίο²⁷, που αποδεικνύουν, πως πρόκειται για πολύ μεγάλη οικογένεια με πολλά παρακλάδια, καθώς υπάρχουν και μια σειρά από τοπωνύμια και ιδρύματα στη Χίο με το όνομα αυτό²⁸. Όμως ένας Γεώργιος Καβάκος, το 1806, ο οποίος ήταν σε θέση να μεταφράσει θεατρικά έργα γάλλων κλασικών, δεν εντοπίστηκε πουθενά παρά τις επίμονες προσπάθειες²⁹. Ακόμα και αν είναι εύλογο να υποθέσουμε, πως οι μεταφράσεις φιλοτεχνήθηκαν στο Βουκουρέστι κι έγιναν στα πλαίσια της Αυθεντικής Ακαδημίας (αφού όλο το σχετικό υλικό πέρασε στα αρχεία της Ρουμανικής Ακαδημίας), οι πηγές δεν βοηθούν: στον κατάλογο των μαθητών της Ακαδημίας κάποιος Γεώργιος Καββάκος (ή Ράλλης) εκ Χίου δεν εμφανίζεται³⁰. Βέβαια το ίδιο συμβαίνει και με τον Θεόδωρο Αλκαίο (Μεϊμάρη, Μεϊμάρογλου) από τη Μυτιλήνη, που γύρω στα 1800 σπούδασε εκεί πιθανώς κοντά στον Λάμπρο Φωτιάδη³¹, ενώ αντίθετα ο Ιωάννης Παπαδόπουλος, μεταφραστής της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε, μαρτυρείται ως σπουδαστής της Αυθεντικής Ακαδημίας το 1813 και το 1814³², όπου προφανώς μαθαίνει και γερμανικά, γιατί στα χειρόγραφα της Ρουμανικής Ακαδημίας έχει βρεθεί και μετάφραση των *Κονάκερων* του August von Kotzbeue με το όνομά του³³. Διδάσκαλος των γερμανικών ήταν το 1810 ο Μιχαήλ Πέτρος Κοκκίνης, καθηγητής μαθηματικών, και είχε 16 μαθητές³⁴. Απ' ό,τι φαίνεται και από το κάτω αδέξιο πόνημα του Παπαδόπουλου (αδέξιο σε σύγκριση με την μεταγενέστερη μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Γκαίτε το 1818), τέτοιες μεταφράσεις δόθηκαν

²⁷ Σε χρονολογημένα χιώτικα έγγραφα αναφέρονται οι εξής: 1587 Γεώργιος 1601 Μάρκος, 1602 Εμμανουήλ (και 1606 και 1612/13), 1608 Ιωάννης (και 1613), Μαρτίνος, 1610 Μαρής, 1612 Μανουήλ (μάρτυρας σε γάμο στον οίκο των Μαυκορδάτων), 1612 Ειρήνη, 1615 Νικόλαος, 1618 Πανταλέων, 1622 ο ήδη αναφερόμενος μισέρ Καβάκος εξάρχος, 1625 Μανουήλ, 1641 Λουκίας, 1680 Πανταλέων, ο «ιερομόναχος Λαυρέντιος Μαύρος ο και Καβάκος» ήταν μαθητής του Θ. Κορέσιου και δίδασκε στη σχολή των Αγίων Αναγνώρων, 1725 Ιωακείμ, 1739 Δημήτριος, 1778 Δημήτριος (και 1784), 1784 Φιριπτής, ένας Καβάκος Μεθόδιος ιεροδιδάσκαλος δίδασκε σε σχολεία της Χίου πριν από την Επανάσταση κτλ. (Ζολώτας, ό. π., τόμ. Β', σσ. 328 εξ., τόμ. Β', σσ. 328 εξ., 403, τόμ. Γ/1 σσ. 399 εξ., 418, 577, 630, τόμ. Γ/2 111 και pass. με τις πηγές). Η παραπομπή του Ζολώτα για έναν Γεώργιο Καβάκο («ομοίως εις βιβλ. Γεωργ. σ. 283 Γεώργ. Καβάκος», τόμ. Β', σ. 329) αποδεικνύεται δυστυχώς τυφλή: στο βιβλίο του Γ. Π. Γεωργιάδου: *Ο εν Γαλατά ιερός ναός του Αγίου Ιωάννου των Χίων*, εν Κωνσταντινουπόλει 1898, σ. 283 δεν αναφέρεται κανένας «Καβάκος», απλώς στη σελ. 288 αναγράφεται ένας μισέρ Δημ. Καβάκος σε ταφική εγγραφή στις 24 Ιουλίου 1784. Στη χροστή βιβλίο το όνομά της οικογένειας αναφέρεται ως Cavaccia. Σε βιβλίο του Λαζαρέτου (Λοιμοκομείου) για την πανώλη του 1787 αναφέρεται για τις 15 Σεπτεμβρίου ο θάνατος δύο τέκνων «της Καβάκενας (Ράλλενας)» (Ζολώτας,

ό. π., τόμ. Α', σ. 180). Βλ. επίσης Κ. Αμαντος: *Τα γραμματα εις την Χίον κατά την τουρκοκρατίαν 1566-1822*, Αθήνα 1946, σσ. 17, 102 και pass.

²⁸ Στα ονόματα αρχοντικών πύργων και κτημάτων μεσαιωνικών αναφέρεται τοποθεσία «του Καβάκου» στο Βροντάδος, η Παναγία του Καβάκου στα Μεστά, και το σχολείο θηλέων «η Παναγία του Καβάκου» που υπάρχει ακόμα στον 20^ο αιώνα (Ζολώτας, ό. π., τόμ. Α', σσ. 510, 592).

²⁹ Η αναζήτηση αυτή επεκτάθηκε και στο όνομα Γεώργιος Ράλλης.

³⁰ Camariano-Cioran, ό. π., σσ. 289-300.

³¹ Βλ. τώρα Β. Πούχνερ: «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και η λαϊκότερη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 205-308, ιδίως σσ. 224 εξ. (με τις παλαιότερες πηγές και τη σύζητηση για τη βασιμότητα των σχετικών πληροφοριών).

³² Camariano-Cioran, ό. π., σσ. 61 και 297.

³³ Β. Πούχνερ: «Οι Κονάκεροι. Μονόπρακτο του August von Kotzbeue σε ανέκδοτη μετάφραση του Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου (Βουκουρέστι 1813/14). Μαθητική άσκηση στη θεατρική μετάφραση από τα γερμανικά», στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 47-69, ιδίως σσ. 50 εξ. (με πηγές και την παλαιότερη βιβλιογραφία).

³⁴ *Ερμής ο Λόγιος* 1811, σ. 68, Camariano-Cioran, ό. π., σσ. 253 εξ.

ως γλωσσικές ασκήσεις στους μαθητές³⁵. Έτσι δεν είναι παράτολμη η εικασία να υποθέσουμε πως και οι μεταφράσεις του κατά τα άλλα άγνωστου Γεωργίου Καββάκου θα μπορούσαν να είχαν γίνει σ' ένα παρόμοιο πλαίσιο: γαλλικά διδάσκονταν στην Ακαδημία από το 1776, και το 1810 υπήρχαν 54 μαθητές στο σχετικό μάθημα³⁶. Το ότι ο Βολταίρος ήταν μια από τις πρώτες επιλογές, μαρτυρεί άλλωστε και η ίδια η μετάφραση των *Κουάκερων*, που ασφαλώς παραξενεύει: τι παρακίνησε τους δασκάλους ή μαθητές να ασχολούνται με αυτό το περιθωριακό μονόπρακτο του πολυπαιγμένου και διάσημου Kotzebue, του οποίου η *Μισανθρωπία* και *Μετάνοια* είχε παιχθεί ακόμα και στα Αμπελάκια το 1803;³⁷ Η απάντηση σχετίζεται και αυτή με τον Βολταίρο: στις *Lettres philosophiques* (1734) οι πρώτες επτά επιστολές ασχολούνται με τη θρησκεία στην Αγγλία, τους Κουάκερους, Αγγλικανούς, Προεσβυτεριανούς κτλ. Και στις *Lettres de Londres sur les Anglois et autres sujets* (Basel 1734), που γράφτηκαν το 1728, οι πρώτες τέσσερις επιστολές ασχολούνται με τους Κουάκερους, η τέταρτη μάλιστα με τους Κουάκερους της Pennsylvania και τα περιεργα ήθη και έθιμά τους, που είναι ακριβώς το θέμα του μονόπρακτου του Kotzebue³⁸. Όμως τον Καββάκο τον συνδέουν ίσως και άλλες συμπτώσεις με τον Βολταίρο: στην εποχή της μετάφρασής του στις αρχές του 19^{ου} αιώνα κορυφώνονται οι διαμάχες μεταξύ κλήρου και λογιοσύνης κατά και υπέρ του Γάλλου φιλοσόφου· ο Αθανάσιος Πάριος διδάσκει Ρητορική στη σχολή της Χίου, και στο μανιφέστο του «Αλεξίκακον φάρμακον» αποκαλεί τον Βολταίρο άσπονδον εχθρό του Χριστού, κι εκεί βρίσκεται και η ενδεικτική φράση «Εσχάτη μωρία και αλογία και θρήνων άξιος είναι ο Βολταιρισμός»³⁹. Πιθανώς το 1809 συγγράφεται και η αντιβολταιρική θεατρική σάτιρα, *Επάνοδος, ήτοι το φανάρι του Διογένηος*, που έχει αποδοθεί στον Αγάιο Χαπίτη⁴⁰. Ο Γεώργιος Καββάκος, στον κύκλο της διανόησης της Ακαδημίας του Βουκουρεστίου, βρέσκειται προφανώς σ' ένα πνευματικό κλίμα αντίθετο, το οποίο, δέκα χρόνια αργότερα, θα αποδώσει και καρπούς με μεταφράσεις και παραστάσεις του Βολταίρου στο ελληνικό ερασιτεχνικό θέατρο. Η πρωτοτυπία και ιστορική σημασία της μετάφρασης του Καββάκου έγκειται στο γεγονός, πως είναι 1) η πρώτη γνωστή θεατρική μετάφραση του Βολταίρου στα ελληνικά (εκτός από την αναφερόμενη προηγουμένως, χαμένη, που αναγγέλλεται στις αρχές του 1798), και 2) πως είναι η μοναδική μετάφραση κωμωδίας του Γάλλου φιλοσόφου και θεατρανθρώπου⁴¹. Μάλιστα το γε-

³⁵ Βλ. τώρα το κείμενο της μετάφρασης στην έκδοση: Ιωάννου Σεργίου Παπαδοπούλου: *Θεατρικές μεταφράσεις. «Οι Κουάκεροι» του Α. von Kotzebue, Βουκουρέστι 1813-1814, ανέκδοτο χειρόγραφο, και «Ιφιγένεια η εν Ταύροις» του J. W. Goethe, Λένα 1818*. Φιλολογική επιμέλεια Β. Πούχγερ, Ίδρυμα Κ. & Ε. Ουράνη, Αθήνα 2004 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 5), σσ. 69-122.

³⁶ *Ερμής ο Λόγιος* 1811, σ. 66.

³⁷ Βλ. τώρα το κεφάλαιο «Η παράσταση της *Μισανθρωπίας* και *Μετάνοιας* το 1803, στα Αμπελάκια», στο μελέτημα του Β. Πούχγερ: «Οι πρώτες θεατρικές μεταφράσεις του Κωνσταντίνου Κοκκινάκη», ό. π., σσ. 67-70 (με όλη την προηγούμενη βιβλιογραφία).

³⁸ Σσ. 1-33 «Sur les Quakers», ιδίως σσ. 30-32.

³⁹ Σ. 30. Τέτοιοι αντιβολταιρικοί λιβελοί εκ μέρους του κλήρου ήταν του συρμού: την ίδια χρονιά που ο Πάριος δημοσιεύει την «Αντιφωνήσιν» του, το 1802, τυπώνεται

στη Βενετία και άλλο παρόμοιο δοκίμιο: *Μακαρίον πρεσβύτερον και αρχιμανδρίτου, επωνυμίας δε Καβαδίου, του Κεφαλλίνου, Λόγος παραινετικός, προς τους ίδιους μαθητάς, ή κατά Ουολταίρου και των οπαδών* (Γενν. Βιβλ. MG 135.2).

⁴⁰ Για το θέμα της χρονολόγησης και το ζήτημα της πατρότητας βλ. τώρα διεξοδικά Β. Πούχγερ: «Φιλοσοφική και μισογυνική σάτιρα στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο. *Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένηος*», *Παράβασις* 6, 2005, σσ. 307-334 και στην Εισαγωγή της έκδοσης Β. Πούχγερ: *Μυθολογικές και φιλοσοφικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (αρχές του 19^{ου} αιώνα)*. «Κωμωδία του μήλου της έριδος», «Επάνοδος, ήτοι Το φανάρι του Διογένηος». Φιλολογική έκδοση, Ακαδημία Αθηνών, Αθήνα 2004, σσ. 67-101.

⁴¹ Για τη θεατρομανία του Βολταίρου, που έχει συγγράψει δεκάδες θεατρικά έργα και συμμετείχε σε πολλά-

γόνος, ότι φαίνεται πως πρόκειται και για τη δεύτερη μετάφραση του ίδιου έργου, αυξάνει ακόμα περισσότερο την περιέργεια για την επιλογή αυτή.

Και στο σημείο αυτό φτάνουμε στην απάντηση της δεύτερης ερώτησης: γιατί *L'Écossaise* (1760); Ανάμεσα στις λίγες κωμωδίες του Βολταίρου⁴², η *Σκωτσέζα* (*Le Caffé, ou l'Écossaise, comédie en cinq actes*, δόθηκε μεταφρασμένο από τα αγγλικά κάποιου Mr. Hume, πάστορα της εκκλησίας του Edinbourg, από τον Βολταίρο), που παίχθηκε στην Comédie Française στις 26 Ιουλίου 1760⁴³, καταλαμβάνει μια ειδική θέση: από τη μια είναι ηθικοδιδασκική και συνάμα αισθηματική κωμωδία, στον συρμό της αισθηματικής λογοτεχνίας που προκαλεί συγκρατημένη συγκίνηση και το πολιτισμένο δάκρυ⁴⁴, από την άλλη πρόκειται για ανελέητη σάτιρα εναντίον του κριτικού και δημοσιογράφου, προσωπικού εχθρού του Βολταίρου, Élie Catherine Fréron (1719-1776), που τον έχει επιτεθεί σε ειδικά άρθρα στο περιοδικό του *Année littéraire*⁴⁵. Η ίδια η κωμωδία βρίσκεται σ' ένα ολόκληρο δίκτυο συσχετισμών της

ριθμες ερασιτεχνικές παραστάσεις καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του στα αριστοκρατικά σαλόνια του Ροκοκό, βλ. τώρα M. Carlson: *Voltaire and the theatre of the Eighteenth Century*, Westport Connecticut / London 1998.

⁴² Άπαντα έχουν εκδώσει ο P. de Beaumarchais, 93 τόμ., 1783-89, M. Beuchot, 72 τόμ. 1828-40, E. de la Bédollière / G. Avenel, 9 τόμ., 1867, Louis Molland, 52 τόμ., 1877-85, Theodore Bestermann, Oxford etc. 1968 εξ. (στον τόμο 50: *Le Droit du Seigneur, L'Écossaise, Anecdotes de Fréron*). Βιβλιογραφίες: G. Bengesco, 4 τόμ., Paris 1882-91, προσθήκες: J. Malcolm, Genève 1953, προσθήκες για το χρονικό διάστημα 1825-1965 J. Vercruyse, *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 71 (1971), σσ. 678-683, και J.-D. Candeaux, *αυτόθι* 79 (1979), σσ. 296-319. Για τις νεότερες μελέτες F. A. Spaer / E. Kraeger: *Bibliographie analytique des écrits relatifs Voltaire 1966-1990*, Oxford 1992 κτλ.

⁴³ Εκδόσεις: πέντε εκδόσεις 1760-61 με διάφορους τίτλους και ψευδώνυμα· σήμερα χρησιμοποιείται η έκδοση των U. Kølving et al.: Άπαντα, Genève / Oxford, Voltaire Foundation τόμ. 50, 1998, σσ. 221-469 (C. Duckworth: *L'Écossaise*, [Secondary Material])· η τελευταία έκδοση είναι του 2004: *Zaire. Le fanatisme ou Mahomet le prophète, Nanine ou l'Homme sans préjugé, Le café ou l'Écossaise*, Flammarion, Paris, 2004, préface de Jean Goldzink.

⁴⁴ Για το κωμικό θέατρο του Βολταίρου βλ. σε επιλογή: L. Willens: « Voltaire's Comic Theatre: Composition, Conflict, and Critics », *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century* 136, 1975, J. Pappas: « Voltaire et le drame bourgeois », *Diderot Studies* 20, 1981, σσ. 225-244, J.-J. Olivier: *Voltaire et les comédiens*, Paris 1899, Ph. S. Robinove: « Voltaire's Theatre on the Parisian

Stage 1789-1799 », *French Review* 32, 1958-59, σσ. 534-538, P. Peyronnet: « Voltaire comédien », *Revue d'histoire du théâtre* 25, 1973, σσ. 262-274, L. Desvignes: « Le théâtre de Voltaire et la femme victime », *Revue des Sciences Humaines* 42, 1977, σσ. 537-551, M. G. Culter (ed.): *The Enlightenment and the comic mode*, New York etc. 1990 κτλ.

⁴⁵ Ο Fréron είχε γράψει μεταξύ άλλων και μια *Historie de Marie Stuart* 1742 και μια *Historie de l'empire d'Allemagne*, 8 τόμ. 1771. Βλ. Ch. Nissard: *Les Ennemis de Voltaire*, Paris 1853. Την ίδια χρονιά με την *Σκωτσέζα* ο Βολταίρος δημοσιεύει και τις σατιρικές *Anecdotes de Fréron* (μαζί με την κωμωδία στον τόμ. 50 της έκδοσης της Voltaire Foundation στην Οξφόρδη). Βλ. επίσης Carlson, ό. π., σσ. 116 εξ. Για την παράσταση στην Comédie Française έπρεπε όμως να αλλάξει το όνομα του δημοσιογράφου Fréron, που η ταυτόσή του με τον σχεδόν ομόνυμο εχθρό του Βολταίρου, Fréron, ήταν φανερή. «Although Voltaires comedy *L'Écossaise* was also presented as a translation of a recent English play, by a 'M. Hume', *L'Écossaise* (first appearing under the titel (sic) *Le Caffé* was widely assumed to be his work, and a secondary character, the corrupt journalist Fréron (French for 'wasp'), as immediately recognized as a satire on Palissot's mentor, Fréron. [...] ...the Comédie actors accepted it at once and Crébillon, apparently in the same spirit, approved it, requiring only that the name of the journalist be changed. It was therefore changed to the English word 'wasp', but the association remained clear. The play, presented on 26 July, had little more artistic merit than Palissot's, but it appealed to the same passions of the moment and enjoyed a comparable success. [...] Aside from the satiric scenes, *L'Écossaise* sought to appeal to the popular love of sentimentality,

ευρωπαϊκής δραματοουργίας του Διαφωτισμού, με ισχυρές διακλαδώσεις και στην Ελλάδα: ο Βολταίρος είχε δανειστεί ορισμένα δομικά και θεματικά στοιχεία από την *Pamela nubile* του Γκολτνόνι (1750), που τόσο μεγάλη απήχηση και πρόσληψη είχε στην Ελλάδα, με μεταφράσεις του Πολυζώη Λαμπταντζιώτη στη Βιέννη το 1791 (*Η αρετή της Παμέλας*)⁴⁶, επανεκδίδεται το 1806 σε άλλη μετάφραση, το 1817 και η *Παμέλα ύπανδρος* (*Pamela maritata*, συνέχεια του πρώτου έργου, και σε μετάφραση του Ιωάννη Καρατζά 1836 επίσης ως *Παμέλα επίγαμος*)⁴⁷. Η *Pamela nubile* με τη σειρά της είναι η πιο επιτυχημένη θεατρική διασκευή του μυθιστορήματος *Pamela* του Samuel Richardson (1740)⁴⁸: ο Βολταίρος το δραματοποιεί στην κωμωδία του *Nanine*. Ο Βολταίρος μιμείται κυρίως τα εξωτερικά στοιχεία της υπόθεσης: ο πατέρας της υπηρέτριας Pamela αποδεικνύεται ως Σκωτσέζος αριστοκράτης σε εξορία. Έχει επισημανθεί επίσης πως η μορφή του Frélon, του φαύλου δημοσιογράφου και κριτικού, υπάρχει ήδη στην κωμωδία *La bottega del caffè* (1750) του Γκολτνόνι στη μορφή του σκανδαλοθηρικού ντρινγκαδόρου Don Marzio⁴⁹.

Ωστόσο η κωμωδία του Βολταίρου είχε και μια αξιοσημείωτη διεθνή πρόσληψη: ο L. Eco Voltaire μεταφράζει την κωμωδία του Βολταίρου στα ιταλικά⁵⁰, παίζεται στο κηροθέατρο των ανακτόρων της Charlottenburg στο Βερολίνο με ντερεμέδια της *opera buffa Il filosofo di Campagna* με την ευκαιρία των γάμων του πρίγκιπα της Πρωσίας με την πριγκίπισσα Ελι-

with tender love scenes, emotional family encounters, and virtue triumphant. The printed version included a dedicatory letter and a preface. The letter, to the Comte de Lauranguais, praised him for his eternal service to the arts in general, and tragedy in particular, by purging the stage of spectators and thus preparing the way of future geniuses to unite 'suitable scenic spectacle' with 'fearful and convincing action' and 'beautiful and natural poetry' (VO, V, 426). The preface cited Goldoni and Diderot as models, praising them for their attention in the truthful depiction on men and society. Certainly the comedy's domestic situations, generally sentimental tone, and moral conclusion could all be found in Diderot's theory and practice, but also in Voltaire's own earlier experiments in sentimental comedy, such as *Nanine* and *L'Enfant prodigue*. *L'Ecosaise*, however, is Voltaire's first play which contains the kind of detailed instructions for acting, tableaux, stage settings, and even costumes that were particularly associated with Diderot's dramas» (Carlson, ό. π., σσ. 116 εξ.).

⁴⁶ Γ. Α. Λαδάς / Α. Α. Χατζηδόμος: *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1790-1795*, Αθήνα 1970, αρ. 13, Λαδογιάννη, ό. π., αρ. 204, παίζεται κατά την ρωσοτουρκική πολιορκία της Κέρκυρας το 1797/98 (Γ. Α. Λαδάς / Α. Α. Χατζηδόμος: *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*, Αθήνα 1973, αρ. 183, σσ. 272 εξ.).

⁴⁷ Βλ. Β. Πούγχερ: «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 157-227, ιδίως σσ.

194-198 (με τη σχετική βιβλιογραφία).

⁴⁸ *Pamela, or virtue rewarded. In a Series of Familiar Letters from a Beautiful Young Dame to Her Parent* (1740), και η συνέχεια, επίσης δραματοποιημένη από τον Γκολτνόνι, *Pamela in her Exalted Position* (1741). Πρόκειται για μια από τις πρώτες μορφές επιστολμαίου μυθιστορήματος, που είχε ευρύτατη διάδοση στην Ευρώπη. Δραματοποιήσεις: J. Love, *Pamela. A comedy* (1741), Voltaire, *Nanine* (1749), C. Goldoni, *Pamela fanciulla* και *Pamela maritata* (Βενετία 1750), καθώς και μια σειρά από παρωδίες (A. B. Kreissman, *Pamela-Shamela. A Study of the Criticisms, Burlesques, Parodies, and Adaptions of Richardson's "Pamela"*, Lincoln 1960). Μελετήματα σε επιλογή: R. Cowler (ed.): *Twentieth Century Interpretations of "Pamela". A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs/ New York 1969, V. H. Strandberg: «A Palm for 'Pamela'. Three Studies in the Game of Love», *Western Humanities Review* 20, 1966, σσ. 37-47, D. H. Lawrence: «Pornography and Obscenity», στον τόμο: *Selected Literary Criticism*, London 1955, σσ. 32-51, J. Beckstein: *Richardsons "Pamela" nach ihrem Gedankengehalt betrachtet*, Diss. Erlangen 1930 κτλ.

⁴⁹ Carlson, ό. π., σ. 117. Η παρατήρηση είναι μάλιστα του Lessing. Αναφέρεται επίσης *Il Cavaliere e la dama* (1749), επίσης του Γκολτνόνι. Στην *Bottega del caffè* καθορίζεται ως μόνιμο σκηνικό το καφενείο.

⁵⁰ Για παράσταση του θιάσου του Pietro Rossi στη Γένοβα.

σάβερ του Braunschweig⁵¹, το 1761 ο ίδιος ο Γκολντόνι παρουσιάζει μια *Scozzese*, διασκευή της κωμωδίας του Βολταίρου⁵², και το 1767 ανεβάζεται στο Λονδίνο *The English Merchant* του George Coleman του πρεσβύτερου (1732-1794), που φέρνει στη σκηνή τον καλοκάγαθο και πρακτικό μεγαλέμπορο του Λονδίνου Freepoort από την κωμωδία του Βολταίρου⁵³. Το έργο είχε κάποια σταδιοδρομία στο αγγλικό θέατρο⁵⁴, γιατί πρεσβεύει τα ιδανικά του Διαφωτισμού και της αστικής κοσμοθεωρίας: πλούτος και φιλανθρωπισμός δεν είναι αντίθετες έννοιες⁵⁵. Στο αδέξιο, άμεσο και δήθεν απαλλαγμένο από συναισθηματισμούς ύφος της συμπεριφοράς του (αντίθετη με την αισθηματική λογοτεχνία) μοιάζει με άλλο Άγγλο έμπορο, που προέρχεται επίσης από το θέατρο του Γκολντόνι: τον Mylord Runebif στη *Vedova scaltra* (1748), που μετέφρασε η Μητώ Σακελλαρίου ως *Η πανούργος χήρα* γύρω στα 1816 στην αυλή του Αλή Πασά στα Γιάννινα στα ελληνικά⁵⁶.

Η ηθολογική κωμωδία του Βολταίρου πρέπει να συγκαταλεχθεί ανάμεσα στις *comédies larmoyantes*, τις «δακρύβρεχτες κωμωδίες», γιατί η υπόθεση, που στηρίζεται συνήθως στο μοτίβο της κατατρεγμένης αθωότητας, - αγαπημένο μοτίβο του Διαφωτισμού και της αισθηματικής λογοτεχνίας (*littérature sentimentale*), είναι η ιστορία μιας ενάρετης κοπέλας που κινδυνεύει να ξεστρατίσει και να πέσει θύμα βιασμού και εκμετάλλευσης εκ μέρους ασυνείδητων εραστών⁵⁷ -, υπογραμμίζοντας έντονα τα συγκινητικά και μελοδραματικά στοιχεία, ώστε η ηθική διδαχή να γίνει εύπεπτη, συνοδευόμενη από έντονη αισθηματική μέθεξη. Το οικογενειακό δράμα των Σκωτσέζων στο Λονδίνο, η αναγνώριση και συνένωση της ενάρετης κόρης με τον εξορισμένο πατέρα φέρνει το έργο κοντά και στο οικογενειακό δράμα τύπου Diderot, ο πρόλογος δεν κάνει καμιά νύξη για τη σάτιρα του Fréron, αναφέρει όμως τιμητικά τον Goldoni και έμμεσα και τον Richardson.⁵⁸

⁵¹ H. Kindermann: *Theatergeschichte Europas*, τόμ. 4, Salzburg 1961, σ. 623.

⁵² Για σύγκριση βλ. E. Francomer : « *L'Écossaise/La Scozzese, un caso di intertestualità* », *Franco-Italica* 3, 1993, σσ. 85-127, F. Fido: « Goldoni et Voltaire », *Revue d'Histoire du Théâtre* 45, 1993, σσ. 41-54, P. Franz : « Un hôte mal attendu: Goldoni, Diderot, Voltaire », *αυτόθι* 45, 1993, σσ. 55-66.

⁵³ Παιίζεται στο Drury Lane. Βλ. K. M. Lynch: « Pamel Nubile, L'Écossaise, and the English Merchant », *Modern Language Notes* 47/2, 1932, σσ. 94-96. Ο Coleman έχει διασκευάσει συνολικά 27 έργα για τη σκηνή και κατείχε μια σημαντική θέση στη θεατρική ζωή του Λονδίνου (βλ. F. S. Boas: *An Introduction to Eighteenth Century Drama 1700-1780*, Oxford 1953, σσ. 322 εξ., Kindermann, ό. π., σ. 263).

⁵⁴ H. L. Bruce: « Period of Greatest Popularity of Voltaire's Plays on the English Stage », *Modern Language Notes* 33/1, 1918, σσ. 20-23.

⁵⁵ Για τα ιδανικά του Διαφωτισμού στο ευρωπαϊκό θέατρο βλ. σε επιλογή: H.-J. Müllenbrock: *Europäische Aufklärung*, 3 vols, Frankfurt/M. 1974, 1980, 1984, D. Rieger (ed.): *Das französische Theater des 18. Jahrhunderts*, Darmstadt 1984, P. Larthomas: *Le théâtre en*

France au XVIIIe siècle, Paris ³1994, S. Jüttner (ed.): *Europäische Aufklärung(en). Einheit und nationale Vielfalt*, Hamburg 1992, D. Rieger (ed.): *18. Jahrhundert. Theater, Conte Philosophique und Philosophisches Schrifttum*, Tübingen 2001, M. de Rougemont: *La vie théâtrale en France au XVIIIe siècle*, Genève 1996, W. Schneiders (ed.): *Lexikon der Aufklärung. Deutschland und Europa*, München 2001, J. von Stackelberg: *Das Theater der Aufklärung in Frankreich: ein Abriß*, München 1992 κτλ.

⁵⁶ Νέα έκδοση από τον Β. Πούχγερ στον τόμο: *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς στα χρόνια της Επανάστασης και το έργο τους. Μητώ Σακελλαρίου «Η Ευγνώμων δούλη», «Η πανούργος χήρα» (1818), Ελισάβετ Μοντζάν-Μαρτινέγκον «Φιλάργυρος» (1823/24), Ευανθία Καίρη «Νικήρατος» (1826), Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 2003 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 4), σσ. 373-568, το έργο είχε εκδοθεί με τον τίτλο *Η στοχαστική και ωραία χήρα* ήδη το 1791 από τον Πολυζώη Λαμπαντιζιώτη στη Βιέννη.*

⁵⁷ H. Pettriconi: *Die verführte Unschuld. Bemerkungen über ein literarisches Thema*, Hamburg 1953.

⁵⁸ Παραθέτω ορισμένα αποσπάσματα από την préface: «La comédie dont nous représentons la tra-

Ονόματα και ιδιότητες των δρώντων προσώπων αποδίδονται ως εξής: Fabrice – «Μάτωρ Φαβρίκιος. Βαστά έν καφεπωλείον με κατοικία εις το πλάν», αυτό περιγράφει ταυτόχρονα και το σκηνικό: το καφενείο με τα τραπέζια από τη μια, το ξενοδοχείο με τα ενοικιαζόμενα δωμάτια από την άλλη Lindanne – «Λινδάνα. Σκώτισσα», Lord Monrose – «Ο Λορδ Μονρόσε. Σκώτης», Mylord Murray – «Ο Λορδ Μουραί», Polly – «Πολλύ. Δούλη» (το όνομα τονισμένο κατά τον γαλλικό τρόπο), Freeport – «Φρίπορτ. Μέγας έμπορος της Λόνδρας», Frélon – «Φρελόν. Συγγραφεύς εφημερίδων», Lady – «Λαίδη Αλτόν», καθώς και «διάφοροι Άγγλοι συγχάζοντες εις το καφεπωλείον», και «Είς μηνυτής, τουτέστι άνθρωπος του κρατηρίου» (κρατητηρίου). Η «Κωμωδία παρρησιάζεται εις την Λόνδραν», «η σκηνή παρρησιάζει έν καφεπωλείον με κατοικία εις το πλάγι, ώστε δύναιται να διέλθη τις κατ' ευθείαν από αυτήν εις το καφεπωλείον». Ωστόσο το σκηνικό πρέπει να δείχνει και το εσωτερικό του δωματίου της Λινδάνας.

Ο συνδυασμος της σκηνικής εμφάνισης των προσώπων έχει ως εξής: Α'α' Φαβρίκιος, Φρελόν, Α'β' Λορδ Μονρόσε, Φαβρίκιος, Φρελόν, Α'γ' Φρελόν, διάφοροι, και Μονρόσε, Α'δ' Φαβρίκιος, η κόρη Πολλύ, Φρελόν, Α'ε' Λινδάνα, Πολλύ, Α'στ' Λινδάνα, Πολλύ, Φαβρίκιος (με μίαν πετζέταν), Α'ζ' Λαίδη Αλτόν, Φαβρίκιος. Β'α' Λαίδη Αλτόν, Φαβρίκιος, Β'β' Λινδάνα, Λαίδη Αλτόν, Β'γ' Λαίδη Αλτόν, Φρελόν, Β'δ' Λαίδη Αλτόν, Φαβρίκιος, Β'ε' Φρίπορτ, Φαβρίκιος, Β'στ' Λινδάνα, Πολλύ, Φρίπορτ, Φαβρίκιος, Β'ζ' Λινδάνα, Πολλύ, Β'η' Μονρόσε, Φαβρίκιος. Γ'α' Λαίδη Αλτόν, Ανδρέας (υπηρέτης του Λόρδου Μουραί), Γ'β' Λαίδη Αλτόν, Πολλύ, Λινδάνα, Γ'γ' Φρίπορτ, Μονρόσε, Φαβρίκιος, Λαίδη Αλτόν, Γ'δ' «Τα προηγούμενα πρόσωπα και εις μηνυτής του κρατηρίου», Γ'ε' Μονρόσε, Φαβρίκιος, Γ'στ' «Μονρόσε, μόνος», Γ'ζ' Μονρόσε, Πολλύ «απερνούσα βιαίως», Γ'η' Μονρόσε, Φαβρίκιος. Δ'α' Φαβρίκιος, Φελόν, Φρίπορτ, Δ'β' Λορδ Μουραί, Φρελόν, Δ'γ' Λορδ Μουραί, Πολλύ, Δ'δ' Λαίδη Αλτόν, Λορδ Μουραί, Πολλύ, Δ'ε' Λορδ Μουραί, Πολλύ, Δ'στ' Μονρόσε, Λινδάνα, Δ'ζ' Λινδάνα, Πολλύ. Ε'α' Λινδάνα, Φρίπορτ, Φαβρίκιος, Ε'β' «Ο Λορδ Μουραί και οι άνθρωποι του εις το ένδον του θεάτρου. Η Λινδάνα και τα προηγούμενα πρόσωπα εις το έμπροσθεν», Ε'γ' Λορδ Μουραί, Λινδάνα, Πολλύ, Ε'δ' Μονρόσε, Λινδάνα, Ε'ε' «Οι Φρίπορτ και Φαβρίκιος φαίνονται εις το έν μέρος, εν ώ ο Μονρόσε και η θυγάτηρ του ομιλούσαν εις το άλλο», Ε'στ' «Τα προηγούμενα πρόσωπα. Ο Λορδ Μουραί λαμβάνει εις το ένδον του θεάτρου μίαν τυλιγμένην περγαμηνήν από τους ανθρώπους του».

Το έργο διαρθρώνεται από μια σειρά σύντομων σκηνών σ' ένα συμμετρικό πεντάπρα-

duction aux amateurs de la littérature est de M. Hume, pasteur de l'église d'Édimbourg, déjà connu par deux belles tragédies jouées à Londres [...] La comédie intitulée *L'Écossaise* nous parut un de ces ouvrages qui peuvent réussir dans toutes les langues, parce que l'auteur peint la nature, qui est partout la même: il a la naïveté et la vérité de l'estimable Goldoni, avec peut-être plus d'intrigue, de force, et d'intérêt [...]. Cette pièce paraît un peu dans le goût de ces romans anglais qui ont fait tant de fortune; ce sont des touches semblables, la même peinture des mœurs, rien de recherché, nulle envie d'avoir montré misérablement l'auteur quand on ne doit montrer que les personnages; rien d'étranger au sujet; point de tirade d'écolier, de ces maximes

triviales qui remplissent le vide de l'action: c'est une justice que nous sommes obligé de rendre à notre célèbre auteur. [...] Ce qui nous a frappé vivement dans cette pièce, c'est que l'unité de temps, de lieu, et d'action, y est observée scrupuleusement. Ce qui est beaucoup plus important, c'est que cette comédie est d'une excellente morale, et digne de la gravité du sacerdoce dont l'auteur est revêtu, sans rien perdre de ce qui peut plaire aux honnêtes gens du monde. La comédie ainsi traitée est un des plus utiles efforts de l'esprit humain; il faut convenir que c'est un art, et un art très difficile. Tout le monde peut compiler des faits et des raisonnements: il est aisé d'apprendre la trigonométrie, mais tout art demande un talent, et le talent est rare».

κτο σχήμα (Α 7, Β 8, Γ 8, Δ 7, Ε 6), που κρατά έναν γρήγορο ρυθμό στο διάλογο και στα γεγονότα. Ο σκηνικός χώρος επιτρέπει δημόσιες και εσωτερικές σκηνές (το δωμάτιο της Λινδάνας), και παράλληλες σκηνικές δράσεις, όπου η ενιαία σκηνική επικοινωνία διακόπτεται και τα σκηνικά πρόσωπα στο προσκήνιο δεν αντιλαμβάνονται αυτά στο βάθος της σκηνής. Το σασπένς της υπόθεσης στηρίζεται στην περιέργεια και τροφοδοτείται από αυτήν: τόσο το κεντρικό πρόσωπο, η Λινδάνα, όσο και ο Λόρδος Μονρόσε περιβάλλονται από το μυστήριο της ανωνυμίας και της αποσυνάγωγης συμπεριφοράς· και ο Λόρδος Μουραί στις πρώτες πράξεις γίνεται μόνο αντιληπτός δια της απουσίας του. Η ένωση της εξορισμένης οικογένειας, η αναγνώριση πατέρα και κόρης, η υπέρβαση της έχθρας των δυο οικογενειών δια του έρωτα και η συγχώρεση, που θα οδηγήσει στην αποκατάσταση της οικογένειας, στη συμπιλίωση των εχθρών και θα επιστεγαστεί με το γάμο των ερωτευμένων – όλ' αυτά διαδραματίζονται με υπερβολικές δόσεις συγκίνησης και μελοδραματισμού, που για τη σημερινή αίσθηση βρίσκονται κοντά στην παρωδία, - αλλά αυτό ισχύει για το μεγαλύτερο μέρος της αισθηματικής λογοτεχνίας την εποχή του Διαφωτισμού. Το έργο, στην κυριολεξία «σώζεται» από τις κωμικές σκηνές στις παρυφές της δράσης: την εκκεντρική Λαΐδη Αλτόν, που οι ίντριγκες της να εμποδίσει τον Λόρδο Μουραί να αγαπήσει την Λινδάνα κορυφώνονται στην προσπάθειά της να την βάλει φυλακή για συνωμοσία, τον φαύλο εφημεριδογράφο Φρελόν, που την βοηθάει σ' αυτήν την υπόθεση, αλλά κυρίως τον καλοκάγαθο αλλά άξεστο Άγγλο έμπορο Φρίτορτ, που όλο ισχυρίζεται πως δεν αισθάνεται τίποτε για την ωραία Σκωτσέζα, αλλά όλο τη θέλει κοντά του και την ευεργετεί. Και το μέτρο του σωστού ήθους κρατάει ο αγαθός ξενοδόχος, ο Φαβρίκιος. Το όλο δραματουργικό κλίμα του έργου, τόσο στην τεχνική όσο και στο μήνυμα, θυμίζει Goldoni. Στον υπηρέτη του Μουραί, που φέρει το ραβασάκι στην Λινδάνα, αλλά το δίνει για ένα φιλοδώρημα στη Λαΐδη Αλτόν, βρίσκουμε ακόμα και μια απήχηση του Arlecchino. Η πρώτη εντύπωση είναι, πως ο Βολταίρος έχει διασπενάσει ένα έργο του Goldoni και όχι το αντίθετο.

Το ξενοδοχείο είναι από τη φύση του ένας χώρος συναναστροφής αγνώστων και γνωστών, όπως και το καφενείο. Ο Goldoni κάνει συχνά χρήση αυτής της δραματουργικής ιδιαιτερότητας, που επιτρέπει άνετα τη λογικοφανή τοποθέτηση των όποιων συμπτώσεων, που χρειάζεται η δραματική δράση. Έτσι ο ξενοδόχος/καφετζής είναι ο βασικός δότης των δραματικών πληροφοριών και του επωμίζεται η έκθεση (exposition). Ωστόσο μεγάλος χώρος δίνεται για τη σάτιρα του Φρελόν. Στη σκηνή Α' α' κάθεται στο καφενείο διαβάζοντας εφημερίδες και παραπονιέται πως δεν γράφουν τίποτα γι' αυτόν. Ο Φαβρίκιος του παρατηρεί, πως έχει αποκτήσει κακή φήμη λόγω της κακολογίας του και των μηχανορραφιών του. Το διάλογο διακόπτει η άφιξη του Λορδ Μονρόσε (Α' β'), που ήρθε incognito στο Λονδίνο και κα ζητά ένα δωμάτιο να μείνει μερικές μέρες. Έχει μάθει πως σ' αυτό το καφενείο συχνάζει ο μιλόρδ Φαλβρίνι, και ελπίζει στην υποστήριξη του φίλου του. Πληροφορείται πως εκτός από αυτόν υπάρχει μόνο μια νεαρά όμορφη κυρία, που μένει στο ξενοδοχείο. Ο Φρελόν προσπαθεί να του αποσπάσει το μυστικό της ταυτότητάς του, αλλά ο Μονρόσε τον αποπαίρνει. Στη σκηνή Α' γ' εισβάλλουν διάφοροι θαμώνες στο καφενείο, που επιδιώνται σ' ένα παραλήρημα θεατρικών, οικονομικών ή άλλων ειδήσεων, εκφράζοντας παράλογες απόψεις για χίλια δύο πράγματα, δημιουργώντας γύρω από τον Φρελόν ένα πανδαμνόνιο, ενώ ο Μονρόσε μονολογεί: μαθαίνουμε πως είναι καταδικασμένος σε θάνατο στην πατρίδα του, τη Σκωτία· έχασε την οικογένειά του, δεν ξέρει πού βρίσκεται η κόρη του, είναι εξόριστος και καταζητούμενος· για όλα αυτά φταίει η οικογένεια των Μουραί, και από το γιο του θα πάρει εκδίκηση. Στο μεταξύ όλοι μιλούν ταυτόχρονα για τελείως διαφορετικές υποθέσεις. Ο Μονρόσε απεχθάνεται την παρέα τους και αποσύρεται στο δωμάτιό του. Στη σκηνή Α' δ' ο Φα-

βρίκιος καλεί την Λινδάνα και την υπηρέτριά της, Πολλά, για το τραπέζι, αλλά η υπηρέτρια του μεταφέρει πως δεν καταδέχεται και δήθεν κάνει δίαιτα. Στη συζήτηση επεμβαίνει και ο Φρελόν, που θέλει οπωσδήποτε να συναντήσει την ωραία άγνωστη, και με τρόπο προσπαθεί να μάθει από την Πολλά, γιατί η κυρία της αποφεύγει τις συναναστροφές, είναι υπερήφανη αν και φτωχή, κρύβει την ταυτότητά της κτλ. Η Πολλά αρνείται πως είναι φτωχή, αλλά ο Φρελόν απειλεί έμμεσα με αποκαλύψεις. Έχει καταλάβει πως κάτι περίεργο συμβαίνει. Στη σκηνή Α'ε' μεταφερόμαστε στο εσωτερικό της κατοικίας της Λινδάνας, όπου η Πολλά διηγείται στην κυρία της τη δυσάρεστη συνάντηση με τον Φρελόν. Μαθαίνουμε πως ο Μιλόρδ Μουραί (ο Μονρόσε είχε αναφέρει προηγουμένως το όνομά του) έχει να εμφανιστεί δύο μέρες. Μαθαίνουμε επίσης πως η Λινδάνα κρύβει επιμελώς τη δεινή της κατάσταση προς τα έξω και ζει από το έργο των χειρών της: έπρεπε να μισήσει τον Μουραί, γιατί είναι γιος εκείνης της οικογένειας, που προξένησε όλες τις δυστυχίες στη δική της, αλλά τον αγαπά, κι εκείνος φαίνεται πως την αγαπά, παρόλο που δεν γνωρίζει ποια είναι. Νομίζει επίσης, πως ο πατέρας της πλανιέται εξόριστος σε κάποιες ερημίες της Σκωτίας. Και εκείνη θα πήγαινε κοντά του, αν δεν περίμενε από τον Λόρδο Φαλβρίδγε εδώ στο Λονδίνο κάποια βοήθεια. Με την εμπιστευτική αυτή σκηνή έχει ολοκληρωθεί η πρώτη έκθεση: άλλα στοιχεία πληροφόρησης θα ακολουθήσουν σταδιακά. Ο θεατής τώρα είναι ενημερωμένος για την προϊστορία και μπορεί να παρακολουθήσει με άνεση το ξετύλιγμα της μπερδεμένης πλοκής. Στη σκηνή Α'στ' ο Φαβρίκιος καλεί τη Λινδάνα στο τραπέζι (και χθες δεν έχει φάει), αλλά εκεί δεν δέχεται, ούτε να συνδειπνήσει με εκείνον τον γέροντα, που μόλις ήρθε στο ξενοδοχείο. Ο υποψιασμένος θεατής νιώθει ήδη την τραγική ειρωνεία, πως η κόρη αρνείται να κάνει συντροφιά σε εκείνον τον άντρα, που περισσότερο αναζητεί στον κόσμο, τον πατέρα της. Τη συζήτηση διακόπτει η άφιξη της Λαΐδη Αλτόν (Α'ζ'): η Πολλά την έχει δει και άλλες φορές να αναζητά εδώ τον Λορδ Μουραί. Και με τις προσταγές της Λαΐδης προς τον ξενοδόχο τελειώνει η πράξη.

Η Β' πράξη δίνει την άμεση συνέχεια, ωστόσο ο διάλογος ανάμεσα στους δυο έχει ήδη αρχίσει, και προφανώς η Λαΐδη Αλτόν ρώτησε προηγουμένως τον Φαβρίκιο για την ταυτότητα της «πλανωμένης»: εκείνος ξέρει μόνο πως είναι πολύ τιμημένη και ενάρετη. Τότε η Λαΐδη χτυπά την πόρτα του δωματίου της Λινδάνας, να της ζητήσει η ίδια το λόγο (Β'β'): ο Λόρδος Μουραί την έχει παρατήσει, και με λόγια σκληρά απειλεί την αντεράστρια, να τον αφήσει ήσυχο, γιατί αλλιώς θα εκδικηθεί. Η Λινδάνα βρίσκεται κοντά στον θάνατο. Στη σκηνή Β'γ' η αδιάτακτη ερωμένη συνωμοτεί με τον Φρελόν: εκείνος ξέρει ήδη, πως η Λινδάνα είναι Σκωτσέζα και κρύβεται. Αυτό είναι ύποπτο. Με ψεύτικες κατηγορίες για μυστική συνωμοσία εναντίον της βασιλείας θα μπορούσαν να τηνβάλουν στη φυλακή κι έτσι θα έφευγε από τη μέση. Σε μονόλογό της (Β'δ') μαθαίνουμε, πως τον «αχρείον κακογράφων» δεν τον έχει και σε υπόληψη, αλλά τώρα τον έχει ανάγκη ως πληροφοριοδότη. Την κακή φήμη του Φρελόν βεβαιώνει και ο Φαβρίκιος. Η σκηνή Β'ε' παρουσιάζει την άφιξη του Φρίπορτ, που γυρίζει από εμπορικό ταξίδι στην Τζαμάικα, ζητά τη «σικουλάτα» του και τις εφημερίδες. Ο Φαβρίκιος τον ενημερώνει για τον ευγενή γέροντα, που έχει έρθει στο ξενοδοχείο, ο οποίος δεν ενδιαφέρεται ποσώς για τη νεαρή ενάρετη κοπέλα που επίσης φιλοξενούν: τέσσερις μήνες αυτή μένει εδώ και δεν έχει βγει ποτέ έξω. Ζει σε έσχατη ένδεια, αλλά δεν δέχεται καμιά βοήθεια, είναι υπερήφανη και τίμια. Της αφήνει το δωμάτιο σε μισή τιμή, αν και δεν της είχε ποτέ πραγματικά πόσο κοστίζει. Ο Φρίπορτ, που ισχυρίζεται πως δεν είναι «αισθαντικός», θέλει να δει αυτή την περίεργη γυναίκα. Και παρά τις διαβεβαιώσεις του Φαβρίκιου, πως δεν δέχεται κανέναν, ξεκινάει για το δωμάτιό της: τη «σικουλάτα» και τις εφημερίδες να του φέρουν εκεί. Και ακολουθεί η κωμική σκηνή Β'στ' στο δωμάτιο της Λιν-

δάνας, όπου ο έμπορος μπαίνει απρόσκλητος και κάθεται στο τραπέζι. Η Λινδάνα διαμαρτύρεται, πως ένας άγνωστος παραβιάζει το ιδιωτικό της άσυλο, αλλά εκείνος δεν κατανοεί τέτοιες λεπτότητες και αποκρίνεται, πως δεν είναι άγνωστος, αλλά πολύ γνωστός στο Λονδίνο. Αναστατωμένη η Λινδάνα κάθεται τελικά στο εργοχείριό της, ενώ ο Φρίμπορτ διαβάει τις εφημερίδες. Δεν του αρέσει που είναι υπερήφανη, αλλά της χαρίζει ένα πουγγί με χίλιες γουίνέες για τις ανάγκες της. Η Λινδάνα, ευχαριστώντας, δεν δέχεται, ενώ η Πολλύ μάταια διαμαρτύρεται για την ακατάδεχτη στάση της κυρίας της. Τελικά τα χρήματα θα καταλήξουν στον Φαβρίκιο να τα φυλάξει για ώρα ανάγκης. Ο Φρίμπορτ δεν μπορεί να καταλάβει, γιατί δεν είναι δυνατό, μια γυναίκα να δεχτεί χρήματα από έναν άντρα, χωρίς να βλάψει την τιμή και την υπόληψή της. Ο ίδιος δεν έχει κακούς σκοπούς. Άλλωστε αυτή η πράξη του δεν μπορεί να εκληφθεί ως δείγμα της αγάπης του, γιατί δεν την αγαπάει· πώς να την αγαπήσει αφού δεν την ξέρει; Μέσα στην τετράγωνη λογική του ο αφελής και καλοκάγαθος έμπορος δεν μπορεί να καταλάβει την άρνηση της Λινδάνας να δεχτεί τη βοήθειά του. Όταν μένουν οι γυναίκες μόνες τους (σκηνή Β'ζ'), η υπηρέτρια παραπονιέται στην κυρία της, πως ματαίωσε την οριστική λύση των τωρινών προβλημάτων τους, αλλά εκείνη απλώς θέλει να πεθάνει, συντάσσει τη διαθήκη της, την οποία η Πολλύ σκίζει: θα μείνει μαζί της και δεν θα επιτρέψει να κάνει κακό στον εαυτό της· με μελοδραματικό τρόπο η Λινδάνα αναλογίζεται, πως βρίσκεται χωρίς οικογένεια, δίχως βοήθεια σε ξένη χώρα κι έχει ερωτευθεί το θανάσιμο εχθρό της οικογένειάς της. Τελικά λιποθυμεί και η Πολλύ τρέχει για βοήθεια. Η τελευταία σκηνή της πράξης (Β'η') διαδραματίζεται πάλι στο καφενείο, και φέρνει στη σκηνή ένα διάλογο ανάμεσα στον Μονρόσε και τον Φαβρίκιο: η λιποθυμία της κόρης τελικά δεν ήταν κάτι σοβαρό· ωστόσο πληροφορεί τον Μονρόσε, πως το όνομά της είναι Λινδάνα και προέρχεται από τη Σκωτία (το έμαθε από τον Φρελόν). Σε μονόλογό του ο Μονρόσε νοσταλγεί την πατρίδα του, ορκίζεται εκδίκηση· θα σκοτώσει τον γιο του Μουραί. Ο Φαβρίκιος έρχεται εκ νέου με την είδηση, πως η Λινδάνα συνήλθε στο μεταξύ, αλλά ο γέροντας δεν ενδιαφέρεται καθόλου για την όμορφη νεαρή, που θα αποδειχτεί κόρη του. Έτσι το τέλος της Β' πράξης δείχνει την υπόθεση της αναγνώρισης των δυο άγνωστων να έχει οδηγηθεί σε πλήρες αδιέξοδο.

Η τρίτη πράξη φέρνει σε κλιμάκωση την αντιπλοκή: στην πρώτη κωμική σκηνή η Λαΐδη Αλτόν παραφυλάει έξω από το καφενείο, για να αντιμετωπίσει τον προδότη εραστή της, τον Λόρδο Μουραί, όταν πηγαίνει στην Λινδάνα. Αντί αυτού όμως έρχεται ο υπηρέτης του, ο Ανδρέας, με μια (ερωτική) επιστολή του κυρίου για την όμορφη νέα· σ' έναν αρκετά αστείο διάλογο ο Λαΐδη τον «πειθεί» με δωροδοκία πως η επιστολή είναι για την ίδια, και με τα χρήματα ο κωμικός υπηρέτης τελικά πείθεται και της ενχειρίζει το γράμμα· γυναίκες και επιστολές όλες ίδιες είναι, τελικά έδωσε το γράμμα σε μια γυναίκα, και αν δεν είναι η σωστή, μπορεί να γράψει και άλλο. Ο Βολταίρος χρησιμοποιεί ένα δοκιμασμένο δραματουργικό τέχνασμα να εντείνει ακόμα περισσότερο την αγωνία· στο στοιχείο αυτό βασίζεται η πεποίθηση της Λινδάνας, πως ο Μουραί δεν την αγαπάει πια. Η αγάγωση της επιστολής την αναστατώνει ακόμα περισσότερο: ο Μουραί υπόσχεται στη Λινδάνα, ότι φίλοι του προβαίνουν σε ενέργειες για την αποκατάστασή της. Η Λαΐδη Αλτόν το εκλαμβάνει ως συνωμοσία. Στη σκηνή Γ'β' η αδιάστακτη Λαΐδη προσφέρει στην αδύνατη ακόμα Λινδάνα ένα άνακτορο στα σύνορα με τη Σκωτία, να μείνει εκεί για το υπόλοιπο της ζωής της και να παρατήσει τον Μουραί για πάντα. Η νεαρή αποκρίνεται, πως ο ίδιος την έχει παρατήσει, γιατί έχει δύο μέρες να εμφανιστεί. Και ως προς το καταφύγιο – προτιμάει το αιώνιο. Μετά από αυτήν την έμμεση πλην σαφή απόρριψη της πρότασής της η ζηλιάρα Λαΐδη Αλτόν αποφασίζει να ενεργήσει κατά το σχέδιο εναντίον της Σκωτσέζας. Μένουν ο Φρίμπορτ και ο Μονρό-

σε στη σκηνή σε διάλογο, ο δεύτερος αφηρημένος και απασχολημένος με τα δικά του προβλήματα. Αρχίζει να ακούει μόνο, όταν ο έμπορος του αναφέρει, πως οι εφημερίδες γράφουν ότι ο Λόρδος Φαλβρίντγκε πέθανε και ότι ο Μονρόσε, που έχει καταδικαστεί πριν ένδεκα χρόνια σε θάνατο, καταζητείται παντού. Ο Μονρόσε, που έχασε τώρα και το τελευταίο στήριγμά του και την τελευταία ελπίδα του, αντιλαμβάνεται πως κινδυνεύει άμεσα και φροντίζει να έχει έτοιμη την άμαξα και άλογα, για να φύγει κρυφά τη νύχτα. Ο Φρίτορτ, χωρίς να το θέλει, όλο σκέφτεται τη Λινδάνα. Στη σκηνή Γ'δ' καταφτάνει ήδη ο «μηνυτής του κρατιού» για να συλλάβει την ενάρετη Λινδάνα και να την οδηγήσει στη φυλακή. Η Λαΐδη Αλτόν δεν έχασε χρόνο. Η δεινή τύχη του νεαρού θύματος του κακού πεπρωμένου φτάνει στην κορύφωσή της. Με το παράδειγμα της άτυχης κι αθώας κοπέλας που βασανίζεται έτσι από τη μοίρα της, ο Μονρόσε θυμάται την κόρη του: πού άραγε βρίσκεται; Ο Φρίτορτ και ο Φαβρίκιος αποτρέπουν όμως την απεχθή πράξη της σύλληψης, που οδηγεί τη νεαρή σε οριστική ατίμωση, με εγγύηση: ο Φαβρίκιος δίνει εκείνες τις χιλίες γουίνες που είχε χαρίσει ο Φρίτορτ στη Λινδάνα για τις ανάγκες της και ο τίμιος ξενοδόχος τις είχε φυλάξει γι' αυτήν. Μένουν ο Μονρόσε και ο Φαβρίκιος στη σκηνή: ο ξενοδόχος προσπαθεί να του εξηγήσει το φιλανθρωπικό και ανιδιοτελές «ιδίωμα» (την ιδιοτροπία, τη συμπεριφορά) του έντιμου και απλού εμπόρου, αλλά ο καταζητούμενος Σκωτσέζος βρίσκεται με τις σκέψεις του αλλού. Μόνος του (Γ'στ') αναλογίζεται τις σφθαλμοφανείς συμπτώσεις: νεαρή Σκωτσέζα, που κρύβεται από τον κόσμο, φυλακίζεται, γιατί φαίνεται ύποπτη στην εξουσία, θα μπορούσε να είναι η κόρη του, - και διεγείρονται εκ νέου όλα τα αισθήματα της δυστυχίας του. Στην επόμενη σκηνή (Γ'ζ') ρωτάει την Πολλύ, που περνά από τη σκηνή, για την οικογένεια της κυρίας της, αλλά μαθαίνει μόνο πως είναι 18 ετών -σ' αυτήν ακριβώς την ηλικία θα έπρεπε να είναι η κόρη του. Της διαμηνύει μέσω της υπηρέτριας πως πρέπει να τη δει οπωσδήποτε, αλλά εκείνη μόλις έχει συνέλθει και είναι βυθισμένη ακόμα σε θλίψη και πόνους, δεν μπορεί να δεχτεί καμιά επίσκεψη. Αλλά ο Μονρόσε επιμένει. Τότε τον προειδοποιεί ο Φαβρίκιος, πως τον αναζητούν (Γ'η'): γύρω από το ξενοδοχείο εμφανίστηκαν ύποπτες κινησεις, σε λίγο θα έρθουν να τον συλλάβουν. Ο Μονρόσε όμως επιμένει: πρώτα πρέπει να μιλήσει οπωσδήποτε στη νεαρή Σκωτσέζα. Και με το αίσθημα του άμεσου κινδύνου για τα αθώα θύματα της υπόθεσης τελειώνει η πράξη.

Η Δ' πράξη αρχίζει με μια σκηνή ανάμεσα στον Φαβρίκιο, τον Φρελόν και τον Φρίτορτ: ο Φαβρίκιος είναι έτοιμος να απαγορεύσει στον Φρελόν την είσοδο στο καφενείο, γιατί συνέδραμε στην επιχειρούμενη σύλληψη της Λινδάνας. Τότε εμφανίζεται ο Λόρδος Μουραί (Δ'β'), ενώ ο γραφικός Φρίτορτ αποχωρεί, γιατί δεν χωνεύει τους αριστοκράτες και δεν ανέχεται το επιτηδευμένο φερσίμό τους. Ο Φρελόν δέχεται τον Λόρδο με διάφορες φιλοφρονήσεις και προσκυνήματα, αλλά ο Μουραί γνωρίζει την ίντριγκα που έχει στήσει μαζί με τη Λαΐδη Αλτόν: ο επικίνδυνος κολακας έχει καταδώσει και τον Μονρόσε σε ανθρώπους του Μουραί και στο υπουργείο. Αλλά η γνώση της ταυτότητας των δυο αγνώστων του δίνει την ευκαιρία να διορθώσει τα σφάλματα που έκανε ο πατέρας του και να επανορθώσει για τα όσα κακά προξένησε στην οικογένεια του Μονρόσε, και να ζητήσει από εκείνον το χέρι της κόρης του. Αυτό σκέφτεται μετά την αποχώρηση του επικίνδυνου κολακα μόνος του ο Μουραί (Δ'γ'), όταν εμφανίζεται η Πολλύ, και μαθαίνουμε από τον εμπιστευτικό διάλογό τους, πως η έξυπνη υπηρέτρια είχε αποκαλύψει στον αριστοκράτη εραστή της κυρίας της τον οικογενειακή καταγωγή της. Όταν μάθει για την ένδεια στην οποία ζει και τους κινδύνους που την κατατρέχουν, κλονίζεται και αισθάνεται ένοχος. Θέλει να πέσει στα πόδια της, να τον συγχωρήσει, αλλά αυτή τη στιγμή εκείνη συνομιλεί με τον γέρο Σκωτσέζο. Τον εμπιστευτικό διάλογο διακόπτει η αδιάντροπη κι εξάλλη Λαΐδη Αλτόν (Δ'δ'), που ζητάει το

λόγο από τον παλαιό εραστή της και τον κατηγορεί για την απιστία του. Ξέρει τα πάντα για τη Λινδάνα και τον Σκωτσέζο που έφτασε σήμερα, και τους έχει ήδη καταδώσει ως συνωμότες εναντίον της Αγγλίας σε ανθρώπους ισχυρούς. Τότε (Δ'ε') φανερώνει η Πολλύ στον Μουραί, πως μόνο χάρη στην εγγύηση του Φρίπορτ δεν βρίσκονται ακόμα στη φυλακή· ο Μουραί μένει εμβρόντητος. Αντιλαμβάνεται πως πρέπει να δράσει αμέσως· θα πάει αυτήν τη στιγμή στον υπουργό, για να ματαιώσει τα φθονερά σχέδια της παλαιάς του ερωμένης και αυτού του απαίσιου Φρελόν. Η σκηνή Δ'στ' παρουσιάζει στη σκηνή την αναγνώριση πατέρα και κόρης: ο Μονρόσε τη ρωτάει για την ηλικία της, τότε ακριβώς, σχεδόν νήπιό ακόμα, η μοίρα την χώρισε από τον πατέρα της, κι όταν μάθει την απάντηση (πέντε ετών), αποκαλύπτεται, και πατέρας και κόρη αγκαλιάζονται δακρύζοντας. Η χαρά της νεαρής όμως, να έχει βρει απρόσμενα κι απροσδόκητα τον πατέρα της, δεν κρατάει πολύ, γιατί μαθαίνει από το στόμα του, πως αυτός ήρθε στο Λονδίνο, για να πάρει εκδίκηση και να σκοτώσει τον γιο του Μουραί, ακριβώς εκείνον τον άνθρωπο που αγαπάει. Προσπαθεί να αντισταθεί σ' αυτό το νέο χτύπημα της μοίρας της και τον παρακαλεί να μη θέσει σε κίνδυνο την πολύτιμη γι' αυτήν ζωή του· ευρισκόμενη στο δίλημμα, τι να κάνει, αποφασίζει τελικά να φύγει αμέσως μαζί του. Εκείνος εγκαταλείπει τη σκηνή, για να ετοιμάσει τα πράγματά του. Τότε εμφανίζεται η Πολλύ (Δ'ζ') και προσπαθεί να της εξηγήσει, τι έχει γίνει με το Λόρδο Μουραί και τι έχει μάθει, αλλά η Λινδάνα νόμιζε πως την έχει ξεχάσει και τον θεωρεί πλέον άπιστο. Αλλά ακόμα και στην περίπτωση, που πράγματι την αγαπά ακόμα, πάλι πρέπει να φύγει, για να ματαιώσει τη μονομαχία μεταξύ των δύο πιο αγαπημένων ανθρώπων που έχει στον κόσμο. Και με το νέο αδιέξοδο αυτό τελειώνει και αυτή η πράξη.

Η Ε' πράξη αρχίζει με τον αποχαιρετισμό της Λινδάνας από τον ξενοδόχο· τον ευχαριστεί για όλα, δεν θα ξεχάσει ποτέ τα όσα έκανε γι' αυτήν. Και ο Φρίπορτ, που είναι επίσης παρών στη σκηνή, λυπάται που θα φύγει· να του γράψει τουλάχιστον. Τότε ο Φαβρίκιος ξαφνικά θυμάται, πως δεν μπορεί καν να αναχωρήσει, γιατί είναι υπό κράτηση, μόνο λόγω εγγύησης εκτός φυλακής. Τότε εμφανίζεται στο βάθος ο Μουραί με τους ανθρώπους του (Ε'β') και δίνει εντολές, να του φέρουν αμέσως τη μεμβράνη της αθωωτικής πράξης για τους Μονρόσε και να ετοιμάσουν το νέο σπίτι του, όπου θα καταλήξει με την Λινδάνα. Ο Φρίπορτ δεν τον βλέπει με καλό μάτι· με τους κομπούς αριστοκράτες δεν τα πηγαίνει καλά. Ωστόσο διαβεβαιώνει συνεχώς σε όλους τους τόνους, πως δεν αγαπά τη νεαρή, και πηγαίνει να βοηθήσει τον Μονρόσε να ετοιμάσει τα πράγματά του. Η σκηνή Ε'γ' παρουσιάζει τη συνάντηση των ερωτευμένων: ο Μουραί δικαιολογεί την απουσία του και την καθυστέρησή του, φανερώνεται το τέχνασμα της Λαίδης Αλτόν να αποκρύψει το γράμμα του, ξεσκεπάζεται και η «απιστία» της Πολλύ, που είχε ομολογήσει στον Μουραί την καταγωγή της κυρίας της, ανασκευάζεται και το σχέδιο της κρυφής φυγής, - ο Μουραί θέλει να μιλήσει με τον πατέρα της, αλλά η Λινδάνα φοβάται αυτή τη συνάντηση, να μην καταλήξει σε μονομαχία, και του ζητά να απομακρυνθεί για λίγο. Αυτό ασφαλώς γίνεται για δραματουργικούς λόγους: στη σκηνή Ε'δ' η Λινδάνα ζητάει από τον πατέρα της, που είναι έτοιμος για να φύγουν, να καθυστερήσουν λίγο ακόμα, αλλά εκείνος της θυμίζει τον άμεσο κίνδυνο, στον οποίο βρίσκονται· όταν εκείνη κάμπτεται και είναι έτοιμη να υποκύψει στη μοίρα της και να φύγει δυστυχισμένη, ακούμε σε παράλληλο διάλογο μεταξύ του Φρίπορτ και του Φαβρίκιου (Ε'ε'), πως η έξυπνη Πολλύ έχει βάλει τα πράγματά της πίσω στο σπίτι, ώστε η Λινδάνα δεν μπορεί να φύγει. Ο Φρίπορτ χαίρεται γι' αυτό. Ο Μονρόσε τον ευχαριστεί για την έμπρακτη βοήθειά του και αισθάνεται ευγνώμων. Τότε (τελευταία σκηνή) επεμβαίνει ο Μουραί που κρατάει πλέον το σωτήριο έγγραφο στα χέρια του. Η Λινδάνα αποκαλύπτει στον πατέρα της, ποιος είναι, εκείνος τραβάει το σπαθί του, για να πάρει εκδίκηση, ο Μουραί τραβάει επίσης το δικό

του – αλλά το πετάει και παραδίδεται στο έλεος του εχθρού του. Ταντόχρονα του εγχειρίζει την απαλλακτική πράξη της διοίκησης που προβλέπει και την αποκατάσταση του οίκου του Μονρόσε. Ο εξόριστος πατέρας πέφτει συγκινημένος στα πόδια του γαμπρού του, και μέσα στις αμοιβαίες αγκαλιές και τα άφθονα δάκρυα η παλαιά διαλυμένη οικογένεια επανενώνεται και συστήνεται η νέα. Ο Φρίπορτ σχολιάζει επιλογικά, πως πάντα είχε την υποψία, πως η κυρία δεν ήταν για τον ίδιο, αλλά έπεσε τελικά σε καλά χέρια και αυτό τον ευχαριστεί.

Πρόκειται δηλαδή για «δακρύβρεχτη» κωμωδία της αισθηματικής λογοτεχνίας, όπως δείχνει η ύπαρξη των αγνώστων και η επανένωση της οικογένειας (όπως στο πολυπαιγμένο *Μισανθρωπία και μετάνοια* του Kotzebue, που έχει μεταφραστεί το 1801 και παίζεται στα Αμπελάκια το 1803), αλλά με πολιτικές διαστάσεις και αστυνομικό σασπένς. Πλοκή και αντιπλοκή συγκρούονται άμεσα, αλλά ανασκευάζεται στο τέλος η ίντριγκα, η οποία στηρίζεται στη ζήλια και το ακράτητο πάθος (ο μη έλεγχος των συναισθημάτων θεωρείται βλαβερή χαρακτηρισολογική ιδιότητα για το Διαφωτισμό) και στις μηχανορραφίες ενός φαύλου δημοσιογράφου, όπου η αρετή θριαμβεύει στο τέλος. Από άποψη δραματολογικής τεχνικής, το έργο όχι μόνο τηρεί της κλασικιστικές ενότητες, αλλά έχει γοργό ρυθμό σε μικρές σηνές, καίριους και αποτελεσματικούς διαλόγους (ως προς το παιχνίδι της πληροφορίας), με μαεστρία διαπλέκονται και ξεπλέκονται τα νήματα της υπόθεσης, και ο έμπειρος δραματογράφος βρίσκει ακόμα και το χρόνο, με τον Φρελόν να δίνει μια οπαρταριστή καρικατούρα της δημοσιογραφίας, και με τον Φρίπορτ ένα χιουμοριστικό πορτρέτο του εθνοστερεοτύπου, που κυκλοφόρησε το 18^ο αιώνα για τους Άγγλους, τον οποίο βρίσκουμε ξανά στον Γκολντόνι: είναι άξεστοι και απολίτιστοι, αλλά πρακτικοί και αγαθοί. Η εικόνα που δίνει εδώ ο Βολταίρος για την πρώτη φάση του καπιταλισμού και ιμπεριαλισμού, είναι ακόμα αισιόδοξη.

Τις ιδιαιτερότητες της βολταιρικής δραματικής γραφής και δραματολογικής σύνθεσης φανερώνει μια σύγκριση με τη διασκευή του έργου από τον Goldoni το 1761, *La Scozzese*, που επίσης έχει μεταφραστεί στα ελληνικά, πιθανώς ακόμα προεπαναστατικά, *Η Σκοτσέζα*, από τον Ιωάννη Καρατζά, και έχει εκδοθεί αργότερα στο δεύτερο τόμο των *Εκλεκτώτερων κωμωδιών του Καρόλου Γολδόνο* στην Αθήνα το 1838⁵⁹. Τα του δράματος πρόσωπα δεν έχουν αλλάξει ουσιαστικά, απλώς ο Μονρόσε λέγεται τώρα Κόμης Στέρλιγκ, ο Μουράι Μοράϊ, η υπηρέτρια της Λινδάνας όχι Πολλύ αλλά Μαριάνα, και ο «μηνυτής του κρατηρίου» μετατρέπεται σε «υπουργό του δικαστηρίου». Ο Φρελόν έχει μετονομαστεί σε Λακλός, γιατί ο Goldoni δεν σατιρίζει βέβαια συγκεκριμένο πρόσωπο⁶⁰ ως εκ τούτου και ο ρόλος του έχει συρρικνωθεί. Οι μεταβολές είναι ουσιαστικές, όπως δείχνει ήδη η έκταση του συνθέματος (που είναι τώρα τουλάχιστον διπλάσιο σε έκταση) και ο συνδυασμός των προσώπων ανά σκηνή που συνδιαλέγονται: Α'α' Φαβρίκιος, Λακλός, Α'β' Φαβρίκιος, Μοράϊ, Α'γ' Μοράϊ, Μαριάνα, Α'δ' Μοράϊ μόνος, Α'ε' Λινδάνα, Μαριάνα, Α'στ' Λινδάνα μόνη, Β'α' Φρίπορτ, Φαβρίκιος, Β'β' Φρίπορτ, Μαριάνα, Β'γ' Φρίπορτ, Φαβρίκιος, Β'δ' Φρίπορτ μόνος, Β'ε' Λινδάνα, Μαριάνα, Φαβρίκιος, Φρίπορτ, Β'στ' Λινδάνα, Μαριάνα, Β'ζ' Μιλαϊδη Αλτόν, Λακλός, Λινδάνα, Μαριάνα, Β'η' Μιλαϊδη Αλτόν, Λινδάνα, Β'θ', Μιλαϊδη Αλτόν, Λακλός, Β'ι' Λακλός μόνος, Β'ια' Λακλός, Μαριάνα, Β'ιβ' Λακλός, Μαριάνα, Λινδάνα, Β'ιγ' Φαβρίκιος, Λινδάνα, Β'ιδ' υπηρέτης (του Κόμη Στέρλιγκ) και Φαβρίκιος, Β'ιε' Φαβρίκιος, Κόμης, Β'ιδ' Κόμης μόνος, Β'ιε' Φαβρίκιος, Κόμης, Β'ιστ' Μαριάνα, Μιλόρδ Μοράϊ, Β'ιζ' Μο-

⁵⁹ *Εκλεκτώτεροι / κωμωδία / του / Καρόλου Γολδόνο* / μεταφρασθείσαι / παρά του πρώην ημεμόνος Βλαχίας / Ι. Καρατζά. / Και εκδοθείσαι / παρά / Γ. Εν. Ελευθερονάκη. / Τόμος δεύτερος / Εν Αθήναις / εκ της τυπο-

γραφίας Κ. Ράλλη / 1838, σσ. 3-80: «Η Σκοτσέζα. Κωμωδία εις πέντε πράξεις».

ραΐ μόνος, Γ'ή' Λινδάνα, Μαριάνα, Μοράϊ, εξέρχεται η Μαριάνα και επιστρέφει στη σκηνή Γ'θ'· Δ'α' Φρίπορτ, Φαβρίκιος, Δ'β' οι ίδιοι και ο υπουργός του δικαστηρίου, Δ'γ' Φαβρίκιος μόνος, Δ'δ' Φαβρίκιος, Μαριάνα, Δ'ε' Μοράϊ μόνος, Δ'στ' Λινδάνα, Μαριάνα, Δ'ζ' Λινδάνα, Μαριάνα, Μοράϊ, Δ'η' οι ίδιοι και Φαβρίκιος, Δ'θ' Κόμης μόνος, Δ'ι' Κόμης και Φρίπορτ, Δ'ια' Φρίπορτ, Λαΐδη Αλτόν, Δ'ιβ' Λαΐδη Αλτόν, Μοράϊ· Ε'α' Κόμης, Φρίπορτ, Δ'β' Κόμης Φρίπορτ, Μοράϊ, Ε'γ' οι ίδιοι και Φαβρίκιος, Ε'δ' οι ίδιοι και Λινδάνα και Μαριάνα. Η Α' πράξη από 7 σκηνές μειώθηκε στις 6, όμως η Β' από 8 σκηνές έφτασε τις 12, όπως και η Γ' από 8 τις 9, και η Δ' από 7 τις 12, ενώ η Ε' συρρικνώνεται από 6 σε 4. Ήδη οι αριθμοί αυτοί μαρτυρούν μια ουσιαστική αναδιάρθρωση της δραματολογικής δομής και οικονομίας του έργου.

Κάτι τέτοιο βεβαιώνει και μια σύντομη ποιοτική ανάλυση. Ο Goldoni αλλάζει πολλά στοιχεία της έκθεσης, την κάνει διαιγρότερη, λεπτομερέστερη, ώστε μετά την Α' πράξη να μένουν μόνο ελάχιστα ζητήματα της προϊστορίας αδιευκρίνιστα. Ο Βολταίρος ήταν πιο εμπρεσιονιστικός και φευγαλέος στην πληροφόρηση και κρατάει μια σειρά από ενημερωτικά στοιχεία για να φανούν αργότερα (αναλυτικό δράμα). Από την Α' πράξη ο Goldoni εξοβελίζει τη σατιρική σκηνή με τους θορυβώδεις θαμώνες, και επικεντρώνεται εξ αρχής περισσότερο στο δραματολογικό στόχο: ο Λακλός ρωτάει ήδη στη σκηνή Α'α' για την άγνωστη νέα (ο Φαβρίκιος του αρνείται την πληροφορία) και αναφέρει και τον Λόρδο Μοράϊ που συχνάζει εδώ εξαιτίας της· ζηλεύει, γιατί εκείνος δεν μπορεί να την επισκεφτεί, επειδή ο Φαβρίκιος αρνείται να μεσολαβήσει. Και ήδη στη σκηνή Α'β' σημειώνεται η μεγάλη ανατροπή: εμφανίζεται ο ίδιος ο εραστής, ο Λόρδος Μοράϊ, που στον Βολταίρο εμφανίστηκε μόλις στην Ε' πράξη! Εκεί επικρατούσε το leitmotiv, πως έχει δύο μέρη να εμφανιστεί, και τι ακριβώς σημαίνει αυτό. Έτσι το έργο παίρνει από την αρχή μια άλλη τροπή, και η τώρα ευθύγραμμη υπόθεση ξετυλίγεται, από την άποψη των πληροφοριών, πιο λογικά και κανονικά. Ρωτάει για την Λινδάνα, ήδη μαθαίνουμε τα αισθηματά του γι' αυτήν, αν είναι ευγενής θα την παντρευτεί, και ο Φαβρίκιος γνωρίζει μόνο ότι είναι Σκωτσέζα και έχει το όνομα Λινδάνα. Και με την εμπειρία του ρουτινιέρη δραματουργού ο Goldoni εισάγει τη στιγμή αυτή ήδη την αντιπολοκή: ο Φαβρίκιος ρωτάει τον αριστοκράτη, αν δεν είναι ήδη αρραβωνιασμένος με την Λαΐδη Αλτόν· και ο Ιταλός κωμωδιογράφος εφευρίσκει εδώ μια άλλη αιτιολόγηση: είναι λογοδοσμένος με συνονικέσιο του πατέρα του, αλλά ο χαρακτήρας της δεν του αρέσει – ο δεσμός τους δεν θα είχε μέλλον. Ο Goldoni σπίνει εξ αρχής την υπόθεση σε πιο «λογικά» θεμέλια, αλλά χάνει και κάτι από την ανέμελη φρεσκάδα της βολταϊρικής σάτιρας. Οι σκηνές είναι πιο μεγάλες και έχουν πιο αργούς ρυθμούς του διαλόγου με εκτενείς ρήσεις, υπάρχει εν γένει μια επεξηγηματική τάση και προστίθενται πολλές λεπτομέρειες στην ιστορία των δύο εχθρικών οικογενειών. Μερικά μοτίβα μεγεθύνονται υπερβολικά, όπως π. χ. στη σκηνή Α'γ', όπου έρχεται η Μαριάνα κρατώντας ένα κεντητό, εργόχειρο της κυρίας της και τεκμήριο της ανάγκης στην οποία βρίσκεται, γιατί το πουλάει στη γυναίκα του ξενοδόχου· στην εκτενή αυτή σκηνή ο Μοράϊ αγοράζει ο ίδιος το κεντητό, αλλά δίνει ένα μεγάλο νόμισμα, που πρέπει η υπηρέτρια πρώτα να χαλάσει. Έχει παρατηρήσει πως η κυρία της ήταν πιο ευτυχισμένη, πριν γνωρίσει το πραγματικό όνομα του αριστοκράτη, του εκμισθρεύεται και τα οικογενειακά μυστικά της αφέντρας της, και ο Μιλόρδ μένει εμβρόντητος από τη σύμπτωση. Ήδη στη μέση της Α' πράξης οι βασικές πληροφορίες για την προϊστορία της άγνωστης έχουν έρθει στο φως. Τώρα ο εραστής καταλαβαίνει γιατί η Λινδάνα είναι ταραγμένη (Α'δ'), γιατί υπάρχει η παλαιά έχθρα του πατέρα του με τον πατέρα της, και ο πρώτος ευθύνεται για τη δεινή κατάσταση στην οποία βρίσκεται ο δεύτερος. Με τα δεδομένα αυτά δεν τολμά να παρουσιαστεί μπροστά της. Εδώ η έκθεση πραγματοποιήθηκε με τρό-

πο συστηματικό και «κανονικό», όχι με τη φευγαλέα βιασύνη του Βολταίρου και τη μεγαλοφυή αφροντισιά, που αναβάλλει πολλά στοιχεία της πληροφόρησης στο μέλλον. Στη σκηνή Α' έ'ρχεται η Λινδάνα, αλλά ο Μοράϊ έχει ήδη φύγει· ανακρίνει την υπηρέτρια, μήπως του αποκάλυψε κάτι, και επιδιέχεται στη συνέχεια σε λεπτομερειακή εξιστόρηση των συμφορών της οικογένειάς της: ο Goldoni προσθέτει πολλές άλλες λεπτομέρειες, όπως π. χ. ότι ο πατέρας της έφυγε στην Αμερική, η ίδια ήρθε στο Λονδίνο να βρει καράβι να τον ψάξει εκεί, αλλά ερωτεύθηκε, κι αν ο Μοράϊ μάθει πως είναι από την εχθρική οικογένεια θα πάψει να την αγαπάει κτλ. Έτσι η δράση δένει πιο σφιχτά, γιατί τώρα η Μαριάνα μετανοώνει για τις άκαιρες κι επικίνδυνες αποκαλύψεις της προς τον εραστή της κυρίας της. Και στην τελική σκηνή της Α' πράξης η Λινδάνα, σ' ένα monologue raisonné αναλύει τη δύσκολη κατάστασή της: φοβάται και τη θάλασσα.

Η Β' πράξη εισάγει τον Φρίτορτ, όπως και στον Βολταίρο: δύο χρόνια λείπει, έρχεται από την Τζαμάικα και συνταξιδεύει με έναν αλλόκοτο ξένο από την Αμερική (τον Κόμη Στέργιλκ, πατέρα της Λινδάνας), του υποσχέθηκε ότι θα τον φέρει σ' αυτό το ήσυχο ξενοδοχείο – ο Ιταλός μαέστρος των κωμικών υποθέσεων δένει πιο σφιχτά τα μοτίβα της δράσης, αλλά και κάπως πιο μηχανιστικά, θεατρινίστικα και προβλέψιμα. Ο ξένος ακούει στο όνομα καπετάν Φαντόν, αργότερα θα δηλώσει πως είναι Πορτογάλος. Ο Goldoni αιτιολογεί και με μεγαλύτερη ακρίβεια: στη σκηνή Β' β' η Μιράντα εμφανίζεται στη σκηνή, γιατί πρέπει να αλλάξει το χρυσό νόμισμα που της έδωσε ο αριστοκράτης για το κέντημα, αλλά η συνηθισμένη τιμή, με την οποία το πουλάει, είναι μόλις τέσσερα σελίνια, και τα έχουν ανάγκη. Φοβάται τον Φρίτορτ από την όψη του. Στο σημείο αυτό η πράξη προχωράει κανονικά: στην Β' γ' μαθαίνει ο Φρίτορτ για τη Λινδάνα, την τιμωρία και τη φτώχεια της, αλλά εδώ ο Φαβρίκιος πρώτα προσπαθεί να την καταπειθεί για την επίσκεψη του έμπορου, ενώ στον Βολταίρο μπαίνει αντιβούλος και χωρίς προειδοποίηση στο δωμάτιό της. Εδώ η ίδια έρχεται στο καφενείο, και ο ίδιος ο Φρίτορτ δεν είναι τόσο απότομος στη συμπεριφορά του όπως στη γαλλική κωμωδία; το ποσό της βοήθειας εδώ είναι 50 γκινέες· η ντροπή της νέας φανερώνεται με πολλά «κατ' ιδίαν» ανάμεσα στις δύο γυναίκες. Η κατάληξη των χρημάτων, στα χέρια του Φαβρίκιου, θα είναι η ίδια. Η σκηνή Β' ε' ήταν πολύ μεγάλη και χαρακτηρίζεται, όπως όλο το έργο, από πιο αργούς ρυθμούς, την τάση ορθολογικών εξηγήσεων, τονίζεται ακόμα περισσότερο το καθαρά ηθολογικό στοιχείο, η βενετσιάνικη εκδοχή όμως χάνει κάπως τη σπιρτάδα του ανοικτονόμητου δράματος, φανερώνει πιο μεγάλες ρήσεις με εξηγηματική και τεκμηριωτική διάθεση. Γενικώς η υπόθεση εκλογικεύεται ως προς την αφήγηση των γεγονότων και τις αντιδράσεις των εμπλεκομένων προσώπων. Όταν τα κορίτσια μένουν μόνα τους (Β' στ') έρχεται η Λαΐδη Αλτόν (Β' ζ'), και ο Λακλός της δείχνει αμέσως την «αντίζηλο»· η Λαΐδη διώχνει τους άλλους και μένει μόνη με τη Λινδάνα, σε διάλογο που εξελίσσεται σε σωστή ανάκριση (Β' η'). Στη σκηνή Β' θ' ο Λακλός εκμυστηρεύεται στην αντίζηλο όσα ξέρει, και υποθέτει πως ο Λόρδος Μοράϊ θα την έχει απατήσει ερωτικά στη Σκωτία, και τώρα αυτή έρχεται στο Λονδίνο να τον βρει, ενώ εκείνος την κρατά με κάποιες υποσχέσεις· είναι πάντως ύποπτη φυγάδα σε κοινό ξενοδοχείο, μια κατάσταση που έντιμη γυναίκα ποτέ δεν θα δέχταν. Η δύσκολη κατάσταση της Λινδάνας αναλύεται πιο λεπτομερειακά και με (ψευδο)ορθολογικό τρόπο. Ο Λακλός μόνος του (Β' ι') θέλει να της μιλήσει, για να μάθει περισσότερα, συναντά στην πόρτα τη Μαριάνα (Β' ια'), και τελικά λέει στη νεαρή, πως την ξέρει και πως είναι φυγάδα από τη Σκωτία λόγω του Μοράϊ (Β' ιβ'), ενώ εκείνη του δίνει σε υψηλό ρητορικό τόνο ένα μάθημα ήθους και φεύγει θυμωμένη.

Και η Γ' πράξη αρχίζει περίπου με τον ίδιο τρόπο όπως στον Βολταίρο. Οι διαφορές ξεκινούν στη σκηνή Γ' γ', όπου ο πατέρας της Λινδάνας δηλώνει ψεύτικο όνομα· στη σκη-

νή Γ'δ', σε μονόλογό του, διαβάξει στην εφημερίδα για τον Λόρδο Μοράϊ, και υπόσχεται σε μεγάλη ρήση πως θα τον εκδικηθεί για τα όσα έκανε ο πατέρας του στην οικογένειά του. Το μοτίβο του Λόρδου Φάλβριδγε, του μόνου υποστηρικτή του, του οποίου το θάνατο διαβάξει ο Φρίπορτ στην εφημερίδα, παραλείπεται. Ο Φαβρίκιος πηγαίνει να του δείξει το δωμάτιο (Γ'ε') και η σκηνή απελευθερώνεται για την εκ νέου εμφάνιση του Μοράϊ (Γ'στ'): συναντά τη Μαριάνα, που πηγαίνει στην κουζίνα να φάει κάτι (δεν αντέχει άλλο την πείνα): ο λυπημένος εραστής θέλει να μιλήσει με την κυρία της, εκείνη φοβάται, πως ο απρόσεκτος θα πει κάτι που να φαίνεται ότι την έχει προδώσει η υπηρέτρια (ειδοποιεί την κυρία της, Γ'ζ' ο Μοράϊ μόνος), έρχεται η Λινδάνα, και μετά από πολλά *asides* για την Λαΐδη Αλτόν η Μαριάνα τους αφήνει μόνους (Γ'η'). Στη μεγάλη συνάντηση των ερωτευμένων η Λινδάνα ανακαλύπτει πως ο εραστής της γνωρίζει πλέον τα πάντα, τη στιγμή που εκείνος τη ρωτάει για τον πάτερα της: στην ένωση των δυο πρωταγωνιστών εμπόδιο στέκει τώρα μόνο η Λαΐδη Αλτόν, αλλά ο Μοράϊ εξηγεί και αυτό. Της δίνει όρκο πίστωσης, ενώ εκείνη του ζητά να της δώσει τον πατέρα της: ζει; Έτσι στο τέλος της Γ' πράξης μια από τις βασικές περιπλοκές τακτοποιείται, τουλάχιστον ως προς τις προθέσεις. Στην τελευταία σκηνή η Μαριάνα επιστρέφει, η κυρία της τη μαλώνει για τις αποκαλύψεις της, αλλά φαίνεται πως όλα βαίνουν ομαλώς. Με το κλασικό δίλημμα έρωτας ή πατήρ τελειώνει η πράξη.

Και η Δ' πράξη αρχίζει με παρόμοιο τρόπο, όπως η γαλλική κωμωδία: ο Φρίπορτ χαιρετά που είναι και ο συνταξιδιώτης του στο ξενοδοχείο (Δ'α'), έρχεται ο υπουργός (κλητήρας) του δικαστηρίου και ο Φρίπορτ φεύγει μαζί του να πληρώσει την εγγύηση στο δικαστήριο (Δ'β'), σχολιάζει ο Φαβρίκιος το χρυσό χαρτί του εμπόρου (Δ'γ'), έρχεται η Μαριάνα να ζητήσει φαγητό για την κυρία της, γιατί επανήλθε από τη μελαγχολία της και πεινάει, αλλά ο Φαβρίκιος την ειδοποιεί για τη νέα συμφορά: οι υποψίες πέφτουν τώρα στον Μοράϊ, και η υπηρέτρια μέσα στη σύγχυση της και τις τύψεις της για τις αποκαλύψεις που έκανε, ομολογεί στον ξενοδόχο, πως ο πατέρας της Λινδάνας είναι εξόριστος και καταζητείται. Στη συνέχεια ο Goldoni ξεμπερδεύει τη μια υπόθεση, στήνει όμως νέα παρεξήγηση που περιπλέκει πάλι τα πράγματα: στη σκηνή Δ'ε' έρχεται ο Μοράϊ, που βάζει τον Φρίπορτ να πληρώσει 500 γκινέες εγγύηση για τη Λινδάνα, πράγμα που τον βάζει σε υποψίες: επομένως την γνωρίζει, ποια είναι, και την έχει ερωτευθεί. Έχει δηλαδή αντερασσή, και η αγαπημένη του φέρθηκε με τρόπο αχάριστο. Στην επόμενη συνομιλία ανάμεσα στη Λινδάνα και τη Μαριάνα ο Μοράϊ κρυφακούει: η κυρία μαλώνει την υπηρέτρια, γιατί φανέρωσε την ταυτότητά της: είναι φανερό πως ο Μοράϊ τους έχει προδώσει. Τότε επεμβαίνει ο Μοράϊ (σκηνή Δ'ζ') και τους κατηγορεί για συκοφαντία: ο ίδιος είδε με τα μάτια, πως ο Φρίπορτ πλήρωσε για τη Λινδάνα. Εκείνη όμως δεν γνωρίζει τίποτε για τον κίνδυνο, στον οποίο βρισκόταν. Το ερωτικό ειδύλλιο, που φαινόταν τακτοποιημένο, κινδυνεύει εκ νέου από παρεξήγησης. Αλλά ο Goldoni δεν προχωρεί τα μεپردέματα σε κορύφωση, γιατί στην επόμενη σκηνή (Δ'η') εισάγει τον Φαβρίκιο, που παίρνει όλους στο δωμάτιο της Λινδάνας και τους διαλύει τις παρεξήγησης. Έτσι απότομα και κάπως μηχανιστικά τελειώνει και αυτή η περιπλοκή. Η σκηνή είναι ελεύθερη για τον Κόμη, τον πατέρα της Λινδάνας (Δ'θ'): του φαίνεται σαν να άκουσε τη φωνή της κόρης του. Ο Goldoni ατλοποιεί πολύ τις περιστάσεις που οδηγούν στην αναγνώριση. Μαζί με τον Φρίπορτ πίνουν καφέ (Δ'ι'), έρχεται η Λαΐδη Αλτόν και ζητά πληροφορίες για τη Λινδάνα (Δ'ια') – δεν πιστεύει πως δεν τη γνωρίζει ο έμπορος που πλήρωσε την εγγύηση -, ο Φρίπορτ φεύγει ενοχλημένος με τον καφέ του, και η Λαΐδη Αλτόν συναντιέται με τον Λόρδο Μοράϊ, που βγαίνει από το δωμάτιο της Λινδάνας (Δ'ιβ'): η εξέλιξη της δράσης τώρα είναι ευθύγραμμη, ο κωμωδιογράφος αποφεύγει τις σύνθετες περιπλοκές, που προήγαγε ο Βολταίρος. Σε μονόλογό της κακολογεί αυτούς του νεόπλουτους χωρίς τρό-

πους, ώπου να εμφανιστεί ο άπιστος αρραβωνιαστικός: τον βρίζει, σκίζει το υποσχετικό έγγραφο, εκείνος μαζεύει ευχαριστημένος τα κομμάτια, επιδίδεται και σ' ένα μάθημα για το κακό των συνοικεισίων και του συμβατικού γάμου, εκείνη τον αφήνει οριστικά, και ο Μοράϊ απελευθερώνεται από το λόγο που έχει δώσει. Ο Goldoni τελειώνει εδώ την αντιπλοκή με αυτόμοτο τρόπο, σαν να μην θελήσει άλλα μπερδέματα για την Ε' πράξη, η οποία άλλωστε είναι σύντομη και κάπως επιλογική.

Ο παρ'άξενος Κόμης αποφεύγει τώρα ακόμα και τον Φρίφορτ (Ε'α') και θέλει να αποσυρθεί στο δωμάτιό του, όταν εμφανίζεται ο Μοράϊ, και επιτίθεται στο νεότερο με το σπαθί (Ε'β'). Και ο Φαβρόκιος δεν μπορεί να τον σταματήσει (Δ'γ'), μόλις η κόρη του και η Μαριάννα (Ε'δ'). Η σκηνή της αναγνώρισης γίνεται παρουσία του Μοράϊ, ο οποίος πετάει το σπαθί. Με τον έρωτα της κόρης του με τον εχθρό ο πατέρας αισθάνεται προδομένος, αλλά σε μακροσκελείς εξηγήσεις της Λινδάνας και των άλλων τεκμηριώνεται πειστικά η συμφιλωτική στάση του Μοράϊ, ο οποίος υπόσχεται πως θα ενεργήσει για την αποκατάσταση της σκωτσέζικης οικογένειας. Αυτό δηλαδή στο οποίο ο Βολταίρος αφιερώνει μια ολόκληρη off stage δράση, αναβάλλοντας τη λύση της πλοκής, για να πετύχει στο τέλος το απαλλοκτικό έγγραφο της διοίκησης, εδώ μετατίθεται στο μέλλον: ως τότε ο Κόμης θα κρυφτεί στο Cadix με τον Φρίφορτ, και μέσα σε μια εξηγητική πολυλογία το έργο φτάνει στο μελοδραματικό και κάπως φλύαρο τέλος του. Ο Goldoni προτίμησε την δραματουργικά εύκολη λύση: η σωτηρία του πατέρα θα γίνει στο μέλλον εκτός έργου, η αποκατάστασή του μένει στο λεκτικό επίπεδο. Έτσι επιτυγχάνει μια κάπως μεγαλύτερη πιθανοφάνεια της υπόθεσης, από την άλλη όμως αφήνει πιο γυμνά τα νήματα του κουρδισμένου μηχανισμού της δραματουργίας του. Το έspirit της γαλλικής κωμωδίας, η ανέμελη σπιρτάδα και η χαλαρή δέση της υπόθεσης, που αφήνει και περιθώρια για τη φαντασία και για υποθέσεις του θεατή, υποκρίνεται σε μια σφιχτότερη δέση και πιο λεπτομερειακά επεξεργασμένη δραματουργία, που αιτιολογεί όλες της πλευρές της δράσης, δίνει μια πλήρη έκθεση και αποφεύγει να μπερδεύει όλα τα νήματα της περιπλοκής μαζί σ' ένα φαρσικό confusio, που δίνει και τη χάρη στη βολταιρική κωμωδία. Το έργο γίνεται ορθολογικότερο, ηθικοδιδασκικότερο. Από την αριστοκρατική ελαφράδα των σαλονιών του Ροκοκό, που φλερτάρει με τις αξίες της αστικής τάξης και τις αντιλήψεις του Διαφωτισμού (Φρίφορτ) το έργο προσγειώνει τον θεατή σε μια αστική οικειότητα, στο πνεύμα της λογικής και σωφροσύνης, στο διδακτισμό της κωμωδίας ηθών και χαρακτήρων, που διδάσκει από τη σκηνή τις σωστές συμπεριφορές στην αυριανή κοινωνία. Ο Βολταίρος, που τόσα στοιχεία δανείζεται στις λίγες κωμωδίες του από τον Goldoni, σαν να του επιστρέφει «προς διόρθωση» τη Σκώτισσα στη Βενετία, ενώ λίγο μετά τη διασκευή αυτή ο κωμωδιογράφος της Γαληνοτάτης, αναχωρεί για το Παρίσι, όπου θα παραμείνει έως το θάνατό του.

Ως προς τη γλώσσα και το ύφος της μετάφρασης μπορεί να παρατηρηθεί εν πρώτοις πως από υφολογική άποψη ο πεζός λόγος του Καββάκου είναι αρκετά άτεχνος και άρρυθμος, και δεν αποπνέει καμιά ιδιαίτερη χάρη. Η μετάφραση είναι απόλυτα πιστή, εκτός από μερικές μικρές παρανοήσεις, και ακολουθεί με τρόπο σχεδόν δουλικό το πρότυπο. Σπάνια όμως φτάνει στο σημείο να πλησιάζει το σπινθηροβόλο έspirit της κωμωδίας του Βολταίρου. Ωστόσο αποτελεί άλλο ένα τεκμήριο για τη μεικτή γλώσσα της προεπαναστατικής περιόδου, και μάλιστα στην απόδοση του ομιλούμενου σκηνικού λόγου⁶⁰. Μερικά παραδείγματα: εν-

⁶⁰ Βλ. Β. Πούγχερ: «Ο ομιλούμενος σκηνικός λόγος στην ελληνική δραματουργία (1810-1840)», στον τόμο: *Καταπατή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελε-*

τήματα, Αθήνα 2002, σσ. 71-79 και του ίδιου: «Γλωσσικές παράμετροι στην ελληνική δραματουργία του 19^{ου} αιώνα. Πρώτες διαπιστώσεις και προσωρινά συμπε-

δυμένη – ενδιάμεση μορφή ανάμεσα σε «ενδεδυμένη» και «ντυμένη», *επιτυχαίνω* – ενδιάμεσος τύπος του «επιτυγχάνω» και του «πετυχαίνω», *ξημυστηρεύομαι* για «εχμυστηρεύομαι», *οικάτορες/νοικάτορες* για «ενοικιαστές», η πολλαπλή χρήση του *οπου*: ως αιτιολογικός σύνδεσμος («επειδή»), ως συμπερασματικός («ώστε») και ως ειδικός («ότι»), θαμιστικοί τύποι όπως *απερνάω*, *απετώ*, *αληρμονάω* κτλ. Ξενόγλωσσες λέξεις είναι αρκετά σπάνιες (*πέτζετα*, *πετζέτα*, *φαντίστας*, *μινίστορας*, *σικουλάτα*, *σάλα*), η χρονική αύξηση στους παρελθόντες χρόνους δεν τηρείται πάντα με συνέπεια, όπως και οι καταλήξεις σε *-η* και *-ης* στην περίπωση της υποτακτικής και του μέλλοντος. Στο σχηματισμό του μέλλοντος με *θέλω* αποφεύγεται το απαρέμφατο. Η γραφή είναι αρκετά απρόσεκτη ως προς την ορθογραφία, πέρα από τις ορθογραφικές ιδιοτροπίες της εποχής (*κομωδία*, *δράμμα*, *ενοιάζομαι*, *ροϊζικόν*, *ενδροπή*, *ευθηνία*, *αλλοίμονον* κτλ.).⁶¹ Υπάρχουν και ιδιόζουσες χρήσεις και ασυνήθιστες τυπολογίες σε λέξεις όπως *διπλώνω* (διπλασιάζω), *εφημερογράφος* (εφημεριδογράφος), *ιδιον* (ιδιότητα), *ιδίωμα* (συμπεριφορά), *κρατήριο* (κρατητήριο), *φέρισμο* (μεταφορά), *χάνω* (χαλάω, καταστρέφω), *είδος* (όψη), *μεγαλοσιάνος* (ευγενής), ενώ πιο συνηθισμένοι και γνωστοί είναι οι τύποι *κερδαίνω*, *κινδυνώδης*, *κίτερνος*, *βιαιός* (για βιαστικά) κτλ. Υπάρχουν αρχαϊσμοί όπως *δύω*, *παντελώς*, *εύκοσμος*, *μνία*, *οντιδανός*, *παιδοτροίβης*, *πεφνσιωμένος*, *θεατρίζομαι*, *παραμυθία*, *υπάγω* κτλ., αλλά και λέξεις της μεσαιωνικής δημόδους, όπως *αχαμνά*, *μισεύω*, *μισεμός*, *παστρικός*, *πεύκιον*, *μνίσκω* κτλ., καθώς και ιδιωματικοί τύποι και εκφράσεις της εποχής, όπως *δεν είναι χρεία ότι* (δεν ενδιαφέρει αν), *εις τον τόπον μου* (στη θέση μου), «*εχδικώ*» με αιτιατική (εχδικούμαι για κάποιον), *εμποδιομένος* (υπό κράτηση), *εξουσιάζομαι* (συγκρατούμαι), *κερδαίνω*, *να σέβεται* (να γίνει σεβαστή), *οργανίζω*, *πλανώμενος* (περιπλανώμενος), *τι ηκολούθησε* (τι έγινε), *φρενιτεύω*, *φυλακώνω*, *χόνδρος* (πάχος) κτλ. Αντί της δοτικής ή γενικής χρησιμοποιείται συχνά η αιτιατική (*με χάνεις την τιμήν*), το «υποπτεύομαι» χρησιμοποιείται και στη μέση φωνή με ενεργητική μεταβατική διάθεση (*πωχίαν ην υποπτέυεται*) και με παθητική (*όταν μια κόρη δέχεται... υποπτέυεται*)· αντί της μέσης φωνής χρησιμοποιείται και η ενεργητική (*καλά υπόπτενα εγώ*). Λέξεις κλειδιά για το ιδεολογικό μήνυμα των έργων της εποχής είναι το *διάφορο* (επιτόκιο, κέρδος), η λέξη *πολιτικός* (ευγενικός, πολιτισμένος), η *μετριότητα* (μετριοφροσύνη), και *αισθαντικός* (συναισθηματικός, ευαίσθητος, θερμός).

Δεν πρόκειται για μετάφραση ιδιαίτερης λογοτεχνικής αξίας, αλλά έχει τη σημασία της ως τεκμήριο της ομιλουμένης σκηνικής γλώσσας στην προεπαναστατική περίοδο, πριν αρχίσουν ακόμα οι θεατρικές παραστάσεις στο Βουκουρέστι. Και έχει εξαιρετική σημασία για τη χαρτογράφηση των μεταφράσεων του Βολταίρου, σε μια χρονική φάση όπου το όνομά του ήταν επίκαιρο: στις ιδεολογικές ζυμώσεις και ταράχες στη συνέχεια της Γαλλικής Επανάστασης σ' όλο το χώρο της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Εκτός τούτου είναι και η μόνη κωμωδία του Γάλλου φιλοσόφου και δραματουργού, που έχει μεταφραστεί στα ελληνικά, και σημειωτέον είναι η δεύτερη μετάφραση του έργου αυτού που γίνεται μέσα σε λίγα χρόνια. Αυτό αποτελεί ένα τεκμήριο για τη σημασία που απέδωσαν οι Έλληνες γύρω στα 1800 στην αισθηματική λογοτεχνία.

ράσματα», στον τόμο: *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 369-402.

⁶¹ Βλ. Β. Πούχνερ: «Εκδοτικά προβλήματα σε δρα-

ματικά κείμενα και θεατρικές μεταφράσεις του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα (1790-11850)», *Ελληνικά* 54, 2004, σσ. 83-103.