

Walter Puchner (Athens)

**Η ΜΗΔΕΙΑ ΤΟΥ FRANZ GRILLPARZER (1821)
ΣΤΗ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΤΟΥ ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΟΥ ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ
(1915, 1927)**

Η ελληνική πρόσληψη της ευριπίδειας "Μήδειας" χαρακτηρίζεται από ένα διπλό παράδοξο: έως την παράσταση της "Μήδειας" το 1942 στο Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία του Τάκη Μουζενίδη, το έργο παίζεται, με εξαίρεση την παράσταση στα αρχαία που οργάνωσε ο Γεώργιος Μιστριώτης με τους φοιτητές του το 1903, σχεδόν μόνο σε διασκευές: του Franz Grillparzer (1821), του Cesare Della Valle (1824, γραμμένο το 1814)¹, του Louis Cicconi και του Ernst Legouvé (1854)². Το ελληνικό κοινό βλέπει διασκευή του

¹ M. Carlson, *The Italian Stage from Goldoni to d'Annunzio*, London 1982, 55.

² Παραλείπω εδώ τη συζήτηση για μια αμφιλεγόμενη διασκευή του Alfieri, καθώς και τη διασκευή του Ιωάννη Ζαμπέλιου, ακολουθώντας τη διασκευή του Della Valle (Α. Βασιλείου, "Η Μήδεια του Ιωάννη Ζαμπέλιου και το ιταλικό πρότυπό της", *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα 2007, 167-176). Ο Πλάτων Μαυρομούστακος εξηγεί το φαινόμενο ως εξής: "This preference for adaptations of Euripides' tragedy over the ancient Greek play itself is the product of a double difficulty. The first is related to the conditions of development of theatre activity in Greece, which had not yet managed to attain an advanced level of acting and directing. The star-actresses of that era did not really face the interpretative questions posed by the Euripidean play; their acting abilities were better suited to simple plays centring on the emotional upheavals of love and jealousy. The second difficulty has to do with the education of a public used to performances of Italian opera (mainly through the tours of various Italian companies) or of Greek melodramas, and to productions of nationalistic plays exploiting ancient themes. The formation of professional troupes during the 1860s is a reflection of these conditions, which prevailed until the 1890s, when the first important modern Greek playwrights appear" (P. Mavromoustakos, "Medea in Greece", E. Hall, F. Macintosh, O. Taplin (eds.), *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000, 166-179, ιδίως, 166). Για τις διασκευές της Μήδειας βλ. E. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, Stuttgart 1970, 475-479 (με βιβλιογραφία), για άλλες διασκευές J. Schondorff (ed.), *Medea. Euripides, Seneca, Corneille, Cherubini, Grillparzer, Jahn, Anouilh, Jeffers, Braun*, München/Wien 1963, με πρόλογο του Karl Kerényi.

δράματος για την παιδοκτόνο εκδικήτρια του προδομένου έρωτα για πρώτη φορά το 1865 από την Adelaida Ristori στα ιταλικά στη διασκευή του Legouné (ή του Della Valle), παράσταση που δίνεται την ίδια χρονιά και στην Πόλη³. Εκεί ακολουθούν διάφορες ερασιτεχνικές παραστάσεις, από το 1870 ως το 1890 και επαγγελματικές, με αντιφατικές πληροφορίες από τον Τύπο για το ποια διασκευή σε ποια ελληνική μετάφραση χρησιμοποιήθηκε⁴. Το μόνο βέβαιο είναι πως δεν πρόκειται για τη διασκευή του Grillparzer, του οποίου το πρωτότυπο παίχθηκε για πρώτη φορά, ως τρίτο μέρος της τριλογίας "Το Χρυσούν Δέρας" ("Das goldene Vließ") το 1821⁵, το έτος της έναρξης της Ελληνικής Επανάστασης, στο Burgtheater της Βιέννης με ιδιαίτερη επιτυχία σε δύο βραδιές (το προλογικό "Der Gastfreund" σε μία πράξη και "Die Argonauten" σε τέσσερις πράξεις σε μια βραδιά), ενώ η πεντάπρακτη "Μήδεια" σταδιοδρόμησε, μόνη της αμέσως σε πολλές γερμανικές σκηνές⁶. Ολόκληρη η τριλογία έμεινε και στην Ελλάδα στη σκιά του τρίτου μέρους της, της "Μήδειας", η οποία παίχθηκε αρκετές φορές, ενώ ολόκληρο η τριλογία μόνο μία φορά (1920).

Η βεβαιότητα ότι στις ελληνικές παραστάσεις του 19^{ου} αιώνα δεν χρησιμοποιήθηκε το έργο του Grillparzer βασίζεται στο γεγονός ότι πριν από το 1915 δεν είχε μεταφραστεί στα ελληνικά· επιπλέον κανένα έργο του Αυστριακού δραματουργού δεν είχε μεταφραστεί στα ελληνικά και το όνομά του ήταν παντελώς άγνωστο⁷. Τον ανακαλύπτει στην κυριολεξία η λογοτεχνική γενιά του 1880, μαζί με άλλους συγγραφείς στο συρμό της "βορειομανίας" και του "ιψενογερμανισμού", όπως λεγόταν τότε η στροφή

³ Για τις παραστάσεις αυτές καθώς και τη γενικότερη παρουσία της Ristori στην Ελλάδα βλ. Α. Αλτουβά, "Η επίδραση της Adelaide Ristori (1822-1906) στην ελληνική θεατρική πρακτική. Το παράδειγμα της Πιπίνας Βονασέρα (1838 ή 1842 – 1927)", *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγερ*, Αθήνα 2007, 95-104.

⁴ Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, "Το αρχαίο ελληνικό δράμα στις ελληνικές παραικίες: Το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης το 19^ο αιώνα", *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη. Οκτώ μελετήματα*, Αθήνα 2006, 37-94 (*Παράβασις* 3, 2000, 191-219), ιδίως, 57 εξ., 61, 74 και *pass.* Η Βασιλείου αναφέρει, πως είναι η εκδοχή του Della Valle (ό. π., 167).

⁵ Για την τριλογία βλ. σε επιλογή: Η. Tenschert, *Grillparzer und die antike Literatur*, Diss., Wien 1933; R. Stiefel, *Grillparzers "Goldenes Vließ". Ein dichterisches Bekenntnis*, Bern 1959; G. Heiserüber, *Franz Grillparzers "Vließ"-Trilogie auf der deutschen Bühne*, Diss., Köln 1960; J. Kaiser, *Grillparzers dramatischer Stil*, München 1961; Th. C. van Stockum, "Grillparzers Medea-Trilogie "Das goldene Vließ" und ihre antiken Vorbilder", *Neophilologus* 47 (1963) 120-125; B. Breitenbuch, *Ethik und Ethos bei Grillparzer*, Berlin 1966 κτλ.

⁶ Βερολίνο 1822, Μόναχο και Βρέμη 1823, Αμβούργο και 1825 στη Βαϊμάρη (H. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τόμ. 5, Salzburg 1962, 343 εξ.).

⁷ Για την πρόσληψη του Grillparzer στην Ελλάδα βλ. Β. Πούχγερ, "Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο", *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, 223-282, ιδίως, 268-274.

προς τον μοντερνισμό⁸. Ποιήματα του Grillparzer βρίσκονται μεταφρασμένα μόλις το 1913⁹. Η "Ahnfrau" παίζεται για πρώτη φορά ως "Η προμάμη ή Το στοιχείο του πύργου" στο Βασιλικόν Θέατρον το 1905, την ίδια χρονιά "Des Meeres und der Liebe Wellen" ως "Ηρώ και Λεάνδρος"¹⁰, και τα δυο μεταφρασμένα από τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο, ενώ η "Σαυφώ" μεταφράζεται το 1906 από τον Εμμανουήλ Δαβίδ¹¹. Και αυτή είναι η δεύτερη έκπληξη: η σχεδόν για 100 χρόνια καθυστέρηση στην πρόσληψη του Grillparzer στην Ελλάδα, σε μια εποχή όπου οι προσληπτικές ταχύτητες φτάνουν πλέον σε ρεκόρ¹². Ειδικά τη "Μήδεια" του Grillparzer ανεβάζει για πρώτη φορά η Μαρίκα Κοτοπούλη το 1915 σε μετάφραση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, παράσταση που κρατάει στο ρεπερτόριό της και επαναλαμβάνεται το 1920 (ολόκληρη η τριλογία), το 1927, το 1928 και το 1930¹³. Γοητεύτηκε ιδιαίτερα από αυτόν τον πρωταγωνιστικό ρόλο¹⁴. Η μετάφραση αυτή δημοσιεύεται μόλις το 1927¹⁵. "Το στοιχείο του πύργου" παίζεται ακόμα και το 1918 και το 1927, το "Ηρώ και Λεάνδρος" το 1924¹⁶. Ο άγνωστος στον ελληνικό 19^ο αιώνα Grillparzer δίνει ένα δυναμικό παρόν στην εποχή του Μεσοπολέμου, συγκερνώντας τον Ρομαντισμό με τον Νεορομαντισμό και γεφυρώνοντας περίπου έναν αιώνα με την αρχαία του ελληνική θεματική¹⁷. Το ότι η απρόσμενη άνθηση αυτή του Grillparzer

⁸ Β. Πούχνερ, "Οι βόρειες λογοτεχνίες και το ελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί", *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, 311-354 και του ίδιου, "Modernism in Modern Greek Theatre (1895-1922)", *Κάμπος. Cambridge Papers in Modern Greek* 6 (1998), 51-80.

⁹ G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, 2 vols., Amsterdam 1983, 289.

¹⁰ *Παναθήναια* 9 (1904/5), 132 εξ., *Νουμάς* 3/172 (1905), 7 εξ. Βλ. Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου 1794-1944*, τόμος πρώτος 1794-1908, Αθήνα 1990 (1950), 254.

¹¹ Σιδέρης, *Ιστορία*, ό. π., 48.

¹² Για την έννοια της προσληπτικής ταχύτητας βλ. Β. Πούχνερ, "Καθυστέρηση; Η παράμετρος του χρόνου στις προσληπτικές διαδικασίες κατά την πορεία της νεοελληνικής δραματοποιίας από το Κρητικό θέατρο ως το μεταπολεμικό δράμα", *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, 473-487.

¹³ Για διανομές κτλ. Γ. Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, Αθήνα 1976, 258 εξ., 285, 332, 365, 395, 403. Για τις παραστάσεις της ευριπίδειας "Μήδεια" στην Ελλάδα βλ. Π. Μαυρομούστακος, "Παραστασιογραφία", στον τόμο: Ευριπίδης, *Μήδεια*, Μετάφραση – Εισαγωγή – Σχόλια, Αθήνα 1993, 159-186, για τις ελληνικές παραστάσεις των Legouné και Grillparzer στον Μεσοπόλεμο βλ. Α. Βασιλείου, *Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2005, 139, 273 εξ., 491 εξ.

¹⁴ Βλ. φωτογραφία από την πρεμιέρα του 1915 στον τόμο του Γ. Ανεμογιάννη, *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, Αθήνα 1994, 151.

¹⁵ Veloudis, ό.π., 480.

¹⁶ Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο*, ό. π., 288 εξ., *Νέα Εστία* 1 (1927 Α), 113.

¹⁷ Ο Βελουδής αποδίδει αυτό στο κλασικιστικό γούστο του κοινού της εποχής και παραπέμπει και στην "Ηλέκτρα" του Hofmannsthal, που έκανε παρόμοια καριέρα στα θέατρα του Μεσοπολέμου: "Die verhältnismäßig starke Präsenz Grillparzers ist im Zusammenhang mit dem immer

συσχετίζεται με τις προσπάθειες αναβίωσης της αρχαίας τραγωδίας φανερώνει και η χρονική συγκυρία: το 1927, τη χρονιά των πρώτων Δελφικών Γιορτών εμφανίζεται παράσταση της γερμανικής διασκευής της "Μήδειας" στο Ηρώδειο σε σκηνοθεσία του Θωμά Οικονόμου, πράγμα που θεωρήθηκε από την κριτική ιεροσουλία¹⁸, ενώ στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου ο Φώτος Πολίτης, ο κατεξοχήν ερμηνευτής της αρχαίας τραγωδίας σ' εκείνη τη φάση της αναβίωσης¹⁹, ανεβάζει στην Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου την "Προμάμμη ή Το στοιχείο του πύργου", ενώ επίσης την ίδια χρονιά ανεβάζει στο Καλλιμάρμαρο Στάδιο την "Εκάβη" με την Μαρίκα Κοτοπούλη στον πρωταγωνιστικό ρόλο. Τα κλασικιστικά/ρομαντικά στοιχεία του Grillparzer αποδεικνύονται στις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής συμβατά με το ίδιο το πνεύμα της αρχαίας τραγωδίας.

Αυτό βέβαια είναι το κατόρθωμα της μετάφρασης του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου, ο οποίος το 1915 είχε στο ενεργητικό του ήδη μια σειρά από έξοχες θεατρικές μεταφράσεις από τα γερμανικά²⁰, κυρίως αυτή του πρώτου

noch herrschenden klassizistischen Geschmack des griechischen Publikums und mit der (Wieder-)Belebung des klassisch-griechischen Dramas, vornehmlich der Tragödie, zu dieser Zeit zu verstehen..." (Veloudis, *Germanograecia*, ό. π., 493). Ωστόσο πρόκειται για υφολογικά πολύ διαφορετικά δραματικά έργα. Πιο καίρια είναι η επισήμανση, πως η σταδιοδρομία αυτή συσχετίζεται με τις προσπάθειες αναβίωσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

¹⁸ Βασιλείου, ό. π., 274.

¹⁹ Β. Πούγχερ, "Ο Φώτος Πολίτης ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Οι επιδράσεις του Max Reinhardt στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα", *Ιστορικά νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 1984, 121-137.

²⁰ Για το θεωρητικά γραπτά του Χατζόπουλου για το θέατρο βλ. Μ. Λάζου, "Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος και το θέατρο", Ε. Γ. Καψωμένος et al. (επιμ.), *Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου: ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, Αθήνα 1998, 319-332 και Γ. Λαδογιάννη, "Κ. Χατζόπουλος: όψεις μιας 'θεωρίας' του δράματος", *αυτόθι*, 303-317. Τέτοια κείμενα βρίσκονται συγκεντρωμένα στο βιβλίο: Κ. Χατζόπουλος, *Κριτικά κείμενα*, επιμ. Κ. Ανεμούδη-Αρζόγλου, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 1996. Για τις δημοσιευμένες μεταφράσεις βλ. Στρ. Χοραφάς, *Συμβολή στη βιβλιογραφία του Κ. Χατζόπουλου*, Αθήνα 1983, 7, 17-19, 22 και για τα διάσπαρτα αποσπάσματα Χ. Α. Καραόγλου, "Επίμετρο. Αθησαύριστες δημοσιεύσεις του Χατζόπουλου", *Πρακτικά, ό. π.*, 82-87. Για τις θεατρικές μεταφράσεις στο σύνολό τους (και τις χειρόγραφες) βλ. Ε. Σταυροπούλου, "Για τις θεατρικές μεταφράσεις του Κώστα Χατζόπουλου", *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλπερ Πούγχερ*, Αθήνα 2007, 1183-1193. Είναι συνολικά 31: μεταξύ τους η "Ιφιγένεια εν Ταύροις" του Γκαίτε (έκδοση 1910, 1916 και 1920, παράσταση 1904), "Φάουστ" (1916, 1921, παράσταση 1904), "Εγκμοντ" (έτοιμο το 1905, ανέκδοτο), "Επιθεωρητής" του Gogol (χειρόγραφο), από τον Grillparzer "Ηρώ και Λεάνδρος" (1905 παράσταση, χειρόγραφο), "Μήδεια" (1915, σώζονται τέσσερα χειρόγραφα) "Η Προμάμμη ή το στοιχείο του Πύργου" (χειρόγραφο 1904, απόσπασμα στο *Νουμά Γ'*, αρ. 134, 1905, 2-4, παίχθηκε το 1904 και 1905), Friedrich Halm, "Ο γιος της ερήμου" (παράσταση 1905), Hauptmann, "Ο αμαξιάς Ένσελ" (παράσταση το 1902), "Η βουλιασμένη καμπάνα" (απόσπασμα στο *Νουμά Δ'*, αρ. 182, 1906, 4-5, παράσταση το 1906), "Ηλέκτρα" του Hofmannsthal (σε τρία χειρόγραφα, απόσπασμα στα *Παναθήναια* ΙΒ', τόμ. Γ', τεύχ. 265, 1911, 101-2), "Ο μαθητής" (*Ο Διόνυσος Β'*, 1902, τεύχ. 5, 253-260), του Ίψεν "Αρχιτέκτων Σόλνες", "Πεερ Γκυντ" (έκδοση Αθήνα 2001), "Όταν ξυπνήσωμε νεκροί" (σε συνέχισε στον *Διόνυσος* 1901), "Η κυρά

μέρους του "Φάουστ" στη δημοτική και σε στίχο, η οποία θα παιχθεί σχεδόν έως το τέλος του 20^{ου} αιώνα στο θέατρο, παρά την ύπαρξη άλλων σημαντικών μεταφράσεων, όπως αυτή του Καζαντζάκη 1937/42²¹. Η μετάφραση του Χατζόπουλου έχει τον εξής τίτλο: Φραντς Γκριλλπαρτσερ (Franz Grillparzer), *Μήδεια. Τραγωδία σε πράξεις τέσσερες*, Μετάφραση Κωσταντίνου Χατζόπουλου, Εκδοτικός οίκος «Ελευθερουδάκης» Α. Ε., εν Αθήναις 1927, σελ. 110 (8^ο). Αυτό που παρατηρεί ο προσεκτικός αναγνώστης αμέσως είναι το γεγονός, πως αναφέρονται τέσσερεις πράξεις, ενώ η τραγωδία του Grillparzer έχει, ως γνωστό, πέντε πράξεις (Tragödie in fünf Aufzügen). Το δεύτερο είναι η συνειδητή χρήση μιας προχωρημένης, κάπως ψυχαρικής δημοτικής (Κωσταντίνος, τέσσερες). Και στα δύο σημεία θα επανέλθουμε.

Μια άλλη έκπληξη είναι το γεγονός, πως η μετάφραση είναι σε πεζό λόγο, ενώ το γερμανικό πρωτότυπο ήταν έμμετρο. Άρα το 1915 ο Χατζόπουλος δεν επανέλαβε το τόλμημα του «Φάουστ» στην αρχή του αιώνα, που ήταν μεταφρασμένος όχι μόνο σε δεκαπεντασύλλαβους αλλά και με ζευγαρωτή ρίμα²². Αυτή η αισθητική επιλογή συσχετίζεται με μια διαφορετική στρατηγική, η οποία τεκμηριώνεται σε όλη τη μετάφραση: μια πιο ρεαλιστική, ακόμα και νατουραλιστική απόδοση του κειμένου και της σκηνικής δράσης. Ο Χατζόπουλος δεν εκλαμβάνει την τραγωδία του Grillparzer ως έργο κλασικιστικό/ρομαντικό, αλλά ως έργο πιο μοντέρνο· βλέπει τη Μήδεια όχι τόσο στο σκοτεινό μεγαλείο της βάρβαρης μάγισσας που εκδικείται για τον προδομένο της έρωτα, αλλά τη βλέπει σε συνάρτηση με την ψυχοπαθολογία της Ηλέκτρας, όπως εμφανίζεται στην «Ηλέκτρα» του Hofmannsthal, η οποία παίζεται την ίδια εποχή με μεγάλη επιτυχία στις ελληνικές σκηνές²³. Έτσι και η ανεβασμένη ποιητική γλώσσα του

της θάλασσας" (παράσταση 1906), "Η σπασμένη στάμινα" του Kleist (δόθηκε στο Βασιλικό το 1905), "Άσωτος" του Raimund (παράσταση 1903), Σαίξπηρ "Δωδεκάτη Νύχτα" (χειρόγραφο 1903, παράσταση 1904), "Θεοδώρα" του Sardou (χειρόγραφο), του Strindberg "Ο πατέρας" (χειρόγραφο), "Πάσχα" (δημοσιεύεται στο *Διώνυσο* σε συνέχειες 1902), "Προ του δρόμου" (*Λογοτεχνία Α'*, τεύχ. 2, 1920, 65-68), Sudermann "Κλεμμένη ευτυχία" (χειρόγραφο 1902, παράσταση 1903) κτλ. Οι παραστάσεις αναφέρονται όλες στο Βασιλικό Θέατρο.

²¹ Β. Πούχνερ, "Ελληνικές μεταφράσεις του Φάουστ Α' του Γκαίτε στον 20^ό αιώνα (Χατζόπουλος, Καζαντζάκης, Θεοδορακόπουλος, Εναγγελάτος, Μάρκαρης). Μια απόπειρα εξιχνίασης μεταφραστικών στρατηγικών", *Μνείες και μνήμες. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, 407-462. Η μετάφραση του Χατζόπουλου φιλοτεχνήθηκε γύρω στα 1900, δημοσιεύτηκε όμως μόλις το 1916.

²² Βλ. Πούχνερ, "Ελληνικές μεταφράσεις του Φάουστ Α'", ό. π.

²³ Η "Ηλέκτρα" μεταφράζεται το 1902 (Veloudis, ό. π., 323 εξ., Α. Μυγδάλης, *Ελληνική βιβλιογραφία Γκέργαρτ Χάουπμαν (1899-1984) και Ούγκο φον Χόφμανσταλ (1901-1986)*, Θεσσαλονίκη 1988), παίζεται στην Αθήνα το 1911 και 1912 (Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή 1817-1932*, Αθήνα 1976, 248, 250, 252; Β. Πούχνερ, "Η Αυστρία στα

πρωτότυπου, που εκπέμπει μεγαλοπρέπεια και στιχουργική περιποίηση ακόμα και στο σκοτεινό πάθος της βασιλοπούλας της Κολχίδας ή ακόμα και στη ελεεινή στάση του Ιάσονα, όταν προσπαθεί να δικαιολογήσει τα αδικαιολόγητα, «προσγειώνεται» στο πιο πεζό ύφος μιας στρωτής και ρέουσας δημοτικής, που σαφώς απλοποιεί τον εκφραστικό πλούτο των γερμανικών του Grillparzer και φέρνει όλη την υπόθεση σ' ένα πιο λαϊκό επίπεδο, του αστισμού της belle époque της Αθήνας του Πρώτου παγκόσμιου πολέμου. Παρόμοια στρατηγική παρατηρήσαμε και στον «Φάουστ», όμως εκεί ο πολιτικός στίχος και η ρίμα δίνουν μια άλλη χάρη και ένα άλλο πνεύμα στο δραματικό σύνθεμα, ενώ εδώ η γλώσσα είναι σχεδόν νατουραλιστική, είναι δραστική, πρακτική. Σε μερικά σημεία ο μεταφραστής προσθέτει και σκηνικές οδηγίες, για να κατευθύνει καλύτερα τη σκηνική δράση: η όλη δουλειά του αποπνέει την εμπειρία της θεατρικής πράξης και πρακτικής.

Ο Χατζόπουλος εισάγει και άλλα θεατρικά τρικ να μεταφέρει το έργο στα γούστα της εποχής, που ήταν το «καλοστημμένο» ή «καλογραμμένο» έργο της γαλλικής σχολής του 19^{ου} αιώνα²⁴. Το έργο αρχίζει και τελειώνει στη μετάφραση με ένα leitmotiv της Μήδειας: «Τελείωσε» ρωτάει το σκλάβο στην αρχή της Α' πράξης, που θάβει το χρυσό δέρας στη γη, και «Ε, τελείωσε;» ρωτάει την Γκόρα προς το τέλος, η οποία μόλις μετέφερε το θανατηφόρο δώρο στην Κρέουσα, που τη σκοτώνει και παραδίνει το παλάτι στις φλόγες. Αυτή η λέξη κλειδί, «τελείωσε», δεν υπάρχει στο γερμανικό πρωτότυπο, όπου χρησιμοποιούνται για το ίδιο γεγονός διάφορες εκφράσεις (es ist vollbracht, es ist geschehen, bist du fertig κτλ.). Πρόκειται λοιπόν για μια συνειδητή στρατηγική να δοθεί ένα λεκτικό συμβολικό «πλαίσιο» του έργου στην αρχή και το τέλος: όπως θα δούμε, η παράλειψη της Ε' πράξης έχει να κάνει με αυτό το «τετέλεσθαι», το οποίο στη γλώσσα του Ψυχάρη είναι το «τελείωσε».

Ο μεταφραστής επίσης ακολουθεί μια τακτική, που ήταν προσφιλής στις μεταφράσεις της εποχής, που συχνά πλησιάζουν τις διασκευές: ενώ παρακολουθεί πιστά το νόημα και την πορεία των γεγονότων, παραλείπει, εδώ με φειδώ, πού και πού ορισμένους στίχους, δίστιχα ή και τετράστιχα, ελαφρώνοντας μεγάλες ρήσεις από τον βαρύ ποιητικό φόρτο που έχουν, και αυξάνοντας το ρυθμό του διαλόγου²⁵. Ενώ η απόδοση των νοημάτων είναι εν

ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο", *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, 223-282, ιδίως σ. 269)

²⁴ Βλ. Β. Πούγχερ, "Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα 'με θέση' και έργα 'χωρίς θέση' στις ελληνικές σκηνές του 19^{ου} αιώνα. Η κληρονομιά του 'καλοφτιαγμένου' έργου στην ελληνική δραματολογία του 20^{ου} αιώνα", *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος}-20^{ος} αιώνας). Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Αθήνα 1999, 81-115.

²⁵ Για την τεχνική αυτή βλ. και Β. Πούγχερ, "Η διασκευή της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτση από το Αμφι-Θέατρο στο Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο Κρήτης 1996, ήτοι: Τι κερδίζει και

γίνει πολύ πιστή, υφολογικά παρατηρείται μια μετατόπιση σ' ένα του ποιητικού μεγαλείου σ' ένα πιο απλό επίπεδο. Μερικά παραδείγματα: όταν στην πρώτη σκηνή η Μήδεια σπάει το κοντάρι από το χρυσό δέρας, ο Χατζόπουλος αποδίδει το εμφιατικό και ποιητικό «So brech ich dich und senke dich hinab / In Schoß der Nacht, dem dräugend du entstiegst» με ένα πιο δραστικό, πιο ρεαλιστικό «Νά, σε σπάζω και σε ρίχνω στον κόρφο της νύχτας απόθε βγήκες». Μαζί με την υφολογική απλοποίηση συμβαδίζουν και οι συντομεύσεις: η Μήδεια δικαιολογεί το θάψιμο του χρυσού δέρατος με το λόγο, πως δεν της προσφέρει πια καμιά προστασία: το γερμανικό πρότυπο είναι εκτενέστερο: «Der Schutz mir gab? / Weil mehr nicht Schutz er gibt, als er mir gab, / Vergrab' ich sie. Ich bis beschützt genug». Ο Χατζόπουλος διαλύει τα περίπλοκα υπερβατά, που κρατούν το ρυθμό του στίχου: «Γιατί δεν το μπορούν, γιατί τα θάβω. Καλά είμαι φυλαγμένη». Η ρητορική ερώτηση παραλείπεται (σ. 8). Με τον ίδιο τρόπο το «Oder Beschäftigung / Für eines Fürsten fürstlich hohe Tochter» γίνεται «Έργο ταριαστό σε μία βασιλοπούλα» (σ. 9), στο «ανεβασμένο» «So sprich» του κλασικού θεάτρου της Βαϊμάρης και της Βιέννης ανταποκρίνεται ένα λαϊκό «Ε, λέγε» (σ. 11), και υψιμετοί ποιητικοί αφορισμοί όπως «Weggehaucht die Vergangenheit, / Alles Gegenwart, ohne Zukunft» γίνονται «Τα περασμένα σβήνουν και μένει μόνο το σήμερα. Και αύριο δεν υπάρχει» (σ. 10). Υπάρχει δηλαδή κάτι σα σχεδόν συστηματική τακτική της αποφυγής της «υψηλής» ποίησης.

Από την άλλη όμως ο μεταφραστής επιτυγχάνει και αποσαφηνίσεις και φραστικές συμπυκνώσεις: το «από λεύτερος, σύζυγος, πατέρας!» του Ιάσονα (σ. 17) είχε στα γερμανικά ένα «Von trotz'gen Wilden Vater und Gemahl», όπου ο στιχοουργικός ρυθμός και η ποιητική εικόνα μετατρέπονται σε δραστικό σκηνικό λόγο, που διευκολύνει τους ηθοποιούς σ' ένα ρεαλιστικό παίξιμο: το νατουραλιστικό ύφος άλλωστε ήταν το μεγάλο επίτευγμα του Θωμά Οικονόμου, για τον οποίο ο Χατζόπουλος έκανε τις μεταφράσεις του από τα γερμανικά²⁶. Έτσι μετατρέπεται και η ωραία ποιητική εικόνα «Getreulich wälzest du den schweren Stein, / Der rück sich rollend immer wiederkehrt / Und jeden Pfad versperrt und jeden Ausweg» σε μια πραγματολογική απόδοση: «Κυλάς αιώνια το βαρύ λιθάρι και μπαίνει εμπρός και φράζει κάθε δρόμο» (σ. 19). Σπάνια συναντά κανείς και περιπτώσεις πιθανής παρανόησης²⁷. Νεολογισμούς και σύνθετες λέξεις αποδίδονται με

τι χάνει ο σύγχρονος σκηνοθέτης στην προσαρμογή ενός αριστουργήματος της κλασικίζουσας δραματογραφίας στους ρυθμούς της εποχής μας;», *Δάφνη. Τιμητικός τόμος για τον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο*, Αθήνα 2001, 289-302.

²⁶ Δ. Σπάθης, "Η Ιφιγένεια του Γκαίτε και η συμμετοχή της στην πορεία του νεοελληνικού θεάτρου", *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα 2007, 1129-1142.

²⁷ Π. χ. σ. 23 "Veruchten Treibens klagte man mich an" αποδίδεται ως "Για πράξεις μικρές με καταγγείλαν".

απλοποίηση: «Du arme, kleine, nestentnommene Bru» με «Φτωχά μικρά δυστυχισμένα!» (σ. 27). Παρατηρούνται επίσης κάποιες μικροαλλαγές στην υπόθεση: στον Grillparzer ο Βασιλιάς της Κορίνθου προσφέρει εξ αρχής προστασία για όλη την οικογένεια («Mir und den Meinen?»), στον Χατζόπουλο μόνο για τον Ιάσονα («σου είπα εσένα – Έλα!»), πράγμα που κάνει τη Μήδεια να μην έρθει στη θυσία: στον Grillparzer αυτό τεκμηριώνεται από στην αρνητική συμπεριφορά και στάση της Κρέουσας, στον Χατζόπουλο η Μήδεια όμως λέει: «Από το στόμα του άλλα άκουσα» (σ. 29), από το στόμα του βασιλιά. Σε μερικές περιπτώσεις αυτή η τακτική της συντόμευσης παραλείπει και έξοχους στίχους το προτύπου²⁸.

Αυτό είναι το τίμημα αυτής της μεταφραστικής στρατηγικής. Από την άλλη το έργο γίνεται πιο εύκολο στο ανέβασμα, για ηθοποιούς και θεατές, σε μια εποχή, που ο Χρηστομάνος έχει απορρίψει την «Τρισεύγενη», γιατί δεν είχε αρκετά μελοδραματικά στοιχεία, κι ακριβώς το 1915 η ποιητική μοναχοκόρη του Παλαμά ανεβάζεται για πρώτη φορά στο θέατρο από τον Οικονόμου σε συντομευτική διασκευή και με ρεαλιστικό-ηθογραφικό ύφος, και γίνεται αποτυχία²⁹. Μολοντούτου ο Χατζόπουλος είναι έμπειρος στον δραστικό σκηνικό λόγο. Έτσι υπάρχουν χωρία, όπου το νέο πεζό και ρεαλιστικό ύφος του τον δικαιώνει. Π. χ. όταν μετά την αγγελία του Κήρυκα, πως ο Ιάσοντας και η Μήδεια για τους Έλληνες θεωρούνται εξόριστοι και ο Βασιλιάς της Κορίνθου τον σώζει, αναγγέλλοντας τους γάμους του με την κόρη του Κρέουσα, κι έτσι η μόνη που πρέπει να φύγει είναι τελικά η Μήδεια, ο ρόλος της ανέρχεται στις δραματικές διαστάσεις του μεγάλου πρωταγωνιστικού ρόλου της εποχής. Πρέπει να φανταστούμε την Κοτοπούλη να λέει τα εξής: «Πρέπει να φύγω; Ε! τόντ' έλα μαζί μου. Κοινή όπως το φταίσιμα ας είναι κ' η ποιηή! Θυμάσαι τον παλιό μας όρκο; Να μην πεθάνει ο ένας μας μόνος. Ένα σπίτι, ένα κορμί κι ένας χαμός! Τον κάμαμε αντικρύ στο θάνατο. Κράτησέ τον τώρα κι έλα!»³⁰. Αυτή η γλώσσα υποβοηθεί τον

²⁸ Π. χ. σ. 47, όπου ο Ιάσοντας στοχάζεται για την τύχη του: "Es ist des Unglücks eigentlichstes Unglück, / Daß selten drin der Mensch sich rein bewahrt. / Hier gilt's zu lenken, dort zu biegen, beugen. / Hier rückt das Recht ein Haar und dort ein Gran, / Und an dem Ziel der Bahn steht man ein anderer. / Als der man war, da man den Lauf begann; / Und dem Verlust der Achtung dieser Welt / Fehlt noch der einz'ge Trost, die eigne Achtung". Ο πραγματική δυστυχία της δυστυχίας είναι, πως δεν μένει καθυρός στο τέλος έχεις γίνει άλλος, και την περιφρόνηση του κόσμου συμπληρώνει και η δική σου.

²⁹ Για τα γεγονότα του 1903 και του 1915; βλ. τώρα Β. Πούγγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, 408 εξ. και 469 εξ.

³⁰ Σσ. 56 εξ. Βλ. και τη συνέχεια, όταν ο Ιάσοντας αρνείται: "Μιαρή, δος μου πίσω τον Ιάσονα!" – Μήδεια: "Θέλεις πίσω τον Ιάσονα; – Να παρ' τον! – Μα ποιος μου δίνει εμέ τη Μήδεια πίσω; Μην ήρθα εγώ στον τόπο σου να σε γυρέψω; Μην ήρθα να σε πάρω εγώ με δόλο απ' τον πατέρα σου; Να σου βιάσω, ναι, να σου βιάσω την αγάπη, να σ' αρπάξω απ' την πατρίδα σου και να σε ρίξω στο περιγέλιο και στο χλευασμό των ξένων; Να σε σπρώξω στο κρίμα και στην ανομία; Με λες μιαρή! Αλλοίμονο, είμαι! Μα πώς αμάρτησα όμως και για ποιον; Αν με μισούν

υποκριτή σε μια ρεαλιστική απόδοση του ρόλου, αντίθετα ο Grillparzer τον υποχρεώνει σε μια πιο στατική απαγγελία, και ό,τι και να κάνει θα κυριαρχήσει ο ποιητικός λόγος.

Όσο προχωράει το έργο ο Χατζόπουλος γίνεται πιο τολμηρός στις επεβάσεις και εμπιστεύεται περισσότερο το θεατρικό του ένστικτο. Έτσι π. χ. παραλείπει το επιλογικό χωρίο στο φινάλε της Β΄ πράξης (σ. 61), δίνοντας τον τελευταίο εντυπωσιακό λόγο στην ίδια τη Μήδεια πριν φύγει από τη σκηνή³¹. Είναι φανερό πως ο μεταφραστής δουλεύει για την πρωταγωνίστρια και τον εντυπωσιασμό, που εκείνη προκαλεί στο κοινό με τη μεγάλη έξοδο. Στο ψυχαρικό ύφος του πετυχαίνει και ορισμένες ωραίες ποιητικές εικόνες. Π.χ. «Στη σιωπηλή την άβυσσο ας κλώθ' η νύχτα!», αποδίδοντας το «Ob dem schweigenden Abgrund / Brüte die Nacht!». Ο μεταφραστής λόγος ρέει ανεμπόδιστα και δημιουργεί τη δική του αισθητική: «...στον ώμορφο καιρό που σμίξαμε στη χλωρασιά της νιότης μας». Στη Δ΄ πράξη οι συντομεύσεις είναι πιο αισθητές, κυρίως στη μεγάλη σκηνή της Μήδειας με τα παιδιά της, όπου τα μικρά αποκοιμούνται. Ο βασιλιάς έχει ξεθάψει το χρυσό δέρας με τα μαγικά της Μήδειας, και αυτή στέλνει την πιστή Γκόρα να δώσει στην Κρέουσα τα μαγικά της δώρα, τα οποία θα τη θανατώσουν και θα βάλουν φωτιά στο παλάτι. Κι όταν γυρίσει έντρομη αυτή με λόγια φρίκης, η Μήδεια εκστομίζει το συμβολικό «Ε, τελείωσε;» και τρέχει να τελειώσει εκείνη με τα παιδιά της. Πάλι είναι η Γκόρα ο μαντατοφόρος των κακών· πήγε στο περιστύλιο και είδε το έγκλημα, πο είχε διαπράξει η Μήδεια, «(Ορμά ξέφρενη από το περιστύλιο και πέφτει γονατιστή στη μέση της σκηνής, σκεπάζοντας το πρόσωπο με τα χέρια): Τι είδα! – Τρομερό!». Και εμφανίζεται επιβλητικά η πρωταγωνίστρια με το εντυπωσιακό τρόπο του τελικού φινάλε, κρατώντας το *instrumentum fatale*: «(Η Μήδεια βγαίνει από το περιστύλιο κρατώντας με το αριστερό χέρι ένα μαχαίρι, ενώ με το δεξι της σηκωμένο προστάζει σιωπή)» (σ. 110).

φαρμακερά, αν με διώγουν και αν με θανατώνουν αυτοί εδώ, έχουν δίκιο να το κάμουν, γιατί είμ' ένα μιαρό τρομερό πλάσμα, μιαν άβυσσο και σκιάχτρο και για με την ίδια. Όλος ο κόσμος μπορεί να με καταραστεί, συ μόνον όχι! Συ μόνον όχι, μοναχή αφορμή της φρίκης! Εσύ!" (σ. 57). Σε δραματικά αποκορυφώματα ο Χατζόπουλος ποντάρει στις ερμηνευτικές ικανότητες της Κοτοπούλη και όχι στην όποια γλωσσική και στιχουργική του δεινότητα.

³¹ Μήδεια: "Πίσω! Ποιος τολμά ν' αγγίξει τη Μήδεια; Σημείωσε την ώρα που φεύγω, βασιλιά! Πίστασέ με, δεν έχεις δει χειρότερα – Τόπο! Πηγαίνω! την εκδίχηση παίρνω μαζί μου!" (σ. 61). Στο γερμανικό πρότυπο ακολουθεί ακόμα μια φράση του Βασιλιά, που βλέπει την κόρη του να τρέμει· εκείνη αναρωτιέται, αν είναι σωστό αυτό που κάνουν· γιατί αν είναι σωστό, ποιος θα μπορούσε να τους κάνει κακό; Υπάρχει επομένως μια διαφορετική αντιμετώπιση της τεχνικής του φινάλε: ο Χατζόπουλος προτιμά τη μεγάλη έξοδο της πρωταγωνίστριας που αφήνει τις φοβερές απειλές της να αιωρούνται πίσω στη σκηνή, ενώ τον Grillparzer ενδιαφέρει το ηθικό ζήτημα: η θάα Κρέουσα υποψιάζεται από τα λόγια της Μήδειας πως διαπράττουν ένα άδικο που θα φέρει τη συμφορά.

Με την εμπειρία του θεάτρου του βεντετισμού, ένα τέτοιο φινάλε δεν πρέπει να καταστραφεί με περιττές επιλογικές λεπτομέρειες. Ο Χατζόπουλος κοντολογίς κόβει όλη την Ε΄ πράξη, σύντομη μεν (περ. 7 σελίδες) και με επιλογική λειτουργικότητα, αλλά για τον Grillparzer αυτή περιείχε όλο το «δίδαγμα» του έργου, το οποίο έγκειται στο χριστιανικό μοτίβο της ματαιότητας των επιγείων. Ο μεταφραστής δίνει όλο το βάρος στο θεατρικό εφέ, αφήνοντας μια σειρά από ανοιχτά ζητήματα εκκρεμή· δεν ενδιαφέρουν άλλωστε το κοινό της εποχής, που έχει εθιστεί στα εντυπωσιακά φινάλε π. χ. ενός Ξενόπουλου³². Να δούμε από κοντά τι περιείχε η Ε΄ πράξη του Grillparzer. Στο μισοκατεστραμμένο παλάτι ο Βασιλιάς ανακρίνει την Γκόρα για την τύχη της κόρης του (μόνο εκείνη την είδε πεθαιμένη), ενώ εκείνη θρηνεί για τα παιδιά και υμνεί το αγέρωχο ύφος της Μήδειας. Μέσα στον πόνο του για τις συμφορές που του έφερε, ο Βασιλιάς διώχνει και τον Ιάσονα. Στην τελευταία σκηνή (σημειωτέον το έργο διαθέτει πράξεις αλλά όχι σκηνές) αυτός βρίσκεται μόνος και εξαντλημένος σε ερημικό δάσος, όπου ούτε ο αγρότης, μόλις ακούσει ποιος είναι, δεν θέλει να του δώσει νερό. Τότε εμφανίζεται μπροστά του η Μήδεια, φορώντας το χρυσό δέρας. Απευθύνει τα τελευταία λόγια της στον άπιστο και ελεεινό άντρα της³³: Να είναι πιο δυνατός στο να υποφέρει παρά στις πράξεις του («Und sei im Tragen stärker als im Handeln»). Το μήνυμα του Grillparzer και η ερμηνεία της ευριπίδειας τραγωδίας έγκειται εν τέλει σε ένα ανοιχτό τέλος, όπου κυριαρχεί το πνεύμα της χριστιανικής ματαιότητας. Στο φινάλε το εκφράζουν στίχοι με σχεδόν πινδαρική μεγαλοπρέπεια: «Was ist der Erde Glück? – Ein Schatten! / Was ist der Erde Ruhm? – Ein Traum!» – Της γης η ευτυχία ποια; – Μια σκιά! / Της γης η δόξα ποια; – Ένα όνειρο! – «Du Armer! Der von Schatten du geträumt! / Der Traum ist aus, allein die Nacht noch nicht» – Κακόμοιρε! Που ονειρεύτηκες σκιές / Το όνειρο τελείωσε, μα όχι και η νύχτα. - Και ακολουθεί η κατακλείδα, σε διάλογο με τον Ιάσονα, που ελεεινολογεί τον εαυτό του, η οποία συνοψίζει το δίδαγμα της διασκευής του Grillparzer: «Trage!» ... «Dulde!» ... «Büße!» – Υπόφερε – υπόμενε – μετανοήσου.

Τέτοιο χριστιανικό λεξιλόγιο από τα ψυχοφελή αναγνώσματα και το θρησκευτικό κατηχητικό, έκφραση της πιο «μεσαιωνικής» ματαιότητας, δεν μπορούσε να ακουστεί στα εύθυμα θέατρα της Αθήνας της παρατεταμένης

³² Βλ. για τις αναλύσεις των πρώτων έργων του Β. Πούχνερ, "Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα", *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Αθήνα 2002, 171-265.

³³ Και εδώ υπάρχουν ωραίοι και δυνατοί στίχοι. Π. χ. "Dir scheint der Tod das Schlimmste; / Ich kenne ein noch viel Ärgeres: elend sein" ή "Nicht traur' ich, daß die Kinder nicht mehr sind, / Ich traure, daß sie w a r e n und daß w i r sind". Επιγραμματικοί στίχοι με συμπεκνωμένο νόημα.

belle époque, όταν εκείνη προσπάθησε να ανταποκριθεί στην υψηλή και δύσκολη αποστολή της να καταπιαστεί με την κληρονομιά της αρχαίας τραγωδίας. Τι δουλειά είχε σ' αυτά τα συμφραζόμενα η «ματαιότητα ματαιοτήτων τα πάντα ματαιότης»; Πιστεύω πως δεν ήταν μόνο δραματουργικοί λόγοι που οδήγησαν τον Χατζόπουλο στην αποβολή ολόκληρης της Ε' πράξης του Grillparzer, εμμένοντας στην ανήκουστη πράξη, το «τετέλεσθαι/τελείωσε», της παιδοκτονίας και αφήνοντας ανοιχτές τις συνέπειες της απέχθειας δολοφονίας των αθώων υπάρξεων για όλους τους εμπλεκόμενους, αλλά και ιδεολογικοί – το σύνθημα της χριστιανικής ματαιότητας από το στόμα της Μήδειας για έναν Έλληνα της εποχής είναι ακατανόητο –, γιατί 1) κάτι τέτοιο δεν εναρμονίζεται με το πνεύμα της αρχαίας τραγωδίας σ' αυτήν τη φάση της πρόσληψης και 2) δεν αρμόζει εν γένει στο πνευματικό κλίμα της εποχής των επιθεωρήσεων και του βουλεβάρτου με λίγη επίφαση κουλτούρας και ίσως δεν είναι και της ιδιοσυγκρασίας του Χατζόπουλου, που ενδεχομένως τοποθετεί τη χριστιανική διδαχή σε άλλα συγκείμενα. Ο Grillparzer πραγματικά έρχεται από άλλη εποχή και θα υποστεί τις συνέπειες.

Το θέατρο του βενετισμού βρήκε την απλή και εντυπωσιακή λύση και ο Χατζόπουλος, από τους πιο σοβαρούς μεταφραστές στην αρχή του 20^{ου} αιώνα, υπηρετεί πιστά το σύστημα. Με σύμμαχο την Κοτοπούλη αφήνει ελεύθερο το θεατρικό του ένστικτο και αποκόβει ένα δραματουργικό περίσσειμα, που κατά επικρατούντα γούστα δεν εξυπηρέτησε σε τίποτε, αλλά μείωνε κατά πολύ ένα εντυπωσιακό φινάλε. Στον πατριωτικό ενθουσιασμό των Βαλκανικών Πολέμων και λίγο πριν από τον εθνικό διχασμό κατασταλτικά συνθήματα, όπως αυτά του Grillparzer, δεν χρειάζονται. Η διασκευή θα σταθεί στη φρίκη και το ρίγος του λαϊκού εγκλήματος: μητέρα Γεωργιανή σκοτώνει τα δύο της παιδιά, που είχε με τον Έλληνα άντρα της.

Μολοντούτο οι θεατρικές μεταφράσεις του Χατζόπουλου, που σφράγισαν το σοβαρό θέατρο μιας ολόκληρης εποχής, θα έπρεπε να ξαναεκδοθούν ως γλωσσικά μνημεία, δραματικά δείγματα του μαχόμενου δημοτικισμού στον προφορικό λόγο της σκηνής.