



ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

Το ανώνυμο έργο του Διαφωτισμού *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* και το πρότυπό του *Argenis* του John Barclay: συγκριτική εξέταση

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

Αικατερίνη Στυλιανή Καλαμπάκα, ΑΕΜ: 60016

Επιβλέπων Καθηγητής: Νικόλαος Μαυρέλος, Καθηγητής

Κομοτηνή, 2022



ΔΗΜΟΚΡΙΤΕΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΘΡΑΚΗΣ
ΣΧΟΛΗ ΚΛΑΣΙΚΩΝ ΚΑΙ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ:
ΚΕΙΜΕΝΑ ΚΑΙ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ ΕΙΔΙΚΕΥΣΗΣ

Το ανώνυμο έργο του Διαφωτισμού *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* και το πρότυπό του *Argenis* του John Barclay: συγκριτική εξέταση

Αικατερίνη Στυλιανή Καλαμπάκα, ΑΕΜ: 60016

Η παρούσα Μεταπτυχιακή Εργασία Ειδίκευσης υποβλήθηκε στο Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης για την απόκτηση του τίτλου μεταπτυχιακών σπουδών ειδίκευσης στη Νεοελληνική Φιλολογία

ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

Επιβλέπων καθηγητής: Νικόλαος Μαυρέλος, Καθηγητής, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας, Δημοκρίτειο Πανεπιστήμιο Θράκης

2ο Μέλος: Ιωάννης Ξούριας, Αναπληρωτής Καθηγητής, Τμήμα Φιλολογίας, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

3ο Μέλος: Αναστασία Αθήνη, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Πατρών

Κομοτηνή, 2022



**DEMOCRITUS UNIVERSITY OF THRACE
SCHOOL OF CLASSICS AND HUMANITIES
DEPARTMENT OF GREEK PHILOLOGY**

POSTGRADUATE COURSE:
TEXTS AND CULTURE

MASTER DISSERTATION

**The anonymous *Tragedy of Meander, King of Sicily*
and John Barclay's *Argenis*:
a comparative examination**

Aikaterini Styliani Kalampaka, Registration Number: 60016

A thesis submitted in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master in Modern Greek Philology, Department of Greek Philology, Democritus University of Thrace

COMMITTEE OF EXAMINERS

Supervisor: Nikolaos Mavrelas, Professor, Department of Greek Philology, Democritus University of Thrace

Member 2: Ioannis Xourias, Associate Professor, Department of Philology, National and Kapodistrian University of Athens

Member 3: Anastasia Athini, Associate Professor, Department of Philology, University of Patras

Komotini, 2022

Η έγκριση της παρούσας Διπλωματικής Μεταπτυχιακής Εργασίας από το Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης δεν υποδηλώνει αποδοχή των γνώμών του/της συγγραφέως» (παρ.2 του άρθρου 202 του ν. 5343/1932).

Copyright 2022 ©. All rights reserved.

«Βεβαιώνω ότι είμαι συγγραφέας της παρούσας εργασίας και ότι έχω αναφέρει ή παραπέμπει σε αυτή, ρητά και συγκεκριμένα, όλες τις πηγές, από τις οποίες έκανα χρήση δεδομένων, ιδεών, προτάσεων ή λέξεων, είτε αυτές μεταφέρονται επακριβώς (στο πρωτότυπο ή μεταφρασμένες) είτε παραφρασμένες. Επίσης βεβαιώνω ότι αυτή η εργασία προετοιμάστηκε από εμένα προσωπικά ειδικά για το Πρόγραμμα Μεταπτυχιακών Σπουδών «Κείμενα και Πολιτισμός» του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας της Σχολής Κλασικών και Ανθρωπιστικών Σπουδών του Δημοκριτείου Πανεπιστημίου Θράκης».

Περίληψη

Abstract

1. Εισαγωγικό Σημείωμα

2. Το πνευματικό κίνημα του Διαφωτισμού

2.1. Οι ιστορικές εξελίξεις, η γέννηση του κινήματος και η ριζοσπαστική ιδεολογία

2.2. Ο ελληνισμός, η διάδοση των «Φώτων» και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός

2.3. Οι επιρροές του Νεοελληνικού Διαφωτισμού στο περιβάλλον των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών

2.4. Το νεοελληνικό θέατρο και η δραματουργία στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες

2.4.1. Οι φαναριώτικες σάτιρες

3. Το ανώνυμο έργο *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*

3.1. Στοιχεία για το ανώνυμο έργο που διασκευάζει το πρωτότυπό του

3.2. Το χειρόγραφο

3.3. Κύρια χαρακτηριστικά του ανώνυμου έργου

3.3.1. Υπόθεση του ανώνυμου έργου

3.3.2. Πρόσωπα και χαρακτήρες

3.4. Τα «Φώτα» του ανώνυμου διασκευασμένου έργου

4. Το έργο *Argenis* του John Barclay

4.1. Η ζωή και το έργο του John Barclay

4.2. Το τελευταίο του έργο, *Argenis*

4.3. Η δημοφιλία, το μεταφραστικό περιβάλλον της *Argenis* και ο αντίκτυπός της στο περιβάλλον του Παραδουνάβιων Ηγεμονιών

5. Η «γέννηση» της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* από την *Argenis*

5.1. Τίτλος

5.2. Υπόθεση και Πλοκή

5.3. Μοτίβα περιπετειώδους μυθιστορήματος: ο πυρήνας των εξεταζόμενων έργων

5.4. Η σχέση του ανώνυμου διασκευασμένου έργου με το Μπαρόκ

6. Συμπέρασμα

7. Βιβλιογραφία

Η παρούσα μεταπτυχιακή εργασία επικεντρώνεται στο ανώνυμο θεατρικό κείμενο του Διαφωτισμού *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*, το οποίο έχει διασκευάσει το πρότυπό του που είναι η *Argenis* του John Barclay. Το θεατρικό κείμενο διασκευάζει δημιουργικά το πρότυπό του που είναι ένα ογκώδες μυθιστόρημα. Εξαιτίας, λοιπόν, της αλλαγής του λογοτεχνικού είδους, εμφανίζονται μια σειρά από μεταβολές ή αναδιαρθρώσεις στο περιεχόμενο, δηλαδή στην υπόθεση, στη πλοκή και στα πρόσωπα, οι οποίες εξετάζονται λεπτομερώς και αποτελούν τον βασικό στόχο αυτής της έρευνας. Ο ανώνυμος Έλληνας διασκευαστής έχει διατηρήσει την υπόθεση του μυθιστορήματος του Barclay με αλλαγή στη πλοκή διότι επιθυμούσε να τοποθετήσει τα γεγονότα σε σωστή χρονολογική σειρά και συμπληρώνοντας με την ένταση των δραματικών λεπτομερειών με απώτερο σκοπό την ψυχαγωγία των αναγνωστών/ακροατών κι όχι την δημιουργία μιας πολιτικής αλληγορίας, όπως επιθυμούσε ο Barclay με την *Argenis*.

Η υπόθεση της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* αφορά την Αργεντίνα, πριγκίπισσα της Σικελίας, μαζί με τον Πολύαρχο, βασιλιά της Γαλλίας, που μεταμφιεσμένος καταφθάνει στις όχθες της Σικελίας και κερδίζει την καρδιά της πριγκίπισσας, βιώνουν έναν κεραυνοβόλο έρωτα με πολλά εμπόδια μέσα σε ένα περιβάλλον εμφύλιας πολεμικής απειλής προς το πρόσωπο του βασιλιά και πατέρα της Αργεντίνας, Μενεάνδρου, από τον εχθρό του, Λυκογένη. Αφορμή της εμφύλιας εξέγερσης είναι η εκθαμβωτική ομορφιά της πριγκίπισσας, που άπαντες επιθυμούσαν να κατακτήσουν μαζί με την διαδοχή του σικελικού βασιλείου. Ο Μενεάνδρος καταφέρνει να υπερασπιστεί το βασίλειό του με τη βοήθεια των συμμάχων του, Αρχόβροτου και Αριοβαζάνη. Οι σύμμαχοι ως αντάλλαγμα ζητούν το χέρι της Αργεντίνας, η οποία με προφάσεις προσπαθεί να καθυστερήσει τις συγκυρίες, ώστε να γυρίσει ο αγαπημένος της Πολύαρχος και να τη διεκδικήσει. Η υπόθεση του θεατρικού αναγνώσματος θα προχωρήσει με σταδιακή κορύφωση της αγωνίας εμπεριέχοντας δολοπλοκίες, μυστικά, σχέδια απαγωγής, πειρατές, μάχες, οικογενειακά δράματα και καταλήγοντας στις τελευταίες σκηνές όπου οι πρωταγωνιστές Αργενίδα και Πολύαρχος μπορούν ελεύθερα να ζήσουν τον έρωτά τους και τον Μενεάνδρο γαληνεμένο, αφού αφενός το βασίλειό του δεν κινδυνεύει

και αφετέρου έχει εξασφαλίσει το μέλλον της βασιλείας του με τον πιο άξιο διάδοχο, τον Αρχόβροτο, που αποκαλύπτεται πως είναι γιος του.

Λέξεις κλειδιά: Αργενίς, Τραγωδία, διασκευή

Abstract

The present M.A. thesis focuses on the anonymous play of the Enlightenment Era under the title *The tragedy of Meander, king of Sicily*, which is an adaptation of John Barclay's novel *Argenis*. Our play adapts the story of the very long novel in a rather creative way. Due to the generic transformation from novel to a theatrical play, as mentioned above, various changes do occur as far as the content, the plot and the characters are concerned, as it will be presented in the present thesis. The anonymous Greek author may have in fact made the aforementioned changes to Barclay's original work focusing mainly on plot changes. Probably his goal was to use a linear chronological order and also add dramatic details in the story in order to entertain the reader/viewer with a simpler and more emotional work, in contrast to Barclay's more complicated *Argenis* which was a political allegory.

The story of our *Tragedy* is about Argentina princess of Sicily and Poliarchus king of France, who he arrives disguised at the the seashore of Sicily in order to win over the princess's heart. They share a passionate love at first sight, full of obstacles due to a civil war between Argentina's father, the king Meander, and his rival Likogenes. The cause of the civil war was Argentina's beauty that made every man want to marry her and thus gain the crown of the Kingdom of Sicily. Meander arrives to protect this kingdom with his allies, Archibrotus and Ariobazanes. The allies in exchange ask for Argentina's hand, but she does not want and she tries to gain time whilst waiting her beloved Poliarchous to arrive. The story will gradually go on keeping the readers/audience in agony because of secrets, conspiracy, abduction plans, pirates and family feuds. Towards the end of the play the key characters Argentina and Poliachous will feel free to live their love and Meander will regain his kingdom without any threat and choosing as his successor the prince Arhovrotus and surprises us as readers/viewers as we find out that he is in fact his son.

Keywords: Argenis, Tragedy, Barclay

1. Εισαγωγικό Σημείωμα

Η παρούσα διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία εστιάζει σε μια συγκριτική έρευνα. Συγκεκριμένα, αφορά τη συνεξέταση δύο κειμένων, του ανώνυμου θεατρικού έργου του Διαφωτισμού *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* και του προτύπου του, *Argenis*, του John Barclay. Βασικός σκοπός της εργασίας είναι να διερευνηθούν οι μεταξύ τους ομοιότητες και διαφορές ως προς το περιεχόμενο, δηλαδή σε πλοκή, υπόθεση, πρόσωπα και σε μια σειρά από μοτίβα, που μεταβάλλονται λόγω και της αλλαγής του λογοτεχνικού είδους (από το μυθιστόρημα μεταβαίνουμε σε ένα θεατρικό).

Πρωτίστως, όμως, πριν προχωρήσει η συγκριτική έρευνα ανάμεσα στα προαναφερθέντα κείμενα κρίθηκε απαραίτητη μια σύντομη βιβλιογραφική αναφορά για το πνευματικό κίνημα του Διαφωτισμού και ποιες ήταν οι επιδράσεις του στο χώρο των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών όπου γεννήθηκε το ανώνυμο θεατρικό κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα. Επιπλέον, το δεύτερο κεφάλαιο της εργασίας συμπληρώνουν σημαντικές αναφορές που έχουν σχέση τόσο με τη δραματουργία στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες όσο και τις φαναριώτικες σάτιρες, την ειδολογική «οικογένεια» της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*, που η ειδοποίησή τους διαφορά έγκειται στο ότι αποτελεί αποδεδειγμένα διασκευή άλλου έργου και δεν είναι πρωτότυπη.

Το τρίτο και το τέταρτο κεφάλαιο αντίστοιχα είναι αφιερωμένα στα εξεταζόμενα έργα. Στο τρίτο κεφάλαιο παρουσιάζονται τα κύρια στοιχεία για το ανώνυμο θεατρικό που διασκευάζει το πρότυπό του, λεπτομέρειες για το χειρόγραφο και την κατάσταση του, ανάλυση προσώπων, παρουσίαση της υπόθεσης, καθώς και πραγματοποιείται μια προσπάθεια ανάδειξης των ιδεών του Διαφωτισμού που μεταδίδει είτε με έμμεσο είτε με άμεσο τρόπο ο Έλληνας διασκευαστής. Το τέταρτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στον John Barclay και στο δημοφιλέστερο έργο του, *Argenis*, ένα ογκώδες μυθιστόρημα που είχε τεράστιο αντίκτυπο στον ευρωπαϊκό χώρο, αλλά και πλούσιο μεταφραστικό υπόβαθρο, το οποίο όχι μόνο εντοπίζεται σε ελληνικά χειρόγραφα αλλά και στη βιβλιοθήκη των Μαυροκορδάτων. Αξίζει να σημειωθεί πως η δημοφιλία της *Argenis* στον ελληνικό χώρο επιβεβαιώνεται και από την ύπαρξη του διασκευασμένου εξεταζόμενου έργου.

Το πέμπτο και τελευταίο κεφάλαιο της εργασίας επικεντρώνεται στη σύγκριση του ελληνικού διασκευασμένου έργου με το πρότυπό του ως προς το περιεχόμενο. Αναλύονται διεξοδικά ανάμεσα στα δυο έργα διαφορές και ομοιότητες που αφορούν την πλοκή, την υπόθεση, τα πρόσωπα, τα μοτίβα και κατά πόσο τα προαναφερθέντα επηρεάζονται από την αλλαγή του λογοτεχνικού είδους (από αφηγηματικό κείμενο [μυθιστόρημα] σε διαλογικό [θέατρο]). Ο Έλληνας διασκευαστής φαίνεται να σέβεται την υπόθεση της *Argenis* κάνοντας κάποιες παραλείψεις δευτερευόντων προσώπων και εξελίξεων λόγω της μικρότερης έκτασης του θεατρικού κειμένου. Επιπλέον, ενισχύει ή αποκρύπτει γεγονότα της υπόθεσης που αναφέρονται στο μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα με σκοπό να επισφραγίσει το δραματικό τόνο του έργου και το ενδιαφέρον των αναγνωστών/θεατών κρατώντας τους σε αγωνία, η οποία καταλήγει στην ανακούφιση και σε ένα αίσιο τέλος. Όσον αφορά την πλοκή προχωρά σε αναδιάρθρωση για να επιτύχει την χρονολογική σειρά των γεγονότων και όσον αφορά πρόσωπα διατηρεί τους βασικούς χαρακτήρες της ιστορίας προχωρώντας συνήθως στον εξελληνισμό των ονομάτων τους.

2. Το πνευματικό κίνημα του Διαφωτισμού

2.1. Οι ιστορικές εξελίξεις, η γέννηση του κινήματος και η ριζοσπαστική ιδεολογία.

Ο 18^{ος} αιώνας, ο «αιώνας των Φώτων», εμπεριέχει όλες τις καθοριστικές και σημαντικές αλλαγές, οι οποίες έλαβαν χώρα στο ευρωπαϊκό περιβάλλον στους τομείς της πολιτικής, της οικονομίας, της κοινωνίας, του πνεύματος και των ανθρωπίνων δικαιωμάτων. Ο άνθρωπος, η θέση του μέσα στο κόσμο και η οπτική για αυτόν μεταβάλλονται ριζικά και όλα τα γεγονότα, που διαμόρφωσαν την αυγή της νεωτερικότητας και το σύγχρονο άνθρωπο, καθρεπτίζονται στο πνευματικό κίνημα του Διαφωτισμού.

Σε επίπεδο οικονομίας σημείο τομής αποτελεί η Βιομηχανική Επανάσταση, πρώτα στην Αγγλία, που θα βρεθεί στο απόγειό της στο τέλος του 18^{ου} αιώνα. Η ανάπτυξη της δευτερογενούς παραγωγής, η αναζήτηση πρώτων υλών για τη βιομηχανία και αγορών για τη διάθεση των βιομηχανικών προϊόντων έχει ως αποτέλεσμα την αύξηση του εμπορίου και την άνοδο της αστικής τάξης. Η απόλυτη μοναρχία¹ αποτελούσε εμπόδιο στις προσδοκίες και στις επιδιώξεις της αστικής τάξης. Η αστική τάξη αναζητούσε μια θέση στη πολιτική σκηνή, αφού είχε στα χέρια της το οικονομικό κεφάλαιο (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 14-15). Επιπλέον, η «είσοδος» των αστών στην κοινωνική αναδιάρθρωση, η απαρχή των συνεπειών της αστικής ζωής και της βιομηχανικής δευτερογενούς παραγωγής, καθώς και τα προβλήματα στην οικονομία έφεραν αυξήσεις στα επίπεδα άθλιας διαβίωσης των αγροτών και των φτωχών με αποτέλεσμα τη συσσώρευση αντίδρασης και επαναστατικής διάθεσης.

Το αποκορύφωμα όλων αυτών των πρωτόγωνων πολιτικοκοινωνικών μεταβολών ήρθε το 1789 με τη Γαλλική Επανάσταση και τη βίαιη συγκρουσιακή περίοδο που ακολούθησε, η οποία αντικατέστησε το απολυταρχικό καθεστώς με ένα σύντομο είδος δημοκρατίας (έως τη δικτατορία του Ναπολέοντα). Με σύνθημα το «Ελευθερία, Ισότητα, Αδελφότητα» τα γαλλικά «Φώτα» προασπίστηκαν το είδος μιας κοινωνίας απαλλαγμένης από πολιτειακά και θρησκευτικά όρια με γνώμονα τον

¹ Η μοναρχία αποτελεί ακόμα το κυρίαρχο πολίτευμα ως σχεδόν το τέλος του 18^{ου} αιώνα.

ορθό λόγο, την ελευθερία λόγου, την κοινωνική ισότητα, την πρόοδο της παιδείας και της επιστήμης, αλλά και της ανεξιθρησκίας.

Οι Γάλλοι διαφωτιστές του 18ου αιώνα δίνουν μεγάλη σημασία στην παιδαγωγική διαδικασία, που προβάλλει την έλλογη και κριτική σκέψη. Παράλληλα, τίθεται το πρόβλημα της αποκατάστασης του αισθητού κόσμου κατά της θεολογικής οντολογίας (Κονδύλης, 1998: 28-47), αφού τις θεολογικές αρετές τείνει να τις αντικαταστήσει η αρετή του πολίτη (Δημαράς, 1989: 75).

Συνεπώς, η στάση και η φιλοσοφία του κινήματος του Διαφωτισμού βασίζονται σε μια ιδεολογία που προωθεί την πίστη στη λογική, τη μάθηση, την προοδευτική καμπή της γνώσης, την απομάκρυνση από τον θρησκευτικό σκοταδισμό και την χειραφέτηση των εκκλησιαστικών θεσμών έναντι της διεκδίκησης ατομικών ελευθεριών και ανεξιθρησκίας (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 22-23).

2.2. Ο ελληνισμός, η διάδοση των «Φώτων» και ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός

Μετά την κατάληψη του Χάνδακα (1669) και τη Συνθήκη του Πασάροβιτς (1718) το μεγαλύτερο μέρος του ελληνικού πληθυσμού βρίσκεται υπόδουλο στους Οθωμανούς, καθώς οι Βενετοί εκτοπίζονται στο χώρο των Επτανήσων κι απομακρύνονται από την Πελοπόννησο (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 17).

Από το τέλος του 17^{ου} αιώνα ως τις αρχές του 18^{ου} το εμπόριο κι ένα είδος αστικής τάξης ανθούν. Το εμπόριο, οι αυξημένες επαφές και διασυνδέσεις έπαιξαν καθοριστικό ρόλο στην ανταλλαγή ιδεών, αλλά και στην επαφή του υπόδουλου ελληνισμού με την «φωτισμένη» Ευρώπη γεγονός που συνέβαλε σημαντικά στην αναζήτηση της εθνικής ανεξαρτησίας και της πνευματικής εξερεύνησης. Αξίζει να σημειωθεί πως η κοινωνική ομάδα με την μεγαλύτερη επιρροή ήταν οι Φαναριώτες²,

² Πρόκειται για ελληνικές ή εξελληνισμένες οικογένειες με οικονομική ισχύ, που από τα μέσα του 17ου αιώνα παραμέρισαν την παλαιά βυζαντινή αριστοκρατία. Η κατοικία τους ήταν στο Φανάρι, συνοικία της Κωνσταντινούπολης και έδρα του Πατριαρχείου. Καθώς στην οθωμανική αυτοκρατορία τα αξιώματα αγοράζονταν, οι Φαναριώτες συχνά χρηματοδοτούσαν και έλεγχαν τους υποψήφιους Πατριάρχες, αποκομίζοντας με τη σειρά τους μεγάλα οφέλη από την εκμετάλλευση εκκλησιαστικών

ο «σύνδεσμος» μεταξύ Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και Δύσης (Δημαράς, 1989: 7-10).

Ο Νεοελληνικός Διαφωτισμός³ είναι επηρεασμένος παρά τις εθνικές του ιδιομορφίες, αποκλειστικά σχεδόν του Γαλλικού Διαφωτισμού. Εκτείνεται μέσα στην εικοσαετία 1750-1770, ωριμάζει ως το τέλος του 18^{ου} αιώνα (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 25) και η εξέλιξή του σύμφωνα με τον Κ.Θ. Δημαρά (1989: 10-11) θα μπορούσε να διακριθεί σε τρεις περιόδους. Η πρώτη περίοδος, προδρομική, αφορά στην εποχή⁴ που αναπαράγεται η γνωριμία με το έργο του μεγάλου Γάλλου φιλοσόφου Βολταίρου. Έλληνες συγγραφείς που εκείνη την πρώιμη περίοδο μετέδωσαν διαφωτιστικές ιδέες μέσα από τα κείμενά τους: Ευγένιος Βούλγαρης, Ιώσηπος Μοισιόδακας και Θωμάς Μανδακάσης. Η δεύτερη περίοδος αφορά την επαφή του ελληνικού πληθυσμού με το πνεύμα του Εγκυκλοπαιδισμού με κύριους εκπροσώπους τον Φαναριώτη Δημήτριο Καταρτζή κι άλλους όπως: ο Ρήγας Βελεστινλής, Δανιήλ Φιλιππίδης, Γρηγόριος Κωνσταντάς. Τέλος, η τελευταία φάση του Νεοελληνικού Διαφωτισμού αφορά σε μια ομάδα διανοούμενων, οι οποίοι μάχονταν για τις αρχές της ισότητας και της ελευθερίας με την απουσία οποιασδήποτε πολιτικής τοποθέτησης με κύριο εκπρόσωπο τον Αδαμάντιο Κοραή.

Αξίζει να σημειωθεί ότι όσον αφορά για το κίνημα του Νεοελληνικού Διαφωτισμού και τις περιόδους τους δεν υπάρχει συμφωνία με την παραπάνω πρόταση του Δημαρά σε κάποιες περιπτώσεις όπως σε πρώτο επίπεδο εκείνη της Ταμπάκη (2018), η οποία καθώς μελετά τη δραστηριότητα των Μαυροκορδάτων πάνω στη μετάφραση διακρίνει μια έντονη τάση για αλλαγή και σε δεύτερο επίπεδο ο Bouchard (2021) υποστηρίζει ότι υπάρχει η λέξη «διαφωτισμός» σε έργο του 12^{ου} αιώνα. Τέλος, ο Μαυρέλος (2019) τοποθετεί την πρώιμη φάση του διαφωτισμού την περίοδο των Μαυροκορδάτων.

Σύμφωνα με τον Παναγιωτόπουλο⁵ τα κύρια σημεία του Νεοελληνικού Διαφωτισμού δε διαφέρουν από εκείνα του μεγάλου πνευματικού κινήματος, που

προσόδων και αξιωμάτων. Η μόρφωση και η γλωσσομάθεια τούς επέτρεψε να καταλάβουν σημαντικές θέσεις στην οθωμανική διοίκηση (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 17).

³ Ο όρος «Διαφωτισμός» αποτελεί νεολογισμό, που έχει εισαχθεί στη Νεοελληνική Γλώσσα κατά μίμηση των αντίστοιχων περιπτώσεων αγγλικού, γερμανικού και ιταλικού όρων (Δημαράς, 1989).

⁴ Το πνεύμα της εποχής εκφράζει η *Απολογία* (1780) του Ιώσηπου Μοισιόδακα.

⁵ Παρατίθεται στο Αθήνη & Ξούριας (2015:23).

εξαπλώθηκε σε όλη την Ευρώπη. Συγκεκριμένα, είναι η στροφή προς τη νεωτερικότητα, η ισχυροποίηση της κριτικής σκέψης έναντι της θρησκευτικής αυθεντίας, η κατεύθυνση προς την αρχαιότητα και την κλασική παιδεία, ο εξοβελισμός της απολυταρχίας του Βυζαντίου, η εξιδανίκευση της προόδου, της επιστήμης και του ορθού λόγου και η αύξηση των επαφών με την Δύση.

Η ελληνική παιδεία προσπαθεί να απομακρυνθεί από τα παραδοσιακά ιδεολογήματα και τον εκκλησιαστικό θεσμό και να έρθει πιο κοντά στη νοοτροπία της Δύσης. Αναπτύσσεται καθολικά μια διάθεση εκλαΐκευσης της γνώσης και των γραμμάτων, ιδρύονται νέα τυπογραφεία, οι εκδόσεις αυξάνονται όπως και οι μεταφράσεις. Επιπλέον, μέσα σ' αυτές τις δεκαετίες, που οι ιδέες του Διαφωτισμού ταξιδεύουν ανάμεσα στον ελληνικό πληθυσμό, δημιουργούνται ερωτήματα γύρω από την εθνική συνείδηση και τη νεοελληνική ταυτότητα μέσα από τη συνειδητοποίηση της αρχαιοελληνικής καταγωγής σε συνδυασμό με την συνειδητοποίηση του «συνυπάρχειν» στα όρια της Ευρώπης (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 25).

2.3. Οι επιρροές του Νεοελληνικού Διαφωτισμού στο περιβάλλον των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών.

Η Κωνσταντινούπολη και οι πρωτεύουσες των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών, το Βουκουρέστι και το Ιάσιο, αποτελούν το κύριο πεδίο δράσης του φαναριώτικου κόσμου, το οποίο πέρα από γόνους μεγάλων αρχοντικών οικογενειών που κατέλαβαν τις υψηλές θέσεις και τα αξιώματα περιλάμβανε κι ένα πλήθος υφιστάμενων υπαλλήλων, γραμματέων, λογίων, διδασκάλων, εμπόρων, τραπεζιτών κ.ά. από διάφορα μέρη του ελληνικού κόσμου, οι οποίοι ολοκλήρωναν τον μηχανισμό εξουσίας και βοηθούσαν τους Φαναριώτες στο έργο τους⁶.

Τα βήματα προς την πολιτισμική πρόοδο είναι εμφανή στο περιβάλλον των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών από την τελευταία εικοσαετία του 17^{ου} αιώνα, σαφώς

⁶ Σε ένα σημαντικό ποσοστό, οι Φαναριώτες υιοθέτησαν τις αρχές της Φωτισμένης Δεσποτείας, δηλαδή το πρότυπο ενός διαλλακτικού ηγεμόνα που φροντίζει για την ευημερία του λαού του. Σε αυτό το πλαίσιο ασχολήθηκαν με νομοθετικά και εκπαιδευτικά ζητήματα, ενώ υπήρξαν φορείς των ιδεών του Διαφωτισμού. Όμως, μετά τη Γαλλική Επανάσταση του 1789, οπότε οι νέες ιδέες πήραν ριζοσπαστική πολιτική κατεύθυνση, οι περισσότεροι Φαναριώτες άρχισαν να απομακρύνονται και να γίνονται συντηρητικοί (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 18).

μέσω των Φαναριωτών. Για την περίοδο αυτήν, που σταδιακά προετοιμάζει το έδαφος για τον Διαφωτισμό, έχουν προταθεί οι όροι «Αυγή των Φώτων» και «Πρώιμος Διαφωτισμός» (Bouchard, 2006 & Ταμπάκη, 2004). Η διάθεση για αλλαγή και πρόοδο είναι αλληλένδετη με τη γλωσσομάθεια και τη φιλομάθεια, την περιέργεια και την εξερεύνηση για τον άλλο και τη κοσμοπολίτικη διάθεση, που γεννούν την ανάγκη της ενσωμάτωσης δυτικών πολιτισμικών στοιχείων, γεγονός που αποδεικνύεται ήδη μέσα από την προσωπικότητα του Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου⁷ (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 23).

Στην Αυλή των πρώτων Μαυροκορδάτων στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες στις αρχές του 18^{ου} αιώνα παρατηρούνται σημαντικές προσπάθειες για τη δημιουργία μιας νέας μυθιστορηματικής γραφής, η οποία εκφράζεται μέσα από ένα πεζό αρχαιόγλωσσο μυθιστόρημα και μεταφράσεις⁸. Από την πέμπτη δεκαετία του ίδιου αιώνα, στα χρόνια της ωρίμασης του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, αρχίζουν οι έντυπες εκδόσεις μεταφράσεων, έργων της ευρωπαϊκής γραμματείας, αλλά και έργων με ανατολική προέλευση (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 222).

Ένα από τα κύρια μέσα μετάδοσης των ιδεών του Διαφωτισμού ήταν η λογοτεχνία. Η λογοτεχνική παραγωγή, η οποία αναπτύχθηκε κατά την ριζοσπαστική φάση και πτυχή των Φώτων, εκφράστηκε σαν ένα είδος ιδεολογικής στράτευσης, κυρίως μέσα από την πεζογραφία και τη δραματουργία. Συγκεκριμένα, η λογοτεχνική γραφή μετέδιδε με ξεκάθαρο και ευχάριστο τρόπο τα διαφωτιστικά ιδανικά ή ασκούσε κριτική με τρόπο που το αναγνωστικό κοινό ήταν σε θέση να κατανοήσει. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα ένα μεγάλο μέρος της μεταφρασμένης, αλλά και της πρωτότυπης γραμματείας του Νεοελληνικού Διαφωτισμού, να χαρακτηρίζεται από ένα ηθικοδιδασκτικό ύφος. Εξίσου σημαντικό είναι πως η αισθησιοκρατική αντίληψη του Διαφωτισμού δίνει έμφαση στην επίγεια ευτυχία και ευδαιμονία, στην ατομική

⁷ Για τον ρόλο του Αλέξανδρου στην πρώιμη αυτή περίοδο βλ. και Νίκος Μαυρέλος, «Ελληνες Ιατροφιλόσοφοι στα Βαλκάνια και την Ευρώπη: η απαρχή της Νεοτερικότητας (1664-1727)». Υπό δημοσίευση στα πρακτικά του 4^{ου} Συνεδρίου Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών με θέμα «Ελληνισμός και Βαλκάνια - αμφίδρομες σχέσεις: γλώσσα, ιστορία, λογοτεχνία, πολιτισμός (1453-2019)» (Κομοτηνή: 22-24 Νοεμβρίου 2019).

⁸ Τα έργα αυτά κυκλοφόρησαν σε χειρόγραφο μορφή. Βλ. χαρακτηριστικά Μαυροκορδάτος Νικόλαος 1989, *Φιλοθέου Πάρεργα*, επιμ./μτφ./σχόλια Jacques Bouchard, πρόλ. Κ.Θ. Δημαράς, Αθήνα-Μόντρεαλ, Όμιλος Μελέτης του Ελληνικού Διαφωτισμού-Les Presses de l'Université de Montréal.

ελευθερία και στην εξωτερίκευση των συναισθημάτων, μια αντίληψη που κυριάρχησε σε πολλά κείμενα της ελληνικής γραμματείας (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 23).

2.4. Το νεοελληνικό θέατρο και η δραματουργία στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες

Στην προϊστορία του νεοελληνικού θεάτρου της περιόδου 1670-1830 υπάρχουν δύο σημαντικά κεφάλαια: η κρητική και η επτανησιακή παραγωγή που ήταν ενισχυμένη από το βενετοκρατούμενο περιβάλλον⁹. Στην Κρητική Λογοτεχνία της ακμής από το τέλος του 16ου αιώνα μαρτυρούνται τα πρώτα δραματικά κείμενα, που συμπεριλαμβάνουν και τα τρία συμβατικά είδη: Τραγωδία: *Ερωφίλη*, *Βασιλεύς ο Ροδολίνος*, *Ζήνων*, Κωμωδία: *Κατσούρμπος*, *Στάθης*, *Φορτουνάτος* και ποιμενικό δράμα: *Πανώρια* (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 290).

Ένα θεατρικό έργο, αρχικά, αποτελεί ένα ανάγνωσμα, ένα κείμενο, που περνά στη σκηνική πράξη και καταλήγει σε παράσταση. Η μετάβαση από την αναγνωστική πρόσληψη του θεατρικού κειμένου ως τη σκηνική του επιτέλεση, την παράσταση, ήταν αποτέλεσμα μιας σταδιακά εξελισσόμενης διαδικασίας που συνυφάνθηκε με τα πολιτισμικά και κοινωνικά συμφραζόμενα του γεωγραφικά διάσπαρτου ελληνισμού (Ταμπάκη, 2005: 121-157). Οπότε, το θέατρο, στην ευρωπαϊκή του παραλλαγή, που εδραιώνεται στο ελληνόφωνο κοινό μέσα από την ανάγνωση, αρχικά στο ξενόγλωσσο πρωτότυπο και στη συνέχεια μέσω των μεταφράσεων, το καθιερώνει ως ένα νεωτερικό γραμματειακό είδος, όπως η νουβέλα, το διήγημα και το μυθιστόρημα (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 291).

Το 1784 στο Βουκουρέστι στην Αυλή του ηγεμόνα Μιχαήλ Σούτσου ανεβαίνουν ιταλικές κωμωδίες. Το 1805 συναντάμε παραστάσεις στην Αυλή των ηγεμόνων στο Ιάσιο και το 1814 στα ελληνικά σχολεία της πόλης αναβιώνουν αρχαία κλασικά κείμενα και ξένα σε ελληνική μετάφραση. Επιπλέον, λίγα χρόνια μετά το 1817 στο Βουκουρέστι ο ερασιτεχνικός θίασος της δομνίτσας Ραλλούς Καρατζά¹⁰, οργανώνει παραστάσεις αρχαιοελληνικών και μεταφρασμένων τραγωδιών (Αθήνη &

⁹ Πέρα των συνόρων των βενετοκρατούμενων χωρών, οι πρώτες θεατρικές εμπειρίες παρουσιάζονται σε μεγάλα κέντρα επικοινωνίας με τη Δύση, στην Κωνσταντινούπολη, στη Σμύρνη και το Βουκουρέστι (Αθήνη-Ξούριας: 291).

¹⁰ Κόρη του Ηγεμόνα Ιωάννη Καρατζά.

Ξούριας, 2015: 291). Οπότε, έως την ελληνική επανάσταση οι Παραδουνάβιες Ηγεμονίες είχαν συμβάλει σημαντικά στην ανάπτυξη και την προώθηση της θεατρικής διαπαιδαγώγησης. Τέλος, μέσα από το είδος της δραματοουργίας γίνεται και η προσπάθεια της εθνικής αφύπνισης, αφού θίγονται με ψυχαγωγικό ή σατιρικό τρόπο σημαντικά πολιτικοκοινωνικά θέματα, τα οποία προβληματίζουν το κοινό-αναγνώστες.

2.4.1. Οι φαναριώτικες σάτιρες

Τα περισσότερα θεατρικά κείμενα αποτελούν μεταφράσεις, όμως, υπάρχουν αποδεδειγμένα δείγματα θεατρικής γραφής που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν ή αποτελούν πρωτότυπα. Τα κείμενα αυτά προέρχονται από το φαναριώτικο χώρο και τα Επτάνησα, διασώθηκαν και διακινήθηκαν κατά κανόνα σε χειρόγραφη μορφή¹¹ και είναι πλέον προσιτά χάρη σε νεότερες μελέτες και εκδόσεις. Στην πλειονότητά τους δείχνουν ιδιαίτερη προτίμηση προς τη σάτιρα και τον ηθικοδιδασκισμό (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 292).

Σύμφωνα με τον Πούχγερ (2007: 25) οι αυξημένες μελέτες των τελευταίων χρόνων έχουν καταγράψει μια σειρά από σατιρικά διαλογικά κείμενα της εποχής στο χώρο του Πατριαρχείου, του Φαναρίου και των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών. Αξίζει να σημειωθεί πως θα ακολουθήσει αναφορά σε θεατρόμορφα δραματικά κείμενα¹², τα οποία προέρχονται από έναν ενιαίο πνευματικό χώρο με έντονους εξωκειμενικούς στόχους, καθώς και μηχανισμούς πρόκλησης γέλιου και ψυχαγωγίας.

Το παλαιότερο γνωστό δραματοποιημένο σατιρικό κείμενο είναι *Το αχούρι* (1692)¹³. Σώθηκε σε ένα μοναδικό χειρόγραφο και ήταν γραμμένο από τον

¹¹ Υπήρξαν πολλά θεατρικά κείμενα, πρωτότυπα και μεταφρασμένα, που διαδόθηκαν σε χειρόγραφα ή έντυπα και δεν έγιναν παραστάσεις, δηλαδή έμειναν στο πρώτο στάδιο της αναγνωστικής πρόσληψης. Επιπλέον, η χειρόγραφη μορφή τους ίσως αποδεικνύει πως η ανάγνωση προορίζονται για ένα κοινό περιορισμένο, όπως: κληρικοί, λόγιοι και Φαναριώτες.

¹² Τις περισσότερες φορές τα σατιρικά βέλη αυτών των κειμένων φτάνουν τα όρια του λίβελου με εξωκειμενικούς στόχους ανθρώπους της ανώτερης τάξης, Φαναριώτες, κληρικούς, ηγεμόνες κ.ά.

¹³ Για την εκτενή μελέτη του κειμένου βλ. Nikos Panou (2020). «Pre-Phanariot Satire in the Danubian Principalities: to akhourri and Its Author». *The Center for Hellenic Studies*. 2 November.

ιερομόναχο Νεόφυτο, ηγούμενο του Αγίου Σάββα του Βουκουρεστίου. Το δραματόμορφο αυτό κείμενο σε 392 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους στόχευε κάποιο Κύριλλο, κληρικούς και αξιωματούχους της Βλαχίας (Πούχνερ, 2007: 29). Άλλες σάτιρες προερχόμενες από τον εκκλησιαστικό κύκλο: *Κωμωδία αληθών συμβάντων*, ανωνύμου συγγραφέα, διαλογικό σε 408 ομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους (Πούχνερ, 2007: 30), που γράφτηκε με στόχο να σατιρίσει και να στιγματίσει πρόσωπα και ενέργειες της Εκκλησίας και του Πατριαρχείου, οι οποίες είχαν προκαλέσει σάλο στα μέσα του 18^{ου} αιώνα στην Κωνσταντινούπολη με αφορμή την έριδα του αναβαπτισμού (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 292). Αξίζει επιπλέον να αναφερθεί πως στο ίδιο περιβάλλον αναζητείται ο ανώνυμος συγγραφέας της κωμωδίας *Αυξεντιανός μετανοημένος* (1752)¹⁴. Πρωταγωνιστής είναι ένα υπαρκτό πρόσωπο, ένας μοναχός που έδρασε στη Μικρά Ασία και έγινε διάσημος ως άγιος και θεραπευτής. Τα βέλη της σάτιρας στρέφονται κατά της λατρείας, που έδειχνε ο κόσμος στον καλόγερο (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 292-293).

Η επίθεση της φαναριώτικης σάτιρας, όμως, δεν περιορίστηκε στους εκκλησιαστικούς χώρους, αλλά έστρεψε την προσοχή της σε κοινωνικοπολιτικά πρόσωπα και καταστάσεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα κοινωνικής-πολιτικής σάτιρας ο *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, που γράφτηκε και έγινε γνωστή το 1785. Αποτελεί έναν προσωπικό λίβελο κατά του Αλέξανδρου Μαυροκορδάτου (1754-1819), ο οποίος από Μεγάλος Διερμηνέας της Υψηλής Πύλης στην Κωνσταντινούπολη και έγινε ηγεμόνας της Μολδαβίας μεταξύ 1785-86. Έπειτα, καθαιρέθηκε και προτίμησε να ζήσει στη Ρωσία αντί να επιστρέψει στην Κωνσταντινούπολη, εξού και το προσωνύμιο «Φιραρής (=δραπέτης, φυγάς)», που του έχουν αποδώσει. Η σάτιρα κυκλοφόρησε ανώνυμη, αλλά σύντομα αποδόθηκε στον επιλεγόμενο Δραγουμάνο της εποχής Γεώργιο Σούτσο (Σπάθης, 1995: 19-22).

Ξεχωρίζει, ακόμη, ο λίβελος *Το σαγανάκι της τρέλας* (πριν το 1786) κατά του αμφιλεγόμενου ηγεμόνα της Βλαχίας Νικόλαου Μαυρογένη (1735-1790), Δραγουμάνου Τουρκικού στόλου κι εχθρού των Φαναριωτών, ο οποίος δεν ανήκε στη φαναριώτικη κάστα. Αποτελεί μια ανολοκλήρωτη πεζή σάτιρα, η οποία εκδόθηκε από τη Lia Brad Chisacof το 2011, αποδίδοντας μάλιστα την λανθασμένη πατρότητα του

<https://chs.harvard.edu/nikos-panou-pre-phanariot-satire-in-the-danubian-principalities-to-akhour-i-and-its-author/>

¹⁴ Βιβλιάκης Ι. (επιμ.) (2010). *Αυξεντιανός Μετανοημένος 1752*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών.

έργου στον Ρήγα Βελεστινλή¹⁵ (Πούχγερ, 2007: 31). Όσον αφορά το είδος της κοινωνικής-φιλοσοφικής σάτιρας έχουμε το *Επάνοδος ή το Φανάρι του Διογένους*, όπου είναι μια κριτική κατά του Βολταίρου, η οποία φαίνεται να γράφτηκε μέσα στην τελευταία δεκαετία του 18ου αιώνα ή την πρώτη του 19ου και πρωτοτυπώθηκε ανώνυμα το 1816 (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 293).

Στον ελληνικορουμανικό μεταβατικό κόσμο των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών υπάρχει μια μεγάλη οικογένεια θεατρικών και σατιρικών κειμένων, που κατά κύριο λόγο επικεντρώνουν τους εξωκειμενικούς τους στόχους στα κοινωνικά θέματα και στο φαναριώτικο περιβάλλον. Ξεχωρίζουν τα έργα *Χαρακτήρ της Βλαχίας* (1785-1820) και *Κωμωδία Νέα της Βλαχίας* (1820). Το πρώτο μονόπρακτο έργο, ίσως κληρικού συγγραφέα, που εντοπίστηκε από την Cornelia Paracostea Danielopolu σατιρίζει την ματαιοδοξία, η οποία επικρατεί στην ανώτερη κοινωνική τάξη των Βογιάρων (Πούχγερ, 2007: 32). Οι εκδόσεις του *Χαρακτήρος της Βλαχίας* από τους Βαλέτα (1979, 1994) και Chisacof (2003) χρειάστηκαν ανανέωση και επαναδιατυπώσεις, κάτι που έγινε πραγματικότητα από τον Πούχγερ (2014). Το δεύτερο δραματόμορφο έργο *Κωμωδία Νέα της Βλαχίας* εμπεριέχει το μοτίβο της καθόδου στον Άδη, στρέφεται κατά των νεωτεριστών ιατρών του Βουκουρεστίου σε συνδυασμό με αντιφιλοσοφικές αιχμές, κυρίως κατά του Βολταίρου, τον οποίο θεωρεί υπεύθυνο με τις διαφωτιστικές του ιδέες για την κοινωνική διαφθορά και παρακμή (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 293). Στη «φιλοσοφική» επίθεση για κοινωνικά ζητήματα μπορεί να τοποθετήσει κάποιος την τρίπρακτη *Κωμωδία Νέα της Βλαχίας*, αλλά και στην ευρύτερη κατηγορία των κοινωνικών-φιλοσοφικών σατιρών, την οποία επιμελήθηκε και εξέδωσε ο Πούχγερ (2014) μαζί με την έκδοση του *Χαρακτήρος της Βλαχίας*, όπως προαναφέρθηκε και *Τα αγγούρια του Γενεράλη*, μία μονόπρακτη κωμωδία.

Στην Ανθολογία κειμένων, που εξέδωσε η Chisacof (2003), βρίσκεται και άλλο ένα ανώνυμο τρίπρακτο δραματόμορφο κείμενο, το οποίο είχε αποκαλύψει η Cornelia Paracostea Danielopolu. Το παραπάνω έργο επιμελήθηκε και εξέδωσε η Chisacof (2003), αν και με πολλά λάθη στη μεταγραφή –όπως και στα άλλα έργα της

¹⁵ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το *Το σαγανάκι της τρέλας* και την πατρότητά του βλ. Κούρτη, Μ. (2018). *Το σαγανάκι της τρέλας: εντοπισμός νεωτερικών στοιχείων σε μια τραγωδία του 18^{ου} αιώνα*. Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Κομοτηνή: Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας.

Ανθολογίας της-, που αποτελεί το εξεταζόμενο κείμενο της παρούσας εργασίας. Το έργο αυτό τιτλοφορείται *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*¹⁶ (γύρω στο 1790). Η βασική του διαφορά με την φαναριώτικη οικογένεια θεατρικών κειμένων είναι πως αποτελεί αποδεδειγμένα μια θεατρική διασκευή της *Argenis*¹⁷ του John Barclay.

¹⁶ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κεφάλαιο 3 της παρούσας εργασίας.

¹⁷ Για περισσότερες πληροφορίες βλ. κεφάλαιο 4 της παρούσας εργασίας.

3. Το ανώνυμο έργο *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*

3.1. Στοιχεία για το ανώνυμο έργο που διασκευάζει το πρωτότυπό του

Η *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* γεννήθηκε στο φαναριώτικο περιβάλλον των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών σε μια εποχή (τέλος 18^{ου} αιώνα) που η κοινωνία βρισκόταν σε αναζήτηση της ιδεολογικής και αισθητικής της ταυτότητας. Ηχηρή απόδειξη αποτελεί το αυξημένο μεταφραστικό ενδιαφέρον, η ανάπτυξη του θεάτρου, ζητήματα γλώσσας και παιδείας, καθώς και η ύπαρξη πρωτότυπων κειμένων ή μεταφραστικών διασκευών (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 292, Ταμπάκη 2001: 12).

Το κείμενο είχε εντοπιστεί από την Cornelia Papacostea Danielopolu, η οποία έδωσε περισσότερες πληροφορίες γι' αυτό στη μελέτη της (Papacostea Danielopolu, (1982) αναγνωρίζοντας σ' ένα πρώτο επίπεδο τη θεατρικότητα του έργου, αλλά αναφέρθηκε σ' αυτό κι ως μετάφραση της *Argenis* του Barclay (Chisacof, 2003: 30-35). Αξίζει να σημειωθεί πως το εξεταζόμενο κείμενο δεν αποτελεί κατ' ουδένα τρόπο «μετάφραση» του μπαρκλεϊκού μυθιστορήματος *Αργενίς*, αλλά για μια ελεύθερη θεατρική διασκευή του (Κεχαγιόγλου, 1997: 137). Το θεατρικό στοιχείο, αλλά και την πρωτοτυπία του έργου αναγνωρίζουν επίσης οι: Chisacof (2003: 30-35), Ταμπάκη (2001: 21) και Πούχγερ (2007: 37). Συγκεκριμένα, η Chisacof τονίζει πως η *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* αποτελεί μια «δραματοποιημένη αναπαράσταση ενός πεζογραφικού κειμένου» (Chisacof, 2003: 33).

Η θεατρική διασκευή είναι ανώνυμη, αφού δεν καταγράφεται το όνομα του συγγραφέα στο χειρόγραφο. Η Chisacof (2003: 30-35) προσπαθεί να αποδώσει το κείμενο στον Ρήγα στο ρουμάνικο εισαγωγικό σημείωμα της έκδοσης. Ωστόσο, δεν καθίσταται δυνατό η έρευνα και η πατρότητα ενός ανώνυμου έργου να βασιστούν στο εισαγωγικό σημείωμα μιας έκδοσης, αλλά να αφιερωθεί σε εκείνα μια αποκλειστική έρευνα κατά την οποία κρίνεται απαραίτητη η συνδρομή ενός ιστορικού επιστήμονα. Επιπρόσθετα, η παρούσα διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία δεν έχει ως στόχο να εξετάσει την πατρότητα του έργου.

Η *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* έχει μεταγραφεί κι εκδοθεί από την Brad Chisacof το 2003 σε μια Ανθολογία φαναριώτικων κειμένων με γενική εισαγωγή και επί μέρους σημειώματα για το κάθε κείμενο στη ρουμανική

γλώσσα (Chisacof, 2003: 6-41). Το διαλογικό έργο είναι τρίπρακτο με 52 σκηνές στο σύνολο (Α΄ πράξη: 16 σκηνές, Β΄ πράξη: 17 σκηνές, Γ΄ πράξη: 19 σκηνές). Η γλώσσα του είναι η κοινή της εποχής και κατανοητή, δηλαδή δεν υπάρχουν γλωσσικές δυσκολίες για τον αναγνώστη (τούρκικοι ή ρουμάνικοι ιδιοματισμοί, όπως και σε άλλα θεατρικά κείμενα της φαναριώτικης οικογένειας, π.χ. *Σαγανάκι της τρέλας*). Από την άλλη πλευρά, πρέπει να τονιστεί πως υπάρχουν αρκετά μεταγραφικά λάθη στην έκδοση της Brad Chisacof, γεγονός που δημιουργεί αναγνωστικά ή ερευνητικά εμπόδια. Τέλος, η ύπαρξη της συγκεκριμένης θεατρικής διασκευής αποδεικνύει το μέγεθος της δημοφιλίας της *Argenis* του John Barclay στον φαναριώτικο χώρο.

3.2. Το χειρόγραφο

Το χειρόγραφο (Ms. Gr. 1119) βρίσκεται στη βιβλιοθήκη της Ρουμάνικης Ακαδημίας και χρονολογείται στο τέλος του 18^{ου} αιώνα, γύρω στο 1790 (Chisacof, 2003: 30-35). Σύμφωνα με τους Ιωαννίδη & Πούχγερ (2005: 98) βρίσκεται σε πολύ καλή κατάσταση, είναι ακέραιο και ευανάγνωστο. Η Chisacof (2003: 30-35) επισήμανε πως σε όλη την έκταση του χειρογράφου υπάρχει ομοιότητα στο υλικό χαρτιού και στις διαστάσεις, καθώς κυριαρχεί και ομοιομορφία από άποψη γραφής, γεγονός που ίσως οδηγεί στο ερευνητικό συμπέρασμα της ύπαρξης ενός μόνο γραφέα. Επιπλέον, στο ίδιο χειρόγραφο βρίσκονται μεταφράσεις δραμάτων του Βολταίρου¹⁸ (Κεχαγιόγλου, 1997: 137) και το *Το καθ' Ισμήνη και Ισμηνίαν δράμα* του Ευστάθιου Μακρεμβολίτη¹⁹ (Chisacof, 2003: 30-35).

Η ύπαρξη του λόγιου μυθιστορήματος του Μακρεμβολίτη στο ίδιο χειρόγραφο με την ανώνυμη διασκευή μαρτυρά τις θεματικές ομοιότητες που υπάρχουν ανάμεσα στα δυο έργα, όπως: το παραμυθιακό στοιχείο, η περιπετειώδης σύνθεση της υπόθεσης και η πλοκή η οποία είναι βασισμένη στα μοτίβα των αρχαίων μυθιστορημάτων. Από την άλλη η ύπαρξη δραμάτων του Βολταίρου μαρτυρά την

¹⁸ Οι μεταφράσεις αφορούν στα βολταιρικά έργα *Μερόπη* και *Ο φανατισμός ή ο προφήτης Μωάμεθ*.

¹⁹ Σύμφωνα με την Αθήνη (2010:5) αποτελεί «δημιουργική μίμηση αρχαίου μυθιστορήματος». Το έργο είχε εντοπιστεί στην βιβλιοθήκη των Μαυροκορδάτων και διαδραμάτισε καθοριστικό ρόλο στην διάδοση του λόγιου μυθιστορήματος. Επιπλέον, σημειώσεις του έργου είχαν εντοπιστεί και σε διδακτικό βιβλίο παραφράσεων της *Ιλιάδος* του Νεόφυτου Καυσοκαλυβίτη, τότε καθηγητή της Ακαδημίας του Βουκουρεστίου (Αθήνη, 2010: 8).

ειδολογική ομοιότητα με το εξεταζόμενο έργο, την *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*.

3.3. Κύρια χαρακτηριστικά του ανώνυμου έργου

Το ανώνυμο διαλογικό έργο *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* έχει διατηρήσει τους κύριους χαρακτήρες του μπαρκλεϊκού μυθιστορήματος *Argenis*. Αξίζει να σημειωθεί πως στα ονόματα των ηρώων υπάρχουν είτε μικρές αλλαγές με σκοπό να κατανοηθούν από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό ή μετονομασίες, οι οποίες στις περισσότερες περιπτώσεις αποδεικνύουν την επιρροή τους από την *Argenis*.

Η πλοκή του έργου εξελίσσεται σε σκηνές που κυρίως σχετίζονται με τις περιπέτειες του ερωτευμένου πρωταγωνιστικού ζευγαριού, της «Αργεντίνας» και του «Πολυάρχου». Η Αργεντίνα είναι η πριγκίπισσα της Σικελίας και διάδοχος του βασιλείου, ενώ ο Πολύαρχος βασιλιάς της Γαλλίας, που ο δρόμος του τον οδηγεί στο σικελικό έδαφος χωρίς να διευκρινίζεται η αιτία. Στο μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα τα ονόματα των πρωταγωνιστών είναι: «Argenis» και «Poliarchus», ενώ στη θέση των: «Meleander», «Archombrotus», «Radiobanes», «Lycogenes» βρίσκονται στην ελληνική διασκευή τα: «Μενεάνδρος» (βασιλιάς της Σικελίας), «Αρχόβροτος²⁰» (βασιλιάς της Μαυριτανίας²¹), «Αριοβαζάνης» (βασιλιάς της Σαρδηνίας), «Λυκογένης» (εχθρός της Σικελίας, συνωμότης/επαναστάτης). Οπότε, μπορεί να γίνει η υπόθεση πως ο ανώνυμος συγγραφέας της θεατρικής διασκευής θέλησε να διατηρήσει ακέραιες τις πρωταγωνιστικές ονομασίες, προχωρώντας απλά στον εξελληνισμό τους.

Ολοκληρωτική αλλαγή υπάρχει στα ονόματα της υπηρέτριας του παλατιού, που το «Selenissa» γίνεται «Ξανθίππη» και της βασίλισσας της Μαυριτανίας, που το «Hyannisbe» γίνεται «Κλεονίκη». Επιπλέον, στην αρχή του έργου εμφανίζεται η

²⁰ Ο Αχρόβροτος στην *Argenis* εμφανίζεται ως πρίγκιπας της Γαλλίας (Riley & Huber, 2004: 45)

²¹ Εννοεί την Αφρική γενικότερα.

«Θεαγένη²²», υποτιθέμενη πριγκίπισσα της Ηπείρου, η οποία φτάνει ως φυγάς στην Σικελία, αλλά στο τέλος της Α΄ πράξης αποκαλύπτεται πως αποτελεί μεταμφίεση του Πολύαρχου. Ο «Κλεόβροτος» είναι ο πιστός φίλος του Πολύαρχου και χιλιάρχος του σικελικού παλατιού, που στην *Argenis* εμφανίζεται ως «Cleobulus».

Παθητικοί χαρακτήρες της ιστορίας, όσοι δηλαδή δεν έχουν ενεργό ρόλο στην πλοκή παρά αναφέρονται από τους βασικούς ήρωες, είναι οι: «Κλεάνθης», πρώην βασιλιάς της Ηπείρου και πατέρας της Θεαγένης, και «Κλεόβουλος²³», ο δολοφονημένος αδερφός της Θεαγένης. Ας σημειωθεί ότι στη δεύτερη πράξη του θεατρικού έργου²⁴ το ίδιο όνομα εμφανίζεται και ως επιτηρητής του σικελικού παλατιού. Επιπλέον, έχουμε τους: «Αρισταίνετο» (ύπατος βουλευτηρίου), «Μιμάντα» (δούκας της Μεσσένης), «Κρατισθένη» (αρχιστράτηγος), οι οποίοι εμφανίζονται μαζί με τον Κλεόβουλο στην έκτη σκηνή της δεύτερης πράξης και μιλούν ως «μεγιστάνες».

Μεταβαίνοντας από την *Argenis* στην ανώνυμη διασκευή υπάρχουν μετατροπές στην έκταση, στην πλοκή, στην υπόθεση και τη μορφολογία. Τα παραπάνω οφείλονται στην αλλαγή του λογοτεχνικού είδους, δηλαδή από το αφηγηματικό είδος του μυθιστορήματος στο διαλογικό είδος του θεατρικού έργου. Η *Τραγωδία Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*, οπότε, πρωτίστως λόγω της επιλογής του είδους ήταν απαραίτητο να προσαρμόσει την υπόθεση της *Argenis* σε μια μικρότερη έκταση που με τη σειρά της έφερε και παραλείψεις πολλών χαρακτήρων του μπαρκλεϊκού μυθιστορήματος, που συμπλήρωναν το ογκώδες αφήγημα, αλλά δεν καθόριζαν την εξέλιξη της ιστορίας. Ο ανώνυμος διασκευαστής διατήρησε τους βασικούς πρωταγωνιστές της *Argenis* και την υπόθεσή της, αλλά στην πλοκή προχώρησε σε αλλαγές τοποθετώντας τα γεγονότα σε χρονική γραμμικότητα, απαλείφοντας τις αναδρομές της *Argenis*. Επιπρόσθετα, διατηρούνται οι τόποι, η

²² Η επιλογή του ονόματος παραπέμπει στα *Αιθιοπικά* του Ηλιόδωρου και το βασικό πρωταγωνιστή «Θεαγένη». Έχει αποδειχθεί πως το αρχαίο μυθιστόρημα αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Barclay (Αθήνη, 2010: 14), ώστε να συγγράψει την *Argenis*. Οπότε, η συγκεκριμένη επιλογή ονόματος ίσως υποδεικνύει πως ο ανώνυμος θεατρικός συγγραφέας, εκτός του ότι γνώριζε καλά το μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα, ενδεχομένως γνώριζε και τις πηγές του.

²³ Ο Κλεόβουλος εμφανίζεται ως «Cleobulus» στην *Argenis* με την ιδιότητα του βασιλικού αυλητή στη Σικελία (Riley & Huber, 2004: 46).

²⁴ Βλ. την ε΄ σκηνή.

δράση και οι ιδιότητες των βασικών ηρώων με ελάχιστες και συγκεκριμένες παρεμβάσεις ή αλλαγές στην εξέλιξη της ιστορίας, οι οποίες αποσκοπούν στην αύξηση της αγωνίας και την κάθαρση ως αποτέλεσμα (Σεφφέρ, 2000: 26), που χαρακτηρίζει το θεατρικό είδος. Γι' αυτό το λόγο, στο πέμπτο κεφάλαιο θα αποδειχθεί πως οι κομβικής σημασίας πληροφορίες, που δίνει ο Barclay μέσα στο μυθιστόρημά του για τα πρόσωπα και την κατανόηση της δράσης τους, στην ελληνική διασκευή είτε αποκρύπτονται έως το τέλος μιας πράξης ή παραλείπονται, οδηγώντας το αναγνωστικό κοινό σε μια αυξανόμενη αγωνία, που εκτονώνεται με την έκπληξη και εν τέλει την ανακούφιση στο τέλος του έργου.

3.3.1 Υπόθεση του ανώνυμου έργου

Η υπόθεση της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* παραμένει ίδια με εκείνη της *Argenis* του Barclay, αλλά με σαφή αναδιάρθρωση στην πλοκή, στην έκταση και στη μορφολογία, αφού η υπόθεση ξεδιπλώνεται σε ένα θεατρικό τρίπρακτο σχήμα με σκηνές και δίνεται στην πλοκή χρονική γραμμικότητα, η οποία δεν υπήρχε στην *Argenis*.

Η Αργεντίνα, πριγκίπισσα της Σικελίας, μαζί με τον Πολύαρχο, βασιλιά της Γαλλίας, που μεταμφιεσμένος καταφθάνει στις όχθες του βασιλείου και κερδίζει την καρδιά της πριγκίπισσας, βιώνουν έναν κεραυνοβόλο έρωτα με πολλά εμπόδια μέσα σε ένα περιβάλλον εμφύλιας πολεμικής απειλής προς το πρόσωπο του βασιλιά και πατέρα της Αργεντίνας, Μενεάνδρου, από τον εχθρό του, Λυκογένη. Αφορμή της εμφύλιας εξέγερσης είναι η εκθαμβωτική ομορφιά της πριγκίπισσας, που άπαντες επιθυμούσαν να κατακτήσουν μαζί με την διαδοχή του σικελικού βασιλείου. Ενώ το πρωταγωνιστικό ζευγάρι αναγκάζεται να χωριστεί κάτω από συγκεκριμένες συνθήκες, η εξέγερση βρίσκεται στο απόγειό της και ο Μενεάνδρος καταφέρνει να υπερασπιστεί το βασίλειό του με τη βοήθεια των συμμάχων του, Αρχόβροτου και Αριοβαζάνη. Οι σύμμαχοι ως αντάλλαγμα ζητούν το χέρι της Αργεντίνας, η οποία με προφάσεις προσπαθεί να καθυστερήσει τις συγκυρίες, ώστε να γυρίσει ο αγαπημένος της Πολύαρχος και να τη διεκδικήσει. Η υπόθεση του θεατρικού αναγνώσματος θα προχωρήσει με σταδιακή κορύφωση της αγωνίας εμπεριέχοντας δολοπλοκίες, μυστικά, σχέδια απαγωγής, πειρατές, μάχες, οικογενειακά δράματα και καταλήγοντας στις τελευταίες σκηνές, στις οποίες οι πρωταγωνιστές Αργενίδα και Πολύαρχος

μπορούν ελεύθερα να ζήσουν τον έρωτά τους και ο Μενέανδρος είναι γαληνεμένος, αφού αφενός το βασίλειό του δεν κινδυνεύει και αφετέρου έχει εξασφαλίσει το μέλλον της βασιλείας του με τον πιο άξιο διάδοχο, τον Αρχόβροτο, που αποκαλύπτεται πως είναι γιος του.

3.3.2. Πρόσωπα και Χαρακτήρες

Πολλοί χαρακτήρες απουσιάζουν κατά τη μετάβαση από το μυθιστόρημα στην θεατρική διασκευή²⁵ κι αυτό συμβαίνει λόγω της αλλαγής του λογοτεχνικού είδους. Η *Argenis* είναι ένα ογκώδες μυθιστόρημα, το οποίο εμπεριέχει πολλούς χαρακτήρες²⁶ που συμπληρώνουν την αφήγηση με τη δράση τους πέρα από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα, όπως: Argentina, Poliarchus, Meleander, Selenissa, Radiobanes, Archombrotus, τα οποία εμφανίζονται συνεχώς. Συνεπώς, ο ανώνυμος Έλληνας διασκευαστής για να μπορέσει να κάνει τη μετάβαση στο θεατρικό είδος, όφειλε πρωτίστως να διατηρήσει τη δράση γύρω από τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα της *Argenis* παραλείποντας εκείνα τα επεισόδια της υπόθεσης που αφορούσαν τους δευτερεύοντες χαρακτήρες. Επομένως, ο ενεργός ρόλος κάποιων προσώπων άλλων ελαχιστοποιείται ή απουσιάζει μεταβαίνοντας από το μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα στη *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*. Χαρακτηριστικό το παράδειγμα του «Λυκογένη», που παραμένει παθητικός χαρακτήρας και η ελάχιστη δράση του μαρτυρείται μέσα από τους ενεργούς χαρακτήρες του θεατρικού:

«Αρχόβροτος: Βασιλέα μου, τι κάμνομεν, να όπου ο Λυκογένης μας επερικύκλωσεν; [...] «Ένας Λυκογένης έμεινε κι αυτός φοβείται περισσότερο» (Chisacof, 2003: 524-525)

²⁵ Βλ. αναλυτικά τα πρόσωπα της θεατρικής διασκευής στο Chisacof, 2003: 519.

²⁶ Βλ. αναλυτικά τα πρόσωπα της *Argenis*, καθώς τον παραλληλισμό τους με υπαρκτά πρόσωπα της εποχής που έζησε ο Barclay, καθώς ο ίδιος με τη συγγραφή του μυθιστορηματός του στόχευε στη δημιουργία μιας πολιτικής αλληγορίας (Huber & Riley, 2004: 45).

Στο μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα ο Lycogenes εμφανίζεται εξίσου μέσα από τους ενεργούς χαρακτήρες ή τα λόγια του αφηγητή, αλλά η παρουσία του στην εξέλιξη της δράσης είναι πιο αισθητή²⁷.

Χαρακτήρες που παίζουν καθοριστικό ρόλο στην εξέλιξη της υπόθεσης της *Argenis*, αλλά απουσιάζουν από τη θεατρική διασκευή είναι ενδεικτικά οι: «Timoclea», «Arsidas», «Gelanorus», «Timonides», «Nicompus», «Eurymedes», «Ananimander», «Eristhenes», «Menocritus»²⁸. Τα παραπάνω πρόσωπα μπορεί να καθόρισαν την εξέλιξη του ογκώδους μπαρκλεϊκού μυθιστορήματος, αλλά παράλληλα η απουσία τους από τη δομή της υπόθεσης ενός μικρότερου σε έκταση λογοτεχνικού είδους, δεν θα ήταν αισθητή. Αυτός ενδέχεται να ήταν ο λόγος που ανώνυμος συγγραφέας της διασκευής αποφάσισε να τους παραλείψει σε συνδυασμό με το ότι το θεατρικό είναι σε μεγάλο βαθμό μικρότερο σε έκταση κειμένου λογοτεχνικό είδος, οπότε το πρώτο που έπρεπε να πράξει ήταν να διατηρήσει ακέραιους τους βασικούς χαρακτήρες διώχνοντας τους δευτερεύοντες και όλα εκείνα τα γεγονότα, που συμπλήρωναν την εξέλιξη της ιστορίας, αλλά δεν την καθόριζαν.

Ένας εκ των βασικών ηρώων στην *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*, που παρουσιάζει αξιοσημείωτο ενδιαφέρον αποτελεί ο βασιλιάς Μενεάνδρος. Ο ανώνυμος διασκευαστής του θεατρικού επιλέγει να αφιερώσει στο βασιλιά της Σικελίας τον τίτλο του έργου²⁹, παρόλο που παίρνει το λόγο στις είκοσι από τις πενήντα δύο συνολικά σκηνές του θεατρικού συγκριτικά με την πριγκίπισσα Αργεντίνα που παίρνει το λόγο στις είκοσι τρεις από τις πενήντα δύο σκηνές. Ο ίδιος, παρόλο που στην πρώτη πράξη του θεατρικού εμφανίζει ένα πρόσωπο διαλλακτικό και «πεφωτισμένο», το οποίο αναλύεται διεξοδικά παρακάτω, παράλληλα ο αναγνώστης έρχεται αντιμέτωπος με έναν ηγεμόνα διστακτικό, ευθυνόφοβο και απελπισμένο με αυτοκαταστροφική τάση.

²⁷ Ο «Lycogenes» εμφανίζεται τακτικά στα πρώτα τρία βιβλία της *Argenis* του Barclay. Αναλυτικά σύμφωνα με την έκδοση των Huber & Riley (2004) συμμετέχει παθητικά στην εξέλιξη της ιστορίας στο πρώτο βιβλίο (κεφάλαια : 1, 2, 8, 9, 10, 14, 17, 18, 20), δεύτερο βιβλίο (κεφάλαια: 1, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 15, 16, 19, 20, 21) και τρίτο βιβλίο που στο κεφάλαιο 1 ο αναγνώστης πληροφορείται τον θάνατό του, αλλά εξακολουθεί να αναφέρεται στις αναδρομικές σκέψεις των ηρώων με την εξέλιξη του αφηγήματος.

²⁸ Και αναλυτικά για τους χαρακτήρες Huber & Riley (2004: 45).

²⁹ Βλ. αναλυτικά υποκεφάλαιο 5.1. της παρούσας εργασίας.

«Μενέανδρος: Φίλε μου σύμμαχε³⁰, άφησέ με να αποθάνω, ίσως και ο θάνατός μου να γίνει το αντάλλαγμα της οργής των Θεών. Δεν έμεινε πλέον ούτε αίσθησις εις το σώμα ούτε αίμα εις τας φλέβας [...] τι πρέπει να κάμω εις τοιαύτην περίστασιν καλύτερον ένας ένδοξος και τιμημένος θάνατος, παρά μια ζωή δυστυχισμένη και βασανισμένη [...] Και τι πρέπει να αποφασίσω εις μίαν τοιαύτην κινδυνώδη περίστασιν;» (Chisacof, 2003: 524-525)

«Μενέανδρος: [...] σου εμπιστεύομαι και το βασίλειόν μου, και τη ζωήν μου, και τα στρατεύματά μου, και όλον τον εαυτόν μου.» (Chisacof, 2003: 527)

Ο βασιλιάς Μενέανδρος παρουσιάζεται ως ανίκανος να πάρει πολιτικές και στρατιωτικές αποφάσεις την ώρα που το βασίλειό του βρίσκεται στο μεγαλύτερο κίνδυνο. Τις αποφάσεις για αυτόν και το μέλλον του θα αναλάβουν οι σύμμαχοί του Αρχόβροτος και Αριοβαζάνης, οι οποίοι θα εξουδετερώσουν τον εχθρό που απείλησε την ειρήνη της Σικελίας. Αυτό ακριβώς ίσως να αποτελεί ένα έμμεσο σχόλιο του έργου για τους ηγεμόνες που είναι ανίκανοι στη λήψη αποφάσεων.

Συμπληρωματικά, ο Μενέανδρος εμφανίζει έναν αλαζονικό κι εγωιστικό χαρακτήρα, ο οποίος γίνεται έντονος αφενός σε έναν μονόλογό του στις πρώτες σκηνές και αφετέρου στη τελευταία σκηνή του θεατρικού έργου. Επεξηγηματικά, σε πρώτη φάση κατηγορεί τους θεούς για τη δυστυχία των βασιλέων και θεωρεί την κόρη του Αργεντίνα τη μεγαλύτερη εχθρό του, την οποία σκοπεύει να παντρέψει με κάθε κόστος, ώστε η εκθαμβωτική της ομορφιά να μην ξαναμπεί εμπόδιο στη ζωή του.

«Μενέανδρος: Κακορίζικοι οπού είμεθεν εμείς οι βασιλείς. Δεν έχομεν καν μίας στιγμής άνεσιν δια να χαρόμεν [...] υποφέρω εξ αιτίας της θυγατρός μου. Αχ εγώ παραπονούμαι με εσάς του αθανάτους, διότι δε δίδεται πάντοτε τα παιδιά προς παρηγορίαν των γονέων, άλλα πολλάκις δίδεται και δια παιδείαν [...]» (Chisacof, 2003: 528)

Αυτό που εν τέλει ενδιαφέρει τον Μενέανδρο είναι η αποκατάσταση της ηρεμίας και της γαλήνης στο σικελικό παλάτι και όταν το πετυχαίνει με τη διαδοχή του βασιλείου στο νόθο του παιδί και σύμμαχο Αρχόβροτο δεν τον νοιάζει η τύχη της κόρης του.

³⁰ Απευθύνεται στον Αρχόβροτο.

«Μενεάνδρος: Εγώ έχων τέτοιον υιόν δια διάδοχόν μου, δεν με μέλλει αν αποξενωθώ από αυτήν.» (Chisacof, 2003: 604)

Όπως συνεπάγεται από τα παραπάνω, ο χαρακτήρας του Μενεάνδρου παρουσιάζει στους αναγνώστες/κοινό του ανώνυμου θεατρικού μια πολύπλευρη εικόνα με έναν χαρακτήρα αμφιλεγόμενο, που όπως θα επεξηγηθεί και στο πέμπτο κεφάλαιο της εργασίας, δεν καθόρισε την εξέλιξη της ιστορίας σε τόσο βαθμό όσο θα τον περίμενε το κοινό, δεδομένου της αφιέρωσης του τίτλου από τον Έλληνα διασκευαστή. Χαρακτηριστικά φαίνεται να επηρεάζουν σε μεγαλύτερο βαθμό την υπόθεση και τις ανατροπές πρόσωπα όπως η υπηρέτρια Ξανθίππη³¹ και η βασίλισσα της Αφρικής Κλεονίκη³², αφενός η πρώτη με τον έντονο χαρακτήρα της και τη δολοπλοκία που έστησε προς όφελός της κι αφετέρου η δεύτερη με την αποκάλυψη ενός μυστικού που ανέτρεψε την υπόθεση του έργου.

3.4. Τα «Φώτα» της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*

Το ανώνυμο θεατρικό *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* χρονολογείται κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, δηλαδή στην ωρίμανση του Νεοελληνικού Διαφωτισμού στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 25). Η εξεταζόμενη θεατρική διασκευή, πέρα από τη διατήρηση των μοτίβων του περιπετειώδους μυθιστορήματος³³ που υιοθέτησε από το πρότυπό, την *Argenis*, φαίνεται να παρουσιάζει μέσα από τη δράση των προσώπων της σχετικά προοδευτικές θέσεις για την κοινωνία, τον άνθρωπο και την πολιτική.

Η υπόθεση του έργου ξεκινά με την υπηρέτρια του παλατιού, Ξανθίππη, να παίρνει αποφάσεις για την καθημερινότητα της πριγκίπισσας του παλατιού πριν ακόμη πάρει διαταγή από τον βασιλιά, Μενεάνδρο. Για παράδειγμα, αποφασίζει να

³¹ Παίρνει το λόγο στις 15 από τις 52 σκηνές του έργου.

³² Παίρνει το λόγο στις 4 από τις 52 σκηνές του έργου.

³³ Βλ. αναλυτικά το υποκεφάλαιο 5.4. της παρούσας εργασίας.

φέρει στο παλάτι τη διωγμένη από τον τόπο της, Θεαγένη³⁴, με σκοπό να κρατά συντροφιά και να παρηγορεί τη πριγκίπισσα Αργεντίνα στις δύσκολες στιγμές:

«Ξανθίππη: [...] Αυτή είναι καλή δια να την προσφέρω εις την βασίλισσαν μου την θέλει να έχει σύντροφον εις μοναξίαν [...]»
(Chisacof, 2003: 522)

«Ξανθίππη: [...] εστοχάστην ότι είναι ένα άξιον υποκείμενο δια να παρηγορεί τας δυστυχίας σου και να σε συντροφεύσει εις την μοναξίαν σου.» (Chisacof, 2003: 530)

«Ξανθίππη: Ιδού βασιλεύ οπού ήλθε, εγώ αρκετήν ώρα εσυνομίλησα με αυτήν, και εκατάλαβα οπού έχει μεγάλας αρετάς, έκρινα άξιον ότι χρησιμεύει δια την κυρία μου, και ούτως της την επρόσφερα.» (Chisacof, 2003: 532)

Επιπλέον, παρουσιάζεται να στέκεται διαρκώς δίπλα στην πριγκίπισσα Αργεντίνα, να την παρηγορεί, να μιλούν ανοιχτά αποκαλύπτοντας μυστικά, εν ολίγοις υπηρέτρια και πριγκίπισσα φαίνεται να έχουν δημιουργήσει στενό δεσμό, που θυμίζει σχεδόν εκείνον μάνας-κόρης:

«Ξανθίππη: Κυρία μου, μην είσαι τόσο δειλή και πεφοβισμένη διότι εγώ χθες προσφέροντας θυσίαν εις του θεού δια τον σου και δια εσένα»
(Chisacof, 2003: 529)

«Αργεντίνα: Αχ Ξανθίππη, να σου φανερώσω ένα μυστήριον οπού εγώ μόνη ιξεύρω, το φυλάττεις μυστικόν;

Ξανθίππη: Αν εγώ οπού σε ανέθρεψα και επέχω τόπον μητρός δεν ήθελα φυλάξει μυστικόν σου, ποίον άλλος έχει χρέος δια να το φυλάξει;»
(Chisacof, 2003: 542)

Αξίζει περισσότερο να σημειωθεί πως ο βασιλιάς Μενέανδρος μιλά μαζί με την Ξανθίππη για την πολιτική κρίση που υπάρχει στο βασίλειο και μάλιστα η υπηρέτρια τον συμβουλεύει για μια επικείμενη επίθεση:

«Ξανθίππη: Κύριε, ποίαν βοήθειαν θε να κάμουν τα ξύλα και τα αντισυλώματα; [...] έπρεπε δια την ασφάλειαν της ζωής σου να φέρεις μερικούς σωματοφύλακας δια να φυλάττουν το παλάτιον σου.

³⁴ Στο τέλος της Α' πράξης αποκαλύπτεται πως η Θεαγένη αποτελεί μεταμφίεση του βασιλιά της Γαλλίας, Πολύαρχου (Chisacof, 2003: 541).

Μενέανδρος: Τι τρελή οπού είσαι. Αυτός ο πύργος δεν έχει κανένα φόβον
[...]

Ξανθίππη: εις βαθύτατον ύπνον αυτοί ημπορούν να πλησιάσουν
ανεπαίσθητως, και να μεταχειρισθούν τας αναβάθρας δια να ανέβουν εις
τον τοίχον, και αφού πλέον ανέβουν, ημείς είμεσθεν χαμένοι.» (Chisacof,
2003: 535)

Επιπλέον, παρακάτω στο έργο ο αναγνώστης διαβάζει έναν μονόλογό της που σχολιάζει τόσο τη στάση του βασιλιά όσο και το ότι θα πρέπει η ίδια να δράσει μέσα στη δεινή κατάσταση που κυριαρχεί στο παλάτι και να μη μείνει αμέτοχη:

«Ξανθίππη: [...] ο βασιλεύς φαίνεται πως απελπίσθη πλέον από όλα, και δια τούτο ούτε βοήθειαν θέλει, ούτε συμβουλήν θέλεται κακόν πράγμα οπού είναι η απελπισία μίαν φοράν αφού κυριεύσει τον άν(θρωπ)ον, δεν έχει πλέον ελπίδα σωτηρίας. [...] εγώ πρέπει να στέκω αδιάφορος, και να βλέπω μακρόθεν τη δυστυχή του κατάσταση; [...] Ημπορώ να βρίσκομαι αμέτοχος από την τρικυμία; [...]» (Chisacof, 2003: 536).

Όλα τα παραπάνω, μεταφέρουν την ιδέα πως το υπηρετικό προσωπικό ενός παλατιού είχε τη δυνατότητα να ελίσσεται μέσα στην Αυλή παίρνοντας αποφάσεις, αναπτύσσοντας φιλίες και συμβουλευοντας ακόμη και σε κρίσιμα πολιτικά θέματα. Συνεπώς, στη δράση του παραπάνω προσώπου, της υπηρέτριας Ξανθίππης, προάγεται η ισότητα στην ελευθερία και στην έκφραση μεταξύ των ανθρώπων ανεξαρτήτως κοινωνικής θέσης ή αξιώματος.

Ο βασιλιάς Μενέανδρος στην πρώτη πράξη του έργου παρουσιάζει σε πολλά σημεία το πρότυπο ενός διαλλακτικού ηγεμόνα, που δεν διακατέχεται από έπαρση, αλλά συνδιαλέγεται με τους ανθρώπους που έχει δίπλα του για να πάρει αποφάσεις.

«Μενέανδρος: Φίλε μου σύμμαχε³⁵ [...] Και τι πρέπει να αποφασίσω εις μία τοιαύτην κινδυνώδη περίστασιν;» (Chisacof, 2003: 524-525)

Στο παραπάνω απόσπασμα εκφράζει ένα ερώτημα προς τον Αρχόβροτο, το οποίο αφορά το πως θα πρέπει να δράσει ο ίδιος ο Μενέανδρος σαν βασιλιάς της Σικελίας για τον εμφύλιο πόλεμο που έχει ξεσπάσει στο βασίλειό του. Παρόμοιο ερώτημα θα θέσει και στον βασιλιά της Σαρδηνίας Αριοβαζάνη:

³⁵ Σ' αυτή τη σκηνή απευθύνεται στον Αρχόβροτο.

«Μενεάνδρος: Φίλε μου σύμμαχε, τι κάμωμεν; Ίδού ο εχθρός οπού μας επερικύκλωσεν, ημείς κινδυνεύομεν, λοιπόν το απορμίζεις;» (Chisacof, 2003: 525)

Σύμφωνα με τα παραπάνω αποσπάσματα, ο βασιλιάς της Σικελίας, Μενεάνδρος, παρουσιάζεται πρωτίστως ως ένας βασιλιάς που δεν λειτουργεί επιπόλαια στη λήψη αποφάσεων, ειδικά όταν πρόκειται για κρίσιμες εμφύλιες συνθήκες, τις οποίες βιώνει το βασίλειό του. Συγκεκριμένα, εμπιστεύεται την κρίση και το πολεμικό σχέδιο που έχουν ο Αρχόβροτος και ο Αριοβαζάνης, αμφότεροι βασιλείς ξένων χωρών, και τους θεωρεί «φίλους» σε σημείο που εμπιστεύεται την ίδια του τη ζωή και την τύχη του λαού του στα χέρια τους (Chisacof, 2003: 525). Επιπρόσθετα, ο Μενεάνδρος φαίνεται να συνομιλεί για την άμυνα του παλατιού απέναντι στην απειλή των εχθρών και με την υπηρέτρια της κόρης του, Ξανθίππη, η οποία μάλιστα τον συμβουλεύει:

«Ξανθίππη: να φέρεις μερικούς σωματοφύλακας [...] αυτοί ημπορούν να πλησιάσουν ανεπαισθήτως, και να μεταχειρισθούν τας αναβάθρας δια να ανέβουν εις τον τοίχον [...]» (Chisacof, 2003: 535)

Το παραπάνω πρότυπο ηγεμόνα, το οποίο αφήνει το περιθώριο έκφρασης τόσο σε συμμάχους όσο και στους κοντινούς του ανθρώπους και πολύ περισσότερο η θέλησή του για διάλογο, η ενθάρρυνση που δίνει στους συμμάχους του να συμμετέχουν στην απόφασή του στη πολιτική του κρίση και η ευσπλαχνία του³⁶, τείνουν προς ένα πρότυπο ηγεμόνα στα πλαίσια της Φωτισμένης Δεσποτείας³⁷.

Αξίζει να αναφερθεί πως άλλη μια ένδειξη που ενισχύει το δεδομένο πως ο βασιλιάς Μενεάνδρος έχει το προφίλ του πεφωτισμένου μονάρχη είναι πως

³⁶ Στις πρώτες σκηνές του έργου παρουσιάζεται μια κοπέλα καταδιωγμένη από τον τόπο της, η Θεαγένη, η οποία βρίσκει καταφύγιο στη σικελική αυλή έπειτα από την ευσπλαχνία του βασιλιά Μενεάνδρου (Chisacof, 2003: 521, 532).

³⁷ Οι αρχές της «Φωτισμένης Δεσποτείας» αφορούν στο πρότυπο ενός ηγεμόνα που φροντίζει τους υπηκόους του με διαλλακτικότητα (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 18), καλλιεργώντας ιδέες του Διαφωτισμού (Δημαράς, 1989: 9).

προσπάθησε δύο φορές να παντρέψει την κόρη του με πρίγκιπες αλλοδαπής καταγωγής³⁸, με διαφορετικά ήθη, δηλαδή, από τα σικελικά και προφανώς αλλόθρησκα. Συνεπώς, ο βασιλιάς φέρεται να ήταν υπέρ της διαφορετικότητας και της ανεξιθρησκείας.

«Αρχόβροτος: εγώ αγκαλά αφρικανός όμως δε καταδέχομαι.» [...] (Chisacof, 2003: 527)

«Αργεντίνα: Ο π(ατ)ήρ μου έχει σκοπόν να με υπανδρεύσει κατ' αυτές τα ημέρας με κανένα από τους συμμάχους βασιλείς αυτοί είναι δύο, ο Αριοβαζάνης και ο Αρχόβροτος [...]» (Chisacof, 2003: 537)

«Μενέανδρος: Λοιπόν ιδού οπού δίδω τω Αριοβαζάνη την Αργεντίνα δια σύζυγόν του, και τον κάμνω γαμβρόν μου σήκω θύγατερ, δώσε τον το χέρι σου.» (Chisacof, 2003: 551)

«Μενέανδρος: Κόρη μου, με το να εφάνη ανάξιος ο Αριοβαζάνης, και του ερωτός σου και της βασιλικής μου ευνοίας ιδού οπού σήμεραν ψηφίζω δια γαμβρόν μου τον Αρχόβροτον» [...] (Chisacof, 2003: 572)

Αξίζει να τονιστεί πως το γεγονός ότι ο βασιλιάς Μενέανδρος ήταν υπέρ της διαφορετικότητας ενισχύεται στην αρχή της δεύτερης πράξης, όπου η πριγκίπισσα Αργεντίνα παρουσιάζεται συντετριμμένη στον Μενέανδρο λόγω της εξαφάνισης της Θεαγένης έπειτα από μια μάχη που έδωσε για να προστατέψει την πριγκίπισσα από μια δολοφονική επίθεση (Chisacof, 2003: 539). Η Αργεντίνα κλαίγοντας ανοίγει διάλογο με τον πατέρα της Μενέανδρο και του εξομολογείται την αγάπη της για την Θεαγένη.

«Αργεντίνα: Αχ πατέρα μου, εγώ έχασα την αγάπην μου την αναπνοήν μου, το συντηριτικόν της καρδιάς μου αυτή αιφνηδίως εχάθη από τους οφθαλμούς μου [...] Αδύνατον πατέρα μου να παρηγορήσεις την τεθλιμένην μου ψυχήν μόνη η Θεαγένη είναι η εδική μου παρηγορία αυτή μόνη είναι το ζωτικόν της καρδιάς μου ...» (Chisacof, 2003: 544)

Ο Μενέανδρος αντί να αντιδράσει αρνητικά -σύμφωνα με τα δεδομένα της εποχής- για την αγάπη που έχει αναπτυχθεί ανάμεσα στις δύο, όπως νομίζει, γυναίκες, είναι διατεθειμένος να κάνει ό,τι περνά από το χέρι του για να βρει τη Θεαγένη, ώστε να γαληνέψει η καρδιά της κόρης του Αργεντίνας (Chisacof, 2003: 544).

³⁸ Το ίδιο συμβαίνει και με τον Φιλόγωνα στην *Ερωφίλη*.

«Μενέανδρος: Αχ θυγατέρ, τι απευκταίον πράγμα οπού βλέπουν οι οφθαλμοί μου; Οίμοι, αν δεν παύσεις από την λύπην, εγώ πολλά φοβούμαι και δια την ζωήν σου [...] αν δια την Θεαγένην να την εύρω να σου τη φέρω.» (Chisacof, 2003: 544)

Στο παραπάνω σημείο της υπόθεσης έχει ήδη εξομολογηθεί ο Πολύαρχος στην Αργεντίνα, πως κρυβόταν πίσω από τη μεταμφίεση της Θεαγένης, αλλά το μεγάλο μυστικό δε το γνωρίζει ακόμη ο Μενέανδρος, με αποτέλεσμα να παίρνει ως δεδομένη την αγάπη της κόρης του για μια άλλη γυναίκα, την Θεαγένη. Βέβαια, ο αναγνώστης δεν εκπλήσσεται γιατί ξέρει ότι δεν πρόκειται για μια τέτοια συνθήκη, οπότε αυτή η καινοτομία γίνεται εμμέσως και εκ του ασφαλούς για τον συγγραφέα.

Από την άλλη πλευρά, ο αναγνώστης εκπλήσσεται με τη συμπεριφορά που εκδηλώνει η Αργεντίνα στον Πολύαρχο, πριν ακόμη αυτοαποκαλυπτεί και ενώ η ίδια νομίζει πως είναι γυναίκα. Η ηρωίδα εμφανίζεται σε πολλά σημεία να εκφράζει επίμονα και με ρομαντικό τρόπο αισθήματα πόθου και αγάπης για την υποτιθέμενη γυναίκα που έχει απέναντί της. Ο μεταμφιεσμένος Πολύαρχος σε Θεαγένη δείχνει ανταπόκριση γεγονός που δεν εκπλήσσει τον αναγνώστη η δική του στάση προς την πριγκίπισσα, διότι το κοινό γνωρίζει ότι είναι ένας άντρας που τρέφει αισθήματα για μια γυναίκα, άκρως αποδεκτό για τα δεδομένα της εποχής. Η αγάπη, μάλιστα, που παρουσιάζει η Αργεντίνα για τη Θεαγένη, πριν μάθει πως είναι ο Πολύαρχος μεταμφιεσμένος, παρατηρείται έντονα και με εμφανή τρόπο στις τελευταίες σκηνές της πρώτης πράξης, όπου βλέπουμε τις δύο θεωρητικά γυναίκες να ανταλλάσουν κομπλιμέντα, ερωτικά λόγια μέχρι και την Αργεντίνα να βλασφημεί γιατί η Θεαγένη είναι γυναίκα κι όχι άντρας³⁹.

«Αργεντίνα: Κυρία μου Θεαγένη, ευθύς οπού ήκουσα τον ερχομόν σου και το όνομά σου, συνέλαβον μία κλίσιν δια λόγον σου μέσα εις την καρδιά μου, οπού δεν ημπορώ να καταλάβω το αίτιον [...]

Θεαγένη: [...] Δια του λόγου σου μόνο ευνοιάζομαι, και βρίσκομαι εις μεγαλότατον φοβόν, στοχαζομένη τους κινδύνους σου η τύχη όμως φαίνεται πως μας ευσπλαχνίσθη, και συνήργησε δια να μας ενώσει [...] παρηγορώντας την τεθλιμμένην σου ψυχήν με τας ομιλίαις μου,

³⁹ Η μεταμφίεση υπάρχει στο πρότυπο που παρουσιάζεται ο Poliarachus μεταμφιεσμένος σε Theocrine (βλ. αναλυτικά 5.2. της παρούσας εργασίας). Όσον αφορά τον ιδιαίτερο δεσμό μεταξύ των δύο θεωρητικά γυναικών εμφανίζεται εξίσου και με έμμεσο τρόπο στην *Argenis* μέσα από μια αναδρομή της υπηρέτριας Selenissa στον Radiobanes.

συναναστροφήν μου και αν ο καιρός το καλέσει με αυτό το ίδιο σώμα μου αχ και ας ήτον δυνατόν να είμασθεν πάντοτε αχώριστοι εγώ μένω ευχαριστημένη, και ας είμαι και της πατρικής μου κληρονομιάς υστερημένη.

Αργεντίνα: Αχ σκληρότατη τύχη αχ φύσις (διατί να μην πλάσεις την Θεαγένην εις άλλο σχήμα;) εσείς αν θέλετε ημπορείται να ευσπλαγχνισθείτε δύο ακάμους και τρυφεράς καρδιάς, και να συντριγίησεται οπού ποτέ να μην χωρίσουν ναί Θεαγένη, εγώ θέλω σε έχει εις τόπον αδελφής μου, ομού να περιδιαβάζομεν, ομού να συντρώφομεν, ομού να εγλεντίζομεν και εις αυτήν μου την κάμεραν θέλει είστε η κλίνη σου και η ανάπαυσίς σου εγώ σου υπόσχομαι ότι ούτε εις τον ομόζυγον μου θέλω δείξει περισσοτέραν αγάπην, από όσης έχω εις εσέ.

Θεαγένη: [...] πως η δούλη σου να αξιωθεί περισσοτέρας αγάπης από έναν ερωμένον ομόζυγον; Αυτό είναι πράγμα ανήκουστον και δυσπαράδεκτον.

Αργεντίνα: Εχείς δίκαιον εις τούτο να απορείς πλην η ψυχή μου... δεν ιξεύρω πως να περιγράψω την κλίσιν οπού συνέλαβε δια λόγου σου ένα πράγμα αισθάνομαι, εις βάθος της καρδιάς μου οπού κρυφίως με λαλεί πως η Θεαγένη είναι η μόνη παρηγορία και το καταφύγιον μου. »
(Chisacof, 2003: 533-535)

«Αργεντίνα: [...] Λοιπόν εσύ οπού είσαι η αγάπη μου, παρακαλώ να με συμβουλευέσεις οποίον από τους δύο να διαλέξω⁴⁰.

Θεαγένη: [...] Ζήτησέ την από εκείνους οπού είναι αδιάφοροι εις τον έρωτά σου εγώ επειδή να σε αγαπήσω τόσον, οπού δεν ιξεύρω αν μία παρόμοια αγάπη να εστάθη ποτέ εις τον κόσμον οπού είναι εναντίον εις την ψυχήν μου.» (Chisacof, 2003: 537)

Με τα παραπάνω, λοιπόν, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι, τηρουμένων των αναλογιών, και έχοντας υπόψη ότι στην ελληνόφωνη παραγωγή δεν υπάρχουν συχνά τέτοια παραδείγματα, ότι στο σημείο αυτό είναι σαν να ενισχύεται, εμμέσως και με προσοχή, η ελευθερία στον έρωτα χωρίς έμφυλες διακρίσεις.

⁴⁰ Απευθύνεται στη Θεαγένη.

4. Το έργο *Argenis* του John Barclay

4.1. Η ζωή και το έργο του John Barclay.

Ο John Barclay γεννήθηκε στις 28/1/1582 στο Πουντ-α-Μουσόν της Λωρραίνης, όπου ο πατέρας του, William Barclay, που είχε καταγωγή από τη Σκωτία, βρισκόταν με την ιδιότητα του καθηγητή Αστικού Δικαίου (Huber & Riley, 2004: 4). Η μητέρα του, Anne de Malleviller, υπήρξε Γαλλίδα στην καταγωγή (Irving, 1829: 371).

Ο Γαλλοσκωτσέζος συγγραφέας είχε γαλλική ανατροφή σε κολλέγιο Ιησουϊτών (Irving, 1829: 371) και ολοκλήρωσε τη βασική του εκπαίδευση κατά την περίοδο 1601-1602. Υπήρξε εξαιρετικός μαθητής στην εκμάθηση και την εφαρμογή της λατινικής γλώσσας, αφού το 1601 δημοσίευσε μια ερευνητική μελέτη για τη *Θηβαΐδα* του Στάτιου⁴¹.

Το 1603 επισκέφτηκε το Λονδίνο με τη συνοδεία του πατέρα του, την ίδια χρονιά που ανέβηκε στο θρόνο ο Ιάκωβος Α΄. Ο Barclay επ' ευκαιρία των γεγονότων της εκθρόνισης, αποφάσισε να αφιερώσει στο νέο βασιλιά το πρώτο μέρος του σατιρικού του μυθιστορήματος, *Euphormionis Lusini Satyricon* (1603)⁴².

Το 1604, λέγεται πως γύρισε στο Παρίσι, παντρεύτηκε το 1605 την Louise Debonaire, με την οποία απέκτησαν τρία παιδιά (Irving, 1829: 372) και μετακόμισαν μόνιμα στην Αγγλία έως το 1616. Εκείνη η δεκαετία, που ο Barclay έζησε στην Αγγλία και στην αυλή του Ιάκωβου Α΄ στάθηκε καθοριστική, αφενός επειδή αποτέλεσε μια κρίσιμη περίοδο για την εξέλιξή του ως συγγραφέα, αφετέρου οι εμπειρίες του από το συγκεκριμένο περιβάλλον αποτέλεσαν την πρώτη του ύλη για την έμπνευση του δημοφιλέστερου έργου του με τίτλο *Argenis* (Huber & Riley, 2004: 4). Το 1616 μετακόμισε στη Ρώμη όπου και απεβίωσε στις 15/8/1621 σε ηλικία 39 ετών (Irving, 1829: 376).

⁴¹ Σύμφωνα με τους Huber & Riley (2004: 4), λεξιλόγιο, δομή κειμένου και νοήματα μέσω της μελέτης του για τον Στάτιο απαντώνται στην *Argenis* (1621).

⁴² Επιρροή από το *Satyricon* του Πετρωνίου (Huber & Riley, 2004: 3) και το όνομα του πρώτου μέρους του σατιρικού του ίσως είναι το *Carmen Gratulatorium* (Huber & Riley, 2004: 4).

Όσον αφορά στην εργογραφία του, το 1604 δημοσίευσε το *Kalendae Januariarum*, που στάλθηκε ως ποιητική προσφορά στον Ιάκωβο Α΄ (Irving, 1829: 372). Το 1605 δημοσίευσε το δεύτερο μέρος του σατιρικού του μυθιστορήματος, *Satyricon*, έτος κατά το οποίο στιγματίστηκε με το θάνατο του πατέρα του (Irving, 1829: 372). Το 1606 θα δημοσιεύσει λατινική ποίηση με τίτλο *Sylvae* (Huber&Riley, 2004: 4) και το 1609 επιμελήθηκε και δημοσίευσε μία πραγματεία του πατέρα του κατά του πάπα, *De Potestate Papae* (Irving, 1829: 373). Το 1610 δημοσίευσε το τρίτο μέρος του σατιρικού *Apologia* και το 1614 το τέταρτο με τίτλο *Icon Animorum* (Irving, 1829: 373, 375). Το δημοφιλέστερο και τελευταίο του έργο *Argenis* πρωτοδημοσιεύτηκε μετά τον θάνατό του το 1621.

4.2. Το τελευταίο του έργο, *Argenis*.

Έχει υποστηριχτεί ότι η *Argenis* γράφτηκε τα τελευταία χρόνια του βίου του Barclay στη Ρώμη, αλλά πρωτοτυπώθηκε στο Παρίσι τη χρονιά του θανάτου του, το 1621 (Κεχαγιόγλου, 1997: 136). Πρόκειται για ένα ογκώδες, λατινόγλωσσο, αλληγορικού, πολιτικού, ηρωικοερωτικού χαρακτήρα μυθιστόρημα μπαρόκ (Κεχαγιόγλου, 2001: 681).

Σύμφωνα με τους Huber & Riley (2004: 11), ο Barclay στο μυθιστόρημά του ένωσε τον υψηλό με τον σοβαρό τόνο, παρουσιάζοντας με δυναμική και κριτική στάση πολιτικά και θρησκευτικά ερωτήματα. Προσάρμοσε στοιχεία από το αρχαίο μυθιστόρημα και την «αρχαία διαλογική λογοτεχνία»⁴³ (βλ. *Αιθιοπικά* του Ηλιόδωρου, *Κύρου Παιδεία* του Ξενοφώντα). Επιπρόσθετα, το έργο δείχνει να απεικονίζει την ατμόσφαιρα της γαλλικής Αυλής και ειδικότερα του Ερρίκου Δ΄, αλλά και του Ερρίκου Γ΄, αφού τα γεγονότα του μυθιστορήματος βρίσκονται πολύ κοντά με τα πολιτικά γεγονότα της Γαλλίας του δεύτερου μισού του 16^{ου} αιώνα (Huber & Riley, 2004: 17).

Η πλοκή εκτυλίσσεται με φόντο την ελληνορωμαϊκή αρχαιότητα διασώζοντας αρκετά μοτίβα ενός αρχαιοελληνικού περιπετειώδους μυθιστορήματος, όπως: ο έρωτας για τη νεαρή κι όμορφη πριγκίπισσα, αποχωρισμοί, απρόσμενες συναντήσεις, δολοπλοκίες, πολιορκίες, πόλεμοι, εμφύλιοι πόλεμοι, γνήσια και νόθα τέκνα, μεταμορφώσεις ηρώων, πειρατικές φιγούρες κ.ά. (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 227).

⁴³ Βλ σχετικά Huber & Riley (2004:11).

Ο απώτερος σκοπός του Barclay γράφοντας την *Argenis* ήταν η δημιουργία ενός νέου λογοτεχνικού είδους, του πολιτικού μυθιστορήματος. Υπάρχουν τρεις οπτικές για να δει κάποιος το συγκεκριμένο έργο. Η πρώτη αφορά σ' ένα μυθιστόρημα που μιλά για την αγάπη του Poliarchus και της Argenis, τις περιπέτειές τους κι εν τέλει την ευτυχή κατάληξη. Η δεύτερη οπτική αφορά σε μια πολιτική πραγματεία με συζητήσεις γύρω από ποικίλα πολιτικά και θρησκευτικά θέματα, της οποίας το μεγαλύτερο μέρος του υλικού αντλείται από τις εμπειρίες του στην Αυλή του Ιάκωβου Α' της Αγγλίας. Η τελευταία οπτική αφορά σε μια ιστορική αλληγορία με τα πρωτεύοντα και δευτερεύοντα πρόσωπα του κειμένου να εκπροσωπούν συγκεκριμένες ιστορικές φιγούρες⁴⁴ (Huber & Riley 2004: 11).

Τέλος, σύμφωνα με την Αθήνη (2010: 16) στην *Argenis* του Barclay θίγονται θεματικές και προβληματισμοί γύρω από τη διαχείριση της εξουσίας, την αναζήτηση του ιδανικού πολιτεύματος, το πρότυπο του μονάρχη, προβληματισμοί που απασχολούσαν σε μεγάλο βαθμό το φαναριώτικο περιβάλλον μέσα στο οποίο μεταφράστηκε το έργο, όπως αναλύεται παρακάτω.

4.3. Η δημοφιλία, το μεταφραστικό περιβάλλον της *Argenis* και ο αντίκτυπός της στο περιβάλλον των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών.

Στα χρόνια της κορύφωσης του Νεοελληνικού Διαφωτισμού συνεχίζονται οι μεταφράσεις έργων από ξένες γραμματείες⁴⁵, εμφανίζονται νέοι τίτλοι και συγγραφείς, αλλά και συνθέτονται κάποια πρωτότυπα κείμενα. Ένα μέρος των μεταφράσεων της εποχής γίνονται από πρόσωπα προσκείμενα στους Φαναριώτες ηγεμόνες και σαφώς ικανοποιούν τις αναγνωστικές προσδοκίες (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 227).

Το έργο *Argenis* (1621) του John Barclay γνώρισε πάνω από 60 μεταφράσεις σε 13 ευρωπαϊκές γλώσσες (Κεχαγιόγλου, 1997: 136). Πρόκειται για το πιο

⁴⁴ Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την αντιστοιχία των χαρακτήρων του μυθιστορήματος και της ιστορικής πραγματικότητας της εποχής βλ. Huber & Riley, 2004: 45-48.

⁴⁵ Πολλές φορές τα κείμενα κινούνται στο ρεύμα του νεοκλασικισμού (Αθήνη & Ξούριας, 2015:222).

δημοφιλές και πολυμεταφρασμένο έργο του. Το μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα δημιουργούσε έντονη έλξη στο αναγνωστικό και κριτικό κοινό λόγω του περιπετειώδους του χαρακτήρα σε συνδυασμό με την ερωτική διάθεση, αφού παρέπεμπε στα μυθιστορήματα της ύστερης αρχαιότητας, του μεσαίωνα και των νεότερων χρόνων (Κεχαγιόγλου, 1997: 136-137). Ο διχασμός των κριτικών, εν τέλει, έδωσε στο ογκώδες και πολυσύνθετο μυθιστόρημα του Barclay τους εξής ειδολογικούς τίτλους: ερωτικό, ηρωικό, ηθικό, αλληγορικό, πολεμικό, πολιτικό, περιπετειώδες (Collignon, 1902). Αξίζει να σημειωθεί, επιπλέον, πως το έργο εντοπίζεται στη βιβλιοθήκη των Μαυροκορδάτων⁴⁶ (Αθήνη, 2010: 14) όσο και σε βιβλιοθήκες της Βλαχίας και της Τρανσυλβανίας (Ταμπάκη, 2001: 20). Οι Μαυροκορδάτοι, επιπλέον, αναγνωρίζουν το μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα ως ένα «κάτοπτρο ηγεμόνων», αφού αυτό το ειδολογικά πολυσύνθετο μυθιστόρημα είναι δυνατό να θεωρηθεί ιδανικό για ηθικοπολιτικούς προβληματισμούς κι άλλωστε στον κατάλογο της βιβλιοθήκης τοποθετείται στην κατηγορία των «ηθικών» συγγραμμάτων (Αθήνη, 2010: 16).

Στη Βιβλιοθήκη της Ρουμανικής Ακαδημίας σώζονται δύο αποσπασματικά νεοελληνικά χειρόγραφα της *Argenis* του Barclay, που σύμφωνα με την Ταμπάκη (2001: 27) είναι τα Ms. Gr. 488 (περιέχει το τέταρτο βιβλίο) και 605 (πρώην 238, περιέχει το δεύτερο βιβλίο). Επιπλέον, στη Βιβλιοθήκη του Μεγάλου Σπηλαίου στα Καλάβρυτα υπήρχε ένα ακόμη χειρόγραφο (χφ.65), το οποίο εκτιμάται πως καταστράφηκε το 1934 από πυρκαγιά (Κεχαγιόγλου, 1997: 137). Τέλος, όσον αφορά στη νεοελληνική χειρόγραφη παράδοση της *Argenis*, διασώζονται στην Ισπανία άλλα τρία χειρόγραφα (15468, 15469 και 15470) στη συλλογή της Fundaci6n Lázaro Galdiano, που περιλαμβάνουν σε περισσότερα από 800 φύλλα και τα πέντε βιβλία της *Argenis* (Κεχαγιόγλου, 1997: 138-139). Πιθανή κτήτορας των παραπάνω φαίνεται, σύμφωνα με την ανάγνωση του κτητορικού σημειώματος του πρώτου χειρογράφου,

⁴⁶ Οι πρώτοι Μαυροκορδάτοι, γλωσσομαθείς και βιβλιόφιλοι, κάνουν σημαντικά βήματα στο χώρο της συγγραφής και της μετάφρασης (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 223). Η βιβλιοθήκη των Μαυροκορδάτων ήταν πλούσια σε ξενόγλωσσους τίτλους, ανάμεσα στους οποίους υπήρχαν αρκετά πεζά μυθιστορήματα και θεατρικά κείμενα (Ταμπάκη, 2004: 91-112). Στα χρόνια της ηγεμονίας του Κωνσταντίνου Μαυροκορδάτου χρονολογούνται κάποιες μεταφράσεις, οι οποίες αποδεικνύουν την έλξη του φαναριώτικου περιβάλλοντος από το πλασματικό αφήγημα σε πεζό λόγο αλλά και την προσοχή του προς τη μυθοπλαστική γραφή μπαρόκ (Αθήνη & Ξούριας, 2015: 227).

να είναι η Δόμνα Σεβαστή Καλ(λ)ιμάχη⁴⁷ καθιστώντας ταυτόχρονα και την εμφανή φαναριώτικη καταγωγή τους πέρα από την ενίσχυση της γυναικείας ανάγνωσης (Κεχαγιόγλου, 2001: 681).

Σύμφωνα με τον Κεχαγιόγλου (1997: 136) το ελληνικό μεταφραστικό ενδιαφέρον για την *Argenis* έγκειται στο ότι το συγκεκριμένο μυθιστόρημα εμπεριέχει έντονους πολιτικούς και κοινωνικούς προβληματισμούς, διαχειρίζεται με αξιοσημείωτη ματιά ηθικές θεματικές σε συνδυασμό με το «νεοκλασικιστικό» πραγματολογικής υπόστασής του περίβλημα. Επιπρόσθετα, το χρονικό άνοιγμα της νεοελληνικής χειρόγραφης παράδοσης της *Argenis*, μπορεί να τοποθετηθεί κάπου στα μέσα του 18^{ου} αιώνα (Κεχαγιόγλου, 1997: 140).

Το νεοελληνικό μεταφραστικό ενδιαφέρον σε συνδυασμό με την ευρύτερη απήχηση της *Argenis* έρχεται να επισφραγιστεί και στο περιβάλλον των Ηγεμονιών με την ύπαρξη μιας θεατρικής διασκευής, που βασίστηκε στο μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα με τίτλο *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* (Κεχαγιόγλου, 1997: 137 & Ταμπάκη, 2001: 20-21)⁴⁸.

⁴⁷ Για αναλυτικές πληροφορίες σχετικά με τα συγκεκριμένα χειρόγραφα και τη Δόμνα Σεβαστή Καλ(λ)ιμάχη βλ. Κεχαγιόγλου, 1997: 138-143.

⁴⁸ Για αναλυτικές πληροφορίες σχετικά με την *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* και το μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα βλ. στο προηγούμενο κεφάλαιο 3.

5. Η «γέννηση» της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* από την *Argenis*

Σε αυτό το κεφάλαιο θα επιχειρηθεί μια σύγκριση ανάμεσα στο ανώνυμο έργο *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* και στο πρότυπό του *Argenis* του John Barclay. Συγκεκριμένα, θα επισημανθούν οι αλλαγές, οι οποίες πραγματοποιούνται στην υπόθεση και στη πλοκή, κατά τη μετάβαση από τον αφηγηματικό τρόπο του προτύπου στον μιμητικό-διαλογικό του νέου έργου, οι αιτίες αυτών των αλλαγών, αλλά και οι μεταβολές, που υπάρχουν σε πρόσωπα και χαρακτήρες. Επιπλέον, θα εξεταστούν μια σειρά από μοτίβα, τα οποία αποτελούν κοινά σημεία του περιεχομένου των δύο κειμένων.

Θα πρέπει να σημειωθεί πως για την *Argenis*, ένα λατινόγλωσσο μυθιστόρημα, η μελέτη έχει βασιστεί στην αγγλική του μετάφραση των Riley & Huber (2004), ενώ για το ανώνυμο ελληνικό θεατρικό η εργασία έχει συμβουλευτεί την (μοναδική ως τώρα) έκδοση της Chisacof (2003). Η έκδοση της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* στην Ανθολογία της Chisacof παρουσιάζει μεταγραφικά λάθη, στα οποία δεν έχει γίνει παρέμβαση από την υπογράφουσα της παρούσας εργασίας, που δεν αφορά σε κριτική έκδοση ή μεταγραφή του κειμένου που υπάρχει στο χειρόγραφο.

5.1. Τίτλος

Στην *Argenis* ο Barclay δίνει έμφαση στην ηρωίδα της ιστορίας του, στην οποία αφιερώνει και τον τίτλο. Η αφηγηματική του δράση ακολουθεί τα μονοπάτια της πολιτικοϊστορικής αλληγορίας και εκτυλίσσεται γύρω από την ιστορία της όμορφης πριγκίπισσας, η οποία βρίσκεται σε κίνδυνο. Πρόκειται για ένα ευρωπαϊκό έργο που στρέφεται στην τροχιά του αρχαίου ερωτικού-περιπετειώδους μυθιστορήματος (Αθήνη: 2010:14), με έντονο το παραμυθικό στοιχείο το οποίο, όμως, στοχεύει και σε μια πολιτική κριτική⁴⁹.

⁴⁹ Βλ. κεφάλαιο 4 της παρούσας εργασίας.

Από την άλλη πλευρά, στην *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* ο ανώνυμος συγγραφέας δίνει έμφαση στον βασιλιά του σικελικού παλατιού, όπως φαίνεται και από τον τίτλο. Ο Μενεάνδρος είναι από τα βασικά πρόσωπα της ιστορίας παίρνοντας το λόγο στις 20 από 52 σκηνές του ελληνικού έργου. Αξίζει όμως να σημειωθεί ότι σε περισσότερες σκηνές (στις 23 από τις 52) εμφανίζεται η πριγκίπισσα και κόρη του Αργεντίνα και πως ο χαρακτήρας του στο έργο δεν καθορίζει την εξέλιξη της δράσης σε τέτοιο βαθμό όσο θα τον περίμενε ο αναγνώστης από τον τίτλο του έργου.

Η λέξη «τραγωδία» παραπέμπει στο ότι επρόκειτο το αναγνωστικό κοινό να διαβάσει ένα θεατρικό είδος με εισαγωγικό μέρος για τους ήρωες και την ιδιότητά τους και με τρεις πράξεις, οι οποίες περιέχουν 52 σκηνές με διαλόγους, μονολόγους, και σκηνικές οδηγίες. Επιπρόσθετα, η λέξη «τραγωδία» ενδέχεται να αφορά στο περιεχόμενο, δηλαδή στις συμφορές που θα αντιμετωπίσει ο βασιλιάς Μενεάνδρος κατά την εξέλιξη της ιστορίας και τα δεινά, τα οποία θα ενσκήψουν στη σικελική αυλή και θα τον δοκιμάσουν.

Αξιοσημείωτο είναι ότι ο ανώνυμος συγγραφέας δεν αλλάζει την υπόθεση της ιστορίας, δηλαδή επικεντρώνεται στο δαιδαλώδη έρωτα της πριγκίπισσας και στα εμπόδια που προκύπτουν για να καταλήξει μαζί με τον αγαπημένο της, αλλά προχωρά στην αλλαγή του τίτλου στοχεύοντας έναν βασιλιά διστακτικό, ευθυνόφοβο, με έλλειψη επιβολής και με αστάθεια συμπεριφοράς⁵⁰, δεδομένο που ίσως να αποτελεί ένα έμμεσο πολιτικό σχόλιο της ανώνυμης θεατρικής διασκευής. Η παραπάνω θέση εκφράζεται με εγκράτεια, καθώς το ανώνυμο θεατρικό παρουσιάζει ξεκάθαρα ένα κοινωνικό και ψυχαγωγικό χαρακτήρα, χωρίς άμεσα σχόλια, που να στοχεύουν σε κάποιο πολιτικό πρόσωπο της εποχής. Ωστόσο, φαίνεται εμμέσως να στοχεύει σε όσους βασιλείς είναι αδύναμοι να κρατήσουν ένα κράτος.

⁵⁰ Βλ. αναλυτικά υποκεφάλαιο 3.3.2. Πρόσωπα και Χαρακτήρες.

5.2. Υπόθεση και Πλοκή

Με τον ίδιο τρόπο που ο ανώνυμος συγγραφέας της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* επιλέγει να κρατήσει από την *Argenis* μόνο τους βασικούς της χαρακτήρες και όσα πρόσωπα επηρεάζουν άμεσα τη δράση των πρωταγωνιστικών προσώπων, ακριβώς με τον ίδιο τρόπο θα λειτουργήσει για την πλοκή του έργου.

Στην υπόθεση του θεατρικού έργου διατηρούνται μόνο εκείνα τα γεγονότα, που επηρεάζουν άμεσα τους βασικούς χαρακτήρες. Παραλείπονται, δηλαδή, οι μπαρκλεικές λεπτομέρειες που αφορούν στον εμφύλιο πόλεμο, ατονούν τα πολιτικά γεγονότα με τις ίντριγκες που γεννιούνται εξαιτίας τους, απουσιάζουν οι μακροσκελείς-έντονες περιγραφές και η δράση των δευτερευόντων χαρακτήρων. Όλα τα παραπάνω οφείλονται στην αλλαγή του λογοτεχνικού είδους, δηλαδή από το αφηγηματικό είδος του μυθιστορήματος ο ανώνυμος συγγραφέας περνά στο διαλογικό/δραματικό είδος του θεατρικού έργου σε πεζό λόγο. Αυτό σημαίνει ότι είναι αναγκασμένος, αρχικά, να παραλείψει, λόγω της μικρότερης έκτασης του θεατρικού είδους, ένα μεγάλο μέρος των εξελίξεων της υπόθεσης, που υπήρχαν στο πεντάτομο μακροσκελές μυθιστόρημα και κατά δεύτερον να προχωρήσει στην αναδιάρθρωση της υπόθεσης με σκοπό την ενίσχυση των στοιχείων της αγωνίας και της δράσης, που δομούν ένα θεατρικό έργο (Κορνέιγ, 1979: 135).

Η *Argenis* ξεκινά (Huber & Riley, 2004: 103) με τον Archombrotus, έναν γενναίο άντρα που φτάνει από την Αφρική στις όχθες της Σικελίας και μέσα σε δραματικές καταστάσεις συναντά τον εξίσου γενναίο Poliarchus, τον οποίο κυριεύει η αγάπη του για την *Argenis*, κόρη του βασιλιά της Σικελίας, Meleander. Ενώ και η *Argenis* εκφράζει την αγάπη της για τον Poliarchus, ο ίδιος χάνει την εύνοια του βασιλιά της Σικελίας και αναγκάζεται να τραπεί σε φυγή. Ο Archombrotus εισέρχεται καλοδεχούμενος στο σικελικό παλάτι, το οποίο απειλείται από την εξέγερση του Lycogenes, ευγενή και αντάρτη. Μετά από έντονες αντιπαραθέσεις ο βασιλιάς Meleander και ο εχθρός του παλατιού του Lycogenes θα καταλήξουν σε μια προσωρινή συνθήκη ειρήνης.

Στην ελληνική θεατρική διασκευή υπάρχει μια εντελώς διαφορετική αρχή, με γεγονότα που στο πρότυπο θα παρουσιαστούν αργότερα, όπως θα δούμε πιο κάτω. Στις όχθες της Σικελίας καταφθάνει μια γυναίκα τρομαγμένη και κυνηγημένη από τον

τόπο της, την Ήπειρο, ψάχνοντας καταφύγιο ονόματι Θεαγένη. Αξίζει να αναφερθεί ότι η Θεαγένη, είναι ο Πολύαρχος, μεταμφιεσμένος σε γυναίκα, ώστε να καταφέρει να μπει στο σικελικό παλάτι. Το ίδιο τέχνασμα υπάρχει και στην *Argenis*, που ο αναγνώστης, όμως, μαθαίνει για τη μεταμφίεση του Poliarchus σε Theocrine και θα αναλυθεί περαιτέρω παρακάτω.

«Θεαγένη: Κυρία, το να ευσπλαχνίζεσαι τινάς τους δυστυχείς ανθρώπους [...] ελεήσου μίαν όπου καταδιώκεται [...] Η Ηπίρος με είδε να γεννηθώ της οποίας ο βασιλεύς Κλεάνθης εστάθη ο πατήρ μου.» (Chisacof, 2003: 521)

Η Θεαγένη εμφανίζεται στην αρχή της πρώτης πράξης να συνομιλεί με την υπηρέτρια του παλατιού, Ξανθίπη, η οποία την λυπάται για την κακή της μοίρα κι αποφασίζει να της δώσει καταφύγιο στη σικελική αυλή, ώστε να κάνει συντροφιά ταυτόχρονα στη πριγκίπισσά της Αργεντίνα, η οποία είναι εξίσου δυστυχισμένη για τα δεινά που έχουν βρει το τόπο της εν εξελίξει της εξέγερσης του Λυκογένη.

«Ξανθίπη: «Η τύχη σου εβοήθησε να έλθεις ενταύθα [...] Η γεναιότης του βασιλέως μου [...] θέλουν σοι δώσει μίαν χείρα ευεργετικήν εις τα βάσανά σου και θεραπευτικήν εις τα πληγές σου.» (Chisacof, 2003: 521)

Ξανθίπη: «Αυτή φαίνεται μια δυστυχής βασιλοπούλα η καρδιά της με λύπην εταράχθη εις όσα ήκουσεν από εμέ [...] Αυτή είναι καλή δια να την προσφέρω εις την βασίλισσαν μου την οποίαν θέλει έχει σύντροφον εις την μοναξιάν της και παραμυθίαν εις την συμφορά της» (Chisacof, 2003: 522)

Στο τέλος της πρώτης πράξης αποκαλύπτεται πως η Θεαγένη είναι ο Πολύαρχος μεταμφιεσμένος σε γυναίκα, ο οποίος καταφέρνει με αυτό τον τρόπο να μπει στο βασιλικό παλάτι. Αυτοαποκαλύπτεται στην Αργεντίνα έπειτα από μια σκηνή μάχης, που έπρεπε να δώσει, εξαιτίας της ξαφνικής επίθεσης του Λυκογένη:

«Θεαγένη: [...] δια να σου αποκαλύψω και εγώ τα μυστικά της καρδιάς ου άκουσον λοιπόν κυρία μου, εώς τώρα με ενόμιζες Θεαγένη θυγατέρα του βασιλέως Κλεάνθου ίξευρε όμως πως ονομάζομαι Πολύαρχος, και κατοικώ πλησίον του Ηριδανού ποταμού φύλαττε τα όσα μου υποσχέθης σε αφήνω υγείαν.» (Chisacof, 2003: 541)

Οι αναγνώστες γνωρίζουν από την πρώτη στιγμή για τη μεταμπίηση του Πολύαρχου σε γυναίκα με το όνομα Θεαγένη εξαιτίας του εισαγωγικού των προσώπων της ιστορίας που υπάρχει πριν το έργο (Chisacof, 2003: 519). Οπότε, το αναγνωστικό κοινό δε ξαφνιάζεται με την αποκάλυψη του Πολύαρχου, παρά το κρατάει περισσότερο σε αγωνία η σχέση που αναπτύσσει ο Πολύαρχος με την Αργεντίνα, ενώ η ίδια η πριγκίπισσα πιστεύει πως ο Πολύαρχος είναι γυναίκα και κατ' ουσίαν οι δύο πρωταγωνιστές αναπτύσσουν τον έρωτά τους υπό αυτές τις προϋποθέσεις. Επιπλέον, ο Πολύαρχος αναγκάζεται να εγκαταλείψει την περιοχή για αδιευκρίνιστους λόγους⁵¹ υποσχόμενος στην Αργεντίνα ότι θα γυρίσει να τη διεκδικήσει με την ιδιότητα του βασιλιά⁵²:

«Πολύαρχος: Αϊ, κυρία μου, εσύ δεν αγάπησες κανένα ποταπόν
άν(θρωπ)ον, αλλά τον βασιλέα της άνω και κάτω Γαλλίας [...] εγώ τώρα
μισεύω εντούθεν, θέλω υπάρξει εις το βασίλειον μου, δια να αρματώσω
μία φοβεράν δύναμην, και να έλθω να σε ζητήσω από τον π(ατέ)ρα σου
με ειρηνικόν τρόπον.» (Chisacof, 2003: 557-8)

Τα παραπάνω γεγονότα της ιστορίας δεν εμφανίζονται στην αρχή του μυθιστορήματος του Barclay, παρά μόνο η εξέγερση του παλατιού και η απειλή του εχθρού Λυκογένη, που καταλήγει σε προσωρινή ειρήνη. Στο μπαρκλεϊκό έργο τα συγκεκριμένα γεγονότα ο συγγραφέας επιλέγει να τα τοποθετήσει στο τρίτο βιβλίο (Huber & Riley, 2004: 483-557) ως αφηγηματική αναδρομή (flash back) της υπηρέτριας της βασίλισσας, Selenissa⁵³ στον Radiobanes, ο οποίος την έχει πάρει με το μέρος του για να διεκδικήσει το χέρι της πριγκίπισσας Argenis.

Εν ολίγοις, ο αναγνώστης πληροφορείται για τα συγκεκριμένα γεγονότα και τη μεταμπίηση του Poliarchus⁵⁴ πολύ πιο μετά κατά την εξέλιξη της ιστορίας του

⁵¹ Στο μυθιστόρημα του Barclay, στο πρώτο βιβλίο διευκρινίζεται ο λόγος για τον οποίο ο Poliarchus αναγκάζεται να φύγει εκτάκτως από τη Σικελία, ενώ στην ελληνική διασκευή αυτή η πληροφορία παραλείπεται. Στην *Argenis* ο Poliarchus χάνει την εύνοια του βασιλιά της Σικελίας, Meleander, ενώ στην εξεταζόμενη ελληνική διασκευή ο βασιλιάς της Σικελίας, Μενέανδρος, δεν έχει πληροφορηθεί την ύπαρξη του Πολύαρχου τόσο νωρίς στην υπόθεση του έργου.

⁵² Ο Πολύαρχος παρουσιάζεται στο ελληνικό έργο ως βασιλιάς της άνω και της κάτω Γαλλίας (Chisacof, 2003: 557). Η ίδια σκηνή παρουσιάζεται στην *Argenis* στο τρίτο βιβλίο (Huber & Riley, 2004: 547)

⁵³ Βλ. «Ξανθήπη» στην ελληνική διασκευή.

⁵⁴ Εμφανίζεται ως «Theocline», ενώ στην ελληνική διασκευή ως «Θεαγένη».

μυθιστορήματος, σε αντίθεση με την ελληνική διασκευή όλα τα παραπάνω διαδραματίζονται την πρώτη πράξη του έργου. Συμπληρωματικά, στο μυθιστόρημα το αναγνωστικό κοινό γνωρίζει από τις πρώτες γραμμές την ύπαρξη του Poliarchus (Huber & Riley, 2004: 103), ενώ στη διασκευή εμφανίζεται στο τέλος της πρώτης πράξης (Chisacof, 2003: 558) σαν «Πολύαρχος».

Είναι εμφανές πως, διαβάζοντας τις πρώτες σκηνές της ελληνικής διασκευής και συγκρίνοντας με την *Argenis*, διαπιστώνεται πως ο ανώνυμος συγγραφέας προχωρά σε σημαντικές αλλαγές στην πλοκή, αλλά και στην υπόθεση, αφού αφενός επιλέγει να τοποθετήσει τα γεγονότα σε τάξη και να δώσει στην πλοκή γραμμικότητα και αφετέρου αποκρύπτει από τον αναγνώστη πληροφορίες⁵⁵ με σκοπό να αυξήσει την αγωνία και το αίσθημα της δράσης, που παίζουν κομβικό ρόλο στο διαλογικό είδος (θέατρο) σε σύγκριση το αφηγηματικό είδος (μυθιστόρημα).

Ο Αρχόβροτος, ένας από τους βασικούς ήρωες, εμφανίζεται στην αρχή και των δύο έργων αλλά με διαφορετικό τρόπο. Στην *Argenis* εμφανίζεται μαζί με τον Poliarchus που έχουν φτάσει στις όχθες της Σικελίας (Huber & Riley 2004: 111), ενώ στη διασκευή παρουσιάζεται απευθείας στις πρώτες σκηνές να συνομιλεί στο πλάι του βασιλιά της Σικελίας Μενεάνδρου, ως «φίλος» και «σύμμαχος».

«Αρχόβροτος: Βασιλέα μου, τι κάμνομεν, να οπού ο Λυκογένης μας επερικύκλωσεν; Αχ, η ζωή σου κινδυνεύει. Δια αγάπην των Θεών, φύλαξε τον ευατόν σου.

Μενεάνδρος: Φίλε μου σύμμαχε [...] Και τι πρέπει να αποφασίσω εις μίαν τοιαύτην κινδυνώδη περίστασιν;» (Chisacof, 2003: 524-525)

Ο Αρχόβροτος έχει κερδίσει την εύνοια και τον σεβασμό του βασιλιά γεγονός που υπάρχει πολύ πιο μετά στην εξέλιξη της ιστορίας της *Argenis*, και πιο συγκεκριμένα κατά το τέλος του πρώτου βιβλίου και στην αρχή του δεύτερου βιβλίου ο ίδιος σώζει το βασιλιά Meleander από την επίθεση του εχθρού Lycogenes (Huber & Riley, 2004: 255).

⁵⁵ Πρόκειται για τη μεταμφίεση του Πολύαρχου, τη ζωή του Μενεάνδρου στην Αφρική, η προέλευση του Αρχόβροτου (βλ. αναλυτικά παρακάτω)

Ο Αριοβαζάνης, «δούκας της Σαουϊας⁵⁶», κάνει την είσοδό του στην πέμπτη σκηνή της πρώτης πράξης της ελληνικής διασκευής ως σύμμαχος του βασιλιά Μενεάνδρου για τον αποπλισμό του εχθρού του παλατιού Λυκογένη.

«Μενεάνδρος: Φίλε μου σύμμαχε, τι κάμωμεν; Ίδού ο εχθρός οπού μας επερικύκλωσεν, ημείς κινδυνεύομεν, λοιπόν το απορμίζεις;

Αριοβαζάνης: Μην φοβείσαι τελείως, ιδού ο καιρός εις τον οποίον πρέπει να θριαμβεύσω κατά του Λυκογένους. Τα στρατεύματά μου είναι θαυμαστά και ο αρχηγός των όσον θαυμαστότερος, τοσούτον και τολμηρότερος.» (Chisacof, 2003: 525)

Στην *Argenis*, όμως, η είσοδος του Radiobanes στην εξέλιξη των γεγονότων θα αργήσει και ο Barclay θα την τοποθετήσει στο δεύτερο βιβλίο (Huber & Riley, 2004: 379) ως μοναδική ελπίδα όλων για την ανατροπή του Lycogenes και την ειρήνη του βασιλείου. Ο λόγος που ο διασκευαστής επιλέγει στο ανώνυμο θεατρικό του να μη καθυστερήσει να εισαγάγει στην υπόθεση τον χαρακτήρα του Αριοβαζάνη γίνεται σε ένα πρώτο επίπεδο λόγω του λογοτεχνικού είδους, που είναι μικρότερο σε έκταση, οπότε οφείλει να διατηρήσει τα βασικά σημεία της υπόθεσης του μπαρκλεϊκού μυθιστορήματος χωρίς να επιμείνει στις πληροφορίες της μακροσκελούς αφήγησης της *Argenis*.

Σε ένα δεύτερο επίπεδο τοποθετώντας ο ανώνυμος διασκευαστής τον Αριοβαζάνη πιο νωρίς στην υπόθεση του θεατρικού έργου ίσως να παρουσιάζει την επιθυμία του να ενισχύσει την αδυναμία στο πρόσωπο του βασιλιά Μενεάνδρου να διαχειριστεί την κρίση που περνά το βασίλειό του λόγω της εμφύλιας επίθεσης. Αυτό συμβαίνει διότι Αρχόβροτος και Αριοβαζάνης εμφανίζονται στην αρχή του έργου στις σκηνές δ' και ε' (Chisacof, 2003: 524-525) σε ένα σημείο που ο Μενεάνδρος βρίσκεται σε πανικό, απελπισμένος και αδύναμος να διαχειριστεί την υπεράσπιση του βασιλείου του από τον επικείμενο εχθρό μόνος του.

«Μενεάνδρος: [...] άφησέ με να αποθάνω, ίσως και ο θάνατός γίνει το ανάλλαγμα της οργής των Θεών. Δεν μου έμεινε πλέον ούτε αίσθησις εις το σώμα ούτε αίμα εις τα φλέβας [...] τι πρέπει να κάμω εις τοιαύτην περίστασιν καλύτερον ένα ένδοξος και τιμημένος θάνατος, παρά μια ζωή δυστυχισμένη.» (Chisacof, 2003: 524)

⁵⁶ Εννοεί τη Σαρδηνία.

Τελικά, ο Αρχόβροτος σκοτώνει το Λυκογένη στην αρχή της δεύτερης πράξης της διασκευής, όμως στην *Argenis* αυτό θα συμβεί στην αρχή του τρίτου βιβλίου (Huber & Riley, 2004: 425). Ο Αριοβαζάνης στην ελληνική διασκευή θα περιγράψει αναλυτικά στο Μενέαδρο στη τρίτη σκηνή της δεύτερης πράξης πως ο Αχρόβροτος σκότωσε το Λυκογένη και την επιτυχία του σχεδίου τους⁵⁷:

«Αριοβαζάνης: [...] Εκεί ήθελες ιδεί να σφάζονται αναμεταξύ τους χωρίς καμίαν διάκριση [...] ο Αρχόβροτος ανακαλέσας όλας του τα δυνάμεις, και υψώσας το Λυκογένην, έρριπεν αυτόν εις τη γην [...] αποφάσισε να δώσει πλέον τέλος του πολέμου, η με την ίδιαν του τη ζωήν, ή με εκείνην του Λυκογένους αυτός είχε αποφασίσει να τον πνίξει υπό κάτου. [...] εύγαλε το μαχαίριδιον του και έχωσεν εις το υπογράστριον του Λυκογένους κατατρυπώντας τον εις πολλά μέρη, εώς ου απεφάσησε την μικράν του ψυχήν, και ευθύς ο θάνατος επερίσσευσε ...» (Chisacof, 2003: 545)

Στην *Argenis* στο πρώτο βιβλίο (Huber & Riley, 2004: 103) φαίνεται ο Meleander και ο Lycogenes να συνάπτουν συνθήκη ειρήνης και να περνούν ένα διάστημα ανακωχής πριν την ξαφνική επίθεση που αποφασίζει να εξαπολύσει ο Lycogenes παραβιάζοντας τη συνθήκη στο τρίτο βιβλίο (Huber & Riley, 2004: 417). Όλα τα παραπάνω, παραλείπονται από τον ανώνυμο συγγραφέα της διασκευής επιλέγοντας να κρατήσει από την υπόθεση της *Argenis* τα γεγονότα της αρχής του τρίτου βιβλίου, που αφορούν την ξαφνική επίθεση του Λυκογένη και τον αφοπλισμό του για την επιστροφή της ειρήνης στο βασίλειο (Chisacof, 2003: 522, 524-525, 544-545). Η παραπάνω παράλειψη του ανώνυμου διασκευαστή έγκειται στο ότι έχει επιλέξει να απομακρύνει από την υπόθεση του θεατρικού το έντονο πολιτικό σκηνικό, που υπάρχει στην υπόθεση *Argenis*. Αυτό συμβαίνει διότι πιθανώς δεν επιθυμεί μέσα από τη διασκευή του να περάσει κάποιο πολιτικό μήνυμα, αλλά να αναδείξει το ψυχαγωγικό χαρακτήρα της υπόθεσης.

Η πληροφορία της αφρικανικής καταγωγής του Αρχόβροτου αποκαλύπτεται άμεσα τόσο στην *Argenis* (Huber & Riley, 2004: 111) όσο και στη θεατρική διασκευή της:

⁵⁷ Παρόμοια είναι η εξέλιξη στην υπόθεση της *Αργενίδας* (Huber & Riley, 2004: 425).

«Αρχόβροτος: εγώ αγκαλά και αφρικανός όμως δεν καταδέχομαι να είμαι κατά τη φιλίαν [...]» (Chisacof, 2003: 527)

Οι πληροφορίες, όμως, που αφορούν το βασιλιά της Σικελίας Μενεάνδρο και την επαφή του με το αφρικανικό έδαφος παραλείπονται στην ελληνική διασκευή. Συγκεκριμένα, ο Meleander παρουσιάζεται στην *Argenis* στο πρώτο βιβλίο να έχει ζήσει στην Αφρική σε νεότερη ηλικία (Huber & Riley, 2004: 193)⁵⁸. Επομένως, ο αναγνώστης του μυθιστορήματος γνωρίζοντας αυτά τα στοιχεία της υπόθεσης είναι προετοιμασμένος και υποψιασμένος για το μεγάλο μυστικό και ανατροπή του έργου που αφορά στο ότι ο Αρχόβροτος/*Archombrotus* καταλήγει να είναι γιος του βασιλιά Μενεάνδρου/*Meleander*. Στην *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* οι πληροφορίες για τη ζωή του βασιλιά στην Αφρική αλλά και η μεγάλη ανατροπή και η αποκάλυψη του μυστικού γίνονται στην τρίτη πράξη, δηλαδή στο τελείωμα του έργου:

Μενεάνδρος: «Αχ, πολλά υποπεύομαι ... ένα υιόν οπού εγώ δεν εγνώριζον (τρέχει αγκαλιάζει και περιπτύσσεται τον Αρχόβροτον). Εσύ είσαι ο υιός μου.»

«ίξευρε ότι ο Αρχόβροτος είναι φυσικός υιός, εις καιρόν όπου διέτριβες ενταύθα, τον έσπειρες εις την κοιλιάν μου⁵⁹» (Chisacof, 2003: 603)

Τα παραπάνω έχουν ως αποτέλεσμα ο αναγνώστης να βρίσκεται σε πλήρη άγνοια κυριευμένος στην τρίτη πράξη του διασκευασμένου έργου από αγωνία και όντας αντιμέτωπος με ένα τέλος που έχει ανατροπές, τις οποίες δεν περιμένει. Αυτό συμβαίνει λόγω του θεατρικού είδους, επειδή ο ανώνυμος συγγραφέας ίσως σκοπίμως προχωρά στην αφαίρεση κομβικών πληροφοριών της υπόθεσης, ώστε να κορυφώσει την ένταση και την έκπληξη του αναγνωστικού του κοινού.

Επιπλέον, ο Αρχόβροτος αγνοεί την αλήθεια τόσο στη θεατρική διασκευή όσο και στην *Argenis*. Δεν εμφανίζεται σε κανένα σημείο να υπονοεί πως γνωρίζει το μεγάλο μυστικό. Άλλωστε αν συνέβαινε αυτό δεν θα εξέφραζε ερωτικά

⁵⁸ Στο τέλος της *Argenis* αποκαλύπτεται πως ο Meleander είχε παντρευτεί χάνοντας θεωρητικά γυναίκα και παιδί στη γέννα στο πέμπτο βιβλίο (Huber & Riley, 2004: 943).

⁵⁹ Ο Μενεάνδρος διαβάζει το γράμμα που του έχει γράψει η βασίλισσα της Μαυριτανίας, Κλεονίκη.

συναισθήματα για την πριγκίπισσα του σικελικού παλατιού, Αργεντίνα, που καταλήγει να είναι αδερφή του:

«ενηγκαλίσου την αδερφή σου υιέ μου»⁶⁰ (Chisacof, 2003: 603)

Αξίζει να σημειωθεί πως στο θεατρικό έργο υπάρχει ένα σημείο προοικονομίας για το ότι ο Αχρόβροτος είναι πραγματικός γιος του Μενεάνδρου, αλλά η σκέψη του αναγνώστη ή του θεατή σύμφωνα με την εξέλιξη της υπόθεσης, όταν διαβάζει το σημείο, στρέφεται στο ότι ο Αχρόβροτος ίσως να γίνει γαμπρός του Μενεάνδρου, αφού είναι ερωτευμένος με την κόρη του Αργεντίνα. Δε παύει, όμως, να αποτελεί ένα σημείο προοικονομίας.

«Μενεάνδρος: Αχ Αρχόβροτε, διατί η τύχη να μη με αξιώσει να σε έχω υιόν μου;» (Chisacof, 2003: 603)

Μια σημαντική αλλαγή ανάμεσα στα δύο έργα είναι πως στην *Argenis* ο Poliarchus γνωρίζεται με τον Archombrotus κι αναπτύσσουν δεσμό φιλίας πριν τους φέρει σε ρήξη η κοινή τους αγάπη για την πριγκίπισσα Argenis (Huber & Riley, 2004:117). Στη θεατρική διασκευή ο Αρχόβροτος δεν γνωρίζει την ύπαρξη του Πολύαρχου παρά όταν πέφτει στα χέρια του ένα ερωτικό γράμμα προς τον Πολύαρχο από την Αργεντίνα, αφού ο Μενεάνδρος έχει αρραβωνιάσει τον Αρχόβροτο με την Αργεντίνα. Ο Αρχόβροτος με τυχαίο τρόπο θα πάρει το γράμμα από τον πιστό φίλο και χιλίαρχο του παλατιού Κλεόβροτο, επειδή νόμιζε πως είναι προδότης. Ο ίδιος έβαλε τους ανθρώπους του να ψάξουν τα υπάρχοντα του Κλεόβροτου, ο οποίος είχε μαζί του το γράμμα της Αργεντίνας προς τον Πολύαρχο. Το γράμμα αφενός ανέλυε από τον ανεπιθύμητο γάμο της με τον Αρχόβροτο που αποφάσισε ο πατέρας της και αφετέρου εξέφραζε την μοναδική της αγάπη για τον Πολύαρχο. Όσον αφορά την *Argenis* η πριγκίπισσα προσπαθεί να στείλει γράμμα στο Πολύαρχο στο δεύτερο και στο τέταρτο βιβλίο (Huber & Riley, 2004: 219 & 643).

«Αργεντίνα: πρέπει και εγώ να εξαποστείλω τον Κλεόβροτον με γράμμα μου εις τον Πολάρχον [...]» (Chisacof, 2003: 574)

⁶⁰ Είμαστε στη στιγμή που μαθαίνει ο Αχρόβροτος μέσω του γράμματος της μητέρας του Κλεονίκης, πως η γυναίκα που ερωτεύτηκε είναι ετεροθαλής αδερφή του.

«Κλεόβροτος: Πολλά καλά το εστοχάσθης. Δως μου το γράμμα, και υπάγω να λάβω την άδειαν τον βασιλέως, δεν αφήνω υγείαν.» (Chisacof, 2003: 576)

«Αρχόβροτος: Εγώ απλώς και ως έτυχε δεν πιστεύω εμένα μου φαίνεται πως αυτός είναι ένας προδότης (προς τους στρατιώτας του). Ερευνήσατε αυτόν τα ρούχα του [...] (ξεγυμνώντας τον ευρίσκουν το γράμμα το οποίον λαμβάνει εις χείρας του)» (Chisacof, 2003: 577)

«Κλεόβροτος τρέμον: Αυθέντα, δώσε μοι το γράμμα [...]» (Chisacof, 2003: 577)

«Αρχόβροτος αναγνώσκει το γράμμα: Αχ ψυχή μου Πολύαρχε, η αργοπορία σου κινδυνεύει να με φέρει εις την εσχάτην απελπισίαν. Ίξευρε ότι μετά του Αριοβαζάνης, με ενυμφεύθη ο Αρχόβροτος. Εγώ και δεν ημπορώ να προτιμήσω έναν αφρικανόν από εσένα οπού είσαι ένας ιμπεράτορ τόσον του βασιλείου σου όσο και της ψυχής μου εγώ δεν τον μισώ ολιγότερον από τον Αριοβαζάνην. Αν αυτό προλάβει τον ερχομόν σου, ο π(α)τήρ μου θε να με βιάσει δια να τον νυμφευθώ. Εγώ αποφάσισα να φυλάξω τον έρωτα μου, μόνο δια εσένα λοιπόν ίξευρε ότι έχω να προτιμήσω τον Άδην, παρά τον Αρχόβροτον. Και αν έλθεις και δεν εύρεις, πρέπει να ακολουθήσεις εκεί οπού είμαι δια να με απολαύσεις. Υγιαίνε.» (Chisacof, 2003: 577)

Προχωρώντας την παράλληλη εξέταση των δύο έργων, διαπιστώνεται πρωτίστως ότι η υπόθεση της διασκευής έχει μια φανερή αναδιάρθρωση σε σύγκριση με την *Argenis* διότι παραλείπονται επεισόδια χωρίς όμως ο Έλληνας διασκευαστής να επινοεί καινούργια. Οπότε, η υπόθεση των εξεταζόμενων έργων παραμένει ίδια με κάποιες παραλείψεις από την πλευρά του διασκευασμένου θεατρικού. Όσον αφορά την πλοκή του διασκευασμένου έργου αλλάζει για να επιτευχθεί η γραμμικότητα μέσω της σωστής χρονικής σειράς των γεγονότων, γιατί στο μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα η σειρά των γεγονότων διακόπτεται από τις αναδρομές, περιγραφές ή τις παρεμβάσεις του συγγραφέα.

Σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο για την υπόθεση της ελληνικής ανώνυμης διασκευής, ο Πολύαρχος με την Αργεντίνα βιώνουν έναν έρωτα με πολλά εμπόδια μέσα σε ένα απειλητικό περιβάλλον υπό την εξέγερση του αντάρτη Λυκογένη στη Σικελία. Αφορμή της εξέγερσης δεν αποτελεί η διαδοχή του θρόνου, αλλά η εκθαμβωτική ομορφιά της πριγκίπισσας, που θα ήθελαν όλοι να αποκτήσουν.

«Ξανθήπη: Είναι η ασύγκριτος ωραιότης της βασιλίσσης μου αυτή διήγειρε και ερέθησεν όλους εις απόλαυσίν της. Δεν έμεινε τινάς όπου να μην ήρπασε τα όπλα [...]» (Chisacof, 2003: 522)

Ο Λυκογένης πραγματοποιεί μια ξαφνική επίθεση στο Μενέανδρο, αλλά πέφτει στην ενέδρα του Αρχόβροτου και με τη βοήθεια του Αριοβαζάνη τον απόπλισε και εξουδετέρωσε. Η Σικελία, ενώ επιστρέφει σε καιρό ειρήνης, φέρνει και τη διεκδίκηση του χεριού της πριγκίπισσας από τους Αριοβαζάνη και Αρχόβροτο, οι οποίοι προσπαθούν να την κατακτήσουν ως αντάλλαγμα, επειδή έσωσαν το σικελικό βασίλειο από τον εμφύλιο πόλεμο του Λυκογένη.

Αριοβαζάνης: Λοιπόν, βασιλέα μου είναι καιρός πλέον δια να με ποιήσεις με την ανταμοιβήν οπού υποσχέση [...] ιξεύρω πως εγώ είμαι γαμβρός του (Chisacof, 2003: 546, 550)

Αρχόβροτος: δεν αμφιβάλλω πως η Αργεντίνα είναι εδική μου (Chisacof, 2003: 551)

Η πριγκίπισσα Αργεντίνα είναι αφιερωμένη στον έρωτά της για τον Πολύαρχο, ο οποίος έχει εγκαταλείψει τη Σικελία, για να επιστρέψει στην πατρίδα του, να πάρει το στρατό του και να γυρίσει, ώστε να τη διεκδικήσει με την ιδιότητα του βασιλιά (Chisacof, 2003: 558). Στην ελληνική διασκευή ο βασιλιάς της Σικελίας, Μενέανδρος, δεν γνωρίζει για την επαφή του Πολύαρχου με τη σικελική αυλή παρά την πληροφορείται στην τελευταία πράξη από τον Κλεόβροτο, διότι κανείς δεν τον έχει ειδοποιήσει πως κρυβόταν πίσω από τη μεταμφίεση της Θεαγένης. Όμως, αξίζει να σημειωθεί πως ο Μενέανδρος εμφανίζεται να γνωρίζει τον Πολύαρχο σαν προσωπικότητα και το πόσο δυνατός αυτοκράτορας είναι και τον καλωσορίζει, παρόλο που εκφράζει την έντονη επιθυμία του στον Κλεόβροτο να μη του δώσει το χέρι της κόρης του γιατί έχει υποχρέωση στον Αρχόβροτο.

«Κλεόβροτος: Κύριε, η θάλασσα όλα είναι σκεπασμένη από ναυτικά πλοία, και μου φαίνεται πως είναι η αρμάδα του Πολύαρχου, ενωμένη με εκείνην του Αρχόβροτου έξελθε να τους ιδείς, και ετοιμάσου να τους υποδεχθείς.» (Chisacof, 2003: 598)

«Μενέανδρος: Ω κάκιστος και ολεθρός ερχομός καλά, ο Αρχόβροτος πρέπει να έλθει αυτός είναι ο γαμβρός μου μα ο Πολύαρχος τι ζητεί και έρχεται με το αυτήν δύναμην; [...] Εγώ Κλεόβροτε δεν θε να γίνω παίγνιον εις τον κόσμον, να τη μνηστεύω πότε με ένα και πότε με άλλον η

τύχη της ήτον δια τον Αρχόβροτον, και εις εκείνον πλέον έδωσα την αποφασίν μου εγώ είμαι πολλά υπόχρεος [...] γνωρίζω αυτή την αλήθειαν, και πως έχει μεγάλη δύναμιν ο Πολύαρχος ως αυτοκράτωρ [...]. » (Chisacof, 2003: 599)

«Μενεάνδρος: Εγώ αποδέχομαι σήμερα με την υπερβολικήν μου χαρά τον περιποθητόν μου γαμβρόν, και τον άκρον μου φίλον Πολύαρχον [...]» (Chisacof, 2003: 602)

Στην *Argenis* ο βασιλιάς Meleander γνωρίζει για την ύπαρξη του Poliarchus από το πρώτο βιβλίο (Huber & Riley, 2004: 12). Επομένως, ο Έλληνας διασκευαστής επιλέγει να περιορίζει σε σημαντικό βαθμό τη πολιτική σχέση που μπορεί να έχει ο βασιλιάς της Σικελίας Μενεάνδρος με τον βασιλιά της Γαλλίας Πολύαρχο και να ενισχύσει σα χαρακτήρα τον Πολύαρχο ως προς τις πράξεις του με γνώμονα τον έρωτά του για την Αργεντίνα. Οπότε, σ' αυτό το σημείο φαίνεται πως ο ανώνυμος συγγραφέας του θεατρικού επιθυμεί να ενισχύσει τον ερωτικό και κοινωνικό χαρακτήρα των πρωταγωνιστών του κι όχι τόσο τον πολιτικό χαρακτήρα,⁶¹ γεγονός που αποδεικνύεται και στο ότι παραλείπει να εντάξει στο διασκευασμένο θεατρικό όλα εκείνα τα επεισόδια της *Argenis*, που στην ουσία ανεδείκνυαν τη πολιτική αλληγορία του Barclay.

Ο Πολύαρχος στην ελληνική ανώνυμη διασκευή παρουσιάζεται από τις πρώτες σκηνές, αλλά μεταμφιεσμένος σε γυναίκα, τη Θεαγένη, όπως ήδη επισημάνθηκε. Κάτω από αυτές τις συνθήκες και κατά τη διάρκεια όλης της πρώτης πράξης του έργου, αναπτύσσεται το αίσθημα του έρωτα και της συντροφικότητας ανάμεσα στους δύο χαρακτήρες (Θεαγένη-Αργεντίνα) ακόμη και μετά την αποκάλυψη της μυστικής μεταμφίεσης του Πολύαρχου στην εκπνοή της τελευταίας σκηνής της πράξης⁶².

«Θεαγένη: Κυρία μου, ίδε οπού άρχισε να φαίνεται το φως της ημέρας, καιρός είναι δια να σου αποκαλύψω και εγώ μυ//στικά της καρδιάς μου άκουσον λοιπόν κυρία μου, εώς τώρα με ενόμιζες δια Θεαγένη θυγατέρα

⁶¹ Το μόνο σημείο στο έργο που μπορεί ο αναγνώστης να διακρίνει ένα έμμεσο πολιτικό σχόλιο είναι οι πράξεις και ο χαρακτήρας του βασιλιά Μενεάνδρου.

⁶² Τα παραπάνω γεγονότα στην *Argenis* παρουσιάζονται ως αναδρομή της υπηρέτριας της *Argenis* στο τρίτο βιβλίο του έργου, ενώ στο διασκευασμένο θεατρικό έχουν κομβική σημασία για τη ροή της δράσης κατά την πρώτη πράξη.

του βασιλέως Κλεάνθουν ίξευρε όμως πως ονομάζομαι Πολύαρχος [...]»
(Chisacof, 2003: 541)

Οι Αριοβαζάνης και Αρχόβροτος, που διεκδικούν το χέρι της πριγκίπισσας ως αντάλλαγμα της βοήθειάς τους στην ανατροπή εισβολής στο σικελικό παλάτι, πληροφορούνται για την ύπαρξη του Πολύαρχου με διαφορετικούς τρόπους. Η αποκάλυψη στον Αριοβαζάνη συμβαδίζει με εκείνον του μπαρκλεϊκού μυθιστορήματος, ενώ στη περίπτωση του Αρχόβροτου έχουμε μια αναδιάρθρωση στην υπόθεση. Ο Αριοβαζάνης στην προσπάθειά του να προσεγγίσει την Αργεντίνα αποφασίζει να δωροδοκήσει την υπηρέτριά της, Ξανθίπη⁶³, η οποία του αποκαλύπτει τόσο τον μεγάλο έρωτα που υπάρχει ανάμεσα στους δύο νέους όσο και τον τρόπο με τον οποίο ο Πολύαρχος κατάφερε να μπει στο παλάτι μεταμφιεσμένος και να την κατακτήσει⁶⁴. Στο μεταξύ ο Μενέανδρος έχει αποφασίσει να κάνει γαμπρό τον Αριοβαζάνη για την κόρη του.

«Μενέανδρος: Λοιπόν ιδού οπού δίδω του Αριοβαζάνη την Αργεντίαν
δια σύζυγόν του, και τον κάμνω γαμβρόν μου» (Chisacof, 2003: 551)

Αφού γνωρίζει πλέον την αλήθεια, ο Αριοβαζάνης καταστρώνει ένα σχέδιο⁶⁵ για να απαγάγει την Αργεντίνα, σχέδιο το οποίο θα αποτύχει με την έκτακτη παρέμβαση του Αρχόβροτου⁶⁶ και του Κλεόβροτου⁶⁷. Έπειτα από την αποτυχία του σχεδίου του, στο τέλος της δεύτερης πράξης, ζητάει έλεος για τις πράξεις κι επιστρέφει στην πατρίδα του χωρίς να αφήσει να υπονοηθεί πως είναι πρόθυμος για αντίποινα.

⁶³ Τόσο στην ελληνική διασκευή όσο και στην *Argenis*, η υπηρέτρια Ξανθίπη/Selenissa αποφασίζει να βάλει τέλος στη ζωή της μετά την προδοσία της, αφού συμμάχησε με τον Αριοβαζάνη/Radiobanes (Huber & Riley, 2004: 604).

⁶⁴ Στο σημείο αυτό η υπόθεση συμβαδίζει με εκείνη της *Argenis*, δηλαδή η υπηρέτρια της πριγκίπισσας Selenissa υποχωρεί στη δωροδοκία του Radiobanes και του αποκαλύπτει το μεγάλο μυστικό της μεταμφίεσης του Poliarchus σε Theocrine. (Huber & Riley, 2004: 483, 539).

⁶⁵ Παρόμοια εξελίσσεται και η υπόθεση στο μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα (Huber & Riley, 2004: 609).

⁶⁶ Στην *Argenis* τον Archombrotus βοηθά ο βασιλιάς Meleander (Huber & Riley, 2004: 801).

⁶⁷ Χιλίαρχος του σικελικού παλατιού και πιστός φίλος του Πολύαρχου.

«Αριοβαζάνης: [...] Να αντισταθώ εις τοσούτον πλήθος δε δύναμαι Να μείνω ενταύθα έως αύριον, κινδυνεύω η ζωή μου αχ, τι δυστυχία [...] δεν έπρεπε να φερθώ με τοιούτον τρόπον [...] την νύχτα θέλω μισεύσει εις τους τόπους μου με ειρήνην και ησυχίαν, κι ας ξεχάσω μίαν οπού αγαπά άλλον, από τον οποίον ίσως είναι και η σωφροσύνη της σεσυλημένη.»

(Chisacof, 2003: 568)

Ο Αριοβαζάνης, όμως, είχε αποφασίσει να επιτεθεί στο βασίλειο του Αρχόβροτου στη Μαυριτανία, για να πάρει εκδίκηση, γεγονός το οποίο αναφέρεται ξεκάθαρα στη *Argenis* (Huber & Riley, 2004: 749), αλλά παραλείπεται από το συγγραφέα στην ελληνική διασκευή, μάλλον με σκοπό να ξαφνιάσει το κοινό στην τρίτη πράξη του έργου, αφού δεν περιμένει την επικείμενη επίθεση του Αριοβαζάνη δεδομένου ότι φεύγει από τη Σικελία με «ήσυχη» και «ειρηνική» διάθεση για την πατρίδα του.

«Αριοβαζάνης: [...] και τη νύχτα θέλω μισεύσει εις τους τόπους μου με ειρήνην και ησυχίαν» (Chisacof, 2003: 568)

«Κλεονίκη⁶⁸: Εκείνος υιέ μου είναι ένας ασεβής, ένας παράνομος, ένας άρπαξ, και αφανιστής της βασιλείας μου, είναι εκείνο το άγριον θηρίον ο Αριοβαζάνης. Όστις δεν εχόρτασε ληλατών και κουρσεύον όλους τους τόπους της βασιλείας μου, αλλά ζητεί και τον θρόνον μου [...]»

(Chisacof, 2003: 581-582)

Στο δρόμο του Αριοβαζάνη θα βρεθεί ο Πολύαρχος, ο οποίος οδηγήθηκε στο βασίλειο της Μαυριτανίας έπειτα από κάποιες θαλάσσιες περιπέτειες και θα βοηθήσει τη βασίλισσα Κλεονίκη⁶⁹ να εξουδετερώσει τις δυνάμεις του Αριοβαζάνη, οι οποίες απειλούν το βασίλειό της.

«Πολύαρχος: Εγώ θέλω αναδεχθεί δια εσέ όλον τον πόλεμον, και θέλω διαυθεντεύσει και την τιμήν σου και τον βασιλείόν σου. Τα στρατεύματά σου είναι όλα έτοιμα; [...] ο εχθρός πλησιάζει με βαρύ στράτευμα, και πρέπει να τον προκαταλάβομεν. [...] εσείς έχοντας ένα αρχηγόν ωσάν εμένα, δεν πρέπει να φοβήσθαι [...] ήδη βλέπω πια την νίκην οπού μας στολίζει την κεφαλήν με ένα χρυσούν στέφανον.» (Chisacof, 2003: 582-

583)

⁶⁸ Απευθύνεται στον Πολύαρχο.

⁶⁹ Βλ. Hyanisbe στην *Argenis*.

Τα γεγονότα της υπόθεσης που αφορούν τη βασίλισσα της Μαυριτανίας και τη σχέση της με τον Poliarchus, ο οποίος θα τη βοηθήσει στις απειλές που δέχεται το βασίλειό της, θα λάβουν χώρα στο αρχικό κομμάτι της *Argenis* και θα συνεχιστούν στο τέταρτο και πέμπτο βιβλίο με μια ενδιάμεση παύση (Huber & Riley, 2004: 301, 715). Επεξηγηματικά, στην *Argenis* ο αναγνώστης πληροφορείται για την παρουσία του Poliarchus στη Μαυριτανία μόλις στο δεύτερο βιβλίο, δηλαδή, πριν την επίθεση του Lycogenes στο σικελικό βασίλειο και την έλευση του Radirobanes στη Σικελία κι όχι στη Μαυριτανία. Ο ανώνυμος συγγραφέας της ελληνικής διασκευής, δηλαδή, προχωρά και σε άλλη μια αλλαγή στην πλοκή, τοποθετώντας τα γεγονότα που αφορούν τη δράση του Πολύαρχου στη Μαυριτανία κατευθείαν στην τρίτη πράξη, δηλαδή προς το τέλος του έργου, αφού έχουν προηγηθεί η λήξη του σικελικού εμφυλίου, η διεκδίκηση της Αργεντίνας από τον Αριοβαζάνη και η αποτυχία του σχεδίου του.

Ο Barclay τοποθετεί τον Poliarchus στη Μαυριτανία προς την αρχή του μυθιστορήματος, αδρανοποιεί σχεδόν τη δράση του σε ένα μεγάλο μέρος του μυθιστορήματος κι επανέρχεται στο πέμπτο και τελευταίο βιβλίο της *Argenis*, ώστε να δώσει πάλι έντονη δράση στον πρωταγωνιστή του κι αφού έχει προχωρήσει η υπόθεση του έργου. Εν ολίγοις, ο Έλληνας διασκευαστής πέρα από το ότι επιλέγει να τοποθετήσει τα γεγονότα σε χρονική τάξη χωρίς αναδρομές ή παύσεις φαίνεται να επιθυμεί να κρατήσει σταθερότητα στη δράση του χαρακτήρα του Πολύαρχου, ο οποίος παίρνει το λόγο στις 13 από τις 52 συνολικά σκηνές του διασκευασμένου έργου, δηλαδή αμέσως μετά από τους χαρακτήρες της Αργεντίνας και του Μενεάνδρου με 23 και 20 σκηνές αντίστοιχα.

Στη διασκευή, ο Πολύαρχος αποδεχόμενος το κάλεσμα βοήθειας της Κλεονίκης⁷⁰ καταφέρνει να εξουδετερώσει τον Αριοβαζάνη στη ξαφνική επίθεση που εξαπόλυσε το βασίλειο της Μαυριτανίας.

«Πολύαρχος: Αυτή η βασίλισ χθες μανθάνουσα τον ερχομόν μου, μόνη ήλθε προς με [...] δια να λάβει τη βοήθειαν μου εναντίον τον τύραννον οπού την αδικεί.» (Chisacof, 2003: 580)

⁷⁰ Η Κλεονίκη παρουσιάζεται ως μητέρα του Αχρόβροτου στο διασκευασμένο εξεταζόμενο έργο (Chisacof, 2003: 589).

«Κλεονίκη⁷¹: Εκείνος υιέ μου είναι ένας ασεβής, ένας παράνομος, ένας άρπαξ, και αφανιστής της βασιλείας μου, είναι εκείνο το άγριον θηρίον ο Αριοβαζάνης [...] ζητεί προς τούτοις και θρόνον μου, λέγον, ότι εκ πάλαι ένα μέρος της βασιλείας του φοβερίζει και τον θρόνον μου να με φέρει εις το βασίλειον του ως μια αιχμάλωτον» (Chisacof, 2003: 581-582)

Η βασίλισσα Κλεονίκη θα αναγνωρίσει τον Πολύαρχο ως γιο της για το ότι υπερασπίστηκε και έσωσε τα εδάφη της από τον βασιλιά της Σαρδηνίας και θα του προσφέρει στέγη και φροντίδα για να την ανάρρωσή του έπειτα από την σφοδρή του σύγκρουση με τον Αριοβαζάνη⁷² (Chisacof, 2003: 584-587). Πίσω στη Σικελία ο Μενέανδρος αποφασίζει να παντρέψει την κόρη του Αργεντίνα με τον Αρχόβροτο⁷³, που πάντα θεωρούσε άξιο και κατάλληλο και ο ίδιος είναι ερωτευμένος μαζί της.

«Μενέανδρος: σήμερον ψηφίζω δια γαμβρόν μου τον Αρχόβροτον [...]»
(Chisacof, 2003: 572)

Η Αργεντίνα, από την άλλη, εκφράζει έντονα αισθήματα αγάπης για τον Πολύαρχο και ζητά διορία για το γάμο με τον Αρχόβροτο (Chisacof, 2003: 573), αφού και ο ίδιος ο Πολύαρχος της είχε ζητήσει διορία (Chisacof, 2003: 559), ώστε να γυρίσει με το στρατό του, για να ζητήσει επίσημα το χέρι της από τον βασιλιά Μενέανδρο⁷⁴.

Στην *Argenis* ο Archombrotus πληροφορείται για την απειλή που δέχεται το βασίλειό του από τον Radiobanes μέσω ενός γράμματος και ζητά την βοήθεια του Meleander (Huber & Riley, 2003: 801), ώστε να πλεύσει πίσω στη χώρα του για να τη σώσει από την εισβολή (Huber & Riley, 2004: 851). Στη θεατρική διασκευή ο Αρχόβροτος δεν πληροφορείται ποτέ για αυτή την εισβολή παρά την αντικρίζει με τα ίδια του μάτια, όταν επιστρέφει στη Μαυριτανία με σκοπό να ενημερώσει την

⁷¹ Σε αυτό το σημείο η Κλεονίκη απευθύνεται στον Πολύαρχο.

⁷² Τα παραπάνω γεγονότα διαδραματίζονται στο τέταρτο και πέμπτο βιβλίο της *Argenis*, σύμφωνα με την εξεταζόμενη έκδοση Huber & Riley (2004), χωρίς να έχουμε αλλαγή σε υπόθεση και πλοκή στην ελληνική διασκευή σ' αυτά τα σημεία.

⁷³ Παρόμοια εξελίσσεται η υπόθεση στην *Argenis* με τον Meleander να διορίζει γαμπρό τον Archombrotus (Huber & Riley, 2004: 635)

⁷⁴ Δε συμβαδίζουν οι διορίες που δίνει η πρωταγωνίστρια στην ελληνική διασκευή και στην *Argenis* (Huber & Riley, 2004: 635).

οικογένειά του για τον προσεχή του γάμο με την Αργεντίνια και να πάρει την ευχή τους:

«Αρχόβροτος [...] εγώ δεν υπανδρεύομαι, αν πρώτον δεν ανταμώω τους γονέους μου, οπού να είναι με την συγκατανευσίν τους [...] αφού υπάγεις / αυτούς και λάβω την άδειαν τους» (Chisacof, 2003: 573)

«Αρχόβροτος: Τι είναι αυτή η φρικτή αιματοχυσία μ(ητέ)ρα μου; Τίνος τα στρατεύματα εθυσιάστηκαν; Και διατί; (Chisacof, 2003: 589)

Ο Αρχόβροτος φτάνει στο βασιλείο του αφού ο Πολύαρχος έχει νικήσει και εξουδετερώσει τον Αριοβαζάνη και τις δυνάμεις του. Οι δυο τους βρίσκονται σε μεγάλη έχθρα λόγω της κοινής τους αγάπης για την όμορφη πριγκίπισσα της Σικελίας, Αργεντίνια (Chisacof, 2003: 589). Ωστόσο, η βασίλισσα της Μαυριτανίας και μητέρα του επιθυμεί την συμφιλίωσή τους, αφού αναγνωρίζει αμφοτέρους ως γιους της κι αποφασίζει να πάρει την κατάσταση στα χέρια της δίνοντας τη λύση κι αποκαλύπτοντας ένα μεγάλο μυστικό⁷⁵. Η Κλεονίκη, λοιπόν, θα στείλει τους δυο νέους βασιλείς, Πολύαρχο και Αρχόβροτο, πίσω στη Σικελία με ένα γράμμα⁷⁶ και κάποια τεκμήρια για το βασιλιά Μενέανδρο, τα οποία θα αποδείξουν ότι ο Αρχόβροτος είναι παιδί του βασιλιά της Σικελίας, άρα και ετεροθαλής αδερφός της Αργεντίνιας.

«Κλεονίκη: Εκείνος θέλει κάμει την απόφασιν κατά τα γράμματα οπού μέλλω να του στείλω [...] ιδού όπου με το δούλον μου τον πιστόν στέλνω το παρόν κιβώτιον προς Μενέανδρον οπού έχει τα αποφασιστικά μου γράμματα [...] με ιερόν όρκον όπου αυτός ανοίξει το κιβώτιον, ούτε εις άλλον τινά να το δώσει» (Chisacof, 2003: 594)

«Μενέανδρος: Εσύ είσαι ο υιός μου, πολλά καλά. Είμαι βέβαιος από τα γράμματα της Κλεονίκης» (Chisacof, 2003: 602)

Σ' αυτό το σημείο, υπάρχει άλλη μια αλλαγή σε σχέση με την *Argenis*, διότι στο μυθιστόρημα ο Archombrotus είναι γιος του βασιλιά της Σικελίας, Meleander, και της Anna, της αδερφής της βασίλισσας της Μαυριτανίας Hyanisbe, η οποία Anna

⁷⁵ Η υπόθεση εξελίσσεται ομοίως στην *Argenis* με τη μόνη αλλαγή πως η βασίλισσα της Μαυριτανίας στη διασκευή αποτελεί μητέρα του Αρχόβροτου, ενώ στην *Argenis* είναι θεία του.

⁷⁶ Εξίσου και στην *Argenis*, η βασίλισσα της Μαυριτανίας Hyanisbe στέλνει γράμμα με τεκμήρια για τον βασιλιά της Σικελίας Meleander (Huber & Riley, 2004: 927)

πέθανε στη γέννα (Huber & Riley, 2004: 943). Ο ανώνυμος συγγραφέας της ελληνικής διασκευής επιλέγει ως μητέρα του Αρχόβροτου την εν ζωή βασίλισσα της Μαυριτανίας, ώστε με αυτή την αλλαγή να ξαφνιάσει περισσότερο το κοινό του δεδομένου ότι έχει παραλείψει τις πληροφορίες που αφορούν τη ζωή του Μενεάνδρου στην Αφρική⁷⁷, οι οποίες παρουσιάζονται στο μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα στο πρώτο βιβλίο. Οι αναγνώστες διαβάζοντας το έργο δεν είναι υποψιασμένοι για την ανατροπή, η οποία θα έρθει στο τέλος του έργου, διότι ο ανώνυμος συγγραφέας σκοπίμως προχωρά στην αναδιάρθρωση της υπόθεσης της *Argenis* με στόχο να δημιουργήσει πρωτίστως μια συνεχή αγωνία για την εξέλιξη της δράσης, η οποία θα κορυφωθεί με την έκπληξη μιας έκβασης της υπόθεσης, που δεν περιμένει. Αυτή η έκβαση θα φέρει εν τέλει την κάθαρση, αφού στο τέλος του έργου το κοινό ανακουφίζεται, διότι έρχεται η αποκατάσταση της αλήθειας και ένα ευτυχισμένο και δίκαιο τέλος για όλα τα πρόσωπα της ιστορίας (Κορνείγ, 1979: 108). Οι επιλογές του Έλληνα διασκευαστή γίνονται με γνώμονα το δραματικό στοιχείο και τον αναγνώστη/θεατή του έργου.

Όλα παραπάνω οφείλονται στην αλλαγή του λογοτεχνικού είδους, δηλαδή από το αφηγηματικό είδος του μυθιστορήματος ο ανώνυμος συγγραφέας επιλέγει να γράψει ένα θεατρικό έργο με αποτέλεσμα να καθίσταται απαραίτητη η μετατροπή τόσο στην πλοκή, όσο και στο περιεχόμενο, ώστε αυξηθούν αισθήματα δράσης, αγωνίας και παραστατικότητας, τα οποία διακρίνουν το θέατρο.

Όσον αφορά, λοιπόν, το τέλος του ελληνικού διασκευασμένου έργου, ο Πολύαρχος με την Αργεντίνα μπορούν να ζήσουν τον έρωτά τους ελεύθερα και ο Αρχόβροτος είναι ευτυχισμένος που βρήκε την αδερφή του:

«Πολύαρχος: Να πλέον η Αργεντίνα εδική μου

Αργεντίνα: Από την υπερβολική μου χαρά, κοντεύει να απετάξει ο νους μου εσύ Αρχόβροτε εδικός μου αδερφός, αχ τρελαίνομαι.

Αρχόβροτος: Έχεις δίκαιον, αδερφή μου να χαίρεις [...]» (Chisacof, 2003: 604)

⁷⁷ Στην τελευταία πράξη του διασκευασμένου έργου, ο Μενεάνδρος αναφέρει απλώς σε έναν διάλογό του με τον Αρχόβροτο πως έχει φίλους στην Αφρική, όχι όμως ότι είχε ζήσει εκεί. (Chisacof, 2003: 571).

Αξίζει να σημειωθεί πως στην *Argenis* ο Archombrotus παντρεύεται την αδερφή του Poliarchus (Huber & Riley, 2004: 949), πληροφορία που παραλείπεται από τον ανώνυμο συγγραφέα της διασκευής. Ακόμη, ο Barclay ολοκληρώνει το μυθιστόρημά του με το γάμο του πρωταγωνιστικού ζευγαριού κι ένα ποίημα για τη μελλοντική τους ζωή (Huber & Riley, 2004: 953), ενώ στην ελληνική διασκευή το έργο ολοκληρώνεται στις τελευταίες γραμμές με τον βασιλιά Μενέανδρο να είναι ήρεμος πλέον έως και αδιάφορος για την τύχη της κόρης του Αργεντίνας, για την οποία τόσο ανησυχούσε καθόλη τη διάρκεια του θεατρικού έργου και να τονίζει πως τον ενδιαφέρει η τύχη του βασιλείου του και πως βρήκε τον κατάλληλο διάδοχο, δηλαδή τον γιο του Αρχόβροτο.

«Μενέανδρος: Εδώ πρέπει να εκτελέσω τους γάμους της δια να χαρώ κι εγώ, και τότε όπου θέλεις, πήγαινε την.

Εγώ έχων τέτοιον υιόν δια διάδοχον μου, δε με μέλλει αν αποξενωθώ από αυτήν.» (Chisacof, 2003: 604)

5.3. Μοτίβα περιπετειώδους μυθιστορήματος: ο πυρήνας των εξεταζόμενων έργων

Η *Argenis* του John Barclay εμφανίζει αρκετά από τα μοτίβα του περιπετειώδους μυθιστορήματος σύμφωνα με την Αθήνη (2010:15), τα οποία απαντούν και στη *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*. Αναλυτικότερα, τα μοτίβα αφορούν: μεταμφιέσεις ηρώων, πόλεμοι, εμφύλιες πολιορκίες, θαλάσσιες περιπέτειες, εμπιστευτικά γράμματα, η αγάπη και η διεκδίκηση της πριγκίπισσας, η εκθαμβωτική ομορφιά της πριγκίπισσας, χαμένα και νόθα παιδιά, αποχωρισμοί, εξαπατήσεις και ανέλπιστες συναντήσεις.

Τα παραπάνω μοτίβα θέτουν τη βάση της υπόθεσης των δύο εξεταζόμενων έργων. Επεξηγηματικά, μια από τους βασικούς ήρωες είναι η πριγκίπισσα Αργεντίνα/*Argenis* του σικελικού παλατιού, αφού η ομορφιά της έχει μαγέψει τους πάντες και επιθυμούν να τη διεκδικήσουν. Η καρδιά, όμως, της πριγκίπισσας ανήκει στον βασιλιά της Γαλλίας Πολύαρχο/*Poliarchus*, ο οποίος την αγαπά εξίσου και προσπαθεί να ξεπεράσει όλα τα εμπόδια που βρίσκουν στο δρόμο τους, ώστε να καταλήξουν μαζί και να ζήσουν ευτυχισμένοι. Ο Πολύαρχος/*Poliarchus* θα

μεταμφιεστεί σε γυναίκα για να καταφέρει να πλησιάσει την αγαπημένη του, θα τη σώσει από μια ξαφνική επίθεση, θα διωχθεί από τη σικελική Αυλή, θα παλέψει με πειρατές και θαλάσσιες τρικυμίες μέχρι και θα της στέλνει ερωτικά γράμματα κατά την απουσία του, όπως γράμμα θα του στείλει και η Αργεντίνα/Argenis. Επιπρόσθετα, στη σικελική Αυλή έχει ξεσπάσει πόλεμος κι όταν θα λήξει με τη νίκη της Σικελίας οι δύο σύμμαχοι του βασιλιά Μενεάνδρου/Meleander θα διεκδικήσουν το χέρι της κόρης του. Ο μεν Αριοβαζάνης/Radiobanes θα προσπαθήσει να κατακτήσει την καρδιά της πριγκίπισσας με ύπουλο τρόπο παίρνοντας με το μέρος την υπηρέτρια της πριγκίπισσας Ξανθίππη/Selenissa, αλλά η δολοπλοκία τους θα μαθευτεί και ο καθένας θα πάρει το δικό του μάθημα. Ο δε Αρχόβροτος/Archombrotus, ενώ είναι έτοιμος να παντρευτεί την πριγκίπισσα Αργεντίνα/Argenis, επεμβαίνει η βασίλισσα της Αφρικής Κλεονίκη/Hyanisbe κι αποκαλύπτει πως οι δυο τους είναι αδέρφια από τον ίδιο πατέρα, καταλήγοντας το πρωταγωνιστικό ερωτευμένο ζευγάρι Αργεντίνα-Πολύαρχος να μπορέσει πλέον να ζήσει ευτυχισμένο, αλλά και το σικελικό βασίλειο να αποκτήσει έναν άξιο διάδοχο.

Εν ολίγοις, τα παραπάνω μοτίβα έδωσαν στην αφήγηση του Barclay ζωντάνια και στο ανώνυμο θεατρικό έργο δράση με ένα κοινό τέλος για την *Argenis* και το πρότυπό της *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*, το οποίο ήταν δίκαιο για όλα τα πρόσωπα της υπόθεσης.

5.4. Η σχέση του ανώνυμου διασκευασμένου έργου με το Μπαρόκ⁷⁸

Η *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*, αποτελεί, όπως αποδείχθηκε, διασκευή του ογκώδους μυθιστορήματος μπαρόκ *Argenis* του Barclay με αποτέλεσμα να κρίνεται απαραίτητο σε αυτή την εργασία να εξεταστεί το αν η διασκευή έχει διατηρήσει το μπαρόκ στοιχείο του μπαρκεϊκού μυθιστορήματος ή αν και σε ποιο βαθμό το έχει απομακρύνει.

Το ανώνυμο διασκευασμένο έργο τοποθετείται κατά τα τέλη του 18^{ου} αιώνα, έναν αιώνα που καταλαμβάνεται μεγάλη προσπάθεια στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες στον τομέα της μετάφρασης, της μεταγραφής αλλά και της διάδοσης δημοφιλών κειμένων και αρχαιόγλωσσων μυθιστορημάτων. Παράλληλα, ο 18^{ος} αιώνας χαρακτηρίζεται ως «αιώνας των Φώτων» που πραγματοποιήθηκαν σημαντικές αλλαγές στα ευρωπαϊκά περιβάλλοντα σε επίπεδο πολιτικής, οικονομίας, κοινωνίας και πνεύματος⁷⁹. Οπότε, τοποθετώντας την *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* χωροχρονικά γεννήθηκε σε ένα περιβάλλον κατά το οποίο οι ιδέες του Διαφωτισμού έκαναν αισθητή την παρουσία τους σε ένα πολιτισμικό περιβάλλον που μεταβαλλόταν παράλληλα με την εισαγωγή του θεάτρου στην καθημερινότητα της Αυλής τόσο με τη μορφή των παραστάσεων όσο και με τη μορφή ανάγνωσης⁸⁰.

Μέσα στην υπόθεση της *Argenis* διακρίνονται χαρακτηριστικά μπαρόκ στοιχεία τα οποία μεταφέρονται και στην ελληνική διασκευή, αφού η υπόθεση διατηρείται σε μεγάλο βαθμό, όπως το ότι η γυναίκα αντιμετωπίζεται ως πηγή καταστροφής⁸¹ (Bodganovic, 2012: 115) και το ότι υπάρχει ένα ευτυχές τέλος⁸² (Iieto

⁷⁸ Το Μπαρόκ προέρχεται από την πορτογαλική λέξη «barroco», που σημαίνει ακατέργαστο μαργαριτάρι με ακανόνιστο σχήμα και ως επίθετο δηλώνει ευρύτερα την έννοια του ασυνήθιστου και του παράδοξου (Bodganovic, 2012: 283). Ο όρος κυριαρχεί ως διάδοχος της Αναγέννησης και τοποθετείται από το τέλος του 16^{ου} έως τις αρχές του 18^{ου} αιώνα και σχετίζεται με το έντονο δραματικό και συναισθηματικό ύφος που απαντά στα έργα της νοτιοανατολικής Ευρώπης, στη σλάβικη και την ελληνόφωνη δραματουργία -κοσμικό και θρησκευτικό θέατρο- (Bodganovic, 2012: 10).

⁷⁹ Οι Φαναριώτες, παρόλο που κατά την πορεία τους έγιναν πιο συντηρητικοί, έθεσαν τις βάσεις για την υποδοχή των ιδεών του διαφωτισμού στο περιβάλλον των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών και τα βήματα της πολιτιστικής προόδου παρουσιάζονται από την τελευταία εικοσαετία του 17^{ου} αιώνα.

⁸⁰ Βλ. 2.4. παρούσας εργασίας.

⁸¹ Η πριγκίπισσα Αργεντίνα παρουσιάζεται ως αιτία πρόκλησης όλων των δεινών του σικελικού βασιλείου εξαιτίας της εκθαμβωτικής της ομορφιάς.

fine) που συνηθίζεται στις μπαρόκ τραγωδίες (Bodganovic, 2012: 279). Επιπρόσθετα, τα βάσανα των δύο νέων και το έντονο πάθος χαρακτηρίζονται από τα τυπικότερα στοιχεία της μπαρόκ δραματοουργίας (Bodganovic, 2012: 338) και υπάρχουν μέσα στην υπόθεση της *Argenis* κι εν συνεχεία στην υπόθεση της ελληνικής της διασκευής⁸³. Στο Μπαρόκ, συμπληρωματικά, το τραγικό στοιχείο υπάρχει έντονα και η ανατροπή των γεγονότων τοποθετείται κυρίως στην τελευταία πράξη που απαιτεί ευτυχές τέλος, όπως την ένωση των ζευγαριών με τα κριτήρια του δίκαιου, αφού στην πορεία ο καθένας με τις πράξεις του σφυρηλατεί τη μοίρα του (Bodganovic, 2012: 361) γεγονός που παρατηρείται στο τέλος και των τριών πράξεων της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας*, που οι ανατροπές είναι έντονες. Ωστόσο, επρόκειτο για ένα δραματικό είδος που στοχεύει στην εναλλαγή και κορύφωση συναισθημάτων του δέκτη, οπότε θεωρείται λογική η τοποθέτηση των ανατροπών στο τέλος κάθε πράξης από τον συγγραφέα πέρα του τυπικού μπαρόκ στοιχείου.

Από την άλλη πλευρά, το μπαρόκ θέατρο⁸⁴ κυριαρχείται από πολλές πλοκές, πρόσωπα, χορό, μουσική, εντυπωσιακά και έντονα σκηνικά και ταχύτητα διαλόγων, όπως και από άποψη θεματικής στην υπόθεση επικρατεί το πάθος, η βία, το αίμα, βασανισμοί και αποκεφαλισμοί (Bodganovic, 2012: 85-86). Στην *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* η πλοκή απλοποιείται, τα πρόσωπα ελαχιστοποιούνται σε σύγκριση με την *Argenis*, και οι διάλογοι ανάμεσα στους πρωταγωνιστές τις περισσότερες φορές είναι μακροσκελείς παρά ταχύτατοι. Επιπλέον, στο μπαρόκ είναι έντονο το στοιχείο του θανάτου, τα φαντάσματα, η μεταθανάτια ζωή στο Κάτω Κόσμο, εμφάνιση δαιμόνων⁸⁵ (βλ. *Ερωφίλη*)⁸⁶. Στην υπόθεση της *Τραγωδίας του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* από τα παραπάνω υπάρχει το στοιχείο του θανάτου στη δράση χωρίς να είναι έντονο που αφορά τη δολοφονία του εχθρού της Σικελίας Λυκογένη από τον Αρχόβροτο και την αυτοχειρία

⁸² Η *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* έχει ένα ευτυχές τέλος για τους πρωταγωνιστές της ιστορίας.

⁸³ Ο παθιασμένος έρωτας της *Argenis*/Αργεντίνας και του *Poliarchus*/Πολύαρχου και οι περιπέτειες του ερωτευμένου ζευγαριού βρίσκονται στον κύριο άξονα της υπόθεσης και των έργων.

⁸⁴ Βλ. περισσότερο θρησκευτικό.

⁸⁵ Χαρακτηριστική στο Μπαρόκ και την Αναγέννηση (Bodganovic, 2012:251).

⁸⁶ Η *Ερωφίλη* αποτελεί ένα έργο ύστερης Αναγέννησης με πρώιμα μπαρόκ στοιχεία (Πούχγερ, 1999: 176).

της υπηρέτριας Ξανθίππης με δηλητήριο έπειτα από τη δολοπλοκία και την προδοσία στο πρόσωπο του βασιλιά Μενεάνδρου και της πριγκίπισσας Αργεντίνας.

Οι διαφωτιστικές ιδέες μέσα στη διασκευή παρουσιάζονται με έμμεσο τρόπο όσο και τα ενδεχόμενα έμμεσα σχόλια τα οποία επιθυμεί να μεταδώσει ο ανώνυμος διασκευαστής⁸⁷ κι αυτό συμβαίνει διότι ο Έλληνας συγγραφέας δεν επιθυμεί να αλλάξει την υπόθεση του παρκλεικού μυθιστορήματος ή αν γράψει σάτιρα εμπνεόμενος από τα πρόσωπα και την πλοκή της *Argenis*. Ο συγγραφικός του στόχος πιθανόν να έγκειτο στο ότι επιθυμεί περισσότερο να ψυχαγωγήσει το αναγνωστικό κοινό κάνοντας πιο προσιτή, με την αλλαγή του λογοτεχνικού είδους, την υπόθεση ενός πολύπλευρου και δημοφιλούς μυθιστορήματος του 17^{ου} αιώνα, το οποίο είχε μεγάλο αντίκτυπο στο περιβάλλοντα χώρο του, αφού από τη μία έχουν βρεθεί χειρόγραφα ελληνικών μεταφράσεων και από την άλλη κατείχε θέση στη βιβλιοθήκη των Μαυροκορδάτων, όπως αναφέρθηκε παραπάνω στην εργασία. Επομένως, ο Έλληνας διασκευαστής φαίνεται σε ένα πρώτο επίπεδο να θέλει να κάνει πιο προσιτή και ψυχαγωγική την υπόθεση της δημοφιλούς *Argenis* εξού κι επιλέγει να αλλάξει το λογοτεχνικό είδος σε θεατρικό, αφού το θέατρο αποτελεί ένα από τα βασικά ψυχαγωγικά είδη από την αρχαιότητα άλλωστε έως τις μέρες μας.

⁸⁷ Βλ. 5.1. παρούσας εργασίας.

6. Συμπέρασμα

Η *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* αποδεικνύεται σε σύγκριση με το πρότυπό της *Argenis* ως ένα πρωτότυπο διασκευασμένο έργο. Ο ανώνυμος συγγραφέας της ελληνικής διασκευής έχει προχωρήσει σε σημαντικές αλλαγές ως προς το περιεχόμενο αλλά περισσότερο ως προς την πλοκή του έργου, καθώς σε μια πρώτη φάση επιλέγει να δώσει στην πλοκή γραμμικότητα, η οποία στο μπαρκλεϊκό μυθιστόρημα διακόπτεται συχνά με αναδρομές ή αφηγηματικά σχόλια, δηλαδή προχωρά στην απλοποίηση της πλοκής.

Επιπλέον, απομονώνει τα πρωταγωνιστικά πρόσωπα της *Argenis* και εστιάζει γύρω από τη δράση τους, παραλείποντας ή αποκρύπτοντας σημεία της υπόθεσης με σκοπό να κορυφώσει την αγωνία και την έκπληξη των αναγνωστών του στο τέλος του έργου. Ο διασκευαστής προχωρά στις παραπάνω μεταβολές, διότι αλλάζει το λογοτεχνικό είδος, δηλαδή από το μυθιστόρημα, που είναι η *Argenis* του Barclay, μεταβαίνει σε μικρότερο σε έκταση είδος, το θεατρικό έργο. Οπότε, μειώνεται η έκταση του έργου, η δράση αυξάνεται, η αγωνία κορυφώνεται, ατονούν οι δευτερεύοντες χαρακτήρες όπως και οι μακροσκελείς περιγραφές/αφηγήσεις και γίνονται αλλαγές στην υπόθεση με σκοπό την ψυχαγωγία, την αγωνία, την έκπληξη και την ευχαρίστηση του θεατή ή του αναγνώστη.

Στην *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* γίνεται προσπάθεια ανάδειξης του ερωτικού και κοινωνικού χαρακτήρα της υπόθεσης, αφού παραλείπεται το πολιτικό περιεχόμενο, που έχει δώσει ο Barclay στην *Argenis* του. Αυτό σημαίνει ότι ο ανώνυμος συγγραφέας της διασκευής δεν στοχεύει σε μια πολιτική αλληγορία, όπως ο Γαλλοσκωτσέζος μυθιστορηματογράφος, αλλά στην παρουσίαση ενός ψυχαγωγικού έργου με κοινωνικούς στόχους. Από την άλλη πλευρά φαίνεται εμμέσως να υπάρχει ένα πολιτικό σχόλιο στο χαρακτήρα του βασιλιά Μενεάνδρου, αλλά δεν στοχεύει σε κάποιο πολιτικό πρόσωπο παρά μόνο στον τρόπο διαχείρισης της εξουσίας.

Τέλος, η *Τραγωδία του Μενεάνδρου, βασιλέως της Σικελίας* αποτελεί ένα έργο που επισφραγίζει τη σημασία της μετάφρασης για τη διάδοση των ιδεών του Διαφωτισμού, αλλά και για τον εμπλουτισμό της λογοτεχνικής παραγωγής.

7. Βιβλιογραφία

Bodganovic, I. (2012). *Το θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της*. Διδακτορική Διατριβή. Αθήνα: ΕΚΠΑ, Φιλοσοφική Σχολή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών.

Bouchard, J. (2006). «Νεοελληνικός πρώιμος Διαφωτισμός. Ορισμός και περιοδολόγηση». [Ανάτυπο από Αφιέρωμα Κ. Θ. Δημαράς, Κ. Περιοδικό Κριτικής Λογοτεχνίας και Τεχνών, τχ. 11]. Αθήνα.

Bouchard, J. (2021). «Πρόταση περιοδολόγησης του Πρώιμου Διαφωτισμού». *Νέα Εστία*. τχ. 1886. Μάρτιος, σσ. 285-295.

Collignon, A. (1902). *Notes historiques, litteraires et bibliographiques sur l' Argenis de Jean Barclay*. Paris-Nancy.

Chisacof Brad, L. (2003). *Antologie de literature greacă din principatele române*. Βουκουρέστι: Editura Pegasus Press.

Huber D.P. & Riley M. επιμ. μτφ. (2004). *John Barclay, Argenis*. Netherlands: Bibliotheca Latinitavis Novae.

Irving D.(1829). *Lives of Scottish writers*, Vol. 1. Edinburgh: Adam and Charles Black, North Bridge.

Panou N. (2020). «Pre-Phanariot Satire in the Danubian Principalities: to akhourî and Its Author». *The Center for Hellenic Studies*. 2 November. Ιστότοπος: <https://chs.harvard.edu/nikos-panou-pre-phanariot-satire-in-the-danubian-principalities-to-akhouri-and-its-author/>

Papacostea Danielopolu C. (1982). *Literatura în limba greacă din Principatele Române, 1774-1830*. Βουκουρέστι: Editura Minerva.

Αθήνη, Σ. (2010), *Όψεις της νεοελληνικής αφηγηματικής πεζογραφίας, 18^{ος} αι. – 1830. Ο διάλογος με τις ελληνικές και ξένες παραδόσεις στη θεωρία και την πράξη*, Αθήνα: I.N.E./E.I.E..

Αθήνη, Σ. & Ξούριας Γ. (2015). *Νεοελληνική Γραμματεία 1670-1830*. Αθήνα: Ελληνικά Ακαδημαϊκά Ηλεκτρονικά Συγγράμματα και Βοηθήματα. Ιστότοπος:

https://repository.kallipos.gr/pdfviewer/web/viewer.html?file=/bitstream/11419/3325/10/00_master_document.pdf

Βιβιλάκης Ι. (επιμ.) (2010). *Αυξεντιανός Μετανοημένος 1752*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών

Δημαράς, Κ.Θ. (1989)⁵. *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*. Αθήνα: Ερμής

Ιωαννίδης, Γ. & Πούχνερ, Β. (2005). «Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής θεατρολογίας σε αρχαία ρουμανικών πόλεων». *Παράβασις, Επιστημονικό Δελτίο Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. 6., σσ. 95-105.

Κεχαγιόγλου, Γ. (1997). «Το πρότυπο της νεοελληνικής μετάφρασης της *Αργενίδος* του Ιωάννου Βαρκλαίου (John Barclay, *Argenis*) και τα πρώτα ελληνικά μυθιστορήματα του μπαρόκ: Πρόδρομη ανακοίνωση». *Ελληνικά*. τχ. 47. 1. σσ. 133-143.

Κεχαγιόγλου Γ. (2001). *Πεζογραφική Ανθολογία. Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος. 1. Από το τέλος του Βυζαντίου έως τη Γαλλική Επανάσταση*. Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη.

Κονδύλης, Π. (1998). *Ο Ευρωπαϊκός Διαφωτισμός*. τ. Α'. Αθήνα: Θεμέλιο.

Κορνέιγ, Π. (1979). «Τρεις λόγοι για το θέατρο». *Από τον Αριστοτέλη στον Μπρέχτ*. μτφ. Ζωγράφου Ευγενεία. Αθήνα: Κάλβος.

Κούρτη, Μ. (2018). «Το σαγανάκι της τρέλας: Εντοπισμός νεωτερικών στοιχείων σε μια κωμωδία του 18^{ου} αιώνα». *Πρακτικά 9^{ου} συνεδρίου Μεταπτυχιακών Φοιτητών και Υποψήφιων Διδακτόρων*. Αθήνα: Τμήμα Φιλολογίας ΕΚΠΑ.

Κούρτη, Μ. (2018). *Το σαγανάκι της τρέλας: εντοπισμός νεωτερικών στοιχείων σε μια τραγωδία του 18^{ου} αιώνα*. Αδημοσίευτη Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία. Κομοτηνή: ΔΠΘ, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας.

Μαυρέλος Ν. (2019), «Έλληνες Ιατροφιλόσοφοι στα Βαλκάνια και την Ευρώπη: η απαρχή της Νεοτερικότητας (1664-1727)». Υπό δημοσίευση στα πρακτικά του 4^{ου} Συνεδρίου Νεοελληνιστών των Βαλκανικών Χωρών με θέμα «Ελληνισμός και Βαλκάνια - αμφίδρομες σχέσεις: γλώσσα, ιστορία, λογοτεχνία, πολιτισμός (1453-2019)» (Κομοτηνή: 22-24 Νοεμβρίου)

Μαυροκορδάτος Ν. (1989), *Φιλοθέου Πάρεργα*, επιμ./μτφ./σχόλια Jacques Bouchard, πρόλ. Κ.Θ. Δημαράς, Αθήνα-Μόντρεαλ: Όμιλος Μελέτης του Ελληνικού Διαφωτισμού-Les Presses de l' Université de Montréal.

Παναγιωτόπουλος, Β. (Επιμ.) (2003). *Ιστορία του Νέου Ελληνισμού 1770-2000. τομ. 2: Η οθωμανική κυριαρχία 1770-1821. Διαφωτισμός – Ιστορία της παιδείας – Θεσμοί και δίκαιο*. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα

Πούχγερ, Β. (1999). «Τραγωδία», στον τόμο: *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, επιμ. D. Holton, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πούχγερ, Β. (2007). «Κληρικές και φαναριώτικες σάτιρες του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου (1690-1820). Μια πρώτη συνολική αποτίμηση». *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*. Βαφειάδη, Ε. & Παπανδρέου, Ν. (Επιμ.). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.

Πούχγερ, Β. (2014). *Κοινωνικές σάτιρες στο ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο (1800-1820)*. «Κωμωδία νέα της Βλαχίας» [*«Τα αγγούρια του Γενεράλη»*]. «Ο χαρακτήρ της Βλαχίας». Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη

Σεφφέρ, Ζ.Μ. (2000). *Τί είναι λογοτεχνικό είδος;* (μτφ.) Ακριτόπουλος Αλέξανδρος. Θεσσαλονίκη: Ηρόδοτος.

Σπάθης, Δ. (Επιμ.) (1995). *Γ. Ν. Σούτσος. Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος. Κωμωδία συντεθείσα εν έτει 'αμπε': 1785*. Αθήνα: Κέδρος

Ταμπάκη, Α. (2001). «Χειρόγραφες μεταφράσεις του Διαφωτισμού. Η πρόσληψη των δυτικοευρωπαϊκών λογοτεχνικών ειδών». *Σύγκριση/Comparaison*. τχ. 12. σσ. 7-28.

Ταμπάκη, Α. (2004). *Περί νεοελληνικού Διαφωτισμού. Ρεύματα ιδεών και διάλογοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*. Αθήνα: Ergo.

Ταμπάκη, Α. (2005). *Το νεοελληνικό θέατρο (18^{ος}-19^{ος})*. *Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*. Αθήνα: Διάυλος.

Ταμπάκη, Α. (2018). *Ιστορία και θεωρία της μετάφρασης 18ος αιώνας- ο Διαφωτισμός «πράγμα περισπούδαστο και τώρα σ'όλα τα βασίλεια...»*. Αθήνα: Καλλιγράφος.