

ΑΚΜΗ ΚΑΙ ΠΑΡΑΚΜΗ ΤΟΥ ΣΑΙΞΠΗΡΙΚΟΥ ΙΔΕΩΔΟΥΣ
ΣΤΟ ΕΡΓΟ ΤΟΥ ΔΗΜΗΤΡΙΟΥ Ν. ΒΕΡΝΑΡΔΑΚΗ*

Ο Δημήτριος Βερναρδάκης δίκαια ίσως θεωρείται από την ιστοριογραφία, ο εισηγητής του σαιξπηρισμού στο ελληνικό θέατρο, παρότι αμφισβητείται το κατά πόσο τελικά το φαινόμενο αυτό εδραιώθηκε ή όχι στη χώρα μας.¹ Πάντως, είναι γεγονός ότι πρώτος ο Βερναρδάκης, με τα προλεγόμενά του στη *Μαρία Δοξαπατρή* το 1858, προσπαθεί να καταστήσει το πρότυπο του Σαίξπηρ υπόδειγμα για τη δημιουργία εθνικού ρομαντικού δράματος στην Ελλάδα. Ωστόσο, οι θεωρητικές απόψεις του δεν υπήρξαν καταθερές. Στην πορεία φάνηκαν να μεταβάλλονται και το είδωλο του Σαίξπηρ άρχισε να καταρρέει, ως νεανικό σφάλμα, ως παρέκλιση, και να αντιμετωπίζεται ως απειλή ενάντια στην πρωτοκαθεδρία των αρχαίων προγόνων.² Η σχέση του όμως με τον Σαίξπηρ, φαίνεται ότι δεν ήταν τόσο επιφανειακή ώστε να διακοπεί τόσο εύκολα και γρήγορα. Τα δραματικά έργα του Βερναρδάκη, αποδεικνύουν ότι η εκτίμηση και η αφομοίωση του προτύπου του ήταν βαθύτερη απ' όσο ο ίδιος ήθελε να πιστεύει. Στα τέσσερα από τα επτά έργα του οι επιρροές από τον Σαίξπηρ είναι ορατές με γυμνό μάτι, ενώ δεν λείπουν και κάποιες γενικότερες επιδράσεις. Στη *Μαρία Δοξαπατρή*, στους *Κυνηλίδες*, στην *Ευφροσύνη* και στον *Νικηφόρο Φωκά*, το φάντασμα του Σαίξπηρ πλανάται, εμφανές και αποκάλυπτο, με την προβολή στα έργα του Βερναρδάκη, σκηνών από τον *Άμλετ*, τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα* και τον *Μακμπέθ*. Ωστόσο, δεν θα μπορούσαμε να μην αναφέρουμε μια σταδιακή απομάκρυνση από τον Σαίξπηρ στην πορεία της δραματολογικής του παραγωγής, καθώς τα απόλυτα σαιξπηρικά του πονήματα είναι η *Μαρία Δοξαπατρή* και οι *Κυνηλίδες*, ενώ στην *Ευφροσύνη* και στον *Νικηφόρο Φωκά*, η παρουσία του Σαίξπηρ, για λόγους που θα δούμε παρακάτω, έχει φθίνουσα πορεία και περιορισμένη έκταση.

Η ανακάλυψη του Άγγλου συγγραφέα έχει την αφετηρία της στην Αθήνα, πριν την αναχώρηση του Βερναρδάκη για το εξωτερικό. Όπως αναφέρει αρκετά χρόνια αργότερα, το 1903, η ανάγνωση των έργων του Άγγλου συγγραφέα τον είχε «δεσμεύσει ήδη εν Αθήναις».³ Όμως, ο απόλυτος σαιξπηρισμός του, πλαισιωμένος από τις αρχές του ευρωπαϊκού ρομαντισμού, ξεκινάει κυρίως κατά τα χρόνια που βρίσκεται στην «σαιξπηροκρατούμενη» Γερμανία (από το 1856). Μπορεί κανείς να φανταστεί ότι δεν θα ήταν και τόσο δύσκολο να επηρεαστεί από τη σαιξπηρολατρεία των Γερμανών, καθώς το πρότυπο του Σαίξπηρ ήταν κυρίαρχο στα χρόνια αυτά, σε όλες σχεδόν τις εκφάνσεις της πολιτιστικής παράδοσης της χώ-

* Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Θόδωρο Χατζηπανατζή και τον Αντώνη Πλιτσορηή για τις επιστημονικές και τις διορθώσεις τους στο κείμενο. Η εργασία αυτή έγινε στο πλαίσιο του προγράμματος *Πηγές της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου* του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (ΙΓΕ) στο Ρέθυμνο.

¹ Γιάννης Σιδέρης: «Ο Σαίξπηρ στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τόμ. 29, τχ. 339, 1941, σ. 98 και *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794-1944)*, τόμ. Α', Ίκαρος [1951], σ. 48 (Επανεκδόση: Καστανιώτης, Αθήνα 1990).

² Για τη «μεταστροφή» του Βερναρδάκη από τον «ρο-

μαντισμό» προς τον «κλασικισμό», βλ. Δημήτρης Σπάθης: «Ο θεατρικός Βερναρδάκης. Κλασικός ή ρομαντικός;», *Λεβιακά. Πρακτικά συνεδρίων: Οι αδελφοί Βερναρδάκη στα νεοελληνικά γράμματα*, τόμ. ΙΑ', Αθήνα 1987, σ. 66 κ.ε. και Άννα Γαμπάκη: *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος} αιώνας)*. Μια συγκριτική προσέγγιση, εκδόσεις Αφοί Τολιδή, Αθήνα 1993, σ. 123.

³ Δημ. Ν. Βερναρδάκης: *Δράματα*. Τόμ. Α': *Μαρίαν Δοξαπατρήν, Μερσίτην, Ευφροσύνην*, Αθήναιον 1903, σ. 135.

ρας.⁴ Ας μην ξεχνάμε τη σημασία που είχε ο Σαίξπηρ για τους Γερμανούς ήδη από τα μέσα του 18^{ου} αιώνα, όταν άρχισε σταδιακά να συζητείται από την κριτική, να μεταφράζεται και να παίζεται, με κορυφή στην συμβολή του στην ανάπτυξη του εθνικού δράματος της χώρας στα χρόνια του γερμανικού ρομαντισμού ως το τέλος του αιώνα.⁵ Η ανακάλυψη του Σαίξπηρ, κυρίως από τον Λέσσιγγ και μετά, έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του γερμανικού δράματος και στο πνεύμα συγγραφέων και κριτικών, όπως ο Γκαίτε, ο Σίλλερ, ο Σλέγκελ και ο Χέρντερ.⁶ Ήταν ο καλύτερος εκφραστής των ιδεωδών του γερμανικού ρομαντικού κινήματος και του προπλάσματός του, της *Θύελλας και της Ορμής*.⁷ Ο Σαίξπηρ αντιπροσώπευε την αντίδραση στο γαλλικό νεοκλασικιστικό πνεύμα των δύο προηγούμενων αιώνων και ήταν το πρότυπο της μη κανονιστικής δραματουργίας, του ανορθολογισμού, ο εκφραστής της ατομικής βούλησης και των συναισθημάτων των δραματικών ηρώων. Ως τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, είχε ήδη πολιτογραφηθεί ως εθνικός ποιητής της Γερμανίας και το όνομά του ήταν ταυτόσημο με εκείνο των «κλασικών» πια συγγραφέων της χώρας, σχεδόν «σύγχρονος» του Γκαίτε και του Σίλλερ.⁸ Χαρακτηριστικό της διαρκούς και έντονης σαιξπηρολατρίας στη χώρα αυτή, αποτελεί το γεγονός ότι οι Γερμανοί πρώτοι, λίγο μετά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, το 1864, θεσμοποίησαν τον Σαίξπηρ, ιδρύοντας τη Γερμανική Σαιξπηρική Κοινότητα (*Deutsche Shakespeare-Gesellschaft*) στη Βαϊμάρη.⁹

Μέσα σε ένα τέτοιο κλίμα και επηρεασμένος από την πάντοτε παρούσα «σαιξπηρομανία» των Γερμανών, ο Βερναρδάκης γράφει το 1857 το πρώτο του ρομαντικό δράμα και το υποβάλλει στον Ράλλιο ποιητικό διαγωνισμό της Αθήνας, χωρίς όμως να κερδίσει το βραβείο.¹⁰ Ένα χρόνο αργότερα, το 1858, εκδίδει το έργο του συνοδευόμενο το με έναν εκτενέστατο πρόλογο, όπου εμφανώς επηρεασμένος από τις απόψεις των γερμανών θεωρητικών και κυρίως από τις *Παραδόσεις δραματικής τέχνης και λογοτεχνίας* του Σλέγκελ, αναλύει τους όρους και τις προϋποθέσεις για τη δημιουργία εθνικού δράματος στην Ελλάδα, εξετάζει τις λογοτεχνίες άλλων ευρωπαϊκών χωρών όπως η Ισπανία, η Αγγλία και η Γερμανία, ενώ, ακολουθώντας και πάλι τις γερμανικές θεωρίες, αφήνει στο περιθώριο τη γαλλική και την ιταλική λογοτεχνία ως ατομικήσεις της αρχαίας.¹¹ Εξισώνει το εθνικό δράμα με το

⁴ Ken Larson: «*The classical german Shakespeare as emblem of Germany as geistige Weltmacht. Validating national power through cultural prefiguration*», διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση <http://aurora.wells.edu/~Klarson/papers/mla91.htm>.

⁵ Βλ. σχετικά με το θέμα της πρόσληψης του Σαίξπηρ στη Γερμανία, Roger Paulin: *The critical reception of Shakespeare in Germany, 1682-1914. Native literature and foreign genius*, Georg Olms Verlag, Hildesheim-Zurich-New York 2003, ειδικά σσ. 62-296, 371-435. Βλ. ακόμα, Samuel L. Macey: «The introduction of Shakespeare into Germany in the second half of the eighteenth century», *Eighteenth-Century Studies*, Vol. 5, No. 2, Winter 1971-1972, σσ. 261, 266-269. Επίσης, Larson, ό. π. και Βάλτερ Πούγγερ: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», στον τόμο: *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Καστα-

νώτης, Αθήνα 1997, σ. 323.

⁶ R. Paulin, ό. π., σσ. 62, 67.

⁷ Simon Williams: *Shakespeare on the german stage*, Volume I: 1586-1914, Cambridge University Press, Cambridge 1990, σ. 14, Bianca Theisen: «The drama in rags. Shakespeare reception in eighteenth-century Germany», *MLN*, vol. 121, 2006, σσ. 507-508.

⁸ K. Larson, ό. π., S. Williams, ό. π., σ. 14, R. Paulin, ό. π., σ. 5.

⁹ R. Paulin, ό. π., σ. 2 και 429-433.

¹⁰ Σχετικά με την υποβολή του έργου στον Ράλλιο διαγωνισμό, βλ. Panayotis Moullas: *Les concours poétiques de l'université d'Athènes 1851-1877*, Archives Historiques de la Jeunesse Grecque, Athènes 1989, σσ. 121-126.

¹¹ Βλ. Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης: «Προλεγόμενα περί εθνικού ελληνικού δράματος και ιδίως του παρόντος», *Μαρία Δοξαπατρή*, ποίημα δραματικών εις πράξεις πέ-

ρομαντικό και απορρίπτει από τη θεματολογία του εθνικού συγγραφέα την αρχαία ελληνική ιστορία. Εκτός από όλα αυτά όμως, ο πρόλογός του στοχεύει στη «θεοποίηση» του Σαίξπηρ, όπως έκαναν και οι Γερμανοί, και στην επιβολή του προτύπου του ως του πιο κατάλληλου για τη δημιουργία εθνικού ρομαντικού δράματος. Όπως αναφέρει ο ίδιος στον πρόλόγό του, «όπως εν τω πολιτεύεσθαι πλησιάζομεν μάλλον προς τους Άγγλους, όπως και εν τη πολιτεία των γραμμάτων, αποσκορακίσαντες την ως μη ώφειλε τα πάντα κατακλύσασαν εν Ελλάδι γερμανικήν σχολαστικότητα, έπρεπε ν' αγγλιζόμεν μάλλον, ούτω και εν τη ποιήσει και ιδίως τω δράματι πρέπει και μέλλομεν να σαιξπηρίζωμεν· διότι μόνον του Σαιξπήρου το δράμα αρμόζει εις τον εθνικόν ημών χαρακτήρα και την διανοητικήν κατάστασιν της λογωτέρας μερίδος της σημερινής Ελλάδος· τοιούτο δέ άλλως έμελλεν, ως προείπομεν, να πλασθή το δράμα παρ' ημίν και άνευ του Σαιξπήρου».¹²

Όπως είναι επόμενο, κάτω από αυτές τις θεωρητικές ιδέες, η πρώτη δραματική απόπειρα του Βερναρδάκη, η *Μαρία Δοξαπατηρή*, δεν θα μπορούσε να μην αποτελεί, παρά μια προσπάθεια εφαρμογής των παραπάνω απόψεων που απηχούν τον γερμανικό ρομαντισμό. Το έργο στο σύνολό του μιμείται συστηματικά τον Σαίξπηρ και συγκεκριμένα ολόκληρες σηνές από τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα*, τον *Άμλετ* και τον *Μακμπέθ*, ενώ δεν λείπουν κάποια γενικότερα στοιχεία που επίσης παραπέμπουν στον Σαίξπηρ. Ο Βερναρδάκης δεν έκρυψε –για άλλη μια φορά στον πρόλόγο του– την πρόθεσή του να μιμηθεί τον Σαίξπηρ και τους λόγους για τους οποίους το έκανε. Όπως επισημαίνει, «τοιαύτη τις πρόθεσις μιμήσεως του μεγίστου των δραματικών ομολογούμεν ότι υπήρξε τωόντι εν ημίν, άλλ' ουχί και επιτυχίας ελπίς».¹³ Ο λόγος για τον οποίο αντιγράφει τον Σαίξπηρ είναι επειδή αποτελεί τον σημαντικότερο δραματικό ποιητή της Ευρώπης: «Αλλά τις ο λόγος, δι' όν εμμιθήμεν τον Σαίξπηρ, και ουχί έτερον τινά; Η απόκρισις είναι απλή· διότι η νεανική φιλοτιμία εξώτρυνεν ημάς προς ό, τι μέγιστον εν τη τέχνη, και διότι κατά την κρίσιν ημών ο Σαίξπηρ είναι και θέλει είσθαι ίσως δια παντός ο μέγιστος δραματικός της χριστιανικής Ευρώπης».¹⁴ Στόχος του, όπως αναφέρει, δεν ήταν να αντιγράψει κατά γράμμα τον Σαίξπηρ αλλά, κυρίως, να υιοθετήσει το πνεύμα του.¹⁵ Το έργο του όμως δείχνει ότι ο υπερβολικός θαυμασμός του για τον Άγγλο δραματουργό, τον οδήγησε σε κυριολεκτική αντιγραφή μερικών από τις πιο γνωστές σηνές του. Έτσι, στο πρώτο μέρος του έργου του, από την πρώτη ως την τρίτη πράξη, η κεντρική του ηρωίδα παραπέμπει σαφέστατα στην Ιουλιέτα του Σαίξπηρ, ενώ στην πέμπτη πράξη μετατρέπεται σε μια αυθεντική Οφηλία.¹⁶

Από τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα* λοιπόν, ο Βερναρδάκης επιφορτίζει την ηρωίδα του με έναν μονόλογο –ύμνο προς τη νύχτα και τη Σελήνη, αντίστοιχο με τον μονόλογο της Ιουλιέτας στην τρίτη πράξη του έργου. Η διαφορά του μονολόγου της ηρωίδας του Βερναρδάκη από εκείνη του Σαίξπηρ, είναι ότι ο μονόλογος της Μαρίας Δοξαπατηρή κυριαρχείται από την ιδεαλιστική μορφή του έρωτα, ενώ της Ιουλιέτας από την πραγματική, γι' αυτό και η ηρωίδα του Σαίξπηρ μοιάζει πολύ πιο τολμηρή από την πιο ρομαντική Μαρία.¹⁷ Από

ντε, εν Μονάχω 1858, σσ. ε'–ρα'. Για τις επιρροές του Βερναρδάκη από τις *Παραδόσεις* του Σλέγκελ, βλ. Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 60, Α. Ταμπάκη, ό. π., σσ. 122–123.

¹² Δ. Ν. Βερναρδάκης, ό. π., σ. νγ'.

¹³ Ό. π., σ. μγ'.

¹⁴ Ό. π., σσ. με'–μστ'.

¹⁵ «Επασχίσσαμεν να μιμηθόμεν ουχί τούτο ή εκείνο το δράμα του Σαιξπήρ, ταύτην ή εκείνην την σκηνήν,

ταύτην ή εκείνην την έννοιαν, αλλά τον Σαιξπήρ. Εμμιθήμεν, εάν δά εμμιθήμεν, το πνεύμα και την διάνοιαν, ουχί τα πράγματα και τας λέξεις του μεγάλου δραματουργού» (ό. π., σ. μδ').

¹⁶ Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 65.

¹⁷ *Μαρία Δοξαπατηρή*, πράξη Γ', σηνή 10 και Σαιξπήρ: *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, πράξη Γ', σηνή 2. Βλ. τον Πίνακα 1 στο Παράρτημα 1 της παρούσας εργασίας.

τον *Ρωμαίο και την Ιουλιέτα* προέρχεται και η τρυφερή σχέση της Μαρίας Δοξαπατρή με την παραμιάνα της Βασιλική. Ο Βερναρδάκης μάλιστα δεν διατάζει να μεταφέρει στο έργο του, τη σκηνή συνάντησης ανάμεσα στον Ρωμαίο και την Ιουλιέτα στον κήπο των Καπουλέτων, όπου η παραμιάνα της νεαρής κόρης την καλεί διαρκώς να μπει στο σπίτι. Με αντίστοιχο τρόπο, ο Βερναρδάκης στήνει τη σκηνή συνάντησης ανάμεσα στην Μαρία Δοξαπατρή και τον Γουλιέλμο στο δάσος που βρίσκεται γύρω από το σπήλαιο και διακόπτει την ερωτική σκηνή, με τις φωνές της Βασιλικής, που καλούν τη Μαρία να γυρίσει πίσω, επειδή την φωνάζει η μητέρα της. Η διαφορά ανάμεσα στο έργο του Σαίξπηρ και αυτό του Βερναρδάκη, είναι ότι στο τελευταίο, η παραμιάνα είναι γνώστης της κρυφής ερωτικής συνάντησης ανάμεσα στους δύο νέους, ενώ στον Σαίξπηρ η παραμιάνα δεν γνωρίζει τίποτα. Και άλλη μια διαφορά είναι το γεγονός ότι στον Σαίξπηρ η παραμιάνα παρεμβαίνει τρεις φορές και διακόπτει τη συζήτηση του Ρωμαίου και της Ιουλιέτας, ενώ στον Βερναρδάκη, η Βασιλική διακόπτει τον διάλογο τουλάχιστον έξι φορές.¹⁸ Στην ίδια λογική των σαιξπηρικών επιδράσεων, θα πρέπει να εντάξουμε και ένα ακόμα στοιχείο που χρησιμοποιεί ο Βερναρδάκης από το ίδιο έργο: τη σκηνή όπου ο Ρωμαίος ανταμειβεί την παραμιάνα για τη βοήθειά της αλλά και τη σκηνή όπου ο ίδιος ήρωας γίνεται επικριτής των χρημάτων, χαρακτηριζόντάς τα ως «δηλητήριο». Ο Βερναρδάκης εντάσσει στο έργο του μια εκτενέστερη, σε σχέση με τον Σαίξπηρ, σκηνή, όπου ο Γουλιέλμος αποζημιώνει την Βασιλική για τις υπηρεσίες της, και η τελευταία, παρά τις αντιρροήσεις της, παίρνει τελικά τα χρήματα, εκφράζοντας την άποψη ότι «έρχονται από το διάβολο».¹⁹

Όπως έχουμε αναφέρει ήδη, στην τελευταία πράξη του έργου, ο Βερναρδάκης επαναλαμβάνει ολόκληρες σκηνές που παραπέμπουν άμεσα και χωρίς κανένα προκάλυμμα στον *Άμλετ*. Στο μεγαλύτερο μέρος της πέμπτης πράξης του έργου, μεταφέρεται σχεδόν αυτούσια η σκηνή της τρέλας της Οφηλίας, στο πρόσωπο της Μαρίας Δοξαπατρή. Η ηρωίδα του Βερναρδάκη, εγκαταλελειμμένη από τον αγαπημένο της Γουλιέλμο, παραφρονεί και στο τέλος του έργου πνίγεται στον Αλφειό ποταμό, επανώμαμβάνοντας την τύχη της ηρωίδας του Σαίξπηρ. Η σκηνή τρέλας της Μαρίας Δοξαπατρή, έχει όλα εκείνα τα στοιχεία με τα οποία ο Σαίξπηρ συνέθεσε τη σκηνή τρέλας της Οφηλίας του: η ηρωίδα του Βερναρδάκη εκφέρει ασυνάρτητα λόγια, στα οποία όμως διαβλέπει κανείς λογική και αλήθεια, φοράει στεφάνι στο κεφάλι και ψάλλει τραγούδια (η Μαρία ψάλλει συγκεκριμένα τον ύμνο της Σαφούς), μοιράζει λουλούδια, παραγνωρίζει πρόσωπα και επαναφέρει ιστορίες του παρελθόντος και των παιδικών της χρόνων (το τελευταίο δεν συμβαίνει με την Οφηλία).²⁰ Ακόμη, στο έργο του Βερναρδάκη, μεταφέρεται με παρόμοιο τρόπο στο πρόσωπο της Μαρίας Δοξαπατρή, η περιγραφή της σκηνής του θανάτου της Οφηλίας στο ποτάμι.²¹

Τέλος, από τον *Μακμπέθ*, ο Βερναρδάκης αντιγράφει στοιχεία από τη σκηνή του θυρωρού, ο οποίος καθυστερεί να ανοίξει την πόρτα φλυαρώντας, ενώ οι χτύποι από έξω εντείνονται. Στην *Μαρία Δοξαπατρή*, υπάρχει μια αντίστοιχη σκηνή, όπου ο φύλακας της πύλης του φρουρίου των Σκορτών, όπου βρίσκεται ο Δοξαπατρή, αρνείται επίμονα και καθυστερεί να ανοίξει την πύλη στον Ραψωδό και την κόρη του.²²

¹⁸ Για την αντιπαράβολη των σκηνών, βλ. Παράρτημα I, Πίνακας 2.

¹⁹ *Μαρία Δοξαπατρή*, Γ', 13, *Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, Β', 4 και Ε', 1. Για την αντιπαράβολη των στοιχείων, βλ. Παράρτημα I, Πίνακας 3.

²⁰ Βλ. τα ανάλογα χωρία στο Παράρτημα I, Πίνακας 4 και 5.

²¹ Βλ. Παράρτημα I, Πίνακας 6.

²² Παράρτημα I, Πίνακας 7.

Εκτός από τα παραπάνω δάνεια, ο Βερναρδάκης εφαρμόζει στο έργο του και μια σειρά από άλλεςσαιξπηρικές τεχνικές, που εντείνουν το αποτέλεσμα της μίμησης του Άγγλου δραματοουργού. Υιοθετεί π.χ. τη διάσπαση της ενότητας του τόπου με μια σειρά από αλληπάλιλλες σκηνηκές αλλαγές (δεκαέξι συνολικά), όχι μόνο από πράξη σε πράξη, αλλά και από σκηνή σε σκηνή: στη δεύτερη πράξη του έργου η δράση μεταφέρεται από το στρατόπεδο του Καμπανίτη (πρώτη σκηνή), στα περίχωρα του φρουρίου των Σκορτών, όπου βρίσκεται ο Δοξαπατρής (πέμπτη σκηνή), ενώ αμέσως μετά, στην έβδομη σκηνή, μεταφερόμαστε στο εσωτερικό της σπηλιάς στο βουνό του Χέλμου, όπου βρίσκονται η γυναίκα του Δοξαπατρή με την κόρη του Μαρία. Αντίστοιχα, στην τρίτη πράξη του έργου, στην πρώτη σκηνή βρισκόμαστε στον εξωτερικό χώρο (στον πλώνα) του φρουρίου των Σκορτών, ενώ στην τέταρτη σκηνή η δράση μεταφέρεται στο εσωτερικό του φρουρίου. Στη δέκατη σκηνή της ίδιας πράξης η δράση λαμβάνει χώρα στο δάσος έξω από τη σπηλιά όπου μένει η οικογένεια του Δοξαπατρή, ενώ στη δέκατη τέταρτη σκηνή μεταφερόμαστε στο εσωτερικό της σπηλιάς. Στην τέταρτη πράξη του έργου μεταφερόμαστε διαδοχικά από το στρατόπεδο του Καμπανίτη (πρώτη σκηνή), στο φρούριο των Σκορτών του Δοξαπατρή (τέταρτη σκηνή), και στη συνέχεια, από τον περίβολο της σπηλιάς όπου μένουν η γυναίκα και η κόρη του Δοξαπατρή (όγδοη σκηνή), ξανά στο φρούριο των Σκορτών (δωδέκατη σκηνή). Η πέμπτη πράξη διαδραματίζεται αντίστοιχα, στην οικία του Δοξαπατρή μέσα στο φρούριο των Σκορτών (πρώτη σκηνή), στο δάσος γύρω από τις όχθες του Αλφειού ποταμού (τρίτη σκηνή) και τέλος ξανά στο φρούριο των Σκορτών, όπου μένει ο Δοξαπατρής (όγδοη σκηνή).

Από τον Σαίξπηρ προέρχεται και η τεχνική της εναλλαγής ανάμεσα σε πεζό και έμμετρο λόγο, που ενσωματώνει ο Βερναρδάκης στη *Μαρία Δοξαπατρή*.²³ Το έργο στο σύνολό του είναι έμμετρο, σε ιαμβικούς δωδεκασύλλαβους στίχους, αλλά δεν παραλείπονται σκηνές όπου ο λόγος μετατρέπεται σε πεζό, όταν στον διάλογο συμμετέχουν πρόσωπα λαϊκών στρωμάτων, όπως ο Δαίμονογιάννης, η Βασιλική και ο Πυλωρός. Τα «υψηλά» πρόσωπα, όταν μιλούν μεταξύ τους ο λόγος τους είναι σε στίχους, ενώ όταν τα ίδια πρόσωπα συνδιαλέγονται με άτομα κατώτερης κοινωνικής προέλευσης (υπηρέτες) ο λόγος τους μετατρέπεται αυτόματα σε πεζό. Για παράδειγμα, οι στρατιώτες του Γουλιέλμου μιλούν μεταξύ τους σε έμμετρο λόγο, ενώ, όταν συνδιαλέγονται με τον Δαίμονογιάννη, μιλούν σε πεζό. Η Μαρία Δοξαπατρή, στο σύνολο του έργου εκφράζεται με ποιητικό λόγο, αλλά, όταν συνδιαλέγεται με τη Βασιλική, ο λόγος της γίνεται καθημερινός. Το ίδιο συμβαίνει ανάμεσα στον Καμπανίτη και τη Βασιλική, ή τον ραψωδό Φιλανθρωπινό και τον Πυλωρό.²⁴ Δεν συμβαίνει όμως το

²³ Δ. Σπάθης, ό.π., σ. 65, Θόδωρος Χατζηπανταζής: *Από τον Νείλον μέχρι του Δουνάβειου. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*. Τόμ. Α1: Ως Φοινίξ εκ της τέφρας του..., 1828-1875, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σ. 216.

²⁴ Πλούσια παραδείγματα της εναλλαγής του λόγου από πεζό σε έμμετρο και αντίστροφα, και μάλιστα μέσα στην ίδια σκηνή, μπορεί κανείς να βρει στις εξής πράξεις και σκηνές: Α' πράξη, σκηνές 3, 4, 5, 6 (σσ. 21-28): διάλογοι ανάμεσα στον Δαίμονογιάννη

και τους στρατιώτες του Καμπανίτη. Β' Πράξη, σκηνές 1-3 (σσ. 41-49): διάλογοι ανάμεσα σε Δαίμονογιάννη, Καμπανίτη και Βιλλαρδουίνου, σκηνή 7 (σσ. 57-61) ανάμεσα στην Μαρία και τη Βασιλική και 8 (σσ. 61-64), ανάμεσα στην Βασιλική, τη Μαρία, τον Δαίμονογιάννη, τον Καμπανίτη και τη Σοφία, όπου ο λόγος εναλλάσσεται διαδοχικά από πεζό σε έμμετρο ανάλογα με τα πρόσωπα που μιλούν μεταξύ τους. Αντίστοιχα παραδείγματα του πεζού λόγου που εφαρμόζεται όταν στις σκηνές εμπλέκονται λαϊκά πρόσωπα, βλ. στην ίδια πράξη, σκηνές 10 και 11, Γ' πράξη, σκηνές 1-4 (σσ. 77-81), όπου ο ραψωδός εκφράζεται με πεζό λόγο όταν μιλάει με τον Πυλωρό, ενώ όταν απευθύ-

ίδιο, στην ένατη σκηνή της πέμπτης πράξης του έργου, όπου ένα λαϊκό πρόσωπο, η Βασιλική, καλείται να περιγράψει το τραγικό γεγονός του θανάτου της Μαρίας Δοξαπατρή: εκεί ο λόγος της, ακριβώς επειδή θέλει να αναδείξει την τραγικότητα της ηρωίδας, γίνεται επίσημος, δηλαδή έμμετρος και σε άπταιστη καθαρεύουσα.²⁵ Αντίστοιχα με τον έμμετρο και πεζό λόγο, ο Βερναρδάκης υιοθετεί την ανόθευτη καθαρεύουσα για τα «σοβαρά» και «υψηλά» πρόσωπα του έργου, ενώ για τα άτομα λαϊκής καταγωγής, χρησιμοποιεί μια πιο απλή καθαρεύουσα ή λέξεις και εκφράσεις που μαρτυρούν τη λαϊκή τους καταγωγή.²⁶ Στον Σαίξπηρ οφείλεται και η ανάμιξη κωμικών και τραγικών στοιχείων στο έργο του Βερναρδάκη. Στο πρόσωπο του Δαιμονογιάννη εμφανίζονται ανάμικτα κωμικά και δραματικά στοιχεία, όταν αφενός συλλαμβάνεται και με κωμικά τεχνάσματα προσπαθεί να ξεγελάσει τους στρατιώτες του Καμπανίτη, ενώ στη συνέχεια παρουσιάζεται και με δραματικά στοιχεία, όταν καταλαβαίνει τις συνέπειες της πράξης του, να αποκαλύψει τη σπηλιά-καταφύγιο της οικογένειάς του Δοξαπατρή στους Φράγκους.²⁷ Τέλος, στο έργο του Βερναρδάκη, όπως και στα περισσότερα από τα έργα του Σαίξπηρ, υπάρχει ένας μεγάλος αριθμός προσώπων που εμφανίζεται επί σκηνής, ενώ δεν λείπουν και κάποιες σκηνές πλήθους, όπως αυτές με τους στρατιώτες στο στρατόπεδο του Καμπανίτη.²⁸

Οι επιρροές του Βερναρδάκη από τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό, και ειδικά από τον γερμανικό σαιξπηρισμό, θα εξακολουθήσουν και στο επόμενο δραματικό του πόνημα, τους *Κυψελίδες*, ένα έργο που γράφτηκε και πάλι στη Γερμανία το 1859 και υποβλήθηκε στον πανεπιστημιακό διαγωνισμό τόσο της ίδιας χρονιάς όσο και της επόμενης.²⁹ Το έργο εκδόθηκε το 1860 και συνοδευόταν από έναν πρόλογο που είχε στόχο αφενός να εκθέσει τις απόψεις του συγγραφέα για το έργο αλλά παράλληλα να απαντήσει και στους κριτές του διαγωνισμού που δεν τον βράβευσαν.³⁰ Το χαρακτηριστικό του προλόγου αυτού, σε σύγκριση με τα προλεγόμενα του 1858, είναι ότι φανερώνει μια οπισθοχώρηση του συγγραφέα τουλάχιστον ως προς δύο βασικές του θέσεις: αφενός υπάρχει μια θεαματική υποχώρηση των εκδηλώσεων του θαυμασμού του για τον Σαίξπηρ, έχουν περιοριστεί τα λόγια που ήθελαν τον Άγγλο αναγεννησιακό συγγραφέα ως «τον μέγιστο δραματικό της χριστιανικής Ευρώπης», οι ανα-

νεται στην κόρη του ο λόγος του μετατρέπεται σε έμμετρο. Βλ. ακόμα τη 13^η σκηνή (σσ. 114-116) της ίδιας πράξης (Καμπανίτης-Βασιλική), αλλά και Δ' πράξη, σκηνή 8 (σσ. 143-145) ανάμεσα στον Δαιμονογιάννη και τη Βασιλική (αμιγώς πεζός λόγος) και σκηνή 9 (σσ. 146-148) ανάμεσα στη Βασιλική, τον Δαιμονογιάννη και την Μαρία, πάλι σε πεζό λόγο.

²⁵ *Μαρία Δοξαπατρή*, σσ. 183-186. Εκτός από τη Βασιλική, στην ίδια σκηνή θανάτου της Μαρίας/Οφελίας, με έμμετρο λόγο και καθαρεύουσα γλώσσα παρουσιάζεται και ένας Αρκάδας χωρικός. Η Βασιλική έχει εμφανιστεί άλλη μια φορά με έμμετρο λόγο, αλλά σε περιορισμένη έκταση και σημασία, στην 11^η και 12^η σκηνή της τρίτης πράξης (σσ. 104-105 και 112-113 αντίστοιχα).

²⁶ Στοιχεία αυτού του είδους μπορεί κανείς να βρει στις σκηνές που αναφέρθηκαν παραπάνω, όπου υπάρχει εμφάνιση της Βασιλικής, του Δαιμονογιάννη ή του

Πυλωρού. Βλ. κυρίως τις σκηνές ανάμεσα στον Δαιμονογιάννη και τους στρατιώτες, ανάμεσα στην Βασιλική και τον άντρα της, ή ανάμεσα στον Ραψωδό και τον Πυλωρό: Πράξη Α': σκηνή 6 (σσ. 26-27), Β': σκηνές 1 (σσ. 42-43), 10 (σσ. 72-73), 11 (σσ. 74-75), Γ': σκηνές 1-3 (σσ. 77-80, 81), 13 (115-116), Δ': σκηνές 8 (σσ. 143-146) και 9 (146-147).

²⁷ Βλ. την 8^η σκηνή της Δ' πράξης.

²⁸ Στη *Μαρία Δοξαπατρή* υπάρχουν συνολικά 19 κύρια πρόσωπα (δεκαπέντε άντρες και τέσσερις γυναίκες), ενώ ο αριθμός μεγαλώνει ακόμα περισσότερο αν υπολογιστεί κανείς και πρόσωπα όπως στρατιώτες, φύλακες, ιππότες και φρουρούς που συνοδεύουν τους βασικούς ρόλους.

²⁹ P. Moullas, ό. π., σ. 141-143 και 151.

³⁰ Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης: «Τω ευμενεί αναγνωστέι χαίρειν», *Κυψελίδα*, Μέρος Α': Τραγωδία εις πράξεις πέντε, εν Λευμιά 1860, σσ. ια' -ξδ'.

φορές σε αυτόν είναι μετρημένες και γίνονται με αφορητή κάποια τεχνικά στοιχεία του δράματος, ενώ το όνομά του αναφέρεται συχνά δίπλα στα ονόματα του Αισχύλου, του Σοφοκλή ή του Ευριπίδη.³¹ Αφετέρου, η δεύτερη μεγάλη μεταβολή είναι, όπως φαίνεται και από τον τίτλο του έργου, η άντληση του θέματός του από την αρχαιοελληνική περιόδο, ύστερα από προτροπή του φίλου του Ηροκλή Βασιάδη.³² Η ενασχόληση με την αρχαιότητα εξαιτίας των *Κυψελιδών* αλλά και η επιρροή που του άσκησε ο φίλος του για το ίδιο ζήτημα, δημιούργησαν στον Βερναρδάκη αμφιβολίες για τις θέσεις που είχε διατυπώσει ένα χρόνο νωρίτερα. Όσον αφορά τον Σαίξπηρ, ο ίδιος αναφέρει αναδρομικά στον πρόλογο των *Δραμάτων* του το 1903, ότι οι απόψεις του γι' αυτόν άρχισαν να κλονίζονται όταν με αφορητή τη *Μαρία Δοξαπατρή* ξεκίνησε να τον μελετά συστηματικά, αλλά και όταν παρακολούθησε όλες τις παραστάσεις του άγγλου θιασάρχη και ηθοποιού Samuel Phelps στο Βερολίνο την άνοιξη του 1859.³³ Τότε διαπίστωσε ότι ο Σαίξπηρ δεν ήταν όπως ήθελαν να τον παρουσιάζουν οι Γερμανοί, ότι η θεοποίηση του εξυψηρούσε τα πολιτικά τους συμφέροντα εναντίον της Γαλλίας, και ότι, με την ίδια λογική, είχαν απορροφήσει την ιταλική και τη γαλλική λογοτεχνία.³⁴ «Προϊόν», όπως αναφέρει, «της εφεκτικής και αμφιβόλου ταύτης ταλαντεύσεως των ποιητικών μου ιδεών και αισθημάτων υπήρξαν οι *Κυψελίδαι*».³⁵

Οι *Κυψελίδες* πάντως την εποχή που γράφονται, σίγουρα δεν περιέχουν τις παραπάνω συνειδητοποιήσεις του συγγραφέα σχετικά με τον Σαίξπηρ, καθώς το έργο, παρά το αρχαιοελληνικό ένδυμα της υπόθεσής του, αποτελεί για άλλη μια φορά έμπρακτη πίστη στον ρομαντισμό και τιμητική μνεία στον Άγγλο συγγραφέα της Αναγέννησης, αφού αναπαράγεται σε όλη του την έκταση μοτίβα και σκηνές από το γνωστότερο έργο του Σαίξπηρ, τον *Αμ-*

³¹ Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 68.

³² Δ. Βερναρδάκης, *Κυψελίδαι*, ό. π., σ. κθ'.

³³ Ο 25μελής θίασος του Samuel Phelps έδωσε 17 παραστάσεις στο Βερολίνο για τέσσερις εβδομάδες, με επτά έργα του Σαίξπηρ και ένα μόνο μη σαιξπηρικό, τον *Ρισελιέ* του Bulwer-Lytton. Τα έργα του Σαίξπηρ που ανέβασε ήταν: *Θέλλος*, *Βασιλιάς Αήρ*, *Άμλετ*, *Έμπορος της Βενετίας*, *Μακμπέθ*, *Εύθυμες κυράδες του Ουίνδσορ*, *Ερρίκος ο τέταρτος* (πρώτο μέρος). Για τις παραστάσεις του Phelps στη Γερμανία, βλ. Ronald G. Engle / Daniel J. Watermeier: «Phelps and his german critics», *Educational Theatre Journal*, Vol. 24, No. 3, Oct., 1972, σσ. 238-239.

³⁴ «Από πολλού είχαν εισχωρήσει εις το πνεύμα μου αντίθετα αισθήματα και ιδέαι περί ποιήσεως, εκ πολλών και διαφόρων αιτιών εκπληγάζουσα. Η πρώτη και άμεος τούτων αιτία ήτο ο Σαίξπηρ, ούτινος η άναγνωσις με είχαν αυτομάτως δεσμεύσει εν Αθήναις ήδη. Αλλ' ελθών εις Γερμανίαν, ειδόν ότι εκεί ο Σαίξπηρ δεν εθεωρείτο ως ποιητής θνητός, αλλά ως θεός κατά γράμμα, υπό σήματινος του κόσμου ως θάνατος λατρευόμενος. Και αυτοί οι λάτρευσις της αρχαίας ελληνικής ποιήσεως, είτε φιλόλογοι και κριτικοί, είτε φιλόσοφοι και τεχνοκράται, εθαύμαζαν την αρχαίαν ταύτην

κλασικήν φιλολογίαν και ποιήσιν, αλλ' επί τω όρω της εξαιρέσεως του Σαίξπηρ, εις όν ωφείλετο η υπέρ πάντας τους αρχαίους λάτρευσις της δ' εξαιρέσεως ταύτης δεν εξηρείτο ουδ' αυτός ο Όμηρος. Υπό το κράτος τοιαύτης περί εμέ παγκοσμίου γνώμης έγραψα εν Μονάχω ου μόνον την *Μαρίαν Δοξαπατρή*, αλλά και τα εις αυτήν περί ελληνικού θεάτρου προλεγόμενα. Τούτου δ' ένεκα και εν Μονάχω ενέκμηνα μετά πλείονος προσοχής εις την μελέτην του Άγγλου δραματικού, και εν Βερολίνω έπειτα, όπου παρηκολούθησα απ' αρχής μέχρι τέλους αυτόν διδασκόμενον αγγλιστί από σκηνης υπό του αρίστου τότε των Σαίξπηριστών, του διευθυντού του εν Λονδίνω Shakespear's Theater, Phelps, επί τούτω παρεπιδημήσαντος εις Βερολίνον μετά του θίασου του. Εκ της μελέτης ταύτης εκλονήθη λίαν η εις τον μέγαν ποιητήν απειρίοριστος πεποίθησίς μου, έτι δε μάλλον η πολλαχώς ένεκα τούτου εις το έπακρον επαρθείσα αυτοπεποίθησις των γερμανών Ρομαντικών, μοι εφάνη άδικαιολόγητος, ως και η περί της γαλλικής ποιήσεως περιφρονητική αυτών κρίσις, και δή και αυτής εν γένει της κλασικής ποιήσεως και φιλολογίας η υποτίμησις», Δ. Βερναρδάκης: *Δράματα*, ό. π., σ. 135.

³⁵ Ό. π., σ. 135.

λετ. Η διαφορά του έργου του Βερναρδάκη από τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ, είναι ότι ο κεντρικός του ήρωας πρέπει να πάρει εκδίκηση για το φόνο της μητέρας του και όχι για το φόνο του πατέρα του. Τα δάνεια του Βερναρδάκη από το έργο του Σαίξπηρ, δεν περιορίζονται μόνο στην αντιγραφή κάποιων πολύ οικείων σκηνών, αλλά επεκτείνονται και σε στοιχεία της πλοκής και των χαρακτήρων του συγγραφέα. Έτσι, για παράδειγμα, ήδη από τις πρώτες σκηνές του έργου, δεν είναι εύκολο να μην παραλληλίσει κανείς τη μελαγχολία και τις θλιβερές σκέψεις που απασχολούν τον Λυκόφρονα, γιο και διάδοχο του τυράννου της Κορίνθου Περίανδρου, με τη μελαγχολία που βασανίζει τον νεαρό πρίγκιπα της Δανίας στο έργο του Σαίξπηρ. Τόσο στο ένα όσο και στο άλλο έργο υπάρχουν επανειλημμένες περιγραφές της μελαγχολίας των δύο ηρώων, ενώ και στις δύο περιπτώσεις ως αιτία της μελαγχολίας εκλαμβάνεται ο έρωτας, του ενός για την Οφηλία (*Άμλετ*) και του άλλου για την Ευάδνη (*Λυκόφρονας*).³⁶

Στον Σαίξπηρ έχει την έμπνευσή της και η εμφάνιση στο έργο του Βερναρδάκη, της «Σκιάς της Μελίσσης», του φαντάσματος της μητέρας του Λυκόφρονα, που παρουσιάζεται στον ύπνο του, εξερχόμενη από την Αχερουσία λίμνη, για να του αποκαλύψει τον τρόπο που δολοφονήθηκε από τον άντρα της, τον Περίανδρο, και να του ζητήσει να ορκιστεί πως θα εκδικηθεί τον άδικο θάνατό της. Ο Βερναρδάκης μάλιστα προσπαθεί να παραλληλίσει την ιστορία του Λυκόφρονα με αυτήν του Ορέστη, παραπέμποντας άμεσα μέσα από τα λόγια της Μελίσσας στο μύθο του Αγαμέμνονα. Παρόλο όμως που η Μελίσσα ζητά από τον γιο της να γίνει Ορέστης, οι σκηνές που αντιγράφει ο Βερναρδάκης από τον Σαίξπηρ, τον ταυτίζουν περισσότερο με τον *Άμλετ*. Αυτό οφείλεται και στο ότι ο Βερναρδάκης, εμφανίζει το φάντασμα της Μελίσσας και για δεύτερη φορά, με σκοπό να υπενθυμίσει στον Λυκόφρονα τον όρκο εκδίκησης που οφείλει απέναντί της. Η σκηνή αυτή της επανεμφάνισης του φαντάσματος της Μελίσσας, σε συνδυασμό με την αφήγηση του φρουρού της οικίας του εξορισμένου πλέον Λυκόφρονα στην Κέρκυρα, όπου διηγείται ότι έγινε μάρτυρας μιας σκηνής αλλοφροσύνης του Λυκόφρονα, κατά την οποία ο τελευταίος απευθυνόταν στο φάντασμα της μητέρας του, παραπέμπουν άμεσα ως προς το περιεχόμενό τους, στην δεύτερη σκηνή της εμφάνισης του φαντάσματος στον *Άμλετ* μέσα στην κρεβατοκάμαρα της Γερτρούδης, όπου το φάντασμα του δολοφονημένου βασιλιά, είναι ορατό μόνο από τον ίδιο, ενώ η μητέρα του τον θεωρεί τρελό. Στην αφήγηση του φρουρού στο έργο του Βερναρδάκη ωστόσο, υπάρχουν και κάποια περιγραφικά στοιχεία που θυμίζουν τις αναφορές των φρουρών του έργου του Σαίξπηρ, στην πρώτη εμφάνιση του φαντάσματος στον *Άμλετ*.³⁷

Ένα ακόμα σημείο στο οποίο ο Βερναρδάκης επαναλαμβάνει τον Σαίξπηρ, είναι η σκηνή διαταγμού του ήρωά του, όταν έχει την ευκαιρία να φέρει σε πέρας την πατροκτονία την ώρα που ο Περίανδρος κοιμάται. Η σκηνή του διαταγμού του Λυκόφρονα, είναι όμοια με την αντίστοιχη σκηνή διαταγμού του *Άμλετ* να σκοτώσει τον Κλαύδιο την ώρα της προσευχής.³⁸ Επίσης, στο πρόσωπο της Ευάδνης, βρίσκει κανείς αναγνωρίσιμα στοιχεία της Οφηλίας του *Άμλετ*. Η εγκαταλειμμένη μνηστή του Λυκόφρονα καταλήγει σε μοναστήρι – πορνείο (στο ναό της Αφροδίτης) εκπληρώνοντας την προτροπή του *Άμλετ* προς την Οφηλία να πάει σε μοναστήρι.³⁹ Ακόμα, στην Ευάδνη, που εξαιτίας της απόρριψής της από τον Λυκόφρονα παραφρονεί και τελικά πεθαίνει, συγκεντρώνονται και κάποια χαρακτηριστικά από την σκηνή τρέλας της Οφηλίας του έργου του Σαίξπηρ.⁴⁰

³⁶ Βλ. Παράρτημα II, Πίνακας 1.

³⁷ Βλ. Παράρτημα II, πίνακας 2 και 3.

³⁸ Βλ. Παράρτημα II, Πίνακας 4.

³⁹ Θ. Χατζηπανατζής ό. π., σ. 218.

⁴⁰ Παράρτημα II, Πίνακας 5.

Οι ομοιότητες του έργου του Βερναρδάκη με αυτό του Σαίξπηρ, δεν σταματούν στα παραπάνω στοιχεία. Ο Βερναρδάκης, υποκλέπτει και μια σειρά από άλλα μοτίβα και εικόνες από το έργο του Σαίξπηρ, π.χ. ο Λυκόφρονας, εξορίζεται στην Κέρκυρα, αποικία της Κορίνθου, όπως ο Άμλετ εξορίζεται στην Αγγλία. Στον Άμλετ του Σαίξπηρ οφείλονται και οι σχέψεις του ήρωα του Βερναρδάκη για τα «πράγματα» και τα «φαινόμενα», για το «είναι» και το «φαίνεσθαι», που ενσωματώνονται στα λόγια των ιεροδούλων του ναού της Αφροδίτης και του Λυκόφρονος.⁴¹ Δεν είναι εύκολο να μην παραλληλίσει κανείς τα λόγια του Λυκόφρονος με αυτά του Άμλετ, όταν υπόσχεται ότι μοναδικός του στόχος από δω και στο εξής – ύστερα από την αποκάλυψη ότι ο Περίανδρος σκότωσε τη μητέρα του θα είναι η εκδίκηση.⁴² Ακόμα, δεν μπορούμε να μην φέρουμε στο νου μας την εικόνα του «τρελού» και ατημέλητου Άμλετ, όταν ο Βερναρδάκης μας δίνει περιγραφές του Λυκόφρονος ως ρακένδυτου στο ναό της Αφροδίτης. Ή, να μην συνδέσουμε την εικόνα όπου ο Λυκόφρονος ξαπλώνει στα πόδια της Ευάδνης, με την αντίστοιχη εικόνα ανάμεσα στον Άμλετ και την Οφηλία στο έργο του Σαίξπηρ.⁴³ Θα πρέπει ακόμα να επισημανθεί, ανάμεσα στα σαιξπηρικά δάνεια του Βερναρδάκη και συγκεκριμένα από τον Άμλετ, η επιδεικτική παρουσία ενός βιβλίου, κάτι το οποίο εμφανίζεται με διαφορετικούς τρόπους και στα τέσσερα έργα που εξετάζονται σε αυτή την εργασία. Στη Μαρία Δοξαπατρή π.χ., υπήρχε η *Ιλιάδα* του Ομήρου που οι στρατιώτες ανέφεραν ότι διάβαζε ο Γουλιέλμος, στους *Κυψελίδες* υπάρχει το βιβλίο για το μύθο του Αγαμέμνονα που διαβάσει ο Λυκόφρονος, στην *Ευφροσύνη*, στην οποία θα αναφερθούμε στη συνέχεια, υπήρχε ο *Θούριος* του Ρήγα, ενώ στον *Νικηφόρο Φωκά* η Αγάθη, διαβάσει την εποποιία της Κρήτης. Δίνεται η εντύπωση ότι η παρουσία του βιβλίου και μάλιστα στα συγκεκριμένα έργα που περιέχουν σαιξπηρικά στοιχεία, προέρχεται από την εικόνα που δημιουργεί η σκηνή όπου ο Άμλετ μπαίνει στη σκηνή κρατώντας ένα βιβλίο, του οποίου όμως το περιεχόμενο δεν γνωρίζουμε.

Εκτός από όλα τα παραπάνω, δεν λείπουν και από τους *Κυψελίδες* κάποια επιπλέον τεχνικά στοιχεία του έργου, που το φέρνουν ακόμα πιο κοντά στα έργα του Σαίξπηρ. Τέτοια είναι π.χ. οι αμέτρητες σκηνικές αλλαγές, η χωρίς φειδώ και οικονομία μεταφορά της δράσης σε διαφορετικούς σκηνικούς τόπους από σκηνή σε σκηνή και από πράξη σε πράξη. Το σκηνικό στους *Κυψελίδες* μεταβάλλεται συνολικά δεκατέσσερις φορές. Για παράδειγμα, στην τρίτη πράξη, από τα ανάκτορα του Περίανδρου η σκηνή μεταφέρεται στην Ακροκόρινθο, μπροστά από το ναό της Αφροδίτης, ενώ μόλις λίγες σκηνές αργότερα, το σκηνικό μεταβάλλεται για να αναπαραστήσει την Αχερουσία λίμνη στο όνειρο του Λυκόφρονος με το φάντασμα της μητέρας του, και αμέσως μετά η σκηνή μεταφέρεται ξανά μπροστά από το ναό της Αφροδίτης στην Ακροκόρινθο. Αντίστοιχα, στην τέταρτη πράξη του έργου, η σκηνή μεταφέρεται από τα διαφορετικά μέρη των ανακτόρων του Περίανδρου, και πάλι στο ναό της Αφροδίτης, για να καταλήξει σε μια ακόμα μετατροπή της σκηνής σε στοά. Στην πέμπτη πράξη υπάρχει μεταφορά της δράσης αρχικά στην οικία του Λυκόφρονος στην Κέρκυρα, ενώ στην συνέχεια, στην έβδομη σκηνή, το σκηνικό αλλάζει για άλλη μια φορά, και μετατρέπεται σε ακτή, σε λιμάνι όπου προσαράζει η λέμβος με την οποία καταφθάνει η Ευάδνη στην Κέρκυρα. Για μια ακόμα φορά, στις τελευταίες σκηνές του έργου, η δράση μεταφέρεται ξανά στην οικία του Λυκόφρονος.

⁴¹ Βλ. Παράρτημα II, Πίνακας 6.

⁴³ Βλ. Παράρτημα II, Πίνακας 6.

⁴² Βλ. Παράρτημα II, Πίνακας 6.

Και σε αυτό το έργο ο αριθμός των προσώπων είναι μεγάλος: υπάρχουν δώδεκα βασικά πρόσωπα, εκ των οποίων τα τέσσερα είναι γυναίκες, αλλά ο αριθμός αυξάνεται ακόμα περισσότερο, αν προσθέσουμε την εμφάνιση Χορού, αυλητρίδων και ιεροδούλων καθώς και μετακινούμενου πλήθους σε κάποιες από τις σηνές του δράματος. Ακόμα, στο έργο αναπτύσσονται περιπέτειες που καθιστούν την πλοκή επεισοδιακή, όπως π.χ. οι περιπλανήσεις της Ευάδης, που πηγαίνει αρχικά στο ναό της Αφροδίτης, στη συνέχεια ακολουθεί τον Λυκόφωνα στην Κέρκυρα, διαπραττεί φόνο και πεθαίνει. Θα πρέπει ακόμα να αναφερθεί ότι, αν και το δράμα εκτείνεται σε πέντε πράξεις, ο Βερναρδάκης είχε σκοπό να γράψει και έκτη, κάτι που τελικά δεν έκανε ποτέ.

Θα πρέπει πάντως να διευκρινιστεί ότι ο Βερναρδάκης, μέσω των *Κυψελιδών*, ακόμα και αν υποχώρησε ένα βήμα ως προς τις αρχικές του θέσεις σχετικά με την άντληση θέματος από την αρχαιότητα, δεν άλλαξε και το στόχο του, που ήταν η δημιουργία εθνικού δράματος και μάλιστα ρομαντικού. Ο στόχος αυτός, σύμφωνα με τον ίδιο, επιτυγχάνεται στο έργο του μέσω του κεντρικού του ήρωα, που είναι ο Περίανδρος. Στο πρόσωπο του βασιλιά της Κορίνθου θεωρεί ότι συγκεντρώνονται τα χαρακτηριστικά των ηρώων του ρομαντικού δράματος. Ότι ο Περίανδρος ανήκει στους ήρωες που δρουν σύμφωνα με την ελεύθερη τους βούληση, στους ενεργούς εκείνους χαρακτήρες που κινούν μόνοι τους τα νήματα της τύχης τους, και όπου η Ειμαρμένη, χαρακτηριστικό της κλασικής τραγωδίας, δεν έχει καμία θέση. «Μετά του Περιάνδρου», όπως αναφέρει, «εξερχόμεθα του κύκλου της αρχαίας και μεταβαίνομεν εις την νεωτέραν τραγωδίαν. Ο Περίανδρος, το μεσαιάτον κέντρον της ενότητος του όλου δράματος, είναι ήρωας και χαρακτήρ κατά την έννοιαν της νεωτέρας τραγωδίας: της τύχης του είνε αυτός ούτος ο αυτοργός, και τον λόγον ταύτης φέρει αυτός εν εαυτώ».⁴⁴ Χαρακτηριστικό όμως των αμφιταλαντεύσεων που προκαλούν οι *Κυψελίδες* είναι το γεγονός ότι το έργο δεν χαρακτηρίζεται ούτε ως κλασικό αλλά ούτε και ως καθαρό ρομαντικό.⁴⁵ Είναι το έργο το οποίο η δραματολογία του Βερναρδάκη αρχίζει να μετατοπίζεται, σε γερμανικό έδαφος, από τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό προς τον κλασικίζοντα ελληνικό ρομαντισμό.⁴⁶

Μέσω των *Κυψελιδών*, δημιουργήθηκαν τα πρώτα ρήγματα με τις αρχικές ιδεολογικές και αισθητικές θεωρίες του Βερναρδάκη. Η σύγκρουση αυτή τονώθηκε ακόμα περισσότερο κατά την επιστροφή του στην Ελλάδα. Ο Βερναρδάκης τότε άρχισε πλέον να βιώνει από κοντά την κυριαρχία ενός έντονου αντιευρωπαϊσμού, απότοκου των ανθελληνικών απόψεων που είχε εκφράσει στο κοινό παρελθόν ο Fallmerayer, αλλά και εξαιτίας του πρόσφατου Κριμαϊκού πολέμου.⁴⁷ Όπως αναφέρει ο ίδιος, «και επανελθόντος μου δ' εις Ελλάδα,

⁴⁴ Δ. Βερναρδάκης: «Τω ευμενεί αναγνώστη χάρειν», ό. π., σ. ιε'. Τα χαρακτηριστικά αυτά είχε αποδώσει το 1858 στους ήρωες του ρομαντικού δράματος: «Εν τω νέω δράματι δεν βλέπομεν πλέον νινούμενα φάσματα, ιδανικά άλλως και θεία, αλλά πρόσωπα ζώντα, και απ' ελευθέρως και ιδίας αυτών βουλήσεως πράττοντα. Της νέας τραγωδίας οι ήρωες δεν είνε πλέον ιδέα νεκρά, αλλά ζώντες και ενεργοί χαρακτήρες. Εις την νέαν ταύτην φάσιν της τέχνης υπάγεται μάλιστα το αργλικόν δράμα, όπερ εκπροσωπεί δαμόνιος αληθώς ποιητής, ο θάνατος Σαίξπηρ», (Δ. Βερναρδάκης: «Προλεγόμενα περί εθνικού ελληνικού δράματος...», ό. π., σ.

ιγ'-ιδ).

⁴⁵ Το έργο «ούτε αρχαίον ούτε νεώτερον είναι», (Δ. Βερναρδάκης: «Τω ευμενεί αναγνώστη χάρειν», ό. π., σ. ια'). Βλ. ακόμα Ρ. Moullas, ό. π., σ. 160 και Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 67.

⁴⁶ Α. Ταμπάκη, ό. π., σ. 120 και 123, και Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 68.

⁴⁷ Θόδωρος Χατζηπανταζής: «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του ρομαντισμού στο ελληνικό θέατρο», *Σχέσεις του Νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό: Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού συνεδρίου*. Επιμ. Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Ergo, Αθήνα 2004,

η πνευματική αυτή σύγκρουσις και διαμάχη δεν είχαν οριστικώς κριθῆ. Ουχ ἦττον αἰσθημα βιαιότερον ἐκλόνησε τὰς ιδέας μου καὶ κατὰ τὴν εἰς Ἑλλάδα ἐπιστροφὴν μου».⁴⁸ Ἡ ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα σηματοδοτεῖται καὶ με τὴ χάραξη μιᾶς νέας τροχιάς στὶς αἰσθητικὲς του ἀντιλήψεις, που δὲν εἶναι ἀσχετὴ οὔτε με τὴν προσαρμογὴ του στο ἑλληνικὸ, ἀντιευρωπαϊκὸ περιβάλλον, οὔτε καὶ με τὴν νέα του επαγγελματικὴ σταδιοδρομία.⁴⁹ Το 1861 διορίζεται στὴν ἔδρα τῆς γενικῆς ἱστορίας του Πανεπιστημίου τῆς Ἀθήνας καὶ δὲν ἀργεῖ να ἐκφράσει τὶς νέες, διαφοροτικὲς ἀπὸ τὴ φάση τῆς Γερμανίας, ἀντιλήψεις του μέσα ἀπὸ τὰ κείμενά του.⁵⁰ Θα λέγαμε ὅτι ξεκινάει μιὰ ἀντιστρόφως ἀνάλογη σχέση με τὶς ἀντιλήψεις του παρελθόντος: ἡ δύναμη του Σαίξπηρ ἀρχίζει βαθμιαίᾳ νὰ υποσκελιζέται καὶ ἡ προηγουμένως παραμελημένη ἀρχαιότητα νὰ παίρνει τὴ θέση του. Το 1862 ὁ Βερναρδάκης συντάσσει ἕναν ἔμμετρο Πρόλογο γιὰ τὴν ἐναρξὴ τῶν ἐλληνικῶν παραστάσεων στο θέατρο Μπούκουρα. Στὸν πρόλογο αὐτὸ, που δὲν ἐκφωνήθηκε τελικὰ ἀλλὰ δημοσιεύθηκε στὶς ἐπιφυλλίδες τῆς εφημερίδας *Ἐνωμία* τῆς ἰδίας χρονιάς, με συντάκτη τὸν Βερναρδάκη, ὑπάρχει ἡ πρώτη δημόσια ἐκφράση «μεταμέλειας» του ποιητῆ: ζητᾶ ἀπὸ τοὺς νέους Ἕλληνες ποιητὲς νὰ ἀφαιρέσουν ἀπὸ τὸ κεφάλι του Σαίξπηρ τὸ στέμμα που ἀνήκει στὸν Αἰσχύλο καὶ στὸν Σοφοκλῆ καὶ τοὺς προτρέπει νὰ ἀντλήσουν τὴν ἐμπνευσή τους ἀπὸ τοὺς ἀρχαίους Ἕλληνες προγόνους: «ὦ! ἐξ ἡμῶν τὶς θέλει ἐκ τῆς κεφαλῆς / τοῦ Ἀγγλοῦ ἀφαιρέσῃ το διὰ δῆμα / τῶν Σοφοκλέων καὶ Αἰσχύλων; ... Το στέμμα τῆς ποιήσεως τῆς σκηνικῆς / δὲν θα φορέσῃ νέος Ἕλληνας ποιητῆς, / πρὶν ἢ το γόνυ κλῖνῃ μετὰ σεβασμοῦ / ἐκεῖ προ τῶν μνημείων τῶν μεγάλων τοῦ / προγόνων, κ' ἐξ αὐτῶν ζητήσῃ ἐμπνευσίν». ⁵¹ Στὶς ἰδίες ἐπιφυλλίδες, που δημοσιεύονται με τὸν τίτλο *Δραματοουργικὰ πομφόλυγες*, ὁ Βερναρδάκης ἐκφράζει πλέον τὴν πεποίθησή του γιὰ τὴ γέννηση ἐνὸς νέου Σοφοκλῆ ἢ Ευριπίδη, σὲ ἀντίθεση με τὰ προλεγομένα τῆς *Μαρίας Δοξαπατῶν*, ὅπου ἦταν διάχυτὴ ἡ ἐλπίδα γιὰ τὴν γέννηση ἐνὸς νέου Σαίξπηρ, καὶ ἀν καὶ δὲν ἐκφραζόταν, ἡ ἐλπίδα αὐτῆ ἀντικατοπτρίζεται στὸ πρόσωπό του.⁵² Ἡ ἀναίρεση τῶν ιδεῶν του γιὰ τὸν Σαίξπηρ, ἡ τωρινὴ του πίστη ὅτι ἔκανε λάθος στὸ παρελθόν, διαφαίνεται ἀπὸ τὴν προσπάθειά του νὰ διακωμωδῆσει καὶ νὰ περιπαίξει τὸ ὄνομα του Σαίξπηρ σὲ μιὰ ἀπὸ τὶς ἐπιφυλλίδες του, παίζοντας με τὴν ἐκφορὰ τοῦ ονόματός του καὶ υποκρινόμενος ὅτι δὲν γνωρίζει πὼς νὰ το προφέρει, κάτι που θὰ ἦταν ἀδιανόητο τὴν ἐποχὴ τοῦ 1858.⁵³ Μιὰ κίνησις που θυμίζει τὸν Ἀλέξανδρο Ραγκαβῆ, ὅταν στὸν πρόλογο τῆς *Φροσύνης* τοῦ δῆλωνε ἄγνωστα γιὰ τοὺς κανόνες τοῦ Ἀριστοτέλη.

σ. 66. Γιὰ τὴν ταυτότητα τοῦ ἐλληνικοῦ ρομαντικοῦ βλ. ἀκόμα Λίλα Μαράκα: «Ἡ υποδοχὴ τοῦ Βίταωρος Ουγκῶ ἀπὸ τὸ νεοελληνικὸ θέατρο στὰ μέσα τοῦ 19^{ου} αἰῶνα», *Παράβασις* 8, 2008, σσ. 153-161 καὶ Ἀλέξης Πολίτης: *Ρομαντικὰ χρόνια. Ἰδεολογίες καὶ νοστροπίες στὴν Ἑλλάδα τῶν 1830-1880*, Ε.Μ.Ν.Ε.-ΜΝΗΜΩΝ, Ἀθῆνα 1993, σσ. 25-26.

⁴⁸ Δ. Βερναρδάκης: *Δράματα*, ὁ. π., σ. 45.

⁴⁹ Θ. Χατζηπανταζής: *Ἀπὸ τὸν Νεῖλον μέχρι τὸν Δουναβῆως*, ὁ. π., σ. 219.

⁵⁰ Ὁ. π. Βλ. ἀκόμα Δ. Σπάθης, ὁ. π., σ. 69 καὶ 80.

⁵¹ Δ. Ν. Β.: «Ἐπιφυλλίς. Δραματοουργικὰ Πομφόλυγες», ἐφ. *Ἐνωμία*, 29/9/1862.

⁵² Το 1858 δῆλωνε με κάποια ρομαντικὴ αἰσιοδοξία ὅτι «ἔθνος οἰκοῦν αὐτὴν τῶν Μουσῶν καὶ τῆς ποιήσεως τὴν πατρίδα, εἶναι ἀδύνατον νὰ μὴ ἐγκωμονῇ ἐν

τοῖς κόλποις αὐτοῦ ἕνα καὶ εἰς τὸ μέλλον μέγαν ποιητὴν», («Προλεγομένα περὶ ἐθνικοῦ ἐλληνικοῦ δράματος...», ὁ. π., σ. η'). Ἐνῶ γιὰ νὰ υποστηρίξει τὶς ἐλπίδες του, ἐπικαλοῦνταν τὸν Β. Ουγκῶ, ὁ ὁποῖος πίστευε ὅτι ὅσο χιμαρικό καὶ ἀν εἶναι, μπορεῖ νὰ γεννηθεῖ καὶ ἕνας δεύτερος Σαίξπηρ, (ὁ. π., σ. νδ').

⁵³ Δ. Ν. Β.: «Ἐπιφυλλίς. Δραματοουργικὰ Πομφόλυγες», ἐφ. *Ἐνωμία*, 13/10/1862: «Ὅπως τὸ θέατρον εἰς τὰς παλαιὰς Ἀθήνας ἤρχισε με τὸν Αἰσχύλον, οὕτω καὶ τὸ Γαλλικὸν θέατρον ἤρχισε με τὸν Κορνῆλιον, τὸ Ἀγγλικὸν με τὸν Χατζῆ-Σπύρον - Ἀλλὰ δια τι μειδιάτε, κύριε Συντάκτα; -Χά, χά, χά! Δὲν μειδιῶ, καγχάζω δια τὸν Χατζῆ-Σπύρον. -Καὶ πὼς; Νομίζετε ὅτι οἱ μόνος ἔχετε τὴν ἀποκλειστικὴν προνομίαν νὰ ομιλήτε αὐθιγῶς περὶ τοῦ Χατζῆ-Σπύρου; Ἀ! ἔκαμα λάθος; ἦθελα νὰ εἶπω περὶ τοῦ Σακκοσπύρου, Σακκοσπύρου- Πῶς

Η αρχαιότητα αρχίζει να γίνεται πια το σημείο αναφοράς για τον Βερναρδάκη. Το 1863 που είναι ο εισιγητής του Βουτσινάιου ποιητικού διαγωνισμού, ενσωματώνει στην με άρωμα «κλασικισμού» εισιγησή του μερικές από τις απόψεις των καθηγητών του Πανεπιστημίου που τον είχαν κρίνει στο παρελθόν.⁵⁴ Ο Βερναρδάκης στρέφεται ενάντια στη μίμηση ξένων ποιητών και προτρέπει στην άντληση έμπνευσης από τους αρχαίους, ευχόμενος να υπάξει ποιητής που θα προσκομίσει «εις την αναγεννηθείσαν ημών πατρίδα στέφανον από δάφνης εγχωρίου και ελληνικής, από της ευθαλούς και ιερής δάφνης του Παρνασσού και του Ελικώνος».⁵⁵ Ταυτόχρονα, στις κρίσεις του για τα ποιήματα που υποβλήθηκαν στον διαγωνισμό, κατακρίνει για πρώτη φορά την μίμηση της ρομαντικής έκφρασης, κάποιες τεχντροπίες της ρομαντικής ποιητικής σχολής αλλά και κάποιους ρομαντικούς ποιητές.⁵⁶ Το 1865, στα μαθήματά του για το Ομηρικό ζήτημα, οι χαρακτηρισμοί που στο παρελθόν στόλιζαν τα ονόματα του Σαίξπηρ, του Γκαίτε ή του Σίλλερ, μεταβιβάζονται πλέον στον Όμηρο. Ο έλληνας ποιητής της αρχαιότητας, που το 1858 ήταν ισάξιος του Σαίξπηρ και ίσως να ερχόταν και δεύτερος, θεωρείται ο ανώτερος, πανανθρώπινος και αιώνιος ποιητής. Όμως, και εδώ, ο Όμηρος της αρχαίας Ελλάδας αναμετράται με τον Σαίξπηρ, ακόμα και αν η σύγκριση αποβαίνει εις βάρος του τελευταίου.⁵⁷ Όπως αναφέρει, «δια να εκτιμήση τις τα μεγάλα έργα της τέχνης, δεν πρέπει να μεταχειρισθή τον κοινόν πήχυν και τα κοινά μέτρα, αλλ' ίδια».⁵⁸ Έτσι συγκρίνει τον Όμηρο με τον Σαίξπηρ, για να διαπιστώσει ότι τα ελαττώματα των πρωτολείων του Άγγλου ποιητή έχουν πολύ περισσότερα ελαττώματα από τα έργα του Ομήρου: «Ποία αντίθεσις μεταξύ των νεανικῶν έργων του Shakespeare και των έργων της ωρίμου του ηλικίας! Απειράκις και ασυγκρίτω λόγω μεγαλειτέρα παρά των της Ιλιάδος και Οδυσσεΐας. Εάν μη εσώζοντο του Shakespeare άλλα έργα παρά τα ομοιοκατάληκτα μελύδρια (sonnets) και επιύλλια, το όνομα αυτού, εάν εσώζετο, ουδεμίαν ήθελεν έχη αξίαν. Τα νεανικά του έργα είνε αξία μετριωτάτου ποιητού».⁵⁹ Ο Βερναρδάκης, αρχίζει πλέον να εκφέρει και αρνητικές κρίσεις για τον Σαίξπηρ, που όμως θα δούμε, στη συνέχεια θα εξελιχθούν σε απόψεις πολεμικής εναντίον του. Όπως βλέπουμε, η πνευματική εκείνη σύγκρουση που άρχισε με τους *Κυψελίδες*, στην Ελλάδα βρίσκει διεξόδο και οι απόψεις του Βερναρδάκη διαμορφώνονται πλέον με κέντρο την αρχαιότητα. Εθνικισμός, αναγνώριση και εξύψωση της εγχώριας πολιτιστικής κληρονομιάς, προτροπή για επιστροφή στα πρότυπα των αρχαίων προγόνων, ανωτερότητα των αρχαίων σε σχέση με το γερμανικό σαιξπηρικό πρότυπο, κάποιες αρνητικές κρίσεις για ρομαντικούς ποιητές και την ποιητική γλώσσα του ρο-

τον λέγουν αυτόν τον Άγγλο δραματικόν; Τα ονόματα εμπορούν να ήνε λανθασμένα, αλλά ο στοχασμός μου είνε ορθότατος. Τι έλεγα λοιπόν; Α, να. Το αγγλικόν λοιπόν θέατρον ήρχισε με τον Σακεσπίρον, το Γερμανικόν με τον Σίλλερ, και ούτω καθεξής».

⁵⁴ Για τις απόψεις που υιοθετεί, βλ. Δ. Σπάθης, ό. π., σσ. 72-73.

⁵⁵ «Ο ποιητικός αγών του 1863», *Πανδώρα*, τόμ. ΙΔ', φυλλάδιον 317, 1 Ιουνίου 1863, σ. 107.

⁵⁶ Για το συγκεκριμένο ζήτημα, βλ. Δ. Σπάθης, ό. π., σ. 73-75 και Θόδωρος Χατζηριανταζής: *Το ελληνικό ιστορικό δράμα. Από το 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 101, υποσ. 35.

⁵⁷ Δ. Ν. Βερναρδάκης: «Τρία μαθήματα περί Ομήρου

και του Ομηρικού ζητήματος», *Πανδώρα*, τόμ. Ιστ', φυλλάδια 371-373, 1 Σεπτεμβρίου 1865-1 Οκτωβρίου 1865, σσ. 265-272, 289-295, 313-320.

⁵⁸ Ό. π., *Πανδώρα*, 15/9/1865, σ. 295.

⁵⁹ Ό. π., *Πανδώρα*, 1/10/1865, σ. 318. Ανάλογες συγκρίσεις κάνει και με τον Σίλλερ και τον Γκαίτε, των οποίων τα πρώτα έργα θεωρεί κατώτερα από τα έργα της ωρίμης τους ηλικίας, (ό. π.). Για το ότι ο Σαίξπηρ έχει σφάλματα επικαλείται την Μαντάμ ντε Στέλ: «Πολύ ορθώς λέγει η κ. Στάελ ότι και εν τω αρίστω έργω του Shakespeare δύναται να εύρη ατελείας και σφάλματα και ελάχιστος γραμματοδιδάσκαλος. Έπεται εκ τούτου ότι δεν υπήρξεν ο Shakespeare ή ότι δεν έγραψεν αυτός τα ποιήματά του;», (ό. π., *Πανδώρα*,

μαντισμού, είναι μερικά στοιχεία που συναντάμε στα παραπάνω κείμενα του Βερναρδάκη των πρώτων πέντε χρόνων του στην Ελλάδα κατά τη δεκαετία του 1860. Κατάληξη της πορείας αυτής του Βερναρδάκη είναι η *Μερόπη*, με την συγγραφή της οποίας επιβλήθη η «οριστική κρίσις» και η ρήξη του συγγραφέα με τις απόψεις του παρελθόντος.⁶⁰ Η σύγκρουση που ξεκίνησε το 1859 ανάμεσα στην αρχαιότητα και τον Σαίξπηρ, κατέληξε με ένα καθαρά κλασικιστικό έργο, υπάκουο στους νεοκλασικιστικούς κανόνες, με αρχαιοελληνική θεματολογία, δραματική οικονομία και λιτότητα, τήρηση της ενότητας του χρόνου και τόπου, σκηνική αφαιρετικότητα, για την οποία όπως ομολογεί ο ίδιος ευθυνόταν και η οικονομική κατάσταση του θιάσου για τον οποίο προοριζόταν το έργο και των μέσων που διέθετε. Η τραγωδία όμως δεν υπακούει στην ενότητα της δράσης, αφού στην πέμπτη πράξη, ο Βερναρδάκης ανοίγει ένα νέο θέμα, την τιμωρία της Μερόπης για το θάνατο του Πολυφώνη. Διαπιστώνουμε λοιπόν ότι η πορεία του Βερναρδάκη μετατοπίζεται από τα ευρωπαϊκά ιδεώδη στα αρχαιοελληνικά, από τη μίμηση ξένων δραματοποιών, όπως ο Σαίξπηρ, στην άντληση από την αρχαιοελληνική ιστορία και μυθολογία.⁶¹

Όπως αναφέραμε πιο πάνω, ο Βερναρδάκης άρχισε να επισημαίνει, από ένα σημείο και μετά, και αρνητικά στοιχεία στη δραματολογία του Σαίξπηρ. Το 1874-1875, στην επιστολιμαία βιβλιοκρισία του για τις *Ιστορικές Αναμνήσεις* του Νικόλαου Δραγούμη, που δημοσιεύτηκε στη *Νέα Ημέρα*, ανάμεσα στις αρνητικές του κρίσεις για το συνταγματικό πολίτευμα μπλέκεται και το όνομα του Σαίξπηρ: «Η αγγλική κοινωνία και πολιτεία, επομένως και το αγγλικόν πολίτευμα, είναι ό, τι εν τη δραματική ποιήσει ο Άγγλος Σαίξπηρ, ερμαφρόδιτος σύναψις της τραγωδίας και κωμωδίας, της αριστοκρατίας και του όχλου. Ο Σαίξπηρ είναι ποιητής έξοχος, αλλά μοναδικός –μοναδικός δια τας αρετάς του, αλλά μοναδικός και δια τας ελλείψεις του. Τα σαιξπηρία δράματα είναι κράμα συρφετού και αδαμάντων· είναι το άκρον άωτον της ρωμαντικότητος, μανδύας επαίτου εμβλωμένος με ράκη πορφύρας βασιλικής. Και όμως ο Σαίξπηρ είναι δια τους Άγγλους δραματικός ανώτερος και αυτών των κλασικών Ελλήνων, τουθ' όπερ ουδείς αμερόληπτος κριτής της ποιήσεως δύναται να παραδεχθή απολύτως. Αλλά, και αν αληθές υποτεθή τούτο προς στιγμήν, τι εκ τούτου; Οι Έλληνες υπήρξαν οι πατέρες του δράματος και εις τα ίχνη των δύναται τις να είπη ότι εβάδισε μέχρι σημείου όλων των εθνών η δραματική ποίσις· εν ω εις τα ίχνη του Σαίξπηρ (όσα και αν λέγωσι περί του εναντίου ενθουσιώδεις τινες θαυμασταί αυτού) δεν εβάδισαν ουδ' αυτοί οι συγγενείς των Άγγλων Γερμανοί, οι ανυψώσαντες εις λατρείαν θρησκευτικήν τον προς Σαίξπηρ θαυμασμόν, πρόσθετες δ' αν θέλεις, ουδ' αυτοί οι Άγγλοι».⁶² Το συμπέρασμα είναι ότι ο Σαίξπηρ δεν μπορεί να συνδυαστεί με την αρχαιότητα, ότι ο κλασικισμός με τον ρομαντισμό είναι πράγματα ασυμβίβαστα: «Όσον είναι δυνατόν να συμβιβασθή ο Σαίξπηρ με τον Σοφοκλέα, η άγαν ρωμαντικότης με την άγαν κλασικότητα, άλλο τόσον είναι δυνατόν να ναρμωσθή και το Σύνταγμα με την Ελλάδα».⁶³

Παρά τις διαπιστώσεις αυτές πάντως, ο Βερναρδάκης θα αντλήσει για άλλη μια φορά στοιχεία από τον Σαίξπηρ, και θα τα ενσωματώσει στο νέο του έργο, την *Ευφροσύνη*, που

15-9-1865, σ. 295).

⁶⁰ Για τη *Μερόπη*, βλ. Ζ.Ι. Σιαφλέκης: «Ιδεολογικοί μετασχηματισμοί και θεατρική γραφή. Η *Μερόπη* των Δ. Βερναρδάκη, Β. Αλφιερί και Βολταίρου», *Λεσβιακά. Πρακτικά συνεδρίου: Οι αδελφοί Βερναρδάκη στα νεοελληνικά γράμματα*, τόμ. ΙΑ', Αθήνα 1987, σσ. 47-

57, Θ. Χατζηπανταζής, ό. π., σσ. 107-108.

⁶¹ Θ. Χατζηπανταζής, ό. π., σ. 102, Α. Ταμπάκη, ό. π., σ. 123.

⁶² Δημήτριος Βερναρδάκης: *Καποδίστριας και Όθων. Επιστολιμαία Βιβλιοκρισία*, Αθήνα 1962, σ. 104.

⁶³ Ό. π., σ. 105.

γράφεται το 1876 και αντλεί την υπόθεσή του από τη σύγχρονη ιστορία των προεπαναστατικών χρόνων.⁶⁴ Στην περίπτωση αυτή, τα δάνεια είναι πολύ πιο περιορισμένες έκτασης σε σχέση με το παρελθόν και προέρχονται από τον *Μακμπέθ*. Συγκεκριμένα, μεταφέρεται με παρόμοιο τρόπο στον Βερναρδάκη, η σκηνή των μαγισσών που προμηνούν με διαφορετικό τρόπο το μέλλον του Μακμπέθ. Στην *Ευφροσύνη* οι μάγισσες του Σαίξπηρ αντιστοιχούν σε τρεις γύφτισσες, που προφητεύουν την τύχη της ηρωίδας του Βερναρδάκη και προδιαγράφουν το τέλος της. Η σκηνή περιγράφεται με παρόμοιο τρόπο με τον Σαίξπηρ: οι τρεις γύφτισσες συναντιούνται με την Ευφροσύνη στο δάσος, κάτω από τους ήχους των αστραπόβροντων και της βροχής, ενώ δεν λείπει η εκτέλεση διαφόρων τελετουργικών που παραπέμπουν άμεσα στα ήθη και τα έθιμα της φυλής τους.⁶⁵ Και σε αυτό το έργο υπάρχουν αρχαϊκές σκηινικές αλλαγές, αλλά ποσοτικά πολύ λιγότερες σε σχέση με τα σαιξπηρικά έργα του Βερναρδάκη, την *Μαρία Δοξαπατορή* και τους *Κυψελίδες*. Το σκηινικό εδώ αλλάζει συνολικά εννέα φορές: στην πρώτη πράξη η δράση μεταφέρεται από την οικία της Χανιφέ, στο δάσος όπου η Ευφροσύνη συναντά τις γύφτισσες. Η δεύτερη και η τρίτη πράξη εξελίσσονται στο σπίτι της Ευφροσύνης, ενώ στην τέταρτη, από το σπίτι της Χανιφέ, μεταφερόμαστε στο δωμάτιο του Βεζίρη για να καταλήξουμε και πάλι στο σπίτι της Ευφροσύνης. Η πέμπτη πράξη διαδραματίζεται στη φυλακή όπου βρίσκεται η Ευφροσύνη και η παραμίνα της, για να καταλήξει στις όχθες της λίμνης όπου η ηρωίδα θα βρει το θάνατο. Το έργο είναι έμμετρο με εξαίρεση μια σκηνή (την πέμπτη της δεύτερης πράξης) που είναι γραμμένη σε πεζό. Και εδώ, για τα λαϊκά πρόσωπα του έργου (όπως η Ζωίτσα), χρησιμοποιείται λαϊκό ιδίωμα. Τα πρόσωπα του δράματος φτάνουν τα δεκαεπτά, ανάμεσα στα οποία έντεκα γυναίκες και έξι άντρες.

Όπως βλέπουμε, ο Σαίξπηρ εξακολουθεί να κάνει την εμφάνισή του στα έργα του Βερναρδάκη, παρά την πολεμική που του ασκεί ο τελευταίος στα θεωρητικά του κείμενα. Οι απόψεις του για τον Σαίξπηρ, όπως διατυπώνονται στην *Επιστολιμαία Βιβλιοκρισία* δεν είναι άσχετες με το γεγονός ότι από τις αρχές του 1870, με προτροπή για άλλη μια φορά του φίλου του Ηροκλή Βασιάδη, ο Βερναρδάκης άρχισε να ασχολείται συστηματικά με την κριτική έκδοση των έργων του Ευριπίδη, μια εργασία που ολοκληρώθηκε σε τρεις τόμους και εκδόθηκε στα χρόνια από το 1888 (Α΄ τόμος) ως το 1903 (Γ΄ τόμος). Στον πρώτο τόμο του έργου αυτού, ο Βερναρδάκης προτάσσει έναν εκτενή πρόλογο, με τίτλο «Προλεγόμενα εις τον βίον και τα δράματα του Ευριπίδου».⁶⁶ Στο κείμενο αυτό, αρχικά παραθέτει αναλυτικά τα εργοβιογραφικά στοιχεία του Ευριπίδη, όπως παραδίδονται από τους βιογράφους του, και στη συνέχεια εξετάζει τις βασικές έννοιες της *Ποιητικής* του Αριστοτέλη, για να καταλήξει ότι ο Ευριπίδης είναι ο καλύτερος ποιητής της αρχαιότητας, συγκρινόμενος με τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή. Το κυρίως ενδιαφέρον των προλεγομένων του πάντως εστιάζεται

⁶⁴ Δ. Ν. Βερναρδάκης: *Ευφροσύνη*, δράμα εις πράξεις πέντε, εν Αθήναις 1882.

⁶⁵ Για τις τρεις γύφτισσες στην *Ευφροσύνη* βλ. Θόδωρος Χατζηπανατζής: «Η μορφή του ποιητή στα έργα του Δημητρίου Βερναρδάκη. Έξι ασκήσεις ρομαντικής αυτοαναφορικότητας», στον τόμο: *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Επιμ. Νικηφόρος Παπανδρέου-Έφη Βαφειάδη, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σ. 93. Βλ. Παράρτημα III για αντιπαραβολή των σκηνών μεταξύ Σαίξπηρ και Βερναρδάκη.

⁶⁶ Ο πρώτος τόμος των δραμάτων του Ευριπίδη (1888) περιέχει τις *Φοίνισσες*, ο δεύτερος (1894) την *Εκάβη*, τον *Ιππόλυτο* και τη *Μήδεια* και ο τρίτος (1903) την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* και την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*. Για την προτροπή του Βασιάδη, βλ. Δ. Ν. Βερναρδάκη: «Προλεγόμενα εις τον βίον και τα δράματα του Ευριπίδου», στον τόμο: *Ευριπίδου Δράματα εξ ερμηνείας και αναγνώσεως Δημητρίου Ν. Βερναρδάκη*. Τόμ. Α΄: Φοίνισσα, Αθήνησι 1888, σ. ριδ΄.

στην κριτική που ασκεί στον Γερμανό κριτικό A. W. Schlegel, ο οποίος στα *Μαθήματα δραματικής τέχνης και φιλολογίας* είχε υποτιμήσει τα έργα του Ευριπίδη. Ο Βερναρδάκης κρίνει πλέον τα *Μαθήματα...* του Σλέγκελ ως μη επιστημονικά και ως μεροληπτικά στο έπακρο, ενώ ανασκευάζει κάποιες από τις απόψεις του Γερμανού κριτικού που στο παρελθόν, στα προλεγόμενα της *Μαρίας Δοξαπατηή* είχε υιοθετήσει στη δική του θεωρία για το εθνικό δράμα. Π.χ., ανακρίει μερικές από τις απόψεις του για τη διάκριση ανάμεσα στην πλαστικότητα και τη ζωγραφικότητα ως χαρακτηριστικά της κλασικής και της νεώτερης ρομαντικής τέχνης αντίστοιχα, θεωρώντας πλέον ότι το ιδανικό της πλαστικότητας δεν μπορεί να εφαρμοστεί με τον ίδιο τρόπο στο δράμα, όπως εφαρμόζεται στη γλυπτική ή σε άλλες τέχνες.⁶⁷ Ακόμα, δεν θεωρεί ότι χαρακτηριστικό της τραγωδίας είναι η γαλήνη και η ηρεμία, για την οποία ο Σλέγκελ θαυμάζει τον Σοφοκλή, αλλά ότι την τραγωδία την περικαλύπτουν «νεφέλη και ζόφος και γνόφος πυρός».⁶⁸ Για να υπερασπιστεί τον Ευριπίδη, ο Βερναρδάκης αντιπαραβάλλει στην κριτική του Σλέγκελ αντι-παραδείγματα από έργα του Σαίξπηρ: π.χ. για τις επικρίσεις του Σλέγκελ σχετικά με τον Τήλεφο και τον τρόπο που ο Ευριπίδης τον παρουσιάζει στη σκηνή ως ρακένδυτο και ελαίτη, ο Βερναρδάκης αντιπαραθέτει τον Λήρ του Σαίξπηρ. Στην ηρεμία της Ηλέκτρας μπροστά στον φόνο της Κλυταιμνήστρας, που επικρίνει ο Σλέγκελ στον Ευριπίδη, ο Βερναρδάκης αντιπαραβάλλει την ηρεμία της Λαίδης Μακμπέθ μπροστά στον φόνο του βασιλιά της Σκωτίας.⁶⁹ Είναι σαφές ότι ενάντια στον Σαίξπηρ τίθεται πλέον ο Ευριπίδης. Ο Βερναρδάκης υποστηρίζει δηλαδή την ρομαντικότητα του Ευριπίδη και με αυτό τον τρόπο προσπαθεί να αντικαταστήσει το σαιξπηρικό πρότυπο με αυτό του αρχαίου τραγικού.⁷⁰ Όπως αναφέρει, «αλλά μην τις άλλος ποιητής καθολικώτερος και κοσμοπολιτικώτερος του Ευριπίδου, τις δ' άλλος αυτού ρομαντικώτερος, εάν η μεν κλασική ποίησις και τέχνη εκφράζει το αίσθημα της αρμονίας, η δέ ρομαντική το της αντιθέσεως, κατά τον περιήρμον ορισμόν του Σχιλλέρου, όν ο Σλέγελος καθ' ολοκληρίαν αποδέχεται; Τί άλλο λοιπόν φυσικώτερον δια τοιούτον κριτήν παρά ν' αποδώση τα πρωτεία εις τον Ευριπίδην; Μήπως ο Λεσσίγγιος, θαυμάζων τον Σακεσπύρον, δεν εθαίμαζεν ουχ ήττον τον Ευριπίδην;».⁷¹ Για να αποδείξει την ρομαντικότητα του Ευριπίδη και το ότι ο αρχαίος συγγραφέας αποτελεί θύμα της σαιξπηρολατρίας των Γερμανών, ο Βερναρδάκης επικαλείται το ιδανικό του «δουασμού», την «αμφιταλαντευόμενη σκέψη» στη συνείδηση του τραγικού ήρωα. Με βάση αυτό το κριτήριο, όλοι σχεδόν οι ήρωες του Ευριπίδη, η Μήδεια, η Φαίδρα, ο Ιππόλυτος, η Ηλέκτρα, ο Ορέστης είναι ρομαντικοί.⁷²

⁶⁷ Ο. π., σ. σ. οε'

⁶⁸ Ο. π., σ. σ. οδ'.

⁶⁹ Ο. π., σ. σ. ξβ'-ξγ', ή.

⁷⁰ Η ιδέα ότι ο Ευριπίδης αποτελεί πρότυπο ρομαντικού ποιητή, δεν ανήκει στον Βερναρδάκη. Στις αρχές της δεκαετίας του 1870, την ίδια ακριβώς εποχή που ο Βερναρδάκης ξεκινάει την κριτική έκδοση των έργων του αρχαίου τραγικού, υπάρχει η έκφραση μιας ανάλογης τάσης, που θέλει τον Ευριπίδη ως πρώιμο εκπρόσωπο του ρομαντικού κινήματος. Βλ. σχετικά το άρθρο του Θόδωρου Χατζηπανταζή: «Η ανάδυση της ελληνικής θεατρικής κριτικής στον ομογενειακό τύπο του 1870», στον τόμο: *Ζητήματα της ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*,

Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 212-213.

⁷¹ Ο. π., σ. ξζ'.

⁷² «Και πώς λοιπόν; θέλει ερωτήσει πας ειδήμων της αρχαίας δραματικής ποιήσεως αναγνώστης, η Μήδεια, η πλήν τώσων άλλων ομοίων ρήσεων, αναφωνούσα εν στ. 1028 κεξ.: "και μανθάνω μεν οία δραν μέλλω κακά, / θμός δέ κρείσσων των εμών βουλευμάτων;" είνε ηρωίς της νεωτέρας χριστιανικής ή ρομαντικής τραγωδίας; Ο Ιππόλυτος, ο άλλα ειπών δια του πολυθρλητόν: "η γλώσσ' ομόμοχ', η δέ φρήν ανώμοτος;" άλλ' άλλα αποφασίσας και πράξας, η Φαίδρα, η αυτόχηρημα κατασπαράσσουσα την καρδίαν της δια της μεταξύ του πάθους και του καθήκοντος διαμάχης εν πληρεστάτη συνείδηση αυτών, δεν είνε ελληνικής

Ο Βερναρδάκης προσπαθεί να αποκαταστήσει την φήμη του Ευριπίδη, και μέσω αυτού να αμφισβητήσει πλέον την πρωτοκαθεδρία του Σαίξπηρ, έτσι όπως την έχουν επιβάλλει οι Γερμανοί κριτικοί του ρομαντισμού. Προβαίνει μάλιστα σε σύγκριση ανάμεσα στην *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη και τον *Άμλετ* του Σαίξπηρ, θεωρώντας το έργο του αρχαίου τραγικού κατά πολύ ανώτερο του έργου του Σαίξπηρ, αφού ο Ευριπίδης υπακούει στους κανόνες της τέχνης, ενώ ο Σαίξπηρ δεν υπακούει σε κανέναν δραματικό κανόνα καμίας εποχής: «Ας συγκριθῆ [η *Ηλέκτρα*] π.χ. προς αυτό το αριστούργημα του Σαίξπηρου, προς αυτό το είδωλον του ἰθ' αἰώνος, τον Hamlet, ἀφ' ου το θέμα εἶνε το αὐτό και το της Ηλέκτρας, και τότε θέλει αποδειχθῆ ὅλη η ἄπειρος των δύο δραμάτων και των δύο ποιητῶν ἀπόστασις και διαφορά. Ἐπί μεν της σκηνης η Ευριπίδειος Ηλέκτρα θέλει υποστῆ νικηφόρος ἀπ' ἀρχῆς μέχρι τέλους την δοκιμασίαν, εν ω ο Σαίξπηρειος Ἄμβλετος εἶνε ἀδύνατον να μη καταπονήσῃ ἢ και αποκομίσῃ πρό του τέλους τον θεατήν· εν δέ τη αναγνώσει η μεν Ηλέκτρα θέλει συγκινήσῃ βαθύτατα τον αναγνώστην, ως συνάδουσα προς πάντας τους ἀληθεῖς κανόνας της τέχνης, εἴτε Αριστοτέλης ονομάζεται ο διατυπώσας αυτούς, εἴτε Ουίτσερος, ο δ' Ἄμβλετος ἴσως μεν κινήσῃ το ενδιαφέρον του αναγνώστου ως παραδόξων ιδεῶν και αισθημάτων παρὰδοξος συμφυρμός, ἀλλ' ουδεμίαν χορδὴν της καρδίας αὐτοῦ θέλει δονήσῃ, και τούτο εἰκότως, διότι ἀντιμάχεται προς πάντα πάσης εποχῆς δραματικόν κανόνα. Και ὁμως οὔτε του Ἄμβλέτου τα κάλλη ἐξυμνήθησαν ἐπαρκῶς ἀκόμη κατά την κοινήν γνώμην του σημερινοῦ αἰώνος, οὔτε του Ευριπίδου η ἀθλιότης ἀπεδείχθη ἀκόμη ολόκληρος».⁷³

Η υπεροχή του Ευριπίδη σε σχέση με τον Σαίξπηρ, καταδεικνύεται, σύμφωνα με τον Βερναρδάκη, και από το γεγονός ότι ο Ευριπίδης αποτέλεσε πρότυπο όχι μόνο για τους αρχαίους αλλά και για τους νεώτερους συγγραφείς ενώ ο Σαίξπηρ δεν άφησε συνεχιστές, με μόνη εξαίρεση τους Γερμανούς: «ο Ευριπίδης εν μεν τω πρωτοτύπῳ ἐδέσποσε της αρχαίας σκηνης ἐπὶ αἰῶνας ὅλους, κατ' ἀπομίμησιν δ' ἦτο και εἶνε η ψυχὴ ου μόνον της ρωμαϊκής, ἀλλὰ και της νεωτέρας των πολιτισμένων ἐθνῶν σκηνης μέχρι της στιγμῆς ταύτης, εν ω ο Σαίξπηρος ἦλθε μόνον και παρήλθεν ως σκιά εις μίαν γωνίαν του κόσμου, ουδ' ἠδυνήθησαν να ἐμπεδώσωσιν αὐτὸν ουδ' ἐπὶ της ἰδίας αὐτῶν σκηνης αὐτοὶ οὐ φανατικοὶ θαυμασταὶ του και τούτο εὐλόγως και εἰκότως, διότι ο μεν Ευριπίδης ἦν και ἔστι και ἔσται το ἰδανικὸν και παγκόσμιον πρότυπον πάσης τραγωδίας, ο δε Σαίξπηρος εἶνε ἀπλῶς το εἶδωλον των ρομαντικῶν Γερμανῶν κριτικῶν και λογογράφων, εν ω εις το πείσμα παντός δραματικῶν κανόνος και πάσης τεχνικῆς ιδέας ἀποθεοῦται ουδέν ἄλλο παρὰ μια φυλετικὴ περιφιλαντία».⁷⁴

Η *Αντιόπη*, γραμμένη το 1890, την ίδια χρονιά που ανακαλύπτονται οι πάπυροι με τα αποσπάσματα της ομότιτλης τραγωδίας του Ευριπίδη, και η *Φαίστα*, γραμμένη το 1893, είναι επηρεασμένες από το έργο του αρχαίου τραγικού.⁷⁵ Το τελευταίο έργο του Βερναρδάκη

τραγωδίας ήρωες: Ο Ορέστης, η Ηλέκτρα, τόσο άλλοι ήρωες και ηρώιδες του Ευριπίδου συνυπάρχουν εις την αὐτὴν κατηγορίαν; Ναι, ἀποκρίνεται η γερμανικὴ φιλοσοφία, τούτο εἶνε ἀληθές· ἀλλ' ο Ευριπίδης εἶνε νεώτερος (sic), σκεπτικὸς (sic), ρομαντικὸς (sic), ὄχι Ἕλλην ποιητής, και ως τοιοῦτος ἀνάξιος να ληφθῆ ὑπ' ὄψιν! Με ἄλλας λέξεις, επειδή ο Ευριπίδης εἶνε ζῶσα ἀναίρεσις της γερμανικῆς Σαίξπηρολατρίας, ἔπρεπε να πέσῃ θύμα αὐτῆς, και ἔπεσε», (δ. π., σ. οστ').

⁷³ Ο. π., σ. ια' - ιβ'.

⁷⁴ Ο. π., σ. ρ'. Ὅλες οὐ παραπάνω ἀπόψεις σχετικὰ

με τον Ευριπίδη επαναλαμβάνονται και στο «Mon édition d' Euripide et la définition de la tragédie dans la poétique d' Aristote par D.N. Bernardaky» (Appendice au deuxième volume des Œuvres d' Euripide), Athènes 1894, που δημοσιεύεται στον δεύτερο τόμο των *Δραμάτων* του Ευριπίδη, σσ. 1-76. Εκεί, ανάμεσα στα άλλα υποστηρίζει ότι ο *Οθέλλος* του Σαίξπηρ, υπακούει περισσότερο στους κανόνες της τέχνης, σε σχέση με τα άλλα έργα του συγγραφέα, (δ. π., σ. 22).

⁷⁵ Δ. Σπάθης, δ. π., σ. 84. Για το έτος συγγραφῆς της *Αντιόπης*, βλ. την επιστολή του Βερναρδάκη προς τον

όμως, ο *Νικηφόρος Φωκάς*, που η συγγραφή του ξεκινάει μάλλον το 1896, επιστρέφει στον Σαίξπηρ, αποδεικνύοντας ότι η επιρροή του Άγγλου συγγραφέα ήταν τόσο έντονη και ανεξίτηλη, που στάθηκε αδύνατο να τον διαγράψει εντελώς από την δημιουργική του γραφή.⁷⁶ Στον *Νικηφόρο Φωκά*, ο Βερναρδάκης κάνει δύο φορές αναφορά στον *Μακμπέθ* του Σαίξπηρ, αν και θα πρέπει να παραδεχτούμε ότι αυτή τη φορά τα δάνειά του είναι ακόμα περισσότερο μακρινά και δυσδιάκριτα. Το ένα από τα στοιχεία που παραπέμπουν στον Σαίξπηρ είναι ο φόνος του Νικηφόρου Φωκά στην κρεβατοκάμαρά του την ώρα του ύπνου, που ανακαλεί την αντίστοιχη σκηνή δολοφονίας του βασιλιά της Σκωτίας Ντάνκαν στο θάλαμο του, όταν κοιμάται. Το δεύτερο στοιχείο από τον *Μακμπέθ* είναι η περιγραφή των στοιχείων της φύσης τη νύχτα του φόνου του Ντάνκαν και του Φωκά αντίστοιχα. Στον *Φωκά* η Θεοφανώ αναφέρεται στο δυνατό άνεμο που φυσάει τη νύχτα αυτή, όπως συμβαίνει στον *Μακμπέθ* τη νύχτα του φόνου του Ντάνκαν.⁷⁷ Και σε αυτό το έργο, λαϊκά πρόσωπα, όπως οι νεκροθάφτες στην πέμπτη πράξη, μιλάνε σε λαϊκό ιδίωμα. Το έργο είναι επίσης πολυπρόσωπο (16 άντρες και 6 γυναίκες, στρατιώτες, ακόλουθοι, υπηρέτες), ενώ ο τόπος της δράσης αλλάζει συνολικά έξι φορές. Από το κελί της Αγάθης στη μονή Μυρελαίου στην πρώτη πράξη, στον προθάλαμο του γυναικωνίτη στο παλάτι του Φωκά στην τρίτη σκηνή της δεύτερης πράξης. Στην τέταρτη πράξη το σκηνικό μεταβάλλεται στον προθάλαμο του βασιλικού κοιτώνα, ενώ στην πέμπτη πράξη μεταφερόμαστε στον προθάλαμο των κελιών της Αγάθης και της Ευδοκίας στη μονή του Μυρελαίου, για να καταλήξουμε από την τρίτη σκηνή και μετά στο ίδιο σκηνικό με αυτό της πρώτης πράξης.

Η πορεία του Βερναρδάκη στη σχέση του με τον Σαίξπηρ δεν αποτελεί ένα μοναδικό και ανεπανάληπτο φαινόμενο. Τα ίδια περίπου διλήμματα και τις ίδιες αντιδράσεις απέναντι στην υιοθέτηση των ευρωπαϊκών δανείων, είχαν και άλλοι σύγχρονοι του θεατρικοί συγγραφείς. Ο εθνικισμός και ο μεγαλοιδεατισμός, ο αντιευρωπαϊσμός και ο εναγκαλισμός της εθνικής, αρχαιοελληνικής κληρονομιάς, που χαρακτηρίζουν το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα, ήταν και τα στοιχεία που διαμόρφωσαν τις θέσεις και τις απόψεις του Βερναρδάκη απέναντι στον Σαίξπηρ από ένα σημείο και μετά. Η σχέση του με το ευρωπαϊκό πρότυπο του Άγγλου δραματουργού, αν και ξεκίνησε με φιλόδοξους και δυναμικούς στόχους, κατέληξε στην άρνηση και στο αίτημα της αντικατάστασής του από ένα αρχαιοελληνικό πρότυπο, τον Ευριπίδη, έναν Ευριπίδη όμως αναχρονιστικά εμπλουτισμένο με κάποιες από τις αξίες του Ρομαντισμού. Τα έργα του Βερναρδάκη, σηματοδοτούν το πέρασμά του, από τον απόλυτο σαιξπηρισμό (*Μαρία Δοξαπατορή, Κυνελίδες*) στην υιοθέτηση του Ευριπίδη ως προτύπου (*Αντιόπη, Φαύστα*), στον συγκεκριισμό του ρομαντισμού και της αρχαιότητας.

αδελφού του Γρηγόριου, με ημερομηνία 11/8/1890, (Δημ. Γρ. Βερναρδάκης: «Ένα ανέκδοτο δράμα του Βερναρδάκη», *Ημερολόγιον της Μεγάλης Ελλάδος*, 1934, σσ. 85-86).

⁷⁶ Η συγγραφή του *Φωκά* βρίσκεται σε εξέλιξη κατά το 1896 και ενδεχομένως να τελείωσε το 1898. Βλ. επιστολή του Δ. Βερναρδάκη προς τον Άγγελο Βλάχο, με ημερομηνία 21/8/1896, όπου ο Βερναρδάκης του ανακοινώνει ότι δεν μπορεί να του απαντήσει σχετι-

κά με την πρόοδό του στον *Νικηφόρο Φωκά*, καθώς πρέπει να απέχει από το διάβασμα και το γράψιμο για έξι μήνες εξαιτίας προβλημάτων της όρασής του. Για την επιστολή, βλ. Αρχείο Άγγελου Βλάχου, Ε.Λ.Ι.Α., έγγραφο 3/5. Ακόμα, *Ακρόπολις*, 13/7/1898. Το έργο πάντως εκδόθηκε το 1908: Δ. Ν. Βερναρδάκης: *Νικηφόρος Φωκάς*, δράμα εις πράξεις πέντε, εν Αθήναις 1908.

⁷⁷ Βλ. Παράρτημα IV.

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Ι: ΜΑΡΙΑ ΔΟΞΑΠΑΤΡΗ

Πίνακας 1

Δ. Βερναρδάκης, <i>Μαρία Δοξαπατρή</i>	Σαΐξπηρ, <i>Ρωμαίος και Ιουλιέτα</i> ⁷⁸
Γ', 10 και 11 (σσ. 102-103)	Γ', 2 (σσ. 87-88)
<p>Μονόλογος της Μαρίας Δοξαπατρή στη Σελήνη</p> <p>[“Το εκτός του σπηλαίου δάσος. Νυξ διάστερος και σεληνόφωτος”]</p> <p>Ω νυξ ωραία! Ώρα γοητευτική! Ο ουρανός ωραίος και διάστερος· η Γη σιγώσα πέριξ μυστηριώδως, τον νήδυμον υνώτουσ' ανασταύεται, και η Σελήνη με το όμμα άγρυπνον προσέχει μη ταράξει τις τον ύπνον της. Ω αργυρά Σελήνη, σε ηγάπησα. Αδιαφόρως πριν προς σε ητένιζον, το φέγγος το γλυκύ σου, το πολλάκις με μετά μακράν μου οδηγήσαν πλάνησιν, αδιαφόρως ή αγνώμων έβλεπον. Αφότου όμως νέους εις το στήθος μου παλμούς ησθάνθην, νέον εις τας φλέβας μου αφότου αίμι' ανήφθη και με πυρπολεί, αφότου πόθοι και ελπίδες άγνωστοι κυμαίνουσι το στήθος μου το νεαρόν, προς των ελπίδων τούτων κ' επιθυμιών τον άγνωστον πλανήτην η καρδιά μου τας πτέρυγας της τας δειλάς τανύουσα, και μάτην πλανωμένη εις το άπειρον, εις σε, Σελήνη, εις σε επαναταύεται. Το φως σου φέγγ' εις την αιθρίαν της οδόν, το όμμα το νοήμον σου εγνώρισε των πόθων μου κ' ελπίδων το μυστήριον, το ους σου ηκροάσθη της καρδιάς μου τους μυστικούς παλμούς, και μοι εξήγησεν η γλώσσα τούτους η μυστηριώδης σου. Μυστηριώδης, ήσυχος και άμοφος, ως του φωτός σου η ηρέμα κίνησις, εξάφνης παρεισέδν εις τα ότα μου ο λόγος σου εκείνος, “Κόρη αγαπάς,”</p>	<p>Μονόλογος της Ιουλιέτας προς τη νύχτα</p> <p>[Ο κήπος του Καπουλέτου]</p> <p>Ω νύχτα, του έρωτα προστάτισσα, άπλωσε το πυκνό πέπλο σου, που μάτια διαβατάρικα να στραβωθούν, να πεταχτεί ο Ρωμαίος εδώ στην αγκαλιά μου ανέγγιχτος κι αθώρητος! Οι εραστές μπορούν να ιδούν με τα ίδια τους τα κάλλη να κάνουν του έρωτα την τελετή. Κι αν ο έρωτας είναι τυφλός, ταιριάζει πιο καλά στη νύχτα. Έλα, νύχτα σεμνή, σεβάσμιμα καλοκυρά, ντυμένη ολόμαυρα, έλα να με μάθεις πως με κέρδος μου να χάσω αγώνισμα, που κάνουν ένα ζευγάρι αλέκριαστα παρθενικά χορμιά. Κουκουλώσε το αντρόφοβο αίμα μου, που δέρνεται στα μάγουλά μου, με τον μαύρο σου μαντύα, ώσπου η καρδιά ή αμάθητη να πάρει θάρρος να λείι αθώα σεμνότητα την πράξη αγνής αγάτης. Έλα, νύχτα! Έλα Ρωμαίο! Έλα, ημέρα μου, στη νύχτα! Γιατί πάνω στα φτερά της νύχτας θα' σαι πιο άσπρος από χιόνι νέο στη ράχη κόρακα. Έλα, καλή μου νύχτα: έλα μου με αγάπη, νύχτα μαυρόφρυδη, έλα μου με τον Ρωμαίο· κι όταν πεθάνει παρ' τον, σκόρπα τον ασπράκια και τόσο τ' ουρανού την όψη θα λαμπρίνει που όλος ο κόσμος θα ερωτευτεί τη νύχτα και πια δε θα λατρεύει τον λαμπρόφωτο ήλιο.</p>

⁷⁸ Χρησιμοποιείται η μετάφραση του Βασίλη Ράτα,

Επικαιρότητα, Αθήνα 1990.

<p>και έκτοτε εδιδάχθην ότι αγαπώ, και έκτοτε, Σελήνη, σε ηγάπησα. Και καθ' εσπέραν έκτοτε του στήθους μου τους πόνους να εκθέσω έρχομαι προς σέ, ως εις πιστήν μου φίλην κ' επιστήθιον.</p> <p>[Στη συνέχεια του μονολόγου η Μαρία Δοξαπατρή εκθέτει τους φόβους της στη Σελήνη και της εκμισσηρεύεται τα όνειρα που ταράζουν τον ύπνο της.]</p>	
---	--

Πίνακας 2

<p>Δ. Βερναρδάκης, Μαρία Δοξαπατρή</p>	<p>Σαίξπηρ, Ρωμαίος και Ιουλιέτα</p>
<p>Γ', 12 (σσ. 112-113)</p>	<p>Β', 2 (σσ. 58-59)</p>
<p>Σκηνή συνάντησης Μαρίας Δοξαπατρή- Καμπανίτη, που διακόπτεται διαρκώς από τις φωνές της Βασιλικής, στο δάσος γύρω από το σπήλαιο</p> <p>ΜΑΡΙΑ Ω! αλλοίμονον! απελπισία! ΒΑΣΙΛΙΚΗ μακροθέην. Αί, Μαρία κόρη μου. Μαρία, αί! πού εις'; ΜΑΡΙΑ Εδώ, Βασιλική. Τι θέλεις; τις με θέλεις; ΒΑΣΙΛΙΚΗ Η μητέρα σου. ΜΑΡΙΑ Εις την στιγμήν προφθάνω.- [μεσολαβούν τα λόγια της προς τον Γουλιέλμο] -Έφθασα εις την στιγμήν.- Ω Γουλιέλμε! ΚΑΜΠΑΝΙΤΗΣ Ω Μαρία! ΒΑΣΙΛΙΚΗ προελθούσα εις την σκηνήν. Δεν ακούς, παιδί μου; σε φωνάζει η μητέρα σου. ΜΑΡΙΑ Βασιλική, αμέσως.</p>	<p>Σκηνή συνάντησης Ρωμαίου και Ιουλιέτας, που διακόπτεται από τα καλέσματα της Παραμάνας προς την Ιουλιέτα, στον κήπο των Καπουλέτων</p> <p>(Φωνή της παραμάνας από μέσα.) ΙΟΥΛ. Κάποιον ακούω μέσα· χείρε, αγάτη μου ακριβή! -Αμέσως παραμάνα μου! – Γλυκέ Μοντέγο, να 'σαι πιστός. Περίμενε λιγάκι, θα ξανάρθω. (Βγαίνει.) ΡΩΜ. [...] (Ξαναπαίρνει η Ιουλιέτα) ΙΟΥΛ. Δυο λόγια, αγάτη μου, και πια στ' αλήθεια καληνύχτα. [...] ΠΑΡ. (Από μέσα.) Κυρά μου! ΙΟΥΛ. Έρχομ' ευθύς.- Μ' αν δεν έχεις καλόν σκοπό, Θα σε παρακαλέσω- ΠΑΡ. (Από μέσα.) Κυρά μου! ΙΟΥΛ. Αμέσως έρχομαι- να πάψεις να με κυνηγάς και να μ' αφήσεις στον πόνο μου: πρωί πρωί θα στείλω.</p>

<p>ΒΑΣΙΛΙΚΗ Πήγαιν', επειδή φοβούμαι μήπως έλθη μόνη της. ΜΑΡΙΑ Ευθύς. ΒΑΣΙΛΙΚΗ Φοβούμαι, σ' είπα, μήπως έλθη μόνη της, και τότε... με ακούεις; ΜΑΡΙΑ Μίαν λέξιν, και- Αγαπητέ μου Γουλιέλμε, βλέπεις πως- ΚΑΜΠΑΝΙΤΗΣ εν σπουδή. Μαρία μου, υγίανε. ΜΑΡΙΑ Υγίανε, αγάπη μου, ψυχή μου. [...] ΒΑΣΙΛΙΚΗ Αχ! ω κόρη μου!</p>	<p>ΡΩΜ. Μα την ψυχή μου- ΙΟΥΛ. Χίλιες φορές καλή σου νύχτα! (Βγαίνει.)</p>
---	--

Πίνακας 3

Δ. Βερναρδάκης, Μαρία Δοξαπατρή	Σαίξπηρ, Ρωμαίος και Ιουλιέτα
Γ', 13 (σσ. 114-116)	Β', 4 (σσ. 71), Ε', 1 (σ. 133)
<p>Σκηνή φιλοδοξημάτων Βασιλικής από τον Καμπανίτη</p> <p>ΚΑΜΠΑΝΙΤΗΣ Ψτ! Ψτ! Αί! Βασιλική! Ψτ! ΒΑΣΙΛΙΚΗ Χριστός και Παναγία! τις είναι; ΚΑΜΠΑΝΙΤΗΣ Έννοια σου! και δεν είναι κανένas λύκος να σε φάγη. Εγώ είμαι. ΒΑΣΙΛΙΚΗ Α! και πως ετρόμαξα η κακομοίρα! Η αφεντειά σου είσαι, υψηλότατε; Αχ! και πως ετρόμαξα η κακομοίρα! ΚΑΜΠΑΝΙΤΗΣ Νά! Λάβε αυτό, Βασιλική, δια την πιστοσύνην σου. (τη δίδει εν βαλάντιον.) ΒΑΣΙΛΙΚΗ Μπά! Θεός φυλάξοι! Εγώ, υψηλότατε, να πάρω χρήματα! Μπά! Θεός φυλάξοι!</p>	<p>α. Σκηνή φιλοδοξημάτων Παραμάνas από Ρωμαίο</p> <p>ΡΩΜ. Να, πάρε για τον κόπο σου. ΠΑΡ. Όχι, όχι, κύριε, ούτε πένα. ΡΩΜ. Έλα da τώρα, λέω πρέπει.</p> <p>β. Απόψεις για χρήματα: Ρωμαίος (στον Φαρμακοτρίφτη): «Παρ' το χρυσάφι σου, χειρότερο φαρμάκι στις ψυχές των ανθρώπων, που στον άθλιο τούτον κόσμο σκοτώνει πιο πολλούς απ' τα ελεεινά σκονάκια σου, που δε μπορείς να τα πουλήσεις; δηλητήριο εγώ σου πουλήσα, όχι εσύ.»</p>

ΚΑΜΠΑΝΙΤΗΣ

Έλα δά! Μη κάμνης τώρα την ακατάδεκτη! (ρίπτει το βαλάντιον και αναχωρεί.)

ΒΑΣΙΛΙΚΗ (κύνησασα λαμβάνει το βαλάντιον και χωρίς να προχωρήση μηδέ βήμα).

Αφέντη μου, πάρε τα χρήματά σου οπίσω. Εγώ να πάρω χρήματα! Θεός φυλάξοι! Νά! Πάρε τα οπίσω, εγώ δεν τα θέλω. Αν δεν τα πάρης, θα τα ριξω κατά γης. (Κατ' ιδίαν, αφ' ου ο Καμπανίτης ηφανίσθη) Μηδέ γυριζει καν να με κυττάξη. Αί, τώρα, 'ς το Θεό σου, ειπέ με, τι φταίω εγώ; Τα χρήματα, λέγει ο λόγος, έρχονται από το διάβολο.

Πολύ καλά, συμφωνώ και εγώ μαζί σου. Αλλά τώρα εδώ, έλα και πες μου, εγώ η κακομοίρα τι φταίω; Αυτός μου λέγει να με δώση χρήματα· εγώ τον αποκρίνομαι καθαρά καθαρά πως δεν θέλω, ετελείωσε. Αυτός μου τα ρήχνει κατά γης. Αί! τι να κάνω; Να ταφήσω κατά γης είναι αμαρτία.

Δεν είναι να πης πράγμα να ταφήσω κατά γης για σπόρο, να φυτρώση και να πληθύνη, σαν το σιτάρι ή τη φακή. Κύτταξε όμως συ πως πάλιν εγώ κάνω το χρέος μου. Τα παίρνω από κατά γης, και του λέγω πάλιν καθαρά. Υψηλότατε, χρήματα εγώ δεν θέλω· πάρε τα χρήματά σου οπίσω. Αυτός ούτε τα χρήματα παίρνει ούτε γυριζει να με κυττάξη, όπου εβράγχιασα να φωνάξω “πάρε τα οπίσω, πάρε τα”. Πές μου λοιπόν τώρα 'ς το Θεό σου, τι φταίω εγώ; (κάθηται κατά γης και αριθμεί τα χρήματα) Έν, δύο, τρία, τέσσερα, έξι, οκτώ, δέκα υπέρπυρα! (κρύπτει το βαλάντιον εις το θυλάκιόν της.) Ως τόσο πολύ καλός άνθρωπος πρέπει να ήναι αυτός ο Καμπανίτης. Χμ! πολύ καλός άνθρωπος, χωρίς άλλο.

Πίνακας 4

Δ. Βερναρδάκης, <i>Μαρία Δοξαπατρή</i>	Σαίξπηρ, <i>Άμλετ</i> ⁷⁹
Ε', 1, 5 (σσ. 159, 171-172)	Δ', 5 (σσ. 137-138, 145)
<p>Αναφορές άλλων προσώπων στην τρέλα της Μαρίας Δοξαπατρή</p> <p>α.) ΡΑΨΩΔΟΣ</p> <p>Εάν παρατηρήσης μετά προσοχής, θα ίδης ότι έρχονται στιγμαί τινες, οπότε εις τον νουν της λογικού ακτίς εξαίφνης επιλάμπει, κ' εις τους λόγους της, ασυναρτήτους κατά το φαινόμενον, ευρίσκει τις προσέχων τινά σύνδεσμον. (Ε', 1, σ. 159)</p> <p>β.) ΦΙΛΑΝΘΡΩΠΙΝΟΣ</p> <p>Ασυνάρτητοι οι λόγοι της· και όμως δεν εξεύρω πως η ασυναρτησι' αυτή βαθύτερον τους λόγους της ως τόσα εγχειρίδια εις τους μυχούς πηγνύει της καρδιάς μου. “Υγίαίνε, ω φίλε”. Τούτο βέβαια δεν έχει σημασίαν το “υγίαίνε”· και όμως δεν εξεύρω πως επάγωσε το αίμα της καρδιάς μου το άσημον “υγίαίνε” της τούτο. “Φύγε, 'υπαγε μετά του Καμπανίτου.” Κόρη δυστυχής! εγώ να φύγω; μυριάκις άπαγε! Πλησίον σου θα μένω, φίλη, άγρυπνος, κ' εις δάκρυα πλησίον σου θα τήκωμαι. (Ε', 5, σσ. 171-172)</p>	<p>Αναφορές άλλων προσώπων στην τρέλα της Οφηλίας</p> <p>α.) ΟΡΑΤ.</p> <p>μιλάει παράξενα μισόλογα· ό, τι λέει δεν είναι τίποτα, όμως έτσι που τα συγχίζει, φέρνει όσους τ' ακούνε σε συλλογή· δίνουν στα λόγια σημασία διορθωμένη πάνω στις δικές τους σκέψεις· θαρρείς πως έχουν κάποιο νόημα στ' αλήθεια, αν και ακαθόριστο, όμως θλιβερό πολύ. (Δ', 5, σ. 137-138)</p> <p>β.) ΛΑΕΡΤΗΣ</p> <p>Ορμήνια μεσ' στην τρέλα· συλλογισμός και θύμηση ταιριαγμένα. (Δ'5, σ. 145)</p>

⁷⁹ Τα παραθέματα προέρχονται από τη μετάφραση του Β. Ρώτα, Επικαιρότητα, Αθήνα 1997

Πίνακας 5

Δ. Βερναρδάκης, <i>Μαρία Δοξαπατρή</i>	Σαίξπηρ, <i>Άμλετ</i>
Ε', 2, 4, 6, 8 (σσ. 162-166, 172-173, 177-179)	Δ', 5 (σσ. 138, 144-145)
<p>Σκηνή τρέλας της Μαρίας Δοξαπατρή (Αποσπάσματα)</p> <p>α.) ΜΑΡΙΑ Αφ' ου ο Καμπανίτης φεύγει- έφυγεν; αλήθεια; ο Καμπανίτης; φεύγει; έφυγε; Ταλαίπωρε Μαρία! φεύγει, έφυγεν! Απατεώνες άνδρες! άνδρες ψεύσται!- Α! (Καταπίπτει επί κλινήρα λιπόθυμος. Άπαντες συντρέχουσιν εις βοήθειαν.) (Ε', 2, σ. 166)</p> <p>β.) Άσμα Σαπφούς (Ε', 2, 8, σσ. 162, 165, 177-178)</p> <p>γ.) Η Μαρία Δοξαπατρή: φέρει εις την κεφαλήν και τας χείρας στεφάνους ποικιλανθέμους και ψάλλει: Νεκρανθέμων ευχρούς θυσάνους Κόραι πλέξατε της Μυτιλήνης, Κλάδους καίσατ' ευώδους μυρσίνης, Και ανθέων επάνω στεφάνους Της εσχάτης της ρίψατε κλίνης. (Ε', 8, σ. 177)</p> <p>Θέτει στέφανον επί την κεφαλήν της μητρός και του πατρός.</p> <p>ΜΑΡΙΑ Ιδού το ίον τούτο εις τον Άγγελον,</p>	<p>Σκηνή τρέλας της Οφηλίας (Αποσπάσματα)</p> <p>α.) ΟΦΙΛ. Που' να η ωραία μεγαλειότης της Δανίας; (Δ', 5, σ. 138)</p> <p>Και παρακάτω:</p> <p>Πως στα ξένα τον καλό θα γνωρίσω εκεί; θα' χει χοχλιδόσκουφο σαντάλια και ραβδί. (Δ', 5, σ. 138)</p> <p>Και πιο κάτω:</p> <p>Ειν' ο καλός μου μόνη χαρά μου,- [...] Και δε θα γυρίσει πιά; και δε θα γυρίσει πια; όχι, όχι πιά, πάει, η γη θα τον φάει, ποτέ δε γυρίζει πια. (Δ', 5, σ. 145)</p> <p>β.) Τραγουδία Οφηλίας (Δ', 5, σσ. 138, 139, 140, 144-145)</p> <p>γ.) Η Οφηλία, μοιράζει λουλούδια και βότανα:</p> <p>ΟΦΙΛ. Να, εδώ δεντρολίβανο, είναι για θυμητικό·</p>

<p>ω Θεανώ, να δώσης, εις ενθύμῃσιν. Ἰδοῦ εἰς σέ μυροίνης στάκτην, φίλῃ μου, και λευκορρόδων καλλιχρόων στέφανον. Λευκή, αθώα ὡς αὐτός ο στέφανος των λευκορρόδων ν' απομείνης, Θεανώ. (Ε', 8, σ. 179)</p>	<p>θυμήσου, αγάπη μου, να ζεις· κι εδώ είναι πανσέδες, για να με συλλογίζεσαι. [...] Εδώ μάραθο για σένα και καμπανάκια· για σένα απήγανο· να και λίγο για μένα· αυτό το λένε και βοτάνι της κυριακάτικης χάρης· εσύ πρέπει να το βάζεις για διάκριση. Να μιά μαργαρίτα· θα σου' δινά λίγα γιούλια, αλλά μαράθηκαν όλα, όταν πέθανε ο πατέρας μου· (Δ'5, 144-145)</p>
---	---

Πίνακας 6

Δ. Βερναρδάκης, <i>Μαρία Δοξαπατρή</i>	Σαίπηρη, <i>Άμλετ</i>
Ε', 9 (σσ. 183-184)	ΔΕ, 7 (σσ. σ. 155)
<p>Περιγραφή του θανάτου της Μαρίας Δοξαπατρή</p> <p>Χωρικοί αρκάδες φέρουσιν επί φορείου νεκράν την Μαρίαν</p> <p>ΑΡΚΑΣ τις. Δοξαπατρή, αυθέντα γενναιότατε, την δυστυχῆ σας θυγατέρα εἰρούμεν νεκράν παρά τον Ἀλφειόν ημεῖς οἱ τρεῖς. Ἐν ὧ εἰς τοὺς ἀγροῦς μας εἰργαζόμεθα, μακρόθεν εἰς μας εἶδεν αἴφνης πρᾶγμα τι λευκόν ἐπὶ τῆς ἄμμου. Ὅλοι τρέχοντες εὐθύς ἐκεῖ, και δυστυχῶς εὐρίσκομεν πνιγείσαν ἤδη πρὸ πολλοῦ την κόρην σας. ΔΟΞΑΠΑΤΡΗΣ προς την Βασιλικήν. Και σύ, ἀχρεῖον σκεῦος, σύ, ὦ κάθαγμα πῶς μόνην την ἀφήκες; ΒΑΣΙΛΙΚΗ ολοφροσμένη γονυπετεῖ. Γενναιότατε, Στιγμὴν μοι δότε μιαν ἀχροάσεως. Ἡ μακαρίτις μ' εἶπε, καθὼς πάντοτε, ὅτι στενοχωρεῖται κ' εἰς περιπάτον εἰς τον λειμῶνα τον συνήθ' ὑπῆγαμεν. Ἐν' ὧ περιπάτει ἡσυχος, εὐθύς μ' ἀφήκεν αἴφνης κ' ἔδραμε. – “Μαρία μου, Μαρία μου,” κραυγάζω ἡ ταλαίπωρος. Εἰς μάτην· δεν μ' ἀκούει. Τρέχω ἡ πτωχή. Εἰς μάτην· ἦτο ἤδη εἰς του ποταμοῦ την ὄχθην. Τρέχω· ἔλεγε το ἄσμα της</p>	<p>Περιγραφή θανάτου της Οφηλίας</p> <p>ΓΕΡ.[ΤΡΟΥΔΗ] Το' να κακό πάει κατά πόδι στο άλλο, τόσο ακολουθούν γοργά.– Λαέρτη, η αδελφή σου πνίγηκε. ΛΑΕΡ. Πνίγηκε! Ω, πού; ΓΕΡ. Είναι μια ετιά γυρητή σε ρούακι, που γυαλίζει στο ρέμα τ' ασημόφυλλά της. Επήγε εκεί πλέκοντας άχαρες γυλάντες από αγριόχορτα, σέλινα, παρθενοῦδια, μαργαρίτες και νεκροτσουκνίδες, που οι χοντροστόμοι τσοπάνηδες τις λεν με λέξη πιο χοντρή, μα οι κρύες κοπέλες μας τις λένε δάχτυλα νεκρού. Εκεί, καθὼς σκαρφάλωνε στους κλάδους που ἔγερναν για να τους στεφανώσει με τ' αγριόχορτά της, ένα κλαδί ζηλόφθονο ἔσπασε· και πέφτουν τα χορταρένια στέφανα κι αυτή μαζί τους μεσ' στο ποτάμι που ἔκλαιγε· ἄλωσαν να ρούακα της και την κρατήσαν λίγο ἐπάνω σα νεράδα·</p>

<p>το λυπηρόν εκείνο. Τρέχω· βήματα απέχω μόλις δέκα. Δυστυχία μου! εις τον βαθύρροον ποταμόν η δυστυχής εξαίφνης εκρημνίσθη κατακέφαλα. Την όχθην φθάνω· κύπτω εις τον ποταμόν· την βλέπω προς το κύμ' αντιπαλαίουσαν. "Μαρία, κράζω, κόρη, κράζω, δυστυχής!" Εκείνη εμελώδει έτι τάσμά της. "Βοήθειαν, φωνάζω τότε, δράμετε!" Κανείς δεν ήλθε. "Γουλιέλμε, ήθελες νεκράν να μ' ίδης· ίδε με λυιπόν νεκράν!" Τας λέξεις μόνον ταύτας τέλος ήκουσα και δεν την είδον πλέον, δεν την ήκουσα.</p>	<p>αυτή τραγούδαγε κουρέλια από παλιά τραγούδια σαν να μην ένωθε καθόλου τον χαμό της, σαν να' ταν πλάσμα γεννημένο ή μαθημένο στο υγρό στοιχείο· όμως δεν πέρασε πολύ που τα φορεμάτά της ήπιανε και βάρυναν και τράβηξαν τη δόλια κόρη απ' το τραγούδι της στον βουρκομένον τάφο.</p>
---	---

Πίνακας 7

Δ. Βερναφδάκης, Μαρία Δοξαπατηή Γ', 1, 3 (σσ. 77-81)	Σαίξπηρ, Μακμπεθ⁸⁰ Β', 3 (σσ. 39-41)
<p>Σκηνή με Πυλωρό (αποσπάσματα)</p> <p>(Πυλών του φρουριού των Σκορτών.) ΠΥΛΩΡΟΣ, ΡΑΨΩΔΟΣ και ΘΥΓΑΤΗΡ αυτού. ΡΑΨΩΔΟΣ κρούει την πύλην. ΠΥΛΩΡΟΣ έσωθεν της πύλης. Τις είναι; ΡΑΨΩΔΟΣ Εγώ. ΠΥΛΩΡΟΣ Σύ! το προκόψαμε! Τις σύ; ΡΑΨΩΔΟΣ Εγώ, ένας τυφλός με την λύρα του. ΠΥΛΩΡΟΣ Αυτό δα είναι τώρα! Κουτσοί , στραβοί 'ς τον άγιον Παντελεήμονα! Μόλις εμπήξε ο ένας, και μας ξεφύτρωσε ο άλλος με τη λύρα του! Ο Θεός να σ' ελεήσει, γέρο. Πήγαινε, πατέρα μου, ζ' το καλό. Καθώς είμεθα τώρα ημείς εδώ μέσα, ίσα ίσα η λύρα σου μας λείπει. Πήγαινε ζ' το καλό, και η λύρα σου δεν μας χρειάζεται. ΡΑΨΩΔΟΣ Άνοιξε, καλέ άνθρωπε, να συγχωρεθούν οι γονείς σου και τα αποθαμένα σου.</p>	<p>Σκηνή θυρωρού (αποσπάσματα)</p> <p>[Στον πύργο του Μακμπεθ] (Χτυπούν από μέσα. Μπαίνει ένας ΘΥΡΩΡΟΣ) ΘΥΡΩΡ. Να χτύπημα αλήθεια! Αν ένας ήταν πορτιέρης στην πύλη της κόλασης, θα' χε βαρεθεί να γυρίζει το κλειδί. (Χτυπούν από μέσα.) Χτύπα, χτύπα, χτύπα! ποιος είναι για τ' όνομα του βερζεβούλη; Είν' ένας χτηματίας που κρεμάστηκε γιατί ο κόσμος περίμενε σοδειά. Νωρίς μας ήρθες· να' χεις μαζί σου μαντίλα μπόλικα· εδώ θα ιδρώσεις. (Χτυπούν από μέσα.) Χτύπα, χτύπα. Ποιος είναι για τ' όνομα του αλλονουού διαβόλου; Στην πίστη μου είν' ένας δίλογος που κατάφερε κι ορκιζότανε και στα δύο τάσια της ζυγαριάς, ενάντια στο καθένα· έκανε κάμποσες προδοσιές για την αγάπη του Θεού κι όμως δεν κατάφερε με τη διλογία του να πάει στον ουρανό. Έε, έλα μέσα, διπρόσωπε. (Χτυπούν.) Χτύπα, χτύπα, χτύπα! Ποιος είναι! στην πίστη μου είν' ένας Άγγλος ράφτης που' ρχεται δω γιατί κατάφερε κι έγκλεψε ύφανσμα από' να φρατζέζικο στενοβράκι. Έλα μέσα, ράφτη; εδώ μπορείς να ροδοκοκνιάσεις τη χήνα σου.</p>

⁸⁰ Χρησιμοποιείται η μετάφραση Βασιλή Ρώτα,

Έταρος, Αθήνα 1978.

<p>ΠΥΛΩΡΟΣ</p> <p>Πήγαινε, σε λέγω, ς' το καλό. Έχω διαταγή να μη ανοιξώ κανενός.</p> <p>ΡΑΨΩΔΟΣ</p> <p>Άνοιξε διότι έχω κάτι τι να ειπώ του φρουράρχου Δοξαπατηρή.</p> <p>ΠΥΛΩΡΟΣ ανοιξας την πύλην.</p> <p>Ω! καλώς ωρίσατε, αφεντικά, καλώς ωρίσατε!</p> <p>Αι! κρίμα, αμαρτία! Και διατί, αφεντικό, δεν επήρξες μαζί και την αρχόντισσα σύζυγό σου, ταρχοντόπουλα, το σκυλλάκι, το γατάκι σας, μόνον ήλθες μ' ένα μονάχα ξηρό ξηρό σύντροφο; Αμαρτία, μα την αλήθεια! Έπρεπε να έλθετε όλοι μαζί, να πάρετε όλους τους συγγενείς και φίλους σας, όλους τους γνωρίμους σας τους Κραββαρίτας και να έλθετε.</p> <p>ΡΑΨΩΔΟΣ</p> <p>Άφησέ με να έμβω μέσα, επειδή έχω να είπω αναγκαϊότατα πράγματα εις τον αρχηγόν.</p> <p>ΠΥΛΩΡΟΣ</p> <p>Αμαρτία μα την αλήθεια, αμαρτία! Έχασες πολύ, αφεντικό, τι τα θέλεις; έχασες πολύ. Έπρεπε να πάρῃς μαζί σου όλους τους Κραββαρίτας, να σηκώσης όλα τα Κράββαρα 'ς το πόδι και να έλθῃς.</p> <p>ΡΑΨΩΔΟΣ</p> <p>Όλα αυτά είναι περιττά. Άφες μας, σε παρακαλώ την πύλην ελευθέραν να έμβωμεν.</p> <p>ΠΥΛΩΡΟΣ</p> <p>Όχι την πύλη αυτή του φρουρίου, του Παραδείσου την πύλη, εάν δηλαδή ήμουν κλειδοκράτοράς του, ήμουν πρόθυμος ν' ανοιξω εις τον σπανό αυτό σύντροφό σου. Αλλά τι τα θέλεις; Η διαταγή του φρουράρχου... Ο Θεός να σ' ελεήσει. Πήγαινε ς' το καλό, γέρο πατέρα μου.</p> <p>ΠΥΛΩΡΟΣ</p> <p>Δεν έχει τώρα καιρόν. Πήγαινε και έλα άλλη φορά.</p> <p>ΡΑΨΩΔΟΣ</p> <p>Αλλά το πράγμα είναι της πρώτης ανάγκης και δεν δέχεται αναβολήν.</p> <p>ΠΥΛΩΡΟΣ</p> <p>Θέλει δεν θέλει, θα δεχθῇ, Ας κάμη και αλλεώς, αν μπορή.</p> <p>(Γ', 1, σσ. 77-79)</p> <p>[...]</p>	<p>(Χτύπος.) Χτύπα, χτύπα: καμά ησυχία! ποιος είσαι εσύ; Μα εδώ το μέρος είναι πολύ κρύο για κόλαση. Δεν κάνω πια τον διαλοπορτιέρη. Έλεγα να μπάσω μερικους απ' όλα τα επαγγέλματα που παίρνουν τον ρόδινο δρόμο για το πυρ το εξώτερον. (Χτύπος.) Αμέσως, αμέσως! Παρακαλώ, θυμηθείτε τον πορτιέρη. (Ανοίγει την πύλη.) (Μπαίνουν ο ΜΑΚΝΤΟΦ και ο ΛΕΝΟΦ.) ΜΑΚΝΤ.</p> <p>Έπεσες, φίλε, τόσο αργά που τόσο αργά σηκώνεσαι;</p> <p>ΘΥΡΩΡ.</p> <p>Την πίστη μου, αφέντη, είχαμε φαγοπότι ως το δεύτερο ορνίθι. Και το πιστό, αφέντη, είναι μεγάλος προκαλεστής σε τρία πράματα. ΜΑΚΝΤ.</p> <p>Ποια τρία πράματα προκαλεί ιδιαίτερα το πιστό;</p> <p>ΘΥΡΩΡ.</p> <p>Ε, μάνα μου αφέντη, βάψιμο στη μύτη, ύπνο και κάτουρο. Τη λαγνεία, αφέντη, την προκαλεί και την ξεπροκαλεί: προκαλεί τον πόθο, μα παίρνει την πράξη. Γι' αυτό, το πολύ πιστό μπορείς να ειπείς πως είναι διπρόσωπο στη λαγνεία: την κάνει και την ξεκάνει: την βάζει μπρος και την τραβεί πίσω: την ενθουσιάζει και την αποκαρδιώνει: τη στυλώνει ορθή και την ξεστυλώνει: κοντολογής, με τη διπροσωπία την αποκοιμίζει, τη βγάζει ψεύτρα και την παρατάει.</p> <p>[...]</p>
--	--

<p>ΣΚΗΝΗ ΤΡΙΤΗ ΠΥΛΩΡΟΣ ανοίξας την πύλην. Ορίστε μέσα· ο φρούραρχος έχει όρεξι ν' ακούση το λίρι λίρι σας. (Εμβαίνει ο Ραψωδός και η θυγάτηρ. Ο Πυλωρός κατ' ιδίαν, απ' ου αυτοί απεχώρησαν.) Ο Θεός να μας ελεήσει καθώς εκαταντήσαμε! Ψωμί δεν έχομε να φάμε, και θέλομε και λίρι λίρι! Μη χειρότερα!- Α, ά! βλέπω και είναι αθάνατο κομματάκι αυτή η κόρη· κόρη του βέβαια θα ήναι. Για κύτταξε εκεί περπάτημα που σου έχει του διαβόλου το κορίτσι, για δεσ μαλλιά, μέση σαν δαχτυλίδι, και κόρφο- τρομάρα! τρελλαμός είναι! Πότε διάβολο θα έλθη η ώρα μου ν' αλλάξω, να υπάγω να της προσφέρω τη λατρεία μου. Τι εκατάλαβες όμως; Κακά τα ψέμματα. Η νηστεία μου κόφτει σύρριζα όλη την όρεξι της γυναικολατρείας. [...] (Γ', 3, σ. 81)</p>	
---	--

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ Π: ΚΥΨΕΛΙΔΑΙ

Πίνακας 1

Δ. Βερναρδάκης, <i>Κυψελίδαι</i>	Σαίξπηρ, <i>Άμλετ</i>
Α', α, Β', β, δ (σσ. 5-6, 38, 44)	Α', 2, Β', 2 (σσ. 31, 62-63, 63-64)
<p>Μελαγχολία Λυκόφρονα</p> <p>α) ΠΕΡΙΑΝΔΡΟΣ Λυκόφρων, λυπηρός τις, βλέπω, στοχασμός το πνεύμα σου ταράττει. Την καρδιάν σου εις τον πατέραν άνοιξον. Τα τέκνα ποθώ να βλέπω χαίροντα την σήμερον, καθώς εγώ. Ειπέ, τί έχεις; ΛΥΚΟΦΡΩΝ Τίποτε. ΠΕΡΙΑΝΔΡΟΣ Λυκόφρων, -λυπηρός τις, βλέπω, στοχασμός το πνεύμά σου ταράττει. Τήν καρδιάν σου εις τον πατέρα άνοιξον. Τα τέκνα μου ποθώ να βλέπω χαίροντα την σήμερον, καθώς εγώ. Ειπέ, τί έχεις; (Α', α, σσ. 5-6)</p> <p>Ο Λυκόφρονας περιγράφεται από τον Περίανδρο μελαγχολικός «ως εκλιπών».</p>	<p>Μελαγχολία Άμλετ</p> <p>α) ΚΛΑΥΔ. Πώς κι έτσι πάντα σε πλακώνει η συννεφιά; ΓΕΡΤΡ. Άμλέτε μου, άλλαξε το σκοτεινό σου χρώμα και ρίξε βλέμμα φιλικό στον βασιλιά. Μη διαρκώς με βλέφαρα χαμηλωμένα γυρεύεις τον ευγενικό πατέρα σου στο χόμα. (Α', 2, σ. 31)</p> <p>ΚΛΑΥΔ. Κάπως θ' ακούσατε τη μεταμόρφωση του Άμλέτου: έτσι η λέω, εφόσον ούτε ο έξω του, ούτε ο μέσα του άνθρωπος μοιάζει μ' ό, τι ήταν. Σαν τι άλλο απ' του πατέρα του</p>

<p>ΠΕΡΙΑΝΔΡΟΣ Τίς τας φρένας του κακός, θεοί, ταράττει δαίμων; Ο Περίανδρος αποκηρύττει τούτον τον παράφρονα. Υιός μου όχι, αίμα μου δεν είν' αυτός. Ο μεν παράφρον, ούτος δέ, ως εκλιπών του Τροφονίου το μαντείο προ μικρού, πλανάται τεθλιμμένος και μελαγχολών, ουχί εν ζώσι ζων, αλλ' ως σκιά νεκρού, ανακληθείσα εκ του Άδου εις την γην. (Β', β, σσ. 38)</p> <p>β) Ως αιτία της μελαγχολίας εκλαμβάνεται ο έρωτας για την Ευάδνη</p> <p>ΠΕΡΙΑΝΔΡΟΣ «Αυτό λοιπόν το αίτιον της τόσης του μελαγχολίας». (Β', δ, σ. 44)</p>	<p>τον θάνατο, μπορεί να τον κατάνησε έτσι, να μη γνωρίζει τον εαυτό του, δε μπορώ να φανταστώ. (Β', 2, σσ. 63-64)</p> <p>β) Ως αιτία της θλίψης του Άμλετ εκλαμβάνεται ο έρωτάς του για την Οφηλία</p> <p>ΠΟΛ.[ΩΝΙΟΣ] Αυτό τον τρέλανε. Είμαι στενοχωρημένος που δεν τον σπούδασα με κρίση περισσότερη και προσοχή. Φοβόμουν μήπως είχε ιδέα να διασκεδάσει μοναχά και να σ' αφήσει να πάρει η οργή την υποψία μου! Μα το Θεό το' χει η ηλικία μας να' να πρόσβαρες οι γνώμες μας, όπως της νύσσης γνώρισμα η λειψή της κρίση. Εμπρός, στον βασιλιά: να γίνει αυτό γνωστό τι, αν σκεπαστεί, ξεσπάει χειρότερα, γιατί πιο πολλούς πόνους φέρνει ο έρωτας κρυμμένος παρά θυμούς ο φανερά διαλαλημένος. Έλα. (Β', 2, σσ. 62-63).</p>
--	---

Πίνακας 2

Δ. Βερναρδόκης, <i>Κνυελίδα</i>	Σαίξπηρ, <i>Άμλετ</i>
Γ', ι (σσ. 102-105)	Α', 4, 5 (σσ. 47, 49-52)
<p>Πρώτη σκηνή εμφάνισης της Σκιάς της Μέλισσας, μητέρας του Λυκόφροννα</p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ και ΣΚΙΑ ΜΕΛΙΣΣΗΣ</p> <p><i>ΛΥΚΟΦΡΩΝ καθ' εαυτόν</i> Θεοί μεγάλοι! Η μορφή της γυναικός εκείνης, ήτις νήπιον μ' εβάσταξε-</p>	<p>Πρώτη σκηνή εμφάνισης του φαντάσματος του πατέρα του Άμλετ (Αποσπάσματα)</p> <p>ΑΜΛΕΤ Άγγελοι κι άγιοι του Θεού, βοηθάτε μας! Είσαι μακάριο πνέμα ή σιάχτρο κολασμένο, φέρνεις πνοές ουράνιες, είτε χνότα του Άδη, σκοπούς ολέθριους έχεις ή καλή προαίρεση,</p>

<p>ΣΚΙΑ Λυκόφρον! ΛΥΚΟΦΡΩΝ Ποία είσαι; ΣΚΙΑ Είμαι η σκιά Μελίσσης της μητρός σου. ΛΥΚΟΦΡΩΝ Μήτερ, μήτερ μου! Λοιπόν σε βλέπω, γλυκυτάτη μήτερ μου! <i>Ορμά να εναγκαλισθή την σκιάν, αλλ' εναγκαλίζεται μόνον τον αέρα. Στρέφεται και βλέπει την σκιάν αλλού παρά όπου αντός ενόμιζε.</i> ΣΚΙΑ Δεν βλέπεις εμμή μόνον την σκιάν αυτής. Οπίσω οσονούπω εις το σκοτεινόν βασιλειον του Πλούτωνος κατέρχομαι. Στιγμάς ολίγας έχομεν. Ειπέ, υιέ, τι θέλων εκ του Άδου μ' ανεκάλεσας; ΛΥΚΟΦΡΩΝ Να μάθω θέλω, μήτερ, πώς απέθανες. ΣΚΙΑ Μή τας στιγμάς μου τας ολίγας πίκρανε. ΛΥΚΟΦΡΩΝ Ειπέ μοι, μήτερ, όλην την αλήθειαν. ΣΚΙΑ Ερώτησιν μοί κάμνεις αλγεινήν, υιέ. ΛΥΚΟΦΡΩΝ Σέ της μητρός μου της Μελίσσης την σκιάν ορκίζω εις το μέλαν ρεύμα της Στυγός, δι' ου θα καταβής εις το βασιλειον της Περσεφόνης, λέγε την αλήθειαν. ΣΚΙΑ Υιέ του Περιάνδρου, άκουσον λοιπόν. Ομνύω εις το μέλαν ρεύμα της Στυγός, δι' ου θα καταβώ εις το βασιλειον της Περσεφόνης, λέγω την αλήθειαν. Το ρεύμα δεν διήλθον του Αχέροντος φθοροποιά πιούσα φάρμακα, ουδέ θανάσιμον τι νόσημα νοσήσασα.</p>	<p>με τέτοιαν έρχεσαι, ανιγματική μορφή, που εγώ θα σου μιλήσω. Λέω με τ' όνομα, Άμλετ, βασιλιά, πατέρα, μεγαλειότητα Δανέ, αποκρίσου μου! [...] (Α', 4, σ. 47)</p> <p>ΑΜΛΕΤ Πού θα με φέρεις; Μίλησε, δεν πάω πιο πέρα. ΦΑΝΤ. Άκουσε. ΑΜΛΕΤ Ακούω. ΦΑΝΤ. Φτάνει όπου να' ναι η ώρα μου που πρέπει μες στις θειάφινες φλόγες της κόλασης να παραδώσω τον εαυτό μου. ΑΜΛΕΤ Αχ, δόλιο πνέμα! ΦΑΝΤ. Μη με λυπάσαι, παρά σοβαρά αφουγκράσου τι θα σου αποκαλύψω. ΑΜΛΕΤ Μύα, σφίχτηκα ν' ακούσω. ΦΑΝΤ. Κι εκδίκηση να πάρεις σαν ακούσεις. ΑΜΛΕΤ Τί; ΦΑΝΤ. Το πνέμα του πατέρα σου είμαι. [...] Ω, άκουσε, άκουσε, άκουσε! αν τον καλό σου κάποτε πατέρα αγάπησες,- [...] Να εγδικιωθείς τον άνομο κι αφύσικό μου φόνο. ΑΜΛΕΤ Φόνο! ΦΑΝΤ. Φόνο παρά άνομον σαν τέτοιον, όπως κι αν τον πάρεις,</p>
---	--

Η χείρ η μαιοφόνος και το φάσαγανον
του Περιάνδρου του πατρός σου μ' έστειλε
προούρως και βιαίως εις τον Τάρταρον,
με ξένης και ανόμου κοίτης θέλγητρα
δელεασθέντος, Κρήσης αιχμαλώτου του.

Ω! είθε εις Επίδαυρον μη ήρχετο
ποτέ, μηδέ εις γάμον μ' εμνηστεύετο!
Ακόμη εις το άνθος της νεότητος
δεν ήθελον το του ηλίου στερηθή
ωραίον φως, και κλαίουσα τον άχαριν
οικήση Άδην, προς του Αγαμέμνονος
την σύζυγον παθούσα τ' αντίθετα.
Αλλά εκείνος εύρεν εκδικήτορα
τον εαυτού αντάξιον υιόν αυτού.

Λυκόφρον, φίλτατε υιέ μου, ήκουσας
εις την Ελλάδα ποίον όνομα λαμπρόν
αφήκεν ο Ορέστης και αθάνατον,
φονεύσας την μολύνασαν την ιεράν
του γάμου κοίτην, κ' εις το αίμα του ανδρός
μίανασαν τας χείρας της μητέρας του.
Και σύ το έργον του Ορέστη ζήλωσον,
Λυκόφρον. Τον τας χείρας εις το αίμα μου
μίαναντα, και την αγνήν μολύναντα
του γάμου κοίτην φόνευσον πατέρα σου,
κ' εις την Ελλάδα όλην όνομα λαμπρόν
δια παντός θ' αφήσης και αθάνατον.

Οπότεν δέ κατέλθης εις του Πλούτωνος
το σκοτεινόν βασιλειον, με δάκρυα
χαράς κ' ευγνωμοσύνης εις το στήθος της
θα θλίψ' η μήτηρ τον εκδικητήν υιόν.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Θα θλίψης, ναί, θα θλίψης εις το στήθος σου,
μα την σκιάν την ιερά σου, μήτερ μου,
θα θλίψης, μήτερ, τον υιόν εκδικητήν.

ΣΚΙΑ

Επόμοσόν μοι όρκον αξιόχρεων.

*ΛΥΚΟΦΡΩΝ αποόμενος του αγάλματος της
Κόρης και σπένδων εκ κρατήρος οίνου.*

Ομνύω εις το μέλαν ρεύμα της Στυγός,
και εις την Περσεφόνην και τον Πλούτωνα,
ότι θα εκδικήσω την μητέρα μου
φονεύων τον φονέα της Περιάνδρου.

Εάν δέ παραβώ τον όρκον τούτον μου,

μα ετούτος παρά είν' άνομος, παράξενος και
αφύσικος.

[...]

Άκουσε τώρα, Αιλέτο:

Στον κόσμο ειπώθη πως ενώ' μου
κοιμισμένος
στο περιβόλι μου, με δάγκωσε ένα φίδι.
Έτσι, με διάδοση πλαστή για τη θανά μου,
βούλωσαν όλα της Δανιάς τ' αφτιά, μ'
αυτή

τη χοντροκοροΐδια. Πλήν μάθε, νέε καλέ,
το φίδι που έκοψε τον βίο του πατέρα σου,
τώρα φοράει το στέμμα του.

[...]

Κει που κοιμόμουν στο περβόλι μου, όπως
το' χα

συνήθεια ταχτική τ' απομεσήμερο, έρχεται,
στης ξενοιασιάς την ώρα, ο θεός σου κλεφτά,
μ' ένα γυαλί χυμό κατάρατου δυοσκύαμου
και χύνει μέσα στον αφτιών μου τις
εξώπορτες

το λεπρογόνο απόσταγμα· κι αυτό' χει
ενέργεια
τόσο εχθρική του ανθρώπου το αίμα, που
γοργά

τρέχει σαν τον υδράγυργο μεσ' απ' τους
πόρους

και δρόμους φυσικούς του σώματος· και μ'
έξαφην

δύναμη κόβει ευτύς και πήζει, όπως το γάλα
στάλες ξινό, το λαγαρό, υγιέστατο αίμα.

Έτσι έγινε σε μένα· στη στιγμή λειχήνα
σαν λέπρα, μ' ομπυασμένη, σχαμένη
κρούστα,

απλώθη σ' όλο το απαλό κορμί μου.

Έτσι από χέρι αδερφικό, στον ύπνο μου,
έχασα

μεμιάς ζωή μου, στέμμα και βασιλίσσα.

Κόπηκα επάνω στο άνθος των αμαρτιών μου,
χωρίς μετάληψη, συχωρίο, εξομολόγηση·
δε μετανόησα, παρά μ' έστειλαν στην κρίση
μ' όλα τα κριμάτά μου πάνω στο κεφάλι μου.

ΑΜΑΕΤ

Ω, τι φριχτό! Ω, τι φριχτό! Πάρα φριχτό!

<p>το αίμα μου ας ρεύση κατά γης, καθώς ο οίνος ούτος της σπονδής, Ζευ όρκει! ΣΚΙΑ</p> <p>Τον μέγαν όρκον, όν, υιέ μου, ώμοσας, ιδέ μη παραβάς φανής επίορκος.</p> <p>Τον όρκον τούτον επιστρέφω φέρουσα ασμένως εις του Άδου το βασίλειον.</p> <p><i>Η γη σείεται και ακούεται κρότος υποχθόνιος. Άμα δ' αναθυμιάσεις πυκναί αναφέρονται από της Αχερουσίας λίμνης. Άπασαι αι σκιαί ειστρέχουσι και αφανίζονται εντός των αναθυμιάσεων.</i></p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ</p> <p>Μη φύγης, μήτερο, μείνον, ιερά σκιά!</p> <p><i>Τρέχει προς την σκιάν, αλλ' αυτή καταδύεται εις την γην· ο δέ Λυκόφρων θέλων να περιλάβη αυτήν εις τας αγκάλας του πίπτει προηνής κατά γης.</i></p>	<p>ΦΑΝΤ.</p> <p>Αν έχεις μέσα σου ζωή, μην το ανεχτείς. Μη το βασιλικό κρεβάτι της Δανίας τ' αφήσεις στρώμα για λαγνεία και κολασμένη αμομιξία. Αλλ' όπως κι αν μ' αυτό το έργο καταπιαστείς, ούτε στον νου σου να το βάλεις, ούτε η καρδιά να το θελήσει της μητέρας σου να κάμεις το παραμικρό. Στον Ύψιστο άσ' την και στις κεντιές από τ' αγκάθια που έχει μέσα της.</p> <p>Σε χαίρετώ με μιάς! Η λαμπυρίδα δείχνει πως φτάνει η αυγή κι όλο χλωμαίνει το ψυχρό της</p> <p>το φέγγος. Χαίρε, χαίρε, χαίρε και μη με ξεχάσεις!</p> <p>(Α' 5, σσ. 49-52)</p>
--	--

Πίνακας 3

Δ. Βερναρδάκης, <i>Κυψελίδα</i>	Σαίξπηρ, <i>Άμλετ</i>
Δ', η (σ. 151) και Ε', α (σσ. 164-165)	Α', 2 (σ. 36) και Γ', 4 (σσ. 122-123)
<p>α) Επανεμφάνιση Σκιάς Μελίσσας</p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ έντρομος.</p> <p>Θεοί!</p> <p>ΣΚΙΑ</p> <p>Λυκόφρον!</p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ πορευόμενος έντρομος προς την σκιάν.</p> <p>Μήτερο μου!</p> <p>ΣΚΙΑ</p> <p>Μακράν!</p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ</p> <p>Παρωργισμένη της μητρός σκιά, πραάνθητι.</p> <p>ΣΚΙΑ</p> <p>Τον όρκον ενθυμείσαι όν μοι ώμοσας;</p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ</p> <p>Τον ενθυμούμαι.</p> <p>ΣΚΙΑ</p> <p>Ενθυμείσαι τους θεούς,</p>	<p>Δεύτερη εμφάνιση φαντάσματος πατέρα Άμλετ</p>

οὐς μάρτυρας του ὄρκου σου ἐκάλεσας,
το ιερὸν τῆς Περσεφόνης ἀγάμα,
καθ' οὐ τον ὄρκον ὤμοσας, και τὴν σπονδὴν
του οἴνου, τὴν ὁποῖαν σπένδων ἐλεγες,
«ἀν παραβῶ τον ὄρκον ποτέ τοῦτόν μου,
το αἷμα μου να ρεῦση κατὰ γῆς, καθὼς
ο οἶνος τοῦτος τῆς σπονδῆς, Ζεὺ Ὁρκιε!»
(Δ', η, σσ. 151-152)

β) Αφήγηση φρουροῦ για Λυκόφρονα

ΦΡΟΥΡΟΣ Β'

Λίγο ελειψε

να τρελλαθῶ ἀπόψ' ἐδὼ που μ' ἀφίχες.
Τί ἀνθρωπος, πατέρα μου, εἶναι αὐτός;
Προπερασμένα ἦταν τα μεσάνυχτα,
η πούλεια ἦταν ἕως τέσσερες ὀργυαῖς
ἔς τον ουρανό βγαλμένη, και βαθειά ἐγὼ
κοιμῶμουν ἐδὼ ἔξω. Ἐξάρνα τριγμὸν
ἔς τὴν θύρ' ἀκούω. Ἐξυπνῶ, και τί να δω;
Με μάτια γουρλωμένα, ὅπου ἐβγαζαν
φοπταῖς, και με μαλλιά σαν τῆς τρελλῆς ὀρθά,
εμπαίνει ἐδὼ μέσα ο Λυκόφρονας,
και ἀρχίζει τέτοια παραλαλητὰ τρελλά,
ὅπου ἀγαστρομένη να τον ἀκουε
γυναῖκα δίχως ἄλλο θα ἀπέβαλνε.
Τα γουρλωμένα μάτια του ἔς τον εὐκαίρο
ἀέρα ἔστησ' ἔπειτα και ἔλεγε.

«Τί ἤλθες πάλιν, μήτηρ μου; τι με ζητεῖς;
Ν' ἀνακαλέσης ἤλθες εἰς τὴν μνήμην μου
τον ὄρκον μου; Πλὴν και δεκάκις το βαρὺ
ἀν ἔπινον τῆς λήθης ὕδωρ, κ' η θεά
ἀν Μνημοσύνη μ' ἤρπαξε δια παντός
το δῶρον τῆς ὀπίσω, μόνον τοῦτόν μου
δεν ἤθελε τον ὄρκον δινηθῆ ποτέ
να μ' ἀφαιρέσῃ· ὄχι, ὄχι, μήτηρ μου·
διότι πάσα λέξις, πάσα συλλαβή,
και παν του ὄρκου γράμμα εἰσεχώρησεν
εἰς τὰδὺτα του νου μου, εἰς τον ἔσχατον
εἰσέδου τῆς ψυχῆς μου μυελόν, κ' ἐκεῖ
βαθὺ ἐνεχαράχθη, ἀνεξίτηλον,
αἰώνιον! Ἡ μη τὴν ληθαργούσαν μου
ψυχὴν να ἐξεγειρῆς και τας φρένας μου
ν' ἀναρωπίτης ἤλθες πρὸς ἐκδίησιν;

[ΟΡΑΤΙΟΣ

Δύο νυχτιές συνέχεια

οι κύριοι ἀπὸ δω, Μάρκελος και Βερνάρδος
καθὼς ἐφύλαγαν στη νεκρικὴ ἐρημιὰ
και στα βαθιά μεσάνυχτα, να τι ἀντικρίσαν:
Μια μορφή σαν τον πατέρα σου,... (Α', 2, σ. 36)]

(Μπαίνει το ΦΑΝΤΑΣΜΑ.)

ΑΜΑΕΤ

Φυλάχτε με, σκεπάστε με, ἄγγελοι, με τα φτερά
σας!-

Τί θέλει η σπλαχνικὴ μορφή σου;

ΓΕΡΤΡ.

Αλίμονο, εἶναι τρελός!

ΑΜΑΕΤ

Ἦρθες για να μαλώσεις τον οκνὸ σου γιο
που ἀφήνοντας καρὸ και πάθος να περνάει
δεν ἐχτελεῖ τὴ βιαστικὴ, τὴν τρομερὴ σου
προσταγή;

Ω, πες μου!

ΦΑΝΤ.

Μη λημονεῖς· ἐρχομαι μόνον ν' ἀκονίσω
τὴν πρῶθεσή σου που στομῶθῃ κάτω. Ὅμως
κοίταξε,

τρὸμος πλακώνει τὴ μητέρα σου· βοήθα τὴ,
γλίτωσ' τὴ ἀπ' τον ἀγῶνα τῆς ψυχῆς· ἡ ἰδέα
στα πιο ἀδύνατα κορμὰ πιο δυνατὰ δουλεύει.

Μῦα τῆς, Ἄμλετ.

ΑΜΑΕΤ

Πὼς εἶσαι, κυρία;

ΓΕΡΤΡ.

Αλίμονο, πὼς εἶσαι συ,

που ἔτσι καρφάνεις στο κενὸ τα μάτια
και με τον ἄνυλον ἀέρα κουβεντιάζεις;

Το πνεῦμα σου ἄγριο ξεπροβάλλει ἀπὸ τα μάτια
σου,

και, σαν στρατιώτες σε ἀναγερό στον ὕπνο τους

<p>Αλλ' η ψυχή μου δίψαν εκδικήσεως και αίματος ησθάνθη ακατάβεστον, ήν μη ευρούσα πώς να παύση έπιε, κ' εγέμισεν ως σπόγγος. Πταίω, μήτερ, άν εγέμισεν ο σπόγγος, και δεν δέχεται να πή πλέον; Μή με τόσον άγριον το βλέμμα σου απένιζέ με, μήτερ μου. Η δύναμις θα φήγη της οράσεως τους οφθαλμούς μου, μήτερ, και ο τρόμος σου τον νουν μου θα σαλεύση.» Τέτοια και πολλά τέτοι' άλλα παραμιλει, ως που έπεσε ξερός εξάφνου κατά γης ο δύστυχος χωρίς πνοή να βγάλη. (Ε', α, σσ. 163-165)</p>	<p>τα πλαγιασμένα σου μαλλιά, σαν ξαφνικά να παίρνουν ζωή, πετιούνται ορθά. Καλό παιδί μου, την κάψα και φωτιά της ταραχής σου ράντισε με κρύα υπομονή. Μα τι κοιτάξεις; ΑΜΛΕΤ Αυτόν, αυτόν! Δες τι γλωμή η θωριά του! Μορφή κι αιτία του ενωμένα αν εμλούσαν στις πέτρες, θα τις συγκινούσαν.- Ω, μη με κοιτάξεις, μήπως μ' αυτό σου το ύφος το θλιμμένο αλλάξεις τη στέρια διάθεσή μου· κι ό, τι πάω να κάμω πάρει άλλο χρώμα· δάκρυα ίσως αντίς αίμα. ΓΕΡΤΡ. Σε ποιον τα λες αυτά; ΑΜΛΕΤ Τίποτα εκεί δε βλέπεις; ΓΕΡΤΡ. Τίποτα κι όμως όλα όσα' ναι και τα βλέπω. ΑΜΛΕΤ Και τίποτα δεν άκουσες; ΓΕΡΤΡ. Τίποτα, μόνο εμάς. ΑΜΛΕΤ Πώς, κοίτα και! Κοίτα πως φεύγει αργά και πάει! Είναι ο πατέρας μου καθώς όταν εζούσε! Κοίταξε και, να, τώρα βγαίνει από την πόρτα! (Βγαίνει το ΦΑΝΤΑΣΜΑ.)</p>
--	---

Πίνακας 4

Δ. Βερναδόκης, <i>Κυψελίδα</i>	Σαίξπηρ, <i>Άμλετ</i>
Δ', α (σσ. 115-117)	Γ', 3 (115-117)
<p>Σκηνή διαταγμού Λυκόφωνα να σκοτώσει τον πατέρα του την ώρα του ύπνου</p> <p>ΛΥΚΟΦΩΝ Είν' ένδον και κοιμάται. Και η μήτηρ μου ανίποπτος ησύχαζε, το ξίφος του οπότε εις το στήθος της ενέπηξεν. Αθώον έτι νήπιον με ήθελες να θανατώσης, αιμοβόρε τίραννε!</p>	<p>Σκηνή διαταγμού του Άμλετ να σκοτώσει τον Κλαύδιο την ώρα της προσευχής</p> <p>ΚΛΑΥΔ. Όμως αγ, τι προσευχή βοηθάει στην πράξη μου; «Συχώρα μου τον φόνο τον ελεεινό»; Δεν γίνεται, όσο απολαβαίνω τα κέρδη, που γι' αυτά τον έκαμα τον φόνο, στέμμα μου, μεγαλεία μου και βασιλισά μου.</p>

Νυξ ἐξ ἐμοῦ σὺ θάνε. Ο ἀπόβλητος
 υἱός, ο φακενδύτης, ο λιμοκτονών,
 ο εἰς τα τεῖχη τῆς Κορίνθου ἐγκλειστος
 σκληρότερον ἐπαίτου καταδικασθεὶς
 να ἀγή βίον και να διαμφισβητῆ
 του ἀρτου προς τους κίννας τα τεμάχια,
 την ὥραν ταύτην ἀγγελος Νεμέσεως
 παρίσταμαί σοι τιμωρός, Περιάνδρε.
 Τῆς Τισιφόνης ὄργανον, ξίφος οξὺ,
 υπούργησον προθύμως εἰς την χεῖραν μου.
 Ἀν τον προορισμόν σου προεὶδ' ἀπὸν
 τῆς Ἐπιδαύρου ο ξιφοποιός ποτε,
 με τῆς Λερναίας ὕδρας αἶμα ἤθελε
 στομῶση την ακιμῆν σου. Ἄγε, ξίφος μου
 τυραννοκτόνον! αὔριον ἀνάθημα
 εἰς του Διός το ιερὸν θα κρέμασαι.
Στεναγμός εκ του κοιτώνος του Περιάνδρου.
 Ο βύθιος πλῆν οὔτος πόθεν στεναγμός;
Διανοίγει πάλιν το παραπέτασμα και εμβλέπει.
 Ξιφήρη η ψυχῆ του εἰς τον ὕπνον του
 με βλέπει κατ' αὐτοῦ και κράζει "έλεος!
 Υἱέ μου, τέκνον μου, Λυκόφρον, έλεος!"
 - Σὺ παρ' ἐμοῦ, ὦ τύραννε, σὺ έλεος;
 Κ' ἐκεῖνη "έλεος, εφώνει, έλεος,
 'Έλεος, άνερ, έλεος, Περιάνδρε!"
 ἀλλὰ κωφός προς τας φωνάς τῆς σὺ χαμαὶ
 την ερρύψας νεκρὸν και αματάφυρτον.
 Νεκρὸν και σὺ κυλίσθητ' εἰς το αἶμα σου,
 Θηρίον, τώρα! - Τέκνον μου, μ' ἐφρόνυσας!"
 -Καθὼς σὺ την μητέρα μου! - "Τίς ο φονεύς;"
 -Τίς ο φονεύς; Εγώ, εγώ, Κορίνθιο!
 Υποχωρεῖτε φριττοντες και ἀφθογοῖ.
 Δεν εἶναι τῆς μητρὸς μου ο φονεύς αὐτός,
 δεν εἶναι ο βαρὺς αὐτός σας τύραννος;
 Ελθέτε μάλλον, και το ξίφος μου αὐτὸ
 Ἀσπάσθητε. Ἀσπάσθητε, Κορίνθιο!
 Ἐλευθερ' εἴσατε πλέον' ἐστ' ἐλευθεροί.
 Εἰς μάτην πλῆν' την ὄψιν ἀποστρέφοντες
 ὡς πατροκτόνον εναγῆ με φεύγουσι.
 Τίς πατροκτόνος; εγώ; Όχι, τῆς μητρὸς,
 Ναί, τῆς μητρὸς μου εὐόρκος ἐδικητῆς,
 και ὄργανον τῆς Δίκης και Νεμέσεως.
Βροντά.
 Ο ὄρκιος με κράζει Ζεὺς. Τελέσωμεν

Συχῶριο γίνεται και να κρατάς και το ἀδικο;
 Στο σάπιο ρέμα αὐτοῦ του κόσμου η χρυσομένη
 τῆς ἀδικίας παλάμη το σκουντάει το δίκιο
 και το εἶδαμε συχνά το ἀνομο χορήμα το ἴδιο
 τον νόμο ν' αγοράζει· μα ἐκεῖ πάνω δεν εἶν' ἔτσι·
 ἐκεῖ δεν ἔχει να ξεφύγεις, ἐκεῖ η πράξη
 στέκει γυμνή, και ἰοἰδιο εμεῖς υποχρεωνόμαστε
 να μαρτυρήσομε κατὰμουτρα στα λάθη μας.
 Και τότε; μένει τι; να δω η μετάνοια τι μπορεῖ.
 Και τι δεν κάνει αὐτή; Μα τι μπορεῖ να κάμει
 γι' αὐτὸν που δεν το μετανιώνει; Ω σφοδρά μου!
 Ω μαύρη μου καρδιά σαν χάρος! Ω ψυχῆ
 σε ἰξὸ πιασμένη, ὅσο πασκίζεις να γλιτώσεις
 τόσο κολλάς! Βοηθάτε, ἀγγέλοι! κάντε με
 να δοκιμάσω! Οὐκνά μου γόνατα, λυγίστε,
 καρδιά ατσάλοχορδη, γενοῦ ἀπαλή σαν του
 νιογέννητου
 μωροῦ τα νεύρα! Ἴσως ὅλα διορθωθούν.
 (Παραμερίζει και γονατίζει.)
 (Μπαίνει ο ΑΜΑΕΤ.)
 ΑΜΑΕΤ
 Τώρα μπορούσα να το κάμω φῖνα, τώρα που
 προσεύχεται· και τώρα θα το κάμω· κι ἔτσι-
 πάει στον παράδεισο· κι ἔτσι ἔχω βρει το δίκιο
 μου;
 Αὐτὸ θέλει μέτρημα καλά· ἕνας ἀρχεῖος
 σκοτώνει τον πατέρα μου· κι ἐγώ, ο μοναχογιός
 του,
 τον ἴδιο ἀρχεῖο αὐτὸν τον στέλνω στον παράδεισο.
 Μα αὐτὸ' να ανταμοιβῆ, εἶναι χάρη, κι ὄχι
 ἐγδικιωμός.
 Μου ἤρηε τον πατέρα αὐτός σαν ζῶο, χορτάτον,
 μ' ὅλα του
 τα κρέματα πλατιά ανοιχτά, σαν Μάη ἀλάνθιστον·
 και πως στην κρίση στέκει, ἕνας Θεός το ξέρει·
 μα, ὅπως σκεφτόμαστε με τις θνητές συνθήκες μας,
 την ἔχει ἀσχημα· κι εἶναι για μένα ἐγδικιωμός
 να τονε στείλω, ἐνὼ ἐξαγνίζει την ψυχῆ του,
 ὠρμον και ἔτοιμον ν' ἀποδημήσει;
 Όχι.- Σπαθί μου, πίσω,
 για να γνωρίζεις πιάσιμο φοριχότερο· ὅταν
 θα' να στον ὕπνο μεθυσμένος, ἢ οργισμένος,
 ἢ θα γλυκαίνεται στο αἰμόμυχο κρεβάτι·
 σαν παιζει, βλαστημάει, ἢ πράξη κάνει τέτοια
 που να μην ἔχει μέσα μύρο λυτρωμοῦ·

<p>το έργον. Ένα σου, ω Ζευ, εκδέχομαι νυν οιωνών. <i>Αστράπτει. Αστράπτει. Τύχη αγαθή!</i> <i>Φωνή έσωθεν του κοιτώνας.</i> Ω τέκνον μου, Λυκόφρον! ΛΥΚΟΦΡΩΝ Εις τον ύπνον του με κράζει, “τέκνον μου, Λυκόφρον!” – Πάτερ μου, εις την φωνήν σου υπακούω, έρχομαι. Εμπρός το τέκνον, ο Λυκόφρον του εμπρός! Ορμά προς τον κοιτώνα ξιφήρης, διανοίγει το παραπέτασμα και υποχωρεί. Οπίσω τίς με σύρει; Τίς τους πόδας μου ωθει οπίσω; Άφετέ με, δαίμονες! Εφέστιοί του δαίμονές, με άφετε! Η χείρ μου παρελύθη, αι δυνάμεις μου μ’ αφήκαν. Είμαι χαϊνή, άνανδρος γυνή. Δός μ’ εις τας Εριννίαις, Ζεύ! Δεν δύναμαι, δεν δύναμαι να τον φονεύσω. <i>Εξέρχεται.</i></p>	<p>τότε τουμπάρισ’ τον που να κλωτοήσει η φτέρνα του τον ουρανό και να μαυρίσει σαν την κόλαση, όπου θα πάει, η ψυχή του. Η μάνα μου προοιμείναι μόνο μ’ αυτό το γιατρικό η αρρώστια σου μακραίνει. (Βγαίνει)</p>
--	---

Πίνακας 5

Δ. Βερναρδάκης, <i>Κυψελίδα</i>	Σαίξπηρ, <i>Άμλετ</i>
Ε’ ιζ’ -ιη’ (σσ. 201-208)	Δ’, 5 (σσ. 137-140, 144-146)
<p>Σκηνή τρέλας Ευάνης (201-208) (Αποσπάσματα)</p> <p>ΕΥΑΔΝΗ Εις τας χείρας σου, των Κερκυραίων βασιλεύ, τον θάνατον κρατείς. Καμ’ ό, τι θέλεις εις τας χείρας σου αφ’ ου με έχεις. ΛΥΚΟΦΡΩΝ Βλέπετε, παραλαλεί. Με λέγει, Κερκυραίοι, βασιλέα σας. [...]</p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ Ευάνη, ω Ευάνη μου!- Ευάνη μου! <i>Η Ευάνη βλέπει τον Λυκόφρονα αενώς, αλλά με ακινήτους χαρακτηρισμούς του προσώπου.</i></p>	<p>Σκηνή τρέλας Οφηλίας</p> <p>ΓΕΡΤΡ. Δε θέλω να τη δω. ΟΡΑΤΙΟΣ Ανήσυχη είναι, έχει σαλέψει αλήθεια ο νους της· σου κάνει λύπη να τη βλέπεις. ΓΕΡΤΡ. Μα τι θέλει; ΟΡΑΤΙΟΣ Όλο μιλάει για τον πατέρα της· λέει έμαθε πως είναι ο κόσμος ψεύτης· και βογγάει και δέρνεται· τρώγεται με τα ρούχα της· μιλάει παράξενα μισόλογα· ό, τι λέει δεν είναι τίποτα, όμως έτσι που τα συγχίζει, φέρνει όσους τ’ ακούει</p>

ΚΛΕΟΒΟΥΛΙΝΗ

Δεν τον γνωρίζεις; είναι ο Λυκόφρων· ο
Λυκόφρων σου, Ευάδνη, είναι.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Ω θεοί!

είναι παράφρων!

ΚΛΕΟΒΟΥΛΙΝΗ

Όχι, είναι της χαράς της αιφνιδιάς σύμπτωμα.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Ευάδνη μου!

Ομίλησον, Ευάδνη.

ΚΛΕΟΒΟΥΛΙΝΗ

Παρεφρόνησεν

η δυστυχής!

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Ω, Εύμητις!

ΚΛΕΟΒΟΥΛΙΝΗ

Αλλοίμονον!

Η Ευάδνη με ακινήτους πάντοτε τους χαρακτήρας
του προσώπου απενίζουσα τον Λυκόφρονα, υπάγει
εις ανάκλιτρον, κάθηται και νεύει αυτό να

καθήση παρά τους πόδας της, όπερ ούτως ποιεί.
Λαμβάνει την κεφαλήν του εις τας χείρας της και

τον φιλεί.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Ομίλησον, Ευάδνη. Ανατριχιά
το σώμα μου με τα φιλήματά σου, και
τον τρόπον μεταδίδ' εις την καρδίαν μου
το απενές και κρύον τούτο βλέμμα σου.

ΕΥΑΔΝΗ

Δεν μ' απατάς, Λυκόφρον, πλέον.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Σ' απατώ;

Ειπέ, Ευάδνη, πότε σε ηπάτησα;

ΕΥΑΔΝΗ

Γνωρίζω.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Τί;

ΕΥΑΔΝΗ

Δεν είσαι ο Λυκόφρων σύ.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Ειμ' ο Λυκόφρων, είμαι ο Λυκόφρων σου,
Ευάδνη.

ΕΥΑΔΝΗ

Όχι, είσαι του Λυκόφρονος
το φάσμα, και σε βλέπω εις τον ύπνον μου.

σε συλλογή· δίνουν στα λόγια σημασία
διορθωμένη πάνω στις δικές τους σκέψεις·
κι όπως μορφάζει, γνέφει και χειρονομεί,
θαρρείς πως έχουν κάποιο νόημα στ' αλήθεια,
αν και ακαθόριστο, όμως θλιβερό πολύ.

Καλό' να να τη δεις, γιατί μπορεί να στείρει
κακές υπόνοιες σ' όσους κακοβάζει ο νους τους.

ΓΕΡΤΡ.

Ας έρθει μέσα.

(Βγαίνει ο Οράτιος.)

(Μόνη της) Στην άρρωστη ψυχή μου από την
αμαρτία,

ως κι ένα τίποτα προλέγει δυστυχία·

το κρύμα αδέξια η γωνία το πλημμυρεί·

χύνεται μόνο του απ' το φόβο μη χυθεί.

(Ξαναμπαίνει ο Οράτιος με την Οφιλία.)

ΟΦΙΛΙΑ

Που' να η ωραία μεγαλειότης της Δανίας;

ΓΕΡΤΡ.

Τί' να Οφιλία;

ΟΦΙΛΙΑ

(Τραγουδάει)

Πως στα ξένα τον καλό

θα γνωρίσω εκεί;

θα' χει χογλιδόσκουφο

σαντάλια και ραβδί.

ΓΕΡΤΡ.

Γιατί, καλή μου κόρη, τραγουδάς;

ΟΦΙΛΙΑ

Λές; Όχι, παρακαλώ άκουσε:

(Τραγουδάει)

Πέθανε και πάει, κυρά,

πέθανε και πάει·

χώμα' χει προσκέφαλο,

πέτρα ν' ακουμπάει.

Ω, χω!

ΓΕΡΤΡ.

Μα, Οφιλία,-

ΟΦΙΛΙΑ

Παρακαλώ, άκουσε.

(Τραγουδάει) Άσπρο χιόνι, σάβανο,-

(Μπαίνει ο Κλάυδιος)

ΓΕΡΤΡ.

Αλίμονο, δες εδώ, κύριέ μου.

ΟΦΙΛΙΑ

(Τραγουδάει.)

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Δεν είμαι φάσμα, όπου εις τον ύπνον σου,
Ευάδνη, βλέπεις. Σύνελθε εις σεαυτήν,
κ' ιδέ σ' είσαι εξυπνος, αγάτη μου,
και ότι βλέπεις τον Λυκόφρον' αληθώς.

ΕΥΑΔΝΗ

Ναί, ούτως εις τον ύπνον μου σύ πάντοτε
φιλόφρων ούτω και γλυκός μοι φαίνεσαι.
Εκείνος, ο Λυκόφρων- υπερήφανος
εκείνος είν', εκείνος με απέρριψε,
μ' αφήκε μόνην, μόνην ήπας δι' αυτόν
υπέμεινα τα πάντα.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Όχι, όχι!

ΕΥΑΔΝΗ

Σύ
δεν τον γνωρίζεις. Ω! με κατεφρόνησεν
εκείνος· μ' ύβρεις και πικρούς σνειδισμούς
πληγώσας την καρδίαν μου, ανηλεώς
πρό του αγάλματος μ' αφήκε της θεάς
να κοίτωμ' επονειδιστος.

[...]

ΛΥΚΟΦΡΩΝ και ΕΥΑΔΝΗ

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Ευάδν', οι Κερκυραίοι έρχονται. Ελθέ,
εγέρθητ'. Εις την Κόρινθον εκπλέομεν.
Ουδέ στιγμήν δεν έχομεν να χάσωμεν.
Ελθέ.

ΕΥΑΔΝΗ έντρομος

Ο Εύδημος, Λυκόφρον, κ' αι θεαί,
του Σκότους αι θεαί! Λυκόφρον, σώσον με.
Την νύκτα όλην μ' εκυνήγουν έξω χθες.
Και τώρα πάλιν ήλθαν νά, και με ζητούν.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Δεν είναι τίποτε.

ΕΥΑΔΝΗ

Να! Δεν τας βλέπεις; να,
εδώ κ' εκεί κινούσι τας λαμπάδας των,
και με ζητούν. Λυκόφρων, σώσον με.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Ελθέ,
εξέλθωμεν, Ευάδνη.

ανθοστολιστό·
πήρανε το λεύκανο
δακρυοραντιστό.

ΚΛΑΥΔΙΟΣ

Πώς είσαι, ωραία κόρη;

ΟΦΙΛΙΑ

Καλά, παρομοίως ο Θεός να δώσει! Η
κουκουβάγια, λένε, ήταν κόρη ψωμά· Θεέ μου,
ξέρουμε τι είμαστε,
μα δεν ξέρουμε τι μπορεί να γίνουμε. – Ο Θεός να
ευλογήσει το τραπέζι σου!

ΚΛΑΥΔΙΟΣ

Ο νους της είναι στον πατέρα της.

ΟΦΙΛΙΑ

Σας παρακαλώ να μη γίνει λόγος γι' αυτό· μα αν
σας

ρωτήσουν τι εννοεί, πέστε του αυτό:

(Τραγουδάει)

Τ' Αϊ Βαλεντίνο είναι ταχιά,

όλοι ξυπνούν νωρίς

και μένα Βαλεντίνα σου

στην πόρτα σου θα δεις.

Σηκώθη ο νιος και ντύθηκε

κι ανοίγει τη μαισαιά

κι η κόρη μήτρε μέσα μα

δε βγήκε κόρη πια.

ΚΛΑΥΔ.

Χαριτωμένη Οφιλία!

ΟΦΙΛΙΑ

Στ' αλήθεια, να, χωρίς να πάρω όρκο, τώρα

τελειώνω:

(Τραγουδάει)

Αχ, Παναγιά μου και Χριστέ,

ντροπή σου, τι κακό!

έτσι όλοι κάνουν μα το να,

που να μην δουν Θεό.

Πριν με γελάσεις, λείει αυτή,

δε μου' ταξες παντρεία;

αυτός της απαντάει:

Θα το' κανα, αν στο στρώμα μου

δεν έπεφτες με βια.

Δεν βλέπεις ότι με ζητούν εκείν' εκεί;

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Κανείς δεν είναι· η αυγή εχάραξε,
κ' ημέρα είναι έξω. Εις το φως ελθέ,
Ευάδνη, της ημέρας, όπου αι θεαί
δεν έρχονται.

ΕΥΑΔΝΗ

Σιώπα. Μ' είδαν, α!

Λυκόφρον, α! Α, σώσον με, Λυκόφρον, ά!

Κρύπτεται εις τον κόλπον του Λυκόφρονος.

*Μετά μικράν παύσιν εγείρει την κεφαλήν, βλέπει
έντρομος τριγύρω, και φαίνεται ησυχότερα.*

[...]

Η Ευάδνη πίπτει κατά γης.

ΛΥΚΟΦΡΩΝ

Ευάδνη μου!

*Θέλει να την σηκώσει. Αλλά ακούεται κρότος εις
την θύραν. Στρέφεται και βλέπει τον πρύτανιν
εισερχόμενον.*

ΚΛΑΥΔ.

Πόσον καιρό είν' έτσι;

ΟΦΙΛΙΑ

Ελπίζω να πάνε όλα καλά, πρέπει να' χουμ
υπομονή· μα δε μπορώ να μην κλαίω, όταν
συλλογίζομαι πως τον βάλανε μες στην κρύα γη· ο
αδελφός μου θα το μάθει· κι έτσι σας ευχαριστώ
για την καλή σας συμβουλή· Έλα, το αμάξι μου!
Καληνύχτα, κυρίες· καληνύχτα, καλές κυρίες·
καληνύχτα, καληνύχτα.
(Βγαίνει)

(Ξαναμαπαίνει η ΟΦΙΛΙΑ)

ΛΑΕΡΤΗΣ

Ω, θέρμη, στέγνωσ' το μυαλό μου! Δάκρυα
εφτάπικρα,

κάψτε την αίσθησι, τη χάρη των ματιών μου!-

Η τρέλα σου θα πληρωθεί με τόσο βάρος, ώσπου
να γείρει η πλάστιγγα σ' εμάς. Ω ανθέ του Μάη!
κόρη ακριβή, αδερφούλα μου, γλυκιά μου Οφίλια!-
Ω ουρανοί! Μπορεί μας νέας λογικό
να' ναι θνητό σαν τη ζωή ενού γέρον; Η φύση
σαν αγαπά είναι τρυφερή, και τρυφερή σαν είναι
στέλνει ένα δείγμα απ' τον εαυτό της ακριβό
στο πλάσμα που αγαπάει.

ΟΦΙΛΙΑ

(Τραγουδάει)

Τον πήραν ξέσκεπο για κει·
ω νάνι, νάνι, ω νάνι, νάνι·
πέφτουν τα δάκρυα βροχή·-
στο καλό, περιστέρι μου!

ΛΑΕΡΤΗΣ

Αν ήσουν στα καλά σου κι έσπρωχνες σ' εγδικιωμό
έτσι δε θα με συγκινούσες.

ΟΦΙΛΙΑ

Να το τραγουδάτε έτσι, νταν, εντάν, λέει νταν,
εντάν.

Ω, τι ωραία που πάει το γύρισμα!- Εκείνος ο
άπιστος

ο επιστάτης, εκείνος έκλειψε την κόρη του αφέντη
του.

ΛΑΕΡΤΗΣ

Αυτό το τίποτα λέει πιο πολλά.

ΟΦΙΛΙΑ

Να, εδώ δεντρολίβανο, είναι για θυμητικό·
θυμήσου, αγάπη μου, να ζεις· κι εδώ είναι
πανσέδες, για να με συλλογίζεσαι.

ΛΑΕΡΤΗΣ

Ορμήνια μεσ' στην τρέλα· συλλογισμός και θύμηση
ταιριαγμένα.

ΟΦΙΛΙΑ

Εδώ μάραθο για σένα και καμπανάκια· για σένα
απήγανο· να και λίγο για μένα· αυτό το λένε και
βοτάνι της κυριακάτικης χάρης· εσύ πρέπει να το
βάξεις για διάκριση. Να μιά μαγαρίτα· θα σου'
δυνα λίγα γιούλια,

αλλά μαράθηκαν όλα, όταν πέθανε ο πατέρας μου·
λένε πως τέλειωσε καλά,-

(Τραγουδάει.)

Είν' ο καλός μου μόνη χαρά μου,-

ΛΑΕΡΤΗΣ

Έγνοια και πίκρα και καημό, την κόλαση την ίδια
πώς τα γυρίζει σε ομορφιά και χάρη.

ΟΦΙΛΙΑ

(Τραγουδάει.)

Και δε θα γυρίσει πιά;

και δε θα γυρίσει πια;

όχι, όχι πιά, πάει,

η γη θα τον φάει,

ποτέ δε γυρίζει πια.

Γενάκι και μαλλί,

χιονάτη κεφαλή,

αχ πάει, αχ πάει,

το κλάμα δε φελάει,

μον' πες καλή ψυχή!

και για όλους τους χριστιανούς ο Θεός να δώσει.-

Ο Θεός μαζί σας! (Βγαίνει)--

Πίνακας 6

Δ. Βερναρδάκης, <i>Κυψελίδα</i>	Σαίξπηρ, <i>Άμλετ</i>
Διάφορα άλλα δάνεια	
<p>α) Εξορία του Λυκόφρονα στην Κέρκυρα, αποικία της Κορίνθου</p> <p>β) «Είναι» και «Φαίνεται»</p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ “Τα πράγματα και όχι το φαινόμενον!” Η Αθηνά σ’ εμπνέει, ιερόδουλε, και ο σοφός Απόλλων. Ναι, τα πράγματα, τα πράγματα και όχι το φαινόμενον. (Γ’, στ, σ. 94)</p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ Τα πράγματα και όχι το φαινόμενον! Ωραίος λόγος από στόμα άσχημον. Το στόμα τι πειράζει, όταν εύμορφος ο λόγος είναι; Άλλως πως τα πράγματα άν είχαν παρά όπως το φαινόμενον; Το πράγμα τις γνωρίζεις; Το φαινόμενον να ιδη μόνον δύναται ο άνθρωπος, κ’ εγώ ζητώ το πράγμα, την αλήθειαν να ιδω καθαράν. Τις την αλήθειαν θα με διδάξη; Όχι άνθρωπος, θεός. Ευρίσκομαι εις δύο κόσμων σύνορον, εις την αμφιβολίαν. Φως, αλήθεια εδώ, και ψεύδος, νυξ εκεί. Που άρα γε το φως και η αλήθεια, το ψεύδος που; (Γ’, στ, σσ. 97-98)</p> <p>γ) Μοναδική έγνοια του Λυκόφρονα η εκδίκηση</p> <p>ΛΥΚΟΦΡΩΝ Εκ του νοός μου του λοιπού θά εξαλείψω πάντας μου τους λογισμούς, κ’ εκτριψας πάσαν άλλην σκέψιν κ’ έννοιαν, θα γράψω εις την άγραφον σκυτάλην μου με χαρακτηρισ άίματος “εκδίκησις!” Τους οφθαλμούς μου προς πάντ’ άλλον δρόμον θα κλείσω, θα στυπώσω τα ωτία μου προς πάσαν φωνήν άλλην. Μόνον μόνον έν θα βλέπω, θα ακούω, θα αισθάνωμαι, θα μελετώ, εκδίκησιν! Με σίδηρον</p>	<p>α) Εξορία του Άμλετ στην Αγγλία</p> <p>β) «Είναι» και «Φαίνεται»</p> <p>ΑΜΛΕΤ Φαίνεται, λέξ; Όχι, είναι· εγώ δεν ξέρω «φαίνεται». Καλή μητέρα μου, ούτε η μελανιά μου η κάπα ούτε η στολή μου η τυπικά βαρυνεπνούσα, ούτε το ανεμοστέναγμα καρδιάς σφιγμένης, ούτε το φουσκωμένο ρέμα του ματιού, ούτε της όψης το κατσούφιασμα, ούτε κι όλα τ’ άλλα, τύποι και μόδες και καμώματα της λύπης, πιστά με δείχνουν· αυτά τόνοι «φαίνονται», τ’ είναι καμώματα, μπορείς και να τα παίξεις. Όχι, εγώ μέσα μου άλλον έχω αθέατον πόνο, τούτα’ να λούσα θρήνου και παράτες μόνο. (Α’, 2, σ. 32)</p> <p>γ) Κάτι ανάλογο αναφέρεται και από τον Άμλετ</p> <p>ΑΜΛΕΤ Ω, στο εξής ο φόνος μόνη μου έννοια, φόνος η σκέψη μου, ειδημη είναι τιποτένια! (Δ’, 5, σ. 137)</p>

πυρακτωμένοι εις αγανακτήσεως
 πύρ θα κατηριάσω την καρδίαν μου,
 θα πνίξω παν μου πάθος και παν αίσθημα,
 κ' εις το εξής θα πνέω μόνον μόνον έν,
 εκδίκησιν, ω μήτερ μου, εκδίκησιν! (Γ', ια, σ. 111)

δ) Ο Λυκόφρονας ξαπλώνει στα πόδια της
 Ευάδνης

*Η Ευάδνη με ακινήτους πάντοτε τους χαρακτήρας
 του προσώπου ατενίζουσα τον Λυκόφρονα, υπάγει
 εις ανάκλιτρον, κάθεται και νεύει αυτώ να καθήση
 παρά τους πόδας της, όπερ ούτος ποιεί. Λαμβάνει
 την κεφαλήν του εις τας χείρας της και τον φιλεί.*

ε) Παρουσία ενός βιβλίου στους Κυψελίδες:
 ο Λυκόφρονας διαβάζει το μύθο του Αγαμέμνονα

*Στοά. Ο Λυκόφρων κάθεται σύννους εφ'
 έδρας μαρμαρίνης. Φαίνεται ρακένδυτος και
 κατασημισμένος εκ της κακονυχίας. Αναγινώσκει
 εις βιβλίον, όπερ κρατεί ανεπτυγμένον.*

«Ούτω κτανών τον Ατρείδην αυτός Αγαμέμνονα
 τότε

και τον λαόν υποτάξας ο Αίγισθος ήνασεν έτη
 της πολυχρύσου Μυκήνης επτά. Πλην το όγδοον
 έτος

εξ Αθηνών το κακόν επιστρέψας ο θεός Ορέστης
 τον δολερόν του ενδόξου πατρός του φονέ'
 αποκτείνει,

και την κηδείαν κατόπιν τελεί του ανάνδρου
 Αιγίσθου

με τους Αργείους και της στυγεράς του μητρός
 Κλυταμνήστρας.”

Κηδεύει την μητέρα του. Πώς; ζωντανήν;
 βεβαίως όχι· πρώτον την εφόνευσεν.

Αλλά δεν λέγει της μητρός του την σφαγήν
 ρητώς. Της μνήμης σφάλμα αρά γε
 ή σωπή υπάρχει εξεπίτηδες; (Δ', στ, σ. 139)

δ) Ο Άμλετ ξαπλώνει στα πόδια της Οφηλίας

ΑΜΛΕΤ

[...]

Κοκόνα μου, να ξαπλωθώ στα γόνατά σου;

ΟΦΙΛΙΑ

Όχι, κύριέ μου.

ΑΜΛΕΤ

Το κεφάλι μου στα γόνατά σου.

ΟΦΙΛΙΑ

Μάλιστα, κύριέ μου. (Γ', 2, σ. 101)

ε) Ο Άμλετ με βιβλίο (Β', 2, σ. 72)

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ ΙΙΙ: ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ

Δημ. Βερναρδάκης, <i>Ευφροσύνη</i>	Σαΐξπηρ, <i>Μακμπεθ</i>
Α', ε-στ (σσ. 28-37)	Δ', 1, (σσ. 66-71)
<p>Σκηνή γυφτισιών (Αποσπάσματα)</p> <p>(Δάσος. Αστραπαί, άνεμος, ουρανός συννεφώδης. Ακουόνται εκ διαλειμμάτων ψεκάδες βροχής, ήτις ανεπαισθήτως και βαθμηδόν σφοδρύνεται. Εν μέσω της σκηνης πλάτανος υπερμεγέθης, της οποίας η κουφάλα χρησιμεύει ως κατοικία γύφτων. Και έσωθεν της πλατάνου και έξωθεν διάφορα και ποικιλόχρωμα ράκη, δέφια, ψυηρά, κόσκινα, ορμαθοί νυκτεριδών, χανδρών, περιάπτων κλπ. Πρό της πλατάνου ανάπτει πυρά, ής το φως γίνεται επαισθητότερον, καθ' όσον εξακολουθεί να σκοτιζεται το περιέχον, και ν' αυξάνη η βροχή, μέχρις ου επιτέλους το φως τούτο δεσπόζει της όλης σκηνης. Τρεις γύφτισσαι, ανυπόδητοι, λυσίοκοι και ρακένδυτοι.)</p> <p>Α' ΓΥΦΤΙΣΣΑ (Έρχεται δρομαία, περιέρχεται την πυράν και πυρώνει τας χείρας της. Έπειτα λαμβάνει τρίτουν χαλκήν χίτραν, κρούει αυτήν ερρυθμως και ψάλλει ορχοχρημένη περι την πυράν.)</p> <p>Τον κακκαβά, ω Σίνδισσαι, Τον κακκαβά, Σινδοί, Σινδοί! Κουκκουβά κουκκουβά, Κουκκουβάου, κουκκουβάου!</p> <p>Β' ΓΥΦΤΙΣΣΑ (Έρχεται δρομαία, πυρώνεται, περνά εις την αριστεράν της πρώτης και εις την δεξιάν αυτής ορμαθόν περιάπτων και χανδρών, όπως συγκαταίηται δι' αυτού εν χορώ, και κρούουσα το δέφι ερρυθμως και συμφώνως προς το επί της χίτρας κρούσμα της πρώτης, παρακολουθεί αυτήν, συνορχοχρημένη περίξ της πυράς.)</p> <p>Απόψε είν'ο κακκαβάς, Τρεξάτε, Σίνδισσαι, Σινδοί! Τον κακκαβά η μάνα μας, Η κουκκουβάγια μάνα μας! Έξω Γατζοί, έξω Γατζοί! Σταυρόν και μισοφέγγαρον Εδώ δεν έχ' η μάνα μας, Η κουκκουβάγια μάνα μας.</p>	<p>Σκηνή μαγισσών (Αποσπάσματα)</p> <p>Σηλιά. Στη μέση τσουνάλι στη φωτιά. (Βροντή. Μπαίνουν οι τρεις ΣΤΡΙΠΤΑΕΣ.)</p> <p>Α' ΣΤΡ. Τρεις νιαούρισε η παρδάλω. Β' ΣΤΡ. Τρεις και μια' σγουξε ο σκατζής. Γ' ΣΤΡ. Η Άρπυγια κράζει: είν' ώρα, είν' ώρα! Α' ΣΤΡ. Πιάστε γύρω τον χορό, μέσα ρίχτε σαπερό. Βούζα, πού' κατσε νηστεία κάτω από μια πέτρα κρύα, μερονύχτια τριαντατρία κι ιδρωσες φαριμάκι, εδώ βράσε πρώτο μαγικό.</p> <p>ΟΛΕΣ Διπλοδαύλι, ορμή και ζάλη βράζε, κόχλαζε, τσουνάλι. Β' ΣΤΡ. Ψαρονέφρι νεροφιδάς, τσουδιού μάτι, νυκτερίδας τρίχα, πούντος βατραχιού, γλώσσα σκύλου, οσκόρος σκορπιού, σαύρας πόδι, οχιάς ψαλίδα, κουκουβάγια πιπουρίδα, για γητιά με οργή και ζάλη βράζε κόχλαζε, τσουνάλι.</p> <p>ΟΛΕΣ Διπλοδαύλι, ορμή και ζάλη βράζε, κόχλαζε, τσουνάλι! Γ' ΣΤΡ. Λύκου δόντι, δράκου λέπι, μούμας στρίγγλας γουσοστέπι, καρχαρία φτερό, τοιμένι ρίζα νύχτα ξεχωμένη, σπλήνα βλάστημον Οβριού, χολή τράγου, ξεσλήδι ξιού σε χασιά του φεγγαριού,</p>

<p>Α΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ (ομοίως) Τον κακαβιά, ω Σίνδισσαι, Τον κακαβιά, Σινδοί, Σινδοί! Κουκκουβά κουκκουβά, Κουκκουβάου, κουκκουβάου! Γ΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ (Έρχεται δρομαία, πυρώνεται, και πράττει ακριβώς ό, τι και η Β΄) Έξω, προφήται και θεοί! Η Μοίρα είν' εδώ θεός. Προφήτης της η μάννα μας, Η κουκκουβάια μάννα μας!</p> <p>Έξω, βεζιρη και πασα, Έξω, σουλτάνοι, κράλιδες! Δώ βασιλεύ' η μάννα μας Η κουκκουβάγια μάννα μας! Α΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ Απόψε είν'ο κακαβιάς. Τον κουμπαράν, ω Σίνδισσαι! Β΄ και Γ΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ (ομού, κρούουσαι τον πλήρη νομομάτων κουμπαράν των.) Τον κουμπαρά, ω μάννα μας, Ω κουκκουβάγια μάννα μας! Α΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ Απόψε είν'κακαβιάς! (κρούουσα ερρhythμως θέτει την τρίπουν χαλκήν χίτραν επί του πυρός, και εξακολουθεί την όρχησιν.) Β΄ και Γ΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ (ομού.) Τρέξατε, Σίνδισσαι, Σινδοί! Α΄, Β΄ και Γ΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ (ομού) Κουκκουβά κουκκουβά, Κουκκουβάου, κουκκουβάου! [...] Γ΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ (παρουσιάζεται αιφνης και κρούουσα το δέφι χορεύει ενώπιον της Ευφροσύνης.) Καλή κυρά! ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ Παρθένε Θεοτόκε, σύ βοήθει μοι!</p>	<p>Τούρκου αρθούνη, Ταρτάρου χεϊλι, και νιογέννητου δαχτύλι που' πνιξε στον τράφο η πόρνη, κάμε τον χυλό να δένει να και τίγρης την πατσα να γίνει η σούπα μας παχιά. ΟΛΕΣ Διπλοδαύλι οργή και ζάλη, Βράζε κόχλαξε, τσουκάλι. Β΄ ΣΤΡ. Μαϊμούς αίμα περιχίνω Μαγικό κι αφύ και φινό. (Μπαίνει η ΕΚΑΤΗ.) ΕΚΑΤΗ Μπράβο, ωραία: η καθεμά Κέρδος θα' χει απ' τη δουλειά. Πάρτε αγό γυροβολιά σαν νεράιδες, σαν στοιχειά, να στοιχειώσει κι' η γητεία. (Μουσική και τραγουδι.) ΤΡΑΓΟΥΔΙ Μαύρα κι άσπρα πνέματα και σταχιά και κόκκινα σιμίχτε και σιμγάδι τρέχτε γύρω, τρέχτε ομαδί, έξω διώχτε το καλό, μέσα φέрте το κακό. Β΄ ΣΤΡ. Πούντος μου με τρώει, να, κάτι αμαρτωλό κοντά. Άνοιξε να μπει όποιος κροταλεί. (Μπαίνει ο ΜΑΚΜΠΕΘ) ΜΑΚ. Ε σεις μυστήριες, μαύρες, μεσονύχτιες στρίγγλες, τι κάνετε εδώ; ΟΛΕΣ Πράξη ανομολόγητη. ΜΑΚ. Σας ξορκίζω στην τέχνη σας-απ' όπου κι αν την έχετε- απαντήστε μου: κι αν είναι ακόμα ν' απολυθούν οι ανέμοι να γκρεμίσουν εκκλησιές· τα κύματα αφριστά να καταπιούν τα πλοία· το σταχιασμένο σάρι να στρωθεί στο χόμα και δέντρα να ξεριζωθούν· κάστρα να πέσουν</p>
---	---

(ανεγείρεται έντρομος και σταυροκοπιμένη
ορμά προς το αντίθετο μέρος του δάσους δια
να φύγη. Αλλ' εκείθεν παρουσιάζεται αίφνης
ενώπιον αυτής η)

Β' ΓΥΦΤΙΣΣΑ

Καλή κυρά!

(Έτι μάλλον έντρομος η Ευφροσύνη ορμά να
φύγη προς το αντίθετο μέρος του δάσους· αλλ'
εκείθεν παρουσιάζεται αίφνης ενώπιον αυτής η)

Α' ΓΥΦΤΙΣΣΑ

Καλή κυρά, μη φοβηθής.

Β' και Γ' ΓΥΦΤΙΣΣΑ

(συνελθούσαι μετά της Α' προ της Ευφροσύνης.)

Μη φοβηθής, καλή κυρά!

(δεικνύουσαι την Α' γύφτισσαν)

Αυτή είνε η μάνα μας,

Η κουκκουβάγια μάνα μας!

ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ

(έντρομος και προς εαυτήν)

Χριστέ μου! Είνε γύφτισσα, ναι, μάγισσα!

(Σταυροκοπιέται.)

Γ' ΓΥΦΤΙΣΣΑ

(προτείνουσαι εις την Ευφροσύνην το δέφι της.)

Δός με να πω τη μοίρα σου.

ΕΥΦΡΟΣΥΝΗ

(μετά μικρόν διαταγμών ρίπτουσαι επί του δεφίου
κερμάτια τινά)

Ιδού, σε δίδω. Παρ' αυτό και δείξε με

τον δρόμον προς την χώραν, σε παρακαλώ.

Β' ΓΥΦΤΙΣΣΑ

Ακόμα βρέχει και βροντά.

Μείνε να παύση η βροχή,

Και πας με μας ή μοναχή.

Ο δρόμος σου είνε κοντά.

Γ' ΓΥΦΤΙΣΣΑ

Δός μου το χέρι σου εδώ.

(Λαμβάνει την δεξιάν της Ευφροσύνης εκούσης
ακούσης.)

Β' ΓΥΦΤΙΣΣΑ

Δός μου το χέρι σου να δω.

(Λαμβάνει ομοίως την αριστεράν της
Ευφροσύνης.)

Γ' ΓΥΦΤΙΣΣΑ

Ώ το χέρι βλέπω το δεξί,

Να, την αράδα τη χρυσή.

στους φύλακές τους κατακέφαλα· παλάτια
και πυραμίδες οι κορφές τους στα θεμέλιά τους
να γείρουν· όλοι οι σπόροι, ο πλούτος της ζωής,
να γίνουν λιώμα ώσπου κι ο χαλασμός ο ίδιος
να χαλαστεί: απαντήστε σ' ό, τι σας ρωτήσω.

<p>Β΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ Το μεγαλύτερο, θαρρώ, Σημάδι τύχης δω θαρώ. Γ΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ Αυτήν εδώ την τυχηρή Γραμμήν ο νους μου δεν χωρεί. Β΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ Βλέπω χαραμματαίς σωρό Κ' εγώ εδώ, και απορώ. Γ΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ Η τέχνη μας, καλή κυρά, Δεν φτάνει τούτη τη φορά. Β΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ (προς την γ')</p> <p>Γιατί'σαι νυχτερίδα. Γ΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ (προς την β')</p> <p>Γιατί'σαι νυχτερίδα! Β΄ ΓΥΦΤΙΣΣΑ Σκοτάδ' η μοίρα'νε βαθύ, Και τα βαθειά τα σκοτεινά Το μάτι μας δεν τα περνά. ΄Σ αυτά το μάτι να ζωθή Χρειάζεται της μάννας μας Της κουκκουβάγιας μάννας μας! (Τον τελευταίον στίχον απαγγέλουσα δεικνύει την α' γύφτισσαν.)</p>	
---	--

ΠΑΡΑΡΤΗΜΑ IV: ΝΙΚΗΦΟΡΟΣ ΦΩΚΑΣ

Δημήτριος Βερναρδάκης, <i>Νικηφόρος Φωκάς</i>	Σαίξπηρ, <i>Μακμπέθ</i>
Δ', κβ (σσ. 148-149)	Β', 2 και 3 (σσ. 37, 41)
<p>α) Περιγραφή της νύχτας του φόνου του Φωκά (Η τρικυμιώδης βοή της θαλάσσης ακούεται ολονέν σφοδρότερα εφεξής.)</p> <p>ΘΕΟΦΑΝΩ (μόνη) Ανάστατος η φύσις όλη μαίνεται, πλήν μάτην. Με τα κύματά σου, Πρωποντίς, τ' ανεμοστροφοδόνητα και άγρια τ' αφρούς και λύσσαν και βόηην και πάταγον κατά του Βουκολέοντος εκβράζοντα,</p>	<p>α) Περιγραφή της νύχτας του φόνου του Ντάνκαν</p> <p>ΜΑΚ. Την έκανα την πράξη. Άκουσες τίποτα; Λ. ΜΑΚ. Άκουσα ο γκιώνης στρίγγλισε και τα τριζόνια τριζαν. (Β', 2, σ. 37)</p>

<p>δεν θα ισχύσης μηδέ να ταράξης κύν τον ύπνου του λιθίνου τούτου γίγαντος. [...]</p> <p>Τι τρέχει έξω; Η Κωνσταντινούπολις το ψύχος αφηφούσα και τον άνεμον εξήλθεν όλη εις τους δρόμους με φανούς και με λαμπάδας κράζουσα. Τι θέλουσι; (Δ', κβ, σσ. 148-149)</p> <p>β) Δολοφονία του Φωκά την ώρα που κοιμάται, στο υποτιθέμενο ασφαλές και κλειδωμένο δωμάτιό του.</p>	<p>ΛΕΝΟΞ</p> <p>Άταχτη νύχτα απόψε: εκεί που μείναμε έριξε τις καμινάδες ο άνεμος· κι' είπαν ακούστηκαν κλάματα στον αέρα· αλλόκοτες στριγγλιές θανάτου, σημεία και τέρατα για ταραχές και σύγχυτες πού με πόνους ξεκλωσιάζει η ώρα. Το πουλί το μαύρο χούγιαζε ολονυχτίς: κάποιοι είπαν πως η γη 'χε θέρμη και ταραζόταν. (Β', 3, σ. 41)</p> <p>β) Δολοφονία του Ντάνκαν την ώρα του ύπνου στον απομονωμένο και φρουρούμενο υπνοθάλαμό του.</p>
---	--