

Ο ΝΙΚΟΛΑΟΣ ΛΑΣΚΑΡΗΣ ΚΑΙ Η ΑΡΧΗ ΤΟΥ ΤΕΛΟΥΣ
ΓΙΑ ΤΗΝ «ΕΙΣ ΤΑ ΚΑΘ' ΗΜΑΣ» ΠΡΟΣΑΡΜΟΓΗ
ΣΤΟ ΠΛΑΙΣΙΟ ΤΗΣ ΜΕΤΑΓΛΩΤΤΙΣΗΣ
ΓΑΛΛΙΚΩΝ ΚΩΜΩΔΙΩΝ*

Κωνσταντίνα ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

ΕΧΕΙ ΕΠΑΝΕΙΛΗΜΜΕΝΑ επισημανθεί από τη θεατρολογική βιβλιογραφία και κυρίως από εκείνη που διερευνά το θεατρικό φαινόμενο στα χρόνια του Ελληνικού Διαφωτισμού, η σημασία της μετάφρασης, χειρόγραφης και έντυπης, στη διάδοση και καθιέρωση του θεσμού του θεάτρου (Ταμπάκη 1995, 9· Ταμπάκη 2004, 82· Σπάθης 1986, 69-75· Χατζηπανταζής 2002α, 83-83· Κασίνης 2005, 11-30). Η «μετακένωση» ξεκινά λίγο μετά τη Γαλλική Επανάσταση, από τους εγκατεστημένους στα εδάφη των ξένων παροικιών ομογενείς, με τη διαδοχική μετάφραση μιας σειράς ηθογραφικών κωμωδιών πρωτοβάθμιας αστικής χειραφέτησης του ιταλού νεωτεριστή κωμωδιογράφου Κάρλο Γκολντόνι (Χατζηπανταζής 2002β, 233· Χατζηπανταζής 2004, 5-8). Το εγχείρημα της μεταλαμπάδευσης θα συνεχιστεί με την προτροπή του διδασκάλου του Γένους Αδαμάντιου Κοραή προς τους μαθητές του να μεταφράσουν κάποιες από τις πλέον ηθοπλαστικές κωμωδίες του Μολιέρου δίνοντας το έναυσμα για τη συστηματική μεταγλώττιση του γάλλου συγγραφέα στα εδάφη της Ανατολής· και στρέφοντας το μεταφραστικό ενδιαφέρον από τις ζωντανές ηθογραφίες του διαφωτιστή Γκολντόνι στις αυστηρά νεοκλασικιστικού τύπου, ηθικοδιδασκτικές κωμωδίες του Μολιέρου (Χατζηπανταζής 2002α, 83-84· Χατζηπανταζής 2004, 21). Η αναδίπλωση αυτή πάντως, από τον Γκολντόνι πίσω στον Μολιέρο, από τον Διαφωτισμό στο Μπαρόκ/Νεοκλασικισμό, δεν θα στερήσει την ίδια τη μεταφρασμένη κωμωδία από την ηθογραφική της λειτουργία, από το ζητούμενο της καταγραφής των ηθών της εποχής και του τόπου· η τάση

* Ευχαριστώ το Θόδωρο Χατζηπανταζή για το συνεχή διάλογο μαζί του κατά τα τελευταία δεκαπέντε και κάτι χρόνια. Η εργασία αυτή αποτελεί εμπλουτισμένη μορφή ανακοίνωσης στο 5^ο Συνέδριο της Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών Ιβηρικής χερσονήσου και Λατινικής Αμερικής: *Ο Νεοελληνικός κόσμος και η Ευρώπη: Διάλογοι και πολιτισμικές σχέσεις* (Universitat de Valencia, Sociedad Hispánica de Estudios Neogriegos, Valencia 25-26 de Octubre 2013). Η έρευνα έγινε στο πλαίσιο του Προγράμματος Θεατρολογίας του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών - ΙΤΕ.

αυτή στη μεταγλωττισμένη κωμωδιογραφία θα επικρατήσει με τη μέθοδο της «εις τα καθ' ημάς προσαρμογής» ως τα τέλη περίπου του δέκατου ένατου αιώνα (Χατζηπανταζής 2004, 73-74).

Ορόσημο αυτής της τάσης για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου θα σταθεί η προεπαναστατική διασκευή του μολιερικού *Φιλάργυρου* από τον Κωνσταντίνο Οικονόμο στα 1816 (Ταμπάκη 1993, 138-143). Η προσπάθεια θα συνεχιστεί στα επόμενα χρόνια με κυριότερους σταθμούς τις διασκευές μολιερικών έργων από τον Ιωάννη Ισιδωρίδη Σκυλίτση και τον έλληνα ηθοποιό Παντελή Σούτσα (Σταυρακοπούλου 2010, 43-50· Σταυρακοπούλου 2013, 207-223). Τοποθετώντας τη δράση των κωμωδιών άλλοτε στη Σμύρνη, άλλοτε στην Κωνσταντινούπολη και άλλοτε στην Αθήνα, και μεταβαπτίζοντας τους ήρωές τους με ελληνικά ή κωνσταντινουπολίτικα ονόματα, οι μεταφραστές του Μολιέρου προσπαθούν να μεταδώσουν τα διδακτικά μηνύματα των κωμωδιών του περιβάλλοντάς τα με τα πρότυπα ήθη και τις συμπεριφορές της σύγχρονης τους εποχής (Χατζηπανταζής 2004, 71-73· Σταυρακοπούλου 2013, 7-8). Το ίδιο φαινόμενο της εις τα καθ' ημάς προσαρμογής, εκτός από τα έργα του Μολιέρου, θα αρχίσει να εφαρμόζεται λίγο μετά τα μέσα του αιώνα, με συστηματικό τρόπο, και στις μεταφράσεις των σύγχρονων αστικών ηθογραφιών, με κύριο πεδίο πειραματισμού τις μονόπρακτες ψυχαγωγικές κωμωδίες που από ένα σημείο και έπειτα εισάγονται και κυριαρχούν στο ελληνικό θέατρο (Χατζηπανταζής 2004, 73-74, 105· Χατζηπανταζής 2002β, 246). Με κίνητρο το αίτημά τους για τον εξαστισμό και τον εξευρωπαϊσμό της κατά κύριο λόγο προαστικής ανατολίτικης ελληνικής κοινωνίας, οι διασκευαστές μονόπρακτων ή πολύπρακτων κωμωδιών, όπως π.χ. ο Άγγελος Βλάχος, θα θέσουν τα θεμέλια της αστικής ηθογραφίας στα τέλη του δέκατου ένατου αιώνα, παραδίδοντας τη σκυτάλη των διλημάτων τους στη νεότερη γενιά κωμωδιογράφων και διασκευαστών, οι οποίοι με τη σειρά τους θα εγκαταλείψουν σταδιακά το διδακτικό περίβλημα της κωμωδίας για να το αντικαταστήσουν με το αστικής προέλευσης προϊόν της ψυχαγωγίας (Χατζηπανταζής 2002β, 244-246).

Στους συνεχιστές ως προς τον τομέα της διασκευαστικής μεθόδου μπορεί αναμφίβολα να εντάξει κανείς και τον Νικόλαο Λάσκαρη, τον κληρονόμο και διεκδικητή του τίτλου του συνεχιστή της νεοαστικής ηθογραφικής κωμωδίας, όπως αυτή διαμορφώθηκε στα τελευταία χρόνια του δέκατου ένατου αιώνα, από τον Άγγελο Βλάχο και τον Δημήτριο Κορομηλά (Χατζηπανταζής 2004, 153-156). Γεννημένος το 1868 στην Αθήνα, με σπουδές στη νομική επιστήμη και ζώντας για ένα διάστημα

κατά τη δεκαετία του 1880 στο πολιτιστικό περιβάλλον του κοσμοπολίτικου Παρισιού της μπελ εποκ, στο κέντρο των μεγάλων λεωφόρων και στην καρδιά της αστικής και βιομηχανικής ανάπτυξης της Ευρώπης, ο Νικόλαος Λάσκαρης θα αποτελέσει τον εκπρόσωπο της αμιγούς ψυχαγωγικής κωμωδίας και τον απελευθερωτή του είδους από τα δεσμά του νεοκλασικιστικού διδακτισμού (Χατζηπανταζής 2004, 153· Γεωργιάδη 2010, 179-185). Πριν το καταφέρει όμως αυτό, στα νεανικά του βήματα στο θέατρο δεν θα αντισταθεί ούτε κι αυτός στο ισχυρό θέλητρο της μολιερικής παράδοσης. Μία από τις πρώτες του απόπειρες θα είναι ο «εξελληνισμός» σε έμμετρο δεκαπεντασύλλαβο ομοιοκατάληκτο στίχο της λιγότερο μεταφρασμένης κατά το δέκατο ένατο αιώνα κωμωδίας του Μολιέρου, *Ο κατά φαντασίαν απατώμενος σύζυγος* (*Le cocu imaginaire*). Με αυτόν τον κομψό και εξευγενισμένο τίτλο παρέδωσε στη δημοσιότητα το 1884 το πρώτο – κατά πάσα πιθανότητα – μεταφραστικό του εγχείρημα, για να το «διορθώσει» λίγα χρόνια αργότερα στην αυτόνομη έκδοσή του, με τον πιο απελευθερωμένο και προκλητικό για τη φαντασία του αναγνώστη τίτλο του *Κατά φαντασίαν κερατά* (Μολιέρος 1884, 1891).¹ Στον πρόλογο της έκδοσης του 1891 ο νεαρός μεταφραστής θα επικαλεστεί για τη λεκτική του τολμηρότητα τα επιχειρήματα του γάλλου συγγραφέα Πωλ ντε Κωκ στην εισαγωγή του μυθιστορήματός του *Κερατάς*. Θα προτιμήσει να καταδικάσει, όπως λέει, την υποκριτική σεμνοτυφία των λέξεων για να «μαστιγώσει» την ξεδιαντροπιά των πράξεων (Μολιέρος 1891, α'-ε').

Πέρα όμως από τη σκανδαλιστική απόδοση του τίτλου της μολιερικής κωμωδίας, ο Λάσκαρης παρέμεινε πιστός στην αρχή της καριέρας του στις συμβάσεις της ήδη διαμορφωμένης παράδοσης της μεταφρασμένης κωμωδιογραφίας ακολουθώντας τα βήματα προηγούμενων διασκευαστών. Στην «εμμέτρως εξελληνισθείσα» κωμωδία του Μολιέρου τοποθετεί τη δράση, όπως και ο γάλλος συγγραφέας, σε κάποια δημόσια πλατεία. Τα ονόματα των ηρώων παραπέμπουν στην ελληνική πραγματικότητα, αν και κάποια από αυτά παραμένουν στην πρωτότυπή τους μορφή (Μολιέρος 1884, 1891· Molière 1922). Ανάμεσα σε πολιτογραφημένους Έλληνες, τον Μπαρμπαγιώργη (Gorgibus) (1884) ή τον Κύρ Πώργη (του 1891), ανάμεσα στον Χονδροβασίλη (Gros-René) και τον Περικλή (Villebrequin), την Πεταχτή (La Suivante de Célie) και

¹ Το έργο πρωτοδημοσιεύτηκε στο εβδομαδιαίο θεατρικό περιοδικό *Δισσός* του Κ. Πολδάση, 1 και 9 Ιουνίου 1884 (τεύχη 1 και 2). Πιθανώς να υπήρχε η συνέχεια του στα επόμενα τεύχη του περιοδικού, το οποίο όμως λανθάνει, όπως διαπιστώθηκε από την έρευνά μου στις ελληνικές βιβλιοθήκες. Σώζονται μόνο τα συγκεκριμένα να δύο πρώτα τεύχη στη Βιβλιοθήκη της Βουλής.

τη Μαργαρώ (La Femme de Sganarelle), ο Λάσκαρης διατηρεί ανέυθετη την παρουσία του αρλεκινικού Σγαναρέλου ή του νεαρού ερωτευμένου Λέλιου. Μετατρέπει τα δουκάτα σε τάλληρα και τα γαλλικά ηθικοδιδασκτικά συγγράμματα που εμφανίζονται στο πρωτότυπο γαλλικό κείμενο, τα αντικαθιστά με την Ακολουθία των Ωρών και τις Επιστολές του Παύλου, το Οκτώηχι, τη Σύνοψη και τα προσευχητικά Απόδειπνα. Θα έλεγε κανείς ότι η διασκευαστική του πρακτική παραπέμπει στην αυστηρότητα με την οποία ο Κωνσταντίνος Οικονόμος αντιμετωπίζει το γαλλικό πρωτότυπο του *Φιλάργγυρου*, όταν διορθώνει την ‘αυθάδη’ συμπεριφορά του γιου (Κλεάνθης) προς τον πατέρα (Εξηνηταβελόνης). Πόσο πραγματικά σκανδαλιστικός θα πρέπει να φάνταζε ο Μολιέρος ακόμα για τον Λάσκαρη αυτή τη συγκεκριμένη στιγμή ώστε να παραδέχεται πως «Εν τούτοις ημείς, και μεθ’ όλα αυτά, προσπαθήσαμεν όση δύναμει να μετριάσωμεν εν τη παρούση μεταφράσει τας ελευθεριοτέρας εκ των εγκατεσπαρμένων που και που εκφράσεων του Μολιέρου»! (Μολιέρος 1891, ε’). Παρόλ’ αυτά η λέξη «κερατάς» του τίτλου επαναλαμβάνεται σε αρκετά σημεία της διασκευής, συνδέοντας νοερά το έργο του γάλλου συγγραφέα με το είδος που επέλεξε να καλλιιεργήσει ο Λάσκαρης συστηματικά τις επόμενες δεκαετίες (Μολιέρος 1891, 20, 21, 31, 33, 37). Δηλαδή την αστική ηθογραφία στο κέντρο της οποίας σημαντική θέση κατέχει το θέμα της συζυγικής απιστίας.

Σε αυτή τη θεματική της απιστίας, άλλοτε με περισσότερο και άλλοτε με λιγότερο τολμηρό τρόπο, θα κινηθούν οι υπόλοιπες κωμωδίες που θα μεταφράσει ο Λάσκαρης. Οι πειραματικές του δοκιμές με τον Μολιέρο θα τερματιστούν γρήγορα, αφού δεν θα επιχειρήσει να ασχοληθεί ξανά μαζί του μεταφραστικά ως το τέλος της καριέρας του.² Σε μια παράλληλη πορεία με την πρωτότυπη συγγραφική του εργασία, ο Λάσκαρης θα εγκαταλείψει με σχετικά συνοπτικές διαδικασίες το μολιερικό πρότυπο για να περάσει στο αμιγώς ψυχαγωγικό θέατρο του Λαμπίς (Eugène Marin Labiche) και των συμπατριωτών του, συγγραφέων της φήμης του Μπισσόν (Alexandre Bisson), του Γκοντινέ (Edmond Gondinet), του Ντεβαλιέ (Maurice Desvallières), του Φαιντώ (Georges Feydeau) και του Αλφρέντ Ντυρύ (Alfred Duru). Θα διατηρήσει όμως τη μεταφραστική μέθοδο της προσαρμογής εις τα καθ’ ημάς σε ακόμα δύο τουλάχιστον μεταγλωττίσεις γαλλικών κωμωδιών, παραποιώ-

² Ο Λάσκαρης επιστρέφει στον Μολιέρο το 1912, όταν προσπαθεί να διορθώσει τις υπερβολές της διασκευής του Παντελή Σούτσα, φέρνοντας το κείμενο του ηθοποιού πιο κοντά στα μέτρα του γαλλικού πρωτότυπου, κάνοντας ταυτόχρονα και δικές του παρεμβάσεις. Ειδικά για αυτή την εργασία του Λάσκαρη βλ. το αναλυτικό άρθρο της ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ (2010).

ντας τα ήθη των παριζιάνων αστών με ελληνικά ανθρωπωνύμια και τοπωνύμια. Κατά τα μέσα της δεκαετίας του ενενήντα, δημοσιεύει τον *Πολιτικό ανεμόμυλο* του Γκοντινέ (*Les convictions de papa*) (Gondinet 1894, 1895-1896, 1904).³ Το ολοκληρωμένο αστικό σκηνικό σαλονιού, οι ευρωπαϊκά ντυμένοι και με ελληνικά ονόματα μεταβαπτισμένοι ήρωες της κωμωδίας, καθώς και κάποιες αναφορές σε πολιτικά πρόσωπα, ιστορικά ή της εποχής όπως ο Καποδίστριας, ο Ράλλης ή ο Καραπάνος (Gondinet 1904, 12-13, 16, 44), δημιουργούν σύγχυση όσον αφορά τα όρια μεταξύ του πρωτοτύπου και της μετάφρασης, μεταξύ των γάλλων ηρώων και της ελληνικής απόδοσής τους στη διασκευή, μεταξύ των ορίων εθνικής και ευρωπαϊκής ταυτότητας ή προαστικής και αστικής συμπεριφοράς. Ανάλογη σύγχυση δημιουργείται και με την εισβολή ελληνικών τοπωνυμίων μέσω των οποίων πολιτογραφούνται οι δυτικοευρωπαίοι αστοί των γαλλικών κωμωδιών στην Ανατολή.

Με παρόμοιο τρόπο μεταφέρονται στην Αθήνα και οι ήρωες μιας από τις τελευταίες διασκευασμένες κωμωδίες του Λαμπίς, από τον Λάσκαρη, με τον τίτλο *Πεθερού ανησυχία*, «κατά διασκευήν εκ του γαλλικού» (*Un gendre en surveillance: Γαμπρός υπό επιτήρηση*) (Labiche 1858, 1911). Η μετατόπιση του κέντρου βάρους στον τίτλο του έργου από τον γαμπρό στον πεθερό, ενδεχομένως να γίνεται για δύο λόγους: ο ένας είναι ίσως επειδή στην κωμωδία όλες σχεδόν οι παρεξηγήσεις δημιουργούνται εξαιτίας του πεθερού· ο δεύτερος λόγος ίσως επειδή ο πεθερός να ήταν ένας περισσότερο αναγνωρίσιμος κωμικός και στερεότυπος τύπος για μια ελληνική κωμωδία, απ' ό,τι ο γαμπρός. Οι ήρωες στη μετάφραση του Λάσκαρη λαμβάνουν ελληνικά ονόματα, αλλά οι κλίμακες της σύγκρισης και των μετατροπών προδίδουν το χάσμα που χωρίζει τη Δύση από την Ανατολή: το Παρίσι μετατρέπεται σε Αθήνα, οι μεγαλοπρεπείς Βερσαλλίες καταπίπτουν στην εξοχική Κηφισιά, η όπερα του Παρισιού στο ταπεινό δημοτικό θέατρο και τα μουσεία της γαλλικής πρωτεύουσας στη 'φτωχή' καλλιτεχνική αίθουσα του Παρνασσού (Labiche 1911). Η ίδια η σύγχυση του μεταφραστή, που προσπαθεί μέσω της διασκευής να ταυτίσει τους ομοεθνείς του με τους ευρωπαίους αστούς και να προπαγανδίσει την ομοιομορφία των ηθών, της γλώσσας και του ευρωπαϊκού προσώπου της πρωτεύουσας, φαίνεται στην παράλειψή του να μετατρέψει για τρεις συνεχόμενες φορές τα φράγκα σε δραχμές (Labiche 1911, 339, 340)· μια παράλειψη που δεί-

³ Το έργο δημοσιεύτηκε αρχικά στο περιοδικό *Οι δύο Κόσμοι*, στα τεύχη 38-41 (18 Ιουλίου - 8 Αυγούστου 1896), 439-440, 446-447, 456-457 (το τεύχος 38 λανθάνει). Για τις μεταφράσεις που εκπόνησε ο Λάσκαρης βλ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ 2010, 231 και ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ 2014, 125-142.

χνει όχι μόνο την προχειρότητα και την ταχύτητα με την οποία εξελ-
ληνίζονταν οι μονόπρακτες κωμωδίες κατά το 19^ο αιώνα (Χατζηπαντα-
ζής 2002β, 239, 246-247· Χατζηπανταζής 2004, 74-75), αλλά και τη μη-
χανική προσπάθεια του μεταφραστή να ταυτίσει τους συμπολίτες του,
αλλά και τον εαυτό του, με τους ευρωπαίους αστούς· την αδυναμία του
να διασταυρώσει στο εργαστήριο της διασκευής του τα απογειωμένα
ευρωπαϊκά αστικά ήθη με τη σύγχρονη του ελληνική πραγματικότητα.

Η μέθοδος της διασκευής αρχίζει να εγκαταλείπεται σταδιακά από
τον Λάσκαρη, όχι όμως χωρίς να αναδεικνύεται στις επόμενες μεταφρα-
στικές του εργασίες μια σύγχυση ανάμεσα στο γαλλικό πρωτότυπο και
στην ελληνική του απόδοση, ανάμεσα στα ξένα ήθη και τα ελληνικά, κά-
νοντας φανερή τη διαδικασία της μεταβατικότητας από τη μια μέθοδο
στην άλλη. Το πιο χαρακτηριστικό ίσως παράδειγμα αυτών των μετα-
γλωσσικών διλημάτων είναι ο *Μακαρίτης Τουρινέλ* (*Feu Tourinél*) του
Μπισσόν. Παρόλο που το έργο γίνεται «κατά διασκευήν» του γαλλικού
πρωτότυπου, δεν πρόκειται για μια συνηθισμένη διασκευαστική εργα-
σία στο πλαίσιο της προηγούμενης παράδοσης (Bisson 1903, 1907). Αν
και ο όρος είναι ευρύς, διασκευή ως επί το πλείστον στο χώρο της κω-
μωδίας νοείται ο εξελληνισμός, η προσαρμογή των ονομάτων και η με-
ταφορά των τοπωνυμίων στην ελληνική πραγματικότητα της εποχής, η
μετατροπή των ευρωπαϊκών ηθών «εις τα καθ' ημάς» (Ταμπάκη 1995,
20-25· Χατζηπανταζής 2002β, 237-239· Χατζηπανταζής 2004, 21). Στην
περίπτωση αυτή όμως φαίνεται πως ο Λάσκαρης προσπαθεί να ξεφύγει
από την καθιερωμένη μέθοδο της διασκευής, χωρίς να το καταφέρνει
απολύτως. Με εξαίρεση τις αφαιρέσεις ή τις προσθήκες φράσεων ή τμη-
μάτων διαλόγων, ή ακόμα τις συμπτώξεις σκηνών, η συγκεκριμένη δια-
σκευή δεν ταξιδεύει τους χαρακτήρες της από το Παρίσι στην Αθήνα·
αντίθετα, τους διατηρεί στο φυσικό γεωγραφικό τους περιβάλλον και
η κωμωδία παραμένει διανθισμένη με τα αναγκαία γαλλικά τοπωνύμια.
Τα ανθρωπωνύμια άλλοτε μένουν όπως είναι στα γαλλικά (Τουρινέλ),
άλλοτε αποδίδουν την ιδιότητα του προσώπου (π.χ. ο συμβολαιογρά-
φος Letellier μετονομάζεται σε Χαρτοστούπης) και άλλοτε εισάγονται
ελληνικά ονόματα: Φαρφουρής (Duperron), Μελεμπράκος (Valaury),
Βερέμης (Pitel), Αρμπαζίας (Mathieu), Κατερίνα (Joséphine), Σπύρος
(Hercule) κ.ο.κ. (Bisson 1907). Το αποτέλεσμα του εγχειρήματος αυ-
τού είναι να νομίζει κανείς ότι βλέπει να εκτυλίσσεται μπροστά του μια
φάρσα στο Παρίσι, όχι όμως με πρωταγωνιστές Γάλλους αλλά έλλη-
νες ομογενείς του Παρισιού. Με λίγα λόγια, ο Λάσκαρης εκπληρώνει
το κοσμοπολιτικό ιδανικό του εξευρωπαϊσμού και του εξαστισμού, σε

γαλλικό έδαφος. Μέσα από αυτή του την προσπάθεια όμως, διαφαίνεται αφενός η διάθεσή του να απομακρυνθεί από τη μεταφορά της κωμωδίας σε αλλότριο χώρο και χρόνο, και αφετέρου, ως αποτέλεσμα του πρώτου, προδίδει ένα αίσθημα εξομοίωσης και ισοτιμίας του Έλληνα με το Γάλλο στον τομέα των ηθών. Με αυτή την πράξη που πλησιάζει τα όρια της μετάφρασης – και όχι της διασκευής –, το ξένο πρωτότυπο μετατρέπεται αυτόματα σε πρότυπο για τον έλληνα αναγνώστη ή θεατή, κάτι που θα γίνει ακόμα πιο εμφανές στις επόμενες δύο μεταγλωττίσεις του Λάσκαρη.

Την ίδια χρονιά, το 1903, εκδίδονται δύο ακόμα γαλλικές φάρσες από τον Λάσκαρη, αυτή τη φορά χαρακτηριζόμενες ως «μεταφράσεις». Στο *Να το λέμε; (Doit-on le dire?)* των Λαμπίς-Ντυρύ, ο μεταφραστής παίρνει αποστάσεις από το φαινόμενο της διασκευής δίνοντας πια στη μέθοδο αυτή αρνητικό περιεχόμενο. Όπως αναφέρει, «ολόκληρον σχεδόν το ρεπερτουάρ του Λαμπίς μετεφράσθη εις την Ελληνικήν, το πλείστον ανεπιτυχώς, καθόσον οι traditori του δυστυχούς κωμωδιογράφου μη αρκεσθέντες εις απλήν μετάφρασιν των έργων του, προέβησαν και εις την περιβόητον⁴ καταστάσαν εν τω ελληνικώ θεάτρω 'μεταφοράν εις τα καθ' ημάς', πράγμα το οποίον διά τας πλείστας του Λαμπίς κωμωδίας, αίτινες διακρίνονται διά το couleur local αυτών, είναι ανέφικτον. Τούτου ένεκα πολλάι των κωμωδιών αυτού, αίτινες κυριολεκτικώς 'εχάλασαν κόσμον' παιχθείσαι ανά τα διάφορα της Ευρώπης θέατρα, απέτυχον... εν τω ελληνικώ θεάτρω!» (Labiche και Dugu 1903, εισαγωγικό σημείωμα· Σταυρακοπούλου 2010, 49).⁵ Ο χαρακτηρισμός της μεθόδου της διασκευής εις τα καθ' ημάς ως «περιβόητης» διαδικασίας και η άποψη ότι η μέθοδος αυτή χαρακτηρίζεται από αδυναμία στην απόδοση του εκάστοτε «τοπικού χρώματος» των έργων, δείχνει ότι στις αρχές του εικοστού αιώνα, η μεταφραστική μεθοδολογία της προσαρμογής εις τα καθ' ημάς έχει ολοκληρωθεί, έχει βρει την τελειώσή της· και ότι πλέον αναζητούνται νέες διέξοδοι μεταγλωττίσεως, στις οποίες η νοθεία του πρωτοτύπου αρχίζει να περιορίζεται δραστικά.⁶ Η έλλειψη εργασιών γύρω από την ιστορία

⁴ Η υπογράμμιση είναι δική μου.

⁵ Το γεγονός ότι ο Λάσκαρης αντιτίθεται πια στην εις τα καθ' ημάς διασκευή, όχι μόνο θεωρητικά αλλά και πρακτικά, φαίνεται στην προσπάθειά του να «διορθώσει» τις διασκευές του Σούτσα στη «συμπληρωματική» επανέκδοση των έργων του Μολιέρου το 1912, όπως έχει αναφερθεί ήδη πιο πάνω.

⁶ Ανάλογες δραστικές μειώσεις στη νοθεία του πρωτοτύπου διαπιστώνει κανείς και στις μεταφράσεις-διασκευές του Άγγελου Βλάχου στις αρχές του αιώνα. Βλ. σχετικά ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ 2006, 146-188. Ίσως σε όλη αυτή τη μεταστροφή του Λάσκαρη στον τομέα της διασκευής εις τα καθ' ημάς, θα έπρεπε να λάβει κανείς υπόψη του τις

της μεταφραστικής διαδικασίας, δηλαδή γύρω από την ιστορική εξέλιξη όσον αφορά την πρακτική εφαρμογή της μετάφρασης δεν μας αφήνει πολλά περιθώρια για να εξάγουμε συμπεράσματα, ειδικά για το είδος της κωμωδίας, που αφήνει μεγαλύτερο πεδίο ελευθερίας στον μεταφραστή. Ωστόσο, τόσο το Βασιλικό Θέατρο όσο και η Νέα Σκηνή, ενδεχομένως να έθεσαν νέους όρους και προοπτικές στο ζήτημα της ‘επαγγελματικοποίησης’ της μετάφρασης στις αρχές του εικοστού αιώνα. Εξάλλου, στις αρχές του νέου αιώνα, οι διαδικασίες αστικοποίησης και εξευρωπαϊσμού στον ελληνικό χώρο λαμβάνουν ταχύτερους ρυθμούς και τα γαλλικά, ιταλικά ή γερμανικά ήθη μπορούν να γίνουν κατανοητά στο δικό τους πλαίσιο ανάπτυξης από τον φορέα υποδοχής.

Στο *Σαμπινιόλ χωρίς να θέλη* (*Champignol malgré lui*), από την άλλη μεριά, δεν γνωρίζουμε ακριβώς τις παρεμβάσεις του Λάσκαρη στο γαλλικό πρωτότυπο, καθώς δανείστηκε το χειρόγραφο από έναν περαστικό ιταλικό θίασο που έπαιζε στην Αθήνα και το μετέφρασε από τα ιταλικά (Feydeau και Desvallières 1903, εισαγωγικό σημείωμα). Ωστόσο κι εδώ η μέθοδος που ακολουθείται είναι η ίδια, ελληνικά ονόματα και γαλλικές πόλεις εναλλάσσονται διαρκώς σε μία μπερδεμένη τελικά εθνικότητας φάρσα. Αν και όπως είπαμε δεν γνωρίζουμε τα όρια των παρεμβάσεων του Λάσκαρη σε σχέση με το γαλλικό κείμενο, η συγκεκριμένη «μετα-μετάφραση» δεν μας λύνει μια βασική απορία στο αίνιγμα της γλώσσας, αν δηλαδή ο ίδιος ο Λάσκαρης αφαιρεί από το ιταλικό κείμενο την νορμανδική και την ελβετική προφορά/διάλεκτο από δύο χαρακτήρες του έργου, ή αν ο ιταλικός θίασος είχε φροντίσει να απαλείψει τις γλωσσικές αποκλίσεις από το γαλλικό πρωτότυπο. Η απάντηση θα μπορούσε να δοθεί υποθετικά, αν αναλογιστεί κανείς ότι το συνολικό πρωτότυπο έργο του Λάσκαρη χαρακτηρίζεται από μια ομοιόμορφη και ομαλή ως επί το πλείστον καθαρεύουσα γλώσσα, με απουσία ακραιών ή έστω μετριοπαθών γλωσσικών παρεκκλίσεων.⁷

ενέργειες για τις προσπάθειες κατοχύρωσης των πνευματικών δικαιωμάτων κατά την τελευταία δεκαετία του δέκατου ένατου αιώνα, στις οποίες ο Λάσκαρης συμμετείχε ενεργά με το Σύνδεσμο των Ελλήνων Δραματικών Συγγραφέων από το 1894 και εξής. Παρότι τα πράγματα στην ελληνική πραγματικότητα δεν είχαν φτάσει σε τέτοιο βαθμό – έως καθόλου θα έλεγε κανείς – ώστε να λαμβάνεται σοβαρά υπόψη η πνευματική κατοχύρωση των ξένων δραματουργών και ακόμα περισσότερο η αλλοίωση του περιεχομένου ενός ξένου πρωτοτύπου, η στροφή του Λάσκαρη από τη διασκευή προς τη μετάφραση, ίσως να μην είναι εντελώς άσχετη με το ζήτημα της πνευματικής ιδιοκτησίας και του σεβασμού των πνευματικών προϊόντων, παρόλο που δεν έχουμε στοιχεία που να τεκμηριώνουν αυτή την άποψη: ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ 2006, 293-295· ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ 2010β, 201-210.

⁷ Σε μια προσωπική προσθήκη του Λάσκαρη στο *Σαμπινιόλ*, έχει κανείς την εντύπω-

Όπως και να 'χει, θα πρέπει να λάβουμε υπόψη μας ότι οι δύο τελευταίες κωμωδίες που αναφέραμε, μοιάζουν αρκετά τολμηρές για τα ελληνικά ήθη της εποχής· αυτός θα μπορούσε να είναι ένας επιπλέον λόγος που κρίνεται ως ακατάλληλη η μέθοδος της διασκευής και μάλιστα «εις τα καθ' ημάς».⁸ Θα ήταν άραγε δυνατό ο Λάσκαρης να παρουσιά-

ση ότι ο μεταφραστής διακωμωδεί τους «μαλλιαρούς» δημοτικιστές: «Γραμματικός: (Φέρων μακράν την κόμην και σκούφον καλογηρικών). — Παρών.

Καράμπας: — Μωρέ συ Γραμματικά... παπάς είσαι ή πλάρι;

Γραμματικός: — Ουδέτερος κύριε λοχαγέ... είμαι δημοδιδάσκαλος και αναγνώστης, και όταν φύγω από 'δώ Θεού θέλοντος και αρχιερέως ευδοκούντος θα γίνω διάκος.

Καράμπας: — Με το καλό. Και δεν μου λες, είσαι ευχαριστημένος 'δώ 'ς τη στρατώνα;

Γραμματικός: — Μάλιστα, κύριε λοχαγέ... έκαμα μάλιστα και μερικές γραμματολογικές παρατηρήσεις επί των στρατιωτικών παραγγελμάτων... .

Καράμπας: — Α! έτσι;... Δεν πιστεύω όμως να είναι μαλλιαραίς σαν το κεφάλι σου... .

Εν τούτοις, για κάθε ενδεχόμενον... (Τω Σκάμπα απαθέστατα). — Κύριε ανθυπολοχαγέ! να βάλεις να κόψουν με τη μηχανή την κοτσίδα αυτουνού του δασκάλου για να μη μπερδευθή με τας γραμματολογικές του παρατηρήσεις και μας χαλάση τα προστάγματα!...», βλ. FEYDEAU και DESVALLIÉRES, *Σαμπινιόλ χωρίς να θέλη* (1903) 46-47.

⁸ Στο *Σαμπινιόλ χωρίς να θέλει*, η Αγγελική, γυναίκα του διάσημου ζωγράφου του Παρισιού, Σαμπινιόλ, ενόσω λείπει ο άντρας της για να ζωγραφίσει το πορτρέτο ενός πολυκεκατομμυριούχου πελάτη του, έχει δώσει το κλειδί του σπιτιού σε έναν επίδοξο εραστή της, ο οποίος τη φλερτάρει, αλλά μας έχουν διαβεβαιώσει και αυτός και η Αγγελική ότι τίποτα παραπάνω δεν έχει συμβεί μεταξύ τους. Η κωμωδία ανοίγει με τον Φλοριμόν να μπαίνει με το κλειδί στο σπίτι της Αγγελικής την ώρα που εκείνη παίρνει το λουτρό της και τον Φλοριμόν να ανοίγει την πόρτα του μπάνιου της. Ύστερα από μια σειρά από παρεξηγήσεις, η Αγγελική αναγκάζεται να παρουσιάσει τον Φλοριμόν σαν σύζυγό της σε συγγενείς της. Στο μεταξύ ο Σαμπινιόλ καλείται σε εφεδρεία από το στρατό αλλά επειδή απουσιάζει, η χωροφυλακή συλλαμβάνει αντ' αυτού τον Φλοριμόν ως λιποτάκτη. Στη συνέχεια η κωμωδία εκτυλίσσεται στους στρατώνες και σε ένα ξενοδοχείο, όπου μετά από πολλές κωμικές παρεξηγήσεις, αποκαλύπτεται η αλήθεια. Μετά τη διαβεβαίωση της Αγγελικής ότι δεν έχει συμβεί τίποτα το μεμπτό μεταξύ αυτής και του Φλοριμόν, αποκαθίσταται η ισορροπία ανάμεσα στο ζευγάρι. Στο *Να το λέμε*, από την άλλη μεριά, ο Μαρκήσιος Ινές θέλει να παντρέψει την ανιψία του Λουκία, που στην πραγματικότητα είναι κόρη του (καρπός μιας παλιάς του σχέσης με μια ελευθερίων ηθών ακροβάτισσα), με τον Γαργάρα, αλλά εκείνη είναι ερωτευμένη με τον Αλμπέρτο. Όταν παντρεύεται διατηρεί τη σχέση της με τον Αλμπέρτο. Ταυτόχρονα η Λευκή, σύμβια του Μαρκήσιου, τον απατά με διάφορους γνωστούς του Μαρκήσιου, για τους οποίους μεσολαβεί στον τελευταίο να τους παρασημοφορεί. Όταν πρόκειται να γίνει ο γάμος του Γαργάρα με τη Λουκία, ως μάρτυρας από τη μεριά του γαμπρού έρχεται ένας παλιός του φίλος, ο Χαλινάρης, ο οποίος αποκαλύπτεται πρώην σύζυγος της Λευκής, από τον οποίο δεν έχει πάρει ακόμα διαζύγιο. Έτσι φανερώνεται ότι δεν είναι παντρεμένη με τον Μαρκήσιο και στη συνέχεια επισυνάπτει ξανά σχέσεις με τον Χαλινάρη. Ύστερα από διάφορες κωμικές παρεξηγήσεις και αποκαλύψεις της απιστίας μεταξύ των διαφορετικών ζευγαριών του σπιτιού, η κωμωδία καταλήγει στο συμπέρασμα ότι τα πράγματα πρέπει να μένουν ως έχουν και να μην αποκαλύπτεται η απιστία όταν αυτή είναι γνωστή από τρίτα πρόσωπα· έτσι, ο Μαρκήσιος και ο Γαργάρας δεν

σει τους έλληνες νεοαστούς με τα σεξουαλικά τους ήθη επεικώς απελευθερωμένα και το αμάρτημα της συζυγικής απιστίας όχι πια να χτυπάει απλώς την πόρτα, αλλά να έχει συντελεστεί ή να συντελείται, στο παρελθόν και στο παρόν, μπροστά στα μάτια του θεατή; Την απάντηση και πάλι μπορεί να τη δώσει η πρωτότυπη κωμωδιογραφία του Λάσκαρη, όπου η απιστία υπάρχει κυρίως ως ιδέα στο μυαλό των ηρώων, ως αποτέλεσμα παρεξηγήσεων και παρερμηνειών, χωρίς τις περισσότερες φορές να είναι πραγματική ή υλοποιημένη (Χατζηπανταζής 2004, 156).⁹

Συμπερασματικά, θα μπορούσαμε να πούμε ότι η παλαιότερη μέθοδος της διασκευής παύει να εκφράζει τα αστικά ιδανικά του Λάσκαρη και των συγχρόνων του, βιώνοντας μια τελευταία αναλαμπή στη σκηνή του Βασιλικού Θεάτρου κατά την πρώτη δεκαετία του εικοστού αιώνα (Χατζηπανταζής 2004, 185-189· Γεωργιάδη 2006, 307-317, 321-326). Με τον Λάσκαρη, ως έναν από τους σημαντικότερους κωμωδιογράφους του τέλους του 19^{ου} αιώνα, αρχίζει να ξεθωριάζει η παράδοση της προσαρμογής εις τα καθ' ημάς και να αχνοφαίνεται το πέρασμα στη μεταφορά των ηθών όπως αυτά παραδίδονται από τους ξένους συγγραφείς στο πρωτότυπο. Αυτό αρχίζει να συμβαίνει όταν πια η αστική και η γυναικεία χειραφέτηση έχουν φτάσει σε έναν ικανοποιητικό βαθμό και τόσο ο Λάσκαρης όσο και οι σύγχρονοί του είναι έτοιμοι να αφομοιώσουν τα ήθη των ευρωπαϊών ηρώων στο φυσικό τους περιβάλλον με τα γαλλικά τους ονόματα και τα εξελιγμένα αστικά τους ήθη. Όταν νιώσουν ότι η σύγχρονή τους κοινωνία έχει κατακτήσει μια έστω πρωτοβάθμια αστική ταυτότητα στα πρώτα χρόνια του εικοστού αιώνα. Και για να επικυρώσει την αλλαγή αυτή ο Λάσκαρης περνάει στις αρχές του αιώνα στη μετάφραση, στη σχεδόν πιστή απόδοση αστικών κωμωδιών, περισσότερο τολμηρών από αυτών του παρελθόντος και στα πρόθυρα της απελευθέρωσης των σεξουαλικών ηθών. Μια απελευθέρωση που δεν θα έρθει ούτε με τις πρωτότυπες ούτε με τις διασκευασμένες ή

μαθαίνουν ποτέ τις απιστίες των συζύγων τους. (Τα ονόματα των προσώπων προέρχονται από τις μεταφράσεις του Λάσκαρη.)

⁹ Σε ελάχιστα έργα έχουμε συζυγική απιστία στο σύνολο των κωμωδιών του Λάσκαρη. Ένα από αυτά αποτελεί ο μονόλογος του Λάσκαρη *Διά της μεθόδου του παππά*, όπου ένα νιόπαντρο ζευγάρι αποφασίζει να περάσει το μήνα του μέλιτος στην πόλη των οργίων, το Παρίσι. Μόνο που στην επιστροφή αποκαλύπτεται ότι ο άντρας έχει απιστήσει προς τη σύζυγό του επτά φορές, ενώ η θεοσεβούμενη σύζυγος δεκαέξι. Βλ. ΛΑΣΚΑΡΗΣ 1896, 26-27. Άλλα έργα στα οποία συναντάμε απιστία της γυναίκας προς τον άντρα είναι ο μονόλογος *Τιμή το χρήμα* καθώς και η μετεξέλιξη του συγκεκριμένου μονολόγου στο «κωμικόν δράματιον» *Οι έντιμοι*. Αντίστοιχα, απιστία του άντρα προς τη γυναίκα έχουμε στην *Αντιπεθερίνη* και στο *Δίδονται μαθήματα ταγκό*.

μεταφρασμένες κωμωδίες του Λάσκαρη, αλλά που θα παραμονεύει να εκφραστεί στις σκηνές των θεάτρων της Κοτοπούλη και της Κυβέλης ή στα επερχόμενα έργα του Γρηγόριου Ξενόπουλου, λίγο μετά το κλείσιμο των δύο πρωτοποριακών σκηνών των αρχών του αιώνα, της Νέας Σκηνης και του Βασιλικού.

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη
Ερευνήτρια Γ', Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών
Νικηφόρου Φωκά 130, 741 00 Ρέθυμνο
georgiadi@ims.forth.gr

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΠΑΡΑΠΟΜΠΕΣ

- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, Κ. 2006. *Η συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ού αιώνα*. Τομέας Θεατρολογίας, Τμήμα Φιλολογίας, Πανεπιστήμιο Κρήτης. Δημοσίευτη διδακτορική διατριβή. Διαθέσιμη στο Αρχείο Διδακτορικών Διατριβών, Εθνικό Κέντρο Τεκμηρίωσης: <<http://hdl.handle.net/10442/hedi/18350>>.
- _____, 2010α. Πηγές της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου: Το άγνωστο αρχείο του Νικόλαου Ι. Λάσκαρη. *Σκηνή 1*: 179-235.
- _____, 2010β. Ο Σύνδεσμος των Δραματικών Συγγραφέων και τα συγγραφικά δικαιώματα στο θέατρο. Στο: ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ και ΓΥΤΖΟΥΡΗΣ (επιμ.) 2010, 201-210.
- _____, 2014. Οι εκδόσεις των έργων του Νικόλαου Λάσκαρη: μια απόπειρα συγκεντρωτικής καταγραφής. *Σκηνή 5*: 125-142.
- ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ, Κ. και ΓΥΤΖΟΥΡΗΣ, Α. (επιμ.) 2010. *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο νεοελληνικό θέατρο: Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*. Πρακτικά του Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου αφιερωμένου στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Ρέθυμνο, 23-26 Οκτωβρίου 2008. (Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών – Τμήμα Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης.) Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- ΚΑΣΙΝΗΣ, Κ.Γ. 2005. *Διασταυρώσεις, Β': Μελέτες για τον 10' & Κ' αι*. Αθήνα: Χατζηνικολή.
- ΛΑΣΚΑΡΗΣ, Ν.Ι. 1896. «Διά της μεθόδου του παπά» (Μονόλογος). *Ημερολόγιον του Σκριπ διά το έτος 1897*. Αθήνα, 26-27.
- ΣΠΑΘΗΣ, Δ. 1986. *Ο Διαφωτισμός και το Νεοελληνικό Θέατρο*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α. 2010. *Αρχοντοχωριάτης και Αγαθόπουλος ο Ξηροχωρίτης*: Όπου ο Παντελής Σούτσας συναντά τον Μολιέρο (1876). Στο: ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ και ΓΥΤΤΖΟΥΡΗΣ (επιμ.) 2010, 43-50.
- ΤΑΜΠΑΚΗ, Α. 1993. *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος}-19^{ος} αι.)*. Μία συγκριτική προσέγγιση. Αθήνα: Αφοί Τολίδη.
- _____, 1995. *Ιστορία και θεωρία της μετάφρασης, 18^{ος} αιώνας – Ο Διαφωτισμός*. Αθήνα [ηλεκτρονική ανάρτηση 2011]. Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <https://www.academia.edu/844488/_18_-_1995_-with_a_summary_in_french_2011_121_> (ημερομηνία πρόσβασης: 23 Αυγούστου 2013).
- _____, 2004. *Περί νεοελληνικού Διαφωτισμού. Ρεύματα ιδεών & διάλογοι επικοινωνίας με τη δυτική σκέψη*. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών/Ergo.
- ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ, Θ. 2002α. Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του Διαφωτισμού στο ελληνικό θέατρο. Στο: Ι. ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ (επιμ.), *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το ελληνικό θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα»*, Αθήνα, 17-20 Δεκ. 1998. Αθήνα: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών/Ergo, 81-88.
- _____, 2002β. *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Τόμος Α1: Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του... 1828-1875. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- _____, 2004. *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης.
- BISSON, A. 1903. *Ο μακαρίτης Τουρινέλ: κωμωδία εις πράξεις τρεις κατά διασκευήν Νικ. Ι. Λάσκαρη*. Εν Αθήναις: Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη.
- _____, 1907. *Feu Tourinel: comédie en trois actes*. Paris: Calmann-Lévy. [Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Γαλλίας, <<http://www.gallica.bnf.fr>>.]
- FEYDEAU, G. 1952. *Champignol malgré lui: pièce en trois actes*. Στο: *Théâtre Complet, VI: Gibier de potence. Champignol malgré lui. Un fil à la. Notre future. Cent millions qui tombent*. [Les Documents littéraires.] Paris: Le Bélier. [Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <<http://visualiseur.bnf.fr/CadresFenetre?O=NUMM-101440&M=tdm>>.]
- FEYDEAU, G. και DESVALLIÈRES, M. 1903. *Σαμπινιόλ χωρίς να θέλη: κωμωδία εις πράξεις τρεις, μετάφρασις Νικ. Ι. Λάσκαρη*. [Θεατρική Βιβλιοθήκη.] Εν Αθήναις: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη.
- GONDINET, E. 1894. *Les Convictions de Papa : comédie en un acte*. Στο: *Théâtre Complet, III: Le plus heureux des trois. Les révoltées. Le club. Les*

- Convictions de Papa*. Paris: Calmann-Lévy, 385-450. [Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <<http://www.gallica.bnf.fr>>.]
- _____, 1895-1896. *Ο πολιτικός ανεμόμυλος*, κωμωδία εις μίαν πράξιν, [μετ. Νικ. Ι. Λάσκαρης]. *Οι δύο Κόσμοι*, έτος Α', αρ. 39-41 (18 Ιουλ. - 8 Αυγ. 1896): 439-440, 446-447, 456-457.
- [GONDINET, E.] 1904. *Ο πολιτικός ανεμόμυλος: κωμωδία μονόπρακτος, διασκευασθείσα υπό Νικ. Ι. Λάσκαρη*. Εν Αθήναις: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Δ. Φέξη.
- MARC-MICHEL, M.-M. και LABICHE, E. 1858. *Un gendre en surveillance: comédie en un acte, mêlée de chants*. Paris: Michel-Lévy Frères.
- LABICHE, E. 1911. *Πεθερού ανησυχία: κωμωδία εις πράξιν μίαν, κατά διασκευήν εκ του γαλλικού του Labiche*. Στο: ΚΩΝΣΤ. Φ. ΣΚΟΚΟΥ, *Εθνικόν Ημερολόγιον χρονολογικόν, φιλολογικόν και γελοιογραφικόν του έτους 1911: έτος εικοστόν έκτον*. Εν Αθήναις, 337-356.
- LABICHE, E. και DURU, A. 1898. *Doit-on le dire?* Στο: *Théâtre Complet de Eugène Labiche avec une préface par Emile Augier*, τόμ. ΙΧ. Paris: Calmann Lévy, 1-130. [Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <<http://www.gallica.bnf.fr>>.]
- _____, 1903. *Να το λέμε; Κωμωδία εις πράξεις τρεις κατά μετάφρασιν Ν. Ι. Λάσκαρη*. Εν Αθήναις: Εκδοτικός Οίκος Γεωργίου Φέξη.
- [MOLIÈRE] ΜΟΛΙΕΡΟΣ 1884. «Ο κατά φαντασίαν απατώμενος σύζυγος», κωμωδία μονόπρακτος εμμέτρως εξελληνισθείσα υπό Ν. Ι. Λ. *Ιλισσός* 1 και 2 (1 και 9 Ιουνίου 1884).
- _____, 1891. *Ο κατά φαντασίαν κερατάς: κωμωδία εμμέτρως εξελληνισθείσα υπό Νικ. Ι. Λάσκαρη*. Εκδίδεται υπό Π. Σιαπάτου, ηθοποιού. Αθήνησι.
- MOLIÈRE 1922. *Sganarelle ou Le cocu imaginaire en vers*, 1660. Paris: Librairie de France. [Διαθέσιμο στην ιστοσελίδα: <<http://www.gallica.bnf.fr>>.]
- ΣΤΑΥΡΑΚΟΠΟΥΛΟΥ, Α. 2013. Translation as Geographical Relocation: Nineteenth-Century Greek Adaptations of Molière in the Ottoman Empire. Στο: S. BAZZAZ, Y. BATSAKI και D. ANGELOV (επιμ.), *Imperial Geographies in Byzantine and Ottoman Space*. [Hellenic Studies Series 56.]. Cambridge, MA/London: Harvard University Press, 207-223.



**Nikolaos Laskaris and the beginning of the end
for adaptation ‘to our customs’ in the context
of the translation of French comedies**

Constantina GEORGIADI

Abstract

THE PRESENT PAPER aims to investigate a series of French comedies translated by the comic playwright Nikolaos Laskaris with the method of the ‘adaptation to our customs’, a common practice applied to the translations of Molière and Goldoni, since the last decade of the 18th century. The same method, however, is still in use up to the end of the 19th century by important playwrights such as Laskaris. The practice seems to fade out at the turn of the century; Laskaris then tends towards a more accurate translation, although never absolutely faithful. This transition from adaptation to translation seems to bother him in practical ways, in a period in which bourgeois emancipation has become a reality for the Greek state, while European mores and customs have turned to be even more familiar to Athenian spectators.

