

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

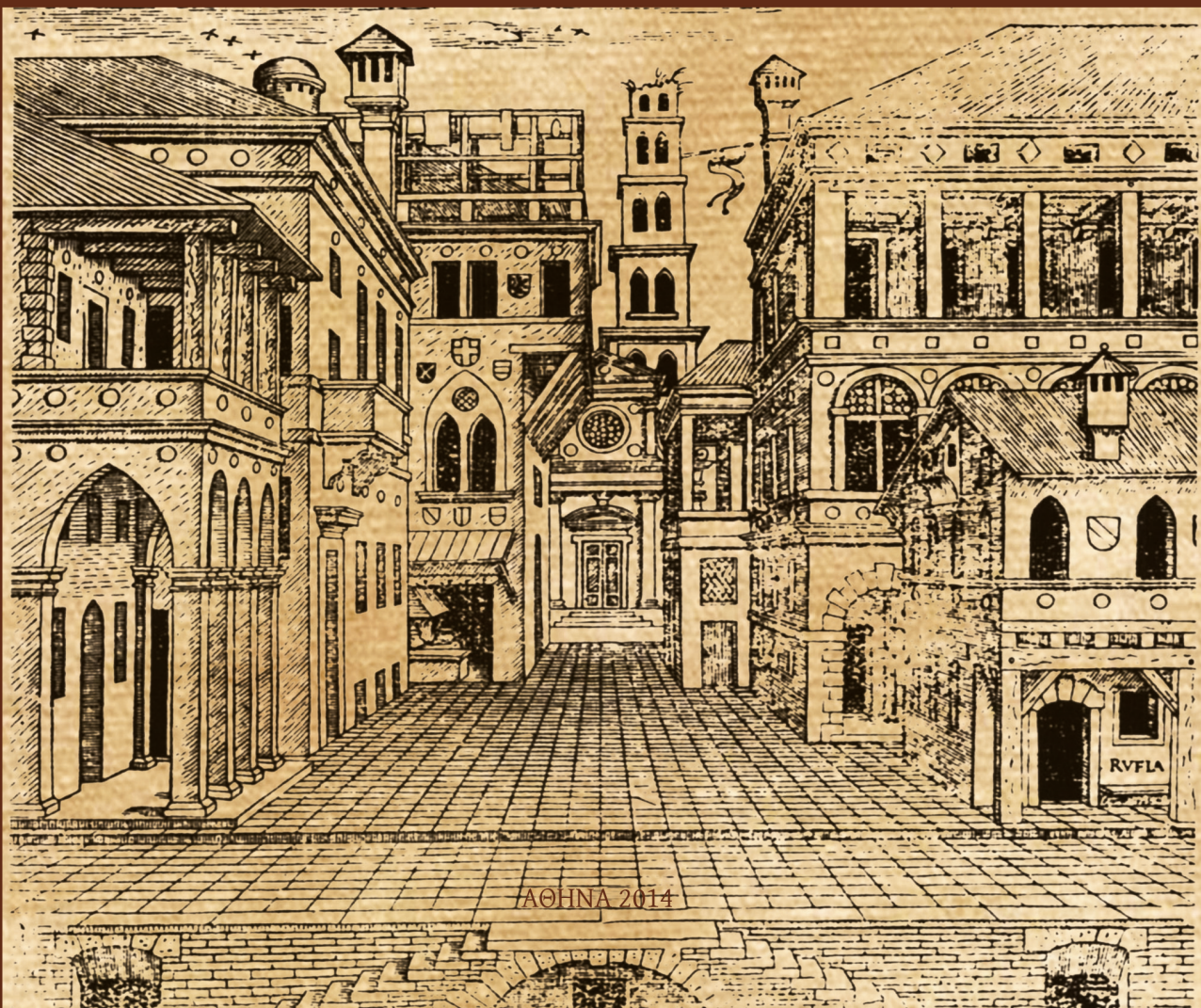
Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

ΤΟΜΟΣ 12/2

VOLUME 12/2

PARABASIS

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens



ΑΘΗΝΑ 2014

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Τόμος 12/2

Volume 12/2

Παράβασις· τοῦτο λέγεται παράβασις, ἅπερ ἔλεγον ἐπιστρέφοντες οἱ χορευταὶ πρὸς τοὺς θεωμένους. ἔστι δὲ ὁ τρόπος, ὅταν καταλιπὼν τὰ ἐξῆς τοῦ δράματος ὁ ποιητὴς συμβουλευῆ τοῖς θεωμένοις ἢ ἄλλο ἐκτὸς λέγῃ τι τῆς ὑποθέσεως. Παράβασις δὲ λέγεται, ἐπειδὴ ἀπήρτηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως, ἢ ἐπεὶ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον. ἔστᾱσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἐστῶτες καὶ πρὸς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ PARABASIS

Επιστημονικό Περιοδικό
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Πανεπιστημίου Αθηνών

Journal of the
Department of Theatre Studies
University of Athens

Τόμος 12/2

Volume 12/2

Κ. ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ	C. GEORGIADI
Κ. ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ	K. DIAMANTAKOU-AGATHOU
Γ. ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ	G. IOANNIDIS
Χ. ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ	CHR. PALAIOLOGOU
Β. ΠΟΥΧΝΕΡ	W. PUCHNER
Ε. ΠΡΟΥΣΑΛΗ	E. PROUSALI
Κ. ΡΙΤΣΑΤΟΥ	K. RITSATOU
ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ	BOOK REVIEWS
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ	SUMMARIES
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ	THE AUTHORS OF THE VOLUME
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ	DISSERTATIONS

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΑΘΗΝΑ 2014

NATIONAL AND KAPODISTRIAN
UNIVERSITY OF ATHENS
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES
ATHENS 2014

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Αλεξία Αλτουβά, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβλάκης, Κωνσταντζα Γεωργακάκη, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Άννα Καρκατσούλη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχνερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Εύα Στεφανή, Μάνος Στεφανίδης, Ευανθία Στιβανάκη, Άννα Ταμπάκη, Σοφία Φελοπούλου

Διευθυντής: Βάλτερ Πούχνερ

Επιμελητής έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
Φιλοσοφική Σχολή
Πανεπιστημιούπολη Ιλισίων
15784 Αθήνα

Η *Παράβασις* δημοσιεύει μόνο επιστημονικές μελέτες που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέματα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου. Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στην παραπάνω διεύθυνση και στην ηλεκτρονική διεύθυνση wrochn@theatre.uoa.gr (καθ. Βάλτερ Πούχνερ).

Η έκδοση πραγματοποιείται με την οικονομική ενίσχυση του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη

© Copyright: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Σελιδοποίηση - Εκτύπωση: «Στοιχειάγρα» Αφοί Εμμ. Παπαδάκη ΕΠΕ, τηλ.: 210 3631298

PARABASIS

Journal of the Department of Theatre Studies of the
National and Kapodistrian University of Athens

Editorial Board

Minas I. Alexiadis, Alexia Altouva, Kaiti Diamantakou-Agathou, Spyros A. Evangelatos, Sofia Felopoulou, Konstantza Georgakaki, Grigoris Ioannidis, Anna Karakatsouli, Platon Mavromoustakos, Kyriaki Petrakou, George P. Pefanis, Walter Puchner, Ioanna Remediaki, Chrysothemis Stamatopoulou-Vassilakou, Eva Stefani, Manos Stefanidis, Evanthia Stivanaki, Anna Tabaki, Gogo K. Varzelioti, Iosif Vivilakis

Director: Walter Puchner

Editor: Gogo K. Varzelioti

Address: Department of Theatre Studies
Faculty of Philosophy
University Campus
15784 Athens

Parabasis publishes only scientific articles promoting in a definite way concrete research topics concerning the area of history and theory of theatre and drama.

Contributions and reviews in English, French, German and Italian should be sent to the above address and the electronic address wrochn@theatre.uoa.gr (prof. Walter Puchner).

The edition performed with the financial support of the Foundation Kostas and Eleni Ourani

© Copyright: Department of Theatre Studies of the
National and Kapodistrian University of Athens

Pagination - Printing: Papadakis Bros LTD, tel.: 210 3631298

ISSN 2241-7001

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Σημείωση της συντακτικής επιτροπής 13

ΜΕΛΕΤΕΣ

Θεωρητικά/μεθοδολογικά

Βάλτερ Πούχγκερ,
Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την
Erika Fischer-Lichte 15

Αρχαιότητα και πρόσληψή της

Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου,
Ο «μυστηριώδης» Ευριπίδης του Γρυπάρη. Δοκίμια μιας ανεκπλήρωτης (;)
μετάφρασης 39

Ιστορικά και δραματουργικά

Χριστίνα Παλαιολόγου,
Ο μύθος του Βασιλιά Κανδαύλη. Η αξιοποίηση των παραμυθιακών
στοιχείων του μύθου από την αρχαία ελληνική γραμματεία
στο νεοελληνικό θέατρο 81

Κωνσταντίνα Ριτσάτου,
Η απαγωγή της Καρυάτιδας από τον Έλγιν και η μεταμόρφωσή της
στη δραματουργία της Μπελ Επόκ 99

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη,
Πρώτες επαφές του Ελληνικού Θεάτρου με την Ισπανική Δραματουργία
στον 19^ο αιώνα 121

Εύη Προύσαλη,
Ταυρίδα και Κολχίδα: από τις «ετεροτοπίες του δράματος» στις ου-τοπίες
του Βασίλη Ζιώγα 131

ΕΚΔΟΣΗ ΚΕΙΜΕΝΩΝ

Βάλτερ Πούχγκερ,
Ανέκδοτες θεατρικές μεταφράσεις του Μεταστάσιου από τον Ιωάννη
Νικολάου Καρατζά (τέλη 18^{ου} - αρχές 19^{ου} αιώνα). *Δημοφώνδης,*
Υπερμνήστρα, Νήσος η έρημος. Προδρομική μελέτη 145

Γρηγόρης Ιωαννίδης,
Άγνωστα (;) έργα του Βασίλη Ζιώγα. Η «ιατρική κωμωδία»
Μούμια (1959) 181

ΔΙΑΦΟΡΑ

Βάλτερο Πούχγερο, Και άλλη πηγή για το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο στην Οδησό	223
---	-----

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

(Βάλτερο Πούχγερο)

Αρχαιότητα

♦ Martin Revermann – Peter Wilson (eds.), <i>Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin</i> , Oxford, Oxford University Press 2008	231
♦ Edith Hall, <i>Greek Tragedy. Suffering under the Sun</i> , New York, Oxford University Press 2010	234
♦ Θεόδωρος Γ. Παππάς – Ανδρέας Γεω. Μαρκαντωνάτος (επιμ.), <i>Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις</i> . Εισαγωγή Δανιήλ Ιακώβ, Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg 2011	236
♦ Sebastiana Nervegna, <i>Menander in Antiquity. The Contexts of Reception</i> , Cambridge, Cambridge University Press 2013	238
♦ Nikos G. Charalabopoulos, <i>Platonic Drama and its Ancient Reception</i> , Cambridge, Cambridge University Press 2012	241
♦ Edith Hall – Amanda Wrigley (eds.), <i>Aristophanes in Performance 421 BC – AD 2007. Peace, Birds, and Frogs</i> , Oxford, Legenda – Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2007	246
♦ Conor Hanratty – Eleftheria Ioannidou (eds.), <i>Epidaurus Encounters. Greek Drama, Ancient Theatre and Modern Performance</i> , Berlin, Parodos 2011 (Epidaurus Forum I, European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama)	248
♦ <i>Eirene. Studia graeca et latina XLV</i> (2009), I-II	251
♦ C. W. Marshall, <i>The Stagecraft and Performance of Roman Comedy</i> , Cambridge, Cambridge University Press 2006 [2008, digitally printed version (with corrections) 2009]	252
♦ Alison Sharrock, <i>Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence</i> , Cambridge, Cambridge University Press 2009	256
♦ Κατερίνα Αρβανίτη, <i>Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο. Τόμος Α: Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης</i> , Αθήνα, Νεφέλη 2010	258
♦ Gonda van Steen, <i>Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands</i> , Oxford, Oxford University Press 2011	264

Ελληνικά των νεωτέρων χρόνων

♦ Μιχαήλ Σουμι[μ]άκη, <i>Ο Πιστός Βοσκός</i> . Ανασταλτική [sic] δεύτερη έκδοση, Παρουσίαση – Πρόλογος – Επιμέλεια έκδοσης Γιάννης Χρυσικόπουλος, Ζάκυνθος, εκδόσεις «Μέλλον» 2003 (Βιβλιοθήκη Ζακυνθίων Μελετών, Σειρά Θεάτρου, Βιβλίο τρίτο)	272
--	-----

- ♦ Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή: Σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα* (Commedia cretese e vita quotidiana. La relazione tra l'immagine scenica e la società nella città di Candia durante la Venetocrazia), Πρόλογος Χρ. Μαλτέζου, Αθήνα-Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας / Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia 2011 (Θωμάς Φλαγγίνης 5)..... 273
- ♦ Τασούλα Μ. Μαρκομχελάκη (επιμ.), *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου Σητεία, 31/7-2/8/2009*, Ηράκλειο 2012..... 276
- ♦ Τζουάνε Παπαδόπουλος, *Στον καιρό της σχόλης (L'Occio). Αναμνήσεις από την Κρήτη τον 17^ο αιώνα*. Εισαγωγή και σχολιασμός Alfred Vincent, Μετάφραση και επιμέλεια Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012 276
- ♦ *Κρητικά Χρονικά* τόμ. 31, Ηράκλειο 2011 276
- ♦ Lia Brad Chisacof, *Ρήγας. Ανέκδοτα κείμενα*, Αθήνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου – Gutenberg 2011 278
- ♦ Δημήτριος Καραμπερόπουλος, *Δεν είναι τελικά ο Ρήγας ο συγγραφέας των «Ανέκδοτων κειμένων» με την κωμωδία «Το σαγανάκι της τρέλλας»*, Αθήνα, Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα 2012 278
- ♦ Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος, *Το θεατρικό έργο του Δ. Κ. Βυζάντιου*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2010 284
- ♦ Κωνσταντίνα Ριτσάτου, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2011 286
- ♦ Διονύσης Πατράς, *Ομιλίες, Ζάκυνθος*, εκδόσεις Τρίμορφο 2004 291
- ♦ Διονύσης Πατράς – Κώστας Καποδίστριας, *Ομιλία στη Ζάκυνθος 1480-1864*, Ζάκυνθος, εκδόσεις Θεωρία 2011 291
- ♦ Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδοπούλου, *Τάσεις Ανανέωσης στο Νεοελληνικό Θέατρο. Ο Νουμάς και τα περιουσιακά της Αριστεράς (1903-1930)*, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις ΖΗΤΗ 2012 293
- ♦ Ελευθέριος Γ. Σκιαδάς, *Ο Ποιητής τον Κάρολο Παναγιώτης Ν. Θεοδοσίον. Η «άλλη όψη» της αθηναϊκής ιστορίας*, Αθήνα, Σύγχρονοι Ορίζοντες 2011 297
- ♦ Θανάσης Καραγιάννης, *Ιστορία της Δραματολογίας για παιδιά. Στην Ελλάδα (1871-1949) και την Κύπρο (1932-1949). Θεματολογία – Ιδεολογία – Παιδαγωγία. 22 Έλληνες δραματογράφοι. Με στοιχεία θεατρικής αγωγής και παραστασιογραφίας του σχολικού θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, εκδοτικός οίκος Αντ. Σταμούλη 2012 299
- ♦ Βαρβάρα Σπ. Γεωργοπούλου, *Ο Διόνυσος στο Ιόνιο. Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Αθήνα 2010 (Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Σειρά Διατριβών και Μελετών 14)..... 301
- ♦ Αρετή Βασιλείου, «*Επί ξηρού ακμής*». *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2012 303
- ♦ *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales* 48 (automne 2010), αφιέρωμα για την Ελλάδα 307
- ♦ Γεωργία Λαδογιάννη, *Ο Τόπος του Δράματος. Μελέτες για την ελληνική δραματολογία του 19ου και 20ού αιώνα*, Αθήνα, Παπαζήσης 2011 307

- ◆ Πάννης Κ. Μπαστιάς, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Εργογραφία – βιβλιογραφία*, τ. Γ', Συμπλήρωμα στους Α' και Β' τόμους, Αθήνα, Εκδόσεις Σκόκλη-Κουλεδάκη 2012 309
- ◆ Παναγιώτα Σωτήρχου, *Το μεταναστευτικό και προσφυγικό βίωμα στη νεοελληνική δραματουργία. Ρεπερτόριο Κρατικών Θεάτρων Ελλάδας και Κύπρου: 1932-1994*, εισαγωγή: Πλάτων Μαυρομούστακος, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Συμπαντικές Διαδρομές 2012..... 309
- ◆ Λυδία Σαπουνάκη-Δρακάκη – Μαρία Λουίζα Τζόγια-Μοάτσου, *Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης 2011 (Θεατρική Βιβλιοθήκη, Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινού)..... 310
- ◆ Στράτος Ε. Κωνσταντινίδης, *Το νεοελληνικό θέατρο σε αναζήτηση του Ελληνισμού*, μτφρ. Λάρα Καλλιόρη, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα, εκδόσεις Αρμός 2011 316
- ◆ Σκηνή. *Περιοδική έκδοση του Τμήματος Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, τεύχος 1 (φθινόπωρο 2010)..... 318
- ◆ Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τ. 12 (2009-2010), Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντιόχου Ευαγγελάτου, διευθ. σύνταξης Γεώργιος Ν. Μοσχόπουλος, Αργοστόλι 2010 319

Θεωρία και αισθητική

- ◆ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain, London-New York, Routledge 2008 321
- ◆ Robert Leach, *Theatre Studies. The basics*, London-New York, Routledge 2008 322
- ◆ Günter Berghaus, *Theatre, Performance and the Historical Avant-garde*, New York, Palgrave Macmillan 2005 (paperback 2010)..... 325
- ◆ Kenneth Pickering, *Key Concepts in Drama and Performance*, New York, Palgrave Macmillan 2005 (2nd edition 2010)..... 326
- ◆ Freda Chapple – Chiel Kattenbelt (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*. IFTR/FIRT Theatre and Intermediality Working Group, Amsterdam - New York, Rodopi 2006 (Themes in Theatre. Collective Approaches to Theatre and Performance 2) 328
- ◆ Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* [Επιστήμη του Θεάτρου. Μια εισαγωγή στις βάσεις του κλάδου], Tübingen - Basel, A. Francke 2010 332
- ◆ S. E. Wilmer (ed.), *Writing & Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City, University of Iowa Press 2004 335
- ◆ Peter Bürger, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*. Μετάφραση από τα Γερμανικά: Πύργος Σαγκριώτης, Πρόλογος: Νίκη Λοϊζίδη, Αθήνα, Νεφέλη 2010 338
- ◆ Νάσος Βαγενάς, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, έκδοση επιφυξημένη, Αθήνα, εκδόσεις Πόλις 2012 346
- ◆ Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, *Ο μαγικός ανλός του Ορφέα. Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2010..... 350
- ◆ Joslin McKinney – Philip Butterworth, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge, Cambridge University Press 2009 352
- ◆ Sabas Patsalidis – Elizabeth Sakellaridou (eds.), «The Text Strikes Back: The Dynamics of Performativity», *Gamma/Γράμμα, Journal of Theory and Criticism / Περιοδικό Θεωρίας και Κριτικής* 17 (Aristotle University of Thessaloniki / Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2009) 354

◆ Andreas Kotte, <i>Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions</i> , Wien-Berlin, LIT-Verlag 2010	360
◆ Ulf Birbaumer – Michael Hüttler – Guido di Palma (eds.), <i>Corps du théâtre. Organicité, contemporanéité, interculturalité / Il corpo del teatro. Organicità, contemporaneità, interculturalità</i> , Vienne, Hollitzer Wissenschaftsverlag 2010 (Don Juan Archiv Wien, ed. Hans Ernst Weidinger / Michael Hüttler, <i>Specula spectacula</i> 1)	361
◆ Friedemann Kreuder – Stefan Hulfeld – Andreas Kotte (eds.), <i>Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis</i> [Θεατρική ιστοριογραφία. Συνέχειες και τομές σε συζήτηση και πρακτική], Tübingen, Francke Verlag 2007	363
◆ Kristin Thompson – David Bordwell, <i>Ιστορία του Κινηματογράφου</i> , μτφρ. Νίκος Λέρος – Ρίτα Κολαίτη, επιμ. Εύα Στεφανή, Αθήνα, Πατάκης 2011	365
<i>Ευρώπη και Αμερική</i>	
◆ Julie Stone Peters, <i>Theatre of the Book 1480-1880. Print, Text, and Performance in Europe</i> , New York, Oxford University Press 2000 (reprint 2009)	368
◆ Richard Dutton (ed.), <i>The Oxford Handbook of Early Modern Theatre</i> , New York, Oxford University Press 2009	372
◆ Barbara Ravelhofer, <i>The Early Stuart Masque. Dance, Costume, and Music</i> , Oxford, Oxford University Press 2006 (reprint 2010)	375
◆ Agostino Ricchi – Nicola Sofianòs, <i>I tre tiranni (secondo la redazione del cod. lucchese 1375)</i> , a cura di Cristiano Luciani (<i>Cinquecento - Testi e Studi di Letteratura italiana</i> , Testi 13, n.s. 3), Manziiana (Roma), Vecchiarelli Editore 2012	379
◆ Xenia Georgopoulou, <i>The Body as Text in Shakespeare's Plays. The Fashioning of the Sexes</i> . With a Foreword by John Jowett, Lewiston - Queenston - Lampeter, The Edwin Mellen Press 2011	382
◆ Juliet Dusinberre, <i>Shakespeare and the Nature of Women</i> , third edition, Houndsmill, Basingstoke - New York, Palgrave Macmillan 2003 (1975, 1996)	382
◆ Ξένια Γεωργοπούλου, <i>Ζητήματα Φύλου στο Θέατρο του Σαίξπηρ και της Αναγέννησης</i> , Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2010	387
◆ Charles Mazouer, <i>Le Théâtre français de l'âge classique. II. L'apogée du classicisme</i> , Paris, Honoré Champion Éditeur 2010	389
◆ Σάββας Πατσαλίδης, <i>Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος. Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες</i> , τ. 1: 1620-1960, τ. 2: 1960-2009, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2010	390
◆ David Barnett, <i>Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre</i> , Cambridge etc., Cambridge University Press 2005 (digitally printed version 2009) (Cambridge Studies in Modern Theatre)	397
◆ Erika Fischer-Lichte – Barbara Gronau – Christel Weiler (eds.), <i>Global Ibsen. Performing Multiple Modernities</i> , New York-London, Routledge 2011	399
◆ Peter Raby (ed.), <i>The Cambridge Companion to Harold Pinter</i> , Second edition, Cambridge, Cambridge University Press 2009 (first edition 2001)	402
◆ Wolfgang Sting – Norma Köhler – Klaus Hoffmann – Wolfram Weiße, Dorothea Gießbach (eds.), <i>Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft</i> [Ερεθισμός και διαμεσολάβηση. Θέατρο σε μια διαπολιτισμική και πολυθρησκευτική κοινωνία], Berlin, Lit-Verlag 2010 (Scena 4)	403

◆ Peri Efe (ed.), <i>Hayal perdesinde ulus, deęişim ve geleneęin icadi</i> [Nation, Change and Invention of Tradition on the Shadow Screen], Istanbul, Tarih Vakfı Yurt Yayınları 2013.....	405
◆ <i>Maske und Kothurn</i> 55 (Βιέννη 2009).....	406
◆ <i>Maske und Kothurn</i> 58 (2012) τεύχ. 1.....	408
◆ Anna Malizu – Medana Weident – Irina Wolf (eds.), <i>Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum</i> [Το ρουμανικό θέατρο μετά το 1989. Οι σχέσεις του με τον γερμανόφωνο χώρο]. Berlin, Frank & Timme 2001 (Forum: Rumänien, vol. 8).....	409
ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ / SUMMARIES.....	413
ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ.....	417
ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ.....	421
Αικατερίνη Π. Δεμέστιχα, Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α' (1864-1900). Οι παραστάσεις.....	421
Αγγελική Ζάχου, Το «πρόβλημα της μουσικής» στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις αρχαίας Τραγωδίας.....	421
Μαρία Ηλιάδη, Ο Αναστάσιος Απέργης και ο θίασος «ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ».....	422
Μαρία Κονομή, Οι <i>Τρωάδες</i> στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων.....	423
Στέλλα Κουλάνδρου, Οι Έλληνες τραγικοί στη σύγχρονη γαλλική δραματολογία.....	424
Ιρένα Μπογκντάνοβιτς, Το θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της.....	425
Κατερίνα Μπρεντάνου, Η θεατρική ζωή του Πειραιά (από την πρώτη παράσταση έως το 1922).....	425
Σταματία Νεοφύτου-Γεωργίου, Το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματολογία του 20ού αιώνα.....	426
Χριστίνα Παλαιολόγου, Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματολογία του 20 ^{ού} αιώνα (1890-1980).....	427
Παναγιώτα Σωτήρχου, Το θέμα της μετανάστευσης και του εκπατρισμού στη νεοελληνική δραματολογία (ρεπερτόριο κρατικών θεάτρων Ελλάδας και Κύπρου: 1932-1994.....	428
Μαρία Χαμάλη, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller και η ελληνική σκηνή: από την πρώτη εμφάνιση στην καθιέρωση (1931-1956).....	428

Σημείωση της συντακτικής επιτροπής

Το επιστημονικό περιοδικό του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών γιορτάζει σε λίγο τα 20 χρόνια της ύπαρξής του. Έχει εκδώσει ως τώρα 11 τόμους (βλ. Γωγώ Βαρζελιώτη και Άννα Καρακατσούλη, *Παράβασις ευρετήριο τόμοι 1-9*, Αθήνα 2010) και πάνω από 10 τόμους παραρτημάτων με συνολικά πάνω από 10.000 σελίδες. Με την ευκαιρία της μετατροπής τους περιοδικού σε ηλεκτρονικό on line journal θα ήθελα να ευχαριστήσω όλους εκείνους τους συναδέλφους που είχαν την ευθύνη της φροντίδας ξεχωριστών τόμων και παραρτημάτων: τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο (τόμ. 1-2), τον Ιωσήφ Βιβιλάκη (τόμ. 3), την Κωνσταντζα Γεωργακάκη (τόμ. 4) και όλως ιδιαιτέρως τον Γιώργο Πεφάνη (τόμ. 5-11) που σχεδόν για μια δεκαετία ανέλαβε την ευθύνη της έκδοσης οκτώ ογκωδών τόμων του περιοδικού με πάνω από 4000 σελίδες και μάλιστα σε ετήσιο ρυθμό· επίσης νιώθω την ανάγκη να ευχαριστήσω όλους τους άλλους συναδέλφους, που είχαν αναλάβει την εκδοτική φροντίδα των πολλαπλών παραρτημάτων, τον Ιωσήφ Βιβιλάκη, την Άννα Ταμπάκη, την Χρυσόθεμι Σταματοπούλου-Βασιλάκου, την Κυριακή Πετράκου, την Γωγώ Βαρζελιώτη, την Αγνή Μουζενίδου, τον Γρηγόρη Ιωαννίδη, την Άννα Καρακατσούλη, την Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ. Η ανιδιοτελής προσφορά τους στην επιστήμη, την κοινωνία και το Τμήμα θα γραφεί κάποτε με ξεχωριστά γράμματα στην μικρή ιστορία της ελληνικής θεατρολογίας.

Με τον 12ο τόμο, σε ηλεκτρονική πάντα μορφή, θα εισέλθει και ένας άλλος νεωτερισμός, τον οποίο επίσης επιβάλλει η εποχή μας: τη διεθνοποίηση των ερευνητικών αναζητήσεων και αποτελεσμάτων (βλ. και Kyriaki Petrakou – Anna Karakatsoulis (eds), *Research into Modern Greek Theatre (1995-2005). Summaries of the Academic Publications of the Department of Theater Studies in the University of Athens*, Athens 2005), και ως συνεπακόλουθο την ύπαρξη μιας αυξημένης ανάγκης έκφρασης στις κύριες γλώσσες της Ευρώπης (αγγλικά, γαλλικά, γερμανικά, ιταλικά). Για τον λόγο αυτό αποφασίστηκε, κάθε τόμος του περιοδικού να κυκλοφορήσει σε δύο ξεχωστά τεύχη, ένα που να απευθύνεται σε ένα διεθνές αναγνωστικό κοινό, και ένα που περιορίζεται στην ελληνική γλώσσα (με περιλήψεις στα αγγλικά). Επίσης καθιερώθηκε το έθιμο, ορισμένα μελετήματα να ενταχθούν σε ειδικά αφιερώματα για συγκεκριμένα ερευνητικά θέματα, εκτός από τα μελετήματα με ελεύθερη θεματική επιλογή. Στην περίπτωση αυτή αποστέλνεται πρόσκληση για συμμετοχή και σε ξένους μελετητές. Στο 12ο τόμο αυτό το αφιέρωμα (special issue) είναι «Theatre and the city». Επίσης καθιερώνεται, εκτός από τις βιβλιοκρισίες και ένα τμήμα για την έκδοση ανέκδοτων θεατρικών κειμένων και ένα τμήμα «Διάφορα» (Miscellanea) με μικρές και πολύ ειδικευμένες μελέτες.

Walter Puchner

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΙΣΘΗΤΙΚΗ ΤΗΣ ΤΕΛΕΣΤΙΚΟΤΗΤΑΣ
Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte

Το 2004 η Erika Fischer-Lichte, εξέχουσα προσωπικότητα της γερμανικής και διεθνούς Θεατρολογίας με πλούσιο συγγραφικό έργο, η οποία πρωτοστάτησε στη θεμελίωση και διάδοση της θεατρικής σημειολογίας¹ και τώρα της φαινομενολογίας, εξέδωσε στον γνωστό εκδοτικό οίκο Suhrkamp έναν κομψό τόμο σε σχήμα βιβλίου τσέπης με τίτλο *Ästhetik des Performativen* (Αισθητική του τελεστικού),² ο οποίος συνοψίζει τους προβληματισμούς της μιας εικοσαετίας από τότε, που έγινε αισθητή η περιοριστική λειτουργικότητα του σημειωτικού μοντέλου στην περιγραφή και ανάλυση της θεατρικής παράστασης, το οποίο μοντέλο α) περιορίζεται στην ανάλυση στην πλευρά της σκηνικής παραγωγής και παρακάμπτει την πρόσληψη εκ μέρους των θεατών, β) μένει στο επίπεδο των νοημάτων και δεν υπεισέρχεται σε θέματα αισθητικής, γ) μένει επίσης στο προθεσιακό επίπεδο της σκηνοθεσίας χωρίς εστίαση στην παράσταση ως πραγματικό γεγονός, και δ) έχει ξεπεραστεί από την ίδια τη θεατρική πράξη.³ Αυτό το βιβλίο είχε ιδιαίτερη απήχηση στη διεθνή βιβλιογραφία, κυρίως όσον αφορά τη φαινομενολογία του θεάτρου, η οποία έλαβε κατ' αυτόν τον τρόπο μια ισχυρή ώθηση.⁴ Ακριβώς για τον λόγο αυτό έχει μεταφραστεί και στα αγγλικά και εκδόθηκε το 2008 από τον γνωστό εκδοτικό οίκο Routledge, –πάντα με ισχυρή παρουσία στις performance studies και τη θεατρική ανθρωπολογία (όχι όμως πάντα με τα πιο εμπειριστατωμένα μελετήματα)–, με τον πιο εμπορικό τίτλο *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, ο οποίος όμως δεν ακριβολογεί,⁵ και με

¹ E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, τ. 1, *Das System der theatralischen Zeichen*, Tübingen 1983, τ. 2, *Vom «künstlichen» zum «natürlichen» Zeichen – Theater des Barock und der Aufklärung*, Tübingen 1984, τ. 3, *Die Aufführung als Text*, Tübingen 1984. Συντομευτική αγγλική μετάφραση *The Semiotics of Theater*, Bloomington-Indianapolis: University of Indiana Press 1992.

² E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004 (edition suhrkap 2373), σ. 378.

³ Βλ. τις βιβλιοκρισίες μου στο κεφάλαιο «Δομισμός και σημειολογία στη Θεατρική Επιστήμη: Από το θεωρητικό σύστημα στην αμφισβήτηση στην πράξη» στον τόμο του Β. Πούχγκερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2003, σσ. 25-142.

⁴ Βλ. J. Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008 και Β. Πούχγκερ, «Θέατρο και φαινομενολογία», στον τόμο: *Θεωρητικά Θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σσ. 425-575.

⁵ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain, New York 2008, σελ. 232. Το οπισθόφυλλο πληροφορεί τον αναγνώστη για τα εξής: «In this book, Erika Fischer-Lichte traces the emergence of performance as an art event in its own right. In setting performance art on an equal footing with the traditional art object, she heralds a new aesthetics. The peculiar mode of experience that a performance provokes –blurring distinctions between artist and audience,

εισαγωγή του Marvin Carlson.⁶ Μέρος των θέσεών της έχει περάσει και στη νέα *Εισαγωγή στη Θεατρολογία*, που κυκλοφόρησε το 2010.⁷

Το κείμενο αυτό έχει τον χαρακτήρα καλοτεκμηριωμένης επιστημονικής μελέτης αλλά συγχρόνως και τη λειτουργικότητα ενός αισθητικού маниφέστου, γραμμένο με τόλμη και αποφασιστικότητα, υποστηρίζοντας υποκειμενικές θέσεις, προσφέροντας μια ευρεία προσέγγιση σε επαγωγικά βήματα και με λογικά οργανωμένη ύλη, αλλά και με κάποια μονομέρεια στην εκτίμηση των πραγμάτων σχετικά με τις performances της πρωτοπορίας των τελευταίων δεκαετιών, το devised theatre, παραστατικά events κτλ. Ξεκινώντας, αυτή τη φορά «πέραν του σημείου»,⁸ εστιάζει αρχικά στις εντυπώσεις των θεατών, ξεχωρίζοντας το προθεσιακό επίπεδο της σκηνοθεσίας από το πραγματικό γεγονός της παράστασης⁹ με όλα τα απρόοπτά της, για να προχωρήσει ύστερα σε μια οντολογική θεμελίωσή της ως ενός αυτοτροφοδοτούμενου αναδραστικού κύκλου αμοιβαίων (αντι)δράσεων θεατών και ηθοποιών· αυτό που περιγράφηκε προηγουμένως ως ανθρωπολογική ουσία της θεατρικής παράστασης, η αμοιβαία επικοινωνία μεταξύ σκηνης και πλατείας, «ανεβάζεται» τώρα στο οντολογικό status μιας διαδικασίας, την οποία δεν ορίζουν ούτε ηθοποιοί ούτε θεατές (και ακόμα λιγότερο ο σκηνοθέτης), αλλά η οποία εξελίσσεται και διαδραματίζεται αυτόνομα και αυταρκώς, χρησιμοποιώντας και μάλιστα δημιουργώντας, θεατές και ηθοποιούς. Όπως σημείωσα με άλλη ευκαιρία, αυτή η ιδέα είναι του Gadamer, όταν μιλάει για το παιχνίδι: δεν παίζουν οι παίκτες ένα παιχνίδι αλλά το παιχνίδι παίζει με τους παίκτες.¹⁰ Αλλά ας μην προτρέξουμε.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Αιτιολόγηση μιας αισθητικής του τελεστικού» (σσ. 9-30),¹¹ ξεκινά με μια σύντομη περιγραφή του happening/performance/event της Marina Abramović το 1975 στο Innsbruck της Αυστρίας με τον τίτλο *Lips of Thomas*,¹² Η γιουγκοσλάβα performer ξεγυμνώνεται, καρφιτσώνει στον τοίχο μια φωτογραφία της μέσα στο πλαίσιο ενός αστεριού με πέντε γωνίες. Ύστερα πηγαίνει σ' ένα στα άσπρα στρωμένο τραπέζι με μια μπουκάλια κόκκινο κρασί, μια

body and mind, art and life— is here framed as the breeding ground for a new way of understanding performing arts, and through them even wider social and cultural processes».

⁶ Σχετικά με την εισαγωγή του Marvin Carlson (σσ. 1-10) βλ. τη βιβλιοκρισία μου για την αγγλική μετάφραση σ' αυτόν τον τόμο της *Παραβάσεως*.

⁷ E. Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/Basel 2010. Για τις πολλαπλές *Εισαγωγές στη Θεατρολογία* τα τελευταία χρόνια στα γερμανικά και αγγλικά (Balme 1999, 2008· Kotte 2005, 2010 κτλ.) βλ. Β. Πούχνερ, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011.

⁸ Βλ. Β. Πούχνερ, «Το θέατρο ως σύμβολο και ως σημείο» και «Το θέατρο πέραν του σημείου», *Θεωρητικά Θεάτρων*, σσ. 151-184, 185-197.

⁹ Αυτό τον μεθοδολογικό διαχωρισμό τον έχει εισαγάγει ο D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970.

¹⁰ Β. Πούχνερ, «Θεατρολογία χωρίς ιστορία και δράμα», *Νέα Εστία* 84, τ. 167, τεύχ. 1832 (Απρίλιος 2010), σσ. 781-787.

¹¹ Ακολουθώ το γερμανικό κείμενο της πρώτης έκδοσης.

¹² Το έχει περιγράψει και σε διάφορα άλλα μελετήματά της.

γυάλα με μέλι, ένα ασημένιο κουτάλι, ένα κρυστάλλινο ποτήρι και ένα μαστίγιο. Κάθεται σε μια καρέκλα και αρχίζει βασανιστικά αργά να τρώει όλο το μέλι και να πίνει όλο το κρασί. Ύστερα σπάει το κρυστάλλινο ποτήρι με το χέρι της και αιμορραγεί. Πηγαίνει κάτω από τη φωτογραφία της και με ένα ξυράφι χαράζει στην κοιλιά της ένα αστέρι με πέντε γωνίες. Αιμορραγεί. Κατόπιν τούτου γυρίζει την πλάτη στο κοινό και αρχίζει να μαστιγώνεται στην πλάτη. Αιμορραγεί και πάλι. Στη συνέχεια ξαπλώνεται σ' ένα σταυρό από πάγους με απλωμένα τα χέρια. Από το ταβάνι κρέμεται μια ηλεκτρονική σόμπα, που εστιάζει στην κοιλιά της. Τα τραύματα ανοίγουν πάλι και αιμορραγούν εκ νέου. Μένει ξαπλωμένη πάνω στους πάγους, προφανώς περιμένοντας η ζέστη της σόμπας να λιώσει τους πάγους τελείως. Μετά από μισή ώρα οι θεατές δεν άντεχαν άλλο το θέαμα και απελευθέρωσαν την κοπέλα από το σταυρό της.

Η performance, μια από αυτές που μετατρέπονται σε σωματικό βασανισμό (body art), κράτησε δύο ώρες, η performer δεν έδειχνε με καμιά έκφραση του προσώπου της πόσο πονάει. Οι επισκέπτες της γκαλερί δεν ήταν βέβαιοι, αν πρέπει ή όχι να διακόψουν το «έργο» που βλέπουν, αντιβαίνοντας στην καλλιτεχνική βούληση της δημιουργού. Δεν υπήρχαν κανόνες και νόρμες για τη συμπεριφορά τους. Χωρίς να το επιδιώκουν, έγιναν ενεργητικοί φορείς του θεάματος. Αυτό που έβλεπαν, δεν ήταν το φαίνεσθαι της θεατρικής σύμβασης, αλλά η κάθε πράξη της «ηθοποιού» είχε επίπνοες σωματικές συνέπειες για την ίδια· η κάθε καθυστέρηση της ενεργοποίησης του «κοινού νου» των θεατών να διακόψουν το αποκρουστικό θέαμα, είχε επίσης πραγματικές σωματικές συνέπειες για την performer.¹³ Η έκπληξη και το σοκ της παρακολούθησης των εξελίξεων μετατρέπεται σε ντροπή για τη δειλία να θέσει κανείς ένα τέλος στον αυτοβασανισμό, σε ενόχληση και οργή για το όλο event ή και ικανοποίηση για τον τερματισμό του. Η συγγραφέας σχετίζει τις πράξεις με θρησκευτικές τελετουργίες (μαστίγωση) ή και δημόσιες θεαματικές τιμωρίες στα μεσαιωνικά χρόνια. Κόντρα σε κάθε ερμηνευτική αισθητική δεν υπήρχε κάτι να καταλάβεις παρὰ να βιώνεις, να υποστείς κάποιες εμπειρίες οι οποίες οδηγούν σε μια εσωτερική μεταμόρφωση των θεατών. Τα συναισθήματα της έκπληξης, του τρόμου, της αηδίας, της δυσφορίας, της μέθεξης, της περιέργειας, της συμπόνιας, της ψυχικής ταλαιπωρίας είχαν τέτοια ένταση, που οι θεατές δεν πρόλαβαν να συνειδητοποιήσουν τα αόριστα νοήματα που εξέπεμπαν οι δυσσεμνήεντες πράξεις επί «σκηνής».¹⁴ Πρόκειται, πέραν των

¹³ Κατά τη θεωρία του happening, σαφώς στραμμένη ενάντια στο φαίνεσθαι του θεάτρου, όπου οι πράξεις έχουν μειωμένες συνέπειες, οι πράξεις δεν είναι ερμηνεύσιμες, δεν σημαίνουν (κάτι άλλο), είναι απλώς αυτά που είναι: it just happens· για την υποκριτική ως δοκιμαστικές πράξεις με μειωμένες συνέπειες βλ. Β. Πούχνερ, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, ό.π., σσ. 72 εξ· Α. Kotte, *Theaterwissenschaft*.

Eine Einführung, Wien/Köln/Weimar 2005, σσ. 15 εξ. κατά W. Puchner, «Elemente einer künftigen Theorie des Theaters», *Brauchtumerscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftlich-volk-skundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977, σσ. 335 εξ.

¹⁴ Η Fischer-Lichte παραπέμπει μεν σε σημασιολογικά συμφραζόμενα όπως τον Μυστικό

άλλων, και για μια ακραία τακτική «ενεργοποίησης» των θεατών, που ήταν η αισθητική επιδίωξη όλου του 20^{ου} αιώνα ήδη από την εποχή της κλασικής avant-garde.¹⁵

Με βάση αυτό το παράδειγμα, η συγγραφέας αμφισβητεί την εφαρμοσιμότητα της παραδοσιακής διχοτόμησης στην αντιληπτικότητα του κοινού σε τέτοιες περιπτώσεις: τη διχοτόμηση σε αντικείμενο και υποκείμενο, θεατές και ηθοποιούς, και τη διχοτόμηση του σώματος του ηθοποιού σε σημαίνον και σημαϊνόμενο: δεν είναι μόνο σημείο (νόημα, σημασία, σημαϊνόμενο) αλλά κυρίως και σχεδόν αποκλειστικά αυτό που είναι και ως τέτοιο εμφανίζεται (υλικότητα, φυσική διάπλαση, πραγματικότητα, σημαϊνόν)· ο ηθοποιός έχει ένα σώμα και είναι ένα σώμα. Δεν είναι ο δημιουργός που φτιάχνει ένα καλλιτέχνημα, αλλά ο ίδιος είναι το δημιούργημά του. Επειδή προϋπόθεση του θεατρικού γεγονότος είναι η συμπαρουσίαση θεατών και «ηθοποιών» στον ίδιο τόπο και κατά τον ίδιο χρόνο, η σχέση αντικειμένου (σκηνική παραγωγή) και υποκειμένου (πρόσληψη εκ μέρους των θεατών) γίνεται αμοιβαία και τα όρια μεταξύ τους αμβλύνονται. Για τις διαδικασίες αυτές η συγγραφέας επικαλείται πλήθος παραδείγματα από το *Untitled Event* το 1952 στο αμερικανικό Black Mountain College και τα «οργιαστικά» happenings της action art του Hermann Nitsch στη Βιέννη με τη σφαγή του κόκκορα ή του προβάτου¹⁶ ως το performative turn στη δεκατία του 1960, τον Schechner, LaMama, Living Theatre κτλ. Στα παραδείγματα αυτά της βίαιης αμφισβήτησης της θεατρικής σύμβασης φιγουράρει και το *Βρίζοντας το κοινό* του Peter Handke (1966).¹⁷ Η υλικότητα της παράστασης και η φύση της ως κοινωνικού συμβάντος ανεξαρτητοποιείται από τα όποια νοήματα και ερμηνεύματα· είναι ένα ιστορικό παράδοξο, ότι ακριβώς σε εκείνη τη φάση (δεκαετίες 1960 και 1970) που δημιουργείται η θεατρική σημειολογία και γίνεται ευρύτερα «της μόδας», έχει ήδη ξεπεραστεί από τη σκηνική πράξη.

Δείπνο, τη Φραγγέλωση και τη Σταύρωση (πέρα από το «αστικό» περιβάλλον, την υπερβολική κατανάλωση, την μαστίγωση ως ταπείνωση σε καλόγερους καθολικών ταγμάτων, την κρατική βία κτλ.), δεν σχολιάζει όμως το αστέρι με τις πέντε γωνίες (πεντάλφα, Πεντάγωνο, «εβραϊκό» αστέρι την εποχή των Ναζί, Χριστός ως Εβραίος) και τον τίτλο του «έργου», *Τα χείλη του Θωμά*, που συνδυάζουν δύο αρνητικές φιγούρες του κύκλου του Πάσχα, τον Ιούδα («Ο Ιούδας φίλησε υπέροχα») και τον άπιστο Θωμά, και οι θεατές καλούνται να θέσουν τα χέρια τους επί τον τύπον των ήλων, για να πιστέψουν ότι είναι πραγματικά. Επίσης υπάρχει και ο διπλασιασμός των πραγματικοτήτων: μια εικονική (φωτογραφία) και μια πραγματική (η ίδια η performer)· τη μια το «πένταστρο» την πλαι-

σιώνει, την άλλη φορά «εγγράφεται» στο σώμα της (Κάφκα, *Η αποικία των τιμωρημένων*). Οι περισσότερες performances δεν είναι τελείως απαλλαγμένες από νοήματα και συμβολισμούς, από κωδικοποιημένα μηνύματα και κάποιες δυνατότητες ερμηνείας, στοιχεία που είναι συνειδητά προγραμματισμένα, αλλά παραμένουν συχνά αόριστα και δεν βρίσκονται πάντα στην πρώτη γραμμή των αισθητικών επιδιώξεων.

¹⁵ Πούχνερ, *Θεωρητικά θέατρον*, σσ. 315-328.

¹⁶ Βλ. τις ερμηνείες του ίδιου του Nitsch, «Wiener Vorlesungen», *Maske und Kothurn* 51 (2003), τεύχ. 2-3), που παραπέμπουν σε θυσίες, αρχαία τραγωδία και χριστολογικά συμφραζόμενα.

¹⁷ Για το έργο και την παράσταση βλ. Β. Πούχνερ, «Peter Handke: θέατρο και πραγματικότητα», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 375-392.

Αν θέλουμε να σταθούμε για μια στιγμή πριν μπούμε στην ανάλυση του μοτέλου του «αυτοποιητικού αναδραστικού κύκλου» μεταξύ θεατών και ηθοποιών, που εξελίσσεται κατά τρόπο απρόοπτο και κάθε βράδυ διαφορετικά και για τον οποίο η συγγραφέας επικαλείται τα *Χείλη του Θωμά*, πρέπει να αναλογιστούμε πως το αποκρουστικό θέαμα δεν ήταν αφημένο στην τύχη, να εξελίσσεται με τρόπο ελεύθερο και απρόοπτο, κατά τη βούληση των θεατών· κάθε πράξη ήταν προγραμματισμένη, υπολογισμένη, σκηνοθετημένη, και το μόνο σημείο απρόοπτης εξέλιξης ήταν τότε θα επέμβουν οι θεατές να απελευθερώσουν την πρωταγωνίστρια από το μαρτύριό της και εάν και με ποιον τρόπο θα το κάνουν και ποιες ακριβώς ψυχικές διεργασίες υφίστανται πρωτίτερα για να φτάσουν στην απόφαση αυτή. Αυτό δεν προγραμματίζεται. Αλλά όλα τα άλλα ανήκουν στο προθεσιακό επίπεδο της σκηνοθεσίας. Επομένως ο θεωρητικός διαχωρισμός μεταξύ σκηνοθεσίας και πραγματικής παράστασης, ακόμα και σ' αυτήν την περίπτωση του «ανοιχτού τέλους» του σκηνικού γεγονότος, στην πράξη δεν είναι και τόσο καθοριστικός, γιατί τα περιθώρια των απρόοπτων εξελίξεων έχουν υπολογισθεί εκ των προτέρων. Αυτό συμβαίνει σ' έναν αρκετά μεγάλο αριθμό των performances και σε αρκετή έκταση· μόνο εκεί όπου υπάρχουν αυτοσχεδιασμός, παιδιά, ζώα ή άτομα με ιδιαίτερες ικανότητες, καταστρατηγείται ο αισθητικός προγραμματισμός ή σε πειράματα όπως αυτά του Richard Schechner, όπου όλες οι πρωτοβουλίες περνούν πλέον στο κοινό.

Το δεύτερο κεφάλαιο (σσ. 31 εξ.) ασχολείται με τις έννοιες: το επίθετο performative χρησιμοποιήθηκε πρώτα από τον John L. Austin στην περίφημη speech act theory (*How to do things with words*, παραδόσεις στο Harvard 1955) και πέρασε μια δεύτερη σταδιοδρομία στην ανάλυση του πολιτισμού ως «παράσταση» στη δεκαετία του 1990· η Judith Butler, π.χ., στρέφει την προσοχή της στην εδραίωση μιας κοινωνικής ταυτότητας ως επανάληψη σωματικών πράξεων και το συγκρίνει με τη θεατρική παράσταση.¹⁸ Οι δυνατότητες του σώματος να εκφράσει έναν κοινωνικό ρόλο δεν προσδιορίζονται αποκλειστικά από το άτομο ούτε αποκλειστικά από την κοινωνία. Εδώ βέβαια θα ήταν χρήσιμο να διαφοροποιήσει κανείς παραδοσιακές κλειστές κοινωνίες, όπου το περιθώριο του ατόμου για ελεύθερη δημιουργία δικού του body image είναι απελπιστικά περιορισμένες, από τις ανοιχτές κοινωνίες δυτικού τύπου, όπου σήμερα ισχύει το μεταμοντέρνο anything goes.¹⁹ Η συγγραφέας δεν υπεισέρχεται καθόλου στη συζήτηση για το περιεχόμε-

¹⁸ J. Butler, «Performative Arts and Gender Constitution: An Essay on Phenomenology and Feminist Theory», S.-E. Case (ed.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore-London 1990, σσ. 270-282.

¹⁹ Για το θέμα του πολιτισμού ως παράσταση βλ. Β. Πούγγρε, «Ο λαϊκός πολιτισμός ως σκηνοθεσία», *Θεωρητική Λαογραφία. Έννοιες - μέθοδοι - θεματικές*, Αθήνα 2009 (Λαογραφία 1),

σσ. 525-544· για το θέμα της κοινωνιολογικής θεωρίας των κοινωνικών ρόλων και τη σχέση τους με τη θεατρική παράσταση του ίδιου, «Κοινωνιολογία των ηλικιών και γυναικεία έθιμα», *Κοινωνιολογική Λαογραφία. Ρόλοι - συμπεριφορές - αισθήματα*, Αθήνα 2010 (Λαογραφία 5), σσ. 25-72· για την έννοια της «σκηνοθετημένης αυθεντικότητας» βλ. ο ίδιος, «Η έννοια της σκηνοθετημένης αυθεντικότητας στην έρευνα του

νο και τις χρήσεις της έννοιας performance από τη δεκαετία του 1960 σε κοινωνιολογία και ανθρωπολογία, που είναι και η εννοιολογική βάση των αμερικανικών performance studies και ξεμπερδεύει με μια παραπομπή στον Carlson («an essentially contested concept») και τον McKenzie («umbrella term» που διαφεύγει πλέον από κάθε προσδιορισμό).²⁰ Αυτό εκπλήσσει σ' ένα βιβλίο για το «τελεστικό» της «(επι)τέλεσης», αλλά ποδεικνύεται εκ των υστέρων σωστή επιλογή, γιατί αμέσως μετά στρέφεται στην εξήγηση μιας άλλης πιο ουσιαστικής έννοιας, της παράστασης.²¹

Η προτεραιότητα της σκηνικής παράστασης μπροστά στο δραματικό κείμενο ήταν δεδομένη για τον Max Herrmann, τον ιδρυτή της Θεατρολογίας στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου, ο οποίος άντλησε α) από την Cambridge School of Ritualists, κλασικούς φιλολόγους σαν τον Gilbert Murray και την Jane Harrison που έβλεπαν τη γέννηση της αρχαίας τραγωδίας από τελετουργίες γύρω από το θάνατο και την ανάσταση του «ενιαυτού δαίμονος»,²² και β) από τις θεαματικές παραστάσεις του Max Reinhardt, όπου η συμμετοχή των θεατών στο σκηνικό γίνεσθαι επιτυγχανόταν με άπειρα πειράματα με το σκηνικό χώρο, όπου το δραματικό κείμενο δεν ήταν άλλο παρά απλώς σημείο εκκίνησης της σκηνοθετικής τέχνης. Έτσι, από την αρχή της πανεπιστημιακής Θεατρολογίας, η αναφαιρέτη προϋπόθεση για την ύπαρξη της παράστασης ήταν η συμπαρουσία των θεατών, η συμμετοχή τους ως πρώτου παράγοντος της όλης εγχείρησης (γι' αυτούς γίνεται η παράσταση), η αναβάθμισή τους σε συνυποκείμενα με τους ηθοποιούς· η παράσταση είναι κάτι που διαδραματίζεται *ανάμεσα* σε θεατές και ηθοποιούς (το «ενδιάμεσο γίνεσθαι» στη γλώσσα των φαινομενολόγων).²³ Ως τέτοιο, η θεατρική παράσταση χαρακτηρίζεται από mediality (την ιδιότητα να αποτελεί medium, μεσολάβηση και μεταφορά μηνυμάτων, αγωγός και τόπος επικοινωνίας), αλλά και από σωματικότητα (corporeality), γιατί θεατές και ηθοποιοί πρέπει να είναι εκεί αυτοπροσώπως. Είναι γνωστό πως οι ηθοποιοί του Ράινχαρτ υπερέβαιναν στην ερμηνεία των ρόλων τους κατά πολύ τις προδιαγραφές του δραματικού κειμένου, και με το παίξιμό τους προέβαλαν και τις πραγματικές τους σωματικές ιδιότητες. Η σύμπραξη στην υποκριτική, του σώματος του ηθοποιού ως υποκρινόμενου και του σώματος του ηθοποιού ως φυσικής υπόστασης, μαζί με τις αντιδράσεις της σωματικότητας των θεατών, δημιουργεί κατά τη συγγραφέα μια δυναμική διαδικασία, η οποία κατ' αρχήν δεν είναι προβλέψιμη ούτε στην πορεία της ούτε στο αποτέλεσμά της και η οποία δεν περιορίζεται στη μεταφορά σημασιών μέσω του σημειωτικού συστήματος της παράστασης (σημειωτικότητα).²⁴ Σ' αυτό έγκειται το ανεπανάληπτο της κάθε παράστασης. Στον

ελληνικού λαϊκού πολιτισμού», *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, Αθήνα 2011, σσ. 69-82.

²⁰ M. Carlson, *Performance. A critical introduction*, London/New York 1996, σ. 5· J. McKenzie, *Perform - or else. From discipline to performance*, London-New York 2001.

²¹ Στην αγγλική μετάφραση το πρώτο (perfor-

mativ) αποδίδεται ως performativity, το δεύτερο (Aufführung) ως performance.

²² Για τις θεωρίες απαρχής του θεάτρου βλ. Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρων*, σσ. 329-369.

²³ Πούχνερ, *ό.π.*, σσ. 474-561.

²⁴ Ίσως αυτή η δυνατότητα της απόλυτης μη-προβλεψιμότητας της παράστασης υπερτονίζε-

Herrmann οφείλεται και η παρατήρηση, πως η παράσταση δεν είναι ένα «έργο» αλλά ένα γεγονός, ένα συμβάν· όχι ανα-παράσταση από κάτι που προϋπήρχε (το δραματικό έργο), αλλά παράσταση, σύσταση πραγματικών γεγονότων με ορισμένους κανόνες παραγωγής. Η Fischer-Lichte επιμένει, από θεατρολογική άποψη ορθό, πως μια αισθητική του «τελεστικού» πρέπει να βασιστεί στην έννοια της θεατρικής παράστασης, ακολουθώντας λοιπόν μια διαφορετική προσέγγιση από τις αμερικανικές performance studies.

Οι ιδιότητες της παράστασης που συναποτελούν το αισθητικό και κοινωνικό γεγονός θέατρο, είναι η mediality, η υλικότητα (materiality), η σημειοτικότητα (semioticity) και η αισθητικότητα (aestheticity), που πρέπει να συνεξεταστούν, ειδικά στις performances, action art, happenings, events των Καλών Τεχνών κτλ., γιατί σ' αυτές τις εκδηλώσεις ορισμένες πλευρές της πορείας από το «έργο» στο «γεγονός» είναι πιο ευδιάκριτες. Σ' αυτή τη μέθοδο της θεμελίωσης μιας «νέας» αισθητικής της (επι)τελεστικής πλευράς του θεατρικού φαινομένου πρέπει βέβαια να υπολογισθεί το γεγονός, πως σχεδόν όλες αυτές τις παράπλευρες μορφές του θεατρικού αποτέλεσαν ενσυνείδητες αντιδράσεις ενάντια στο συμβατικό θέατρο, διευρύνοντας και αναιρώντας συχνά τα συστατικά στοιχεία της συνηθισμένης θεατρικής παράστασης. Επομένως η «νέα» αισθητική τείνει να δια φωτίσει την ανθρωπολογική βάση της θεατρικής διαδικασίας από τις άκρες και από τις ακραίες εκφάνσεις της, από τις εξαιρέσεις και τις αντιδράσεις στο «κανονικό». Με βάση ένα ορισμένο υλικό της πρωτοπορίας των τελευταίων δεκαετιών κωδικοποιείται μια αισθητική, η οποία δια φωτίζει το θεατρικό φαινόμενο από έξω, από τις υπερβάσεις των συμβάσεών του, τις αμφισβητήσεις και καταργήσεις των συστατικών του στοιχείων, από την περιφέρεια του συνολικού θεατρικού γίνεσθαι. Τίθεται δηλαδή ένα θέμα, σε ποια έκταση και σε ποιο βαθμό οι διαδικασίες που εντοπίζει η «νέα» αισθητική είναι εφαρμόσιμες σε συμβατικές παραστάσεις, οι οποίες συνεχίζουν να υπάρχουν. Μολοντούτο μια τέτοια κωδικοποίηση της νέας σκηνικής πράξης σ' έναν ορισμένο τομέα της γονιμοποιεί και τον αναστοχασμό και ρίχνει ένα νέο φως στα θεωρητικά εργαλεία των θεωριών του θεατρικού, το οποίο είναι, πέρα από το θεσμοθετημένο θέατρο, και ένα κοινωνικό φαινόμενο: το θέατρο της κοινωνίας.²⁵ Σ' αυτή τη διάσταση το δοκίμιο της Fischer-Lichte δεν υπεισέρχεται· θέτει άλλες προτεραιότητες.

Τα βασικά τέσσερα κεφάλαια στον κορμό του βιβλίου ξετάζουν χωριστά αυτές τις τέσσερις ιδιότητες που αναφέρθηκαν: κεφ. 3 «Η σωματική συμπαρουσίαση από ηθοποιούς και θεατές» (στην αγγλική απόδοση «Shared bodies, shared spaces: the bodily co-presence of actors and spectators»), κεφ. 4 «Για την παραστατική δημιουργία της υλικότητας» («The performative generation of materiality»), κεφ. 5 «Η ανάδυση της σημασίας» («The emergence of meaning») και κεφ. 6 «Η παράσταση ως γεγονός» («The performance as event»).

ται σε όλο το βιβλίο για λόγους που θα αναπτύξω ακόμα στη συνέχεια.

²⁵ Βλ. Πούχγκερ, «Το θέατρο “του θεάτρου” και

το θέατρο “της ζωής”», *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ. 71-132.

Το πρώτο κεφάλαιο που αφορά την *mediality*, την επικοινωνία και διάδραση σκηνης και πλατείας, χωρίζεται σε τέσσερα υποκεφάλαια, τα οποία εξετάζουν υποενότητες της θεματικής της συμπαρουσίασης: 1) Αντιστροφή των ρόλων (The reversal of roles), 2) Κοινότητα (Community), 3) Αφή (Touch) και 4) Liveness. Το όλο κεφάλαιο εστιάζει στην ισότιμη σύμπραξη παραγωγής και πρόσληψης σε μια αμοιβαία επικοινωνία ηθοποιών και θεατών η οποία έχει περιγραφεί πολλές φορές και δεν χρειάζεται να παρουσιαστεί πάλι εδώ· η συγγραφέας αποδίδει την κατάσταση της αέναης διάδρασης (interaction) μεταξύ σκηνης και πλατείας με τον όρο «αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος» (autopoietische feed-back Schleife, autopoietic feed-back loop), δανειζόμενη την έννοια της «αυτοποίησης» από τις θετικές επιστήμες, όπου δηλώνει ένα αυτοσυντηρούμενο, αυτοτροφοδοτούμενο, αυτοαναφορικό, αυτόνομο και αυτόρκες σύστημα, το οποίο εξελίσσεται από μόνο του και παίρνει απρόβλεπτη πορεία.²⁶ Αυτός ο κύκλος των αμοιβαίων αντιδράσεων σε φανερή ή και υπόγεια επικοινωνία (ψυχική μέθεξη) αποτελεί την ποιότητα της παράστασης, την ατμόσφαιρά της, και δεν μπορεί να προγραμματιστεί εξ αρχής και τελείως. Κάθε ηθοποιός μπορεί να πει εμπειρικά στο διάλειμμα, αν η αποδοχή μιας παράστασης εκ μέρους του κοινού πάει καλά ή όχι. Από την εποχή του Διαφωτισμού καταβάλλεται μια προσπάθεια, μαζί με τον αγώνα ενάντια στον αυτοσχεδιασμό και μαζί με την λογοτεχνολογία του θεάτρου, να ελεγχθούν και να περιορισθούν οι αντιδράσεις των θεατών, που τροφοδοτούν τον αυτοποιητικό αναδραστικό κύκλο· με την ανάδυση του σκηνοθέτη, η προσπάθεια του ελέγχου εντατικοποιείται με την πρόβλεψη των αντιδράσεων και την εκμετάλλευσή τους· αντίθετα το performative turn της δεκαετίας του 1960 θέτει ως στόχο την απελευθέρωση της διαδραστικής διαδικασίας, ώστε ο κύκλος των αντιδράσεων να είναι κατ' αρχήν ανοιχτός και μη προβλέψιμος σε πορεία και αποτέλεσμα, ούτε να μπορεί να διακοπεί ή να καθοδηγηθεί από στρατηγικές της σκηνοθεσίας.

Αυτό είναι κατανοητό στο επίπεδο που οι δύο συμμετέχουσες πλευρές βρίσκονται σε «διάλογο», σε επικοινωνία και διάδραση. Ο «διάλογος» είναι ένα καλό παράδειγμα για εξήγηση: σ' έναν πραγματικό διάλογο μπορεί να πηγαίνει κανείς με κάποιες προθέσεις πληροφόρησης, απολογισμού, εξομολόγησης κτλ. ή και με στρατηγικές πειθούς για να πετύχει κάτι, αλλά κατά τη διάρκεια της συζήτησης μπορεί να αλλάξει γνώμη, να επηρεαστεί, να γίνει μια σύνθεση απόψεων, ένας συμβιβασμός, μια συμφωνία διαφωνία κτλ.· η πορεία και το αποτέλεσμα του διαλόγου δεν μπορεί να προβλεφθεί. Κάπως έτσι φαντάζεται η Fischer-Lichte τον αναδραστικό κύκλο, αλλά παραμένει ένα ζήτημα, σε ποιο βαθμό είναι, σε

²⁶ Νεώτερες θεωρίες για την εξέλιξη του πλανήτη, της ζωής και του ανθρώπου υποθέτουν ακριβώς αυτό το μοντέλο για την evolution: η αναπαραγωγή των ιδίων στοιχείων στο DNA διακόπτεται από «σφάλματα» στην αντιγραφή (mutations), τα οποία, αν είναι επιτυχημένα και

περνούν στην αναπαραγωγική αλυσίδα, αποτελούν έναν κρικό στην εξέλιξη. Για το μοντέλο της αυτοποιητικής εξέλιξης στη θεωρία των παιχνιδιών από την άποψη της μαθηματικής θεωρίας βλ. π.χ. M. Eigen – R. Winkler, *Das Spiel. Naturgesetze steuern den Zufall*, München/Zürich 1975.

κάθε περίπτωση, πραγματικά «αυτοποιητικός», δηλαδή ανεξάρτητος πλέον από τους «διαλεγόμενους», από χώρο, χρόνο, διάθεση, πλαίσιο, «έργο», μνήμες, πληροφορίες κτλ. Υπάρχει και στον διάλογο τέτοια περίπτωση: στα έργα του Καμπανέλλη π.χ. αποτελεί ένα συστατικό στοιχείο το να πεισμώνει κανείς από τα λεγόμενα του άλλου και να κάνει ή να υποστηρίξει ακριβώς το αντίθετο απ' ό,τι είχε σκοπό να κάνει.²⁷ Δηλαδή είναι ένα ζήτημα, αν στην πράξη το πάρε-δώσε δράσεων και αντιδράσεων φτάνει στο επίπεδο μιας τελείως αυτοδύναμης και ανεξάρτητης διαδικασίας, που ακολουθεί αποκλειστικά τον δικό της δυναμισμό· ίσως υπάρχουν «σημαδιακές στιγμές»²⁸ σε μια παράσταση όπου γίνεται αυτό και τα πράγματα εξελίσσονται με τελείως απρόοπτο τρόπο (θεατρικό σκάνδαλο π.χ.), αλλά αυτό δεν είναι κανόνας.²⁹ Δεν πρέπει να υποτιμηθεί βέβαια και η ικανότητα του θεατή να «αφαιρέσει» εκείνα τα απρόοπτα στοιχεία που δεν ανήκουν στον αισθητικό κώδικα της παράστασης. Η σκηνοθεσία, ειδικά στην εποχή της τυραννίας του Regietheater,³⁰ παραμένει πανίσχυρη στον προγραμματισμό και έλεγχο του καλλιτεχνικού γεγονότος. Ίσως η Fischer-Lichte στρέφεται κάπως ενάντια στις εκδοχές αυτές του σύγχρονου θεάτρου, χρησιμοποιώντας τη σκηνική πρακτική των πάσης φύσεως performances, για να αποκαλύψει τις κρυμμένες και χωμένες επικοινωνιακές βάσεις της παραστατικής διαδικασίας.

Η οντοποίηση όμως του αυτοποιητικού αναδραστικού κύκλου, ο οποίος, με τον δυναμισμό της αυτοαναφορικότητας κάνει θεατές και ηθοποιούς ό,τι θέλει, τρόπον τινά τους «δημιουργεί», είναι ένα θεωρητικό και φιλοσοφικό σχήμα χρήσιμο για την εξήγηση και διαφώτιση της ποιότητας και της ατμόσφαιρας μιας παράστασης, των απρόοπτων και ιδιαίτερων στοιχείων μιας βραδιάς, αλλά δεν αποτελεί μια αποκλειστική πραγματικότητα, η οποία δεν επηρεάζεται και από άλλους παράγοντες. Ίσως μπορεί να εκληφθεί ως μια τάση, που εμφανίζεται σε ορισμένες φάσεις μιας παράστασης, και σε κάπως πιο εντατικό βαθμό σε ορισμένες μορφές των performances. Στην παράσταση των *Lips of Thomas*, η αγωνία, έκπληξη, αγανάκτηση κτλ. του κοινού δεν επηρέασε σε τίποτε τις αυτοβασανιστικές πράξεις της μοναδικής πρωταγωνίστριας, το απρόοπτο της βραδιάς βρισκόταν στο σημείο, τότε και εάν οι θεατές θα επέμβουν και θα διακόψουν το μαρτύριο της κοπέλας, και στο ρίσκο των κινδύνων που διατρέχει η ίδια, αν αργήσουν να το κάνουν ή δεν το κάνουν καθόλου (υπερβολική αιμορραγία, ακούσιος βαρύτερος από τον προγραμματισμένο τραυματισμός).

Πέραν της περιοριστικής αυτής εφαρμοσιμότητας στο εμπειρικό πεδίο, ως νοητική σύλληψη και θεωρητικό εργαλείο, το θεώρημα είναι συναρπαστικό, γιατί δίνει ένα πλαίσιο σε φαινόμενα ανεξήγητα και δυσαναλύσιμα, όπως είναι η

²⁷ Για τέτοιες απρόοπτες τροπές της διανθρωπίνης επικοινωνίας σε έργα του Καμπανέλλη βλ. Β. Πούχγκερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010.

²⁸ Πούχγκερ, *Θεωρητικά Θεάτρου*, σσ. 455 εξ.

²⁹ Βλ. το προσωπικό παράδειγμα που αναφέρω στα *Θεωρητικά Θεάτρου*, ό.π., σσ. 479 εξ.

³⁰ Βλ. τώρα τη μονογραφία του Μ. Carlson, *Theatre is more beautiful than war: German Stage Directing in the Late Twentieth Century*, Iowa City 2009.

«αύρα», γενική εντύπωση, ατμόσφαιρα, ποιότητα της βραδιάς, επιτυχία, αξέχαστο βίωμα κτλ. Ωστόσο θα παρατηρήσει κανείς πως ο αναδραστικός αυτός κύκλος είναι και ευαίσθητος και ευάλωτος, έχει διακυμάνσεις, εξαφανίζεται και επανεμφανίζεται ανάλογα με τη μέθεξη των θεατών και το σασπένς της παράστασης. Με την έννοια αυτή δεν είναι ακριβώς «αυτοποιοητικός» αλλά εξαρτώμενος από διαθέσεις, τάσεις για ταύτιση, μέθεξη, προσοχή, μπορεί να διακοπεί από εξωτερικά γεγονότα, ενοχλήσεις, από μονοτονία των σκηνικών συμβάντων ή αδιαφορία των θεατών (απογευματινές παραστάσεις), μπορεί όμως σε ορισμένες φάσεις να έχει τον δυναμισμό της μεταλαμπάδευσης του σπινθήρα του ενδιαφέροντος και του ενθουσιασμού και να «απογειώσει» την παράσταση. Έχω υποστηρίξει παλαιότερα, πως η αυτοσχέδια παράσταση του θεάτρου σκιών είναι ένα καλό παράδειγμα για το πώς λειτουργεί η επικοινωνία ανάμεσα σε σκηνή και πλατεία: ο Καραγκιυοζοπαίκτης είναι εξαρτώμενος από τα ακουστικά σημεία που ακούει πίσω από την οθόνη (ως εξαρτώμενος, οικονομικά, από την επιτυχία της παράστασης), και ο θεατής του θεάματος με τις χάρτινες φιγούρες είναι, μέσω τον επιδοκμασιών και αποδοκμασιών του, συν-δημιουργός της παράστασης.³¹ Ο κύκλος των διαδράσεων είναι πιο εμφανής σε όλες τις μορφές αυτοσχέδιων παραστάσεων, στο λαϊκό θέατρο και το θέατρο πριν από το Διαφωτισμό· εκεί όμως η εξ αρχής αδιαφορία του κοινού (άσχετες συζητήσεις, φαγοπότι στα θεώρια, πήγαινε-έλα, γενική ανησυχία, στην αρχαιότητα το σασπένς για τον «αγώνα», οι κράχτες που θέλουν να επηρεάσουν τους κριτές κτλ.) και οι ανεξέλεγκτες και «ενοχλητικές» συμπεριφορές τους είναι πολύ πιο έντονες από το «βραδινό σχολείο του καλού αστού».³² Οπότε, με την εξ αρχής μειωμένη προσοχή, η ποθητή επικοινωνία μεταξύ σκηνής και πλατείας είναι πιο δύσκολο να επιτευχθεί, να διατηρηθεί και να αποκατασταθεί μετά από διακοπή, απ' ό,τι σε μια σύγχρονη παράσταση σε μικρό κλειστό χώρο. Έτσι το «αυτοποιοητικό» του αναδραστικού κύκλου αποτελεί μια τάση που εκδηλώνεται σε στιγμές ή φάσεις μιας παράστασης, έχει διακυμάνσεις στην ένταση και μεταδοτικότητα, δεν αφορά πάντα το σύνολο του κοινού και εν τέλει είναι ένα ιδεατό μοντέλο, μια προσλαμβάνουσα παράσταση, πώς μπορούμε να φανταστούμε τους μηχανισμούς που οδηγούν στα γνωστά φαινόμενα της απόλυτης προσοχής και μέθεξης, που στους θεατές έχει κοπεί η ανάσα, στην αίθουσα μπορείς ν' ακούσεις βελόνα να πέσει κάτω, και ο ηθοποιός «απογειώνεται» στην απόδοσή του ζώντας την απόλυτη ευτυχία της αμέριστης προσοχής του πλήθους.

³¹ Από μια άποψη ο κουκλοπαίκτης είναι εκτελεστής της αισθητικής βούλησης των θεατών του· αυτό συζητείται βέβαια και με το σταθερό αισθητικό πλαίσιο της λαϊκής τέχνης και του λαϊκού πολιτισμού. Βλ. Β. Πούχνερ, «Το παραδοσιακό κοινό του Θεάτρου Σκιών στην Ελλάδα. Συμβολή στην έρευνα του θεατρικού κοινού», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 259-273· ο ίδιος, «Greek Shadow Theatre and

its Traditional Audience: a Contribution to the Research of Theatre Audience», St. Damianakos (ed.), *Théâtre d'ombres. Tradition et modernité*, Paris 1986, σσ. 199-216 και «Le théâtre d'ombres grec et son auditoire traditionnel», *Cahiers de Littérature Oraie* 38 (Paris 1995), σσ.125-143.

³² ...Haider-Pregler, *Des guten Bürgers Abendschule...*

Ένα σχόλιο ακόμα για τη διατύπωση: ο ελληνο-αγγλο-γερμανικός νεολογισμός εισάγεται για ένα φαινόμενο, που το λέγαμε πρωτύτερα αμοιβαία επικοινωνία ή και διάδραση (interaction), μη προχωρώντας στην αναβάθμιση του φαινομένου σε ξεχωριστή αυτόνομη οντότητα που παρασύρει και «δημιουργεί» τους συμμετέχοντες και από τις δύο πλευρές, χαρακτηρίζοντας τις στιγμές αυτονομημένου δυναμισμού της μέθεξης ως μια σταθερή αρχή (principle) που διέπει εξ αρχής όλη την παράσταση. Με την έννοια αυτή, όπως αναφέρθηκε, το «αυτοποιητικό» δεν κυριολεκτεί, γιατί υπάρχει μόνο ως ευάλωτη και ενίοτε και φευγαλέα τάση που μόνο σε ευτυχισμένες περιπτώσεις κρατάει καθ' όλη την παράσταση σε κάποια αισθητή ένταση· το feed-back της ανταπόκρισης σε μια δράση ανήκει στο κοινό λεξιλόγιο· η Schleife (loop), φιόγκος, θηλιά, αποδίδεται στα ελληνικά καλύτερα με «κύκλος», που περιέχει και τον δυναμισμό της κινητικής ανακύκλωσης. Η Fischer-Lichte αρέσκειται, από την εποχή των σημειωτικών της μελετημάτων, στην εισαγωγή νεολογισμών και χτυπητών θεωρητικών διατυπώσεων, δημιουργώντας ένα νέο ακαδημαϊκό λεξιλόγιο θεωρητικών προσεγγίσεων. Στη συνέχεια θα εισάγει την έννοια της «perzeptive Multistabilität» («perceptive multistability»), της «αντιληπτικής πολυσταθερότητας», – θα εξηγήσουμε ακόμα τι εννοεί, γιατί και αυτός ο όρος δεν είναι απαλλαγμένος από προβληματισμούς.

Στη συνέχεια εξετάζει λεπτομερέστερα τις τεχνικές και στρατηγικές, με τις οποίες οι σύγχρονοι σκηνοθέτες θεσμοθετούν την απελευθέρωση (και τον έλεγχο ταυτόχρονα) του αυτοποιητικού αναδραστικού κύκλου, ή όπως λέγαμε παλαιότερα, την ενεργοποίηση του κοινού. Ξεχωρίζει τρεις τεχνικές: την αναστροφή των ρόλων ηθοποιού και θεατή, τη δημιουργία μιας (πρόσκαιρης) κοινότητας (εννοεί την *communitas* του Turner, ο οποίος διατύπωσε τον όρο σχετικά με τις τελετουργίες),³³ και την «αφή», τη σωματική συνένωση ηθοποιών και θεατών σ' έναν χώρο, από αθέλητο και αθέμητο άγγιγμα έως σκηνοθετημένη ή αυτοσχεδιασμένη ψάυση, από το βλέμμα ως το πασπάτεμα, παίζοντας με τις κοινές διχοτομήσεις (των proxemics) απόσταση/εγγύτητα και δημόσια συνάντηση/ιδιωτική συνένωση με οικειότητα. Στην πρώτη περίπτωση, την αντιστροφή των ρόλων στο θέατρο, ηθοποιών και θεατών (σφ. 63 εξ.), τα παραδείγματα παίρνονται από τα πειράματα του Schechner με διάφορες μορφές τελετουργιών, όπου πράγματι η πορεία της βραδιάς δεν ήταν προβλέψιμη· επίσης αναλύονται οι παρουσιάσεις ιθαγενών σε κλουβιά στις διεθνείς εκθέσεις προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα, που αντιστρέφονται σε σύγχρονες παραστάσεις, όπου οι ηθοποιοί συμπεριφέρονται σαν θεατές και κοιτάζουν περίεργα το κοινό. Με την αντιστροφή των λειτουργιών των παθητικών και ενεργητικών συντελεστών μιας παράστασης συνειδητοποιεί κανείς, κατά τη συγγραφέα, πως η παράσταση «αυτοδημιουργείται» με την έννοια, πως δεν είναι προγραμματισμένη και προβλέψιμη από κανένα από τους συμμετέχοντες· έτσι αποδυναμώνεται και η έννοια του «παραγωγού» ηθοποιού και του «λήπτη» θεατή. Κανείς δεν μπορεί να κάνει χωρίς τον άλλο. Μολοντού-

³³ Βλ. Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*, σσ. 148-160.

το, μου φαίνεται ένα νοητικό άλμα, από τη σύμπραξη θεατών και ηθοποιών να φτάσουμε στην οντοποίηση της παράστασης, η οποία αυτοδημιουργείται, αυτοσυντηρείται και δημιουργεί θεατές και ηθοποιούς (σ. 81). Επίσης η απόφραση πως η μη-διαθεσιμότητα της παράστασης (elusiveness στην αγγλική απόδοση) για κανένα από τα δύο μέρη αποτελεί μια πολεμική ενάντια στην αντίληψη πως μια παράσταση μπορεί να σχεδιαστεί εκ των προτέρων, είναι κάπως υπερβολική στην απολυτότητά της· αυτό μπορεί να είναι ένα επιθυμητό δόγμα σε ένα θεωρητικό επίπεδο, που κατοχυρώνει τη μοναδικότητα κάθε βραδιάς, αλλά στην εμπειρική πρακτική, η σκηνοθεσία ως προθεσιακό concept κανονίζει και ρεγουλάρει σε πολύ μεγάλη έκταση την αισθητική «παραγωγή» (production).

Μια παρόμοια «ιδεαλιστική» αντιμετώπιση έχει και η έννοια της *communitas* (σ. 82 εξ.):³⁴ η σωματική συνεύρεση σ' έναν χώρο και η χρήση τελετουργικών στοιχείων ή ολόκληρων τελετών οδηγεί σε έντονα κοινά βιώματα, τα οποία μπορεί να δημιουργούν μια «ομάδα» με συνοχή (ίσως καλύτερα από την «κοινότητα»), γιατί μπορούμε να αναφερθούμε στην «Κοινωνιολογία της ομάδας», group theory, ολόκληρο κλάδο της κοινωνικής ψυχολογίας).³⁵ Η συγγραφέας χρησιμοποιεί παραδείγματα από τον Schechner και τον Nitsch,³⁶ όπου συνδετικός κρίκος ήταν και η υπέρβαση κάποιου κοινωνικού ταμπού (εδώ εμπλέκεται και μια άλλη έννοια του Turner, η liminality, οριακά βιώματα με μεταμορφωτική δύναμη). Η χρήση της τελετουργίας βέβαια ισοπεδώνει ως ένα βαθμό εκ των προτέρων τη διαφορά μεταξύ ενεργητικών και παθητικών φορέων, γιατί στην τελετή συμμετέχουν όλοι με το ίδιο status.³⁷ Ακολουθούν ορισμένες ενδιαφέρουσες σελίδες για τη σύγχρονη χρήση του χορού και για τη ρυθμική απαγγελία, στρατηγικές δηλαδή με ενοποιητική για το κοινό λειτουργικότητα. Ωστόσο και εδώ ίσως μπορούμε να μιλήσουμε για μια τάση μόνο, της μεταμόρφωσης του θεατή ως ατόμου σε μέλος της ομάδας του κοινού, μια ένταξη η οποία μπορεί να φτάσει σε κάποιο βαθμό, διαλύεται όμως μετά την παράσταση και παρατηρείται και σε άλλα κοινωνικά γεγονότα, όπως το ποδοσφαιρικό ματς, το πολιτικό μπαλκόνι, τη συζήτηση στο καφενείο κτλ.

Ενδιαφέρον είναι και το υποκεφάλαιο για την «αφή» (σ. 101 εξ.) που συμπεριλαμβάνει και το βλέμμα· το άγγιγμα αντιβαίνει στο θέατρο της ψευδαισθήσης (illusion), γιατί εμφανίζει το σημειωτικό σώμα του ηθοποιού (στο ρόλο του) ως πραγματικό. Σε σύγχρονες performances χρησιμοποιείται η σωματική επαφή

³⁴ Η συγγραφέας χρησιμοποιεί μάλιστα τον όρο Gemeinschaft (κοινότητα με έντονο το αίσθημα της συνοχής του «μείς», ακόμα και με κάποια θρησκευτική αύρα), που η γερμανική λαογραφία απέφευγε για δεκαετίες λόγω της κατάχρησης του όρου από την προλαγάνδα του Τρίτου Ράιχ, όπως και την ίδια την έννοια του Volk (Πούχνερ, *Θεωρητική Λαογραφία*, σ. 163 εξ.).

³⁵ Για τη Gruppentheorie βλ. τη βιβλιογραφία στον Πούχνερ, *Κοινωνιολογική Λαογραφία*,

σ. 25 εξ., για τη χρήση τελετουργικών στοιχείων στο θέατρο της πρωτοπορίας του 20^{ου} αιώνα Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρων*, σ. 315 εξ.

³⁶ H. Nitsch, *Das Orgien-Mysterien-Theater. Die Partituren aller aufgeführten Aktionen 1960-1979*, 2 τόμ., Neapel-München-Wien 1979.

³⁷ Για τις προσπάθειες «ανατελετουργοποίησης» του θεάτρου (reritualization) κατά τον 20^ο αιώνα βλ. Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρων*, σ. 308-328.

μεταξύ θεατών και ηθοποιών αρκετά συχνά: π.χ. ο Joseph Beuys και ο Henning Christiansen σε μια action στη Βασιλεία το 1971 παρίσταναν τον νιπτήρα με το νίψιμο των ποδιών μερικών θεατών μέσα σε ένα πλήθος συνωστισμένο σ' ένα παλαιό οχυρό. Σε σωματική επαφή οδήγησαν τελικά και οι *Lips of Thomas*, όταν οι θεατές απελευθέρωσαν τη γυμνή και τραυματισμένη κοπέλα από το μαρτύριό της. Στο *Secret Service* του βερολινέζου Felix Ruckert το 2002 οι θεατές είχαν σκεπασμένα τα μάτια, ξεγυμνώνονταν κατά τη διάρκεια της παράστασης και χαϊδεύονταν ή βασανίζονταν από τους performers. Εδώ όμως ο ρόλος του θεατή ήταν εντελώς παθητικός. Μια τέταρτη θεματική ενότητα, «Liveness» (σσ. 114 εξ.), συνοψίζει τα συμπεράσματα για το «ζωντανό» γεγονός της θεατρικής παράστασης και προσθέτει και άλλα παραδείγματα.

Το επόμενο κεφάλαιο ασχολείται με την δημιουργία της υλικότητας της παράστασης (The performative generation of materiality): πέρα από την παραγωγή σημασιών και νοημάτων (κατά το σημειωτικό μοντέλο), στο θέατρο χρησιμοποιούνται και στοιχεία και τροπικότητες της πραγματικότητας, που δεν αλλάζουν τη φύση τους: η σωματικότητα (corporeality), η χωρικότητα (spaciality), η ακουστική (tonality) και η χρονικότητα (temporality).

Η θεματική ενότητα «Σωματικότητα» (σσ. 129 εξ.) ξεκινάει με το παράδοξο της *conditio humana*, πως ο άνθρωπος έχει ένα σώμα και ταυτόχρονα είναι ένα σώμα³⁸ και την εξορία του ηθοποιού από τη σκηνή από τον E. G. Craig, γιατί τον ενοχλούσε η ανεξέλεγκτη υλικότητα των φυσικών δεδομένων του σώματός του.³⁹ Η ένταση της διαφορετικότητας και ενδεχόμενης δυσαρμονίας ανάμεσα στο φυσικό σώμα του ηθοποιού και το ιδεατό σώμα του ρόλου που υποδύεται φανερώνεται στον όρο «ενσάρκωση» (embodiment), όπου το κορμί του υπαρκτού ανθρώπου δανείζεται για την παρουσίαση του ρόλου. Ο Διαφωτισμός προσπάθησε να υποβιβάσει τη σωματικότητα του ηθοποιού και να προβάλει απόλυτα το φαντασιακό σώμα του ρόλου (ανάλογα με το γραπτό κείμενο σε βάρος του αυτοσχεδιασμένου λόγου του κωμικού ηθοποιού): μόνο ο «ασώματος» υποκριτής μπορεί να γίνει όλος σημείο. Αυτή η αντίληψη ανατράπηκε από τους μεγάλους ηθοποιούς του Μοντερνισμού πριν και μετά το 1900, όπου κάθε ερμηνεία ενός ρόλου ήταν πλέον ένα ξεχωριστό καλλιτέχνημα με βάση τη δεδομένη σωματικότητα του ηθοποιού και τις εκφραστικές του δυνατότητες. Σ' αυτή τη διαλεκτική της υποκριτικής, όπου ο ηθοποιός είναι συγχρόνως δημιουργός και δημιουργήμα, ταυτόχρονα είναι ένα κορμί και έχει ένα σώμα, αντέδρασε και η «βιο-μηχανική υποκριτική» του Vsevolod Meyerhold, που και αυτή απαιτούσε τον απόλυτο έλεγχο των αισθητικών μέσων.⁴⁰ Σ' αυτή τη διττή υπόσταση του ηθοποιού, η ισορροπία ανάμεσα στο πραγματικό και το σημειωτικό σώμα ανατρέπεται στο σύγχρο-

³⁸ H. Plessner, «Zur Anthropologie des Schauspielers», *Gesammelte Schriften*, Frankfurt/M. 1982, σσ. 399-418.

³⁹ E. G. Craig, «Der schauspieler und die übermarionette», *Über die kunst des theaters*, Berlin 1969, σσ. 51-73.

⁴⁰ Βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Vsevolod Meyerhold και η βιο-μηχανική υποκριτική», *Τέχνη και Τεχνολογία*, Αθήνα 1988, σσ. 125-128.

νο πρωτοποριακό θέατρο συχνά υπέρ του φυσικού δεδομένου: ο performer δεν παίζει κάποιον ρόλο, απλώς *είναι*. Η Fischer-Lichte διαχωρίζει τέσσερις μεθόδους συρρίκνωσης της υποκριτικής τέχνης εις όφελος της απροσποίτητης φυσιολογικής ύπαρξης: 1) η σχέση ηθοποιού και ρόλου αντιστρέφεται, 2) το σώμα του ηθοποιού ως τέτοιου προβάλλεται και εκτίθεται, 3) υπογραμμίζεται το ευάλωτο, εύθραυστο, το αναποτελεσματικό του σώματος και 4) cross-casting: ένας ηθοποιός υποδύεται περισσότερους ρόλους ή το αντίθετο φύλο. Για την πρώτη περίπτωση παίρνει παράδειγμα την υποκριτική του «ιερού ηθοποιού» Ryszard Cieslak στο *The constant prince* (1965) του Calderon στη σκηνοθεσία του Jerzy Grotowski: η σωματική εκφραστικότητα του είχε τέτοια δύναμη που φανερώνει πίσω από τη σάρκα μια άυλη συνείδηση και ξεπέρασε με την ερμηνεία του τη διχοτόμηση ανάμεσα σε σώμα και πνεύμα (embodied mind, ενσαρκωμένη νόηση). Για το δεύτερο, την έκθεση σωμάτων στη σκηνή, παίρνει παράδειγμα τον Robert Wilson: οι «ηθοποιοί» του, ερασιτέχνες, disabled, μαθητές, performers, περιορίζονται σε ένα minimum από βασικές κινήσεις (δηλαδή στο βασικό «λεξιλόγιο» της υποκριτικής: μπαίνουν, περνούν τη σκηνή, στέκονται, κάθονται, μένουν καθισμένοι, ξαπλώνουν, μένουν ξαπλωμένοι, σηκώνονται, φεύγουν). Κατ' αυτόν τον τρόπο προβάλλεται η ιδιαίτερη σωματικότητα του performer· την ίδια λειτουργικότητα έχει η slow motion και η επανάληψη. Αυτές οι κινήσεις δεν σημαίνουν κάτι, αλλά είναι αυτοαναφορικές. Η τρίτη μέθοδος είναι η παρουσίαση ακραίων μορφών σωματικής δυσπλασίας, αναπηριών ή αρρώστιας, και γηρατειών· εδώ μπορούν να αναφερθούν πάμπολλα παραδείγματα από την Societas Raffaella Sanzio έως τον Castellucci: η απλή σωματικότητα αυτών των υπάρξεων είναι τόσο συνταρακτική, που δεν γίνεται καμιά σκέψη ότι θα μπορούσαν να παριστάνουν κάτι (οι συντελεστές με το σύνδρομο down που χρησιμοποίησε ο Λευτέρης Βογιατζής στην *Bella Venezia* είναι ένα «σεμνό» παράδειγμα). Και cross-casting έχει εφαρμόσει ο Σπ. Α. Ευαγγελάτος ήδη το 1975 για την περιφημη παράσταση του *Ερωτόκριτου*· η Fischer-Lichte παίρνει παράδειγμα το *Ο στρατηγός του διαβόλου* του Carl Zuckmayer σε σκηνοθεσία του Frank Castorf στο Βερολίνο το 1996, όπου τον κεντρικό ρόλο έπαιξε γυναίκα, όχι όμως ιλλουζιονιστικά ως Hosenrolle (γυναίκα με πανταλόνια), αλλά χωρίς να κρύψει τις θηλυκές της ιδιαιτερότητες.

Αυτά τα παραδείγματα και αυτές οι στρατηγικές βρίσκονται στην υπηρεσία ενός φαινομένου της αντιληπτικότητας του θεατή, που έγκειται σ' ένα shifting (ένα γλίστρημα) της προσοχής από το υποδύμενο σώμα του ρόλου στο πραγματικό σώμα του ηθοποιού, ο οποίος θεατής, με τον τρόπο αυτό, βρίσκεται between and between (αγαπημένη έκφραση του Turner), ανάμεσα στην ψευδαίσθηση του σημειωτικού σώματος και την πραγματικότητα του «φαινομενολογικού» σώματος του ηθοποιού. Αυτό εννοείται με τον όρο «ενσάρκωση» (embodiment) από τη μεριά του ηθοποιού και perceptive multistability από τη μεριά του θεατή. Θα επανέλθουμε στο θέμα αυτό. Ακολουθούν και άλλα παραδείγματα από performances αυτοβασιανισμού. Εφόσον το σώμα είναι από τη φύση και τη λειτουργία του ένα γίνεσθαι, δεν μπορεί να είναι εξ ολοκλήρου διαθέσιμο, για να γίνει «έργο». Η διττή υπόσταση του σώματος στην «ενσαρκωμένη νόηση» θέτει

το θέμα της παρουσίας του: οι αντίπαλοι του θεάτρου την εποχή του Διαφωτισμού, σαν τον Κοραή,⁴¹ προειδοποίησαν για την αισθησιακή έλξη του σώματος των πρωταγωνιστριών (ανεξάρτητα από τους ρόλους που υποδύονται), και όλες οι κριτικές για το παίξιμο του Αμίλιου Βεάκη υπογραμμίζουν την καταπληκτική του παρουσία στη σκηνή, την ενέργεια που εκπέμπει το σώμα από μόνο του. Δεν ανα-παριστάνει (re-presentation) μόνο τον ρόλο του, είναι και ο εαυτός του από μόνος του (presentation). Μ' αυτή την ενέργεια και τη δημιουργία της ασχολούνται πολλές τεχνικές της υποκριτικής (μεταξύ άλλων και ο Barba). Η δυτική διχοτόμηση σε σάρκα και πνεύμα μετατρέπεται στη σύνθεση και των δύο στο embodied mind (ενσαρκωμένη νόηση).⁴² Η αισθητική του τελεστικού είναι μια αισθητική της παρουσίας όχι των τεχνικών της παρουσίας, μια αισθητική της φανέρωσης, όχι του φαίνεσθαι.⁴³ Ο προβληματισμός αυτός φανερώναται στην πιο ακραία του μορφή με τη χρήση και έκθεση ζώων στη σκηνή· εδώ το απρόοπτο είναι απόλυτο και η μίμησις έχει εκμηδενιστεί. Το θέατρο έχει γίνει απλώς spettacolo και οι αντιθεατρικές τάσεις, που ενέχουν όλες αυτές οι εκφάνσεις των happenings, actions, events, performances κτλ., έχουν εξαφανίσει τη διαλεκτική του φαίνεσθαι και του είναι. Αν το σώμα του ζώου στη σκηνή «σημαίνει» κάτι, είναι πρόβλημα του θεατή.

Η δεύτερη θεματική ενότητα αυτού του κεφαλαίου ασχολείται με τη χωρικότητα (σσ. 187 εξ.), τη δημιουργία του σκηνικού χώρου. Και εδώ ξεκινάει με τα σχετικά πειράματα του Max Reinhardt στις αρχές του 20^{ου} αιώνα· η διευθέτηση του χώρου επηρεάζει άμεσα την αντίληψη του σκηνικού γίνεσθαι από τους θεατές. Η συγγραφέας ξεχωρίζει τρεις στρατηγικές στη σύγχρονη σκηνική πράξη: 1) τη χρήση ενός (σχεδόν) άδειου χώρου που επιτρέπει τις όποιες κινήσεις ηθοποιών και θεατών, 2) τη δημιουργία ειδικών διευθετήσεων, που επιτρέπουν έως τώρα άγνωστες και μη χρησιμοποιημένες δυνατότητες για τον προβληματισμό και τη θεματοποίηση των σχέσεων ηθοποιών και θεατών, κινήσεων και αντίληψής τους, και 3) τη χρήση δεδομένων χώρων με άλλη χρησιμότητα, που εξετάζονται και δοκιμάζονται για τις ειδικές τους δυνατότητες που παρέχουν. Μερικές σελίδες αφιερώνονται και στην έννοια της «ατμόσφαιρας».⁴⁴ Η ατμόσφαιρα ενός χώρου μπορεί να συγκριθεί με την παρουσία του ηθοποιού· εκπέμπει μια

⁴¹ Άννα Ταμπάκη, «Η εποχή του Κοραή και το θέατρο», *Η νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος} -19^{ος} αι.)*, Αθήνα 1993, σσ. 13-38.

⁴² Αποφεύγω στο σημείο αυτό τον σχολιασμό, γιατί οδηγεί στην ιστορία της ευρωπαϊκής φιλοσοφίας και ανθρωπολογίας από τη μια και στις θετικές επιστήμες από την άλλη, εφόσον το «πνεύμα» (νόηση, συνείδηση) έχει αποδεδειγμένα φυσιολογικές και σωματικές βάσεις. Είναι μια από τις διχοτομίες που προσπαθεί να ξεπεράσει και να ενώσει τα αντίθετα η Fischer-Lichte

στο δοκίμιο αυτό, όπως και η αντίθεση μεταξύ υποκειμένου και αντικειμένου, σημειωτικού σώματος και πραγματικού κτλ.

⁴³ Παραπέμπει στο σημείο αυτό στον H.-Th. Lehmann, «Die Gegenwart des Theaters», E. Fischer-Lichte – D. Kolesch – Chr. Weiler (eds.), *Transformationen. Theater der neunziger Jahre*, Berlin 1999, σσ. 13-26, ιδίως σ. 22 και τον M. Seel, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000.

⁴⁴ G. Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M. 1995. Βλ. επίσης Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρων*, σσ. 493 εξ.

ενέργεια, η οποία γίνεται αντιληπτή με τις σωματικές αισθήσεις, π.χ. μέσω μυρουδιών,⁴⁵ του φωτός (computer), ήχων, θορύβων, μουσικής.

Το τελευταίο είναι αντικείμενο της επόμενης θεματικής ενότητας, που αφιερώνεται στους ήχους και την ακουστική (σσ. 209 εξ.). Ενώ η ελληνική λέξη *θέατρον* τονίζει το οπτικό στοιχείο (θέα), η λατινική λέξη *auditorium* το ακουστικό. Η χρήση της μουσικής είναι ιδιαίτερα «ατμοσφαιρική», αλλά και η ίδια η γλώσσα, δίπλα στους θορύβους και ήχους ανήκει στην ακουστική διάσταση της παράστασης. Ιδιαίτερη σημασία έχει και η φωνητική ποιότητα της φωνής, που συνδέεται με τη σωματικότητα.⁴⁶ Η τέταρτη θεματική ενότητα αφιερώνεται στη χρονικότητα (σσ. 227 εξ.) και ιδιαίτερα στους ρυθμούς, που συνδέουν σωματικότητα, χωρικότητα και ηχητικότητα· ως ρυθμός εκλαμβάνεται μια δυναμική χρονική τάξη, η οποία συνδέει το προβλέψιμο στην επανάληψη με το απρόοπτο στην απόκλιση από την επανάληψη.⁴⁷ Ως οργανωτική αρχή που βασίζεται στην επανάληψη και την εγκαθίδρυση της αναμενόμενης επαναληπτικότητας γίνεται ιδιαίτερα αποτελεσματικό εργαλείο του «αυτοποιητικού αναδραστικού κύκλου» της παράστασης, γιατί εξελίσσεται σε αντίστιξη με τους σωματικούς ρυθμούς των θεατών (παλμός, αναπνοή, κίνηση, ομιλία, σκέψη κτλ.)⁴⁸ η εναρμόνισή των ρυθμών αυτορυθμίζεται και η συμφωνία τους προκαλεί ιδιαίτερη αισθητική ικανοποίηση.

Το πέμπτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στην ανάδυση της σημασίας (σσ. 240 εξ.), ωστόσο δεν ακολουθεί πια το σημειωτικό μοντέλο. Η απαίτηση του σύγχρονου πρωτοποριακού θεάτρου είναι, κατά τα μαρτυρούμενα του φουτουριστικού θεάτρου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, να σταματήσει να παράγει νοήματα και σημασίες (desemantization, αποσηματοποίηση), αλλά να προκαλεί εντυπώσεις και βιώματα. Η πρώτη θεματική ενότητα έχει τον τίτλο «Υλικότητα, σημαίνον, σημαϊνόμενο» (σσ. 243 εξ.). Η υλικότητα καθαυτή δεν σημαίνει, αλλά δημιουργεί συνειρμούς, φαντασιώσεις, στοχασμούς, μνήμες και αισθήματα, που συνδέονται με άλλα φαινόμενα και δημιουργούν μια πολλαπλή δυνατότητα ερμηνειών. Επίσης λόγω της αυτοαναφορικότητας των πάντων π.χ. οι χειρονομίες στις παραστάσεις του Robert Wilson δεν είναι κάτι άλλο από αυτό που είναι, δεν παραπέμπουν σε κάτι άλλο, δεν «σημαίνουν». Αλλά κατά τη φαινομενολογική θεωρία,

⁴⁵ Πριν το ηλεκτρικό φως οι μυρουδιές στο θέατρο ήταν πιο έντονες: κεριά που καπνίζουν, πούδρες, perfums, ιδρώτας από τη ζέστη. Ο Νατουραλισμός επιστράτευσε στον αγώνα για την αυθεντικότητα και την όσφρηση υπενθυμίζω μόνο τις κοπριές του Χρηστομάνου στην παράσταση του *Κράτους τον ζόφου* του Toljstoi στη «Νέα Σκηνή». Ο Castelucci χρησιμοποίησε πρόσφατα και τα προϊόντα της ανθρώπινης αφόδευσης ως ειδικό olfactoric εφέ επί σκηνής.

⁴⁶ Για το θέμα της συσχέτισης της ποιότητας της φωνής με υποθετικές αντιλήψεις για το σώμα

στο ραδιοφωνικό έργο βλ. Β. Πούχνερ, «Στόχοι και μέθοδοι της διερεύνησης του ραδιοφωνικού ακροατηρίου», *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, ό.π., σσ. 333-373.

⁴⁷ H. Helbling, *Rhythmus. Ein Versuch*, Frankfurt/M. 1999· C. Risi, «Rhythmen der Aufführung», E. Fischer-Lichte – C. Risi – J. Roselt (eds.), *Kunst der Aufführung – Aufführung der Kunst*, Berlin 2004, σσ. 165-177· βλ. επίσης Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρον*, σσ. 500 εξ.

⁴⁸ G. Baier, *Rhythmus. Tanz in Körper und Gehirn*, Reinbek 2001.

η αντίληψη ενός φαινομένου συνδημιουργεί ταυτόχρονα και τη σημασία του.⁴⁹ στην ελληνική λέξη «αντιλαμβάνομαι» συμπίπτει και το «βλέπω» και το «κατανοώ». Στην αυτοαναφορικότητα των φαινομένων, η υλικότητα, το σημαίνον και το σημειούμενον ενώνονται και συμπίπτουν. Αυτή η φαινομενολογική τροπή του σημειωτικού συστήματος κάνει τα πράγματα βέβαια πιο σύνθετα και μυστηριώδη: στη συνειδητοποίηση ενός φαινομένου συνενώνονται η αντίληψη και η νόηση. Η αποσημασιοποίηση (desemantization) του σύγχρονου πρωτοποριακού θεάτρου δεν καταργεί τελικά την ανάδυση σημασιών, αλλά αυτό είναι έργο του θεατή πλέον. Κάθε τι που πέφτει στην αντίληψή μας δημιουργεί αυτόματους συνειρμούς και σκέψεις, συνδέεται με μνήμες συλλογικές ή ατομικές, μπορεί να ενεργοποιήσει την έμπνευση, να οδηγήσει σε συναισθηματικές εκδηλώσεις, οι οποίες αντιλαμβάνονται από άλλους θεατές γίνονται μέρος του αυτοποιητικού αναδραστικού κύκλου.⁵⁰

Η δεύτερη θεματική ενότητα, «Παρουσία και παρουσίαση» (σσ. 255 εξ., Presence and representation), εμβαθύνει στην έννοια της perceptive multistability: ο θεατής αντιλαμβάνεται κατά καιρούς το σώμα του ηθοποιού στην πραγματική του ύπαρξη (η «παρουσία» του συνδέεται με αμεσότητα, ολότητα και αυθεντικότητα), και σε άλλες στιγμές ως το σώμα του ρόλου που υποδύεται (εκ-προσωπεί). Στην έννοια της «εν-σάρκωσης» (βλ. παραπάνω) η διχοτόμηση αυτή βέβαια καταργείται: ο ηθοποιός δεν μπορεί ποτέ να γίνει τελείως ο «ρόλος» του, αλλά με τα σωματικά του δεδομένα δημιουργεί κάτι καινούργιο: την ερμηνεία του δεδομένου ρόλου. Αυτός ο διττός τρόπος της αντίληψης, το γλίστρημα (shift) της αντίληψης του θεατή από τον ένα στον άλλο τρόπο (παρουσία και παρουσίαση του ηθοποιού) εκλαμβάνεται ως ασυνέχεια της προσληπτικής διαδικασίας, η οποία εκφράζεται με την έννοια «αντιληπτική πολυσταθερότητα» (perceptive multistability). Κατά την άποψή μου όμως, δεν πρόκειται για μια ξαφνική αλλαγή του τρόπου αντίληψης, που γίνεται με ένα κλικ και αυτοστιγμεί, αλλά για δύο τρόπους αντίληψης που αλληλοσυμπληρώνονται και συνυπάρχουν ταυτόχρονα σε μια σύνθεση. Αυτό είναι φανερό σε παραστάσεις του λαϊκού θεάτρου, όπου ο λαϊκός ηθοποιός «βγαίνει» συνεχώς από το ρόλο του με αυτοδημιούργητα «κατ' ιδίαν», στο ερασιτεχνικό θέατρο, όπου η πλευρά της «παρουσίασης» είναι ατελής και η «παρουσία» του ερασιτέχνη μέσα στο ρόλο του συνεχώς αισθητή, αυτό συμβαίνει και στο αυτοσχεδιαστικό θέατρο, όπου ο ρόλος δημιουργείται μπροστά στα μάτια των θεατών, και με έναν ιδιαίτερο τρόπο στο θέατρο σκιών, όπου οι φιγούρες δεν δημιουργούν καν την ψευδαίσθηση του ρεαλιστικού «ρόλου» και η φωνή του καρραγκιοζοπαίκτη είναι, παρά τις ηχητικές προσποιήσεις, η ίδια

⁴⁹ Βλ. Πούγχερ, *Θεωρητικά Θεάτρον*, σσ. 505 εξ.

⁵⁰ Η συγγραφέας διαφοροποιεί τη διαδικασία της ανάδυσης της σημασίας σε δύο διαφορετικά παραδείγματα, το σύμβολο (όπου η σημασία ενέχεται στο ίδιο το φαινόμενο) και την αλληγορία (όπου η σημασία αποδίδεται από έξω), με βάση τις παρατηρήσεις του Walter Benjamin

στην *Απαρχή της γερμανικής τραγωδίας* (βλ. και E. Fischer-Lichte, «Die Allegorie als Paradigma einer Ästhetik der Avantgarde. Eine semiotische re-lecture von Walter Benjamins Ursprung des deutschen Trauerspiels», *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*, Tübingen-Basel 2000, σσ. 121-137).

για όλους τους ρόλους. Σ' αυτό πρέπει να προστεθούν και οι μνήμες από ερμηνείες του ίδιου ρόλου που προκαλούν σε συνεχείς συγκρίσεις⁵¹ και σ' αυτές το σημειωτικό σώμα και το φαινομενολογικό σώμα του ηθοποιού δεν μπορούν να διαχωριστούν. Θα έλεγα λοιπόν, τουλάχιστον για το συμβατικό θέατρο πριν από το Διαφωτισμό και την ρεαλιστική ψευδαισθηση (illusion) του 19^{ου} αιώνα, πως «αντιληπτική συνθετότητα» θα ήταν πιο σωστός όρος από την «πολυσταθερότητα». Επομένως δεν είναι πάντα έτσι, πως ο θεατής είναι έρμαιο των αντιληπτικών του τροπικότητων, που μπορούν να αλλάξουν ανά πάσα στιγμή, αλλά αντίθετα, ανά πάσα στιγμή μπορεί να συντελεστεί μια συνθετική πράξη, ενώνοντας και τους δύο τρόπους παρακολούθησης. Αυτό δεν αναιρείται από το γεγονός ότι και οι τρόποι και η πορεία της αντίληψης, παρά τις όποιες προθέσεις (να προσέχει ο θεατής, βραχιάται από την αρχή, να εστιάσει στον ηθοποιό τάδε κλπ.), είναι ουσιαστικά απρόοπτοι, πράγμα που εντάσσει η Fischer-Lichte στη γενικότερη απροβλεψιμότητα της παράστασης στο σύνολό της.

Η τρίτη θεματική ενότητα αφιερώνεται στη «Σημασία και επίδραση/εντύπωση» (σσ. 262 εξ.). Ήδη η κλασική πρωτοπορία απέβλεπε στη δημιουργία από σόκ και ανεξέλεγκτα δυνατά αισθήματα, ενώ ο Διαφωτισμός και το ρεαλιστικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα βρίσκονταν στην υπηρεσία της διδασχής, της παραγωγής και κατανόησης σημασιών.⁵² Οι δυνατές εντυπώσεις δημιουργούνται στα *Lips of Thomas* με το σπάσιμο ενός ταμπού (σωματική ακεραιότητα ως αξία, υποχρέωση βοήθειας και αλληλεγγύης)· παρόμοιες στρατηγικές υπέρβασης κοινώς αποδεκτών κανόνων βρίσκονται στη βάση πολλών σύγχρονων performances. Σημασία και αίσθημα δεν είναι απόλυτες αντιθέσεις· ο ηθοποιός με την «εν-σάρκωσή» του δίνει σάρκα και οστά σε κάτι άυλο, φαντασιακό (fictional), και οι πράξεις του δημιουργούν σωματικές και συναισθηματικές αντιδράσεις στους θεατές, που αντιδρούν σε ενσαρκωμένες σημασίες επίσης με σωματικά εκφραζόμενες σημασίες. Η αντίληψη δεν είναι κατ' αρχήν νοητική, αλλά των αισθήσεων του σώματος· οι ενσαρκωμένες σημασίες μπορεί εκ των υστέρων να ξεδιαλύνονται και να αποκρυπτογραφούνται στη μνήμη, αν και αυτή είναι απατηλή· αλλά αυτή η διαδικασία είναι πλέον μια «μετάφραση» του βιώματος σ' ένα γλωσσικό επίπεδο και ένα «κείμενο» ξεχωριστό. Η συνειδητοποίηση σημασιών δεν είναι ούτε παθητική ούτε ενεργητική διαδικασία· η ερμηνεία δεν είναι ούτε τελείως αυθαίρετη (του θεατή) ούτε τελείως δεδομένη (από την ενσάρκωση του ρόλου). Με τη λογική αυτή η τέταρτη θεματική ενότητα εκβάλλει στο ερώτημα, αν παραστάσεις μπορεί να κατανοούνται (σσ. 270 εξ.). Η κοφτή απάντηση είναι όχι, μπορεί μόνο να βιώνονται. Μπορεί να κατανοηθεί το σκηνικό concept, αλλά όχι η ίδια η διαδικασία της «αυτοποίησης» του αναδραστικού κύκλου, του οποίου μέρος είναι ο ίδιος ο θεατής. Στο ολικό αυτό μοντέλο της παράστασης, η διχοτόμηση σε υποκείμενο

⁵¹ Βλ. M. Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory-Machine*, Ann Arbor 2001.

⁵² Σε αντίθεση με τα υπέρμετρα πάθη του Μπαρόκ. Ωστόσο με τη *littérature sentimentale* άνοι-

γε και μια πόρτα για τον συναισθηματισμό στο λογοκρατούμενο κόσμο των αστών του Διαφωτισμού, και το δάκρυ του θεατή ήταν το ζητούμενο σε δραματικό έργο και σκηνική υποκριτική.

και αντικείμενο δεν έχει πια νόημα. Η κατανόηση είναι δύσκολη και για τον λόγο ότι η διάδραση κινείται σ' ένα σωματικό και προγλωσσικό επίπεδο, στο χώρο των αισθήσεων και αισθημάτων, ενίοτε και αισθησιασμών, συνειρμών και μνημονικών λειτουργιών, ώστε η αναστοχαστική διαδικασία να παραπέμπεται στο μετέπειτα: η Fischer-Lichte επιμένει πως η κατάσταση του θεατή στις παραστάσεις της σύγχρονης πρωτοπορίας είναι *betwixt and between*, ενδιάμεση, ο ίδιος βιώνει την αστάθεια, την οριακότητα (*liminality*) και τη μη-διαθεσιμότητα του σκηνικού γίνεσθαι· το ναυάγιο της κατανόησης ή η υπέρβαση ενός κοινωνικού και ηθικού ταμπού οδηγεί αναπόφευκτα σε κρίση. Η εκ των υστέρων κατανόηση σε μια αναστοχαστική διαδικασία στηρίζεται στις κατασκευές της μνήμης και είναι ένα δημιουργήμα που πρέπει να εξεταστεί χώρια από την ίδια την παράσταση.⁵³

Το έκτο κεφάλαιο, «Η παράσταση ως γεγονός» (σσ. 281 εξ.), δίνει έμφαση σε κάτι σήμερα μάλλον αυτονόητο: η παράσταση δεν είναι ένα καλλιτέχνημα, αλλά μια πρόσκαιρη διαδικασία και ένα κοινωνικό γεγονός, αισθητική βίωση την οποία δεν μπορεί να αγοράσει κανείς και να τη βάλει στη βιτρίνα στο σαλόνι του. Παρατηρεί κανείς, όσο το βιβλίο προχωρεί προς το τέλος του, ότι οι συνόψεις των συμπερασμάτων προηγούμενων κεφαλαίων και οι προτάσεις ερμηνείας γίνονται όλο πιο βέβαιες έως και δογματικές, και η μελέτη μετατρέπεται σταδιακά σε μανιφέστο· η πλούσια τεκμηρίωση με παραδείγματα από τη σκηνική πράξη και η συζήτηση αισθητικών και θεωρητικών απόψεων δεν κρύβει πια τον υποκειμενισμό, ο οποίος προχωρεί με καντιανή επαγωγικότητα και φανερή συστηματικότητα, αντιβαίνοντας κάπως στην ίδια τη φύση του θέματος που εν μέρει διαφεύγει πλέον από μια καθαρά ορθολογική αντιμετώπιση. Η σημερινή παράσταση της πρωτοπορίας είναι, κατά τη συγγραφέα, μια αυτοτροφοδοτούμενη διαδικασία διαδραστικών πράξεων, στην οποία αναδύονται απρόοπτα φαινόμενα και βιώματα τα οποία συνεχώς εντάσσονται και αφομοιώνονται, μια διαδικασία, όπου διαλύονται οι όποιες αντιθέσεις, φτάνοντας τον θεατή σε οριακές καταστάσεις που τον μεταμορφώνουν και μετουσιώνουν.

Η πρώτη θεματική ενότητα, «Αυτοποίηση και ανάδυση (*emergence*)» (σσ. 284 εξ.), αμφισβητεί για τη σημερινή παράσταση της πρωτοπορίας την ύπαρξη του αυτόνομου υποκειμένου, που πραγματώνει την καλλιτεχνική του βούληση· η παράσταση είναι μια σύμπραξη στην οποία κανείς δεν είναι τελείως αυτόνομος ούτε τελείως εξαρτώμενος. Στην αυτοποιητική διαδικασία αναδύονται απρόοπτα φαινόμενα, τα οποία γίνονται αντιληπτά με τους κανόνες και τα κριτήρια της οικονομίας της προσοχής (βαθμός έντασης, απόκλιση από το κανονικό, αφηριδιασμός κτλ.).⁵⁴ Η τεταμένη προσοχή όμως είναι και μια σωματική κατάσταση,

⁵³ Αυτή είναι η μεθοδολογική δυσκολία της έρευνας του θεατρικού κοινού από συνεντεύξεις, όπως την προήγαγαν οι Ολλανδοί θεατρολόγοι (βλ. Πούχνερ, *Μια Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, σσ. 168). Για το θέμα βλ. B. Gronau, «Zeitfluß und Spur – Kunstbeschreibung

in der Theaterwissenschaft zwischen Erinnerung und Imagination», H. Wandhoff (ed.), *Ekphrasis. Kunstbeschreibung und virtuelle Räume im medialen Wandel*, Berlin 2004.

⁵⁴ G. Frank, *Ökonomie der Aufmerksamkeit*, München 1998.

η οποία μεταφέρει τον θεατή, μαζί με τον ηθοποιό, επίσης στο status του embodied mind.⁵⁵ Ο αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος με τα απρόοπτά του διεγείρει, κατά τη συγγραφέα, συνεχώς την προσοχή, η οποία μετατρέπει τα αντιλαμβανόμενα σε αισθητικό βίωμα (μιλάει για transfiguration of commonplaces).

Όσο προχωρούμε, η γλώσσα γίνεται πιο εμφαντική: «Κατακρημιζόμενες αντιθέσεις» (Collapsing dichotomies στην αγγλική απόδοση) είναι ο τίτλος της επόμενης θεματικής ενότητας (σσ. 294 εξ.). Η αυτονομία της τέχνης δεν συζητιέται σήμερα πια· το φαίνεσθαι του θεάτρου στις performances έχει συρρικνωθεί και συκοφαντηθεί. Οι performers παραδέχονται το πολύ πως ενεργούν υπό συνθήκες εργαστηρίου (labor) της καθημερινότητας· η αισθητική δεν είναι ξεχωριστή πραγματικότητα αλλά σύμφυτη με την πραγματική. Στον αυτοποιητικό αναδραστικό κύκλο της παράστασης οι παραδοσιακές διχοτομήσεις της δυτικής σκέψης, υποκειμένο/αντικείμενο, σώμα/νόηση, σημείο/σημασία διαλύονται και συμφύρονται. Μια συγκρίσιμη έννοια συμφυρμών των εννοιών είναι και το παιχνίδι,⁵⁶ αλλά εδώ πρέπει να ξεχωρίσουμε το δημιουργικό παιχνίδι του μοναχικού μικρού παιδιού από τα ομαδικά παιχνίδια με κανόνες.⁵⁷ Με την κατάργηση των διχοτομιών αυτών, που δομούν και κατασκευάζουν την καθημερινή μας πραγματικότητα, στην παράσταση, δημιουργείται μια άλλη πραγματικότητα, όπου κυριαρχούν η αστάθεια, η «ανακρίβεια», οι πολυσημίες, οι μεταβάσεις, οι αμβλύσεις, η κατάργηση των ορίων κτλ.

Αυτή η διάγνωση οδηγεί και στην επόμενη και τελευταία θεματική ενότητα του κεφαλαίου αυτού: «Οριακότητα και μεταμόρφωση» (σσ. 305 εξ.). Κεντρικός είναι εδώ ο όρος της liminality του Turner, που βασίζει στις rites de passage του van Gennep (1909), καθώς και της communitas του ίδιου, – concepts που αναφέρονται εκατοντάδες φορές στη βιβλιογραφία των performance studies και σχετίζονται με τις τελετουργίες.⁵⁸ Η διαφορά των καλλιτεχνικών τελετών από τις κοινωνικές είναι ότι δεν έχουν (ούτε μπορούν να αποκτήσουν) ευρύτερη κοινωνική ισχύ και δεν είναι θεσμοθετημένες από μια κοινότητα διαδικασίες, με πραγματι-

⁵⁵ Th. J. Csórdas, «Somatic Modes of Attention», *Cultural Anthropology* 8 (1993), σσ. 135-156.

⁵⁶ Η Fischer-Lichte δεν συζητάει ενδελεχέστερα το θέμα, κατά πόσο και το happening, action art, performance κτλ. υπάγεται στην έννοια του παιχνιδιού. Παραθέτει όμως ένα υπέροχο χωρίο του Schiller από τις *Επιστολές για την αισθητική παιδεία του Ανθρώπου* (1795): «Ο άνθρωπος, να παίζει μόνο, με την ομορφιά· να παίζει μόνο με την ομορφιά. Γιατί ο άνθρωπος παίζει μόνον τότε, όταν στην πλήρη σημασία της λέξης είναι άνθρωπος, και είναι όλως άνθρωπος μόνον τότε, όταν παίζει» (F. Schiller, «Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen», *Schillers*

Werke, Nationalausgabe, τ. 20, Weimar 1962, σσ. 309-412, ιδίως σ. 359).

⁵⁷ Βλ. ξεκινώντας από το απόσπασμα 52 του Ηράκλειτου Β. Πούχνερ, «Εννοιολογικά προβλήματα: παίγνιον και παιχνίδι», *Θεωρητική Λαογραφία*, σσ. 207-232.

⁵⁸ Για τη συσχέτιση των τελετουργιών με το θέατρο υπάρχει μια εκτεταμένη βιβλιογραφία. Βλ. ενδεικτικά U. Rao – K.-P. Köpping, «Die “performative Wende”: Leben – Ritual – Theater», U. Rao – K.-P. Köpping (eds.), *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performanz*, Münster-Hamburg-London 2000, σσ. 1-31.

κές συνέπειες.⁵⁹ Η οριακότητα, κατά τη συγγραφέα, δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως φτάσιμο σε κάποια σύνορα, αλλά ως δυνατότητα μετάβασης ενός κατωφλιού που οδηγεί σε μια άλλη κατάσταση, σε μια μεταμόρφωση, σ' ένα άλλο στάδιο αυτογνωσίας. Η αστάθεια της «ενδιάμεσης» κατάστασης του θεατή ενέχει και το ρίσκο της αποτυχίας της μεταμόρφωσης και μετάβασης, όπως και την ευκαιρία της επιτυχημένης πραγματοποίησής της. Η οριακότητα και το απρόοπτο της «αυτοποίησης» της παράστασης καταργεί και συνθέτει τις αντιθέσεις, κάνει τα πράγματα να μοιάζουν με το αντίθετό τους, τα συνηθισμένα γίνονται εξαιρετικά και η πραγματικότητα μεταμορφώνεται σε μαγική και μαγευτική.

Οι ανεβασμένοι τόνοι προαναγγέλλουν το φινάλε. Το έβδομο κεφάλαιο, «Re-enchantment of the world» (η Wiederverzauberung μπορεί να αποδοθεί μόνο με το άκομπο «Ξαναμάγεμα του κόσμου», σσ. 315 εξ.), έχει βέβαια τον χαρακτήρα επιλόγου και σύνοψης, είναι όμως αρκετά μεγάλο. Όλ' αυτά που περιγράφηκαν ξανακάνουν τον κόσμο μαγικό και μαγευτικό· εφόσον οι ηθοποιοί παράγουν παρουσία κι όχι παρουσίαση, είναι παρόντα μαζί με τα πράγματα χωρίς να δείχνουν κάτι άλλο, ο κόσμος φαίνεται μαγεμένος· αυτή η μαγεία αποτελείται από την αυτοαναφορικότητα (το «ανεξήγητο», δεν εξηγούνται οι σημασίες τους), από την απελευθέρωση από την ανάγκη της κατανόησης, από την αποκάλυψη της «ιδίας» σημασίας ανθρώπων και πραγμάτων. Η αισθητική του τελεστικού δεν αντικαθιστά την αισθητική του έργου, της παραγωγής ή της πρόσληψης, αλλά είναι η αισθητική της θεατρικής παράστασης, που δεν είναι ένα έργο αλλά ένα γεγονός, και δεν αποτελείται από παραγωγή και πρόσληψη αλλά από τον αυτοποιητικό αναδραστικό κύκλο· στο βαθμό που οι παραστατικές τέχνες δεν περιορίζονται πια στο θέατρο, ισχύει και για άλλες τέχνες ή άλλα γεγονότα σε πολιτική, αθλητισμό, θεάματα και εορταστικές εκδηλώσεις, που δεν έχουν την απαίτηση να είναι «τέχνη».⁶⁰ Για τη διαφώτιση αυτής της ευρύτερης παραστατικότητας⁶¹ συζητούνται δύο έννοιες, οι οποίες δεν περιορίζονται μόνο στις τέχνες: σκηνοθεσία και αισθητικό βίωμα, που αντικαθιστούν στην περίπτωση του θεατρικού γεγονότος τις έννοιες της παραγωγής και της πρόσληψης, οι οποίες ταιριάζουν στο «έργο» και το «καλλιτέχνημα».

Η πρώτη θεματική ενότητα, «Σκηνοθεσία» (σσ. 318 εξ.) δίνει αρχικά το ιστορικό της έννοιας στο θέατρο: στον 19^ο αιώνα είναι οι στρατηγικές της φανέρωσης από κάτι που προϋπήρχε (το έργο), στον 20^ο αιώνα (αρχικά με τον Craig) στρατηγικές της δημιουργίας. Ωστόσο στο θέατρο πρέπει να διαχωρίσουμε τη σκηνοθεσία στο προθεσιακό επίπεδο του αισθητικού προγραμματισμού από την πραγματική παράσταση, όπου κυριαρχεί ο αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος.⁶² Η

⁵⁹ Για το θέμα βλ. Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρων*, σσ. 315 εξ.

⁶⁰ Για την έννοια της παράστασης στον ποδοσφαιρικό αγώνα βλ. Β. Πούχνερ, «Η στρογγυλή θεά στη λαογραφία: Το ποδόσφαιρο μεταξύ παιχνιδιού και τελετουργίας», *Δοκίμια λαογρα-*

φικής θεωρίας, Αθήνα 2011, σσ. 137-164· για την έννοια της γιορτής σε σχέση με το θέατρο, ο ίδιος, *Θεωρητικά Θεάτρων*, σσ. 395 εξ.

⁶¹ Βλ. Πούχνερ, «Το θέατρο του “θεάτρου” και το θέατρο “της ζωής”», *ό.π.*, σσ. 71-132

⁶² Βλ. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und*

κανονιστική λειτουργικότητα της σκηνοθεσίας μπορεί να προβλέψει περιθώρια για αυτοσχεδιασμούς, διαφορετικές εκδοχές, παραλλαγές κτλ., αλλά υπάρχουν πάμπολλα παραδείγματα από όλους τους χώρους του πολιτισμού, όπου οι αρχικές σκηνοθεσίες κατά την εκτέλεση του σχεδίου ανατράπηκαν και τα πράγματα ήρθαν αλλιώς. Παρά τους σχεδιασμούς, τις δοκιμές και τη «συμφωνία» των εκτελεστών, η θεατρική παράσταση ξεφεύγει πάντα σε κάποιο μικρό ή μεγάλο βαθμό από τις αισθητικές προδιαγραφές και αδυνατεί να προκαθορίσει με ακρίβεια την πορεία των πραγμάτων και να ελέγξει τον αυτοδύναμο κύκλο των διαδράσεων σε επαφή με το κοινό. Όπως σημείωσα και προηγουμένως, αυτή η διαπίστωση έχει τη θεωρητική της σημασία και είναι ένα συναρπαστικό θεώρημα, στην πράξη όμως, εκτός από κάποιες εξαιρέσεις, η διαφορά ανάμεσα στο στήσιμο της βραδιάς από τη σκηνοθεσία και τα γεγονότα της πραγματικής παράστασης δεν είναι μεγάλη, εκτός αν κάτι τέτοιο είναι προγραμματισμένο. Βέβαια η σκηνοθεσία δεν είναι μόνο μια στρατηγική της δημιουργίας της υλικότητας μιας παράστασης, αλλά και μια τεχνική ερεθισμού και καθοδήγησης της προσοχής των θεατών. Ωστόσο δεν μπορεί να ελέγξει την ποιότητα, την ατμόσφαιρα, την αύρα της παράστασης, αν η βραδιά θα μαγέψει τους θεατές (ή τον κάθε θεατή ξεχωριστά) ή όχι.

Αυτή η ποιότητα οδηγεί στη δεύτερη θεματική ενότητα, το «Αισθητικό βίωμα» (σσ. 332 εξ., σε εισαγωγικά), το οποίο, στην οριακότητά του, οδηγεί με τη σειρά του στη μεταμόρφωση του θεατή. Ως τον Διαφωτισμό, η καθαριστική αποτελεσματικότητα της παράστασης βλεπόταν με θετικό μάτι, έκτοτε αντικαταστάθηκε από τη διδακτική: το 19^ο αιώνα, στο θέατρο του ιλλουζιονισμού κυριάρχησε η συναισθηματική διείσδυση της ταύτισης στον ψυχολογικό ρεαλισμό, στην πρωτοπορία στις αρχές του 20^{ού} αιώνα και στον Μεσοπόλεμο, ακολουθώντας τον Nietzsche, ήταν η εναρμόνιση με τους ρυθμούς, η απαλλαγή από τον ατομισμό στην τελετουργία και το εορταστικό πανηγύρι, η μαγεία της μεταμόρφωσης, το βίωμα της οριακότητας και της υπέρβασης κτλ., που κυριάρχησε στα αισθητικά μανιφέστα των -ισμών. Το κοινωνιολογικό διακύβευμα των νέων μορφών του θεατρικού στον πολιτισμό είναι η δημιουργία της *communitas*, γιατί η ομάδα των

Systematik. Σε νεότερες μελέτες για τη φαινομενολογία της σκηνοθεσίας, όπως του Martin Seel, αυτή η διαφοροποίηση δεν υπάρχει (M. Seel, «Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs», J. Früchtel – J. Zimmermann (eds.), *Ästhetik der Inszenierung*, Frankfurt/M. 2001, σσ. 48-62 και ο ίδιος, *Ästhetik des Erscheinens*, München 2000). Εδώ η σκηνοθεσία αποτελεί μια φανέρωση (κατασκευή και έκθεση) του παρόντος, το οποίο ως παρόν δεν είναι ποτέ τελείως καταληπτό· η σκηνοθεσία δεν είναι απλώς μια στρατηγική του προγραμματισμού, αλλά αυτό που φανερώνει, είναι αυτό που

δείχνει. Πέρα από μια τέτοια φαινομενολογική προσέγγιση μεγάλα τμήματα του πολιτισμού μπορούν να αναλυθούν αποτελεσματικά με την έννοια της σκηνοθεσίας, π.χ. οι σκηνοθεσίες της αυθεντικότητας του παραδοσιακού λαϊκού πολιτισμού για τον τουρισμό κτλ. (Πούχνερ, «Ο λαϊκός πολιτισμός ως σκηνοθεσία (φοκλορισμός, τουρισμός και αστική νοσταλγία)», *Θεωρητική Λαογραφία*, σσ. 525-544 και ο ίδιος, «Η έννοια της σκηνοθετημένης αυθεντικότητας στην έρευνα του ελληνικού λαϊκού πολιτισμού», *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας*, σσ. 69-82).

θεατών διαλύεται αμέσως μετά την παράσταση· στις στρατηγικές αυτές, η οριακότητα και τα ισχυρά αισθηματικά βιώματα παίζουν σημαντικό ρόλο.

Με τη διεύρυνση του οπτικού πεδίου πέρα από το θέατρο, σε σκηνοθεσίες και αισθητικά βιώματα στον ευρύτερο πολιτισμό, φτάσαμε στην τρίτη και τελευταία θεματική ενότητα του κεφαλαίου, με τίτλο «τέχνη και ζωή» (σσ. 350 εξ.). Οι cultural performances, που υπάρχουν σήμερα παντού, ελαττώνουν τη χρησιμότητα μιας διαχωριστικής γραμμής ανάμεσα σε «τέχνη» και μη-τέχνη, πράγμα που παρατηρείται σε πολλές εκδηλώσεις της event art, action art, performances πάσης φύσεως κτλ. Ωστόσο η παραδοσιακή έννοια της «αυτονομίας της τέχνης» ακόμα ισχύει· ο βιεννέζος Hermann Nitsch απαλλάχθηκε από την κατηγορία της βλασφημίας εν ονόματι της άποψης πως η τέχνη δεν είναι πραγματικότητα. Η οριακότητα των εκδηλώσεων αυτών βρίσκεται συνήθως εκτός των ορίων του καθώς πρέπει, του επιτρεπτού ή και επιθυμητού. Στην οριακότητα, κατά τη Fischer-Lichte, εκδηλώνεται και το ρίσκο να μείνει κανείς, απογοητευμένος και αηδιασμένος, εντός συνόρων ή να περάσει το κατώφλι προς τον μαγικό κόσμο του «πέραν». Ο θεατής βρίσκεται χωρίς βοήθειες στο «ενδιάμεσο», *betwixt and between*, στο μεταίχμιο της υπέρβασης, που μπορεί να είναι απλώς παρανομία ή να αποτελεί μετάβαση σε κάτι άλλο και μεταμόρφωση. Οι διχοτομίες ενώνονται, σκηνή και πλατεία, ηθοποιοί και θεατές, άτομο και κοινότητα, τέχνη και ζωή. Στο δρόμο της αυτογνωσίας πρέπει να περάσει κανείς πολλά σύνορα και κατώφλια· η ίδια η παράσταση είναι μοντέλο της ζωής (παραβολή του κοσμοθεάτρου με μια άλλη εφαρμογή).

Ήταν ο Διαφωτισμός που «απομαγικοποίησε» τον κόσμο με την πίστη του στην πρόοδο και τον αέναο περφεκσιονισμό του ανθρώπου και του κόσμου. Είναι όμως τα παιδιά του Διαφωτισμού, οι σύγχρονες επιστήμες, που επανέφεραν τη μαγεία του άγνωστου, ασύλληπτου, του απρόοπτου που καταστρατηγεί κάθε σχεδιασμό, κάθε προθεσιμότητα και «προϋπολογισμό»· ο βαθμός της συνθετότητας των πάντων και το ασύλληπτο βάθος της εξέλιξης οδηγούν στην επίγνωση πλέον, πως τα πάντα συσχετίζονται με τα πάντα. Η ζωή μας, ατομική και συλλογική, είναι μη-διαθέσιμη, μη-προγραμματίσιμη, μη-κατανοητή, όπως η θεατρική παράσταση, ιδωμένη ως αυτοποιητικός αναδραστικός κύκλος. Ο άνθρωπος κυριαρχεί στη φύση, αλλά και αυτή κυριαρχεί στον άνθρωπο. Η Fischer-Lichte τελειώνει με την παρατήρηση, πως αυτό το «ξαναμάγεμα» του κόσμου στις σημερινές παραστάσεις της πρωτοπορίας, λόγω της αυτοαναφορικότητας και την παραίτησης από τα επιτεύγματα της κατανόησης, ως καθαρό βίωμα της σωματικής εμπειρίας, δεν πρέπει να εκληφθεί ως αντι-διαφωτιστική τάση ενός σύγχρονου μυστικοπαθούς σκοταδισμού, αλλά ως επίγνωση των ορίων των ορθολογικών μεθόδων της επιστήμης που καθιέρωσε ο Διαφωτισμός.

Έχουμε περάσει από καιρό στο πεδίο της μεταφορικής έκφρασης και της συνολικής σύλληψης του σημερινού κόσμου. Οι καταπληκτικές γνώσεις της Fischer-Lichte σε ευρύτατα πεδία της επιστημολογίας και της φιλοσοφικής αισθητικής την απαλλάσσουν από την υποψία κάποιας εκδοχής του Νεο-Ιρασιοναλισμού, αλλά ο αναγνώστης, που γνωρίζει το υπόλοιπο έργο της, ιδίως το πρώιμο, θα

ξαφνιαστεί από τη μετάβαση σε νεο-ιδεαλιστικές, σχεδόν «ρομαντικές» αναλύσεις του πολιτισμού, που βρίσκονται σε κάποια αντίστιξη με τη νεοκαντιανή επαγωγικότητα των επιχειρημάτων, την αρχιτεκτονική κατασκευή των θεματικών ενοτήτων και τις ρητορικές στρατηγικές πειθούς που αναπτύσσονται και, πράγματι, κατορθώνουν να πείθουν σε μεγάλο βαθμό τον αναγνώστη. Βέβαια στην πορεία της αφήγησης έχουν παρεισφρήσει ολόκληρα προηγούμενα μελετήματα ως *excursi*, που μαζί με εκτενείς περιγραφές τελεστικών εκδηλώσεων από τη σημερινή και παλαιότερη πρωτοπορία κάνουν σε ορισμένα σημεία μαιανδρική την *master narrative*, αλλά η γενική εντύπωση είναι αυτή μιας καλά δομημένης, αρχιτεκτονημένης μονογραφίας με αρκετά πυκνή τεκμηρίωση, που παρουσιάζει ένα ευρύτατο πεδίο γνώσεων και συζητήσεων, η οποία ωστόσο, δεν αρνείται κάποια υποκειμενική στράτευση και τη γραμματολογική υπόσταση του αισθητικού μανιφέστου. Η μονογραφία είναι καλογραμμένη, διαβάζεται ευχάριστα, είναι όμως απαιτητικό διανοητικό ανάγνωσμα,⁶³ δομημένο με *cross references*, συνόψεις, επαναλήψεις πορισμάτων κτλ., μολοντούτο διανθισμένο με ρητορικές στρατηγικές πειστικότητας ή και απόλυτες και κάπως δογματικές αποφάνσεις, που αντιβαίνουν στην διαλεκτικότητα και διαλλακτικότητα των ίδιων των φαινομένων που πραγματεύεται (διάλυση διχοτομιών και νέα σύνθεση). Δεν υπάρχουν πολλοί άνθρωποι σήμερα, που μπορούν να συνθέσουν τέτοια συγγράμματα με τέτοια θεματική εμβέλεια και τέτοια εμβρίθεια και συνθετική ικανότητα (σκέφτομαι τη μονογραφία του Lehmann για το «μεταδραματικό θέατρο» και την εισαγωγή του Carlson στις *performances*).⁶⁴

Για την ενδεχόμενη (και επιθυμητή) μετάφραση του έργου στα ελληνικά θα συνιστούσα τη χρήση του γερμανικού προτύπου, όχι επειδή η αγγλική εκδοχή δεν είναι «καλή» (αν και φαίνεται πως είναι μετάφραση, το γερμανικό πρωτότυπο έχει μια άλλη διανοητική και ρητορική γοητεία), αλλά να μην προστεθούν στις αναπόφευκτες «ανακρίβειες» της απόδοσης από μια γλώσσα στην άλλη και δεύτερες «ανακρίβειες» στη μεταφορά από μια εξελιγμένη στην ορολογία γλώσσα στα ελληνικά, τα οποία «παιδεύονται» ακόμα με την απόδοση της θεατρολογικής, και γενικότερα αισθητικής και φιλοσοφικής ορολογίας.

⁶³ Για τη «γλώσσα» της φαινομενολογίας, που δεν αποφεύγει τους «εξεζητημένους» νεολογισμούς, βλ. τις παρατηρήσεις μου στα *Θεωρητικά Θεάτρον*, σσ. 577 εξ.

⁶⁴ Βλ. τις εκτενείς βιβλιοκρισίες μου στον τόμο *Από τη θεωρία του θεάτρον στις θεωρίες του θεατρικού*, σσ. 77-141.

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ

Ο «ΜΥΣΤΗΡΙΩΔΗΣ» ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΤΟΥ ΓΡΥΠΑΡΗ
ΔΟΚΙΜΙΑ ΜΙΑΣ ΑΝΕΚΠΛΗΡΩΤΗΣ (;) ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ*

Το «έργο ζωής» του Ιωάννη Γρυπάρη –από απόψεως προθέσεων, αποτελέσματος, δαπανημένου χρόνου και κόπου, αναγνωστικής, θεατρικής, κριτικής και εκπαιδευτικής ανταπόκρισης και βιωσιμότητας– υπήρξε, αναμφίβολα, η μετάφραση των τραγωδιών του Αισχύλου. Η αρχή γίνεται στα χρόνια της εφηβείας, στις τελευταίες γυμνασιακές τάξεις στη Μεγάλη του Γένους Σχολή της Κωνσταντινούπολης όταν ο Ι. Γρυπάρης, μεταξύ των άλλων πειραματισμών του με τις μεταφραστικές και μετρικές δυνατότητες που του παρείχε η αρχαία γλώσσα και γραμματεία,¹ αποδίδει έμμετρα στην καθαρεύουσα γλώσσα τον *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, με αποσπάσματα αυτής της –ανεύρετης σήμερα– μετάφρασης να δημοσιεύονται σε περιοδικό της Πόλης και να επαινούνται αργότερα από πανεπιστημιακής καθέδρας, όταν ο εκκολαπτόμενος μεταφραστής σπουδάξει πλέον στη Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας.² Η συνέχεια είναι λίγο-πολύ γνωστή: Στην αρχή της θητείας του ως φιολόγου καθηγητή στην Άμφισσα (1904-1907), δημοσιεύονται μεταφρασμένα αποσπάσματα από τον *Αγαμέμνονα* και τους *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου (1904) σε περιοδικά της εποχής, «άλλη μια νίκη του δημοτικισμού», όπως θα τη χαρακτηρίσει αργότερα ο Γιάννης Σιδέρης,³ νίκη η οποία θα εδραιωθεί λίγα χρόνια αργότερα όταν δημοσιεύονται σε κανονική

* Ευχαριστώ για πολλούς και διαφορετικούς λόγους, που έχουν να κάνουν με τη γνωστική, βιοματική και πρακτική πρόσβασή μου στο έργο του Ιωάννη Γρυπάρη, την Άννα Κατσή, Επίκουρη Καθηγήτρια του Τμήματος Φιλολογίας ΕΚΠΑ· τη Μαρία Ναδάλη, Πρόεδρο του Πολιτιστικού Συλλόγου Σίφνου· την Αθηνά Κοβάνη, δρ. Νοελληνικής Φιλολογίας και επιμελήτρια της έκδοσης της ποιητικής συλλογής *Σκαρβαβαίοι και Τερακότες* του Ι. Γρυπάρη· τη Σοφία Μπόρα, Υπεύθυνη του Τμήματος Αρχείων του Ε.Λ.Ι.Α. και τον Δημήτρη Μπαχάρα, ιστορικό του Ε.Λ.Ι.Α. Ευχαριστώ επίσης θερμά τον Διονύση Καψάλη, ποιητή, κριτικό της λογοτεχνίας και Διευθυντή του Ιδρύματος Μορφωτικής Τραπέζης για την παραχώρηση της άδειας δημοσίευσης υλικού από το αρχείο Ι. Γρυπάρη, που απόκειται στο Ε.Λ.Ι.Α. και τον Νίκο Καραπιδάκη, καθηγητή Ιστορίας στο Ιόνιο Πανεπιστήμιο και Διευθυντή του περιοδικού *Νέα Εστία*, για την παραχώρηση

άδειας αναδημοσίευσης μεταφρασμάτων του Ι. Γρυπάρη, που εκδόθηκαν σε δύο τεύχη της *Νέας Εστίας*.

¹ Γράφει το πολύστιχο κομικό έπος *Σφηγοραχνομαχία* ή *Αραχνοσφηγομαχία* σε δακτυλικό εξάμετρο και σε μια «περίεργη δημοτική γλώσσα», γράφει πρωτότυπα ποιήματα στα αρχαία ελληνικά ακολουθώντας διαφορετικά μετρικά και ειδικά πρότυπα, μεταφράζει αποσπάσματα από τους *Αηστές* του Σίλλερ στα αρχαία ελληνικά. Βλ. μεταξύ άλλων Ε. Π. Φωτιάδου: «Ο Ελληνιστής Γρυπάρης», *Ελληνική Δημοσιογραφία* 11, τχ. 122 (1/3/1953), αφιέρωμα «Ιωάννης Γρυπάρης», σσ. 299-300, 299.

² Βλ. Γ. Βαλέτας: *Ιωάννης Γρυπάρης. Ο πρώτος μετασολωμικός. Βίος – Έργο – Εποχή*, Εκδόσεις «Πηγή», Αθήνα 1970, σσ. 22, 93 και 101-104.

³ Γ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, 1817-1932, Ίκαρος, Αθήνα 1976, σ. 212.

έκδοση ολόκληρος ο *Αγαμέμνων* (1906)⁴ και σε τρεις συνέχειες ολόκληρη η τραγωδία *Επτά επί Θήβας* (1909).⁵

Πιθανότατα στη διάρκεια της θητείας του στο Αίγιο (1910) ή στο Βαρβάκειο Γυμνάσιο της Αθήνας (1911) ο Ι. Γρυπάρης θα ολοκληρώσει τη μετάφραση ολόκληρης της *Ορέστειας* και οι τέσσερις προς στιγμινή αισχύλειες τραγωδίες (η τριλογία και οι *Επτά επί Θήβας*) θα δημοσιευτούν χωριστά η καθεμιά από τις εκδόσεις Φέξη το 1911. Από το 1911 και μέχρι το 1923 ο Ι. Γρυπάρης πιθανότατα ολοκληρώνει –τουλάχιστον σε ένα πρώτο επαρκές επίπεδο– τη μετάφραση όλων των σωζόμενων τραγωδιών του Αισχύλου, αλλά και επανεπεξεργάζεται τις ήδη εκδοθείσες τραγωδίες, σε μια περίοδο έντονων προσωπικών και επαγγελματικών αλλαγών στη ζωή του: Γάμος με τη Μαίρη Ιγγλέση και διετής παραμονή του ζεύγους στο εξωτερικό (1912-1914), επιστροφή στην Ελλάδα, εκπαιδευτική θητεία στο Ύψειο και στο Μεσολόγγι, συμμετοχή στην εκπαιδευτική μεταρρύθμιση του Γληνού, διορισμός του στη θέση του Γενικού Επιθεωρητή Θ' Περιφέρειας με έδρα τη Χαλκίδα (1917-1923), τιμησή του με τον Αργυρό Σταυρό των Ιπποτών από το Υπουργείο Παιδείας (1918), έκδοση της ποιητικής συλλογής του *Σκαρβαίοι και Τερρακότες* (1919), τιμησή του με το «Αριστείο Γραμμάτων και Τεχνών» (Ιανουάριος 1920), τοποθέτησή του στη θέση του Τμηματάρχη Α' (1923) στο τμήμα Γραμμάτων και Τεχνών του Υπουργείου Παιδείας, όπου θα παρέμενε μέχρι τον Σεπτέμβριο του 1930,⁶ συμβάλλοντας σε μεγάλο βαθμό στην προετοιμασία της σύστασης κρατικής σκηνης, και στη συζήτηση σχετικά με την «αναγκαιότητα ύπαρξης κρατικού θεατρικού φορέα, την ποιοτική αναβάθμιση του ρεπερτορίου και τις δυσκολίες κατάρτισης ενός δραματικού θιάσου».⁷ Τον Ιούνιο του 1923 δήλωνε στον Φ. Ποφύλλη: «Τα τελευταία έτη της φιλολογικής μου εργασίας [...] τα έχω αποκλειστικά αφιερώσει στη συμπλήρωση και στο ξαναχύσιμο του Αισχύλου. Η εργασία μου αυτή είναι τώρα έτοιμη. Σ' αυτή δίδω μεγάλη σημασία. Τη θεωρώ το κύριον έργο της ζωής μου. Έχω ξαναχύσει όλα τα έργα του Αισχύλου και τα έχω έτοιμα. Μα η επαναφορά μου στη δημόσια υπηρεσία και η ανάθεσις εις εμέ θέσεως τόσο πολυασχόλου μ' εμπόδισεν έως τη στιγμή να επιμεληθώ και να κατορθώσω την έκδοσιν της εργασίας μου. Ελπίζω όμως ότι

⁴ «Η χρονιά μπορεί να το καυχηθεί», όπως αναφέρει και πάλι ο Σιδέρης, *ό.π.*, σ. 225.

⁵ Σε ό,τι αφορά τον *Αγαμέμνονα*, η μετάφραση του προλόγου (στ. 1-39) είχε δημοσιευτεί στον *Ακρίτα Α'* (Μάρτιος-Αύγουστος 1904). Ακολούθησε η δημοσίευση ολόκληρης της τραγωδίας στο περιοδικό *Ηλύσια* (Β', 1906), από όπου ανατυπώθηκε στην έκδοση Αισχύλου *Αγαμέμνων*, Εκδοτική Εταιρεία «Ηλύσια», Αθήνα 1906. Σε ό,τι αφορά τους *Επτά επί Θήβας*, η μετάφραση των στ. 95-139 είχε πρωτο-δημοσιευτεί στον *Ακρίτα Α'* (1904), ενώ ολόκληρη η τραγωδία δημοσιεύτηκε σε τρεις συνέχειες στο περιοδικό *Νέα Ζωή*

Αλεξανδρείας Ε' 7-8 (Ιούνιος – Σεπτέμβριος 1909). Βλ. Γ. Βαλέτας: *Γρυπάρης. Άπαντα. Τα πρωτότυπα με τα μικρά μεταφράσματα*, Έκδοση δεύτερη συμπληρωμένη (έκρινε Γ. Βαλέτας), Δωρικός, Αθήνα 1967, σ. 75 και του ίδιου: *Ιωάννης Γρυπάρης*, σ. 556.

⁶ Βλ. τον «Χρονολογικό Βιογραφικό Πίνακα», στο Βαλέτας, *Ιωάννης Γρυπάρης*, σσ. 551-553 και Κ.Μ. (Καριοφίλης [Κάρολος] Μητσάκης), λ. «Ιωάννης Γρυπάρης», στο: *Λεξικό Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Πρόσωπα – Έργα – Ρεύματα – Όροι*, Εκδόσεις Πατάκη, Αθήνα 2007, σσ. 443-444.

⁷ Λ. Σαπουνάκη-Δρακάκη – Μ.-Λ. Τζόγια-

γρήγορα θα το κατορθώσω. Είμαι της ιδέας [...] ότι είναι καιρός να γίνη αυτή η εργασία και για όλους τους αρχαίους έλληνες συγγραφείς. Είναι ανάγκη να δοθή μια εργασία καλλίτερη από την πρόχειρη εκείνη των εκδόσεων Φέξη».⁸

Ωστόσο, παρόλη την αισιοδοξία του μεταφραστή για μια άμεση, αναθεωρημένη εκ βάρων, έκδοση ολόκληρου του έργου του στον Αισχύλο, παρόλη την κριτική υποστήριξη ενός ανάλογου εγχειρήματος⁹ και παρά το γεγονός ότι αποσπάσματα από τις τρεις εναπομείνουσες ανέκδοτες τραγωδίες δημοσιεύονταν συστηματικά ήδη από το 1924,¹⁰ η κοινή έκδοση των μεταφράσεων του *Προμηθέα Δεσμώτη* και των *Ικετίδων* θα καθυστερήσει μέχρι το 1930,¹¹ ενώ η μετάφραση των *Περσών* θα πρωτο-δημοσιευτεί στην τελική δίτομη έκδοση των κατά Γρυπάρη τραγωδιών του Αισχύλου μόλις το 1938.¹² Έκδοση η οποία είναι και η «τελευταία λέξη» του Γρυπάρη στο αισχύλειο έργο, μετά από μια μακρόχρονη συνεχή μεταφραστική επεξεργασία του, αρχικά μόνο επί χάριτος και, αργότερα –από τα μέσα της δεκαετίας του 1920– και επί σκηνής, μέσα από τη θεατρική τριβή και

Μοάτσου, *Η δραματική σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2011, σσ. 112 και 139. Πρβλ. Α. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001, σσ. 304-311, και Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Τόμ. 2, Αιγόκερως, Αθήνα 2009, σσ. 247-262.

⁸ Συνέντευξη με τον Φ. Πιοφύλλη στον *Ελεύθερο Λόγο* 24/6/1923, στο Βαλέτας, *Γρυπάρης. Άπαντα*, σσ. 501-505, 501. Πρβλ. την έναρξη της εισαγωγικής ομιλίας του Γρυπάρη στις *Ικετίδες*, τη μετάφραση των οποίων διάβασε στην Εταιρεία Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών το 1925: «Θα λάβω την τιμή απόψε να σας διαβάσω και να υποβάλω στην κρίση σας τις *Ικετίδες* –τις προσφυγές– του Αισχύλου σε μετάφρασή μου. Με το δράμα τούτο τελείωσα ολόκληρο τον Αισχύλο, που από χρόνια παλιά –από τα γυμνασιακά ακόμα θρανία– έχω πρωταρχίσει». Βλ. Βαλέτας, *Γρυπάρης. Άπαντα*, σσ. 468 και 594.

⁹ Όταν το 1924, για πρώτη φορά παίζεται αυτόνομα ο *Αγαμέμνων* από τον θίασο Μαρίκας Κοτοπούλη στο Θέατρο Ηρώδου του Αττικού, στη μετάφραση του Γεωργίου Σωτηριάδου, η Άλκη Θρούλος (*Δημοκρατία*, 25/8/1924) τελείωνε την κριτική του ως εξής: «Ονειρεύομαι τη μετάφραση της *Ορέστειας* από το Γρυπάρη... Ονειρεύομαι όλον τον Αισχύλο του Γρυπάρη και τους άλλους τραγικούς ανάλογα μεταφρασμένους εδώ

και στους Δελφούς και στην Επίδαυρο. Όνειρα μονάχα; Γιατί να μην πραγματοποιηθούν; Θα έπρεπε ριζικά να συζητηθούν οι διάφορες αντιλήψεις...». Βλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 297. Β. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, τ. 1, Αιγόκερως, Αθήνα 2008, σ. 215.

¹⁰ Αποσπάσματα των *Ικετίδων* δημοσιεύτηκαν σε: *Κερκυραϊκή Ανθολογία Δ'* (Μάης 1924) και *Ε'* (Ιούλης 1925), *Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος* 1925 και *Νέα* 3/5/1930. Αποσπάσματα του *Προμηθέα Δεσμώτη* δημοσιεύτηκαν σε: *Αργώ Αλεξανδρείας Β'* (Ιούνιος 1926), *Νέα Εστία Α'* (1/6/1927) και *Αλεξανδρινή Τέχνη Α'*, 8 (Αύγουστος 1927). Οι *Πέρσες* είδαν το φως στα: *Ημερολόγιον Μεγάλης Ελλάδος* 1924, *Δημοκρατία* (7/1/1924), *Νέα Εστία Η'* 107 (Δεκέμβριος 1930), *Αθήναι* (Νοέμβριος 1934), και *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* (της Πόλης), 1931. Βλ. Βαλέτας: *Ιωάννης Γρυπάρης*, σ. 557.

¹¹ *Οι τραγωδίες του Αισχύλου Ι – Ικετίδες*, Προμηθέας Δεσμώτης, Εκ του Τυπογραφείου Π. Δ. Σακελλαρίου, Αθήνα 1930.

¹² *Οι Τραγωδίες του Αισχύλου. Ι. Ικετίδες – Πέρσες – Επτά επί Θήβας – Προμηθεύς Δεσμώτης* Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Ι. Δ. Κολλάρου, Αθήνα 1938 και *Οι Τραγωδίες του Αισχύλου. ΙΙ. Ορέστεια (Αγαμέμνων, Χοηφόροι, Ευμενίδες)*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας Ι. Δ. Κολλάρου, Αθήνα 1938.

δοκμασία του μεγαλύτερου μέρους αυτού του έργου σε κορυφαίες στιγμές στην ιστορία της νεοελληνικής αναβίωσης του αρχαίου δράματος: – Πρώτη νεοελληνική παράσταση των *Επτά επί Θήβας* ως εναρκτήριου έργου του «Θεάτρου Τέχνης» (28 Μαΐου 1925, θέατρο «Αθήναιον») με διευθυντή-σκηνοθέτη τον Σπύρο Μελά.¹³ – Χρήση του κατά Γρυπάρη *Προμηθέα Δεσμώτη* για να υποστηρίξει το δελφικό όραμα των Σικελιανών το 1927, εγχείρημα που θα επαναληφθεί και θα ενισχυθεί το 1930 στις δεύτερες «Δελφικές Εορτές», με την παράσταση και πάλι του *Προμηθέα Δεσμώτη* από κοινού τώρα με τις *Ικέτιδες* του ίδιου ποιητή και του ίδιου μεταφραστή.¹⁴ – Χρήση της γρυπάρειας (αναθεωρημένης σε σχέση με την πρώτη έκδοσή της το 1911) μετάφρασης του *Αγαμέμνονα* στην εναρκτήρια παράσταση του Εθνικού Θεάτρου (19 Μαρτίου 1932), στη θέση του Διευθυντή στην οποία είχε τοποθετηθεί από το 1930 ο ίδιος Ι. Γρυπάρης, ενώ τη θέση του σκηνοθέτη ανέλαβε, μετά από αρκετά παλινδρομήσεις, οριστικά το 1931 ο Φώτος Πολίτης.¹⁵ – Χρήση της ανέκδοτης ακόμη τότε αυτοτελώς γρυπάρειας μετάφρασης των *Περσών*, για την παράσταση της τραγωδίας επίσης στην κλειστή σκηνή του Εθνικού Θεάτρου κατά τη διάρκεια της τρίτης περιόδου λειτουργίας του (πρεμιέρα: 9/5/1934), λίγους μήνες πριν από το θάνατο του Φ. Πολίτη.¹⁶ – Τέσσερα χρόνια μετά την απομάκρυνση του Ι. Γρυπάρη από το Εθνικό Θέατρο το 1935 και ένα χρόνο μετά τη δίτομη έκδοση των μεταφράσεών του σε όλο το σωζόμενο αισχύλειο έργο το 1938, εκ νέου χρήση της μετάφρασης των *Περσών* από τον σκηνοθέτη που διαδέχτηκε τον Φώτο Πολίτη στο θώκο του Εθνικού Θεάτρου,¹⁷ τον Δημήτρη Ροντήρη, ο οποίος θα ανέβαζε και πάλι –σε επετειακά φορτισμένο πλαίσιο, συνδεδεμένο με τη «νίκη» της 28^{ης} Οκτωβρίου 1940– τους *Πέρσες* με το Εθνι-

¹³ Για τη σπουδαιότητα της συγκεκριμένης παράστασης από την άποψη της συμβολής της στην εξέλιξη της θεατρικής σκηνοθεσίας, σκηνογραφίας και μετάφρασης, καθώς και για την κριτική πρόσληψή της πρβλ. Σιδέρης, *Το αρχαίο θέατρο στη νέα ελληνική σκηνή*, σ. 304· Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, τ. 1, σσ. 135-138· Κ. Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, τ. 1: *Θωμάς Οικονόμον – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης*, Νεφέλη, Αθήνα 2010, σσ. 84-85.

¹⁴ Για την ιδεολογική και αισθητική πλαισίωση, αλλά και την κριτική πρόσληψη της Δελφικής απόπειρας των Σικελιανών, που συνδέθηκε άμεσα με τις μεταφράσεις του Γρυπάρη, βλέπε ενδεικτικά Β. Γεωργοπούλου, «Οι δελφικές Εορτές και η θεατρική κριτική της εποχής», στον τόμο Κ. Πετράκου – Αγ. Μουζενίδου (επιμ.), *Ο Σικελιανός και το Θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2003, σσ. 127-144· η ίδια, *Η θεατρική κριτική*, τ. 1,

σσ. 216-224· Ευθ. Παπαδάκη, «Μια ιστορική πρόταση για την αναβίωση των Δελφών», στο συλλ. *Αρχαία Θέατρα της Στερεάς Ελλάδας* (επιμ.: Ρ. Κολώνια), Περιφέρεια Στερεάς Ελλάδας, Εκδόσεις Διάζωμα, Αθήνα 2013, σσ. 165-172.

¹⁵ Για τη σκηνική χρήση της μετάφρασης του Ι. Γρυπάρη από τον Φ. Πολίτη και για την κριτική πρόσληψη του *Αγαμέμνονα* βλέπε, αντίστοιχα, Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, σσ. 110-111 και Γεωργοπούλου: *Η θεατρική κριτική*, τ.1, σσ. 231-233.

¹⁶ Αναλυτική «αποκατάσταση» της παράστασης με βάση το κριτικό και αρχαιολογικό περιεχόμενο βλέπε στην Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, σσ. 136-143.

¹⁷ Για τις αντιδράσεις στη σκηνοθετική μονοκρατορία του Φώτου Πολίτη στο Εθνικό Θέατρο και τους κλυδωνισμούς που ακολούθησαν το θάνατό του βλ. Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σσ. 366-371.

κό Θέατρο (με τους ίδιους συντελεστές, πλην των ηθοποιών και των μελών του Χορού) το 1946, αυτή τη φορά τέσσερα χρόνια μετά το θάνατο του Ι. Γρυπάρη.¹⁸

*

Εάν ο Ιωάννης Γρυπάρης πρόλαβε στη διάρκεια της ζωής του να δει το μεταφραστικό του έργο στον Αισχύλο εκδομένο –αποσπασματικά– διαδοχικές φορές και –αυτοτελώς– δύο φορές (τέσσερις τραγωδίες σε ισάριθμες αυτοτελείς εκδόσεις το 1911 και συνολική δίτομη έκδοση το 1938), αλλά και πρόλαβε να δει ενεργοποιημένες θεατρικά τις πέντε από τις επτά αισχύλειες τραγωδίες σε δική του μετάφραση,¹⁹ η ενασχόλησή του με το σωζόμενο έργο το Σοφοκλή καθυστερεί πολύ χρονολογικά και, όταν δρομολογείται, κινείται παράλληλα με τη συνεχιζόμενη επεξεργασία και θεατρική δοκιμασία του έργου του Αισχύλου, μέσω της οποίας ο Γρυπάρης –ήδη από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 και στη συνέχεια από τις αρχές της δεκαετίας του 1930– κυριαρχεί στη μεταφραστική σκηνή του αρχαίου δράματος.²⁰ Όταν έχουν ήδη παιχθεί –με πυκνό προσληπτικό εκτόπισμα– οι περισσότερες μεταφράσεις του στον Αισχύλο, όταν συνεχίζει να φέρνει τις τελευταίες πινελιές στις αισχύλειες μεταφράσεις του πριν από την τελική έκδοσή τους και όταν απομακρύνεται από τη Διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου το 1935, τότε ο Ι. Γρυπάρης στρέφεται στον Σοφοκλή, ολοκληρώνοντας τη μεταφραστική εδώ πρότασή του σε πολύ μικρότερο χρονικό διάστημα (περίπου από το 1935 μέχρι τον θάνατό του το 1942), σε σχέση με τον χρονοβόρο Αισχύλο (1904-1938): Το 1936 εκδίδεται η *Ηλέκτρα*, το 1937 ο *Φιλοκτήτης* και ο *Οιδίππος επί Κολωνώ*, το 1940 ο *Αίας* και η *Αντιγόνη*, ενώ μετά θάνατον του συγγραφέα εκδίδεται ο *Οιδίππος Τύραννος* (1942) και οι *Τραχίνιες*, των οποίων η έκδοση, αν και αναγγελλόταν στο εξώφυλλο της *Ορέστειας* του 1938, τελικά πραγματοποιήθηκε αρκετά αργότερα, στο πλαίσιο της δίτομης έκδοσης του έργου του Σοφοκλή, πάντα από το Βιβλιοπωλείον της Εστίας, το 1956.²¹

¹⁸ Αναλυτικά στοιχεία για τις δύο παραγωγές των *Περσών* από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη βλ. στην Αρβανίτη (*Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, σσ. 235-252), η οποία, με βάση τους οδηγούς σκηνης, τις κριτικές θεάτρου και το φωτογραφικό υλικό τείνει μάλλον προς την άποψη ότι η παράσταση του 1946 ήταν μάλλον μια «επανάληψη», παρά μια ουσιαστική «αναθεώρηση» της παράστασης του 1939. Σε νέα, εν πολλοίς, σκηνοθετική ανάγνωση του έργου θα προχωρήσει ο Δ. Ροντήρης το 1958 και το 1967, στο πλαίσιο του Πειραιϊκού Θεάτρου-βλ. *ό.π.*, σσ. 251-252.

¹⁹ Εξααιρούνται οι *Χοηφόροι* και οι *Ενμενίδες*, που για πρώτη φορά θα παρουσιάζονταν το 1949, στο πλαίσιο της παράστασης της *Ορέστειας*

από το Εθνικό Θέατρο, σε σκηνοθεσία Δημήτρη Ροντήρη.

²⁰ «Σηματοδοτώντας την εποχή των πρώτων αναβιώσεων της τραγωδίας και αποτελώντας μια σταθερή και αναγνωρίσιμη αξία στο χώρο», Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, σ. 202.

²¹ *Οι τραγωδίες του Σοφοκλέους Α' Αντιγόνη – Ηλέκτρα – Αίας – Τραχίνιαι*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, χ.χ. (1956) και *Οι τραγωδίες του Σοφοκλέους Β' Οιδίππος Τύραννος – Οιδίππος επί Κολωνώ – Φιλοκτήτης*, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, Αθήνα, χ.χ. (1956). Βλ. αναλυτικά εκδοτικά στοιχεία στο Βαλέτας: *Ιωάννης Γρυπάρης*, σ σ. 75-76 και 557.

Οι μεταφράσεις του Ι. Γρυπάρη στον Σοφοκλή, σε αντίθεση με εκείνες στον Αισχύλο, εκπονούνται και ολοκληρώνονται σε πολύ μικρότερο χρονικό διάστημα, χωρίς κατά κανόνα προγενέστερες τμηματικές δημοσιεύσεις,²² ώστε ο μεταφραστής να επωφελείται της μεσολαβούσης ανατροφοδότησης. Σε αντιστάθμισμα, θα έλεγε κανείς ότι η μεταφραστική και θεατρική πείρα που είχε κερδίσει ο Γρυπάρης δουλεύοντας αδιάλειπτα πάνω στην αισχύλεια δραματολογία από τις αρχές του 20ού αιώνα, σε συνδυασμό με το γεγονός της επαγγελματικής «σχόλης» που απολαμβάνει (:), αποσυρμένος μετά το 1935 στο σπίτι του στην Καλλιθέα,²³ διευκολύνουν τώρα την ταχεία μετατόπισή του στα ιδιαίτερα πεδία της σοφόκλειας γραφής,²⁴ χωρίς αυτό να σημαίνει, ωστόσο, ότι ικανοποιείται και η γνωστή τελειοθηρική (σ)τάση του. Η «αίσθηση ανικανοποίητου» ενός μεταφραστή, ο οποίος δεν πρόλαβε και δεν προλάβαινε –για διάφορους προσωπικούς και διαπροσωπικούς, βιολογικούς και κοινωνικούς λόγους– να αναπτύξει την ίδια μακρόχρονη δημιουργική επαφή με τα κείμενα-πηγές του αλλά και με τα ίδια τα μεταφράσματά του αποτυπώνεται ενδεχομένως στον επίτιτλο «ελεύθερη απόδοση» που συνόδευσε τις αυτοτελείς εκδόσεις όλων των σοφόκλειων τραγωδιών,²⁵ παρά το γεγονός ότι οι μεταφράσεις αυτές στον Σοφοκλή δεν διαφέρουν από τις αντίστοιχες στον Αισχύλο ως προς την πρόθεση και το αποτέλεσμα της επιδίωξης της «πιστότητας» στο πρωτότυπο.²⁶

Παρ' όλες τις επιφυλάξεις που έχουν κατά καιρούς διατυπωθεί σε ό,τι αφορά την υφολογική ποιότητα και την εκφραστική αποτελεσματικότητα των μεταφράσεων του Ι. Γρυπάρη απέναντι στον «εκλεπτυσμένο», «καλλιεργημένο», «με λιγότερο υλικό βάρος», «πιο εύστροφο», «εμφαντικό», «πιο ήπιο», «μελωδικότερο»

²² Πριν από την κανονική έκδοσή της το 1936, την ίδια χρονιά η *Ηλέκτρα* είχε δημοσιευτεί σε τέσσερις συνέχειες στη *Νέα Εστία*: ένα απόσπασμα του *Φιλοκτήτη* είχε δημοσιευτεί στην *Ιόνιο Ανθολογία* το 1937, πριν από την κανονική έκδοσή του την ίδια χρονιά· ο *Οιδίπους Τύραννος* τυπώθηκε το 1942, με βάση την προδημοσίευσή του στη *Νέα Εστία* (τ. 32, τχ. 362) την ίδια χρονιά. Οι τέσσερις υπόλοιπες σωζόμενες τραγωδίες του Σοφοκλή δημοσιεύτηκαν αυτοτελώς χωρίς προηγούμενες τμηματικές δημοσιεύσεις.

²³ Αθ. Κοβάνη, «Εισαγωγή», στο Ι. Ν. Γρυπάρης: *Σαραβαίοι και Τερακόττες* (φιλολογική επιμέλεια: Αθ. Κοβάνη), Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 2001, σσ. 7-57, 20.

²⁴ Με αντίστοιχους «ταχύτατους ρυθμούς» θα εργαστεί αργότερα, τον τελευταίο χρόνο πριν από το θάνατό του στη μετάφραση της *Πολιτείας* του Πλάτωνα, βλ. Βαλέτας, *Γρυπάρης. Άπαντα*, σσ. 76 κ.εξ.

²⁵ Πρβλ. Ι. Θ. Κακριδής, «Το μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη», *Νέα Εστία*, τ. 32, τχ. 362 (1/7/1 942), σσ. 429-439, 435: «Ο ίδιος ο Γρυπάρης πόσο βασανίστηκε με το Σοφοκλή και πόσο ανικανοποίητος έμεινε με τη μετάφρασή του, αυτό μπορούν να το μαρτυρήσουν όλοι όσοι κρατήθηκαν κοντά του στα τελευταία χρόνια και μίλησαν μαζί του πάνω στο ζήτημα αυτό. Και εξάπαντος δεν είναι τυχαίο ότι μοναχά του Σοφοκλή η μετάφραση χαρακτηρίζεται ρητά στο εξώφυλλο της έκδοσης σαν ελεύθερη απόδοση».

²⁶ Βλ. ενδεικτικά Κ. Αλέπης, «Ο ποιητής κι ο μεταφραστής», *Ελληνική Δημοσιογραφία* 11, τχ. 122 (1/3/1953) αφιέρωμα «Ιωάννης Γρυπάρης», σ. 27, ο οποίος αποδίδει στη «μετριοφροσύνη» του Γρυπάρη τον χαρακτηρισμό «ελεύθερες αποδόσεις», που «στην πραγματικότητα, είναι πιστότατες και σωστές δημιουργίες».

λόγο του Σοφοκλή –επιφυλάξεις από τις οποίες, ας σημειωθεί, δεν απαλλάχτηκε ούτε ο πολυδουλεμένος μεταφραστικά «τραχύς», «πρωτόγονος βασανισμένος», «δυναμικός», «αιχμηρός» Αισχύλος–,²⁷ ορισμένες τουλάχιστον από τις γρυπάρειες μεταφράσεις σοφόκλειων τραγωδιών αποδείχθηκαν εξαιρετικά μακρόβιες και αποτελεσματικές στη θεατρική λειτουργία τους. Και καταρχάς η μετάφραση της *Ηλέκτρας* του Σοφοκλή, μέσω της οποίας ζυμώθηκε και αποκρυσταλλώθηκε η προσέγγιση του Δημήτρη Ροντήρη στην αρχαία τραγωδία: 19 συνολικά σκηνοθεσίες της συγκεκριμένης τραγωδίας και μετάφρασης, τόσο για το Εθνικό Θέατρο όσο και για το Πειραιϊκό Θέατρο, τόσο στην Ελλάδα όσο και στο εξωτερικό, αρχής γενομένης από την παράσταση της *Ηλέκτρας* για τον εγκαινιασμό της Εβδομάδας Αρχαίου Δράματος, στις 3-8 Οκτωβρίου 1936 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού.²⁸ Πιστός στον κατά Γρυπάρη Σοφοκλή θα παρέμενε σε πολύ μεγάλο βαθμό και ο Αλέξης Μινωτής, στο πλαίσιο τόσο του Εθνικού Θεάτρου όσο και του Εμπειρικού Θεάτρου, είτε επρόκειτο για την *Αντιγόνη* (1956, 1957, 1959, 1962), είτε πολύ μάλλον για τον *Οιδίποδα επί Κολωνώ*, μια τραγωδία-μετάφραση-παράσταση, στην οποία ο Μινωτής εργάστηκε επί σχεδόν τριάντα χρόνια, από το 1958 μέχρι το 1989, μέσα από διαδοχικές επανα-προτάσεις της.²⁹

*

Ούτε τελευταίος, ούτε έσχατος έρχεται ο Ευριπίδης, η ενασχόληση του Ι. Γρυπάρη με τον οποίο είναι πολύ πιο ιδιαίτερη, αιγιματική και «σκοτεινή», σε σχέση με τα ευκρινή –βιογραφικά, συγγραφικά, εκδοτικά και θεατρικά– σημεία αναφοράς στην περίπτωση των μεταφράσεων του Αισχύλου και του Σοφοκλή. Η συστηματική ενασχόληση του Γρυπάρη με το ευριπίδειο έργο αρχίζει αρκετά καθυστερημένα στις αρχές της δεκαετίας του 1930, όταν ο μεταφραστής είχε ήδη ολοκληρώσει σε μεγάλο βαθμό την επεξεργασία και αναθεώρηση των τραγωδι-

²⁷ Οι χαρακτηρισμοί εντός εισαγωγικού προέρχονται –με απόσταση σαράντα χρόνων– από τους φιλόλογους και μεταφραστές Ι. Θ. Κακριδί («Το μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη», σσ. 435-436) και Κ. Γεωργουσόπουλο («Ο Γρυπάρης μεταφραστής τραγωδιών», *Διαβάζω* 52, Απρίλιος 1982, σσ. 37-38).

²⁸ Για το θεσμικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο των παραστάσεων της κατά Γρυπάρη *Ηλέκτρας* και για τη συμβολή αυτής της σκηνικής πρότασης τόσο στη διαμόρφωση της προσέγγισης του Δ. Ροντήρη στην αρχαία τραγωδία όσο και στον καθορισμό της μεθόδου παράστασης του τραγικού είδους, που ακολουθήθηκε στο εξής καταρχήν από το Εθνικό Θέατρο βλ. αναλυτικά Αρβανίτη, *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέα-*

τρο, σσ. 160-167 και 199-215. Για τη σκηνοθετική εργασία του Δ. Ροντήρη με βάση το πιο αντιπροσωπευτικό δείγμα της, δηλαδή την αναβίωση της αρχαιοελληνικής τραγωδίας βλ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σσ. 398-407.

²⁹ Το 1989 ο κριτικός Τάσος Λιγνάδης («Από τον Μινωτή στον Σπούρουα. Οι δύο *Οιδίποδες* στην Επίδαυρο», *Η Καθημερινή*, 13/8/1989) επανερχόταν για πολλοστή φορά στην παράσταση του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*, από το Εθνικό Θέατρο αυτή τη φορά, η οποία έμελλε να είναι και η τελευταία παράσταση αρχαίου δράματος για τον μεγάλο σκηνοθέτη και ηθοποιό: «Η σκηνοθεσία του κ. Μινωτή έδωσε ένα χαρακτηριστικό υπόδειγμα μιας μορφολογικής αντιλήψεως για το αρχαίο δράμα, όπως τη διαμόρφωσε βαθμιαία και

ών του Αισχύλου, αλλά πιθανότατα αρκετά χρόνια πριν αρχίσει να ασχολείται συστηματικά με το έργο του Σοφοκλή, το οποίο και θα απορροφήσει σε μεγάλο βαθμό τις φυσικές και πνευματικές δυνάμεις του μεταφραστή μέχρι το τέλος της ζωής του. Ωστόσο, η πρώτη δημιουργική επαφή του Γρυπάρη με το ευριπίδειο έργο ανάγεται στα πολύ πρώιμα χρόνια του εκκολαπτόμενου ποιητή και μάλιστα προηγείται της μεταφραστικής επαφής του με την αισχύλεια πρόκληση. Αν ως φοιτητής στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών (όπου γράφεται τον Σεπτέμβριο του 1888), ο Γρυπάρης επαινείται από τους καθηγητές του για τα μετρικά του γυμνάσματα και για την καθαρευουσιάνικη μετάφραση του *Αγαμέμνονα* του Αισχύλου, που έφερε μαζί του από την Πόλη,³⁰ ο Ευριπίδης είναι εκείνος από τους τρεις τραγικούς που πρώτος θα παράσχει στον ανήσυχο, γλωσσικά και ιδεολογικά, φοιτητή το πεδίο όπου αυτός θα δοκιμάσει τις μεταφραστικές του δυνατότητες για πρώτη φορά στη δημοτική γλώσσα: «Λίγο αργότερα έγινε κάτι πρωτοφανές για τα χρόνια εκείνα στο Πανεπιστήμιο. Είχα υποβάλει σ' ένα φροντιστηριακό μάθημα του Πανταζίδη μια μετάφραση της *Ιφιγένειας* του Ευριπίδη στη δημοτική. Ο καθηγητής, ευσυνείδητος δάσκαλος, μολονότι καθαρευουσιάνος, εξετίμησε την αξία της εργασίας μου και τη διάβασε στους φοιτητές. Ήταν η πρώτη φορά που ακουγόταν η δημοτική. Είναι απερίγραπτο το τι έγινε. Οι φοιτηταί χάλασαν τον κόσμο στα γιούχα. Αυτό συνέβη κατά το 1890 ή '91. Από τότε πια εθεωρούμην μ' ένα-δυο άλλους ως μόνος αντιπρόσωπος των δημοτικιστών στο Πανεπιστήμιο», θυμόταν ο Ι. Γρυπάρης σε συνέντευξή του στον Κλέωνα Παράσχο το 1931.³¹

Ο ίδιος ο Γρυπάρης δεν διευκρινίζει στη συνέντευξή του –ή σε κάποιο άλλο γνωστό και δημοσιευμένο κείμενο– εάν επρόκειτο για ολόκληρη ή (μάλλον) αποσπασματική μετάφραση της *Ιφιγένειας* ούτε εάν επρόκειτο για μετάφραση από την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* ή από την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* του Ευριπίδη, πραγματολογικά κενά τα οποία αφήνει επίσης απλήρωτα στις διαδοχικές αναφορές του (1952, 1967, 1970) στη ζωή και το έργο του Γρυπάρη ο Γ. Βαλέτας. Πολύ μάλλον, η συγκεκριμένη μετάφραση –όπως, αντίστοιχα, και η εφηβική μετάφραση του

εξελικτικά, σε διάστημα άνω των πενήντα ετών, η παράδοση του Εθνικού Θεάτρου, συγκροτώντας έναν κώδικα αισθητικής που επηρέασε, ως γενικό πλαίσιο, και άλλες σκηνοθετικές προσεγγίσεις (όπως π.χ. τελικά του Κουν στο Θέατρο Τέχνης). Η δοκιμασμένη αυτή από τον χρόνο αισθητική για το αρχαίο δράμα δοκιμάσθηκε για μία ακόμη φορά με την παράσταση του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*, στο κατάμεστο θέατρο της Επιδαύρου από το κριτήριο ενός κοινού που παρακολουθούσε με κοιμένη την ανάσα την περιπέτεια της αποθέωσης και του Ρόλου και του Υποκριτή» Για την ποσοτική και ποιοτική βαρύτητα του *Οιδίποδα επί Κολωνώ* στη θεατρική σταδιοδρομία

του Αλέξη Σολομού πρβλ. Αλ. Μπακοπούλου-Χωλς, «Αναβίωση: Ελλάδα», στον τόμο J. M. Walton, *Το αρχαίο ελληνικό δράμα επί σκηνής. Εγχειρίδιο για τις παραστάσεις του αρχαίου δράματος στην κλασική εποχή και στους νεότερους χρόνους* (μτφρ. Κ. Αρβανίτη, Β. Μαντέλι), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2007, σσ. 381-428, 405.

³⁰ Βλέπε παραπάνω, υποσημ. 2.

³¹ Κ. Παράσχος, «Μια ώρα με τον κ. Ιωάννη Γρυπάρη», περ. *Οικογένεια*, 26/7/1931, σσ. 942-943. Η συνέντευξη αναδημοσιεύθηκε στο μεταθανάτιο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* (τ. 32, τχ. 362, 1/7/1942), σσ. 526-528.

Αγαμέμνονα στην καθαρεύουσα– δεν συμπεριλαμβάνεται ούτε στην έκδοση των *Απάντων* του Γρυπάρη από τον Βαλέτα το 1952, η οποία βασίστηκε στα κατάλοιπα του ποιητή που βρέθηκαν στο σπίτι του στην Καλλιθέα, ούτε στη δεύτερη έκδοση των *Απάντων* από τον Βαλέτα το 1967, η οποία περιλαμβάνει και τα σιφνέικα χειρόγραφα που βρέθηκαν στο πατρικό σπίτι του Γρυπάρη, ούτε στην πρώτη έκδοση αυτών των «πρωτολειών» από τον Θεοδόση Σπεράντσα το 1954,³² ούτε και στο τμηματικό Αρχείο Γρυπάρη το οποίο απόκειται στο Ε.Λ.Ι.Α. και στο οποίο θα επανέλθουμε στη συνέχεια.

Μετά την πρώτη αυτή –ανεύρετη και αδημοσίευτη, με βάση τα μέχρι σήμερα εκδοτικά και αρχειακά δεδομένα– δοκιμή στη δημοτική απόδοση ενός ευριπίδειου έργου, θα επακολουθήσει μια εξαιρετικά μακροχρόνια αναστολή των μεταφραστικών σχέσεων του Γρυπάρη με τον Ευριπίδη, καθώς από τις αρχές του 20ού αιώνα θα αρχίσει πλέον η συστηματική και πιστή πλέον ενασχόλησή του με το έργο του Αισχύλου, με τα πρώτα αποσπάσματα από τον *Αγαμέμνονα* και τους *Επτά επί Θήβας* να δημοσιεύονται ήδη το 1904.³³ Γαλουχημένος εκπαιδευτικά, γλωσσικά και πολιτιστικά στα τέλη του 19ου αιώνα, μια εποχή που «καθορίζεται σε πολλά σημεία από τις αντιλήψεις της περιόδου του ελληνικού ρομαντισμού που προηγήθηκε», ο Γρυπάρης μετατοπίζεται νωρίς από τον Ευριπίδη (δημοτική *Ιφιγένεια*) στον Αισχύλο (*Αγαμέμνων*, αρχικά στην καθαρεύουσα και αργότερα στη δημοτική) και παραμένει σ' αυτόν, ίσως γιατί: «[...] παρουσιάζει μεγαλύτερες γλωσσικές και υφολογικές δυσκολίες και, επομένως, αποτελεί πρόκληση για τις μεταφραστικές δυνατότητες κάθε εποχής, αλλά και επειδή τα σωζόμενα έργα του συχνά παραστάθηκαν στους νεότερους χρόνους με σκοπό να εξάρουν το πατριωτικό φρόνημα των Ελλήνων σε ορισμένες “εθνικές” περιστάσεις και συνδέθηκαν ιδεολογικά με την εδραίωση της εθνικής ταυτότητας του νέου ελληνισμού».³⁴ Πέραν όμως της μεταφραστικής και ιδεολογικής «πρόκλησης» που έθετε το έργο του Αισχύλου, επιπρόσθετο σημαντικό δέλεαρ για τον διανοούμενο δημοτικιστή φιλόλογο,³⁵ σε μια εποχή μεγάλης όξυνσης του γλωσσικού διχασμού, ήταν η μεταγραφή του αισχύλειου έργου στη δημοτική γλώσσα και μάλιστα σε μια δημοτική γλώσσα η οποία θα ικανοποιούσε το αίτημα της «πιστότητας» στο πρωτότυπο αλλά και της ρυθμικής, εσωτερικά μουσικής από-

³² Θ. Σπεράντσας, *Ο άγνωστος Γρυπάρης. Ανέκδοτα Ποιήματα*, Εκδοτικός οίκος Αστήρ, Αθήνα 1954.

³³ Βλ. παραπάνω, υποσημ. 5.

³⁴ Χρ. Συμβουλίδου, «Μετάφραση και θεατρική κριτική (1889-1990): Μια διαχρονική προσέγγιση με αφορμή τις νεοελληνικές παραστάσεις των έργων του Αισχύλου», στο Έλ. Πατρικίου (επιμ.), *Η μετάφραση του αρχαίου ελληνικού δράματος σε όλες τις γλώσσες του κόσμου* (Πρακτικά Συνεδρίου, Αθήνα 5-8 Οκτωβρίου 1995), Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρ-

χίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί», Αθήνα χ.χ., σσ. 47-63, 48 και 47 (τα δύο παραθέματα).

³⁵ Για την πρώτη, καθοριστική συνάντηση του εφήβου Γρυπάρη με τον Γ. Ψυχάρη στην Πόλη το 1886 βλ. Βαλέτας, *Ιωάννης Γρυπάρης*, σσ. 23 και 103. Πρβλ. επίσης το λόγο-εγκώμιο της δημοτικής, που εκφώνησε ο Γρυπάρης στις 30 Ιανουαρίου 1893, στην εορτή των Τριών Ιεραρχών, όταν υπηρετούσε ως Σχολάρχης στην Αρτάκη της Πόλης· στο Σπεράντσα, *Ο άγνωστος Γρυπάρης*, σσ. 98-105.

δοσής του, προκειμένου το αρχαίο δημιούργημα να επικοινωνήσει με το σύγχρονο κοινό: αιτήματα που έθετε, για πρώτη φορά, ο Κωστής Παλαμάς –κορυφαίος κριτικός της εποχής και εξαρχής υποστηρικτής του ποιητικού έργου του Γρυπάρη³⁶ σε τρία εκτενή άρθρα του τα οποία αφορούσαν το μεταφραστικό πρόβλημα της αρχαίας γραμματείας και δημοσιεύτηκαν το 1903,³⁷ ένα χρόνο πριν από τις πρώτες δημοσιεύσεις αποσπασμάτων από τον *Αγαμέμνονα* και τους *Επτά επί Θήβας* στη δημοτική μετάφραση του Γρυπάρη και λίγο καιρό μετά την πολυκροτη παράσταση της *Ορέστειας* από το Βασιλικό Θέατρο,³⁸ στη «μεικτή» μετάφραση του Γεωργίου Σωτηριάδη.³⁹

Μέσα σε ένα ευρύτερο πολιτιστικό πλαίσιο στις αρχές του 20ού αιώνα, όπου σοβεί η έριδα ανάμεσα στους οπαδούς της αναβίωσης του αρχαίου δράματος και τους υποστηρικτές της ματαιοπονίας του εγχειρήματος, ανάμεσα στους οπαδούς της παράστασης της αρχαίας τραγωδίας στο πρωτότυπο κείμενο και στους οπαδούς της μετάφρασής της στη δημοτική, ακόμη, ανάμεσα στους θεατρικούς οπαδούς του Ευριπίδη και σε εκείνους του Αισχύλου,⁴⁰ ο Γρυπάρης τάσσεται με το μέρος των ζηλωτών της δημοτικής μετάφρασης καταρχήν του Αισχύλου, αναλαμβάνοντας το ρίσκο να αναδείξει και να εδραιώσει αμοιβαία το κείμενο-πηγή και το κείμενο-στόχο, εξίσου και αξεδιάλυτα σε φιλολογικό, ποιητικό, θεατρικό, γλωσσολογικό και ιδεολογικό επίπεδο.⁴¹ Η συνεχής στο εξής τελειοθηρική και αυτό-αναθεωρητική αφοσίωση του Γρυπάρη στο συνολικό έργο του Αισχύλου,

³⁶ Από την εποχή της πρώτης «επίσημης» εμφάνισης του ποιητή στο αθηναϊκό λογοτεχνικό στερέωμα στα τέλη του 19ου αιώνα, με τη σταδιακή δημοσίευση των συνότων των *Σκαρβαίων* στην *Εικονογραφημένη Εστία*. Βλ. Κοβάνη, «Εισαγωγή», στο Γρυπάρης: *Σκαρβαίοι και Τετραλόγες*, σσ. 13-14.

³⁷ «Μεταφράζετε τους αρχαίους, *Ο Νουμάς Α΄*, 26/10 και 7/12/1903, «Η τρικυμία της Ορέστειας», *Κριτική*, Δεκέμβριος 2003, σσ. 745-751 και «Πνοή Ζωής», εφημ. *Ακρόπολις*, 6/11/1903· βλ. Β. Πούχνης, *Ο Παλαμάς και το Θέατρο*, Έκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 1995, σσ. 599-637.

³⁸ Παράσταση της οποίας προηγήθηκε η απαγγελία του εκτενούς ποιήματος «Το χαίρε της τραγωδίας» που ο Κωστής Παλαμάς έγραψε ειδικά για την περίπτωση. Ένα «Χαίρε της τραγωδίας», που είναι ταυτόχρονα «μια οδή στον Αισχύλο»: ένα «χαίρε» που απευθύνει αυτοπροσώπως η ίδια η Τραγωδία αποκλειστικά προς τον «πατέρα» Αισχύλο, ο οποίος δεν κατονομάζεται αλλά εκπροσωπείται εμφανώς από τις διαδοχικές εγκωμιαστικές αναφορές στις τραγωδίες και τους δραματικούς ήρωές του. Βλ. Κωστής Παλα-

μάς, *Άπαντα*, τ. 5, Εκδόσεις Αδελφοί Γ. Βλάσση, Αθήνα 1960, «Ηρωική τριλογία, Α΄ Το Χαίρε της Τραγωδίας», σσ. 151-154.

³⁹ Για τη μεταφραστική πρόταση του Σωτηριάδη και την απήχισή της στην κριτική της εποχής βλ. Πούχνης, *Ο Παλαμάς και το Θέατρο*, σσ. 618-623· Συμβουλίδου, «Μετάφραση και θεατρική κριτική (1889-1990)», σσ. 50-51.

⁴⁰ Με τον Κωστή Μπαστιά, ως ενδεικτικό παράδειγμα, να θεωρεί μάταιη την προσπάθεια παράστασης της αρχαίας τραγωδίας, και δη της αισχύλειας, λόγω της ποιητικότητας (μουσική και ρυθμός) των έργων, με μόνο τον Ευριπίδη να μπορεί να σταθεί στο σύγχρονο θέατρο· Κ. Μπαστιάς, «Θεατρικά σημειώματα. Οι *Επτά επί Θήβας* του Αισχύλου. Σκηνοθεσία Σπ. Μελά», *Δημοκρατία*, 1/6/1925. βλ. Γεωργοπούλου, *Η θεατρική κριτική*, τ. 1, σ. 138.

⁴¹ Την άνοιξη αυτής της χρονιάς, όταν ο Γρυπάρης υπηρετούσε ακόμη στη Διεύθυνση Τεχνών και Γραμμάτων του Υπουργείου Παιδείας και πριν αναλάβει τη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, εξομολογούνταν στον φίλο του, Θεοδόση Σπεράντζα: «Μα, ως προς τον Αισχύλο μου,

σε συνδυασμό με τις αυξανόμενες απαιτήσεις της επαγγελματικής σταδιοδρομίας του, συντέλεσαν επιπρόσθετα στον παραμερισμό του Ευριπίδη μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1930, όπως, αντίστοιχα, συντέλεσαν στην –ακόμη περισσότερο– καθυστερημένη μεταφραστική αξιοποίηση του Σοφοκλή.⁴²

Το 1936 ο Ι. Γρυπάρης φαίνεται να αποδέχεται την αξιολογική ιεράρχηση των τριών τραγικών, που πρώτος δρομολόγησε ο Αριστοφάνης στους *Βατράχους* του και στη συνέχεια ακολούθησε και εδραίωσε ο γερμανικός ρομαντισμός,⁴³ όταν, σε συνέντευξή του κατά την προετοιμασία της παράστασης της σοφούκλειας *Ηλέκτρας* από το Εθνικό Θέατρο σε σκηνοθεσία Δ. Ροντήρη, συνέδεδε τον διδακτικό χαρακτήρα της ευριπίδειας τραγωδίας με την παρακμή του τραγικού είδους: «Το δράμα δεν εδίδασκε, εδιδάσκετο. Ηρμηνεύετο δηλαδή με τη μετατροπή του αφηρημένου λόγου σ' αισθηματική πραγματικότητα. Έδινε μόνον την αισθητική αναγαλλίαση, και με το “έλεος” και τον “φόβο” εξαντλούσε τη συγκίνηση και τις δραματικές ανάγκες της ψυχής. [...] Δεν εδίδασκε, δεν είχε άμεσους σκοπούς ηθικής και πολιτικής διαπαιδαγωγίσεως. [...] Η ποίηση γίνεται διδακτική μόνο στην παρακμή της. Η τραγωδία, όταν παύει να ενθουσιάζει από θεοδόννητη βακχεία με τον Αισχύλο, όταν εξαντλεί με τον Σοφοκλή την ανυπέροβλη αισθητική του συγκρότηση, τότε αρχίζει να στηρίζεται στη γνώση και στη φιλοσοφία, και βλέπουμε να παίρνει με τον Ευριπίδη διδακτικό χαρακτήρα».⁴⁴ Αν και η παραπάνω αξιολογική ιεράρχηση συμφωνεί με τη χρονολογική ιεράρχηση που ακολούθησε η εκδοτική και θεατρική πορεία των μεταφράσεων του Γρυπάρη στην αρχαία τραγωδία, ωστόσο δεν ανταποκρίνεται στην πραγματική χρονολογική προτεραιότητα που ακολούθησε ο Γρυπάρης στην ενασχόλησή του με τους τρεις τραγικούς. Κι αυτό και γιατί ο Γρυπάρης ασχολήθηκε μεταφραστικά ήδη πολύ πρώιμα με τον Ευριπίδη και όχι με τον Σοφοκλή, όπως επιβεβαιώνει η μαρτυρία

υποστηρίζω εντελώς άφοβα και θαρρετά, πως έκαμα ό,τι μπορούσα –και θα κάμω ακόμη– για να δώσω στο ελληνικό μας κοινό την εφτασφράγιστη Βίβλο της ποιητικής του μεγαλοφυίας. Άθλος προμηθεϊκός είναι η μετάφρασή του. Γιατί είναι άφθαστος! Ασύγκριτος, Καταπληκτικός. Και ο οίστρος του μοιάζει με την ορμή της καταιγίδας, που δεν σ' αφήνει να σταθείς όρθιος. Και σε τυφλώνει με τ' αστραποβολήματά της. Εδούλεψα όμως επίμονα. Και σαν ιερέας ταπεινός, επροσκόμισα μ' ευλάβεια και μ' όλη μου την πίστη, τα' αγια των αγίων της Θείας του πνοής. Και πιστεύω πως θα μ' αναγνωριστή κάποτε ότι αγωνίσθηκα σκληρά. Και μ' όλο το μέτρο της δύναμής μου. Έδωκα όμως στο Έθνος μου ένα από τα καλύτερα πνευματικά μας φανερώματα». Βλ. Σπεράντσας, *Ο άγνωστος Γρυπάρης*, σ. 42 και Βαλέτας, *Ιωάννης Γρυπάρης*, σσ. 532-533.

⁴² Κατά αντίστοιχο τρόπο, παραμερίστηκε και τελικά ατρόφησε η πρωτότυπη ποιητική δημιουργία του Γρυπάρη μετά το 1910. Βλ. Κοβάνη, «Εισαγωγή», σ. 20.

⁴³ Για τη μεταλαμπάδευση της αρνητικής κριτικής εναντίον του Ευριπίδη από τον Α. W. Schlegel στον Nietzsche βλ. ενδεικτικά Α. Henrichs, «Ο Νίτσε για την αρχαία ελληνική τραγωδία και το τραγικό», στο J. Gregory (επιμ.), *Όψεις και θέματα της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας*. 31 *Εισαγωγικά δοκίμια* (μτφ. Μ. Καίσαρ – Ό. Μπεξαντάκου – Γ. Φιλίππου, επιμ. Δ. Ι. Ιακώβ), Εκδόσεις Δ. Ν. Παπαδήμα, Αθήνα 2010, σσ. 619-640, 623-630.

⁴⁴ Βαλέτας, *Γρυπάρης*. *Απαντα*, σσ. 523-527, 527 (συνέντευξη αρ. 13: «Το αρχαίο θέατρο». Συνομιλία του με τον Π. Λεκατσά», *Καθημερινή* 5/10/1936, σσ. 3-4).

σχετικά με τη δημοτική μετάφραση της *Ιφιγένειας* κατά τα πανεπιστημιακά χρόνια αλλά και γιατί η πρώτη συστηματική προσπάθεια μετάφρασης ευριπίδειας τραγωδίας από τον καταξιωμένο πλέον μεταφραστή και ποιητή Γρυπάρη προηγείται τουλάχιστον κατά μία πενταετία της συστηματικής –και σταθερής στο εξής– μεταφραστικής ενασχόλησής του με το σοφόκλειο έργο. Πιο συγκεκριμένα, αν και μέσω αρκετών αντιφατικών πληροφοριών:

Στις δύο εκδόσεις των *Απάντων* (1952 και 1967) οι *Βάκχες* συμπεριλαμβάνονται στα *Μεταφράσματα τυπωμένα και ατύπωτα* ως εξής: «Ευριπίδης. Βάκχες. Ελεύθερη απόδοση. Φ. 63. Οκτώβριος 1931. Καλλιθέα (Σώζονται και τα σχεδιάσματα). Ανέκδοτο»,⁴⁵ ενώ στην εργο-βιογραφική μελέτη *Ιωάννης Γρυπάρης. Ο πρώτος μετασολωμικός* το 1970 η πληροφορία γίνεται πιο λακωνική, παραλείπονται οι πληροφορίες για τον αριθμό φύλλων, τον τόπο και το χρόνο της συγγραφής.⁴⁶ «Είχε αρχίσει να μεταφράζει τις Βάκχες στα 1931», μας πληροφορεί σε ένα σημείο ο Γ. Βαλέτας,⁴⁷ σε άλλη του αναφορά τοποθετεί στο ίδιο έτος όχι μόνο την έναρξη αλλά και την ολοκλήρωση όλης της μετάφρασης: «Η μετάφραση είχε ολοκληρωθεί τον Οκτώβριο του 1931 στην Καλλιθέα (σώζονται και τα χειρόγραφα σχεδιάσματα) και η έκδοση της τραγωδίας είχε αναγγελθεί στο εξώφυλλο της έκδοσης της Ορέστειας II το 1938».⁴⁸ ενώ σε άλλη του αναφορά ο φιλόλογος, λογοτέχνης και κριτικός μετατόπιζε πολύ περισσότερο χρονολογικά την αρχή και το τέλος της ενασχόλησης του Γρυπάρη με τον Ευριπίδη και τις *Βάκχες*: «Τα έξι τελευταία χρόνια του [Σ.Σ. 1936-1942] τα πέρασε τραβηγμένος στο ιδιόκτητο σπίτι του στην Καλλιθέα, όπου είχε εγκατασταθεί από τα 1929. Χρόνια γονιμώτατα. Μας έδωσε όλο τον Σοφοκλή, όλο περίπου τον Πίνδαρο, έδωσε την τελική μορφή, σε δίτομη έκδοση τον Αισχύλο του κι άρχισε τον Ευριπίδη και τελείωσε τις *Βάκχες* λογαριάζοντας να δώσει τον Ηρόδοτο και τις εκλογές απ' τον Όμηρο. Στα τελευταία, ύστερ' από δύο εγχειρήσεις, είχε το κουράγιο να βάλει μπρος τη δημοτική μετάφραση της *Πολιτείας* του Πλάτωνα, που δεν πρόφτασε να την τελειώσει. Την προχώρησε ως το Ζ' βιβλίο. Αυτό ήταν το κύκνειο μετάφρασμα του».⁴⁹ Πά να συνδυαστούν οι παραπάνω αντιφατικές πληροφορίες του Βαλέτα (που επισημαίνονται μόνο στην περίπτωση του Ευριπίδη), ίσως μπορούμε να υποθέσουμε ότι οι *Βάκχες* ολοκληρώθηκαν μεν σε μια πρώτη μορφή το 1931 (εξ ου και η πρώτη τμηματική δημοσίευση, όπως θα δούμε παρακάτω), ωστόσο, κατά τη συνήθη τελειοθηρική τακτική του με τις μεταφράσεις του Αισχύλου, ο Γρυπάρης συνέχισε να προβαίνει σε επιμέρους διορθώσεις και βελτιώσεις μέχρι –τουλάχιστον– την προαναγγελία της έκδοσής τους το 1938.

Μετά από ένα διάστημα σαραντάχρονης σχεδόν απομάκρυνσης από το έργο του Ευριπίδη, ο Γρυπάρης επανέρχεται, έτσι, στον νεώτερο τραγικό. Ο όρος «ελεύθερη απόδοση», που πιθανότατα συνόδευε, σύμφωνα με τη μαρτυρία του

⁴⁵ Εκδόσεις «Πηγή», Αθήνα 1952, σ. 348 και έκδοση δεύτερη συμπληρωμένη, Δωρικός, Αθήνα 1967, σ. 556.

⁴⁷ *Ο.π.*, σ. 364.

⁴⁸ *Ο.π.*, σσ. 75-76.

⁴⁹ *Ο.π.*, σ. 222.

⁴⁶ Βαλέτας: *Ιωάννης Γρυπάρης*, σ. 557.

Βαλέτα, το κείμενο των *Βακχών* φαίνεται να δρομολογεί ήδη το 1931 μία συνήθεια περικεμενικού χαρακτηρισμού του μεταφράσματος, την οποία θα ακολουθούσε επίσης ο μεταφραστής σε όλες τις μεταγενέστερες εκδόσεις των σοφόκλειων τραγωδιών (supra). Διαφορετικά, ωστόσο, από την κυρίαρχη μεταφραστική-εκδοτική τακτική που θα ακολουθούσε ο Γρυπάρης στην περίπτωση του Σοφοκλή και αντίστοιχα με εκείνη που είχε ήδη ακολουθήσει συστηματικά στην περίπτωση του Αισχύλου, αποσπάσματα των *Βακχών* προ-δημοσιεύονται σε περιοδικά της εποχής πριν αναγγελθεί αλλά και ενόσω βρίσκεται ακόμη σε εκκρεμότητα η προαναγγελθείσα αυτοτελής έκδοση της μετάφρασης το 1938, έκδοση η οποία, ωστόσο, δεν θα πραγματοποιηθεί τότε, όχι μόνο εν ζωή του συγγραφέα αλλά και μετά θάνατον μέχρι σήμερα.

Το πρώτο τμηματικό μετάφρασμα των *Βακχών* εμφανίζεται στο Χριστουγεννιάτικο έκτακτο τεύχος της *Νέας Εστίας* του έτους 1931,⁵⁰ τότε που ο Γρυπάρης είτε «αρχίζει» είτε «ολοκληρώνει» τις *Βάκχες* στο σπίτι του στην Καλλιθέα. Σ' αυτό το τμηματικό έκτακτο τεύχος, στο οποίο συμμετέχουν με συνεργασίες τους περίφημοι και πολλοί λόγιοι και λογοτέχνες της εποχής,⁵¹ η θεατρική συμβολή προέρχεται αποκλειστικά από τον Ευριπίδη: Ένα εκτενές απόσπασμα από τις *Ικέτιδες* του Ευριπίδη (στ. 48-86, σσ. 87-88) σε μετάφραση Δ. Σάρρου και ένα ακόμη πιο εκτεταμένο απόσπασμα από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη σε μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρη.⁵² Αντιμέτωπος με έναν συνομήλικό του μεταφραστή, τον Δημήτριο Σάρρο (1869-1937), επίσης φιλόλογο, λόγιο και λογοτέχνη και επίσης δημοτικιστή, που είχε ήδη καταθέσει τη μεταφραστική άποψή του για τον Ευριπίδη (*Μήδεια* 1921, *Ιππόλυτος* 1920, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* 1921, *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 1921, *Κύκλωψ* 1931) και θα συνέχιζε να την καταθέτει και να την επαυξάνει σε όλη τη δεκαετία του 1930 και μέχρι το θάνατό του, ο Ι. Γρυπάρης επιλέγει να αντιπροσωπευθεί στο συγκεκριμένο αφιερωματικό τεύχος –που είναι μάλιστα αφιερωμένο στον Γεώργιο Παπανδρέου, Υπουργό της Παιδείας, «από ευγνωμοσύνη για όσα έκαμε για τα γράμματα και τις τέχνες»– όχι με κάποιο απόσπασμα από τις διάσημες ήδη μεταφράσεις του στον Αισχύλο (*Επτά επί Θήβας* του Σπύρου Μελά, *Προμηθεύς Δεσμώτης* και *Ικέτιδες των Δελφικών Πορτών*), ούτε φυσικά με κάποιο μετάφρασμα από σοφοκλεία τραγωδία –μα και δεν έχει αρχίσει,

⁵⁰ *Νέα Εστία*, Έτος Ε' - 1931, Έκτακτον τεύχος: Χριστούγεννα, σσ. 34-36.

⁵¹ Γρ. Ξενόπουλος, Γ. Ν. Χατζιδάκις, Γ. Δροσίνης, Γ. Σωτηρίου, Α. Προβελέγγιος, Δ. Γρ. Καμπουρογλούς, Μ. Δ. Σταινόπουλος, Στ. Δάφνης, Κ. Παλαμάς, Γ. Βλαχογιάννης, Α. Πορφύρας, Ι. Γρυμάνη, Σ. Σκίτης, Απ. Μαυμιέλης, Μ. Βισάνθη, Θ. Βορέας, Α. Αστέρης, Ζ. Παπαντωνίου, Γ. Θεοδοσιάδης, Κ. Καιροφύλας, Α. Κουκούλας, Ρ. Γκόλφης, Γ. Κουγιουλής, Α. Καρακάλου, Γ. Περγαλιτίης, Μιχ. Αργυρόπουλος, Α. Ζώης, Θρ.

Καστανάκης, Αμ. Στ. Δάφνη, Μ. Τσιρομιώκος, Π. Χάρης.

⁵² Η *Νέα Εστία* είναι προσβάσιμη στο Αρχείο Ψηφιοποιημένων Περιοδικών Λόγου και Στοχασμού του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου (ΕΚΕΒΙ), τεύχη 1 (Απρίλιος 1927) - 1773 (Δεκέμβριος 2004). <http://www.ekebi.gr/frontoffice/portal.asp?cpage=NODE&cnode=488&IssuesList=1&magazine=%CE%9D%CE%AD%CE%B1%20%CE%95%CF%83%CF%84%CE%AF%CE%B1>

πιθανότατα, ακόμη τότε να καταπιάνεται με τον Σοφοκλή-, αλλά με ένα μετάφρασμα από τις «ολοκληρωμένες» ή μάλλον «εν εξελίξει» *Βάκχες* του Ευριπίδη.

Το εκτεταμένο απόσπασμα (στ. 575-641) προέρχεται από το τριμερώς αρθρωμένο τρίτο επεισόδιο της τραγωδίας (στ. 576-861) και καλύπτει το μεγαλύτερο τμήμα του πρώτου μέρους αυτού του επεισοδίου (στ. 575-656), περιλαμβάνοντας τη «σκηνή του σεισμού» και την «αφήγηση του Ξένου».⁵³ Το συγκεκριμένο απόσπασμα αποτυπώνει το περίφημο –πολυσυζητημένο σε ό,τι αφορά τη σκηνογραφική/χωροταξική απόδοσή του αλλά και την επακριβή διανομή των στίχων– «θαύμα του παλατιού», αρχικά μέσα από την αναπαραστατική γλωσσική και κινησιακή δράση του Χορού και ακολούθως μέσα από τον διάλογο Χορού και Διονύσου, ο οποίος, ως απόλυτος κύριος εξίσου της μίμησης και της αφήγησης, μεταφέρει –με τόνο ανάλαφρο και ήπια περιφρονητικό– στον σειόμενο επί σκηνής χώρο τα όσα προηγήθηκαν στον εξω-σκηνικό χώρο του παλατιού και, ειδικότερα, της φυλακής όπου πίστευε ότι είχε περιορίσει ο Πενθέας τον «Ξένο». Σκηνική ακολουθία υψηλών απαιτήσεων και εξαιρετικής οπτικοακουστικής έντασης, στην οποία ο μεταφραστής δοκιμάζει διαδοχικά τους διαφορετικούς υφολογικούς τρόπους του ταραχώδους και διακεκομμένου σε ημισιχομυθίες διαλόγου (σε ποικιλία μέτρων στο αρχαίο πρωτότυπο) και της ανάλαφρης και ζωηρής συνεχούς αφήγησης (που υπηρετούνταν στο αρχαίο πρωτότυπο από την αρχαϊστική χρήση του τροχαϊκού τετραμέτρου).⁵⁴

Δύο χρόνια μετά την πρώτη αυτή δημόσια μεταφραστική πρόταση, στο ίδιο περιοδικό δημοσιεύεται ένα δεύτερο απόσπασμα από τις *Βάκχες*, εξολοκλήρου λυρικό αυτή τη φορά.⁵⁵ Πρόκειται για το Α' Στάσιμο της τραγωδίας (στ. 370-433), το οποίο προηγείται, από απόψεως δραματικής ακολουθίας, του πρώτου αποσπάσματος και το οποίο –μέσα από την εναλλαγή «δραματικών» στροφών, που αναφέρονται άμεσα στην προηγηθείσα δράση, και «γενικευτικών» αντιστροφών, που απομακρύνονται από την άμεση κατάσταση– αποτελεί ενός είδους σχολιαστικό εγκώμιο στην «ευλάβεια» και στη «σοφία» του μέσου ανθρώπου, μετά την υβριστική συμπεριφορά του Πενθέα απέναντι στον Διόνυσο και τους οπαδούς του στο Α' Επεισόδιο.⁵⁶ Είμαστε στα 1933, όταν ο Γρυπάρης επιλέγει και πάλι να εκτεθεί μεταφραστικά με ένα αδημοσίευτο, αδοκίμαστο θεατρικά και απαιτητικό ποιητικά απόσπασμα από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, αντί να επιβεβαιώσει την παρουσία του με ένα ήδη κατακυρωμένο μετάφρασμα, όπως, για παράδειγμα, θα ήταν ένα απόσπασμα από τον αισχύλειο *Αγαμέμνονα*, που είχε χρησιμοποιηθεί στην εναρκτήρια πανηγυρική παράσταση του Εθνικού Θεάτρου μόλις την προηγούμενη χρονιά.

⁵³ Παραλείπεται το τρίτο μέρος, δηλαδή η δεύτερη σύντομη συνάντηση και διαλογική αντιπαράθεση του Πενθέα με τον Ξένο, που αποτελεί μετάβαση από τη Σκηνή του ανακτόρου στην επόμενη Σκηνή του πρώτου Αγγέλου.

⁵⁴ Για την ανάλυση της συγκεκριμένης σκηνικής ακολουθίας του Γ' επεισοδίου βλ. E.R. Dodds:

Ευριπίδων Βάκχαι. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση (μτφ. Γ. Τ. Πετρίδου – Δ. Γ. Σπαθάρας, φιλολογική επιμέλεια, Ν. Π. Μπεζαντάκος), Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2004, σσ. 201-216.

⁵⁵ *Νέα Εστία*, Έτος Ζ' - 1933, τχ. 166, Αθήνα, 15 Νοεμβρίου 1933, σσ. 1187-1188).

⁵⁶ Dodds, *Ευριπίδων Βάκχαι*, σσ. 152-153.

Και ενώ θα περίμενε κανείς ότι, μετά τη δημοσίευση των δύο παραπάνω αποσπασμάτων, θα ακολουθήσει η δημοσίευση των *Βακχών* που προαναγγελλόταν το 1938 στο εξώφυλλο του δεύτερου αισχύλειου τόμου, δημοσιεύεται ένα τρίτο –και τελευταίο– απόσπασμα στην «εβδομαδιαία φιλολογική, καλλιτεχνική, επιστημονική εφημερίδα» *Νεοελληνικά Γράμματα*, στο φύλλο 219 της 8ης Φεβρουαρίου 1941,⁵⁷ λίγους μήνες μετά τις διαδοχικές εγχειρήσεις στις οποίες υποβλήθηκε ο Ι. Γρυπάρης και έναν σχεδόν χρόνο πριν από τον θάνατό του τον Μάρτιο του 1942. Το φύλλο είναι εξολοκλήρου «αφιερωμένο στον ποιητή Ι. Ν. Γρυπάρη» και, όπως αναγράφεται στο ανυπόγραφο πρωτοσέλιδο και πλαισιωμένο σημείωμα (πιθανότατα του διευθυντή της εφημερίδας, Αντ. Νικολόπουλου), το αφιερωματικό φύλλο επρόκειτο να εκδοθεί τρεις μήνες πριν «σαν οφειλόμενη τιμή στον έξοχο ποιητή και τον εξαιρετο άνθρωπο, με την ευκαιρία που συμπλήρωνε τα εβδομήντα χρόνια της ζωής του», ωστόσο, συνεχίζει ο συντάκτης του σημειώματος: «Η άτιμη επίθεση του επιδρομέα μάς έκανε να αναβάλουμε ως σήμερα την παρουσίαση του τεύχους αυτού. Τώρα, έπειτα από τρεις μήνες, που το έθνος μας γράφει ένα από τα μεγαλύτερα έπη του, νομίζουμε πως έχει απόλυτα θέση το τεύχος αυτό. Φανερώνει πως ο τόπος μας είναι άξιος κάθε πνευματικής τιμής σαν έχει να επιδείξει αξίες σαν τον Γρυπάρη».

Λόγω του αφιερωματικού χαρακτήρα που έχει η συγκεκριμένη έκδοση, θα σταθούμε πολύ πιο αναλυτικά στα κείμενα που επελέγησαν να φωτίσουν την προσωπικότητα του ποιητή και μεταφραστή και περιέβαλαν την τρίτη και τελευταία μεταφραστική έκθεση του Γρυπάρη στον Ευριπίδη. Στο αφιέρωμα, λοιπόν, των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* συμπεριλαμβάνονται κείμενα των:

– Ναπολέοντα Λαπαθιώτη («Έρωτος ποιητής αισθητικός», σσ. 1 και 7), που εξαίρει τη συμβολή του Γρυπάρη στην αισθητική εκλέπτυνση της δημοτικής γλώσσας μέσω του ποιητικού του έργου.

– Πύργου Θεοτοκά («Για το Γρυπάρη», σ. 1), που συμπυκνώνει το διαρκή θαυμασμό του για την ποιητική συλλογή *Σκαραβαίοι και τερρακότες*, «ένα βιβλίο που πρέπει να ζήσει όσο κι η γλώσσα μας».

– Σοφίας Σπανούδη («Ο Γρυπάρης στην πόλη», σσ. 1 και 6), που επικεντρώνει στην ευεργετική γλωσσική συμβολή του Γρυπάρη στην πνευματική ζωή της Πόλης (1896), σ' αυτή την «Ακρόπολη του βυζαντινού λογιοτατισμού» και της «απόλυτης μονοκρατορίας της καθαρεύουσας», όπου ο «γενναιότερος σημαιοφόρος της ιδέας του δημοτικισμού» Γρυπάρης και μαζί η *Φιλολογική Ηχώ* όπου πρωτοδημοσιεύει ορισμένα από τα σονέτα του, συνεργάζονται για την «απολύτρωση όχι μόνο από τα γλωσσικά αλλά κι' από τα διανοητικά δεσμά της καθαρεύουσας».

⁵⁷ Τα *Νεοελληνικά Γράμματα* έχουν ψηφιοποιηθεί σε μορφή CD-Rom από το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (14 Απριλίου 1945 – 12 Απριλίου 1941) και είναι προσβάσιμα διαδικτυακά μέσω της Βιβλιοθήκης του Πανεπιστημίου Κύπρου, που εξασφάλισε σε ψηφιακή μορφή

86 σειρές ελληνικών λογοτεχνικών περιοδικών από τον 19ο αιώνα και το πρώτο μισό του 20ού (1831-1943). Η ψηφιοποίηση έγινε από το Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο (Ε.Λ.Ι.Α.). Βλ. http://library.ucy.ac.cy/electronic_services/elia/neoellinika_grammata_gr.htm#top

– Θράσου Καστανάκη («Το παράδειγμα του Γρυπάρη», σσ. 1 και 6), που επίσης εξαίρει τον «δύσκολο», «αυστηρό» ποιητή Γρυπάρη, που συνδύαζε τις «πιο αιχμηρές αρετές της ελληνικής γλώσσας» και μαζί μια βαθιά «πνευματική ηθική».

– Μαρίνου Σιγούρου («Ο ποιητής Γρυπάρης», σσ. 2 και 7), που αναλύει εκτενώς την ποιητική συμβολή του Ι. Γρυπάρη, ο οποίος «κατορθώνει, ύστερ' από το Σολωμό, ν' ανανεώσει την ποίησή μας στην πνοή της και στη μορφή της».

– Κώστα Μαρίνη («Διευθυντής σε περιοδικό που δεν εβγήκε!», σ. 6), που θυμάται τις νεανικές του προσπάθειες –μαζί με τον Κώστα Μαυρομμάτη– να εκδώσουν λογοτεχνικό περιοδικό *Η Τέχνη* με φιλολογικό διευθυντή τον Ι. Γρυπάρη, σχέδιο στο οποίο συναίνεσε μεν προθυμότητα ο ίδιος ο Γρυπάρης αλλά το οποίο προσέκρουσε στην επιστράτευση του γράφοντος στη Μικρά Ασία.

– Γ. Μ. Μυλωνογιαννάκη («Η προσωπικότητα του ποιητή», σ. 6), που συγκεντρώνει τις θετικές εμπειρίες του συγγραφέα από τη γνωριμία του με τον ποιητή, τον «σεμνό, σαν άπραγο παιδί, ταπεινό σαν άνθρωπο που ξέρει πόσο μάταιη είναι η έπαρση, σοφό χωρίς να το δείχνει, ωραίο στις στιγμές του πόνου του, ασύλληπτο στο ψυχικό του μεγαλείο, απλό μπρος στις δικές μας κρυψίνιες, μεγάλο και στην εξομοίωσή του μαζί μας, δίχως νάχει λερωθεί από τα' ανθρώπινα και χωρίς να πάψει νάναι άνθρωπος».

– Ο Σωκράτης Καραντινός («Μπρος στον Γρυπάρη», σ. 6), που είχε σκηνοθετήσει –στην πρώτη του σκηνοθετική αναμέτρηση με αρχαία τραγωδία– την προηγούμενη κιόλας χρονιά την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή στο Εθνικό Θέατρο στη μετάφραση του Γρυπάρη,⁵⁸ εστιάζει στο μεγαλείο της ποίησης και του ήθους του ανθρώπου, δικαιολογώντας την παράδοξη απουσία αναφοράς του στο μεταφραστικό έργο του ως εξής: «Για τις μεταφράσεις του των αρχαίων τραγικών, ιδίως το κάπως πιο υπεύθυνο αντίκρισμα από μέρος της σχετικής ειδικότητας μ' εμποδίζει να το θίξω βιαστικά και να μην απλωθώ για να δικαιολογήσω το θαυμασμό που του έχω».

– Γιάννη Χατζίνη («Ο Γρυπάρης κι οι νέοι», σ. 3), που συμπυκνώνει την εμπειρία του τόσο από τον άνθρωπο Γρυπάρη όσο και από τον ποιητή-μεταφραστή Γρυπάρη, ο οποίος «φτάνει στα εβδομήντα του χρόνια και σχεδόν θεωρεί το έργο του συμπληρωμένο, μια ποιητική συλλογή –τους *Σκαραβαίους και τερρακότες*– και μια μετάφραση –τον *Αισχύλο και το Σοφοκλή*».

– Γιάννη Σφακιανάκη («Ο Γρυπάρης και η γλώσσα», σσ. 3 και 7), ο οποίος εστιάζει στην «ανανέωση στα εκφραστικά μέσα» που κόμισε ο Γρυπάρης στην ελληνική γλώσσα, για να καταλήξει εξαίροντας τη μεταφραστική μνημειακή συμβολή του στην απόδοση ειδικά του *Αισχύλου*: «Έρχομαι τώρα σε μια άλλη περίπτωση που αφορά το μεταφραστή Γρυπάρη. Πολλοί ρωτιούνται πώς, ενώ ο ποιητής των *Σκαραβαίων* είναι κοντήτερα σ' ένα σοφόκλειο, σ' ένα πινδαρικό ή καλλίτερο σ'ένα *αλεξανδρινό* ιδεώδες, αποδίδει πιο πολύ έναν *Αισχύλο*. Αυτό το ερώ-

⁵⁸ Βλ. Αρβανίτη: *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, σ. 166 και Γεωργοπούλου: *Η θεατρική κριτική*, τ. 1, σσ. 247-248.

τημα μπορεί να φέρει μαζί του κι' ένα άλλο που δεν το εξετάζω για την ώρα γιατί το θεωρώ σαν το μυστικό ενός ποιητή και μεταφραστή της υψής του Γρυπάρη. Ωστόσο, μπορώ να πω πως, καθώς όλος ο στρατιώτης Αισχύλος βρίσκεται μέσα στους *Επτά επί Θήβας*, έτσι και όλος ο ποιητής Γρυπάρης είναι μέσ' στον Αισχύλο που μετάφρασε. Είναι αλήθεια πως μεταφράζει κάποτε με περισσότερη ελευθερία από κείνη που θα μπορούσε να επιτρέψει το κείμενο, αλλά αυτή η ελευθερία δεν αφανίζει την προσωπικότητα του Αισχύλου, δεν βάζει στη θέση της έναν μεταφραστή όπως συμβαίνει με άλλες αποδόσεις. Ψεγάδια φυσικά θα είχε κανείς να βρει, αλλά το μεταφραστικό αυτό έργο θα σταθεί αληθινά μνημειακό.[...].»

– Κούλη Αλέπη («Ο ποιητής κι' ο μεταφραστής», σ. 3), ο οποίος κορυφώνει τον έπαινό του στον ποιητή με την αναφορά του στη «συστηματική και πολυσήμαντη εργασία του πάνω στους Αρχαίους» και ειδικά στις μεταφράσεις του των αρχαίων τραγωδιών. Ο Κούλης Αλέπης, εκτός από «ολόκληρο τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή», γνωρίζει τις αποσπασματικές προηγηθείσες εκδόσεις των *Βαχχών* και συμπεριλαμβάνει τον Ευριπίδη στη μεταφραστική προσφορά του Γρυπάρη («έχει δώσει μέρος απ' τον Ευριπίδη»), ωστόσο, όλες οι μεταφρασεολογικές παρατηρήσεις του που ακολουθούν, στηρίζονται στο εκδομένο και, πολύ μάλλον, δοκιμασμένο θεατρικά μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη, ενώ τα παραδείγματα που επικαλείται, προέρχονται όλα από τις μεταφράσεις του Αισχύλου.⁵⁹

– Δημήτρη Φωτιάδη («Ο ποιητής κι ο άνθρωπος», σ. 5), ο οποίος, μετά από ένα εκτενές εγκώμιο του ποιητή Γρυπάρη, επιστεγάζει κι αυτός το άρθρο του με ένα εγκώμιο στο μεταφραστή Γρυπάρη, τεκμηριώνοντας τον θαυμασμό του –«μου στάθηκε ένας αληθινός οδηγός», «μου έδειξε τον τρόπο που πρέπει ν' αποδίδονται οι αρχαίοι συγγραφείς μας και μου αποκάλυψε πως παραμένουν σύγχρονοι και ζωντανοί, μεταφρασμένοι στη δημοτική μας»– παραθέτοντας ένα απόσπασμα από τη μετάφραση του Ι. Γρυπάρη στον *Προμηθέα* του Αισχύλου.

⁵⁹ Ενδεικτικά: «Και πρώτα-πρώτα, η πλαστική και άνετη διατύπωση των νοημάτων, πλεονέκτημα που έχει μεγάλη σημασία, ξεχωριστά για τον αρχαίο λόγο, που, όπως είναι γνωστό, είναι γεμάτος από σχοινοτενείς περιγραφές και διαλόγους. Διαβάζοντας κανείς τις μεταφράσεις αυτές ή ακουόντάς τες παιζόμενες στο θέατρο, μπορεί νάνα βέβαιος πως, αν δεν κατακά το έργο ακέριο, κατακά όμως αναμφισβήτητα και χωρίς δυσκολία το μεγαλύτερό του μέρος, ενώ έχω υπόψη μου άλλες μεταφράσεις, παλιού και ευσυνειδήτου λόγιου, μα που ούτε με συνταχτικό δεν θα μπορούσε κανείς να παρακολουθήσει τις δολιχοδρομίες και τους λαβυρίνθους της διατύπωσης του. Δεύτερο προτέρημα: η ακριβόλογη, φιλολογική μα και ποιητική μεταφορά των επιθέτων και συνθέτων λέξεων. Υπάρχουν παραδείγ-

ματα κυριολεκτικά λαμπρά, όπως π.χ. το «κιρκηλάτου αηδόνας» που ο ποιητής το μεταγλωττίζει με το θαυμάσιο «γερακοκυνήγητης αηδόνας», το «λαίλαπι χειμονοτύπω» με το «χειμονόδαρτη αντάρα» και τόσα άλλα, αληθινά ευρήματα. Και τρίτο προτέρημα, που είναι και το σπουδαιότερο και που δίχως αυτό η μετάφραση καταντά ματαιοπονία: πως κατορθώνει χρησιμοποιώντας μέτρα και μετρικά συστήματα αντίστοιχα με του πρωτοτύπου, κατά το μέτρο του δυνατού βέβαια, να διατηρεί αδιάπτωτο τον ποιητικό παλμό, σε σημείο που να μπορεί κανείς να χαρεί την ποιήση καλύτερα κι' από το πρωτότυπο, γιατί ασ μην ξεχνούμε πως η δημοτική γλώσσα μιλάει στην καρδιά μας». Θα ακολουθήσει, ως παράδειγμα «ευτυχομένης απόδοσης» ένα παράθεμα από τις *Ικέτιδες* του Αισχύλου.

– Σοφίας Μαυροειδή-Παπαδάκη («Το δημιουργικό έργο του Γρυπάρη στη μετάφραση του Αισχύλου» (σσ. 4 και 7) η οποία αναλύει εκτενέστατα (ολοσέλιδο σχεδόν άρθρο, πολύ εκτενέστερο σε σύγκριση με πολλά άλλα του αφιερώματος) και τεκμηριώνει αποκλειστικά το «μεταφραστικό αριστούργημα» του Γρυπάρη στον Αισχύλο, επικαλούμενη πολλά παραδείγματα από τις μεταφράσεις του Γρυπάρη στις σωζόμενες αισχύλειες τραγωδίες, χωρίς καμία άλλη αναφορά στις μεταφράσεις του Γρυπάρη στους άλλους αρχαίους τραγικούς.

– Τέλος, ο ίδιος ο Γρυπάρης στο σημείωμα «Η ζωή μου» (σσ. 1 και 7), που γράφει για να ανταποκριθεί στην «υπόσχεση μιας συνέντευξης για τα *Νεοελληνικά Γράμματα*», που είχε δώσει στον φίλο του Γ. Χατζίνη και στο οποίο σημείωμα απαντά μόνο στο πρώτο ερώτημα της συνέντευξης, «πού και πότε γεννηθήκατε», δεν κάνει καμία αναφορά ούτε στο ποιητικό ούτε στο μεταφραστικό του έργο, υποστηρίζοντας την απροθυμία του να δώσει πληροφορίες για τη ζωή του με το εξής –πέραν της φυσικής του εξάντλησης λόγω των προηγούμενων εγχειρήσεων– γενικό επιχείρημα: «όταν αναλογίζομαι πως για κανενός σχεδόν από τους μεγάλους μας αρχαίους τη ζωή δεν έχουμε παρά ελάχιστες και αμφισβητήσιμες ειδήσεις χωρίς μολαταύτα η έλλειψη αυτή να ζημώνει το έργο τους» (σ. 1).

Στο συγκεκριμένο, λοιπόν, αφιερωματικό τεύχος, που βρίθεται από θετικές αναφορές στη μεταφραστική συμβολή του Γρυπάρη στην απόδοση ειδικά του Αισχύλου, ο εξαντλημένος σωματικά και πνευματικά ποιητής-μεταφραστής, που έχει ήδη εκδώσει ολόκληρο τον Αισχύλο, τις πέντε από τις επτά τραγωδίες του Σοφοκλή και έχει μάλλον ολοκληρώσει τον *Οιδίποδα Τύρανο* (εκδίδεται το 1942) και τις *Τραχίνιες* (των οποίων η έκδοση έχει προαναγγελθεί το 1938 και οι οποίες τελικά θα εκδοθούν το 1956), αλλά και που έχει δει στη θεατρική σκηνή τις πέντε από τις επτά αισχύλειες τραγωδίες⁶⁰ και τις δύο από τις επτά σοφόκλειες⁶¹ σε δική του μετάφραση, επιλέγει να δώσει προς δημοσίευση στο αφιέρωμα των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* ένα ακόμη απόσπασμα της ανέκδοτης μετάφρασης του στις *Βάκχες* του Ευριπίδη, απόσπασμα το οποίο είναι το μοναδικό (θεατρικό ή άλλο) μετάφρασμα που συμπεριλαμβάνεται στο συγκεκριμένο αφιέρωμα και το ένα από τα τρία ενδεικτικά «ποιητικά» δείγματα του Γρυπάρη, μαζί με το ποίημα *Θάνατος* και ένα απόσπασμα από το ποίημα *Ο Τρύφων και η Χρυσοφρύδη*. «Όσο για σήμερα, νοιώθω σαν να είμαι ένα καράβι που πολεμά, μα δε μπορεί ακόμα να ξαναβρή τη ρότα του, γιατί έχασε το μπούσουλά του. Να συγκεντρώσω το νου μου απάνω στα πνευματικά ενδιαφέροντα που σας απασχολούν και που θάπρεπε ν' απασχολούν και μένα, δεν μπορώ να το κατορθώσω ακόμα. Θα μου συγχωρήσετε λοιπόν να περιορίσω σ' αυτά τα λίγα την απάντησή μου στο ερωτηματολόγιό σας. Ίσως άλλοτε, αν μου δοθή η ευκαιρία και βρεθώ σε διά-

⁶⁰ Με χρονολογική σειρά παρουσίασης: *Επτά επί Θήβας* (Θέατρο Τέχνης 1925), *Προμηθεύς Δεσμώτης* (Δελφικές Πορτές 1927 και 1930) *Ικέτιδες* (Δελφικές Πορτές 1930), *Αγαμέμνων* (Εθνικό Θέατρο 1932), *Πέρσες* (Εθνικό Θέατρο, Φώ-

τος Πολίτης 1934 και Δημήτρης Ροντήρης 1939).

⁶¹ Πάλι με χρονολογική σειρά παρουσίασης: *Ηλέκτρα* (Εθνικό Θέατρο – Δημήτρης Ροντήρης 1936 και 1938) και *Αντιγόνη* (Εθνικό Θέατρο – Τάκης Μουζενίδης 1940 και 1941).

θεση, να φανώ πιο φλύαρος και πιο περιαιτολόγος. Και τι ξέρεις; Μπορεί με τα γεράματα και τα ξαναμωράματα να με πάρη και μένα το σχέδιο και να ξεφουρνίσω έξαφνα πολυσέλιδα “Απομνημονεύματα” της ζωής μου!» – έγραφε ο Γρυπάρης στο δικό του σημείωμα στο αφιέρωμα (βλ. και παραπάνω). Ο ποιητής και μεταφραστής δεν θα συνερχόταν από το μεγάλη φυσική και πνευματική κόπωση η οποία τον ταλαιπωρούσε κατά την περίοδο του αφιερώματος μετά από τις διανοητικές εγχειρήσεις του και η οποία θα κατέληγε στον θάνατό του την αμέσως επόμενη χρονιά, ούτε θα προλάβαινε να «ξεμωραθεί» και να γράψει τα απομνημονεύματά του, αλλά ούτε και θα προλάβαινε –πράγμα πολύ σημαντικότερο και πιθανότερο για τον ίδιο με βάση την προσωπικότητά του– να συνεχίσει τη μεταφραστική διαδρομή του στην ευριπίδεια δραματολογία, που είχε αρχίσει και συνέχιζε μεθοδικά –κατά το πρότυπο της μεταφραστικής εργασίας του στον Αισχύλο– με τη μετάφραση των *Βακχών*, την οποία ήθελε να προβάλει σ’ αυτό το αφιέρωμα.

Στο απόσπασμα που επιλέγει να καταθέσει στο αφιερωματικό φύλλο των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* και που είναι, ταυτόχρονα, και το «κύκνειο» μεταφραστικό του άσμα γενικά στην αρχαία τραγωδία («Από τις *Βάκχες* του Ευριπίδη», κυρίως τίτλος: «Ο θάνατος του Πενθέα», υπότιτλος: «Ανέκδοτη μετάφραση Ι. Ν. Γρυπάρη»), ο μεταφραστής θα δοκιμάσει τη δεξιότητά του όχι πλέον στην απόδοση του ταραχώδους διαλόγου και της ομοδιγηγητικής πρωτοπρόσωπης αφήγησης (πρώτο απόσπασμα) ή της λυρικής, βιωματικής και στοχαστικής, χορικής έξασης (δεύτερο απόσπασμα), παρά στην απόδοση της ετεροδιγηγητικής αφήγησης, που αποτελεί η αγγελική ρήση στην αρχαία τραγωδία, και μάλιστα της αφήγησης που ανακαλεί νοερά βίαια γεγονότα που εκτυλίχθηκαν στον εκτός σκηνής χώρο. Το τρίτο απόσπασμα μας μεταφέρει, έτσι, στο Ε’ επεισόδιο των *Βακχών* (στ. 1024-1152), όπου ένας «Έτερος Άγγελος», προσωπικός συνοδός του Πενθέα στον Κιθαιρώνα έρχεται να ανακοινώσει στο Χορό το θάνατο του κυρίου του, γεγονός στο οποίο καταλήγει αφού πρώτα ανακαλέσει με δεινή αναπαραστατικότητα την υπερφυσική ατμόσφαιρα του διονυσοκρατούμενου Κιθαιρώνα, την άφιξη του ζεύγους Διονύσου-Πενθέα, την εξαπάτηση και την αναρρίχηση του Πενθέα στο δέντρο, την αποκάλυψη της ταυτότητάς του από τον Διόνυσο στις Μαινάδες, τη ρίψη εναντίον του βολών από μέρους τους, την αιχμαλώτιση, το διαμελισμό και τον κατασπαραγμό του Πενθέα από τις Μαινάδες, την περιφορά του –καρφωμένου στην κορυφή του θύρσου– κεφαλιού του Πενθέα από τη μητέρα του, Αγαύη.⁶²

*

Στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης των *Απάντων* του Γρυπάρη το 1952, ο Βαλέτας ανέφερε: «Τώρα πια ανέκδοτα μένουν οι *Βάκχες* του Ευριπίδη, ο *Φιλοκτήτης* του Σοφοκλή και το *Πινδαρικό Ανθολόγιο*. Αυτά ανήκουν στη σειρά της μετα-

⁶² Για ανάλυση της σκηνής αυτής βλέπε Dodds, *Ευριπίδου Βάκχαι*, σσ. 297-319.

φρασεολογίας κλασικής βιβλιοθήκης», χωρίς να δικαιολογεί την παράλειψη αυτής της δημοσίευσης⁶³ – αλλά και κάνοντας λάθος με την αναφορά του *Φιλοκτήτη* (που είχε εκδοθεί ήδη το 1937) και όχι των *Τραχινίων* ως ανέκδοτης μετάφρασης.⁶⁴ Δεκαπέντε χρόνια αργότερα, στον πρόλογο της δεύτερης, συμπληρωμένης και διορθωμένης έκδοσης των *Απάντων* του Γρυπάρη, ο συγγραφέας-επιμελητής, αφού αναφέρει όλες τις επιμέρους βελτιώσεις, συμπληρώσεις, διορθώσεις, προσθήκες, ενημερώσεις στις οποίες προέβη, επαναδιατυπώνει την παραπάνω φράση – αυτή τη φορά την υποσημειώνει με αστερίσκο και μικρότερο μέγεθος γραμμάτων – ως εξής: «Τώρα πια ανέκδοτες μένουν οι *Βάκχες* του Ευριπίδη στη σειρά των μεταφράσεων και ο Πίνδαρος»,⁶⁵ χωρίς και πάλι καμία άλλη διαφωτιστική πληροφορία σχετικά με τους λόγους αυτής της παράλειψης και χωρίς να αναφέρει τυχόν απουσία ή εξαφάνιση των αντίστοιχων κειμένων, όπως, αντίθετα, καταθέτει αντίστοιχη πληροφορία στην περίπτωση ενός «τετραδίου» του Γρυπάρη, «που χαρισμένο απ' τον εκδότη του στην Εταιρία Ελλήνων Λογοτεχνών μετά τη δημοσίευσή του δεν βρέθηκε στο Αρχείο Γρυπάρη».⁶⁶ Οι λόγοι για τους οποίους δεν πραγματοποιήθηκε ποτέ μέχρι τώρα η έκδοση αυτής της μετάφρασης παραμένουν άγνωστοι, πολύ μάλλον από τη στιγμή που οι προαναγγελθείσες το 1938 (από κοινού με τις *Βάκχες* και στο ίδιο τυπογραφικό χώρο, στο οπισθόφυλλο της κατά Γρυπάρη *Ορέστειας*) *Τραχίνιες* δημοσιεύτηκαν μεταθανάτια το 1956, το ίδιο όπως και η προαναγγελθείσα το 1938 (επίσης στον ίδιο τυπογραφικό χώρο) *Πολιτεία* του Πλάτωνα, τα επτά βιβλία της οποίας, που πρόλαβε να μεταφράσει ο Γρυπάρης, εκδόθηκαν με βάση το ανέκδοτο χειρόγραφο του συγγραφέα, το 1954.⁶⁷

Από το 1931 μέχρι το 1941 (χρονική κλίμακα των τριών δημοσιεύσεων των ισάριθμων αποσπασμάτων), ο Ι. Γρυπάρης φαίνεται να υποστηρίζει το εγχείρημα της μετάφρασης των *Βαχχών* (των οποίων η έκδοση, επαναλαμβάνουμε, είχε προαναγγελθεί στο εξώφυλλο της *Ορέστειας* του 1938), οι *Βάκχες* φαίνεται να διασώζονται από το προ-θανάτιο μεγάλο «ξεκαθάρισμα» του αρχείου του που έκανε ο Γρυπάρης στην Καλλιθέα λίγο πριν πεθάνει, ενώ ο ίδιος Βαλέτας, στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης των *Απάντων* του Γρυπάρη το 1952 (ο οποίος συμπεριλήφθηκε και στη δεύτερη συμπληρωμένη έκδοση του 1967) δήλωνε ότι είναι ζήτημα προτεραιοτήτων και χρόνου η μεταθανάτια έκδοση των *Βαχχών*: «Τώρα πια ανέκδοτα μένουν οι *Βάκχες* του Ευριπίδη, ο *Φιλοκτήτης* [βλ. *Τραχί-*

⁶³ Γ. Βαλέτας, «Πρόλογος», στο *Γρυπάρης, Απαντα*, Εκδόσεις Πηγή, Αθήνα 1952, σσ. ΙΧ-ΧΙΙ, ΙΧ.

⁶⁴ Οι οποίες, ωστόσο, στην ίδια έκδοση (1952, σ. 348) αναφέρονται ως «ανέκδοτες», πληροφορία που αντικαθίσταται στη δεύτερη συμπληρωμένη έκδοση το 1967 με την πληροφορία «Βγήκε στα 1956».

⁶⁵ Γ. Βαλέτας, «Πρόλογος στη Β' Έκδοση», στο *Γρυπάρης, Απαντα*, σσ. 7-10, 9.

⁶⁶ *Ό.π.*, σ. 7.

⁶⁷ Πλάτωνος *Πολιτεία*. Εισαγωγή- μετάφραση

Ι. Ν. Γρυπάρη, Εκδοτικός Οίκος Ι. Ν. Ζαχαροπούλου, Αθήνα, 1954. Σε τρεις τόμους με την ίδια αύξουσα αρίθμηση. Ο πρώτος τόμος συμπεριλαμβάνει τα βιβλία Α-Δ (με σύντομο σημείωμα Ε. Π. Παπανούτσου) και διεξοδικό πρόλογο του μεταφραστή. Ο δεύτερος τόμος συμπεριλαμβάνει τα βιβλία Ε-Η και ο τρίτος συμπεριλαμβάνει τα βιβλία Θ-Ι. Τα τρία τελευταία βιβλία, που δεν πρόφτασε να μεταφράσει ο Γρυπάρης, δόθηκαν μεταφρασμένα στη δημοτική από την α' καθαρευουσιάνικη μετάφραση του Φέξη. Η έκδοση έγινε

νιες] του Σοφοκλή και το *Πινδαρικό Ανθολόγιο*. Εκείνο που πρότευε ήταν να δοθεί το πρωτότυπο έργο του σε μια συνολική έκδοση, και μ' αυτήν αχώριστα είναι και θα είναι τα μικρά λυρικά και πεζά μεταφράσματα, που έχουν πióτερο προσωπικό υποκειμενικό χαρακτήρα, τόσο σαν εκλογή, όσο και σα δημιουργία. Στο αρχείο του Γρυπάρη δε βρέθηκαν πολλά πράματα γιατί λίγο πριν πεθάνει τα ξεκαθάρισε μαζί με την αλληλογραφία του και εξαφάνισε ένα σωρό σχεδιάσματα, δοκιμές και ατέλειωτα συνθέματα, που δεν ήθελε με κανέναν τρόπο να παραδοθούν. Όσα άφησε στο αρχείο του, καθώς και όσα βρέθηκαν στη Σίφνο, στο πατρικό του σπίτι, έκρινα πως δεν έπρεπε με κανέναν τρόπο να τ' αφήσω αδημοσίευτα, γιατί και αξία είχαν, μ' όλο που ήταν ανεπεξέργαστα, και απ' τη στερνή θέλησή του ήταν κατακυρωμένα και παραδομένα μαζί με τ' άλλα του μεταφραστικά ανέκδοτα χειρόγραφα». ⁶⁸

Εκτός όμως από τον Γ. Βαλέτα, που φαίνεται ότι είχε άμεση εποπτεία της μετάφρασης των *Βαχχών* και μάλιστα των αυτόγραφων σχεδιασμάτων της, κανείς άλλος μελετητής μέχρι σήμερα δεν είχε πιθανότατα άμεση εποπτεία αυτού του κεμένου στην ολότητά του. Όπως είδαμε και παραπάνω, στο προ-θανάτιο αφιερωματικό τεύχος των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* (1941), οι αναφορές στη μεταφραστική εργασία του Ι. Γρυπάρη πάνω στον Ευριπίδη –παρά το γεγονός ότι έχει προηγηθεί η δημοσίευση δύο αποσπασμάτων στη *Νέα Εστία* το 1931 και το 1933 και παρά το γεγονός ότι στο συγκεκριμένο αφιερωματικό φύλλο ο Γρυπάρης δημοσιεύει ένα τρίτο εκτενές απόσπασμα– είναι εξαιρετικά περιορισμένες και γενικόλογες, με την έμφαση να δίνεται στη σπουδαία –γλωσσικά, ποιητικά και θεατρικά– προσφορά του Γρυπάρη στην απόδοση του έργου του Αισχύλου. Αντίστοιχα, στο αφιερωματικό τεύχος της *Νέας Εστίας* για τα «πενήντα χρόνια του δημοτικισμού», το οποίο έχει προηγηθεί το 1939, ⁶⁹ ο Μιχάλης Ροδάς στο εκτενές άρθρο του «Η δημοτική γλώσσα στο θέατρο» ⁷⁰ περιορίζει τη μεταφραστική συμβολή του Γρυπάρη στον Αισχύλο και τον Σοφοκλή (σε αντιστοιχία με εκείνη του Δημ. Σάρρου στον Ευριπίδη), ενώ και ο Παναγής Λεκατσάς, που επανέρχεται διθυραμβικά και αναλυτικά στο μεταφραστικό έργο του Ι. Γρυπάρη, ⁷¹ με το άρθρο του «Αρχαίοι και δημοτικισμός» ⁷² εστιάζει στον «σπουδαιότερο λογοτεχνικό άθλο της δημοτικής στον τομέα τούτο», που είναι «αναμφισβή-

με βάση το ανέκδοτο χειρόγραφο του Γρυπάρη. Η μετάφραση άρχισε, σύμφωνα με τις χρονολογίες του χειρογράφου, το Σεπτέμβριο του 1935 και μέχρι το 1941 είχαν τελειώσει τα τρία πρώτα βιβλία. Τα υπόλοιπα τέσσερα έγιναν με γοργότατο ρυθμό. Έτσι η αρχή του Δ' έχει χρονολογία 1.10.1941, η αρχή του Ε' 14/10/1941, η αρχή του ΣΤ' 30/10/1941 και η αρχή του Ζ' 11/11/1941. Τότε ο Γρυπάρης σταματά το έργο του, λόγω ασθένειας που θα τον οδηγήσει στο θάνατο μετά από τέσσερις μήνες. Βλ. Βαλέτας, *Γρυπάρης, Άπαντα*, σ. 76.

⁶⁸ Βαλέτας, *Γρυπάρης. Άπαντα* (1952), σ. ΙΧ.

⁶⁹ *Νέα Εστία*, τ. 26, τχ. 309, 1 Νοεμβρίου 1939.

⁷⁰ Μ. Ροδάς, «Η δημοτική γλώσσα στο θέατρο», *ό.π.*, σσ. 1453-1457.

⁷¹ Μια πρώτη πιο συνοπτική αναφορά είχε γίνει στο άρθρο του ίδιου: «Το μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη», *Καθημερινή* 12/7/1937.

⁷² Π. Λεκατσάς, «Αρχαίοι και δημοτικισμός», *Νέα Εστία*, τ. 32, τεύχ. 362 (1/7/1942), σσ. 11512-1518.

τητα η μετάφραση του Αισχύλου από τον Γρυπάρη, που πλαστοουργήθηκε σαν έργο ζωής από μια ευτυχισμένη σύμπτωση βαθιάς κλασικής σοφίας, έντονης ποιητικής δύναμης και λεπτότατης αισθητικής συνείδησης, που ορθά έθεσε και ορθά έλυσε τα' άπειρα προβλήματα που έθετε γενικά η μετάφραση των Ελλήνων ποιητών, ειδικότερα η μετάφραση των τραγικών κι' ειδικά η μετάφραση του Αισχύλου».⁷³

Ένα χρόνο μετά το θάνατο του ποιητή η *Νέα Εστία*, ακολουθώντας το παράδειγμα των *Νεοελληνικών Γραμμάτων*, αφιερώνει επίσης ένα ολόκληρο τεύχος στον «ποιητή Ι. Ν. Γρυπάρη»⁷⁴ από το οποίο όμως απουσιάζουν και πάλι οι αναφορές στη μεταφραστική προσέγγιση του Γρυπάρη στον Ευριπίδη: Πιο συγκεκριμένα:

– Στην ενότητα «Ο Γρυπάρης για τον εαυτό του και το έργο του» (σσ. 524-531), που αποτελεί μια συρραφή αποσπασμάτων από διάφορες συνεντεύξεις του Γρυπάρη (1926, 1931, 1932, 1936), δεν καταγράφεται καμία σχετική αναφορά.

– Στην «Κριτική Ανθολογία» και στη Β' υποενότητα («Για τη μετάφραση των αρχαίων») η συντριπτική πλειονότητα των ερασιμμένων κρίσεων (Α. Καμπάνης, Π. Βλαστός, Κ. Παλαμάς, Α. Θρύλος, Μ. Ροδάς, Φ. Πολίτης, Π. Νιρβάνας, Σ. Μελάς – Φορτούνιο, Κ. Παράσχος, Γ. Σιδέρης, Π. Λεκατσάς, Κ. Θ. Δημαράς, Σ. Μαυροειδή-Παπαδάκη) αφορά τις μεταφράσεις του Γρυπάρη στο συνολικό έργο ή σε μεμονωμένες τραγωδίες του Αισχύλου, ενώ μόνο σε δύο περιπτώσεις εξαίρεται η μεταφραστική εργασία του Γρυπάρη σε σοφοκλείες τραγωδίες, τον *Οιδίποδα* (πιθανότατα τον *επί Κολωνώ*, που είχε δημοσιευθεί το 1937) και την *Αντιγόνη* (Ι. Ζ. Παπαντωνίου και Αιμ. Χουρμούζιος, αντίστοιχα).

– Στην υποενότητα Γ' («Στο θάνατό του») της «Κριτικής ανθολογίας» του ίδιου αφιερώματος, ο Κ. Θ. Δημαράς θα απομονώσει τον Πλάτωνα, τον Αισχύλο και τον Σοφοκλή ως παραδείγματα της μεταφραστικής, πεζής και έμμετρης, εργασίας του Γρυπάρη δίπλα στην ποιητική του εργασία, ενώ στη συνέχεια θα εστιάσει στην «ταύτιση» μεταξύ Αισχύλου και του ποιητή-μεταφραστή Γρυπάρη.

– Καμία αναφορά στη συνέχεια ούτε από τον Κ. Βάρναλη («Ιωάννης Γρυπάρης»), ούτε από τον Σπύρο Μελά («Γρυπάρης»), ούτε από τον Γρηγόριο Ξερόπουλο («Το έργο του Γρυπάρη») στα κριτικά άρθρα τους, αλλά ούτε και από τον Μιχ. Ροδά που συνοψίζει τη μεταφραστική (και διοικητική) προσφορά του Γρυπάρη στο θέατρο και στην αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας: «Μας έδωσε μεταφρασμένα με την αδρή δημοτική γλώσσα τα κείμενα των τραγωδιών του Αισχύλου, όπως και του Σοφοκλέους. Πρώτα-πρώτα ο Προμηθεύς Δεσμώτης, που παρεστάθη στις Δελφικές γιορτές με την ιστορική πρωτοβουλία και χρηματική θυσία του ζεύγους Σικελιανού. Ο νεοελληνικός κόσμος απήλαυσε τη δημοτική γλώσσα και το νόημα του αρχαίου τραγικού ποιητή έγινε κοινό πνευματικό αγαθό. Έπειτα εδόθη ο Αγαμέμνων με την έναρξη των παραστάσεων του Εθνικού Θεάτρου. Και μετέπειτα οι Πέρσες, η Ηλέκτρα και η Αντιγόνη, κάτω από την

⁷³ *Ο.π.*, σ. 1517.

⁷⁴ *Νέα Εστία*, έτος ΙΣΤ', τ. 32, τχ. 362, αφιερωμένο στον ποιητή Ι. Ν. Γρυπάρη.

ιερή Ακρόπολι, στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού. Ο Ιωάννης Γρυπάρης με τις μεταφράσεις του ανεβίωσε στο νεότερο θέατρο την αρχαία τραγωδία και ανύψωσε το ελληνικό πνεύμα ευρύτερα, γιατί ο λόγος αντήχησε όχι μονάχα στην Ακρόπολι και στην Επίδαυρο, αλλά και σε μεγάλα καλλιτεχνικά κέντρα του εξωτερικού. Έτσι, η συμβολή του Γρυπάρη στην πρόοδο του κλασσικού θεάτρου υπήρξε πολύ μεγάλη και κατέλαβε θέση ιστορική».⁷⁵

– Ο Γ. Κ. Κατσιμπαλής, από την άλλη, στη «Βιβλιογραφία Ι. Ν. Γρυπάρη», που παραθέτει στο ίδιο αφιέρωμα, αν και αναφέρει τις δύο αποσπασματικές δημοσιεύσεις των ευριπίδειων *Βαχχών* στη *Νέα Εστία*, παραλείπει να καταγράψει το απόσπασμα των *Βαχχών* που συμπεριελήφθη στο αφιερωματικό φύλλο των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* της προηγούμενης χρονιάς.⁷⁶

– Ο Ι. Θ. Κακριδής στο αναλυτικό άρθρο του για «το μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη» συμπεριλαμβάνει τις *Βάκχες*: «Από την αρχαία τραγωδία ο Γρυπάρης μετέφρασε ολόκληρο τον Αισχύλο, ολόκληρο τον Σοφοκλή και από τον Ευριπίδη τις *Βάκχες*».⁷⁷ Το γεγονός ότι οι διορατικές μεταφρασεολογικές εκτιμήσεις που κάνει ο φιλόλογος, επικεντρώνονται στο μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη στον Αισχύλο και, κατά δεύτερο λόγο, στον Σοφοκλή, ενώ καμία πιο συγκεκριμένη αναφορά δεν γίνεται στις κατά Γρυπάρη *Βάκχες*, μας οδηγεί στην υπόθεση ότι πιθανώς ο συγγραφέας δεν είχε άμεση γνώση της μετάφρασής τους, ώστε να προβεί σε κάποια πιο βέβαιη εκτίμηση από αυτή που θα του επέτρεπαν τα τρία ήδη δημοσιευμένα αποσπάσματά της.

Και για να παραμείνουμε στις χρονικά εγγύς του θανάτου του Γρυπάρη αφιερωματικές δημοσιεύσεις, το 1953 ακολουθεί αφιέρωμα της δεκαπενθήμερης έκδοσης *Ελληνική Δημοιοργία* στον ποιητή,⁷⁸ από όπου επίσης απουσιάζει ολοσχερώς οποιαδήποτε αναφορά στον Ευριπίδη του Γρυπάρη. Το μόνο σχετικό άρθρο είναι το «Ο ποιητής κι ο μεταφραστής» του Κούλη Αλέπη (το οποίο είναι πανομοιότυπο –με τη διαφορά μιας ελάχιστης προσθήκης– με το ομότιτλο άρθρο του ίδιου συγγραφέα, που είχε δημοσιευτεί στο αφιερωματικό φύλλο των *Νεοελληνικών Γραμμάτων* του 1941), ενώ τα δύο μεταφραστικά αποσπάσματα που διανθίζουν –πέραν τριών ποιημάτων– το αφιέρωμα προέρχονται αμφότερα από τραγωδίες του Αισχύλου (*Πέρσαι*, στ. 353-432, σελ. 279-280, και *Προμηθεύς Δεσμώτης*, στ. 436-471).

Εκτός από τα τρία αποσπάσματα που δημοσιεύτηκαν από το 1931 έως το 1941 στη *Νέα Εστία* και τα *Νεοελληνικά Γράμματα*, οι *Βάκχες* στην ολόκλητά τους περιπίπτουν από πολύ νωρίς πιθανότατα σε λανθάνουσα μορφή, ανέκδοτες προ θανάτου και μετά θάνατον του συγγραφέα, παρά την αναγγελία τους το 1938. Ως εκδοτικές (και θεατρικές) προτεραιότητες θα κατισχύσουν οι μεταφρά-

⁷⁵ Μιχ. Ροδάς, «Ο Γρυπάρης στο θέατρο», *ό.π.*, σσ. 599-600.

⁷⁶ Γ. Κ. Κατσιμπαλής, «Βιβλιογραφία Ι. Ν. Γρυπάρη», *ό.π.*, σσ. 622-638, 628.

⁷⁷ Ι. Θ. Κακριδής: «Το μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη», *ό.π.*, σελ. 429-439, 433.

⁷⁸ *Ελληνική Δημοιοργία*, τχ. 122, 1953, αφιέρωμα: Ιωάννης Γρυπάρης

σεις των σοφόκλειων τραγωδιών, οι οποίες πραγματοποιούνται και εκδίδονται όλες κατά το διάστημα 1936-1942, πλην της μετάφρασης των *Τραχινίων*, η έκδοση της οποίας αναγγελλόταν επίσης στο εξώφυλλο της *Ορέστειας II* του 1938 και η οποία πραγματοποιήθηκε τελικά μετά θάνατον του συγγραφέα, στη δίτομη έκδοση του έργου του Σοφοκλή από το Βιβλιοπωλείον της Εστίας το 1956. Η συνολική προσφορά του μεταφραστικού έργου στον Σοφοκλή υπερισχύει της εκδοτικής προσφοράς των μεμονωμένων/ανάδελφων *Βαχχών*, που έμελλαν να αργήσουν αρκετά, ούτως ή άλλως, να αναβιώσουν στην ελληνική σκηνή: πρωτοπαίζονται το 1950 (και επαναλαμβάνονται με διαφορετικές διανομές το 1963, το 1965 και το 1972) από τον Θυμελικό Θίασο, σε σκηνοθεσία και μετάφραση Λίνου Καρζή, ενώ στο Εθνικό Θέατρο και στο πλαίσιο του Φεστιβάλ Αθηνών ανεβαίνουν πρώτη φορά μόλις το 1962, σε σκηνοθεσία Αλέξη Μινωτή και μετάφραση Παντελή Πρεβελάκη, μετάφραση την οποία θα υιοθετήσει και ο Αλέξης Σολομός το 1969 στο Εθνικό Θέατρο.⁷⁹

Το «μυστήριο» των ανέκδοτων, άπαιχτων αλλά και ασχολίαστων και αμελέτητων *Βαχχών* επιτείνεται, πιστεύω, αν σκεφτεί κανείς ότι την εποχή που ο Ι. Γρυπάρης φαίνεται να έχει ολοκληρώσει ή να ολοκληρώνει στο μεγαλύτερο μέρος τους τις *Βάχχες* (πιθανώς ήδη από το 1931 σε μια πρώτη μορφή) ώστε το 1938 να συναινεί στην προαναγγελία της προσεχούς έκδοσής τους, την ίδια περίπου αυτή εποχή ο σκηνοθέτης του Εθνικού Θεάτρου Δημήτρης Ροντήρης, που γνώρισε μεγάλη σκηνοθετική επιτυχία το 1936 με την κατά Γρυπάρη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*, στο μεσοδιάστημα μεταξύ 1936 και 1938 ανεβάξει Ευριπίδη στο Εθνικό Θέατρο, αλλά όχι τις –ολοκληρωμένες; εν εξελίξει;– *Βάχχες* του προσφιούς μεταφραστή του, που είχε ήδη απομακρυνθεί από τη Διεύθυνση του Εθνικού το Νοέμβριο του 1935, αλλά τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη, σε μετάφραση του κατεξοχήν ευριπίδειου μεταφραστή, Δημητρίου Σάρρου.⁸⁰ Ο Δημήτρης Ροντήρης, που είχε συνδέσει και θα συνέδεε επί μακρόν στο μέλλον το καλλιτεχνικό έργο του στην αρχαία τραγωδία με τις γρυπαρικές μεταφράσεις του Σοφοκλή και του Αισχύλου (βλ. τους *Πέρσες* του 1939 και του 1945, τις *Ορέστειες* του 1949, του 1954 και του 1959, τις πάμπολλες *Ηλέκτρες*) στην περίπτωση του Ευριπίδη ανατρέχει σε (ή επιλέγει;) έναν άλλο μεταφραστή, όπως αντίστοιχα θα ανατρέξει –αναπό-

⁷⁹ Τα στοιχεία προέρχονται από τη «Βάση παραστάσεων» (Performance Database) του Archive of Performances of Greek and Roman Drama του Πανεπιστημίου της Οξφόρδης: <http://www.apgrd.ox.ac.uk/research-collections/performance-database/productions> [9/9/2013].

⁸⁰ Η ίδια τραγωδία στην ίδια μετάφραση θα συνδέσει τον Δημήτρη Ροντήρη και με ένα άλλο κομβικό χρονικό σταθμό στην αναβίωση του αρχαίου δράματος: Ο *Ιππόλυτος* θα επαναληφθεί 16 χρόνια αργότερα και για δύο συνεχόμενα έτη: «το 1953, τον Σεπτέμβριο, στο Ωδείο Ηρώδου του

Αττικού για την Περίοδο Αρχαίου Δράματος και το 1954, τον Μάρτιο, στο κτήριο του Βασιλικού Θεάτρου και το καλοκαίρι, στο αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου. Οι τρεις παραστάσεις του έργου εγκαινίασαν ουσιαστικά τον θεσμό των Επιδαυρίων, που καθιερώθηκε επίσημα το επόμενο έτος. Άλλωστε, ο *Ιππόλυτος* του Ροντήρη σε σκηνοθετική επιμέλεια του Κωστή Μιχαηλίδη, παρουσιάστηκε στην Επίδαυρο το 1954, έτος έναρξης του φεστιβάλ, παρά την αποχώρηση του Ροντήρη από το κρατικό θέατρο» βλ. Αρβανίτη: *Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*, σσ. 215-216.

φρευκα αυτή τη φορά– σε άλλες μεταφράσεις και για τις υπόλοιπες παραστάσεις ευριπίδειων τραγωδιών (*Μήδεια* 1959 - Πειραιϊκό Θέατρο και *Ιφιγένεια εν Αυλίδι* 1968 - Πειραιϊκό Θέατρο).⁸¹ Δεν επιθυμεί ο Δημήτρης Ροντήρης –για διάφορους αισθητικούς και ιδεολογικούς λόγους– να ανεβάσει τις *Βάκχες*, ακόμα και στη μετάφραση του καταξιωμένου συνεργάτη του Ι. Γρυπάρη; Δεν επιθυμεί ο Δημήτρης Ροντήρης να ανεβάσει τις *Βάκχες* στη συγκεκριμένη μετάφραση του Ι. Γρυπάρη, παρόλο που είχε ήδη αξιοποιήσει με επιτυχία τη μετάφρασή του στη σοφόκλεια *Ηλέκτρα*, και γι' αυτό ανεβάζει μια άλλη ευριπίδεια τραγωδία, με την οποία δεν είχε ασχοληθεί καθόλου ο μεταφραστής; Και ποιες ήταν οι δυνατότητες επιλογής, από μέρους του Δημήτρη Ροντήρη, των έργων που θα ανέβαζε στη διάρκεια της πρώτης θητείας του ως σκηνοθέτη του Εθνικού Θεάτρου από το 1935 έως το 1942;⁸² Αυτές υπήρχαν ή «ο Ροντήρης σκηνοθετούσε τα έργα που αποφάσιζε η καλλιτεχνική διεύθυνση του θεάτρου και, από ένα σημείο κι έπειτα, ο εισηγητής δραματολογίου του»;⁸³ Και ποιος μπορεί να ήταν ο ρόλος του διαδόχου του Ι. Γρυπάρη στη διεύθυνση του Εθνικού Θεάτρου, η οποία –μετά από τις βραχύβιες θητείες του Γ. Βλάχου και του Κ. Καρθαίου– ανετέθη από τον Ι. Μεταξά στο δημοσιογράφο και λογοτέχνη Κωστή Μπαστιά,⁸⁴ ο οποίος διατηρούσε γενικά μακροχρόνιες φιλικές σχέσεις με τον Γρυπάρη, τον οποίο μάλιστα συμπεριέλαβε –μαζί με τον Ν. Καζαντζάκη και Λ. Κουνκούλα– στη νεότευκτη τότε, εποπτικού χαρακτήρα, τριμελή Κριτική Επιτροπή του Βασιλικού Θεάτρου;⁸⁵ Και τι είδους «διορισμός» του Ι. Γρυπάρη στο Δ.Σ. του Βασιλικού Θεάτρου ήταν αυτός

⁸¹ Ό.π., 156. Πρβλ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: «Ο Δημήτρης Ροντήρης στο Δημοτικό Θέατρο Πειραιά: 1957 -1959», στο *Ο Πειραιάς και το Δημοτικό Θέατρο: Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικής Συνάντησης, Πανεπιστήμιο Πειραιά, 13 Απρ. 2003* (επιμ. Νίκος Αξαφλής – Κατερίνα Μπρεντάνου), Τσαμαντάκης, Πειραιάς 2008, σσ. 46-53.

⁸² Για τον τρόπο και τους λόγους επιλογής του *Ιππολύτου* δεν γίνεται λόγος στη μελέτη της Αρβανίτη (*Η αρχαία ελληνική τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*), η οποία έχει μελετήσει το αρχείο του Εθνικού Θεάτρου. Δυστυχώς ούτε στην αποσπασματική αυτοβιογραφία του, που ο Ροντήρης άρχισε να γράφει στο τέλος της ζωής του και δεν πρόλαβε να ολοκληρώσει, αφήνοντας ακάλυπτες μεγάλες περιόδους της δραστηριότητάς του, δεν γίνεται καμία αναφορά στο πρόσωπο του Ι. Γρυπάρη, στις σχέσεις του με τον Δ. Ροντήρη ή στην καλλιτεχνική συμβολή των μεταφράσεών του στις θριαμβευτικές περιοδείες της *Ηλέκτρας*. Βλ. Δ. Ροντήρης, *Σελίδες αυτοβιογραφίας* (επιμέ-

λεια-σχόλια, Δ. Καργελάρη, πρόλογος, Δ. Σπάθης), Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2000.

⁸³ Γλυτζουρής, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα*, σ. 405.

⁸⁴ Για το ιστορικό της διαδοχής του Γρυπάρη βλέπε Β. Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο*, Κάκτος, Αθήνα 1999, σσ. 38-39, ο οποίος επίσης αναφέρεται στον τρόπο με τον οποίο ο Κ. Μπαστιάς «επινόησε έναν έξυπνο τρόπο καταστολής των παθών, καταργώντας διακριτικά τη σκηνοθετική μονοκρατορία του Ροντήρη, με την πρόσληψη δύο νέων σκηνοθετών, του Τάκη Μουζενίδη και κάποιου Δ. Ματσούκη, αγνώστου προελεύσεως, με σκοπό να δημιουργήσει πόλους έλξεως των δυσαρεστημένων από τον Ροντήρη ηθοποιών» (σ. 39).

⁸⁵ Γ. Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς. Δημοσιογραφία – Θέατρο – Λογοτεχνία*, Εκδόσεις Καστανιώτη, Αθήνα 2005, σ. 260 και ο ίδιος, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου*, τ. 1 (Χρονογραφία – Εργογραφία), Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1997, σ. 91.

που έγινε τον κατοχικό Αύγουστο του 1941, ένα χρόνο μετά τις διαδοχικές εγχειρίσεις του Γρυπάρη και ένα χρόνο πριν από το θάνατό του ποιητή-μεταφραστή, ο οποίος «δεν θα εμφανιστεί ποτέ στο θέατρο έως το θάνατό του το 1942»;⁸⁶ Ποια ήταν γενικότερα η συναισθηματική, πνευματική, προσωπική, καλλιτεχνική και κοινωνική στάση και δράση του Ι. Γρυπάρη μετά τον Νοέμβριο του 1935, όταν παραιτείται-απομακρύνεται από τη θέση του Διευθυντή του Εθνικού Θεάτρου, την ίδια εποχή που επανέρχεται ο βασιλεύς Γεώργιος Β΄ και ένα χρόνο πριν από την εγκαθίδρυση της δικτατορίας του Ιωάννη Μεταξά τον Αύγουστο του 1936; Κατά το διάστημα, δηλαδή, που ο Μεταξάς, ως πρωθυπουργός και υπουργός παιδείας ταυτόχρονα της χώρας, κατορθώνει να στελεχώσει, μεταξύ άλλων μορφωτικών και καλλιτεχνικών φορέων, και το Εθνικό Θέατρο (που επιστρέφει στην ονομασία «Βασιλικό Θέατρο») με αξιόλογους ανθρώπους των Γραμμάτων και των Τεχνών (Κωστής Μπαστιάς, Άγγελος Τερζάκης, Παντελής Πρεβελάκης κ.ά.), οι οποίοι, με την αμέριστη ηθική και υλική υποστήριξη του δικτατορικού καθεστώτος, παράγουν σημαντικό έργο τόσο στο εσωτερικό όσο και στο εξωτερικό (βλ. τις θριαμβευτικές παραστάσεις του Βασιλικού Θεάτρου σε Αίγυπτο, Αγγλία και Γερμανία), το οποίο, ωστόσο, έργο χρησιμοποιείται –επί της ουσίας και ερήμην τους– για την προπαγάνδα και την υποστήριξη του δικτατορικού καθεστώτος;⁸⁷

Μήπως όμως το 1937, όταν ο Ροντήρης, μετά την επιτυχία της σοφόκλειας *Ηλέκτρας*, αποφασίζει να ασχοληθεί με τον Ευριπίδη, οι κατά Γρυπάρη *Βάκχες* δεν είναι ακόμη οριστικά ολοκληρωμένες ώστε ο σκηνοθέτης να μπορέσει να αξιοποιήσει την εργασία του συνεργάτη του; Μήπως δεν είναι ολοκληρωμένες ούτε το 1940 οπότε επιλέγεται και πάλι μια σοφόκλεια μετάφραση του Γρυπάρη, αυτή της *Αντιγόνης*, για να κάνει το σκηνοθετικό ντεμπούτο του στο Εθνικό Θέατρο ο Τάκης Μουζενίδης; Πότε τελικά ολοκληρώθηκαν οι *Βάκχες*; Το 1931, όπως αναφέρει σε ένα σημείο ο Βαλέτας, με βάση την αντίστοιχη αρχειακή καταγραφή που έχει δει; Το 1938, οπότε αναγγέλλεται στο εξώφυλλο της *Ορέστειας* η προσεχής έκδοσή τους; Ποτέ μέχρι το τέλος της ζωής του Γρυπάρη, ο οποίος δεν πρόλαβε να ανταποκριθεί στην προαναγγελία της έκδοσής τους το 1938 και αρκέστηκε να δημοσιεύει μέχρι και το 1941 «τελειωμένα» αποσπάσματα; Ποια σχέση μπορεί να είχε το κείμενο των *Βακχών* που βρήκε στο αρχείο Γρυπάρη ο Βαλέτας και το οποίο έφερε τη χρονολογική ένδειξη 1931, με τα τρία αποσπάσματα των *Βακχών* που δημοσιεύτηκαν από το 1931 μέχρι το 1941 αλλά και με το κείμενο που είχε σκοπό να δημοσιεύσει ο Γρυπάρης το 1938, όταν ανήγγειλε την προσεχή έκδοση της τραγωδίας; Τι σημαίνει «ολοκλήρωση» για τον Βαλέτα

⁸⁶ Μπαστιάς, *Κωστής Μπαστιάς*, σ. 355.

⁸⁷ Για την πολιτιστική και ειδικότερα τη θεατρική πολιτική που ακολούθησε το μεταξικό καθεστώς κατά την περίοδο 1936-1941 βλ. αναλυτικά Κ. Δημάδης, «Στοιχεία για την ανάλυση της πολιτιστικής πολιτικής του μεταξικού καθεστώτος

(1936-1941)» και «Το Βασιλικό Θέατρο της Αθήνας στη Μεγάλη Βρετανία και τη Γερμανία τις παραμονές του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου», στον τόμο του ίδιου: *Πεζογραφία και εξουσία στη νεότερη Ελλάδα*, Αρμός, Αθήνα 2013, σσ. 59-154 και 155-270, αντίστοιχα.

και πώς αντιμετωπίζει κριτικά το κείμενο που βρήκε στο αρχείο Γρυπάρη; Εκτός από τα «σχεδιάσματα» που αναφέρει και συνδέει με το κείμενο του 1931, υπήρχαν μήπως στο αρχείο και άλλα μεταγενέστερα «σχεδιάσματα». Έφεραν όλα τα σχεδιάσματα χρονολογία; Και εάν δεν έφεραν όλα τα «σχεδιάσματα» χρονολογία, μήπως ορισμένα δεν ήταν προγενέστερα του 1931 (όταν ο Γρυπάρης παραδίδει μια πρώτη εκδοχή των *Βακχών*), αλλά μεταγενέστερα (όταν ο Γρυπάρης εξακολουθεί να επεξεργάζεται τις *Βάκχες*, όπως είχε κάνει και με τον Αισχύλο, στην περίπτωση του οποίου οι εκδόσεις του 1911 διαφέρουν άρδην από τις εκδόσεις του 1938); Πόση εμπιστοσύνη μπορούμε να έχουμε τελικά στις επισημάνσεις του Βαλέτα οι εκδόσεις του οποίου, όπως παρατηρεί η Αθηνά Κοβάνη, «παρά τον προφανή μόχθο και τον υπερβολικό ζήλο του επιμελητή τους χαρακτηρίζονται από πρωτοφανή ταξινομική και εκδοτική αυθαιρεσία, καθώς αναμειγνύονται ολοκληρωμένα έργα και σχεδιάσματα, τιτλοφορούνται κατά βούλησιν άτιπλά ποιήματα και δεν υπάρχει κανένας σεβασμός στην ορθογραφία και τη στίξη του ποιητή»;⁸⁸

Και εάν οι *Βάκχες* είχαν ολοκληρωθεί και διασωζόταν το κείμενό τους (είτε με προγενέστερα είτε με μεταγενέστερα «σχεδιάσματα») γιατί κανείς δεν προχώρησε και δεν προσπάθησε ποτέ την –έστω τιμητική ή ακόμη, έστω αποσπασματική– έκδοσή τους: ούτε ο εκδότης του Γρυπάρη, ο Ιωάννης Κολλάρος με την Εστία του, ούτε η Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, στην οποία ο Γρυπάρης όρισε να περιέλθουν –«εάν ευρεθί σώα» μετά το θάνατο της συζύγου του– η βιβλιοθήκη και το αρχείο του «με τα εκδεδομένα και ανέκδοτα χειρόγραφα»,⁸⁹ ούτε η ίδια η σύζυγος του Γρυπάρη, Ειρήνη Ιγγλέση που πέθανε το 1952, ούτε φυσικά και ο ίδιος ο Γ. Βαλέτας; Ακόμη, εάν διασωζόταν το –γνωστό για την ύπαρξή του– κείμενο των *Βακχών* στο αρχείο Γρυπάρη τουλάχιστον μέχρι και το 1952 ή, πολύ περισσότερο, μέχρι το 1967 (όταν ο Βαλέτας κάνει εκ νέου αναφορά στις ανέκδοτες *Βάκχες*) γιατί κανείς ποτέ άλλος μελετητής (ή και σκηνοθέτης) δεν το αναζήτησε και δεν μπόρεσε να το μελετήσει; Τέλος, πώς εξηγείται όλη αυτή η «αμφιθυμία» του Γρυπάρη απέναντι στις *Βάκχες* του, τις οποίες προτείνει αποσπασματικά σε περιοδικά της εποχής στο διάστημα μιας δεκαετίας, τις οποίες προβάλλει ως αντιπροσωπευτικό δείγμα γραφής του προς το τέλος της ζωής του, αλλά στην έκδοση των οποίων δεν προχωρά έγκαιρα μετά το 1938, ώστε να δει τη μεταφρασμένη τραγωδία εξ ολοκλήρου δημοσιευμένη; Και γιατί, ενώ βρίσκεται σε διαδικασία αναμέτρησης με τις *Βάκχες*, στη συνέντευξή του στον Παναγή Λεκατσά το 1936 δεν συγκαταλέγει τις *Βάκχες* ούτε μεταξύ των δραμάτων που «δεν μπορούν σήμερα καθόλου ν' ανεβαστούν» (*Ρήσος, Ανδρομάχη κλπ.*), ούτε μεταξύ των αρχαίων δραμάτων, που «επιτρέπουν στον ερμηνευτή μεγαλότολμες συλλήψεις, παρέχουν έδαφος για καταπληκτικές δημιουργίες» (*Προμηθεύς, Ικέτιδες, Φοίνισσες, Ιφιγένεια εν Ταύροις κ.ά.*), ούτε μεταξύ των δραμάτων των

⁸⁸ Κοβάνη, «Εκδοτικό σημείωμα», σ. 68.

⁸⁹ Βλ. το κείμενο «Η Διαθήκη του», με την υπογραφή του Προέδρου της Εταιρείας Ελλήνων

Λογοτεχνών, Μιχ. Αργυρόπουλου, το οποίο δημοσιεύτηκε στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας* το 1942.

οποίων «δεν δοκιμάστηκαν ακόμη οι επί σκηνής δυνατότητες» (*Οιδίπους επί Κολωνώ, Ιφιγένεια εν Ταύροις, Ιππόλυτος στεφανηφόρος κ.ά.*, ούτε και μεταξύ εκείνων, που μπορεί να είναι «εξαισία» αλλά των οποίων οι δραματικές προδιαγραφές μπορεί να προσκρούσουν στις κοινωνικο-πολιτιστικές αναμονές της εποχής;⁹⁰

Για λόγους ανεξιχνίαστους οι *Βάκχες* είναι η μόνη αρχαία τραγωδία του Ευριπίδη που πιθανότατα μετέφρασε ολόκληρη (έστω και όχι στην τέλεια για τον ίδιο μορφή της) ο Γρυπάρης, αλλά και η μόνη αρχαία τραγωδία που μετέφρασε ο Γρυπάρης και η οποία όχι μόνο δεν εκδόθηκε ποτέ μέχρι σήμερα αυτοτελώς, όχι μόνο δεν χρησιμοποιήθηκε ποτέ ούτε στην εποχή της ούτε σε καμία άλλη παράσταση μέχρι τώρα, αλλά και παρέμεινε σε εντελώς λανθάνουσα και απρόσιτη μορφή στο βασικό αρχείο Γρυπάρη, το οποίο –ευτυχώς– χρησιμοποιήσε πρώτος γενναιόδωρα ο εργοβιογράφος Βαλέτας, αλλά το οποίο –δυστυχώς– σήμερα παραμένει, αταξινόμητο και απρόσιτο για τους μελετητές, στην Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, στην οποία περιήλθε καταρχήν και κληρονομικά η δικαιοδοσία του μετά το θάνατο του Γρυπάρη και, στη συνέχεια, της συζύγου του.⁹¹ Η δυνατότητα πρόσβασης στο αρχείο της ΕΕΛ θα «επιβεβαιώσει» τη διάσωση ή την απώλεια του κειμένου των *Βακχών*, για το οποίο κάνει ο Βαλέτας, θα προσφέρει ενδεχομένως στοιχεία σχετικά με τη χρονολόγηση των «σχεδιασμάτων», τη μεταφραστική εξέλιξη των *Βακχών* και τον τρόπο εργασίας του Γρυπάρη πάνω στο κείμενο του Ευριπίδη, ίσως όμως προσφέρει και άλλες πληροφορίες και στοιχεία για το μεταφραστικό έργο του Γρυπάρη στην αρχαία τραγωδία, στοιχεία που ίσως δεν μπορούμε σήμερα καν να φανταστούμε. Η ένθεση του «επιβεβαιώσει» εντός εισαγωγικών οφείλεται στην πιθανότητα το αρχείο που φυλάσσεται στην ΕΕΛ να

⁹⁰ Βαλέτας, *Γρυπάρης. Απαντα*, σσ. 523-527, 525 (συνέντευξη αρ. 13: «Το αρχαίο θέατρο». Συνομιλία του με τον Π. Λεκατσά», *Καθημερινή* 5/10/1936, σσ. 3-4).

⁹¹ Το 2012 η Μάρη Θεοδοσοπούλου εξέθετε πολύ παραστατικά το ιστορικό της «κακοδαιμονίας» της βιβλιοθήκης, του αρχείου αλλά και της οικίας του ζεύγους Γρυπάρη στην Καλλιθέα. Απομονώνω δύο αποσπάσματα: «[...] Προσώρας, ότι σώζεται από την Βιβλιοθήκη Γρυπάρη, μαζί με χειρόγραφα του ποιητή, φαίνεται ότι βρίσκεται αποθηκευμένο σε κούτες και μοιρασμένο στον Δήμο και την Εταιρεία, στην οποία περιήλθε η βιβλιοθήκη του Ι. Γρυπάρη σύμφωνα με την επιθυμία του. Το 1942, ο πρόεδρος της Εταιρείας Μιχάλης Αργυρόπουλος δήλωνε συγνηθμένος από την δωρεά Γρυπάρη, θυμίζοντας ότι “το πρώτο αγκωνάρι”, για το Αρχείο της το είχε βάλει ο Αλέξανδρος Πάλλης. Τότε, η Εταιρεία διαβεβαίωνε, ότι θα “διατρωνώσει και

πανηγυρικότερα την ευγνωμοσύνη και το σεβασμό της στον αληθινό ποιητή και, παλαιότερα, εκλεκτό μέλος της”. Όπως άλλωστε και ο Δήμος [Καλλιθέας], του οποίου δημότες και μόνιμοι κάτοικοι ήταν ο Γρυπάρης και η σύζυγός του Ειρήνη Ιγγλέση-Γρυπάρη από τον Σεπτέμβριο του 1929, όταν αγόρασαν το σπίτι στην τότε οδό Αμαζόνων. [...] Πάντως, σε όλες γενικώς τις περιπτώσεις, επιδεικνύεται ο πρέπων σεβασμός στους αποθανόντες, ανέξοδα, δια της μετονομασίας της οδού, στην οποία κατοικούσαν. Σήμερα, η οικία Γρυπάρη βρίσκεται επί της οδού Ιωάννη Γρυπάρη, όπως, λ.χ., η οικία Σινόπουλου επί της οδού Τάκη Σινόπουλου. Ειδικά, στη μετονομασία σε Γρυπάρη θα πρέπει να επιδείχθηκε ιδιαίτερη προθυμία, καθώς η παλαιότερη Αμαζόνων είχε ενδιαμέσως μετονομαστεί σε Ιωάννου Μεταξά». Μ. Θεοδοσοπούλου, «Ποιος θυμάται τον Ιωάννη Γρυπάρη», *Εποχή*, 11/3/2012.

παρουσιάζει μεγάλες ελλείψεις και απώλειες σε σχέση με το αρχικό αρχείο που ο Γ. Βαλέτας είχε στη διάθεσή του, πιθανότητα που επιβεβαιώνει η μαρτυρία της Αθηνάς Κοβάνη, η οποία είχε πρόσβαση στο αρχείο (στο τμήμα που αφορούσε την ποιητική παραγωγή του Γρυπάρη), όταν επιμελούνταν, για λογαριασμό του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη, τον τόμο *Σκαραβαίοι και τερρακότες* που εκδόθηκε το 2001: «Μια προσεκτικότερη όμως εξέταση πείθει τον μελετητή ότι το αρχείο αυτό μικρή μόνο σχέση έχει με εκείνο που μελέτησε και εξέδωσε το 1952 ο Γ. Βαλέτας. Η απουσία ενός σημαντικού μέρους των χειρογράφων της συλλογής *Σκαραβαίοι και τερρακότες* και ενός εξίσου σημαντικού μέρους των ανέκδοτων από τον ποιητή αποσπασμάτων-σχεδιασμάτων μεταγενέστερων έργων του, καθιστά τη μελέτη των χειρογράφων προβληματική».⁹²

*

Με το πολύ πενιχρό και αινιγματικό –κειμενικό και περικειμενικό– ευριπίδειο υλικό του Γρυπάρη στη διάθεσή μου και αντιμέτωπη με την αδυναμία πρόσβασης στο «αθηναϊκό» αρχείο Γρυπάρη της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών, ήταν για μένα μια πολύ ευχάριστη έκπληξη η εύρεση ενός ανέκδοτου μέχρι σήμερα χειρόγραφου «δοκιμίου μεταφράσεως» της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, στο αποσπασματικό αρχειακό υλικό που φυλάσσεται, είναι ταξινομημένο και κυρίως είναι ευχερώς προσιτό στο Ελληνικό Λογοτεχνικό Αρχείο.⁹³ Το αρχείο Γρυπάρη του ΕΛΙΑ, σύμφωνα με –δημοσιοποιημένες και προσπελάσιμες επίσης διαδικτυακά– πληροφορίες σχετικά με το «ιστορικό διατήρησης και τη διαδικασία πρόσκτησης: «Δωρήθηκε στο ΕΛΙΑ από τον Διονύση Καψάλη τον Οκτώβριο του 1998. Ο ίδιος το είχε αποκτήσει από τον Άλκη Αγγέλου. Το περιεχόμενο του αρχείου ταυτίζεται με μέρος των περιεχομένων της έκδοσης *Ο άγνωστος Γρυπάρης. Ανέκδοτα ποιήματα*, Εισαγωγή Θ. Σπεράντσα, Αθήνα, Αστήρ, 1954. Για την έκδοση αυτή ο Βαλέτας σημειώνει: “Τα χειρόγραφα της έκδοσης αυτής, χαρισμένα από τον εκδότη της στην Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών, δεν βρέθηκαν ακόμη στο αρχείο της” (*Άπαντα Γρυπάρη*, σ. 74)».⁹⁴ Το αρχείο περιλαμβάνει χειρόγραφα ποιημάτων (που προέρχονται κυρίως από τις συλλογές *Σκαραβαίοι και τερρακότες* και *Δελινά*, αλλά και μεταξύ των οποίων περιλαμβάνεται τετράδιο με το «κωμικό έπος» *Σφηκοαρχνομαχία*, που έγραψε στα 17 του χρόνια ο Ι. Γρυπάρης⁹⁵), χειρόγραφα μεταφράσεων του Γρυπάρη, καθώς και ένα μικρό τμήμα της αλληλογραφίας

⁹² Κοβάνη, «Εκδοτικό σημείωμα», σ. 65-68, 67.

⁹³ Ένας φάκελος (κωδ/ αναγν. Α.Ε. 44/98). Στο αρχείο αυτό είχε πρόσβαση και η Αθηνά Κοβάνη για την εκπόνηση της επιμέλειας των *Άπάντων* του Γρυπάρη ήδη πριν από το 2001.

⁹⁴ Πληροφορίες για το Αρχείο Ιωάννη Γρυπάρη στον Κατάλογο Αρχείων του ΕΛΙΑ, με περιγραφή του αρχείου στο: <http://www.elia.org.gr/entry.f>

[ds?entryID=190&pageCode=05.02&tablePageID=25&pageID=101&langid=1](http://www.elia.org.gr/entry.f?entryID=190&pageCode=05.02&tablePageID=25&pageID=101&langid=1) [9/9/2013]).

⁹⁵ Το οποίο εκδόθηκε τόσο από τον Θ. Σπεράντσα, *Ο άγνωστος Γρυπάρης*, Εκδόσεις Αστήρ, Α. κ' Ε. Παπαδημητρίου, Αθήνα 1954, σ. 45-56, όσο και από τον Βαλέτα: *Γρυπάρης. Άπαντα*, σ. 275-286.

του. Στον υποκατάλογο «Μεταφράσεις» του αρχείου, ανάμεσα σε άλλα δακτυλόγραφα και χειρόγραφα μεταφράσματα, συμπεριλαμβάνεται και ένα φύλλο με τον τίτλο «Δοκίμια μεταφράσεως της *Ηλέκτρας*», το οποίο, παρά τον πληθυντικό του τίτλου του («Δοκίμια») και παρά τον αριθμό -7- που φέρει ως σελιδαριθμό επάνω δεξιά (και πιθανότατα πρόκειται για την αρχική σελιδαρίθμηση ώστε να ανταποκρίνεται στον πληθυντικό του «δοκίμια») είναι μεμονωμένο και λυτό. Άραγε προηγούνταν ή/και έπονταν και άλλα μεταφρασμένα αποσπάσματα από την *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη ή τα «δοκίμια» σημαίνουν ότι το ίδιο απόσπασμα εμφανιζόταν σε διαφορετικές διαδοχικές μεταφραστικές εκδοχές; Το γεγονός ότι επάνω στο συγκεκριμένο χειρόγραφο υπάρχουν ήδη τρεις διορθώσεις (διαγραφή λέξης/ων και αντικατάστασή τους από νέα εκδοχή) μας οδηγεί ενδεχομένως προς την πρώτη πιθανότητα.

Το αχρονολόγητο «δοκίμιο μεταφράσεως» της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, που αναδημοσιεύεται εδώ με την άδεια του διευθυντή του Μ.Ι.Ε.Τ. και του Ε.Λ.Ι.Α., Διονύση Καψάλη, μπορεί να ανήκει είτε στην πρόωμη είτε στην όψιμη μεταφραστική και, γενικότερα λογοτεχνική περίοδο της ζωής του Ι. Γρυπάρη, είτε δηλαδή στην περίοδο των πρόωμων σχολικών-πανεπιστημιακών δοκιμών του μεταφραστή με την αρχαία γραμματεία είτε στην όψιμη μεταφραστική περίοδό του, όταν ο Ι. Γρυπάρης, έχοντας «ολοκληρώσει», με επίπονες και συνεχείς αναθεωρήσεις, τον *Αισχύλο*, άρχιζε να ασχολείται με τον Ευριπίδη, για να ανακόψει (όχι όμως και να τερματίσει) αυτή την ενασχόληση στα μέσα της δεκαετίας του 1930 και να επικεντρώσει το ενδιαφέρον του κατά πρώτο και κύριο λόγο στον Σοφοκλή. Η παράσταση της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη από το «Θέατρο Εθνικόν» το 1928, για την οποία έγραψε κριτική ο Φώτος Πολίτης, μετέπειτα στενός συνεργάτης του Γρυπάρη στο Εθνικό Θέατρο, η επανάληψη αυτής της παράστασης από την Κοτσάλη στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού, με τη διοργάνωση του δραματικού συλλόγου «Ευριπίδης»,⁹⁶ αλλά και το γεγονός της επί μακρόν ενασχόλησης του Ι. Γρυπάρη με τις *Βάκχες* του Ευριπίδη μέσα στη δεκαετία 1930-1940 θα συνέτειναν εκ πρώτης όψεως σε μια όψιμη χρονολόγηση του «δοκιμίου» της ευριπίδειας *Ηλέκτρας*. Ωστόσο, η γραφιστική αντιπαραβολή του αχρονολόγητου λυτού δοκιμίου (με βάση τη φορά της γραφής, το μέγεθος των γραμμμάτων, τις γραφιστικές διπλοτυπίες) τόσο με τα χειρόγραφα που έχουν δημοσιευθεί στα *Άπαντα* του Γρυπάρη («Απόλογοι» (1896, σ. 156), «Τα ρόδα του Ηλιογάβαλου» (1893, σ. 158 και 232), «Ιντερμ. Η γνώση πλημμυράει» (Μάρτιος 1898, σ. 190), «Επτά επί Θήβας. Πάροδος Α'», 9 Μαρτίου 1908», σ. 552)⁹⁷ όσο και με τα χειρόγραφα τα οποία συμπεριλαμβάνονται στο αρχείο του Ε.Λ.Ι.Α. συντείνουν στην χρονολόγηση του «δοκιμίου» στην πρόωμη μεταφραστική περίοδο,⁹⁸ πιθανότητα την οποία επαυξάνει κατά πολύ το γεγονός ότι η καταγεγραμμένη ημερομηνία παραγωγής του

⁹⁶ Γεωργοπούλου, *Θεατρική κριτική*, τ. 1, σσ. 228-229.

⁹⁷ Έκδοση Δωριζός, Αθήνα 1962.

⁹⁸ Πολύ διαφορετικός είναι ο πλάγιος γραφικός

χαρακτήρας στα χειρόγραφα «Θάνατος» (16 Απριλίου 1911, σελ. 178 και 9 Μαΐου 1902, σελ. 617) και «Χίμαιρα» (2 Αυγούστου 1917, σελ. 229 και 616).

αρχείου ορίζεται το διάστημα 1878-1909, με βάση τα χρονολογημένα αυτόγραφα, που είναι πολύ περισσότερα από τα αχρονολόγητα. Άραγε μήπως στη νεανική ηλικία του ποιητή οφείλεται και η παράδοξη αβλεψία στη σύντμηση του δραματικού προσώπου του ευριπίδειου Αυτουργού σε «Λυκούργ.»;

Αν και χρονολογικά απολύτως ενταγμένη στο διάστημα παραγωγής που καλύπτει το τμηματικό αρχείο του Ι. Ν. Γρυπάρη στο Ε.Λ.Ι.Α., η (*εν Ταύροις* ή *εν Αυλίδι*; ολόκληρη ή αποσπασματική;) *Ιφιγένεια*, που ανακαλούσε σε συνέντευξή του το 1931 ο Ι. Ν. Γρυπάρης και η οποία είχε προκαλέσει τόσο σάλο στα φοιτητικά του χρόνια («κατά το 1890 ή 91», καθώς «ήταν η πρώτη φορά που ακουγόταν η δημοτική»), δεν συμπεριλαμβάνεται στο αρχείο. Θα ήταν άραγε πολύ παρακινδυνευμένο να υποθέσει κανείς ότι η απροσδιόριστη επακριβώς (σε ό,τι αφορά την ταυτότητα και την έκτασή της) «μετάφραση της *Ιφιγένειας* στη δημοτική» –την οποία ανακαλεί ο Γρυπάρης με την επισφαλή μνημονικά απόσταση των τριάντα χρόνων και στην ύπαρξη της οποίας δεν γίνεται από κανέναν άλλο και καμία άλλη αναφορά, ει μη μόνο από τον Βαλέτα ο οποίος αρκείται να μεταφέρει τα λεγόμενα του Γρυπάρη– αποτελεί μια διαστρεβλωμένη ανάμνηση και λανθασμένη αναφορά και ότι, αντί της δημοτικής *Ιφιγένειας*, ο Γρυπάρης υπέβαλε στο φροντιστηριακό μάθημα του Πανταζίδη και άκουσε να διαβάζεται στους συμφοιτητές του η *Ηλέκτρα* του Ευριπίδη, ολόκληρη ή, μάλλον, κάποια από τα δοκίμιά της; Εάν η υπόθεση αυτή δεν ισχύει, τότε έχουμε δύο πρώιμες μεταφραστικές απόπειρες του Ι. Ν. Γρυπάρη σε δύο διαφορετικές (αμφότερες ατρείδικής θεματολογίας) τραγωδίες του Ευριπίδη, την *Ηλέκτρα* και την *Ιφιγένεια* (*εν Ταύροις* ή *εν Αυλίδι*), και μάλιστα δύο μεταφραστικές απόπειρες στη δημοτική γλώσσα, στα τέλη του 19ου αιώνα, πριν ακόμη ο εκκολαπτόμενος ποιητής αρχίσει το μακρόπνοο και μακροχρόνιο έργο της δημοτικής μετάφρασης του Αισχύλου στις αρχές του 20ού αιώνα.

Θα περιοριστώ εδώ στην παρουσίαση του «ιστορικού» της σχέσης του Γρυπάρη με τον Ευριπίδη και στην επισήμανση των παράδοξων κενών και αινιγμάτων που περιβάλλουν αυτή τη σχέση, με την ελπίδα ότι η πρόσβαση –εμού ή άλλου μελετητή– στο αρχείο του ποιητή και μεταφραστή στην Εταιρεία Ελλήνων Λογοτεχνών θα επιλύσει πολλά από αυτά τα ερωτήματα. Μέχρι τότε, αρκούμε να παραθέσω εδώ τα σωζόμενα και προσιτά σήμερα (σε έντυπη ή αρχειακή μορφή) μεταφράσματα του Γρυπάρη στον Ευριπίδη, ως δείγμα γλωσσικής, ποιητικής και θεατρικής αίσθησης και ως έναυσμα μεταφρασεολογικού προβληματισμού στην προοπτική μιας συνολικής και συστηματικής μελέτης της μεταφραστικής προσφοράς του Γρυπάρη στην αρχαία τραγωδία.

Ο ΕΥΡΙΠΙΔΗΣ ΤΟΥ ΓΡΥΠΑΡΗ

1. *Νέα Εστία*, Έκτακτον τεύχος (αφ. 120), «Χριστούγεννα», Έτος Ε' 1931, σελ. 34-36.

ΑΠΟ ΤΙΣ ΒΑΚΧΕΣ**ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ**

στίχ. 575-641

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Ω ιώ, ω ιώ!
Τη φωνή, τη φωνή μου,
ε, σεις Βάκχες,
ακούσετε, Βάκχες!

ΧΟΡΟΣ

Ποια είν' αυτή, ποια είν' αυτή κι από πού
που με κράζει του Ευίου φωνή;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Ω ιώ!
σας φωνάζω ξανά
της Σεμέλης εγώ
και του Δία ο γυιος.

ΧΟΡΟΣ

Ιώ, Κύριε, Κύριε,
μα έλα, φάνου σ' αυτό
το δικό μας το θίασο!

Αα, Αα! Σεισμός και της γης τρανταγμός
θειικός!
θενά ξετιναχτούν
και ταχειά θενά πέσουν σωρό βολιαστά
του Πενθέα τα παλάτια

προσκυνείτε, πιστοί.
Προσκυνούμε.

Δήτε πώς οι αρχιτράβες οι πέτρινες
ξεγλυστρούν απ' τις στήλες των
είναι μέσα ο θεός,
θακουστή ο αλαλαγμός του.

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Άναβε του κεραυνού τη λαμπάδα την πύρινη!
σύφλογ' ας φάη η φωτιά του Πενθέα τα δώματα!

ΧΟΡΟΣ

Α, α!
Τη φωτιά δεν κοιτάζεις; Δε βλέπεις
Γύρω στο ιερό της Σεμέλης τον τάφο τη φλόγα,
π' άφησε τότε
που του Δία την κεραύνωσε τ' αστροπελέκι;

Ρίξετε, ρίξετε κάτω στη γης
τα κορμιά σας που τρέμουν, Μαινάδες,
γιατ' ο Κύριος έρχεται,
που συθέμελ' αυτά τα παλάτια γκρεμνίζει
του Δία ο γυιος!

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Τόσο, Ασιανές γυναίκες, τρόμο πήρατε λοιπόν
Που σας σώριασε στο χώμα; βέβαια κ' έχετ' αιστανθή
του Βακχίου την παρουσία, που ξετίναξ' έτσι αυτά
του Πενθέα τα παλάτια. Μα έλα, πάνω τα κορμιά!
κι απ' τα μέλη σας τον τρόμο διώξετε που σας κρατεί.

ΧΟΡΟΣ

Των ιερών μας μυστηρίων ω λαμπρότατο εσύ φως,
τι χαρά μου, που ήμουν μόνη κ' έρμη, να σε ξαναδώ!

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Πέσετε σ' απελπισία, σα με παίρναν τάχα πώς
στου Πενθέα να με πετάξουν τις ειρκτές τις σκοτεινές!

ΧΟΡΟΣ

Και πώς όχι; ποιο προστάτη θάχα, αν πάθαινες κακό;
Μ' απ' τανόσια χέρια, που ήσουν, λεύτερος πώς έχεις βγη;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Μόνος μου λυτρώθηκα έτσι, δίχως δυσκολία καμιά.

ΧΟΡΟΣ

Μα δε σούδεσε τα χέρια με λυτάρια στερεά;

ΔΙΟΝΥΣΟΣ

Μα σ' αυτό είναι που ίσα ίσα του την έπαιξα καλά,
 που ενώ τόχε πως με δένει, ούτε μ' αγγίξε, ούτε καν
 πάνω μου άπλωσε το χέρι, μα γελιόνταν μοναχός:
 Έναν ταύρο μες στους σταύλους, που με πήε για φυλακή,
 βρήκε και σ' αυτού τα πόδια βάλθηκε και τις οπλές
 να περάση τα λυτάρια, ενώ του έβγαينه η ψυχή
 και το σώμα ιδροκοπούσε κ' έμπηγε από το θυμό
 μες στα χείλη του τα δόντια, ενώ εγώ καθόμουν μπρος
 μ' όλη μου την ησυχία κ' έβλεπα· μα τότε, να!
 ήρθ' ο Βάκχιος, μια το σπίτι ταρακούνησε γερά
 κ' έκαμε φωτιά απ' τον τάφο της μητέρας του να βγη.
 Κείνος νόμισε πως πήρε το παλάτι πυρκαϊά
 κι άρχισ' ως τρελλός να τρέχη μια απ' εδώ και μια από κει,
 ξεφωνίζοντας στους δούλους για νερό, και κείνοι ευθύς
 στη δουλειά βαλθήκαν όλοι, μα του κάκου· ως που αυτός
 τα παράτησε στη μέση, γιατί του πέρασε απ' το νου
 πως εγώ θάχα ξεφύγη, κ' ευθύς ώρμησε κι' αρπάει
 από μέσ' από το σπίτι μαυρομάνικο σπαθί.
 Τότε ο Βρόμιος –έτσι λέω εγώ τουλάχιστο κι αυτό
 είναι ιδέα μου— βγάξει εμπρός του φάντασμα μες στην αυλή,
 που άμα τόδε, χυμά εκείνος κατεπάνω του με ορμή
 και χτυπά τον άδειο αγέρα, τάχα πως σκοτώνει εμέ.
 Μα δε στάθηκε μονάχα η τιμωρία του ως εδώ:
 Γκρέμνισε στο χώμα ο Βάκχος το παλάτι ένα σωρό
 κ' είναι θρύμματα όλα τώρα, και του βγήκανε πικρά
 τα δεσμά μου· απ' τον αγών' απόκαμε και το σπαθί
 τούπεσε μέσ' απ' τα χέρια· γιατί, ενώ ήτανε θνητός
 Άνθρωπος, ναρθή σε μάχη τόλμησε με το Θεό.
 Μα εγώ ως τόσο ήσυχα βγήκ' απ' το παλάτι και σας
 ήρθα εδώ, χωρίς καθόλου για τον Πενθέα να γνοιαστώ.
 Μα θαρρώ –γιατί από μέσα ακούω αρβύλα που χτυπά—
 πως σε λίγο θάβγη εδ' όξω, άραγε, ύστερ' απ' αυτά
 σαν τι νάχη να λεί; εγ' όμως με ηρεμία θα τον δεχτώ,
 μ' όση και ναρθή μανία· γιατί αυτό θα πη σοφός:
 να μπορής να εξουσιάζης της ψυχής σου τις ορμές.

2. *Νέα Εστία*, Έτος Ζ' - 1933, Τόμ. ΙΔ, τεύχ. 166, 15 Νοεμβρίου 1933, σελ. 1187-1188.

**ΑΠΟ ΤΙΣ ΒΑΚΧΕΣ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΙΔΗ
ΤΟ ΠΡΩΤΟ ΣΤΑΣΙΜΟ
στ. 370-433**

Ευλάβεια, πανσεβάσμα θεά
που χρυσοφτέρουγη πετάς πάν' απ' τη γη,
τακούς αυτά; τακούς αυτά
τανόσια που ο Πενθέας βλαστημά
για της Σεμέλης το Διόνυσο το γυιο,
που είναι, στους καλλιστέφανους ξεφαντω-
[μούς,
πρώτος θεός μες στους θεούς;
που είναι δικό του να οδηγά
τους ιερούς θιάσους στο χορό
και να γλεντάει με τον αυλό
κι όλες τις έγνοιες να σκορπά,
όταν του σταφυλιού θαρθή
η δόξα των θεών το πανηγύρι
και στα κισσοστεφανωτά
συμπόσια τους ανθρώπους περιχά
με ύπνο το ξέχειλο κροντήρι.

Το στόμα, που δεν ξέρει χαλινό
κ' η τρέλλα, που δεν έχει όσιο κ' ιερό,
τελειώνουνε στη συμφορά·
μα μια ζωή ήσυχη και γνωστική
ασάλευτ' είναι και τα σπίτια συγκρατά·
γιατί, κι αν κάθονται ψηλά, απ' τον ουρανό
βλέπουν τανθρώπινα οι θεοί·
η πολλή σοφία και να πετά
έξω απ' τα όρια του ο νους
σοφό δεν είναι· κ' η ζωή
του ανθρώπου είναι ολιγοστή·
όποιος πολύ ψηλά κοιτά
δε χαίρετ' όσα του περνούν απ' το χέρι
κι όποιος το δρόμο αυτό βαστά,
πάρα τυφλός, πάρα τρελλός
είναι για μένα, κι ας το ξέρει.

Να ήταν στην Κύπρο να βρισκόμουν
στης Αφροδίτης το νησί,
που ο Έρωτας όπου μαγεύει
το νου του ανθρώπου κατοικεί·
ή στη γη νάμουν, που καρπίζει
ο βάρβαρος ο ποταμός
με τα εκατό τα στόματά του
χωρίς βροχή απ' τον ουρανό·
μα πού η ασύγκριτη Πιερία
των Μουσών έδρα, πού η κορφή
του Ολύμπου η άγια; οδήγησέ με
ω Βρόμιε, Βρόμιε, πέρα εκεί,
Εύιε, πρόβααχε θεέ μας!
εκεί 'ναι οι Χάριτες, εκεί
κι ο Πόθος κ' έχουν άδεια οι Βάκχες
για τ' άγια τους μυστήρια εκεί.

Θεού παιδί θεός ο Βάκχος
χαίρεται στους ξεφαντωμούς,
την πλουτοδότρα στρέγει Ειρήνη
που θρέφει τους λεβεντιονιούς
κ' έδωσε νάχουν, όλοι το ίδιο,
κ' οι τρανοί αρχόντοι κ' οι φτωχοί
τη θείαν απόλαυση, που διώχνει
μακριά τις λύπες: το κρασί·
κ' εχθρεύεται μονάχα εκείνον
που δε φροντίζει πώς και πώς
μέρα και νύχτα να διαβαίνει
στην καλοπέραση ο καιρός.
Ο που έχει γνώση απ' την περίσσια
σοφία ας κρατά μακριά το νου,
την πίστη εγώ και τα συνήθεια
του ταπεινού ακλουθώ λαού.

3. *Νεοελληνικά Γράμματα*, Εβδομαδιαία Φιλολογική, Καλλιτεχνική, Επιστημονική Εφημερίδα, Φύλλο αφιερωμένο στον ποιητή Ι. Ν. Γρυπάρη (αρ. 219), Σάββατο, 8 Φεβρουαρίου 1941, σελ. 5 και συνέχεια στη σελ. 6.

ΑΠΟ ΤΙΣ ΒΑΚΧΕΣ ΤΟΥ ΕΥΡΥΠΙΔΗ
Ο ΘΑΝΑΤΟΣ ΤΟΥ ΠΕΝΘΕΑ
 στ. 1024-1152

ΑΓΓΕΛΙΟΦΟΡΟΣ

Αφού έξω απ' τα περίχωρα ήρθαμε της Θήβας
 κι αντίκρυ του Ασωπού περάσαμε το ρέμα,
 πιάσαμε τις βουνοπλαγιές του Κιθαιρώνα
 ο Πενθέας κ' εγώ, που μ' έχε ακόλουθό του,
 κι ο ξένος, που ήταν κι ο οδηγός της συνοδείας μας.
 Και πρώτα σταματήσαμε σ' ένα λαγγάδι
 με παχειά χλόη προσέχοντας μην ακουστούνε
 πατήματ' απ' τα πόδια μας ή άχν' απ' το στόμα
 για να μπορή να βλέπομε και μη μας βλέπουν.
 Ήταν εκεί ένα γούπατο βραχοζωσμένο
 Που έσταζε από νερά και που το σκίαζαν πεύκα,
 Όπου οι Μαινάδες κάθονταν κι' είχαν τα χέρια
 σ' ευχάριστες δουλειές: αυτές ξανά στολίζαν
 με στεφάνια κισσού τους χαλασμένους θύρσους
 κι άλλες σα σερπετά πουλάρια απολυμένα
 συννερισιά είχαν βακχικούς σκοπούς να ψάλλουν.
 Εκεί ο Πενθέας ο απόκοτος, που το κοπάδι
 των γυναικών δεν έβλεπε, του λέει: «ω ξένε,
 από το μέρος πόχομε σταθή δε φτάνω
 τις Βάκχες όσο επιθυμώ, ενώ αν ανέβω
 σε βράχο ή σ' έλατο ψηλό, πιο καλά τότε
 νάβλεπα τις αισχρές τις πράξεις των Μαινάδων.»
 Τότε είναι που είδα αληθινό του ξένου θάμα·
 ενός θεώρατου έλατου τον πιο πιο απάνω
 άδραξε κλώνο κι άρχισε να κατεβάζη,
 να κατεβάζη, κατεβάζη ίσα με χάμω,
 που έβλεπες και στρογγύλευε σαν τόξο ή κύκλος
 που γράφει ο διαβήτης στο γυρόδρομό του·
 όμοια κι ο ξένος λύγιζε ως τη γη τον κλώνο
 με χέρια που θνητού δεν ήταν βέβαια χέρια·
 κι αφού κάθησ' απάνω τον Πενθέα στου ελάτου
 τα κλαδιά, μες στα χέρια του άρχισε ν' αφήνη
 αγάλια αγάλια προς τα πάνω ορθά το δέντρο
 προσέχοντας να μην τον ξετινάξει πέρα·

κι ολόϊσα έτσι στέκονταν ψηλά στα ουράνια
 με καθισμένο στην κορφή το βασιλιά μας,
 που πριν τον είδαν, παρά που είδ' αυτός τις Βάκχες.
 Κι αλήθεια μόλις φάνηκε ψηλά εκεί πάνω
 να κάθεσαι, πουθενά πια να δης τον ξένο,
 μα μια φωνή απ' τον ουρανό –ο Διόνυσος, βέβαια,
 καθώς στοχάζομαι— έκραξε: «εδώ, γυναίκες,
 σας φέρνω αυτόν, που εσάς κ' εμέ και τα όργιά μου
 περιγελά· μα εμπρός, να τον εκδικηθήτε.»
 Έλεγε αυτά κ' εκανε σύγκαιρα ως τα ουράνια
 να υψώνεται απ' τη γης η λάμψη ιερής φλόγας.
 Σώπασε ο αιθέρας και στο σύδεντρο το λόγγο
 φύλλο δε σειόταν κι αγριμιού δε θάκουες άχνη·
 μα οι Βάκχες, που δεν πήρε στην αρχή ταυτί τους
 καθαρά τη φωνή, στηλώθηκαν και φέραν
 τα μάτια γύρω· μα ξανά τις κράζει εκείνος·
 που πια αφού ξάστερα ένοιωσαν πως του Βακχίου
 το πρόσταγμα ήταν, χύθηκαν του Κάδμου οι κόρες
 κι όχι πιο λίγο γρήγορες απ' αγριοφάσσες
 πήρανε δρόμο, κ' η μητέρα του η Αγαύη
 κ' οι δυο αδερφές της και μαζί κ' οι Βάκχες όλες,
 ηδούσανε, τρελλές από θεϊκή μανία,
 τη ρεματιά και τους γκρεμούς μες στο φαράγγι.
 Κι αφού είδαν τον αφέντη μου στο έλατο πάνω,
 σ' έν' αντικρύ ανεβήκανε βράχο σαν πύργο
 και να του ρίχτουν άρχισαν γερές κοτρώνες,
 να του τινάζουν κονταρόξυλα ελατένια
 κι άλλες και με τους θύρσους των να σημαδεύουν,
 κακό σημάδι, τον Πενθέα, μα δεν τον φτάναν,
 γιατί καθόνταν πιο ψηλά απ' την προθυμιά τους
 ο άραχλος, που όμως λυτρωμού δεν είχε τρόπο.
 Τέλος, χοντρές βαλανιδιάς σπάζοντας κλάρες
 πολεμούσαν μ' αυτές αντίς για σιδερένιους
 λοστούς τις ρίζες να σπαράξουνε του ελάτου·
 μα αφού κι αυτός ο κόπος των του κάκου επήγε,
 έκραξε η Αγαύη: «Εμπρός, ολόγυρα σταθήτε,
 Μαινάδες, κι από τον κορμό το δέντρο αδράχτε
 για να πιάσωμε αυτό το αγρίμι που 'ναι απάνω,
 μην καταδώση τα κρυφά του θεού μυστήρια.»
 Κ' έτσι μύρια στηρίζανε στο δέντρο χέρια
 και σύγκορμο το ξεριζώσανε απ' το χώμα
 κι απ' τη ψηλή που κάθονταν κορφή ο Πενθέας
 κάτω στη γης τινάχτηκε με μύριους βόγγους,

γιατ' είχε νοιώση πως κοντά το τέλος του ήταν. Πρώτ' η μητέρα του έκαμεν αρχή στου φόνου την ιερουργία, κι απάνω του χυμάει· μα εκείνος πέταξε απ' το κεφάλι του τη μίτρα, μήπως και τον γνωρίση η απόκοτη η Αγαύη κ' έτσι δεν τον σκοτώση και της λέει, αγγίζοντάς της το μάγουλο: «Είμ' εγώ, μητέρα, εγώ είμ' ο γιος σου Πενθέας, που γέννησες στου Εχίονα τα παλάτια· σπλαχνίσου με, μητέρα μου, και μη σκοτώσης παιδί δικό σου για τις κακοκεφαλίες του.» Μα εκείνη μ' αφρισμένο στόμα και τις κόρες των ματιών αγριοστρέφοντας, δεν είχε ιδέα για όσα να αιστάνεται έπρεπε, γιατί απ' το Βάκχο ήταν παρμένη κι ουδέ που να τον ακούση· μα με τα δυο τα χέρια της αρπάζει εκείνου το ξερβί χέρι και τα πόδια αντιπατόντας στα πλευρά του τρισάμοιρου, το νόμο του όλο ξεσπάραξε, όχι με τη δύναμή της τόσο, μας της έδινε ο θεός την ευκολία στα χέρια. Και καλοδούλευε κ' η Ινώ από τ' άλλο μέρος σπαράζοντας τις σάρκες του· κ' η Αυτονόη μ' όλες τις Βάκχες πέσανε κι αυτές απάνω κι άκουες μια σύσμιχτη βουή, βογγούσ' εκείνος όσο που ακόμα τούμενε πνοή και κείνες στριγγλίζανε μ' αλαλαγμούς κ' η μια ένα χέρι κ' η άλλη ένα πόδι μ' όλη την αρβύλα επάνω κρατούσαν κι απ' το σπαραγμό γυμνά απομέναν τα πλευρά, κι όλες με τα χέρια αιματοβαμένα γύρω εσφεντόνιζαν τη σάρκα του Πενθέα· και τώρα σκόρπια του κορμιού του τα κομμάτια ή κάτω από τραχειά γκρεμνά, ή μες στου δάσου τις πυκνές τούφες, δύσκολο είναι να βρεθούνε· μα το άθλιο το κεφάλι του, που είχε κρατήση στα χέρια της η μάννα του, τόμπηξε απάνω στου θύρσου την κορφή και το γυρίζει μέσα στον Κιθαιρώνα, τάχα λιονταριού κεφάλι, αφήνοντας τις αδελφές της με των άλλων Μαινάδων τους χορούς και καταδώ στην πόλη προχωρεί τώρα με περήφανο καμάρι για το φριχτό κυνήγι της κι όλο ανακραάζει το Βάκχο το συγκυνηγό και βοηθό της στην άγρη, τον καλλίνικο θεό, που τέτοια της νίκης τρόπαια του χρωστά – νίκης για δάκρυα.

Μα εγώ απ' αυτή τη συμφορά μακριά το πόδι
τραβώ και φεύγω πρι να φτάση εδώ η Αγαύη.
Ταπεινοσύνη και να σέβεσαι τα θεία
το πιο καλό είναι· κ' είν' ακόμα, καθώς κρίνω,
για τους θνητούς το πιο σοφό πράμα, όταν τόχουν.

*

4. Ανέκδοτο και αθησαύριστο αυτόγραφο απόσπασμα της *Ηλέκτρας* του Ευριπίδη, από το τμήμα του αρχείου του Ι. Γρυπάρη, που φυλάσσεται στο Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο.

Δοξίμια μεταφράσεως της *Ηλέκτρας*

- Ηλέκτρ. Ω μαύρη νύχτα, των χρυσών άστρων μητέρα,
ς' αυτή, πού τώρα εγώ με το λαγήνι τούτο
ς' αυτή την κεφαλή ς' τον ποταμό πηγαίνω
όχι γιατί σε τόση έχω φτάση ανάγκη
όσο διά να δείξω ς' τους θεούς την ύβριν
του Αιγίσθου. και θρηνώ. και όλον τον αιθέρα
με στεναγμούς για τον πατέρα μου γεμίζω
που η κάταρα η μητέρα μου η Τυνδαρίδα
για χάρι του ανδρός της μ' έδιωξ' απ' το σπίτι.
και αφού παιδιά εγέννησ' άλλα, ς' του Αιγίσθου
το κρεββάτι, τον Ορέστη κι εμένα έχει
έτσι σαν αποκοσκινίδια του σπιτιού της.
- Λυκούργ. Κακόμοιρη, γιατί σπλαβώνεσαι για μένα
με τόσους πόνους και καλοσυνειθισμένη
από πριν δεν παρατάς αυτά, ως σου λέγω?
- Ηλέκτρα. Εγώ ίσα με τους θεούς σε γράφω φίλον.
γιατί εσεβάσθηκες την συμφορά μου μόνος
και μικρό δεν είναι πράγμα αν εύρηι ς' τα δεινά του
κανείς τέτοιον γιατρόν, όπως εγώ σε ηύρα.
πρέπει λοιπόν κι απρόστακτη, όσο μπορέσω,
τους κόπους να μοιράζωμαι με σε, για να σου
τους ελαφρώνω. Φτάνουν όσα υποφέρεις
έξω. Πρέπει κι εγώ να σιγυρνώ το σπίτι
είναι δε γλυκό κι όταν γυρίζει απ' έξω
δουλευταίς άνθρωπος να βρίσκη όλα σε τάξη.

Δοίωμα μακαροδοσεως της «Κλέυρας» =f-

54π.έ. Κλέυρα.

ὦ μαῦρη νύχλα, λόν χρυσόν ἄσπερον μυκέρρα,
σαύμι, σὸν ἴσα ἐγὼ μέ'λο γαῖνι λούτα
σαύμι ἡν' ὑσφάζη σ' ἔρ' ὑσμὲ σμυλίνο
ὄχι γὰρ σι' ἴσον ἐχο φτάσι ἀνάμμι
ὅσο δια'νά δεῖξο σ' ἴσοι θεοῖς ἡν' ὑβρον
λαί αιγίττου. ^{θουνη και ἔχον ἰσρα θεοῖς}
καὶ ^{ὅσα ἐνα σφαιροσ μενοφειρα}
μὲ δεναμῶσ για' ἴορ σαλέρα μου γερμῶ
σοῦ ἡ πάταρα ἡ μυκέρρα μου, ἡ ὄνδαριδα
για' χαρὶ λου ἀνδοσε με μ' ἐδι' ἄσ' ὁ σόσσι.
καὶ ἀσοῦ σαυ δια' ἔφέννησ' ἄλλα σ' ἴο ἡγιτότου
ἴο προφρατι, ἴορ ὄσση μ' ἐμένα ἔχει
ἐσοῖ σοῦ ἀσσοσιανιδια λαὶ σσῆλου με

Πυσοῖρα.

καὶ ἴσορι, γὰρ σμυφένεσσι για' μένα
μὲ ἴσοσ σόσσι, καὶ καλοσσοιτιομένη
ἀσσοριν δὲν σαυ λαί αὐτὰ, ὅσ σοδηρο?

Κλέυρα.

ἐγὼ ἴσα με ἴσοι θεοῖς σ' γράφο φησόν.
γὰρ σσφάδμεσ ἡν' ὑσφρά μου μένοσ
καὶ ^{μυσο δὲν ναι} σσφάμα ἄν ἐρη σ' ἔδενα ἴο
ναυέις ἰελοισ γατόρον, δασ ἐγὼ σ' ἡῖρα.
σσοῦσσο ἴσοῖ μ' ἀσσοσαυτι, ὅσο μεσσοσσι.
ἴσοι κασοσσε γὰρ μοιράφομαι μ' ἴσοσ, γὰρ νά σοῦ
ἴσοι ἀσσοφρανο. φάσσορ δὲσ ὑσφάφροσ
ἐσο. σσοῦσσι μ' ἐγὼ νά σμυφά ἴο σσσι
εἶναι δέγλορὸ μ' ὄταν γαῖνι ἀδ' ἐσο
δοσζελ με ἀσσοσσε νά φλοσσι ὄλο σ' ἴσο.

= 31 = 22

Ο ΜΥΘΟΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΙΑ ΚΑΝΔΑΥΛΗ. Η ΑΞΙΟΠΟΙΗΣΗ ΤΩΝ ΠΑΡΑΜΥΘΙΑΚΩΝ ΣΤΟΙΧΕΙΩΝ ΤΟΥ ΜΥΘΟΥ ΑΠΟ ΤΗΝ ΑΡΧΑΙΑ ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΓΡΑΜΜΑΤΕΙΑ ΣΤΟ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ

Στην ευρωπαϊκή δραματολογία το παραμυθόδραμα¹ συναντάται με διάφορες μορφές: ως όπερα, μπαλέτο, παντομίμα ή έργο με φαντασμαγορική πλοκή, όπως το *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας* του Shakespeare. Όλα τα οπτικά μέσα αξιοποιούνται: κοστούμια, σκηνικά, φωτισμοί, κ.ά. Στον 17^ο αιώνα, όπου κυριάρχησε η υπερβολή και η πολυπλοκότητα του μπαρόκ, το είδος αυτό υπήρξε ιδιαίτερα προσφιλές.² Κατά τον 18^ο αιώνα εμφανίζονται οι κωμωδίες του Carlo Gozzi, ενώ στη σκηνική ανάπτυξη επικρατούσε τόσο η σύμβαση όσο και η φαντασία. Αργότερα, τον 19^ο αιώνα, το παραμυθόδραμα συνδέθηκε με το μελόδραμα, την παντομίμα και το vaudeville. Σε πολλά έργα της εποχής, οι ανθρωπinoi ήρωες συνυπάρχουν με υπερφυσικά όντα. Στο δεύτερο ήμισυ του ίδιου αιώνα, υπό την επίδραση της ψυχανάλυσης, εμφανίζεται στη Γαλλία ο συμβολισμός, ένα λογοτεχνικό και καλλιτεχνικό κίνημα, που επηρέασε τόσο την ποίηση όσο και τις άλλες τέχνες. Πολλοί θεατρικοί συγγραφείς,³ την περίοδο αυτή, εγκαταλείπουν τον ρεαλισμό και οδηγούνται στη δημιουργία μιας μυστηριακής, παραμυθένιας ατμόσφαιρας, με τη χρήση ποιητικής γλώσσας και φανταστικών σκηνικών.

Στην ελληνική δραματολογία, η εμφάνιση του παραμυθοδράματος⁴ συνδέεται με τη στροφή στα πρωτοποριακά ευρωπαϊκά κινήματα. Το ενδιαφέρον αυτό εκδηλώνεται από τις αρχές της δεκαετίας του 1890 έως τους Βαλκανικούς πολέμους, ως αντίδραση στην ηθογραφία και το ιστορικό δράμα που κυριαρχούσαν κατά τον 19^ο αιώνα. Πρωτοπόροι σε αυτήν την προσπάθεια υπήρξαν οι υπέρμαχοι του δημοτικισμού, όπως οι Καμπύσης, Παλαμάς, Ξενόπουλος, Ψυχάρης. Κατά την περίοδο αυτή επιχειρείται μια ανανέωση του ελληνικού δραματολο-

¹ Στις μορφές του παραμυθοδράματος αναφέρονται οι Marian Hannah Winter, *Le Théâtre du merveilleux*, Olivier Perrin, Paris 1962 και Marie Françoise Christout, *Le merveilleux et le Théâtre du silence en France à partir du XVIIe siècle*, Mouton, Paris-La Haye 1965.

² Εκφράστηκε με τη δραματοποίηση των παραμυθιών του Charles Perrault (1628-1703), την δημιουργία της *Ανδρομέδας και τον Χρυσόμαλλον δέρας* του Pierre Corneille (1606-1684) και τις σκηνοθεσίες του Giacomo Torelli (1608-1678).

³ Σημαντικοί εκπρόσωποι του γαλλόφωνου

συμβολιστικού θεάτρου ήταν ο Auguste de Villiers de L'Isle-Adam (1838-1889) με τα έργα του *Elen* (1865), *Morgane* (1866) και *Axel* (1885-1886) που οι τίτλοι τους και μόνον αρκούν για να δείξουν την ισχυρή βαγκνεरिकή επίδραση, ο Paul Claudel (1868-1955), που τα περισσότερα έργα του γράφτηκαν στα πρώτα χρόνια του 20^{ου} αιώνα όπως το *Partage de midi* (1906), και το *Le Soulier de satin* (1929) και, βεβαίως, ο Βέλγος Maurice Maeterlinck, με έργα όπως *La Princesse Maleine* (1889), *Les Aveugles* (1890) και *Pelléas et Mélisande* (1892).

⁴ Σχετικά με το παραμυθόδραμα στο νεοελλη-

γίου με πρότυπα το μοντέρνο ευρωπαϊκό δράμα και κυρίως τα έργα των Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, Schnitzler, Hauptmann, Wilde, D'Annunzio κ.ά.

Το 1921, ο Θωμάς Λ. Θωμάς,⁵ αθηναίος λόγιος, γράφει το θεατρικό έργο *Η Μοίρα*,⁶ που, αν και αποτελεί μια δραματοποίηση του μύθου για τον βασιλιά Κανδαύλη,⁷ εμφανίζει πλήθος παραμυθιακών στοιχείων. Στο προλογικό σημείωμά του, ο συγγραφέας αναφέρεται στον μύθο του Ηροδότου, ο οποίος υπήρξε πηγή έμπνευσης για τη συγγραφή αυτού του *δραματικού παραμυθιού*.⁸ Στο έργο του, ο Θωμάς δεν επιδιώκει τη λεπτομερή ανάπτυξη του μύθου, αντιθέτως επικεντρώνεται στην *απλή και αδρή* σκιαγράφιση της ιστορίας,⁹ την οποία εμπλουτίζει με αρκετά παραμυθιακά στοιχεία.

νικό θέατρο βλέπε Κυριακή Πετράκου, «Το παραμυθόδραμα στο νεοελληνικό θέατρο: από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του», *Παράβασις* 11 (2013), σσ. 169-187.

⁵ Η Πετράκου σημειώνει ότι ο Θωμάς Κ. [sic] Θωμάς, το 1906, στον Α' Παντελίδειο Διαγωνισμό, απέσπασε το Α' βραβείο με το έμμετρο πεντάπρακτο δράμα *Μιχαήλ ο Παφλαγών*, ενώ στον ίδιο διαγωνισμό ο Τιμολέων Αμπελάς απέσπασε το Β' βραβείο με το έργο *Κλεοπάτρα*. Σχετικά με την κριτική του έργου, η Πετράκου, μεταξύ άλλων, παραθέτει το ακόλουθο απόσπασμα: «[...] ο πρωτοεμφανιζόμενος Θωμάς Θωμάς μολονότι δημιουργεί κάποια αίσθηση με τη μυστηριώδη υλογραφία Κ.Λ.Μ.Ν.Ξ. και τας μαύρας διόπτρας επίσης απογοιτηνέυ». Βλ. Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σ. 242. Στον *Νομιά*, στις 18 του Θεριστή του 1906, αναφέρεται ότι «βραβεύτηκε ένας στενογράφος της Βουλής (με το δράμα του *Δημήτριος ο Παφλαγών*) και ένας εφέτης με την *Κλεοπάτρα* του». Βλ. Θωμάς, «Ο,τι Θέλετε», *Νομιάς* 203 (1906), σ. 10. Ο Θωμάς, στις 8 Ιουνίου του 1908, απέσπασε το Α' Βραβείο του Παντελιδείου Δραματικού Αγώνος, με την έμμετρη πεντάπρακτη τραγωδία του *Η Αραρόνη*. Ο εισηγητής του Παντελιδείου Διαγωνισμού ήταν ο Ν. Γ. Πολίτης ο οποίος το επέλεξε ανάμεσα σε πενήντα οκτώ παρόμοια κείμενα. Το έργο δημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *Αι Αθήναι*, Μηνιαίον Παράστημα, αρ. 10, Αύγουστος 1908, σσ. 49-86 (ή σσ. 1229-1266). Κατά τον Χατζηπανταζή, ο νεαρός στενογράφος της Βουλής Θωμάς Λ. Θωμάς, επηρεασμένος από τη *Φαύστα* του Δημητρίου Βερναρδάκη και την *Μάρκελλα* του Πολύβιου Δημητρακόπουλου,

«[...]χάνει γρήγορα τον έλεγχο της πλοκής του έργου καθώς τα γεγονότα που επιθυμεί να δραματοποιήσει αποδειχνόνται υπερβολικά πολλά και ιδιαίτερα περιπλεγμένα». Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σ. 416. Το 1911, τρίτη και τελευταία χρονιά διεξαγωγής του «Δραματικού Αγώνος», τον οποίον είχε θεσπίσει ο Ελληνικός Φιλολογικός Σύλλογος Κωνσταντινουπόλεως (ΕΦΣΚ), ο Θωμάς, με το τετράπρακτο έργο του *Η Ανθούλα*, απέσπασε το μόνο βραβείο που δόθηκε στη διάρκεια του διαγωνισμού αυτού, για την δραματολογική οικονομία του, τη ζωντανή γλώσσα του και την επιτυχή διαγραφή των χαρακτήρων. Βλ. ΕΦΣΚ, τ. 33 (1910-1911), σ. 25-31 και Χρυσόθεμης Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το Θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη-Σμύρνη*, Πολύτροπον, Αθήνα 2006, σ. 136.

⁶ Το έργο εκτυλίσσεται σε δύο σκηνές. Βλ. Θωμάς Λ. Θωμάς, *Η Μοίρα*, τυπογραφείο Παρασκευά Λεώνη, Αθήνα 1921. Από την έκδοση αυτή αντλούνται τα αποσπάσματα του έργου.

⁷ Βασιλιάς της Λυδίας (735-708 περίπου π. Χ.), γιός του Μύρση, τελευταίος Ηρακλειδής βασιλιάς των Σάρδεων, γνωστός στους Έλληνες ως Μύρσιλος.

⁸ Ο συγγραφέας, αναφερόμενος σε αυτό το θεατρικό έργο, το αποκαλεί *δραματικόν παραμύθι*. Βλ. Θωμάς, *Η Μοίρα*, σ. 7.

⁹ Ο Θωμάς σημειώνει επιπλέον ότι «*Η Μοίρα* και *Το Χρυσάφι* [...] έχουν ένα ελαφρό πέπλο θεματικών ή συμβολικών, που έχει τέτοιαν διαφάνειαν ώστε να μην αποκορύπτει πουθενά το δράμα και εξελίσσονται περί την κεντρικήν ιδέ-

Σύμφωνα με τον Ηρόδοτο, ο Κανδαύλης, τύραννος των Σαρδίων και απόγονος του Αλκαίου, γιου του Ηρακλή, ερωτεύτηκε τη γυναίκα του¹⁰ παράφορα. Πιστεύοντας ότι η μορφοφία της ήταν μοναδική στον κόσμο, έπεισε τον Γύγη, επικεφαλής της βασιλικής φρουράς, που είχε κερδίσει την εύνοιά του, να δει, κρυφά, τη γυναίκα του γυμνή προκειμένου να πεισθεί για την μορφοφία της. Παρά τις αρχικές του αναστολές, ο Γύγης πείθεται. Η γυναίκα όμως αντιλαμβάνεται την παρουσία του και τον υποχρεώνει να επιλέξει ανάμεσα στη δική του ζωή και τη ζωή του Κανδαύλη. Ο Γύγης αποφασίζει να τον σκοτώσει, παντρεύεται τη γυναίκα του Κανδαύλη και αναλαμβάνει τη βασιλεία των Λυδών.

Κατά τον Μαρωνίτη, στον μύθο του Ηροδότου αναδεικνύεται η παθολογία του έρωτα και της εξουσίας, η οποία εκφράζεται μέσα από το πάθος του Κανδαύλη για τη βασίλισσα και τη φονική εκδίκηση της γυναίκας.¹¹ Ο παθολογικός έρωτας του Κανδαύλη για τη βασίλισσα διαφαίνεται εκτός των άλλων και μέσω ποικίλων υπερθετικών εκφράσεων.¹²

Παραμυθιακά στοιχεία εντοπίζονται για πρώτη φορά στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα,¹³ στην οποία ο τίτλος είναι *Το δαχτυλίδι του Γύγη και όχι Η γυναίκα του Κανδαύλη*, όπως απαντά στον Ηρόδοτο. Στην *Πολιτεία*, ο Γύγης, ένας αθώος και δίκαιος βοσκός, με τη βοήθεια ενός μαγικού δαχτυλιδιού που τον κάνει αόρατο, προβαίνει σε αδικήματα που μόνον ένας άνθρωπος ανήθικος θα διέπραττε. Με όπλο το δαχτυλίδι μηχανεύεται διάφορους τρόπους για να εισχωρήσει ως

αν όχι τόσο λεπτός και περιτέχνως όσο απλώς και αδρώς όπως συμβαίνει σε κάθε παραμύθι. *Η Μοίρα*, που είχε την αρχή της από την ιστορία του Ηροδότου, την οποία μετέτρεψα σε παραμύθι ταιριαστό, καθώς νομίζω, σε κάθε χρόνο των νεοελληνικών παραδόσεων και σε κάθε τόπο της ελληνικής χώρας με το όνομα “Παραμύθι”, έτυχε και κάποιας τιμής σε διαγωνισμό της Εταιρείας των Θεατρικών συγγραφέων. [...]». Βλ. Θωμάς, *Η Μοίρα*, σ. 7.

¹⁰ Ο Ηρόδοτος δεν αναφέρει το όνομα της γυναίκας του Κανδαύλη. Στην *Βιβλιοθήκη* του Φωτίου σημειώνεται ότι το όνομά της ήταν Νυσία. Σημειώνεται επίσης ότι άλλοι την αναφέρουν ως Τουδώ και άλλοι ως Κλυτία. Ο Άβας ισχυριζόταν ότι ονομαζόταν Αβρώ. Το όνομα της γυναίκας αυτής αποσιωπήθηκε από τον Ηρόδοτο επειδή ο Πλησίρροος, τον οποίο ο Ηρόδοτος αγαπούσε, ερωτεύτηκε μια γυναίκα που ονομαζόταν Νυσία. Όταν ο έρωτας αυτός δεν ευδοκίμησε, ο Πλησίρροος κρεμάστηκε. Για τον λόγο αυτό το όνομα Νυσία ήταν ιδιαίτερα απεχθές στον Ηρόδοτο και δεν το ανέφερε στην διήγησή του. *Photii Bibliotheca*, Im-

manuel Bekker (επιμ.), G. Reimer, Berlin 1825, 190.150b18-29.

¹¹ Συγκεκριμένα ο Μαρωνίτης σημειώνει: «[...] Ο άμετρος έρωτας του Κανδαύλη ορίζει το ένα άκρο αυτής της παθολογίας, η φονική εκδίκηση της γυναίκας του, το άλλο. Για να περάσουμε από το πρώτο στο δεύτερο πάθος επιστρατεύεται ένας νόμος που απαγορεύει στους ανατολίτες, ακόμη κι έναν άντρα να τον δουν γυμνό». Βλ. Δημήτρης Ν. Μαρωνίτης, «Η παθολογία του έρωτα και της εξουσίας» στο *Ηρόδοτος: επτά νουβέλες και τρία ανέκδοτα*, εισαγωγή, μετάφραση και τρία δοκίμια του Δημήτρη Ν. Μαρωνίτη, Άγρα, Αθήνα 2001, σσ. 183-185.

¹² Ούτος διή ὢν ὁ Κανδαύλης ἠγάσθη τῆς ἑωυτοῦ γυναικός, ἐρασθεὶς δὲ ἐνόμιζέ οἱ εἶναι γυναῖκα πολλὸν πασῶν καλλίστην. ὥστε δὲ ταῦτα νομίζων, ἦν γάρ οἱ τῶν αἰχμοφόρων Γύγης ὁ Δασκύλου ἀρεσκόμενος μάλιστα, τούτω τῷ Γύγι καὶ τὰ σπουδαιότερα τῶν πρηγμάτων ὑπερετίθετο ὁ Κανδαύλης καὶ διή καὶ τὸ εἶδος τῆς γυναικός ὑπερεπαίνων. Ηροδότου *Ιστορίαι*, I, 8, 1.

¹³ Πλάτωνος *Πολιτεία* II 359d-360b.

αγγελιαφόρος στο παλάτι και να υλοποιήσει το σχέδιό του. Αποπλανεί τη γυναίκα του βασιλιά, διαπράττει μοιχεία, δολοφονεί τον ίδιο τον βασιλιά και αναρριχάται στον θρόνο. Ο Γλαύκων περιγράφει πολύ παραστατικά την ηθική μετάπτωση του Γύγη, όταν διαπιστώνει ότι είναι κάτοχος μιας υπερφυσικής δύναμης. Στο μυαλό του άκακου, μέχρι τότε, ποιμένα γεννιέται η σκέψη να εκμεταλλευθεί τη δυνατότητα να γίνεται αόρατος.

Ο παραπάνω μύθος αποδεικνύει, κατά τον Γλαύκωνα, ότι οι άνθρωποι εάν μπορούσαν να αποφύγουν την τιμωρία, θα ήταν ικανοί να διαπράξουν τα μεγαλύτερα αδικήματα. Η πρώτη τους επιλογή θα ήταν να αδικούν χωρίς να τιμωρούνται, και μόνον δευτερευόντως να είναι δίκαιοι.¹⁴ Ισχυρίζεται δε ότι κάθε φυσικό ον τείνει εκ φύσεως προς την πλεονεξία, ενώ υπεραμύνεται της ισότητας μόνον όταν εξαναγκάζεται από τον νόμο. Ως πλεονεξία δε, δεν θεωρεί μόνο την απληστία για χρήματα αλλά και την αγάλινωτη φιλοδοξία και φιλαρχία.

Στον Πλάτωνα, ο Γλαύκων, ως εκφραστής της αριστοκρατικής ηθικής, θεωρεί τη δικαιοσύνη ως μία υποκριτική κοινωνική σύμβαση που επιβάλλεται από τους πολλούς και αδυνάτους για την αυτοπροστασία τους. Για να ενισχύσει την άποψή του αυτή καταφεύγει στη διήγηση ενός μύθου, που δεν είναι άλλος από αυτόν του Γύγη. Η δικαιοσύνη, λοιπόν, όπως υποστηρίζει, δεν είναι έμφυτο αγαθό στον άνθρωπο, αλλά αποτέλεσμα κοινωνικών συμβιβασμών. Οι πολλοί και αδύνατοι, που δεν μπορούν να διαπράξουν την αδικία χωρίς να υποστούν τις συνέπειες της αδικοπραγίας τους, έχουν πείσει την κοινή γνώμη, από ωφελμιστικά και μόνο κίνητρα, πως είναι προτιμότερο να μην διαπράττει κανείς το άδικο. Με τον τρόπο αυτό, κατορθώνουν να μην αδικούνται οι ίδιοι από τους λίγους και ισχυρούς.

Οι αρχαίοι συγγραφείς που αναφέρονται στο μαγικό δαχτυλίδι (Κικέρων,¹⁵ Λουκιανός,¹⁶ Φλάβιος Φιλόστρατος¹⁷), το συνδέουν με τον ίδιο τον Γύγη και όχι

¹⁴ οὐδείς ἐκὼν δίκαιος, Πλάτωνος *Πολιτεία* II 360c.

¹⁵ M. T. Griffin, E. M. Atkins, *Cicero: On Duties*, Cambridge Texts in the History of Political Thought, Cambridge University Press, Cambridge U.K. 1991.

¹⁶ Λουκιανού *Απαντα*, Κάκτος, Αθήνα 1994, τ. 10 και τ. 13. *Bis accusatus sive tribunalia* (*Δις κατηγορούμενος*) [21] «εἰ γοῦν τις αὐτοῖς... δρᾶσθαι». *Navigium* (*πλοῖον ἢ ευχαί*), [42] «ἐγὼ δὲ βούλομαι τὸν Ἑρμῆν ἐντυχόντα μοι δοῦναι δακτυλίους τινὰς καὶ τοιούτους τὴν δύναμιν, ἕνα μὲν ὥστε ἀεὶ ἐρρῶσθαι καὶ ὑγιαίνειν τὸ σῶμα καὶ ἄτρωτον εἶναι καὶ ἀπαθῆ, ἕτερον δὲ ὡς μὴ ὀρᾶσθαι τὸν περιθέμενον, οἷος ἦν ὁ τοῦ Γύγου, τὸν δὲ τινα ὡς ἰσχύειν ὑπὲρ ἀνδρῶς μυρῖους καὶ

ὁ τι ἂν ἄχθος ἅμα μυρῖοι κινήσαι μόλις δύναντο, τοῦτο ἐμὲ ῥαδίως μόνον ἀνατίθεσθαι, ἔτι δὲ καὶ πέτεσθαι πολὺ ἀπὸ τῆς γῆς ἀρθέντα, καὶ πρὸς τοῦτο εἶναι μοι δακτύλιόν τινα: καὶ μὴν καὶ ἐς ὕπνον κατασπᾶν ὁπόσους ἂν ἐθέλω καὶ ἅπασαν θύραν προσιόντι μοι ἀνοίγεσθαι χαλωμένου τοῦ κλειθροῦ καὶ τοῦ μοχλοῦ ἀφαιρουμένον, ταῦτα ἀμφοτέρω εἰς δακτύλιος δυνάσθω».

¹⁷ Σύμφωνα με τον Φλάβιο Φιλόστρατο [III.8.σ. 47]: «τὴν δὲ ἰσχὴν ἀρρηήτους κατὰ τὸν δακτύλιον, ὃν γενέσθαι φασὶ τῷ Γύγῃ, πολλὰκις δὲ καὶ τὸν Ἰνδὸν αὐτῷ πελέκει καὶ αὐτῇ τέχνῃ συλλαβὸν ἐς τὴν αὐτοῦ χειρᾶν φέρων ὄψατο μονοῦ σείων τὸ ὄρος». Βλ. *Flavii Philostrati Opera*, τ. 1, *Vita Apollonii*, Carl Ludwig Kayser (επιμ.), Teubner, Lipsia 1870, σσ. 89-90.

με τον πρόγονό του, όπως συμβαίνει στον Πλάτωνα.¹⁸ Ο Ηρόδοτος, αντίθετα, στη δική του εξιστόρηση,¹⁹ σχετικά με τον Γύγη τον Λυδό και τον φόνο του Κανδαύλη, δεν αναφέρεται στο μαγικό δαχτυλίδι,²⁰ καθώς στο έργο του δεν εντοπίζονται παραμυθιακά στοιχεία.²¹ Στον Πλάτωνα τα παραμυθιακά και φανταστικά στοιχεία ενισχύουν την παντοδυναμία του ήρωα. Παρόλα αυτά δεν παρατηρείται η αοριστία του χρόνου, η αοριστία του τόπου και η σχηματοποίηση των προσώπων που εντοπίζονται συνήθως στα παραμύθια. Στην πλατωνική διήγηση ο ποιμένας έχει όνομα, ενώ η ιστορία διαδραματίζεται στη Λυδία. Μόνον ο άρχοντας και η γυναίκα του παραμένουν ανώνυμοι. Ως εκ τούτου, η διήγηση του Πλάτωνα προσειδιάζει περισσότερο στην παράδοση παρά στο παραμύθι.²²

Η εκτενής εκδοχή του Νικολάου Δαμασκηνού,²³ η οποία σώθηκε στο έργο του Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου,²⁴ αντλεί το υλικό της από το έργο του Λυδού λογογράφου Ξάνθου.²⁵ Στην εκδοχή αυτή το στοιχείο του αόρατου και του ορατού ρητώς απουσιάζουν. Αντίθετα, εξαιρούνται οι εξαιρετικές ικανότητες του Γύγη καθώς και οι άθλοι του. Σύμφωνα με τον Δαμασκηνό, ο νεαρός Γύγης, όμορφος και γενναίος, υποβάλλεται από τον εξουσιαστή του, Σαδυάττη, σε δοκιμασίες, τις οποίες περνά με επιτυχία. Γίνεται ένας από τους έμπιστους υπηκόους του και αναλαμβάνει την αποστολή να φέρει από τη Μυσία τη μέλλουσα νύφη

¹⁸ Ο Adam εικάζει ότι ο Γύγης του περιφημου δαχτυλιδιού δεν ήταν ο Γύγης ο Λυδός του Ηροδότου αλλά ένας ομώνυμος πρόγονός του, που σε αυτό το χωρίο ο Πλάτων παραλείπει να τον κατονομάσει, πιθανώς επειδή προϋποθέτει ότι οι αναγνώστες του γνώριζαν ότι ο εν λόγω πρόγονος του Λυδού ονομαζόταν και αυτός Γύγης. Βλ. James Adam, *The Republic of Plato*, τ. 1, Cambridge University Press, Cambridge UK 1902, Appendices to Book II, I., «Π 359 D. τῷ Γύγου τοῦ Λυδοῦ προγόνῳ», σσ. 126-127.

¹⁹ Ηροδότου *Ιστορίαι*, I, 8-13.

²⁰ Κατά τον Ηρόδοτο, ο Κροίσος ήταν ο πέμπτος απόγονος του Γύγη.

²¹ Βλ. Μαρωνίτης, «Η παθολογία του έρωτα και της εξουσίας», σ. 185.

²² Ο Πλάτωνας δεν φαίνεται να εκτιμά καθόλου τις λαϊκές διηγήσεις: «ταῦτα μὲν γὰρ ἔστιν ὁ λεγόμενος γραῶν ὕθλος». Βλ. Πλάτωνος *Θεαίτητος*, 176b. Στην αρχαία Ελλάδα, υπήρχαν λαϊκές αφηγήσεις που μεταδίδονταν προφορικά, μια «λαϊκή φιλολογία», όπως την ονομάζει ο Κακριδής, η οποία δεν διασώθηκε, διότι δεν ενδιέφερε τους αρχαίους συγγραφείς. Βλ. Ιωάννης Θ. Κακριδής, «Αρχαία Ελληνικά Παραμύθια», *Επιθεώρηση Παιδικής Λογοτεχνίας* 3 (1988), σ.

11· βλ. επίσης Ιωάννης Θ. Κακριδής, *Οι αρχαίοι έλληνες στην νεοελληνική λαϊκή παράδοση*, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1989, σσ. 55-66. Κατά τον Αυδίο, ο όρος *παραμύθι* δεν συναντάται στην αρχαία γραμματεία. Σύμφωνα με τον συγγραφέα, το παραμύθι στη αρχαία Ελλάδα εντασσόταν στην κατηγορία λόγιοι και μύθοι. Βλ. Ευάγγελος Γρ. Αυδίκος, *Το λαϊκό παραμύθι. Θεωρητικές προσεγγίσεις*, Οδυσσέας, Αθήνα 1995, σ. 31.

²³ Ο Νικόλαος Δαμασκηνός αναφέρεται ως περιπατητικός φιλόσοφος του 1^{ου} π. Χ. αιώνα (Σουΐδας). Βλ. Nicolaus Damascenus, στο Carl Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, τ. 3, Ambroise Firmin Didot, Paris 1849, σσ. 343-464. Το χωρίο για τον Γύγη αναφέρεται στο Νικόλαου Δαμασκηνού *Ιστορίαι* Στ' 49, [C. Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, τ. 3, σσ. 383-386].

²⁴ Κωνσταντίνου Πορφυρογέννητου *Περί Επιδουλήτων*, *Excerpta historica iussu Imp. Constantini Porphyrogeniti confecta*, U.Ph. Boissevain, C. de Boor και Th. Büttner-Wobst (επιμ.), τ. 3, *Excerpta de Insidiis*, Carolus de Boor (επιμ.), Weidmann, Berlin 1905, 15, σσ. 14-17.

²⁵ Ξάνθος ο Λυδός: σύγχρονος ή και προγενέστερος του Ηροδότου.

του βασιλιά, την Τουδώ. Στο ταξίδι ερωτοτροπεί μαζί της, ενώ εκείνη αντιστέκεται σθεναρά. Όταν φτάνουν στις Σάρδεις, η Τουδώ καταγγέλλει την ανάρμοστη συμπεριφορά του στον Σαδυνάττη. Ο βασιλιάς, οργισμένος, διατάζει την εξόντωσή του. Ο Γύγης όμως, ειδοποιημένος από μια σκλάββα του παλατιού, δολοφονεί τον βασιλιά την ώρα που εκείνος κοιμάται, αναρριχάται στον θρόνο και παντρεύεται τη βασίλισσα. Σύμφωνα με τον Smith,²⁶ τόσο ο Ηρόδοτος όσο και ο Πλάτων, δεν αναφέρονται στις εξαιρετικές ικανότητες του Γύγη. Αποδίδουν την επιτυχία του να αναρριχηθεί στον θρόνο, ο μὲν πρώτος στο τέχνασμα του Κανδαύλη να οδηγήσει τον Γύγη κρυφά στον κοιτώνα, ο δε δεύτερος στο μαγικό δαχτυλίδι που τον καθιστά αόρατο.

Στο αχρονολόγητο απόσπασμα μιας τραγωδίας δημοσιευμένης στα *Tragica Adespota*,²⁷ η ανώνυμη βασίλισσα αναφέρεται στην πλεκτάνη του Κανδαύλη. Συγκεκριμένα ισχυρίζεται ότι είδε τον Κανδαύλη, ο οποίος παρατηρούσε τον Γύγη να την κοιτάζει.

Ο Πτολεμαίος Χέννος,²⁸ συνδυάζει την πλατωνική με την ηροδότεια εκδοχή, σημειώνοντας ότι η βασίλισσα αντιλήφθηκε την παρουσία του Γύγη στον κοιτώνα, καθώς διέθετε οξεία όραση, επειδή ήταν «δίκρορος»²⁹ και επιπλέον κατείχε την πέτρα του δρακοντίτη.³⁰

Από τον 14^ο αιώνα, ο μύθος επανεμφανίζεται στην αφηγηματική λογοτεχνία και το θέατρο. Ο Βοκκάκιος, το 1360,³¹ παρουσιάζει έναν Γύγη διεφθαρμένο, ο οποίος ερωτευμένος με τη βασίλισσα και φθονώντας την ευτυχία του Κανδαύλη, τον δολοφονεί με τη βοήθεια του δαχτυλιδιού που τον κάνει αόρατο.³² Σύμφωνα με τον Βοκκάκιο, ο Γύγης αντικρίζει τη βασίλισσα γυμνή μετά από την προτροπή του Κανδαύλη και την ερωτεύεται. Κρύβει όμως τα αισθήματά του από τον Κανδαύλη και τον παραπλανεί λέγοντάς του ότι η ομορφιά της γυναίκας του δεν είναι τόσο σπάνια, εφόσον τουλάχιστον είκοσι άλλες γυναίκες είναι το ίδιο όμορφες με εκείνη. Απορημένος ο Κανδαύλης από τη δήλωση του Γύγη εξιστορεί στη γυναίκα του το συμβάν. Κυριευμένος από έναν παράξενο, μοναδικό έρωτα για τη βασίλισσα δεν φαίνεται να συνειδητοποιεί το ατόπημά του, καθώς την έχει ήδη εκθέσει στα μάτια ενός άλλου άνδρα. Εκείνη, οργισμένη, ζητά εκ-

²⁶ K. F. Smith, «The Tale of Gyges and the King of Lydia», *American Journal of Philology* 23 (1902), σσ. 261-282 και σσ. 361-387.

²⁷ Richard Kannicht και Bruno Snell (επιμ.), *Tragicorum Graecorum Fragmenta*, τ. 2, *Fragmenta Adespota*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2007 [1981], απόσπ. 664.18-33, σσ. 250-251. Βλ. Ι. Θ. Κακριδής, «Η γυναίκα του Κανδαύλη», *Μελέτες και άρθρα*, Θεσσαλονίκη 1971, σσ. 114-127 και «Γύγης ο Λυδός», *Από τον κόσμο των αρχαίων, Ελλήνων Λόγοι*, τόμ. 2, Θεσσαλονίκη 1981, σσ. 41-65.

²⁸ Ο Πτολεμαίος Χέννος (1^{ος} / 2^{ος} μ. Χ. αιώνας)

στην *Καυή Ιστορία* είχε συγκεντρώσει και καταγράψει ποικίλες μυθολογικές παραλλαγές. Το απόσπασμα αυτό διέσωσε ο Φώτιος στην *Βιβλιοθήκη* του. *Photii Bibliotheca*, Immanuel Bekker (επιμ.), G. Reimer, Berlin 1825, 190.150b18-29.

²⁹ Προέρχεται από το δι (δύο) + κόρη και σημαίνει στρογγυλό άνοιγμα της ιριδίας του ματιού.

³⁰ Σύμφωνα με τον Φλάβιο Φιλόστρατο (2^{ος} αιώνας μ. Χ.), ο δρακοντίτης λίθος αποτελούσε ένα υπερφυσικό όπλο για την βασίλισσα. Με τη βοήθειά του εξουδετέρωσε την μαγική ιδιότητα του δαχτυλιδιού του Γύγη που τον έκανε αόρατο.

δίκηση. Ο Γύγης, ανακαλύπτοντας το δαχτυλίδι που τον κάνει αόρατο, εισβάλλει στο παλάτι. Εκμιαεύει τα αισθήματα που τρέφει η βασίλισσα για αυτόν, σκοτώνει τον Κανδαύλη και, ατιμώρητος, κατακτά τη βασίλισσα και τον θρόνο. Ο William Painter, το 1575,³³ καταδικάζει τη ματαιοδοξία του Κανδαύλη, ο Henri Estienne, το 1566,³⁴ την ανηθικότητά του, ενώ ο Hans Sachs, το 1538, στο ποίημα του *Die nackat künigin aüs Lidia*,³⁵ αναπαράγει τον μύθο του Ηροδότου. Στιγματίζει την κακή βασίλισσα και αναφέρει ότι ο Ηρόδοτος στον εν λόγω μύθο περιγράφει τα εφήμερα αισθήματα των γυναικών. Στο έργο του Pierre de Bourdeille Brantôme *Vies des dames galantes*,³⁶ ο συγγραφέας θεωρεί ότι οι γυναίκες, όσο όμορφες και έντιμες και εάν φαίνονται, παραμένουν σε όλες τις εποχές, από την αρχαιότητα έως την εποχή του, φιλάρεσκες και άπιστες. Στην προκειμένη περίπτωση ο Brantôme χρησιμοποιεί τον μύθο του Κανδαύλη ως ένα από τα πολυάριθμα παραδείγματα για να σχολιάσει τη συμπεριφορά του συζύγου που προσφέρει τη γυναίκα του σε κάθε επίδοξο εραστή, προπαγανδίζοντας τα κάλλη της. Το 1674, ο Jean de La Fontaine, στον έμμετρο μύθο *Le Roi Candaule et le maître en droit*,³⁷ αντιπαραβάλλει την ιστορία του Κανδαύλη με τα ήθη της εποχής του, ενώ ο Bernard Le Bouyer de Fontenelle, το 1683, αναφέρεται στον ίδιο μύθο σε έναν από τους *Νεκρωικούς διαλόγους*,³⁸ σχολιάζοντας τη ματαιότητα και την αδιακρισία. Στον παιδαγωγικό μύθο του François de Salignac de La Mothe-Fénelon, του επονομαζόμενου Fénelon, *Το δαχτυλίδι του Γύγη*³⁹ (1690), ο συγγραφέας στηλιτεύει την απληστία και τη διαφθορά του Καλλιμάχου, ο οποίος, με τη βοήθεια του μαγικού δαχτυλιδιού του Γύγη, προδίδει τον βασιλιά των Λυδών Κροίσο. Το δαχτυλίδι αυτό του παρείχε τα πάντα εκτός από την ψυχική γαλήνη και την ευτυχία. Στην προκειμένη περίπτωση ο Fénelon φαίνεται να επηρεάζεται

³¹ Conte de Boccace, «L'Anneau de Gygès», *Le Décaméron*, Victor Bunel, Paris 1881, σσ. 752-764.

³² Ο Γύγης θα παραμείνει ατιμώρητος αφού ο φόνος του βασιλιά θα φανεί σαν ένα θαύμα. Βλ. Conte de Boccace, *ό.π.*, σ. 764.

³³ William Painter, «The Sixth Nouell, Candaules king of Lidia, shewing the secretes of his wyues beautie to Gyges, one of his garde: was by counsaile of his wife, slaine by the said Gyges, and deprived of his kingdome», στο *The First Tome of the Palace of Pleasure*, [From the edition printed by Thomas Marsh, 1575, edited by Joseph Haslewood], Reprinted for R. Triphook by Harding and Wright, London 1813, σσ. 32-34.

³⁴ Henri Estienne, *Apologie pour Hérodote*, Paul Ristelhuber, Isidore Liseux, Paris 1879, επανέκδοση Slatkine, Genève 1969, βλ. επίσης Bénédicte Boudou, *L'Apologie pour Hérodote d'Henri Estienne*, Droz, Textes littéraires français, 2 τόμοι, Genève 2007.

³⁵ Hans Sachs, «Die nackat künigin aüs Lidia», E. Goetze (επιμ.), *Hans Sachs*, τ. 22, Bibliothek des Litterarischen Vereins in Stuttgart, τ. 201, Litterarische Verein in Stuttgart, Tübingen 1894, σσ. 190-191.

³⁶ Brantôme, *Vies des dames galantes*, Garnier Frères, Paris 1841, αναθεωρημένη έκδοση του 1740. Τα έργα του δημοσιεύτηκαν για πρώτη φορά το 1655.

³⁷ Jean de La Fontaine, «Le Roi Candaule et le maître en droit», C.A. Walckenaer (επιμ.), *Œuvres de La Fontaine: Fables*, Lefèvre, Paris 1822, σσ. 408-421.

³⁸ Bernard Le Bouyer de Fontenelle, «Candaule et Gigès» στο *Nouveaux dialogues des morts*, nouvelle édition, τ. 2, Thomas Amaury, Lyon 1683, σσ. 34-47.

³⁹ Fénelon, *L'anneau de Gygès*, Société française d'imprimerie et de librairie, Paris 1913.

από την πλατωνική άποψη, στοιχεία της οποίας δανείζεται και ο José de Cañizares στην αρχή της κωμωδίας του *Το δαχτυλίδι του Γύγη*.⁴⁰ Στο έργο του François Nicolas Dubois *Histoire de l'anneau de Gyges*⁴¹ (1726), ο συγγραφέας αναπαράγει πιστά την εκδοχή του Βοκκάκιου, που βασίζεται στον μύθο του Ηροδότου, εισάγοντας παράλληλα παραμυθιακά στοιχεία που εντοπίζονται στη διήγηση του Πλάτωνα, όπως και ο ιταλός συγγραφέας. Ο Dubois μεταφέρει στη συνέχεια τον μύθο στην καθημερινή ζωή. Ένα ερωτικό γαϊτανάκι καταλήγει σε ένα ιδιότυπο ερωτικό τρίγωνο.

Σημαντικό λογοτεχνικό κείμενο εμπνευσμένο από τον Ηρόδοτο είναι ο *Βασιλιάς Κανδαύλης*, νουβέλα του Γάλλου ρομαντικού Théophile Gautier (1844),⁴² στην οποία η ιστορία εκτυλίσσεται 500 χρόνια μετά τον πόλεμο της Τροίας, όταν τελείται ο γάμος του Κανδαύλη. Ο συγγραφέας ισχυρίζεται ότι κανείς δεν είχε δει ποτέ γυμνό το σώμα της Νυσίας,⁴³ παρά μόνο το χρώμα του μανδύα που το κάλυπτε. Στον Gautier, σημαντική είναι η αντίθεση ανάμεσα στον ελληνοθρεμμένο Κανδαύλη και την «πουριτανή» γυναίκα που κατάγεται από τη μακρινή Βακτριανή. Σύμφωνα με τα έθιμα των βαρβάρων, η θέα του γυμνού γυναικείου σώματος απαγορευόταν, καθώς το σώμα θεωρούνταν πιο ιερό και από την ψυχή.⁴⁴ Ο Γύγης, απεσταλμένος του Κανδαύλη, σε μια μυστική αποστολή στους λόφους της Βακτριανής, συναντά τη Νυσία, η οποία είχε το πρόσωπό της ακάλυπτο. Στην περίπτωση αυτή ο Gautier αναρωτιέται εάν για το «ατύχημα» αυτό, ευθύνεται ο βόρειος άνεμος ή ο θεός Έρωτας.⁴⁵ Στη θέα της «Μέδουσας της ομορφιάς», που διαρκώς ο Gautier αντιπαραβάλλει με το αρχαίο ελληνικό κάλλος, ο Γύγης κεραυνοβολείται. Η εκθαμβωτική της ομορφιά οδηγεί τον συγγραφέα στον χαρακτηρισμό «monstre de beauté».⁴⁶ Αιχμάλωτος του έρωτα, ο Γύγης όλη την ημέρα πενθούσε και τις νύχτες ονειρευόταν τη Νυσία. Ήταν ένα όραμα ή μήπως η μοιραία αυτή συνάντηση παραγγέλθηκε από τους θεούς;⁴⁷ Τον ίδιο θαυμασμό για την ασύγκριτη ομορφιά της αισθανόταν και ο Κανδαύλης. Ο θαυμασμός του ήταν μεγαλύτερος και από την αγάπη του για εκείνη. Τρελός από έρωτα και ευτυχής, ταυτόχρονα, που κατείχε έναν τόσο πολύτιμο θησαυρό, ζητά από τον Γύγη να μοιραστεί τον θαυμασμό του. Τον κρύβει λοιπόν στα νυφικά διαμερίσματα για να δει και εκείνος την ομορφιά της Νυσίας. Όταν όμως εκείνη αντιλαμβάνεται τη σκευωρία, η αγάπη της μετατρέπεται σε μίσος. Η αγγελική βασίλισσα μεταμορφώνεται σε δαίμονα εκδίκησης δίνοντας την εντολή στον Γύγη να σκοτώσει τον Κανδαύλη. Ο εικοσιπεντάχρονος Γύγης, του οποίου το όνομα στη γλώσσα της Λυδίας σημαίνει όμορφος,⁴⁸ συνεπαρμένος από τον έρωτά του για

⁴⁰ José de Cañizares, «*El anillo de Giges*», Joaquín Alvarez Barrientos (επιμ.), *Consejo Superior de Investigaciones Científicas*, Madrid 1983, (Πρώτη έκδοση: Antonio Sanz, Madrid 1764).

⁴¹ François Nicolas Dubois, *Histoire secrète* (sic) *des femmes galantes de l'Antiquité*, τ. 3, Aux Dépens de la Compagnie, Amsterdam 1726, σσ. 171-198.

⁴² Théophile Gautier, *Le Roi Candaule*, Alphonse Lemerre, Paris 1897.

⁴³ Το όνομα Νυσία επιλέγει ο Gautier από την *Βιβλιοθήκη* του Φωτίου.

⁴⁴ Gautier, *Le Roi Candaule*, σ. 506.

⁴⁵ *Ο.π.*, σ. 509.

⁴⁶ *Ο.π.*, σ. 509.

⁴⁷ *Ο.π.*, σ. 509.

⁴⁸ *Ο.π.*, σσ. 514-515.

τη Νυσία, τον σκοτώνει. Ήταν όμως η εκδίκηση για τη χαμένη της τιμή ή ο έρωτάς της για τον Γύγη που την έσπρωξε σε αυτή της την απόφαση;⁴⁹ Στο ερώτημα αυτό ο συγγραφέας δεν απαντά με σαφήνεια. Κατά τους La Fontaine και Gautier, το γυμνό σώμα της Νυσίας προσλαμβάνει μια αισθητική αξία που ξεπερνά την ερωτική επιθυμία. Ο Κανδαύλης, ενώ απαιτεί από τον Γύγη να θαυμάσει το γυμνό σώμα της Νυσίας ως ένα γλυπτό εξαιρετικού κάλλους, του ζητά να μην την ερωτευτεί.⁵⁰ Κατά τον Peter Whyte, το έργο του Gautier αποτέλεσε, πιθανότατα, πηγή έμπνευσης⁵¹ για τη συγγραφή της τραγωδίας του Friedrich Hebbel, *Gyges und sein Ring*⁵² (1856). Ο Hebbel στην πεντάπρακτη τραγωδία του δεν μένει πιστός στην παράδοση. Διαφοροποιεί τη δράση και αλλάζει το ευτυχές τέλος της ηρωδοτείας αφήγησης. Τα πρόσωπα διαγράφονται έντονα και αποκτούν ψυχολογικό υπόβαθρο, σε αντίθεση με τον ελληνικό μύθο. Στο έργο του, ο συγγραφέας ξεετάζει τα κίνητρα των ηρώων, όσα συνδέονται με τη θρησκεία και την ηθική, σύμφωνα με τη θεωρία του Hegel. Εξάλλου, όπως αρκετοί σημειώνουν, στη Γερμανία η φιλοσοφική σκέψη και η κοινωνική προσέγγιση χαρακτήριζαν ανέκαθεν τη δραματική ποίηση.⁵³ Όταν ο βασιλιάς Κανδαύλης αναγκάζει τη σύζυγό του να παρουσιαστεί γυμνή εκείνη οδηγείται στην εκδίκηση για την προσβολή που υπέστη. Στην τραγωδία του Hebbel, η ηρώίδα, η Ροδόπη, γλυκιά και πειθήνια σύζυγος του Κανδαύλη, βρίσκει τη λύτρωση στον θάνατο. Ο Edward Robert Bulwer Lytton, στο ποίημά του *Gyges and Candaules*⁵⁴ (1868), αναπαράγει τον μύθο του Ηροδότου. Μια χαλαρή σύνδεση με τον μύθο παρατηρείται στη μονόπρακτη κωμωδία *Le roi Candaule*,⁵⁵ των Meilhac και Halévy (1873), στην οποία το ενδιαφέρον εστιάζεται κυρίως στη σκιαγράφηση της παρισινής ζωής, γύρω στο 1860-1870. Στο έργο των Textier και Le Senne, *Monsieur Candaule* (1893), ένας ανεκπλήρωτος έρωτας, που θα οδηγήσει στον φόνο και τελικά στην αυτοκτονία του ήρωα, ενδύεται τον μανδύα του μύθου του βασιλιά Κανδαύλη, ενώ ο αυτοαποκαλούμενος Γύγης δεν θα κερδίσει την καρδιά της αγαπημένης του.⁵⁶

⁴⁹ Ό.π., σ. 579.

⁵⁰ De La Fontaine, «Le Roi Candaule et le maître en droit», σ. 409 και Gautier, *Le Roi Candaule*, σσ. 571-572.

⁵¹ Peter Whyte, «Théophile Gautier et les stratégies du récit poétique», Véronique Gély-Ghedira (επιμ.), *Mythe et Récit Poétique*, Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, Clermont-Ferrand 1998, σ. 168. Οι εκδότες των έργων του Hebbel θεωρούν αυτή την άποψη απίθανη καθώς ο συγγραφέας φαίνεται ότι διάβασε την νουβέλα του Gautier αφού ήδη είχε ολοκληρώσει την δική του τραγωδία. Βλ. Friedrich Hebbel, *Werke*, τ. 2, [Dramen II], Gerhard Fricke, Werner

Keller και Karl Pönbacher (επιμ.), Carl Hanser, München 1964, σ. 296.

⁵² Friedrich Hebbel, *Gyges und sein Ring. Eine Tragödie in fünf Acten*, Tendler, Wien 1856.

⁵³ Saint-René Taillandier, «L'Allemagne pendant le congrès de Paris. II. L'Allemagne littéraire», *Revue des Deux Mondes* 4 (1856), σσ. 501-502.

⁵⁴ Robert Lytton, «Gyges and Candaules», *Chronicles and Characters*, Chapman and Hall, London 1868, σσ. 53-68.

⁵⁵ Henry Meilhac et Ludovic Halévy, «Le Roi Candaule», *Théâtre de Meilhac et Halévy*, Calmann Lévy, Paris 1873, σσ. 329-383.

⁵⁶ E. Textier et C. Le Senne, *Monsieur Candaule*, Calmann Lévy, Paris 1893.

Στο θεατρικό έργο του André Gide *Le roi Candaulle*⁵⁷ (1901), ο Γύγης δεν παρουσιάζεται ως ένας τρομερός στρατάρχης, αλλά ως ένας φτωχός ψαράς, υποταγμένος απόλυτα στη μοίρα του. Ζει σε μια καλύβα με τη γυναίκα του και, όπως ο ίδιος λέει, στην κατοχή του έχει μόνον τέσσερα πράγματα, τη γυναίκα του, την καλύβα, τα δίχτυα και τη μιζέρια του.⁵⁸ Μια μέρα, ο Γύγης ψαρεύει ένα ψάρι και το προσφέρει στον Κανδαύλη. Στην κοιλιά αυτού του ψαριού θα βρεθεί το μαγικό δαχτυλίδι. Όταν, μετά από μια πυρκαγιά, ο Γύγης χάνει τα πάντα, ο Κανδαύλης, συγκινημένος, τον καλεί να μείνει στο παλάτι, ισχυριζόμενος πως δεν θα μπορούσε να απολαύσει τα πλούτη του όσο υπάρχουν άνθρωποι που δυστυχούν.⁵⁹ Ο Γύγης όμως αρνείται τα δώρα του Κανδαύλη γιατί, όπως λέει, ό,τι δεν μπορεί να αποκτήσει κανείς είναι καλύτερα να μην το επιθυμεί.⁶⁰ Πιστεύει ότι οι άνθρωποι δεν χρειάζεται να έχουν στην κατοχή τους πολλά, αρκεί αυτά που διαθέτουν να τους ανήκουν. Για τον λόγο αυτό, ο Γύγης, όπως εξομολογείται στον Κανδαύλη, όταν ανακάλυψε ότι η γυναίκα του τον απατούσε, την σκότωσε.⁶¹ Αντίθετα, ο Κανδαύλης, παρά τον παράφορο έρωτα που τρέφει για εκείνη, επιθυμεί να μοιραστεί την ομορφιά της με τον Γύγη. Του προτείνει λοιπόν να δει τη βασίλισσα γυμνή και του προσφέρει το δαχτυλίδι που θα τον κάνει αόρατο. Ο Γύγης υπακούει και αντικρίζει τη Νυσία γυμνή. Την επομένη ομολογεί την πράξη του στη βασίλισσα και εκείνη προσβεβλημένη, του ζητά να σκοτώσει τον Κανδαύλη φορώντας το δαχτυλίδι που τον κάνει αόρατο.⁶² Ο φόνος πραγματοποιείται παρά τον αρχικό του δισταγμό και ο Γύγης στέφεται βασιλιάς και σύζυγος της Νυσίας.⁶³

Στην ελληνική δραματολογία, το 1886, δημοσιεύεται στην *Εφημερίδα*⁶⁴ το δράμα του Δημητρίου Κορομηλά, *Κλυτία*,⁶⁵ βασισμένο στον μύθο για τον βασι-

⁵⁷ André Gide, «Le Roi Candaulle», *Saül, Le Roi Candaulle*, Société du Mercure de France, Paris 1904, σσ. 137-229.

⁵⁸ Gide, «Le Roi Candaulle», *ό.π.*, σ. 153.

⁵⁹ *Ό.π.*, σσ. 190-191.

⁶⁰ *Ό.π.*, σ. 194.

⁶¹ *Ό.π.*, σ. 196.

⁶² *Ό.π.*, σ. 226.

⁶³ Σχετικά με το έργο του Gide, ο Παπανδρέου σημειώνει τα ακόλουθα: «[...]Με τη βοήθεια του μαγικού δαχτυλιδιού, ο βασιλιάς βάζει τον Γύγη στη θέση του, για μια ολόκληρη νύχτα, στο συζυγικό κρεβάτι. Πρόκειται για μια καινοτομία που σκανδάλισε πολλούς και προκάλεσε υβριστικά σχόλια όταν το έργο ανεβίστηκε στη Γερμανία. Είναι προφανές ότι ο Ζιντ προβάλλει τον εαυτό του στον Κανδαύλη, αλλά είναι επίσης σαφής και η επίδραση του Νίτσε στη σύλληψη αυτού του ήρωα, ο οποίος χαιρέται να προκαλεί το πε-

ρωμένο[...]». Βλ. Νικηφόρος Παπανδρέου, «Η διαδρομή ενός μύθου», *Θεατρικά Τετράδια* 31 (1997), σσ. 11-12.

⁶⁴ Το θεατρικό έργο του Κορομηλά δημοσιεύεται σε συνέχειες. Βλ. *Εφημερίς*, 14 Νοεμβρίου 1886.

⁶⁵ Το έργο αυτό του Κορομηλά δεν παραστάθηκε στη σκηνή και οι κριτικές της εποχής θεώρησαν δύσκολο το ανέβασμα λόγω του τολμηρού ρόλου της Κλυτίας. Βλ. *Ακρόπολις Φιλολογική*, 21 Ιανουαρίου 1888: «πλήρες δράμα, λίαν αξιόλογον και επιτυχές». *Ραμπανάς*, 16 Νοεμβρίου 1886: «πολύ ελκυστική η υπόθεσις, αλλά πού ηθοποιός δια την Κλυτίαν». Ο Βάλας σημειώνει ότι το έργο αυτό «δεν προκαλεί το ενδιαφέρον μας με κανένα τρόπο». Βλ. Μ. Βάλας, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως 1900*, Ειρμός, Αθήνα 1994, σ. 427. Ο Σιδέρης επίσης σημειώνει ότι η Κλυτία δεν μπορεί να θεωρηθεί παρά ως «μια

λιά Κανδαύλη.⁶⁶ Στον πρόλογο του έργου, ο συγγραφέας σημειώνει ότι πηγή της έμπνευσής του ήταν η αφήγηση του Ηροδότου και παραθέτει σε υποσημείωση το πρωτότυπο κείμενο. Ο Κορομηλάς γοητεύεται από το θέμα της ανθρωπίνης ματαιότητας, που αποτελεί άλλωστε, έμφυτο χαρακτηριστικό της ανθρωπίνης ύπαρξης. Στο έργο του, ο συγγραφέας ακολουθεί πιστά την παράδοση, ενώ εμφανής είναι η πρόθεσή του να στιγματίσει την άμετρη φιλοδοξία που χαρακτηρίζει τον ήρωα.⁶⁷ Στην *Κλυτία*, ο Κανδαύλης «εγεννήθη μάταιος, διο και προέβη λελογισμένως εις πράξιν αθέμιτον όπως την φιλαυτίαν αυτού κορέση».⁶⁸ Θέλησε να επιδείξει στον Γύγη τη σύζυγό του γυμνή ώστε ουδείς να μην μπορεί πλέον να αμφισβητήσει την αξία του θησαυρού, που μόνον εκείνος, σε ολόκληρο τον κόσμο, κατείχε.⁶⁹ Στο έργο του, ο Κορομηλάς μεταφέρει την ηρωίδα του Ηροδότου στο επίκεντρο της δραματικής πλοκής.⁷⁰ Επηρεασμένος από τη νουβέλα του Gautier, επιλέγει για την ανώνυμη ηρωίδα του Ηροδότου, το όνομα Κλυτία αντί του ονόματος Νυσία, ως «ευφωνότερον».⁷¹ Γύρω από τη μορφή της Κλυτίας υφαινεται σταδιακά ο δραματοποιητικός ιστός, ενώ ισότιμη θέση καταλαμβάνουν

άδοξη ουρά της *Γαλάτειας*». Βλ. Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου (1794 - 1944)*, τ. 1, Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 82.

⁶⁶ Σύμφωνα με τον Χατζηπανταζή το έργο του Κορομηλά αποτελεί μια ψυχρή εικονογράφηση μιας από τις πιο ενδιαφέρουσες για το σύγχρονο αναγνωστικό κοινό σελίδες του Ηροδότου και δεν κατορθώνει να αρθεί στο ύψος των προσδοκιών του αναγνώστη. Ο Χατζηπανταζής σημειώνει επίσης ότι «Ο τρόμος που καταλαμβάνει την Κλυτία, μπροστά στο άφοβο και διεισδυτικό βλέμμα του Γύγη, θα μπορούσε να ενταχθεί οργανικά στο ηδονοβλεπτικό θέμα του έργου και να του χαρίσει παραπέρα προοπτάσεις. Μένει όμως εντελώς ανεκμετάλλευτο ως δραματικό εύρημα». Βλ. Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα*, σ. 356.

⁶⁷ Ο Κορομηλάς σημειώνει στον εκτενή του πρόλογο: «[...] ο πλούτος, η δόξα, η απόλαυσις των ηδονών δύνανται να μεταβάλλωσι ουσιαδώς τα αισθήματά του, και ο της χθές απλούς αστός αφυπνίζεται αλαζών από του ύψους της μορίας αυτού βλέπων την επαύριον δι' όμματος περιφρονητικού ό,τι την προτερεΐαν δεν ετόλμα ν'ατενίση[...]». Βλ. Δημήτριος Κορομηλάς, *Κλυτία, δράμα εις πράξεις τρεις*, Καταστήματα Ανέστη Κωνσταντινίδου, Αθήνα 1886, χ.σ.

⁶⁸ Βλ. Κορομηλάς, *Κλυτία*, χ.σ.

⁶⁹ Χαρακτηριστικά είναι τα λόγια του Κανδαύλη: «Ο βασιλεύς Κανδαύλης μόνος κέκτηται της

υψηλίου τον αστέρα τον λαμπρόν και επειδή συ μόνος ημφισβήτησας το κάλλος της Κλυτίας της περικαλλούς θέλω να ιδής την γυναίκα πάγγυμον και να φθονήσης τον τοιούτον θησαυρόν». Βλ. Κορομηλάς, *ό.π.*, σ. 43.

⁷⁰ Ο Χατζηπανταζής σημειώνει: «[...]Στην Κλυτία, το 1886, ο συγγραφέας δανείζεται από τον Ηρόδοτο το πολύ γνωστό επεισόδιο της γυναίκας του Κανδαύλη για να περιχαρακώσει με απόλυτη αυστηρότητα το απαράβιαστο του ιδιωτικού χώρου των ατόμων. Όταν ο βασιλιάς της Λυδίας διαπράττει το θανάσιμο σφάλμα να μπάσει λαθραία στο οικογενειακό του άβατο το φίλο του Γύγη, προκειμένου να θαυμάσει ο τελευταίος με τα ίδια του τα μάτια το γυμνό σώμα της γυναίκας του, η εξαγριωμένη Κλυτία θα απαιτήσει την άμεση εξόντωση του υπεύθυνου για τον ηθικό της αυτό βιασμό, ώστε να μπορέσει, σε ένα δεύτερο στάδιο, να νομιμοποιήσει την ασυγχώρητη εισβολή, μέσα από το γάμο της με τον εισβολέα». Βλ. Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από τον 19^ο στον 20^ο αιώνα*, σ. 151.

⁷¹ Βλ. *Εφημερίς* 14 Νοεμβρίου 1886. Σχετικά με το πέπλο μυστηρίου που καλύπτει το όνομα της όμορφης βασίλισσας και την επιλογή του ονόματος Κλυτία από τον Κορομηλά βλέπε σχετικά: Ρέα Γρηγορίου, *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το νεοελληνικό θέατρο την τελευταία 25ετία του 19^{ου} αιώνα*, Διδακτορική Διατριβή, Αριστοτέλειο

ο Κανδαύλης και ο αρχιστράτηγος Γύγης. Ο Κορομηλάς, στην *Κλυτία*, δεν προβαίνει σε εκτενείς περιγραφές του γυμνού σώματος της ηρωίδας όπως συμβαίνει στη νουβέλα του Gautier, την οποία ο συγγραφέας αναφέρει στον πρόλογό του. Δεν φαίνεται να επηρεάζεται επίσης από την αισθητική του γλύπτη Jean-Jacques (James) Pradier⁷² (1790-1852) και των ζωγράφων Jules Joseph Lefebvre⁷³ (1836-1911) και Jean-Léon Gérôme⁷⁴ (1824-1904), όσον αφορά στην αισθησιακή απόδοση του γυμνού γυναικείου σώματος.⁷⁵

Στο δράμα του Κορομηλά κυριαρχεί η ιδέα της εμαρμένης. Ένας χρησιμός δυσμενής για την τύχη του Κανδαύλη ευθυγραμμίζει τα γεγονότα του έργου με τη ρήση του Ηροδότου «χρῆν γὰρ Κανδαύλη γενέσθαι κακῶς». ⁷⁶ Η τραγική έκβαση όμως στο έργο του Κορομηλά οφείλεται κυρίως στον χαρακτήρα των ηρώων και όχι στην αναπόδραστη μοίρα. Χαρακτηριστικά ο Κανδαύλης πεθαίνοντας αναφωνεί: «[...] Ω ματαιότης! Μόνη συ μ'εφόνευσας!». ⁷⁷ Ο άμετρος έρωτας του Κανδαύλη και η υπέρμετρη ματαιοδοξία του αποτελούν τα κλειδιά για την εξέλιξη του μύθου στο έργο αυτό.

Αντίθετα, στο έργο του Θωμά ο κύριος πρωταγωνιστής και ρυθμιστής είναι η μοίρα. Το πεπρωμένο κατευθύνει τη ζωή και τη βούληση των ηρώων, τους τιμωρεί για την αλαζονεία τους, μετατρέπει την ευδαιμονία σε απόλυτη δυστυχία και τους οδηγεί στην καταστροφή. Άλλωστε και στον Ηρόδοτο αναφέρεται ότι ήταν μοιραίο για τον Κανδαύλη να καταστραφεί. Στη *Μοίρα* του Θωμά, η παθολογία του έρωτα και της εξουσίας μετουσιώνεται σε ύβρη που προκαλεί τη μοίρα, την υπέρτατη δύναμη.

Ο συγγραφέας τοποθετεί τη δράση σε ένα μακρινό, όμορφο παλάτι. Όπως συμβαίνει συνήθως στα λαϊκά παραμύθια, στο δραματικό παραμύθι του Θωμά, ο χρόνος και ο τόπος εξέλιξης του μύθου είναι αόριστοι και απροσδιόριστοι, τα πρόσωπα παρουσιάζονται σχηματοποιημένα, ενώ κυριαρχεί η πίστη στην ύπαρ-

Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Σχολή Καλών Τεχνών, Τμήμα Θεάτρου, Θεσσαλονίκη 2009, σ. 206, καθώς και τον πρόλογο στο Δημητρίου Κορομηλά, *Κλυτία*. Πρβλ. και τα σχόλια του C. Müller, *Fragmenta Historicorum Graecorum*, τ. 3, σ. 384 υποσ. 54.

⁷² Jean-Jacques (James) Pradier, *Nyssia*, πεντελικό μάρμαρο, ύψος 176 εκ., Μουσείο Fabre, Montpellier. Το έργο αυτό εκτέθηκε για πρώτη φορά στην ετήσια καλλιτεχνική έκθεση του Παρισιού, το 1848.

⁷³ Jules Joseph Lefebvre, *Le Roi Candaule*, (1849).

⁷⁴ Jean-Léon Gérôme, *Le roi Candaule*, (1859), ελαιογραφία, 66,95 x 99,1 εκ., Ponce, Museo de Arte de Ponce.

⁷⁵ Ο Κορομηλάς, στον πρόλογό του, σημειώνει: «[...] εν τω δράματί μου δεν θα εύρης την γυ-

μνότητα της Κλυτίας ως απετύπωσεν αυτήν η τε γλυπτική και η ζωγραφική διότι πως θα ήτο δυνατό να επιδείξω ταύτην από της σκηνης του θεάτρου, θα ίδης όμως ότι ηκολούθησα πιστώς την παράδοσιν εν τοις λοιποίς, προσπαθήσας να εκθέσω όσον οίον τε σαφώς την φιλοσοφικήν του δραματικού τούτου θέματος ιδέαν[...].» Βλ. Κορομηλάς, *Κλυτία*, χ.σ. Εξάλλου, ο αρθρογράφος της εποχής σπεύδει να καταστήσει σαφές ότι ο συγγραφέας «απέφυγε την σκολιάν ταύτην και εις την ευπρέπειαν της σκηνης απροσδιόνυσον παράστασιν, αποβλέψας μόνον εις την φιλοσοφικήν έννοιαν της διηγήσεως του Ηροδότου, ήτις σκοπεί να καταδείξει τα ολέθρια της ματαιοφροσύνης αποτελέσματα». Βλ. *Εφημερίς*, 14 Νοεμβρίου 1886.

⁷⁶ Ηροδότου *Ιστορία*, I, 8, 2.

⁷⁷ Βλ. Κορομηλάς, *Κλυτία*, σ. 114.

ξη υπερφυσικών όντων, στοιχειών και δαιμονίων. Η ιστορία εκτυλίσσεται σε ένα ειδυλλιακό τοπίο, με πηγές και τρεχούμενα νερά, στο κέντρο του οποίου τοποθετείται το παλάτι του βασιλιά.⁷⁸ Τα πρόσωπα δηλώνονται κυρίως μέσω των ιδιοτήτων τους, ως «Βασιλιάς», «Βασίλισσα», «Βασιλόπουλο», χωρίς να παρέχονται πληροφορίες για το παρελθόν τους και να αναδεικνύονται τα ιδιαίτερα γνωρίσματα του χαρακτήρα τους.

Στο έργο του Θωμά, ο βασιλιάς είναι ευτυχής και ερωτευμένος με τη γυναίκα του, την οποία θεωρεί ωραιότερη όλων. Η ευτυχία του μοιάζει να προκαλεί τη μοίρα. Η παραμυθιακή διάσταση του έργου ενισχύεται με την εμφάνιση επί σκηνής πανέμορφων υπάρξεων. Είναι οι νεράιδες που, σαν χορός αρχαίας τραγωδίας, υμνούν το εφήμερο και καυχώνται για τις υπερφυσικές τους ιδιότητες. Μόνο το νερό μπορεί άφοβα να αντικρύσει την υπερβολική τους ομορφιά. Η Μοίρα εμφανίζεται οργισμένη με την αλαζονεία του βασιλιά και δηλώνει την πρόθεσή της να τον τιμωρήσει, ενώ οι νεράιδες προστρέχουν στο κάλεσμά της.⁷⁹ Ανυποψίαστη για όσα πρόκειται να συμβούν, η βασίλισσα εκφράζει την απόλυτη υποταγή στον άνδρα της: «[...]Τα πάντα για τον άντρα μου. Κτήμα του με κρατεί [...]».⁸⁰ Είναι η πρώτη φορά που τα αισθήματα της βασίλισσας για τον βασιλιά δηλώνονται με τόση σαφήνεια, ενώ στο έργο του Κορομηλά η βασίλισσα αναφερόταν κυρίως στον φόβο που της προκαλούσε ο Γύγης και όχι στον έρωτά της για τον Κανδαύλη.

Το μοιραίο, για την εξέλιξη του μύθου, πρόσωπο, ο νεαρός προστατευόμενος του βασιλιά, συναντάται με το ερωτευμένο ζευγάρι. Είναι ένα βασιλόπουλο διωγμένο από τον πατέρα του, μακριά από την πατρίδα του. Κοντά στον βασιλιά και τη βασίλισσα έχει βρει θαλπωρή και αγάπη. Η νοσταλγία όμως τον έχει κυριεύσει. Στη συνομιλία του νεαρού βασιλόπουλου με τη βασίλισσα, ο βασιλιάς παρουσιάζεται αμέτοχος, βυθισμένος στις σκέψεις του, μαγεμένος από τις νεράιδες. Όταν ο βασιλιάς ρωτά το νεαρό βασιλόπουλο τι είναι εκείνο που τον εντυπωσίασε πιο πολύ από τη χώρα του, εκμαιεύει τον θαυμασμό που τρέφει ο νεαρός για τη βασίλισσα. Εκμεταλλευόμενος το γεγονός αυτό, τον προκαλεί να θαυμάσει, με τα ίδια του τα μάτια, την ομορφιά της και τον προτρέπει να τη δει γυμνή: «[...]Την ώρα, που η Βασίλισσα αξέννοιαστη πηγαίνει / και πέφτει στο κρεβάτι της για βραδινό της ύπνο, / κρυμμένος κάπου θα την δης για μια στιγμή μονάχα / ολόγδυμη, πως συνηθεί τη νύχτα να κοιμάται. [...]Ποθώ απ' τη χαρά μου, / απ' την κρυμμένη κι' άγνωστη χαρά, να πάρης λίγο / και από σέναν' ύστερα να πάρη ο κόσμος όλος. [...]».⁸¹ Το βασιλόπουλο ξαφνιάζεται και τρομάζει με την απαίτηση του βασιλιά. Τότε εκείνος, ανένδοτος, τον προκαλεί και τον διατάζει να υπακούσει.

Στο παλάτι επικρατεί ανησυχία. Ο Γέροντας, ο Γελωτοποιός και ο Άρχοντας έχουν τρομάξει από την απόφαση του βασιλιά. Ο Γέροντας τον συμβουλεύει να αλλάξει γνώμη και να διορθώσει ό,τι άδικο έπραξε ή σκέφτηκε υπενθυμιζοντάς του το εφήμερο της ανθρώπινης ύπαρξης. Εκείνος, με αλαζονεία, δηλώνει πως

⁷⁸ Θωμάς, *Η Μοίρα*, σ. 11.

⁷⁹ *Ό.π.*, σ. 13

⁸⁰ *Ό.π.*, σσ. 16-17.

⁸¹ *Ό.π.*, σσ. 24-25.

αυτός θεσπίζει τους νόμους και τους κανόνες και πως όλοι πρέπει να υπακούουν σ' αυτούς. Αρχικά το βασιλόπουλο αντιστέκεται επικαλούμενο τους άγραφους νόμους που είναι βαθιά ριζωμένοι στην καρδιά των ανθρώπων και που είναι ανώτεροι από κάθε εξουσία.⁸² Οι νεράιδες όμως, τον μαγεύουν, τον αποπλανούν και τον παρασύρουν. Κυριεύουν τη σκέψη του και του υποβάλλουν την επιθυμία για τη βασίλισσα. Εκείνος υποκύπτει και την κοιτάζει εκστασιασμένος. Η βασίλισσα αντιλαμβάνεται ότι κάποιος την είδε γυμνή και, έντρομη, καλύπτει τη γύμνια της. Τότε ο βασιλιάς της αποκαλύπτει ότι εκείνος ήταν που προέτρεψε το βασιλόπουλο να την δει γυμνή. Ήθελε η μορφοφία της να γίνει γνωστή στα πέπρατα του βασιλείου: «[...]Θέλω απ' αυτόν να ακουστή στον κόσμο ότι πρώτος / στην ευτυχία είμ' εγώ, που απέκτησα γυναίκα / μορφότερη κι' από τις ξωθιές και από τις νεράιδες[...].»⁸³

Το τίμημα της παράτολμης αυτής απαίτησης του βασιλιά ήταν η κατάρρευση της ευτυχίας τους. Η έπαρσή του θα τιμωρηθεί: «[...] Αλλοίμονο και τρις αλλοί στην τιποτένια αγάπη, / που τρέφεται για επίδειξι και ζη για ξένα μάτια [...]».⁸⁴ Η αντίστροφη πορεία έχει αρχίσει. Το πεπρωμένο του ανθρώπου είναι ανεξάρτητο από τη βούλησή του. Η βασίλισσα, για να υπερασπίσει την τιμή της, θέτει στο βασιλόπουλο το μέγα δίλημμα: ή θα σκοτώσει τον βασιλιά ή θα αυτοκτονήσει μπροστά της. Το βασιλόπουλο για να εξιλεωθεί, οφείλει να επιλέξει. Ο φόβος και το ένστικτο της αυτοσυντήρησης υπερισχύουν και αποφασίζει να σκοτώσει τον βασιλιά. Τον θάνατό του ακολουθεί η αυτοκτονία της βασίλισσας: «[...] Ό,τι αγαπούσα σκότωσα. Ας ζήση, ό,τι τιμάω[...].»⁸⁵

Στο δραματικό παραμύθι του Θωμά, η μοίρα, ως απόλυτη, ανώτερη δύναμη, κινεί τα νήματα στη ζωή των ηρώων. Εμφανίζεται προσωποποιημένη, όπως συμβαίνει συχνά στα λαϊκά παραμύθια. Η δράση της, καταλυτική και μοιραία, θα οδηγήσει τον βασιλιά στην πτώση, τιμωρώντας τον για την αλαζονική του συμπεριφορά. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η εφήμερη φύση της ευτυχίας και η αδυναμία του ανθρώπου να υπερβεί το πεπρωμένο του. Ο συγγραφέας, καθιστώντας τη μοίρα ως τον καθοριστικό παράγοντα για την τιμωρία του βασιλιά, ουσιαστικά τον απαλλάσσει από την ευθύνη των πράξεων του. Στον μύθο του Ηροδότου, αν και γίνεται αναφορά στο πεπρωμένο του Κανδαύλη, που θα τον οδηγούσε στην καταστροφή, κυριαρχούν η παθολογία του έρωτα και η αλαζονεία της εξουσίας. Η ιδέα της ειμαρμένης πλανάται επίσης και στο έργο του Κορομηλά, καθώς γίνεται αναφορά σε έναν δυσμενή χρησμό για την τύχη του βασιλιά. Η τραγική όμως έκβαση στο έργο αυτό είναι αποτέλεσμα του χαρακτήρα των ηρώων. Η καταστροφή του Κανδαύλη οφείλεται στον παθολογικό έρωτα και την άμετρη φιλοδοξία.

Σαν ένα άβουλο πiónι το βασιλόπουλο υποκύπτει στα μάγια υπερφυσικών όντων και οδηγείται στην ανήθικη πράξη. Στην περίπτωση αυτή το βασιλόπουλο, όπως και ο βασιλιάς, απαλλάσσεται από την ευθύνη της πράξης του καθώς παρου-

⁸² Ό.π., σ. 26.

⁸⁴ Ό.π., σ. 40.

⁸³ Ό.π., σσ. 39-40.

⁸⁵ Ό.π., σ. 46.

σιάζεται ανίσχυρο να εναντιωθεί στις προσταγές των υπερφυσικών όντων τα οποία απλώνουν τα *μαγικά τους δίχτυα*⁸⁶ και το καθιστούν ανίκανο να αντιδράσει.

Στο έργο αυτό ο Θωμάς, εκτός από την προσωποποίηση της μοίρας και την παρουσία των υπερφυσικών όντων καταφεύγει και στις λαϊκές παραδόσεις. Ο φόβος για την έλευση του κακού συνοδεύεται από σημάδια, που σύμφωνα με τη λαϊκή παράδοση, αποτελούν προειδοποιήσεις. Συχνές είναι οι αναφορές στις αντιδράσεις του Αράπη, του στοιχείου που προστατεύει την ηρεμία του οίκου.⁸⁷

Ο Θωμάς, σε αντίθεση με όλους τους προγενέστερους συγγραφείς, προσλαμβάνει τον μύθο με έναν διαφορετικό τρόπο. Προκειμένου να στηλιτεύσει την αλαζονεία και τη ματαιοδοξία των ανθρώπων καταφεύγει σε ένα δραματικό παραμύθι στο οποίο πρωταγωνιστής είναι η μοίρα, όπως εξάλλου δηλώνεται και στον τίτλο του έργου. Είναι γνωστό ότι απαραίτητη προϋπόθεση για τη δημιουργία του παραμυθοδράματος είναι η ύπαρξη του φανταστικού στοιχείου το οποίο αντιπαρατίθεται στον πραγματικό και «αληθοφανή» κόσμο· συχνή είναι η παρέμβαση φανταστικών προσώπων προικισμένων με υπερφυσικές δυνάμεις (νεράιδες, δαίμονια, φυσικά στοιχεία, μυθολογικά πλάσματα κ.ά.). Στο έργο του Θωμά χαρακτηριστική είναι η παρουσία της νεράιδας και η προσωποποίηση της μοίρας, ενώ απουσιάζει το μαγικό δαχτυλίδι που καθιστά τον ήρωα αόρατο, όπως παρατηρείται στους περισσότερους ευρωπαϊούς συγγραφείς. Στη *Μοίρα* του Θωμά, η βασίλισσα, πιστή στον βασιλιά, αυτοκτονεί σε αντίθεση με τη συνήθη έκβαση του μύθου. Το γεγονός αυτό υποδηλώνει τη συντηρητική άποψη του συγγραφέα συμβατή με τα ήθη της ελληνικής πραγματικότητας των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα. Επίσης στο έργο του κυρίαρχη είναι η απονομή της δικαιοσύνης και η τιμωρία, καθώς το βασιλόπουλο δεν αναρριχάται στον θρόνο, όπως συμβαίνει στις περισσότερες εκδοχές του μύθου. Επιπλέον, ο συγγραφέας αναδεικνύει την παντοδυναμία του πεπρωμένου απέναντι στην εφήμερη και εύθραυστη ανθρώπινη ύπαρξη.

Αρκετά χρόνια μετά το δραματικό παραμύθι του Θωμά *Η Μοίρα*, ο ίδιος μύθος του Ηροδότου οδηγεί τη Μαργαρίτα Λυμπεράκη στη συγγραφή του έργου *Η γυναίκα του Κανδαύλη*,⁸⁸ το οποίο η ίδια χαρακτηρίζει ως *μυθικό θέα-*

⁸⁶ Ό.π., σ. 38.

⁸⁷ Σχετικά με τα Στοιχεία, ο Νικόλαος Γ. Πολίτης παρουσιάζει διάφορες εκδοχές: 404. Πηγή: Αθ. Μ. Ταταράκης «[...] Τα στοιχεία αυτά εμφανίζονται με διάφορες μορφές –ανθρώπου, ζώου, δράκοντα κλπ.– και η ποικιλία τους δεν άργησε να εμπλουτιστεί με άλλα είδη φυλάκων από τον αρχαίο μύθο.[...]», 419. Πηγή: Σ. Δε Βιάζης (1903): «[...] Στην φαντασία του λαού ο αράπης παριστάνεται άλλοτε φύλακας θησαυρών, άλλοτε στοιχείο, και άλλοτε δαίμονας που αναμετρείται με τον ήρωα.[...]». Ο Ν. Γ. Πολίτης σχολιάζει: «Τρία τινά νομίζω είναι τα συντελέσαντα

εις την διάπλαση των παραστάσεων τούτων. Πρώτον μεν η διαθυσία στοιχείοις των κτιρίων ή του θησαυρού· έπειτα δ' η παράστασις του διαβόλου και ενίοτε των νεκρών ως Αιθίοπων, και τρίτον ο φόβος και το μίσος, άτινα ενέπνεον εις τους Έλληνας οι Αιθιοπες, συνταυτιζόμενοι προς τους άσπονδους Εχθρούς του ελληνικού έθνους, τους Σαρακηνούς, και ύστερον απεχθέστεροι γενόμενοι διότι υπηρέτουν ως δήμιοι και βασανισταί τους Τούρκους.[...] Ο Ν. Γ. Π. άκουσε μικρό παιδί στην Καρδαμύλη ότι “στον πύργο του Μούρτζινου, που είναι στην Απάνω Σκαρδαμούλα, είναι στοιχειωμένος ένας αρά-

τρο.⁸⁹ Στο έργο αυτό ο μύθος προσλαμβάνει διαφορετικές διαστάσεις. Τα παραμυθιακά στοιχεία, που χαρακτηρίζουν το έργο του Θωμά, όπως οι νεράιδες και, κυρίως, η παντοδυναμία της μοίρας, εξαλείφονται, ενώ το ενδιαφέρον στρέφεται στην, έως θανάτου, μάχη των δύο φύλων με τελικό νικητή τη γυναίκα. Μια ακόμη δραματική σύγκρουση εκτυλίσσεται ανάμεσα στην παλαιότερη και τη νεότερη γενιά.

Αντί για την παντοδυναμία της μοίρας, δίδεται έμφαση στην παντοδυναμία της φύσης, με αναφορές σε κόσμους απόμακρους, αρχέγονους, πρωτόγονους. Η φύση εξελίσσεται σε ρυθμιστή των ανθρώπινων σχέσεων. Στις σχέσεις των δύο φύλων κυριαρχεί το ερωτικό ένστικτο και ο αγώνας για την επιβολή. Ένας ιδιότυπος ερωτισμός,⁹⁰ η πάλη των δύο φύλων, ο πρωτογονισμός, και η «χρήση» των μύθων, όπως εμφανίζονται στο έργο της Λυμπεράκη, παραπέμπουν, κατά τον Πούχχερ, στον ευρωπαϊκό εξπρεσιονισμό.⁹¹

Ο μύθος για τον βασιλιά Κανδαύλη, στα έργα των ευρωπαϊών συγγραφέων, σχετίζεται με τη διήγηση του Πλάτωνα. Οι περισσότεροι συγγραφείς αξιοποιούν το παραμυθιακό στοιχείο του δαχτυλιδιού που κάνει τον ήρωα αόρατο. Αντιθέτως, στα έργα των ελλήνων συγγραφέων, το στοιχείο αυτό δεν αναδεικνύεται, καθώς το ενδιαφέρον τους επικεντρώνεται στην καταδίκη της αλαζονείας και της ματαιοδοξίας, γεγονός που φανερώνει την ηρωδότητα επίδραση.

της. Αυτόν τον είχε πάρει σκλάβο ο Μούρτζινος, και τον εσκότωσε και τον έριξε στο πηγάδι, και στοίχειωσε το σπίτι.[...]”. Ο αράτης πλάστηκε καθ’ ομοίωση του διαβόλου, που σχεδόν όλοι οι χριστιανικοί λαοί τον φαντάστηκαν μαύρο και απογορευτικό.[...]». Βλ. Νικόλαος Γ. Πολίτης, *Παραδόσεις. Μελέτα περί τον βίον και της γλώσσης του Ελληνικού λαού*, τ. 2, Γράμματα, Αθήνα 1994, σσ. 206-224.

⁸⁸ Μαργαρίτα Λυμπεράκη, *Η γυναίκα του Κανδαύλη, Οι Δαναΐδες, Το μυστικό κρεβάτι*, Ερμής, Αθήνα 1980, σσ. 15-88.

⁸⁹ Βλ. Λυμπεράκη, *Η γυναίκα του Κανδαύλη*, σ. 9.

⁹⁰ Ο Πεφάνης επισημαίνει: «[...] Από την κοινογονική κίνηση πηγάει και ο ερωτισμός που αποπνέουν τα πρόσωπα, ερωτισμός ριζικός, πρωτογενής, που θέλει να προκαλέσει όχι μόνο άμεσες σωματικές αισθήσεις, αλλά μια ουσιαστικώς πνευματική εγρήγορση, σύστοιχη στην αδιόρατη κίνηση του κόσμου. Ο ερωτισμός λειτουργεί ως κινητήρια δύναμη μιας ενεργούς μυθολογίας, μιας σύγχρονης ουτοπίας, στην οποία ο «νέος άνθρωπος» είναι το δυναμικό κέντρο. Αυτό το μυθολογικό υποκείμενο αναζητεί

τον εαυτό του συνεχώς μέσα στη ροικότητα της ύπαρξης και στη διαλεκτική κίνηση της ζωής, γι’ αυτό δεν ταυτίζεται με ένα εγώ που αντιπαράθεται στα άλλα «εγώ» που το περιβάλλουν. Οι άλλοι δεν προσδιορίζουν απλώς το υποκείμενο, αλλά αποτελούν οργανικό μέρος του, έτσι ώστε η αγωνία και το πάθος, ο παροξυσμός και η έκσταση, όπου φτάνουν συχνά τα επιμέρους πρόσωπα, δεν είναι παρά προσώμιο μιας έντονης αίσθησης του τραγικού στην κλίμακα του ανθρώπινου γένους. Αυτό είναι το τοπίο, όπου η Λυμπεράκη δημιουργεί το ποιητικό της θέατρο [...]». Βλ. Πώργος Π. Πεφάνης, «Τα νήματα του εξπρεσιονισμού στο υφάδι της τελετουργίας», *Θεατρικά Τετράδια* 31 (1997), σσ. 9-10.

⁹¹ Σύμφωνα με τον Πούχχερ «Τα υφολογικά μέσα [της Λυμπεράκη], συγγενεύουν με την πρώτη φάση του Ευρωπαϊκού εξπρεσιονισμού, με τον λεγόμενο “μεταφυσικό” εξπρεσιονισμό, όπου η πάλη των δύο φύλων, ο πρωτογονισμός, η “χρήση” των μύθων κ.τ.λ. έπαιξε σημαντικό ρόλο. [...]». Βλ. Βάλτερ Πούχχερ, *Η σύγκρουση των φύλων στον αρχαιολογικό κόσμο της Μαργαρίτας Λυμπεράκη*, Δίαυλος, Αθήνα 2004, σσ. 13-14.

Ο μύθος για τον βασιλιά Κανδαύλη αποτέλεσε πηγή έμπνευσης στη λογοτεχνία, το θέατρο και τη ζωγραφική,⁹² σε όλες τις εποχές. Από το τέλος του Μεσαίωνα έως τον 20^ο αιώνα, έκδηλο υπήρξε το ενδιαφέρον για τη μεταφορά αυτού του μύθου, ο οποίος ή υπηρετεί διδακτικούς σκοπούς, ή προσλαμβάνει ηθικοπλαστικό χαρακτήρα, ή εντάσσεται στα ήθη της εκάστοτε εποχής. Ο μύθος αυτός συχνά επίσης συνδέεται με τον ρομαντισμό και τον οριενταλισμό, ενώ άλλοτε με τη φιλοσοφική σκέψη και την κοινωνική κριτική.

⁹² Μεταξύ άλλων αναφέρονται: Dosso Dossi, *Gyges, Candaules and Rhodope*, (16^{ος} αιώνας), 42 x 54 εκ., Rome, Galleria Borghese· Francesco Furini, *Giges in the alcove of King Candaules*, (1640), 162 x 215 εκ., Rosario, Argentina, Museo Castagnino· Godfried Schalcken, *Candaules, his wife and Gyges*, (17^{ος} αιώνας), 35 x 30 εκ., Ιδιωτική Συλλογή· Jacob Jordaens, *King Candaules of Lydia Showing his Wife to Gyges*, (1646), 193 x 157 εκ., Stockholm, Nationalmuseum· Egлон van der Neer, *The wife of Candaules discovers the hidden Gyges*, (1675–80), Ιδιωτική συλλογή· William Etty, *Candaules, King of Lydia, Shews his Wife by Stealth to Gyges, One of his Ministers, As*

She Goes to Bed, (c.1830), Ιδιωτική συλλογή· Joseph Ferdinand Boissard de Boisdenier, *Le Roi Candaule et Gyges*, (1841), 116, 50 x 163 εκ., Ιδιωτική συλλογή· Charles Moench, *La femme du Roi Candaule*, (1846), Ιδιωτική συλλογή· Théodore Chassériau, *Candaule, roi de Lydie montrant la beauté de la reine à son confident Gyges*, (1850), 20 x 23 εκ., Ιδιωτική Συλλογή· Edgar Degas, *La femme de Candaules*, (1855-1856), Ιδιωτική συλλογή· Charles Désiré Hue, *Le mythe du roi Candaule*, (1864), 72,4 x 59,7 εκ., Ιδιωτική συλλογή· Paul Louis Bouchard, *La mort du Roi Candaule*, (1882), 235 x 185 εκ., Paraguay, Museo Nacional de Bellas Artes.

Η ΑΠΑΓΩΓΗ ΤΗΣ ΚΑΡΥΑΤΙΔΑΣ ΑΠΟ ΤΟΝ ΕΛΓΙΝ ΚΑΙ Η ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΗ ΤΗΣ ΣΤΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΤΗΣ ΜΠΕΛ ΕΠΟΚ*

Βρισκόμαστε στην τουρκοκρατούμενη ακόμα Αθήνα στα 1801-1803. Ο κεντρικός χαρακτήρας του θεατρικού έργου *Η Νεράιδα του Κάστρου*, ο τριαντάχρονος Μιχαήλ, δημογέροντας, «νέος ευπαίδευτος, φιλόπατρις και ποιητικός», που κατάγεται από την ιστορική οικογένεια των Παχυμέρηδων, «διακλάδωσιν της αθηναϊκής των Παλαιολόγων», εκπροσωπεί την πόλη των Αθηνών. Υποφέρει για τα δεινά του τόπου του και εργάζεται για την «αναστήλωσιν των προνομίων» της πατρίδας του. Το αρχοντικό του είναι χτισμένο στα βόρεια υψώματα της Ακρόπολης και από το παράθυρό του, μέσα στη νύχτα, ακούει έναν απόκοσμο θρήνο.¹ Η δράση μετατοπίζεται από το εσωτερικό του σπιτιού του Μιχαήλ στο «Ριζόκαστρο», όπου ο νέος άρχοντας θα συναντήσει τη βασιλοπούλα του Κάστρου, τη Νεράιδα, που δεν είναι άλλη από την ξεριζωμένη από τον Έλγιν, Καρυάτιδα του Ερεχθείου. Και όταν την αγγίζει και παίρνει το «μαγνάδι» της, το πέπλο που την κάνει δική του, εκείνη τον παρακαλεί να την αφήσει στη μαρμαρωμένη της μορφή. Ο Μιχαήλ της εξηγεί πως πρόκειται να την πάρουν μακριά από τον τόπο της, όπου «πρωτοξύπνησε η ομορφιά» και «πρωτοφάνηκε η δόξα».²

* Η εργασία αποτελεί επεξεργασμένη και εκτενέστερη μορφή ανακοίνωσης στο ΛΔ΄ Πανελλήνιο Ιστορικό Συνέδριο, 31 Μαΐου – 2 Ιουνίου 2013, Κέντρο Ιστορίας Θεσσαλονίκης και αφιερώνεται στον Χρίστο Ταξιλτάρη που δημιουργούσε το ιδανικό περιβάλλον για να δώσει καρπούς η ερευνητική συγκομιδή.

¹ Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου (Εθνικόν Αρχαιολογικόν 1923), *Η Νεράιδα του Κάστρου, Δράμα εις πράξεις τέσσαρις (Η σκηνή εις τας Αθήνας κατά τα έτη 1801-1803)*, εκδοτικός Οίκος Δ & Π. Δημητράκου, Αθήνα χ.χ., σ. 11.

² «Θα φύγεις σε ξένους τόπους [...] Θα ζης σε χώρα που δεν την χρυσώνει ο ήλιος, σε χώρα σκοτεινή, βουτηγμένη πάντα μέσα στην καταχνιά! Δε θα βλέπης τον Αυγερινό στον Υμηττό από πάνω να σημαδεύη πού πρωτοξύπνησε η ομορφιά, ούτε τον Αποσπερίτη κατά τα βουνά της Σαλαμίνος να δείχνη πού πρωτοφάνηκε η δόξα!», *ό.π.*, σ. 59. Στη φιγούρα του γενναίου δημογέροντα των Αθηνών, Μιχαήλ, παρά τις υποδείξεις στην πολυσέλιδη και πολυσήμαντη εισαγωγή του συγγραφέα της *Νεράιδας*, *ό.π.*,

σσ. 7-37: 12, που θέλουν τον δραματικό χαρακτήρα να συγγενεύει με τον «εθνομάρτυρα Μιχαήλ Λίμπωνα», («κατακρεουργήθηκε» από του Τούρκους το 1678), ανιχνεύουμε ανομολόγητα δάνεια και από τη βιογραφία του παππού τού Δ. Καμπούρογλου, από τη μεριά της μητέρας του Μαριάννας Γέροντα: ο Άγγελος Σωτηριανός Γέροντας είναι επίσης απόγονος μιας ιστορικής αθηναϊκής οικογένειας, που κατάγεται από τους Παλαιολόγους του Μυστρά, βρέθηκε αιρετός δημογέροντας, στην έναρξη της ελληνικής επανάστασης και για την επιτυχία της διακινδύνευσε τη ζωή του. Ακόμα και το όνομα του ήρωα-Μιχαήλ, παραπέμπει στον παππού-Άγγελο. Το γενεαλογικό δέντρο των δύο οικογενειών από τις οποίες κατάγεται ο συγγραφέας καταγράφει λεπτομερώς ο νεότερος συγγενής του, Δημήτριος Αλ. Γέροντας, *Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου. Ο Αναδρομάρχης της Αττικής και της Αθήνας*, Βιβλιοπωλείο Διονύσου Νότη Καραβία, Αθήνα 1991 [πρώτη έκδοση 1974], σσ. 15-22. Για το συγγραφικό έργο του Άγγελου Γέροντα (1785-1862) βλ. Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία*

Τότε η Καρυάτιδα δε θέλει πια να φύγει και αποφασίζει να περάσει τη ζωή της μαζί του για πάντα. Έτσι γεννιέται ο έρωτας του Μιχαήλ για μια νεράιδα, αλλά δεν είναι ο μοναδικός καημός του· μεγαλύτερος ακόμα είναι ο πόνος του για τη «δυστυχισμένη Αθήνα», της οποίας «ερείπια είναι τα μνημεία» της και «ερείπια είναι οι άνθρωποι» της (σ. 48).³

Σχεδόν έναν αιώνα μετά τη σύλληψη των μνημείων της Ακρόπολης από τον Έλγιν, ένας συγγραφέας που μάθαμε να αναγνωρίζουμε ανάμεσα στους εκπροσώπους της λογοτεχνικής γενιάς του 1880, ένας «ακάματος εργάτης των γραμμάτων», ο Δημήτριος Καμπούρογλου (1852-1942)⁴ γράφει το έργο που μας απασχολεί, όπου η κλεισμένη Καρυάτιδα, μεταμορφώνεται σε Νεράιδα και δημιουργεί έναν εξαιρετικά θελκτικό γυναικείο ρόλο για τον εγχώριο Βεντετισμό που βρίσκεται στην πρώτη ακμή του.⁵ Η προεμέρα και οι επαναλήψεις του έργου στην

της *Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Ίτακος, Αθήνα 1987 [8^η έκδ.], σ. 254.

³ Στο στόμα του Μιχαήλ, τοποθετεί ο Καμπούρογλου, τις σκέψεις που έχει διατυπώσει –σχεδόν με τα ίδια λόγια– σε ένα από τα σημαντικότερα έργα του, στον πρόλογο της *Ιστορίας των Αθηναίων*, τ. 1, Αθήνα 1889: «να εκπληττώμεθα μελετώντες την σημερινήν κατάστασιν Αθηναίου τινός, όπως εκπληττώμεθα μελετώντες την σημερινήν κατάστασιν αθηναϊκού τινός μνημείου. Αιμώτερα ερείπια! ... Αγνοεί τις αληθώς, τι να θρηνηθή περισσύτερον!», το παράθεμα και στη μελέτη του Δ. Γέροντα, *ό.π.*, σ. 32.

⁴ Ο χαρακτηρισμός είναι του Κώστα Γ. Παπαγεωργίου, «Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου», *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο (1880-1900)*, τ. 7, Σοκόλης, Αθήνα 1997, σσ. 52-69: 57. Οι υπάρχουσες μονογραφίες αποτελούν χρήσιμα κείμενα για το ξεκίνημα της επαφής με την εργοβιογραφία του Καμπούρογλου, αλλά παραμένει ζητούμενο μια πιο τεκμηριωμένη προσέγγιση: Διονύσιος Τροβάς, *Δημήτριος Καμπούρογλου. Η ζωή και το έργο του*, εκδότης Ι. Γ. Βασιλείου, Αθήνα 1981· Ευγενία Ζωγράφου, *Ο ευλογημένος Αθηναγωγός Δημήτρης Γρ. Καμπούρογλου: μια πρωτοποριακή μορφή. Η ζωή και το έργο του 1852-1942*, Σύγχρονη Εποχή, Αθήνα 1996. Με αφορμή την έκδοση της πιο πρόσφατης μελέτης του Ιωσήφ Σιακκή, *Δ. Γ. Καμπούρογλου. Η ζωή και το έργο του*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2012, δημοσιεύεται σε δύο συνέχειες στην εφημερίδα *Η Εποχή*,

17 και 22-12-2012, άρθρο με τον χαρακτηριστικό τίτλο: «Ποιόν ενδιαφέρει ο Δημήτριος Καμπούρογλος», (υπογραφή Μ. Θεοδοσοπούλου), όπου σχολιάζεται η αδιαφορία και η λήθη που έχουν σκεπάσει σήμερα ένα σημαντικό σε έκταση και ποικιλία έργο.

⁵ Στην εισαγωγή του έργου, (σσ. 30-33), ο Καμπούρογλου περιγράφει την περιπέτεια της διανομής των ρόλων και το ακανθώδες ζήτημα που δημιούργησε ειδικά το πρόσωπο της Καρυάτιδας: αρχικά τον ρόλο είχε αναλάβει η Ευαγγελία Παρασκευοπούλου, αλλά μετά από «έριδα» με τον Παντόπουλο –αποτέλεσμα της οποίας υπήρξε και μια από τις θρυλικές «λιποθυμίες» της ηθοποιού– ο ρόλος δόθηκε στη Μελοπομένη Κωνσταντοπούλου, γεγονός που σύμφωνα με ορισμένους «αδίκησε» πολύ το έργο. Ο συγγραφέας εδώ αναθεωρεί εν μέρει τις σχετικές σημειώσεις του Γρ. Ξενόπουλου. Για την ανάδυση του εγχώριου Βεντετισμού, βλ. Ελίζα-Αννα Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή έργα με θέση», στον τόμο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων. Αφιέρωμα Κ. Θ. Δημαρά*, Παρατηρητής, Θεσσαλονίκη 1994, 219-242· Αντρέας Δημητριάδης, «Μηχανισμοί του Βεντετισμού στο νεοελληνικό θέατρο», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή. Πρακτικά του Γ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*. Αφιερωμένο στον Θόδωρο Χατζηπανταζή, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σ. 243-251.

Αθήνα το 1894 (9 Αυγούστου μέχρι 12 Σεπτεμβρίου), προκάλεσαν θόρυβο και μεγάλο αριθμό δημοσιευμάτων.⁶ Η παράσταση έρχεται την ώρα που η Λαογραφία διασταυρώνεται με την Ηθογραφία κι από κοινού εισβάλλουν, από την πύλη του ιστορικού δράματος, στην εγχώρια δραματολογία της Μπελ Επόκ.⁷ Η έκδοση θα αργήσει πολύ, κατά πάσα πιθανότητα κάπου στα μέσα της δεκαετίας του 1920.⁸ Οι νεότεροι μελετητές υποστηρίζουν ομόφωνα ότι η περίοδος που περιλαμβάνει την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} και την πρώτη του 20^{ου} αιώνα είναι εποχή μεγάλων ανακατατάξεων στη θεατρική ζωή του τόπου, σημαντικών αλλαγών στο πεδίο της δραματολογίας (νέα δραματικά είδη: Κωμειδύλλιο, Δραματικό Ειδύλλιο,

⁶ Η έρευνα στον ελληνικό τύπο πραγματοποιήθηκε στο αρχείο του προγράμματος «Πηγές της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου» του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών και ευχαριστώ την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη για τη συνεργασία. Ενδεικτικά από τα δημοσιεύματα, βλ. *Ακρόπολις*, 7, 10, 12, 13, 18-8-1894· *Άστρ*, 1, 2, 8, 12, 16, 18-8-1894· *Εστία*, 7, 8, 9, 10, 12, 25, 26-8-1894· *Εφημερίς*, 8, 9, 10, 14, 18-8-1894· *Καιροί*, 8, 10, 11-8 και 12-9-1894· *Παλιγγενεσία*, 6, 8, 15-8-1894. Σημαντικό αριθμό δημοσιευμάτων σχολιάζει ο ίδιος ο Καμπούρογλου στην εισαγωγή της *Νεράιδας*, *ό.π.*, σ. 14-35. Αναλυτική καταγραφή των παραστάσεων βλ. στο Παραστασιολόγιο (CD) που συνοδεύει την έκδοση του δεύτερου τόμου του Θ. Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τ. 2/1, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012.

⁷ Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλον*, *ό.π.*, σ. 71-86, ειδικά για τη *Νεράίδα τον Κάστρον*, βλ. σ. 82. Μια γλαφυρή, αλλά εντελώς δημοσιογραφική εικόνα για την εγχώρια Μπελ Επόκ, βλ. Γιάννης Καιροφύλας, *Η Αθήνα της Μπελ Επόκ*, Φιλίπποτη, Αθήνα 1983, ειδικά, σσ. 27, 83-87, 91-93, 100-103, 112-117. Ενδιαφέρον στο εικονογραφικό του σκέλος είναι το δίγλωσσο (ελληνικά-αγγλικά) λεύκωμα του Πάνη Σπανδωνή, *Στην Αθήνα της Μπελ Επόκ*, Informecanica, Αθήνα 2006. Χρήσιμες επισημάνσεις για το ιδεολογικό υπόβαθρο της εποχής βλ. Βάλτερ Πούνχερ, *Ο Γεώργιος Βιζυηνός και το αρχαίο θέατρο. Λογοτεχνία και λαογραφία στην Αθήνα της Μπελ Επόκ*, Πατάκη, Αθήνα 2002, κυρίως σ. 29-44.

⁸ Στην έκδοση επόμενου θεατρικού έργου του Καμπούρογλου, *Το Παιδομάζωμα*. Δραμάτιον εις πράξεις τρεις (ων η μια πρόλογος) και εις

μέρη τέσσαρα, βραβευθέν εις τον Ρετσίειον δραματικών αγώνα του 1895 μετ' εικόνων και ποικίλων σημειώσεων, Εκδότης Γρηγόριος Λάμπρος, Αθήνα 1896, στον κατάλογο των υπό έκδοση έργων του συγγραφέα καταγράφεται πρώτη-πρώτη η *Καρνάτις (η Νεράίδα τον Κάστρον)*, δράμα ιστορικών. Η έκδοση ωστόσο, δεν μπορεί να προηγηθεί του 1923, όπως δηλώνει το μοναδικό αχρονολόγητο αντίτυπο που βρίσκεται στην κεντρική Βιβλιοθήκη του ΑΠΘ, βλ. σημ. 1. Επίσης, αχρονολόγητα είναι τα δυο αντίτυπα της Δημοτικής Βιβλιοθήκης Θεσσαλονίκης. Το αντίτυπο που εμφανίζεται στον κατάλογο της Εθνικής Βιβλιοθήκης με τον τίτλο, *Η Νεράίδα τον Κάστρον*: Ιστορικών Αθηναϊκών δράμα (εις πράξεις 4), Τυπ. Δημητράκου, (ταξ. Αριθμός: Ν.Φ. -614-R) είναι επίσης αχρονολόγητο. *Ο Γέροντας*, *ό.π.*, σ. 127, *ο Τροβάς*, *ό.π.*, σ. 47, *ο Παπαγεωργίου*, *ό.π.*, σ. 56, και *ο Σιακκής*, *ό.π.*, σ. 170, και 190, δίνουν ακριβή χρόνο έκδοσης, το 1925. Στον τόμο, Δ. Γρ. Καμπούρογλου, *Περασμένα χρόνια (επεισόδια - διηγήματα - εντυπώσεις - όνειρα - εικόνες)*, Ελληνική Εκδοτική Εταιρεία, Αθήνα 1911, σ. 47-142, δημοσιεύεται το διήγημα «Το μαγνάδι», το οποίο αποτελεί πεζογραφική εκδοχή του δράματος. Πιθανότατα κατοπινότερο της παράστασης της *Νεράιδας*, αλλά προϋπώτερο της έκδοσης του δράματος είναι ένα ακόμα ομόθεμο διήγημα, «Η μαρμαρωμένη βασιλοπούλα», στον τόμο: Δ. Καμπούρογλου, *Αθηναϊκά διηγήματα*, Άγκυρα, Αθήνα, *χ.χ.*, σ. 169-269. Η συγκριτική αποτίμηση των διηγημάτων με το δράμα έχει μεγάλο ενδιαφέρον, αλλά ξεπερνάει τον στόχο της παρούσας μελέτης.

Επιθεώρηση, αλλά και διάφορα άλλα υβρίδια από την επαφή με τις ευρωπαϊκές νεορομαντικές πρωτοπορίες), στο πεδίο της υποκριτικής (νέα γενιά ηθοποιών με σημαντικότερους εκπροσώπους τον Ευάγγελο Παντόπουλο, τον Δημήτρη Κοτοπούλη, την Μαρίκα Κοτοπούλη και την Κυβέλη), στους θεατρικούς θεσμούς (λειτουργία Εθνικού Θεάτρου και Νέας Σκηνής), στην ποικιλία των λαϊκών θεαμάτων, ακόμα και των αντιλήψεων του κοινού.⁹ Ειδικότερα όμως, το θεατρικό 1894, η χρονιά που όπως είπαμε παίζεται η *Νεράιδα του Κάστρου*, έχει τοποθετηθεί ήδη από την σύγχρονη έρευνα στο «σταυροδρόμι» ανάμεσα στο χθες και στο αύριο.¹⁰

Όπως είναι γνωστό, ο Καμπούρογλου, πάνω από είκοσι χρόνια νωρίτερα, είχε πρωτοστατήσει στην καθιέρωση της δημοτικής γλώσσας στην ποίηση, κερδίζοντας το βραβείο του Βουτσιναιίου ποιητικού διαγωνισμού το 1873 με την ποιητική συλλογή *Η φωνή της καρδιάς μου*, εισπράττοντας μάλιστα τα εγκωμιαστικά σχόλια του τότε εισηγητή Γεώργιου Μιστριώτη.¹¹ Ο ασκούμενος ποιητής μοιάζει να έχει ξεφύγει για τα καλά από το κατ' εξοχήν εγχώριο φαινόμενο «το χμιαρικό κατασκευάσμα του Ρομαντικού Κλασικισμού» που προσδιόριζε σε μεγάλο βαθμό τη φυσιογνωμία της θεατρικής ζωής για ολόκληρο τον 19ο αιώνα.¹² Φαίνεται να έχει πετάξει μακριά τους χιτώνες του κλασικού μεγαλείου, να έχει στρέψει τα νότα στον πεισιθάνατο Ρομαντισμό της «Αθηναϊκής Σχολής» και να προσκαλεί σε ένα ανάλαφρο, ενίοτε σατιρικό, πέταγμα στον ανέφελο ορίζοντα του αττικού ουρανού. Λίγες γραμμές όμως από την ομιλία του στις 17 Μαρτίου του 1927,

⁹ Για μια πολύ σύντομη αλλά περιεκτική επισκόπηση του ελληνικού θεάτρου στα τέλη του 19^{ου} και στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, όπου και η σχετική βιβλιογραφία, βλ. Κωνσταντίνα Γεωργιάδη, «Το ελληνικό θέατρο και ο Ιωάννης Κονδυλάκης», *Παλίμψηστον*, τχ. 29 (Φθινόπωρο 2012), Ηράκλειο 2012, σσ. 97-124: 98-104. Ειδικά για το κοινό βλ. Ιουλία Πιπινιά, «Αντιδράσεις του θεατρικού κοινού στην Αθήνα της δεκαετίας του 1890», στον τόμο: Αντώνης Γλυτζουρής – Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (επιμ.), *Παράδοση και εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, σσ. 549-559.

¹⁰ Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Το θεατρικό 1894 στο σταυροδρόμι του χθες και του αύριο», «*Εν έτει...*» 1936, 1894, 1940, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 2009, σσ. 111-144. Ο μελετητής διαπιστώνει μια σχετική αδυναμία να ξεπεραστεί με επιτυχία η εκρηκτική και σύντομη λάμψη αλλά και η κατακρουγή που ξεσήκωσε το Κομειδύλλιο, μέχρι την εμφάνιση του νέου είδους, που θα κυριέψει τη σκηνή της Αθήνας το 1894: της Επιθεώρησης.

¹¹ *Κρίσις του Βουτσιναιίου ποιητικού αγώνος*

του έτους 1873, εισηγητής Γεώργιος Μιστριώτης, Εν Αθήναις 1873. Ο διαγωνισμός είναι «λυρικός» αυτή τη χρονιά και υποβλήθηκαν 35 ποιήματα. Ο εισηγητής κατακρίνει τον ερωτόπληκτο πεσμιισμό, τη μελαγχολία, αλλά και τον υλισμό και υποστηρίζει την εισαγωγή της δημοτικής γλώσσας στην κωμωδία και στη λυρική ποίηση (σ. 54). Αποκαλεί δε τον ποιητή της συλλογής «Η φωνή της καρδιάς μου», «μικρό Ανακρέοντα» ή «Χριστόπουλο». Ο Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας, ό.π.*, σ. 347, επισημαίνει ότι η βράβευση δημούργησε μεγάλο θόρυβο, και ότι ο Παλαμιάς με μια συντροφία από νεαρούς επαρχιώτες ζήτησαν να γνωρίσουν τον «επαναστάτη» ποιητή. Βλ. επίσης Κ. Παπαγεωργίου, «Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλους», σ. 55. Ο πρώτος μελετητής του Ράλλειου και του Βουτσιναιίου ποιητικού διαγωνισμού είναι ο Π. Μουλλάς, βλ. P. Moullas, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes 1851-1877*, Archives historiques de la jeunesse greque, secretariat general de la jeunesse, Athènes 1989.

¹² Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Ο ιδιόμορφος χαρακτήρας του εγχώριου Ρομαντισμού», στον

όταν έγινε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών, αρκούν για να αποσταθεροποιήσουν την όποια μας βεβαιότητα, για να μας προϊδεάσουν πως τα πράγματα εξελίχθηκαν πιο περίπλοκα, όχι τουλάχιστον τόσο μονοδιάστατα: «Η τύχη μου ηθέλησε να γίνω ερειπιολόγος. Αλλά μέσα εις τα ερείπια κατοικεί ο θρύλος, και τον θρύλον γεννά η ακμή. Η παρακμή γεννά την λήθην. Και είναι η ακμή του αρχαίου βίου και ο θρύλος της σκλαβιάς τα δύο βάθρα –το πρώτον και το τελευταίον– της αχειροποιήτου εκείνης γεφύρας, η οποία εμφανίζει ενιαίον το αμιγές και το άσπιλον της ελληνικής ψυχής».¹³ Έχουμε υποψιαστεί προκαταβολικά, ότι και πάλι οι μεταμορφώσεις της «συνέχειας» και η «καθαρότητα» του ελληνισμού είναι το θέμα μας.

Ο γιος του Κωνσταντινουπολίτη, θεατρόφιλου, Γρηγορίου Καμπούρογλου, λίγο πριν γίνει διάσημος από τη δάφνη του Βουτσινάιου, προσπαθεί ακόμα να διαχειριστεί τα παιδικά τραύματα από την αποτυχημένη απόπειρα του πατέρα του να υλοποιήσει την ιδέα ενός Εθνικού Θεάτρου (1856-1858).¹⁴ Μια κίνηση που προκάλεσε σοβαρές κατηγορίες εναντίον του πατρός και οδήγησε στη χρεοκοπία ολόκληρη την οικογένεια.¹⁵ Ο Δημήτριος, μαζί με τους γονείς του, παρακολου-

τόμο: *Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό, Πρακτικά Β' Πανελλήνιον Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Εργο, Αθήνα 2004, σ. 59-68: 63.

¹³ Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου, «Περί της Ακαδημίας του Πλάτωνος εις τους θρύλους του τόπου», ομιλία κατά την εκλογή του στην Ακαδημία Αθηνών (17-3-1927). Ο Καμπούρογλου ήταν το πρώτο εκλεγμένο μέλος της Ακαδημίας, ενώ ο Γρ. Ξερόπουλος, αν και συνυποψήφιος, έγραψε θετικά για την βράβευση του «ανταγωνιστή» του στο πρώτο τεύχος του περιοδικού *Νέα Εστία*, τχ. 1, 15-4-1927, σ. 54. Ο τρίτος συνυποψήφιος ήταν ο Παύλος Νιρβάνας. Το παράθεμα είναι από την μελέτη του Ι. Σιακλή, *Δ. Γ. Καμπούρογλου*, σ. 144.

¹⁴ Το ζήτημα του ναυαγίου, της πρώτης προσπάθειας για Εθνικό Θέατρο του Γρ. Καμπούρογλου, έχει συζητηθεί αρκετά στις *Ιστορίες του ελληνικού θεάτρου* και είναι πολύ γνωστά τα σχόλια του πρώτου ιστορικού Ν. Λάσκαρη, *Ιστορία του Νεοελληνικού Θεάτρου*, τ. 2, σ. 123 κ. εξ. Οι συμβολαιογραφικές πράξεις του Γρ. Καμπούρογλου με το Υπουργείο Εσωτερικών, καθώς και τα ΦΕΚ παρατίθενται στη μελέτη του Σιακλή, *ό.π.*, σσ. 27-29. Βλ. επίσης, Δ. Τροβάς, *Δημήτριος Καμπούρογλους*, σ. 11· Ζωγράφου, *Ο ευλογημένος Αθηναιογράφος Δημήτρης Γρ. Καμπούρογλου*, σ. 23-26.

¹⁵ Ο Δημήτριος ήταν μόλις έξι χρονών (1858),

όταν πήγαν «κάτι κακομούτσουνοι άνθρωποι» στο αρχοντικό του πατέρα του και έβγαζαν σε πλειστηριασμό τα οικιακά είδη μετά τη χρεοκοπία του για την υπόθεση του Εθνικού Θεάτρου. Τα γεγονότα περιγράφονται με εύλογη πικρία από τον ίδιο: Δημητρίου Γρ. Καμπούρογλου (Ακαδημαϊκού), *Απομνημονεύματα μιας μακράς ζωής 1852-1932*, τ. 1 (1852-1862), Βιβλιπωλείο Διονυσίου Νότη Καραβία, Αθήνα 1985, σσ. 30-34 και η κατακλείδα τους, στον τ. 2, σσ. 321-324, όπου ο «τορπιλισμός» του έργου του πατρός, αποδίδεται «στην μικρότητα και τα συμφέροντα ωρισμένων ιδιοτελών ατόμων». Η έκδοση περιλαμβάνει τους δύο τόμους δεμένους μαζί. Ο πρώτος (1852-1862) εκδόθηκε πρώτη φορά το 1934 από τον ίδιο τον Δ. Καμπούρογλου. Ο δεύτερος (1862-1872) βγήκε μόλις το 1985 με εισαγωγή και σχόλια του Δημ. Αλ. Γέροντα. Πρόκειται για το ανέκδοτο χειρόγραφο που είχε παραδώσει η οικογένεια Καμπούρογλου στον ιστορικό Τάκη Λάππα. Πριν από τον πρώτο τόμο, ο Δ. Καμπούρογλου, μετά από παράκληση του Γρ. Ξερόπουλου, δημοσίευσε σε συνέχειες στη *Νέα Εστία*, τα «Φιλολογικά Απομνημονεύματα». Ερευνήθηκαν τα τεύχη 64-77 (1929-1930) και διαπιστώθηκαν συνέχειες στα: Ιούλιος-Δεκέμβριος 1929, τχ. 64-67, 69, σσ. 644-654, 696-699, 748-749, 802-804, 887-889 αντίστοιχα, και Ιανουάριος-Φεβρουάριος 1930, τχ. 73, 75,

θούσε πολύ συχνά θέατρο.¹⁶ Και μόλις εικοσάχρονος, για να «εκδικηθεί», όπως δηλώνει, τους υπεύθυνους για τον διασυρμό και την πτώχευση του πατέρα του, έγραψε την κωμωδία *Ευσυνειδησία και Ασυνειδησία*, την οποία υπέβαλε επίσης, στον Βουτσιναιό του 1872 και το έργο, αν και υπακούει στους όρους του διαγωνισμού (καθαρεύουσα γλώσσα και 2.200 στίχοι) δεν βραβεύεται.¹⁷ Σύμφωνα με την ομολογία του συγγραφέα είναι η εποχή που θαναμάζει απεριορίστα τους αρχαίους τραγικούς και με τη σύνθεση της κωμωδίας ασκείται στην αναβίωση των μετρικών τους συστημάτων.¹⁸ Θα μεσολαβήσουν όμως τα λαογραφικά (καλλιεργού-

σσ. 6-7 και 130-132. Οι μνήμες του συγγραφέα αφορούν κυρίως την περίοδο 1872-1876. Τα γεγονότα σχετικά με την πτώχευση του πατέρα του εξαιτίας της υπόθεσης του Εθνικού Θεάτρου, στο τχ. 65, σσ. 696-699.

¹⁶ «Ο πατήρ μου ήτο της γνώμης ότι του παιδιού έπρεπε να διαμορφωθεί κυρίως η ψυχή διά του θεάτρου και της μουσικής», *Απομνημονεύματα*, τ. 2, σ. 274. Λεπτομέρειες για τις επισκέψεις στο θέατρο Μπούκουρα μαζί με τους γονείς του, παιδί ακόμα, βλ. Δ. Γρ. Καμπούρογλου, «Φιλολογικά Απομνημονεύματα. Δ'-Οι Πουητικοί Διαγωνισμοί», *Νέα Εστία*, τχ. 67, 1-10-1929, σσ. 802-804: 803.

¹⁷ Την ισχυρή επίδραση του καθηγητή του στο Γυμνάσιο, Θεόδωρου Βουζίδη, ο οποίος τον μύησε στην αγάπη των αρχαίων ποιητών, με αποτέλεσμα τις πρώτες δραματουργικές δοκιμές, του γυμνασιόπαιδα ακόμα Καμπούρογλου, βλ. Δ. Γρ. Καμπούρογλου, «Φιλολογικά Απομνημονεύματα. Β'-Πως έγραψα στίχους, χωρίς να γίνω ποιητής», *Νέα Εστία*, τχ. 65, 1-9-1929, σσ. 696-699: μαθητεύοντας στα αριστοφανικά μέτρα, συνέθεσε την πρώτη του μονόπρακτη κωμωδία, με τον χαρακτηριστικό τίτλο, *Η φθισώσα*, και ακολούθησαν δύο ακόμα μονόπρακτες: *Αι αγχόναι* και η *Αγγελοφοβία*. Τα χειρόγραφα ίχνη των δυο κωμωδιών επί του παρόντος έχουν χαθεί. Η νέα κωμωδιογραφική απόπειρα, όταν βρίσκεται πλέον φοιτητής στη Νομική, είναι η *Ευσυνειδησία και Ασυνειδησία*, η οποία δεν κριθίκε άξια βραβείου στον Βουτσιναιό του 1872, βλ. Moullas, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes*, σσ. 305-307 και Κυριακή Πετράκου, *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 45-48. Η κωμωδία βραβεύθηκε από τον σύλλογο

«Βύρωνα» και εκδόθηκε «μετεσκευασμένη», με αφιέρωση στον Θ. Βουζίδη, βλ. *Ευσυνειδησία και Ασυνειδησία, κωμωδία εις μέρη τρία, υπό Δ. Γρ. Καμπούρογλου*, τυπογραφείον Θέμιδος Ιω. Σκλέπα, Αθήνα 1873. Πρόκειται για το πρώτο θεατρικό έργο του Καμπούρογλου που γνώρισε τα φώτα του τυπογραφείου. Σχετικά με το περιεχόμενο της *Ευσυνειδησίας και Ασυνειδησίας*, σημειώνει ότι είχε δηλώσει στη μητέρα του: «Θα γράψω μιαν κωμωδίαν. Θα βάλω σ' αυτήν ως πρόσωπα τους κυριώτερους εχθρούς του πατέρα μου και θα τους περάσω από γενεές δεκατέσσερες», βλ. Δ. Γρ. Καμπούρογλου, «Φιλολογικά Απομνημονεύματα. Ε' 1871-1872. Η *Ευσυνειδησία και Ασυνειδησία* - Ο φιλολογικός σύλλογος "Βύρων"», *Νέα Εστία*, τχ. 69, 1-11-1929, σσ. 887-889: 887.

¹⁸ Στη *Νέα Εστία*, *ό.π.*, τχ. 65, σ. 698, ο συγγραφέας δράττεται της ευκαιρίας να δηλώσει την πεποίθησή του, ότι «τα αρχαία λογοτεχνικά έργα δεν πρέπει να μεταφράζονται, υπό Ελλήνων μάλιστα, εις την ελληνικήν. Ότι δεν επιτρέπεται να θέση τις βέβηλον χείρα επί τιαυτής τελειότητος [...]. Ότι **όπως η μετάφραση του Ευαγγελίου αφαιρεί μέρος της ιερότητός του, ούτω και η μετάφρασις κλασσικού λογοτεχνήματος αφαιρεί μέρος, αν μη και το όλον, της ωραιότητός του. Ούτε μια συλλαβή δεν επιτρέπεται να μετακινήθῃ από την θέσιν της εις τα ανεφίκτου τελειότητος έργα αυτά, των οποίων οι στίχοι είναι συγχρόνως και μουσικά διαγράμματα**», η υπογράμμιση του ίδιου. Η διαμάχη πρωτότυπο ή μετάφραση που ξεσπά για μια ακόμα φορά στους πνευματικούς κύκλους της Αθήνας αποτυπώνεται σε δύο επιστολές του Δ. Καμπούρογλου στην εφ. *Εστία*, 25 και 26-7-1929, καθώς και σε κείμενα άλλων συγγραφέων όπως

νται ήδη από τη λογία μητέρα του) και ιστοριοδιφικά του ενδιαφέροντα και στις αρχές της δεκαετίας του 1880 θα ιδρύσουν μαζί με τον συνομήλικό του Ν. Πολίτη την Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία.¹⁹ Ο Καμπούρογλου στη *Νεράιδα του Κάστρου* σε πρώτο επίπεδο μοιάζει να βαδίζει σταθερά στο δρόμο της σύνδεσης της δραματολογίας με τη Λαογραφία και την Ηθογραφία. Και η δραματοποίηση ενός γνωστού μέχρι σήμερα λαϊκού παραμυθιού (*Το μαντήλι της νεράιδας*) που ενσωματώνεται στην πλοκή του δράματος, είναι ένας ικανός λόγος για να κατατάξουμε τον συγγραφέα στην ομάδα των Ελλήνων προδρομών του παραμυθοδράματος.²⁰ Δείχνει να έχει κόψει τους δεσμούς με την «αναβίωση», να απέχει της προσπάθειας να νεκραναστηθεί η γλώσσα και ο στίχος της αρχαίας τραγωδίας, ενώ

του Π. Νιρβάνα, και αποτελεί θέμα κατοπινής μου εργασίας.

¹⁹ Η μητέρα του Δ. Καμπούρογλου συνέβαλε στη συλλογή των πρώτων αθηναϊκών παραμυθιών και άλλου λαογραφικού υλικού, βλ. Δ. Αλ. Γέροντα, *Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου*, σ. 19 και Ζωγράφου, *Ο ενλογημένος Αθηναογράφος Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου*, σ. 34-35. Τα παραμύθια αυτά δημοσιεύθηκαν σε διάφορα τεύχη του *Δελτίου της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας* και αλλού, και εκδόθηκαν από τον γιο της: Μαριάννα Γρ. Καμπούρογλου, *Παραμύθια. Επιθεωρηθέντα και συμπληρωθέντα δημοσιεύονται το δεύτερον υπό Δ. Γρ. Καμπούρογλου*, εκδόσεις Εστία, Αθήνα 1912. Ο Παύλος Νιρβάνας, «Τα ογδόνα του χρόνια», *Νέα Εστία*, τχ. 141, 1-11-1932, σ. 1124, επί τη ευκαιρία του αφιερώματος του περιοδικού για τα ογδοντάχρονα του Καμπούρογλου, που γιορτάστηκαν πανηγυρικά στο σύλλογο «Παρνασσό», τον Οκτώβρη του 1932, χαρακτηρίζει τον συγγραφέα «μοναδικό ιστορικό και χρονογράφο της παλιάς Αθήνας». Ο λόγος του ακαδημαϊκού Γ. Σωτηρίου, «Ο Καμπούρογλους και τα μνημεία των Αθηνών», *ό.π.*, σ. 1127-1128, που εκφωνήθηκε στην τελετή, επισημαίνει τη φροντίδα του «ακούραστου εργάτη», του «ιστοριοδίφη», για τα λείψανα των μεσαιωνικών μνημείων της Αθήνας, τα οποία εξαφανίζονταν κατά την εποχή του Όθωνα αλλά και του Γεωργίου Α', κάτω από τη λάμψη της αρχαιολατρίας. Και συμπληρώνει ότι ο Καμπούρογλου είναι ο πρώτος που διακρίνει την «παλαιότητα» από την «αρχαιότητα». Ο λόγος του πανεπιστημιακού Ν. Βέη, «Ο Καμπούρογλους ως ιστορικός», *ό.π.*, σ. 1129-

1131, αναγνωρίζει στο πρόσωπο του τιμώμενου, έναν «πολύτιμο δάσκαλο» δίπλα στον Σπ. Λ. Λάμπρο, στον Ν. Γ. Πολίτη, στον Π. Καρολίδη, κ.ά. και σημειώνει ότι η ιστορία των Τουρκοκρατούμενων Αθηνών, πριν από τον Καμπούρογλου, «αποτελούνταν από 20 περίπου σελίδες, και αυτές κακογραμμένες», ενώ τα αθηναϊκά του μελετήματα έχουν ευρύτερο ενδιαφέρον για την Ιστορία και την Εθνολογία της Ανατολής.

²⁰ Η Κυριακή Πετράκου υποστηρίζει ότι τα πρώτα παραμυθοδράματα στο νεοελληνικό θέατρο εμφανίστηκαν το 1901, με τα έργα του Πάννη Καμπύση, *Ανατολή* και *Αρήςμανος*, βλ. «Το παραμυθοδράμα στο νεοελληνικό θέατρο: από την εμφάνισή του έως τις σύγχρονες εκδοχές του», *Παράβασις*, τ. 11 (2013), σσ. 169-186. Η περίπτωση που εξετάζουμε ίσως μπορεί να μετακινήσει το χρονικό όριο μερικά χρόνια νωρίτερα. Για το εν λόγω λαϊκό παραμύθι βλ. Νίκη Κάπαρη (απόδοση), *Παραμύθια τον τόπον μας: Το μαντίλι της νεράιδας*, ζωγραφιές Φωτεινή Στεφανίδη, εκδόσεις Στεφανίδη, Αθήνα 2008. Πρόσφατα έχει ολοκληρωθεί η εργασία της Χριστίνας Παλαιολόγου, *Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματολογία του 20^{ου} αιώνα*, 2 τόμοι, διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, ΕΚΠΑ, Αθήνα 2012, αλλά δεν περιλαμβάνει το εξεταζόμενο εδώ δράμα. Τις σημαντικές καινοτομίες που εισάγει ο Καμπούρογλου με αυτό το έργο, σχολιάζει σε αρκετά κείμενά του ο Γρ. Ξενοπούλος, βλ. ενδεικτικά: «Ο Καμπούρογλους ως δραματικός και μυθιστοριογράφος», *Νέα Εστία*, τχ. 141, 1-11-1932, σσ. 1131-1133; 1132, όπου σημειώνει ότι η *Νεράιδα*: «συνδυάζει τόσο αρμονικά, τόσο ποι-

στο έργο συναντούμε κάμποσα δημοτικά τραγούδια, κατά το παράδειγμα και του νεογέννητου, εκείνη την εποχή, Δραματικού Ειδυλλίου.²¹ Δε χωρεί αμφιβολία πως η γάργαρη δημοτική πρόζα της *Νεράιδας* και οι καινοτομίες της μουσικής, που δεν παραπέμπει στα πεντάγραμματα από τις μελωδίες της γαλλικής οπερέτας, όπως έκανε κατά κόρον το Κωμειδύλλιο αλλά στα παραδοσιακά όργανα και ακούσματα, προαναγγέλλουν την ανανέωση της εγχώριας δραματουργίας.²²

ητικά, το θρύλο με την ιστορία και το φανταστικό με το πραγματικό. Είναι από τα λαμπρότερα κομμάτια στο μεγάλο λογοτεχνικό έργο αυτού του ιστορικού». Και παρακάτω συμπεραίνει ότι η *Νεράιδα* μαζί με τους *Αττικούς έρωτες* φτάνουν για να κατατάξουν τον συγγραφέα τους «οριστικά ανάμεσα στους κορυφαίους λογοτέχνες της εποχής του». Η επίδραση του ποιητή Καμπιούρογλου, καθώς και της παράστασης του δράματος, στους πνευματικούς κύκλους της Μπελ. Επόκ, αποτυπώνεται και στην επιστολή που του απευθύνει ο Κ. Παλαμιάς, *Νέα Εστία*, τχ. 141, σ. 1147-1148: «θυμούμαι πως, από παιδάκι, με το πρώτο σου νεανικό παρουσίασμα, μου είχες βάλει για καιρόν αρκετό μέσα στη ρωμαντική μελαγχολία μου την ευθυμία μιας γελαστής υγείας, πως και ύστερα, ίσα με τη σκηνοθετημένη *Νεράιδα* σου που με είχε σταματήσει και την αγάπησα και μ' έκαμα πολύ να συλλογιστώ».

²¹ Τα δημοτικά τραγούδια είχαν αρχίσει να εισχωρούν στη δραματουργία πολύ νωρίτερα, βλ. Θ. Χατζηπανταζής, «Δημοτικό τραγούδι και νεοελληνικό θέατρο: το ξεκίνημα μιας δύσκολης σχέσης», υπό δημοσίευση στα *Πρακτικά του Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, Λόγος και χρόνος στη νεοελληνική λογοτεχνία (18^{ος}-19^{ος} αι.)*, προς τιμήν του Αλέξη Πολίτη, Ρέθυμνο 12-14 Απριλίου 2013. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το φινάλε της μυθολογικής παρωδίας του Παριώνος, *Ο Ζευς Μωάμεθ ή έβρεξε παρά τον Βόσπορον, δράμα ιλαρόν εις πράξεις τρεις*, εκ του τυπογραφείου Παρασκευά Λεωνή, Αθήνα 1888. Για τη σύνδεση της δραματουργίας με τη λαϊκή παράδοση βλ. επίσης, Βάλτερ Πούχνερ, «Η παραλογή και το δράμα», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επιστημονικές Πα- ριρίδες*, Αθήνα 1992, σσ. 307-330, και του ίδιου «Οι ιδεολογικές βάσεις της επιστημονικής ενασχόλησης με τον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό το

19^ο αιώνα», στον τόμο Ε. Χρυσός (επιμ.), *Ένας κόσμος γεννιέται – Η εικόνα του ελληνικού πολιτισμού στη γερμανική επιστήμη κατά το 19^ο αιώνα*, Αθήνα 1996, σσ. 247-268, 375-383.

²² Μετά την παράσταση της *Νεράιδας* στο θέατρο Τσόχα, στην επιφυλλίδα του *Αστεως*, 12-8-1894, ο Δ. Κ.[ανταμιάνος] σφίγγει «την χείρα θερμών» και δίνει «συγχαρητήρια» στον Καμπιούρογλου για τη γλώσσα του δράματος: «Είχε το θάρρος ν' αναβιβάσει από σκηνης την ζωντανή γλώσσαν του λαού, πάντες δε είδον αν η εθνική μας γλώσσα δύναται και από του θεάτρου ν' ακουσθή χωρίς ουδένα να ξενίση, όπως φαντάζονται οι ειδωλολάτραι της μουσικής, εντός των στηθών της οποίας ο πωχοπροδρομισμός της νέας Ελλάδος ηθέλησε να εγκλείση το ζωντανόν του έθνους πνεύμα». Ο Καμπιούρογλου στην εισαγωγή της *Νεράιδας*, ό.π., σσ. 22-23, σημειώνει ότι επέλεξε να γράψει το έργο του στη γλώσσα των αφηγήσεων των αθηναϊκών παραμυθιών που άκουγε από παιδάκι, όμως θα πρέπει να λαβαίνουμε υπόψη στις αποτιμήσεις μας, ότι η τυπωμένη μορφή που έχουμε στα χέρια μας απέχει παραπάνω από ένα τέταρτο του αιώνα από την πρώτη δοκιμασία στο σανίδι. Το χειρόγραφο του δράματος, για το οποίο κάνει λόγο, δεν εντοπίστηκε στα κατάλοιπα του αρχείου του στην Ιστορική και Εθνολογική Εταιρεία. Σχετικά με το ζήτημα της μουσικής διαπιστώνουμε ότι πολύ συχνά παρεμβάλλονται μουσικά όργανα και μελωδίες στη διάρκεια της παράστασης: π.χ. βιολί και λαούτο, στην πομπή του γάμου σ. 72, τραγούδι και χορός από τον Μαξούτ-Παντόπουλο σσ. 75-76. Στη σ. 85, στις σκηνικές οδηγίες της έναρξης της τρίτης πράξης ένας στρατιώτης έξω από το τσαντήρι του Πασά παίζει «νά». Τέλος υπάρχει μουσική υπόκρουση στο κατέβασμα της αυλαίας στην τρίτη πράξη, σ. 97.

Οι ρήξεις: Οι σπόροι της Λαογραφίας και της Ηθογραφίας

Οι ρήξεις τις *Νεράιδας του Κάστρου*, με τη μικρή παράδοση που έχει δημιουργηθεί στη νεοελληνική δραματολογία από την απελευθέρωση και εξής, δεν σταματούν εδώ. Η πλοκή του τετράπρακτου δράματος τοποθετείται, όπως είπαμε, στα χρόνια της σύλησης των μνημείων της Ακρόπολης από τον Έλγιν, στην Αθήνα του 1801-1803, ενενήντα τόσα χρόνια πριν από την παράσταση του έργου. Καταπιάνεται δηλαδή με την τελευταία περίοδο της τουρκοκρατίας, μια εποχή που έχει απασχολήσει τον Καμπούρογλου στις ιστορικές του διατριβές.²³ Η εργασία αυτή εξασφαλίζει στον ιστοριοδίφη τις προϋποθέσεις για να ανεβάσει στη σκηνή, όπως υποστηρίζει, «πραγματικά» ιστορικά πρόσωπα (σ. 13). Επομένως, αν και ο ίδιος ο συγγραφέας, (τουλάχιστον στην έκδοση που έχω στα χέρια μου), αποφεύγει την ειδολογική ταξινόμηση, θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε το έργο ιστορικό δράμα, όπως το χαρακτηρίζουν οι περισσότεροι από τους συγγραφείς που καταπιάστηκαν με την εργοβιογραφία του Καμπούρογλου. Σ' αυτή την περίπτωση ωστόσο, μένει «ξεκρέμαστη» η ίδια η κεντρική ηρωίδα, η Νεράιδα του Κάστρου, που ανοίγει την πόρτα στο «υπερφυσικό», όπως σχολίασε με αμφιθυμία, ο τύπος της εποχής,²⁴ επιτρέποντάς μας να υποψιαστούμε κάποια σχέση με τα ρεύματα της ευρωπαϊκής μεταρομαντικής πρωτοπορίας που έχουν φτάσει κίελας στην Αθήνα.²⁵

Ωστόσο, η διαρκής έγνοια του συγγραφέα για εκτενείς και λεπτομερείς σκηνικές οδηγίες, οι οποίες συμπληρώνονται από επίσης επιμελημένες σημειώσεις για

²³ Δημήτριος Καμπούρογλου, *Ιστορία των Αθηναίων. Τουρκοκρατία. Περίοδος πρώτη 1458-1687*, τόμος 1, Αθήνα 1889. Μέχρι το 1896 ακολούθησαν δύο ακόμα τόμοι. Ενδιαφέρουσα επισκόπηση των απόψεων του Καμπούρογλου για την αθηναϊκή ιστορία, την συμβολή του στη μετατόπιση των συζητήσεων, από την κλασική στη μεσαιωνική περίοδο, και από τους μεγάλους άνδρες στον απλό «λαό», καθώς και συγκριτική αποτίμηση των θέσεων του με τις σύγχρονες απόψεις του Σπυρίδωνος Λάμπρου, βλ. στη μελέτη της Νάσιας Γιακωβάκη, «Μεσαιωνική και Νεότερη Ιστορία: μια νέα συνείδηση για την πόλη της Αθήνας στα τέλη του 19ου αιώνα», http://www.eie.gr/archaeologia/gr/chapter_more_11.aspx [22-3-2013].

²⁴ Στην επιφυλλίδα του *Αστεως*, 12-8-1894, που μνημονώσαμε παραπάνω, ο Δ. Κ. περιγράφει εκτενώς την υπόθεση της *Νεράιδας*, αλλά εκφράζει τις ενστάσεις του διαπιστώνοντας ότι το έργο δεν καταφέρει να αναπτύξει το «δρα-

ματικών ενδιαφέρον» και προβληματίζεται για τη μίξη «πραγματικού και φανταστικού», διότι «ομού συγκειρώμενα αποτελούν αναίρεση της υποστάσεως αυτής του δράματος, το οποίον είνε, πρέπει να είνε, η ζωή η αληθινή, η πάλλουσα, η πραγματική ζωή, μεταφερομένη επάνω εις την σκηνήν». Την υπεράσπιση του συγγραφέα ως προς αυτό το ζήτημα θα αναλάβει ο Γρ. Ξενόπουλος, στην *Εστία*, 25 και 26-8-1894, όπου εξετάζει λεπτομερώς δραματολογικά και σκηνικά την *Νεράιδα* σημειώνοντας πολλές αρετές και εξίσου πολλά προβλήματα, αλλά ομολογεί ότι: «δεν με φοβίζει το υπερφυσικό, έστω και μετά του πραγματικού αναμιγνυόμενον».

²⁵ Αντώνης Γλυτζουρής, «Πρωτοπορίες και Νεοελληνικό Θέατρο», στον τόμο: Νικηφόρος Παπανδρέου – Έφη Βαφειάδη (επιμ.), *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2007, σσ. 259-274.

την ενδυματολογική εμφάνιση των ηθοποιών, θα μπορούσαν να μας παρασύρουν στο λαθεμένο συμπέρασμα ότι έχουμε μπροστά μας ένα δείγμα Νατουραλισμού ή ακόμα Συμβολισμού και Αισθητισμού. Όλων των ειδών οι ... -ισμοί όμως καταρρέουν όταν διαβάσουμε λίγο προσεκτικότερα. Το πολυπολιτισμικό μωσαϊκό της δεύτερης πράξης, οι διάλεκτοι, οι ενδυμασίες, τα έθιμα, οι μουσικοί, οι συνήθειες (αργιλέξ, τοιμπούκι), οι «Τούρκοι του λαού, ένας νερουλάς, ένας σμιτζής, ένας βαστάζος (χαμάλης), ένας δερβίσης, ένας επαίτης, ένας τυφλός, ένας Τουρκαλβανός χασάπης» και διάφοροι καταστηματαρχές, αγοραστές, διαβάτες, μια αραπίνα ζητιάνα, και μερικά παιδάκια, (σσ. 42-43), ακόμα και η πομπή ενός γάμου! (σσ. 72-73) επιδιώκουν με ζήλο να μας τοποθετήσουν μέσα στο κλίμα της εγχώριας Ηθογραφίας, να μας παραδώσουν έναν αυθεντικό πίνακα των ηθών και της καθημερινότητας του «παζαριού», δηλαδή της αγοράς της Αθήνας, στο χάραμα του 19ου αιώνα.²⁶

Μετά από αυτό το ηθογραφικό ιντερμέτζο μαθαίνουμε ότι ο Μιχαήλ πηγαίνει στην Κωνσταντινούπολη για να εξασφαλίσει το φριμάνι του σουλτάνου που θα απαλλάξει τους Αθηναίους από τις ληστροικές επιδρομές του πασά του Ευρίπου. Όμως η κίνηση αυτή θα του κοστίσει τη ζωή. Στη σύντομη τέταρτη πράξη η ζωντανεμένη Καρυάτιδα –η θνητή Καρυά– ντυμένη Τούρκισσα, τον αναζητά απελπισμένη κι όταν καταφέρνει να πλησιάσει το άψυχο κορμί του, «ψάχνει τον κόρφο του», παίρνει το πέπλο της που βρίσκεται εκεί κρυμμένο και τον αποχαιρετά ως πονεμένη γυναίκα, μ' ένα μοιρολόι –δημοτικό τραγούδι.²⁷ Κι ύστερα, σύμφωνα με τις σκηνικές οδηγίες του συγγραφέα, «η Καρυά πηδά πίσω, τινάζει το μαγνάδι της και χάνεται. Μια φλόγα γεμίζει τη σκηνή. Απ' την Ακρόπολη ακούεται πάλι η θρηνητική βουή», και μπροστά στους έκθαμβους Τούρκους πέφτει η αυλαία.²⁸

²⁶ Χατζηπανταζής, *Από τον Νεΐλον*, τ. Β1, σ. 82. Ο Καμπούρογλου αιτιολογεί και αυτή την επιλογή του στην εισαγωγή της *Νεράδας*, *ό.π.*, σ. 28.

²⁷ Αξίζει να σημειώσουμε ότι το όνομα «Καρυά» αντιστοιχεί σε πραγματικό πρόσωπο, μια «αγαθωπάτη λουτράρισσα», την «κυρά Νέρανα», που θυμάται ο Καμπούρογλου, όταν περιγράφει «Το λουτρόν του Ροδακιού», ένα χαμάμ για τους Έλληνες της Αθήνας, όπου πήγαινε με την μητέρα του κατά την παιδική του ηλικία, βλ. *Απομνημονεύματα*, τ. 1, σσ. 52-55. Είναι γνωστό, ότι οι λαϊκές παραδόσεις θέλουν τις Νεράδες να συνδέονται στενά με το νερό και τέτοιες διηγήσεις άκουγε ο συγγραφέας από τη Μαριάννα Καμπούρογλου: η γεροντότερη λουτράρισσα, όταν έφευγαν οι τελευταίοι πελάτες την εσπέρα, άφηνε και «έρρεεν εις τους βαθείς λουτήρας [...] καθαρόν νερόν, ετοποθετούσεν εκεί πλησίον ένα καθαρώτατον προσόψι και ένα “ανέγκικτον σαπούνι”, διά τα στοιχειά που θα ήρχοντο τα μεσά-

νυκτα να λουσθούν, και έφευγε μουρμουρίζουσα κάτι», *ό.π.*, σ. 57. Επίσης, το όνομα «Καρυά» το συναντούμε και σε άλλες λογοτεχνικές δημιουργίες του Καμπούρογλου, όπως στο διήγημα «Ο τρελός της Αθήνας», βλ. Δ. Γρ. Καμπούρογλους, *Ο τρελός της Αθήνας και άλλα διηγήματα*, επιμ. Ε. Χ. Γονατάς, Στιγμή, Αθήνα 1987, σσ. 27-38. Εδώ, ο έξυπνος γιος του παπά-Κωνσταντή, ο Πάννης, οδηγείται στην τρέλα, από τον ανεκπλήρωτο έρωτα για την κόρη του παπά-Δανήλη, την Καρυά, η οποία παντρεύτηκε έναν Βενετσιάνο που αγαπούσε. Σε άλλο διήγημα της ίδιας συλλογής, «Η κυρα-Τρισεύγενη», σ. 23, όταν η φερόνυμη ηρώδα υπαγορεύει τη διαθήκη της, αφήνει «όλο το ρουχικό και το συγυρικό στην Καρυά του Σωτηριανού για πανωπρόικι».

²⁸ *Νεράδα*, σ. 106-107. Τα δημοσιεύματα σχολιάζουν την αδυναμία να υποστηριχτούν τεχνικά τέτοιου είδους σκηνικές απαιτήσεις από την σκηνογραφική υποδομή της εποχής.

Τα αγάλματα που μιλούν και η Καρυάτιδα-Νεράιδα με το πέπλο της

Η Καρυάτιδα που ζωντανεύει δεν είναι το πρώτο άγαλμα που αποκτά κίνηση και μιλά ενώπιον των Αθηναίων θεατών. Διατηρεί δεσμούς με την Γαλάτεια στο ομότιπλο έργο του Σπυριδώνα Βασιλειάδη, που έχει προηγηθεί περίπου ένα τέταρτο του αιώνα (1872), ενώ ο Καμπούρογλου έχει επίγνωση της μακρινής συγγένειας του έργου του με ένα πολύ παλαιότερο αλλά αξιέπραστο πρότυπο, το σαιξπηρικό *Χειμωνιάτικο παραμύθι*.²⁹ Η κεντρική αρτηρία της *Γαλάτειας* αντλούσε από τον αρχαίο μύθο του Πυγμαλίωνα και από το γνωστό δημοτικό τραγούδι *Η άπιστη γυναίκα*. Ο πρωτοπόρος συγγραφέας της υποστήριξε στην πολυσέλιδη και αρκετά σχολιασμένη, σήμερα, εισαγωγή του έργου του, ότι το δημοτικό τραγούδι πρέπει να αποτελέσει την κύρια πηγή της εγχώριας δραματουργίας.³⁰ Ο Καμπούρογλου προτίμησε να στραφεί σε άλλη –επίσης λαογραφική– φλέβα, τοποθετώντας όμως, όπως είπαμε, στο σώμα του κειμένου του, αρκετά δημοτικά τραγούδια (σσ. 52-53). Εξάλλου, η Καρυάτιδα δεν είναι το τελευταίο άγαλμα που ενσάρκωσε Ελληνίδα ηθοποιός. Ακολούθησε, πριν εκπνεύσει η πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, η Ηγησώ του *Κινηματογράφου 1908*, της επιθεώρησης που έγραψε ο Πολύβιος Δημητρακόπουλος.³¹ Εδώ βεβαίως έχουμε μια σατιρική σκηνή, στην οποία η γυναικεία μορφή από το επιτύμβιο ανάγλυφο του Κεραμεικού αποκτά κίνηση και φωνή για να εκφράσει τον αποτροπιασμό της, εξαιτίας της απαράδεκτης συμπεριφοράς των Αθηναίων απέναντι στις αρχαιότητες.³² Δεν μπορεί να θεωρηθεί όμως τυχαίο ότι η Ηγησώ απαγγέλλει στίχους, που υποτίθεται ότι έχει γράψει ένας «ιδιόρρυθμος» σύγχρονος ποιητής ο Νέης, και την συγκρίνουν όχι με οποιαδήποτε γυναίκα της αρχαιότητας, αλλά με την ίδια την Καρυάτιδα.³³ Ο κρίκος που συνδέει μεταξύ τους τα τρία έργα –ακόμα και στην επιθεώρηση, όπου σαφώς απουσιάζει η εξιδανικευτική διάθεση– είναι το επίμονο, αν και διαμεσολαβημένο τώρα από την μεσαιωνική ή νεότερη ιστορία, βλέμμα προς την αρ-

²⁹ Μνεία και στα δύο αυτά έργα κάνει ο συγγραφέας στην εισαγωγή της *Νεράιδας*, όταν αποκρούει τις κατηγορίες που δέχτηκε μετά την παράσταση του έργου, για το «υπερφυσικόν εις το δράμα», *ό.π.*, σ. 26: «Το υπερφυσικόν επί της νεοελληνικής σκηνής προ ημών το ανεβίβασεν ο Σπυριδών Βασιλειάδης εις την *Γαλατείαν* του».

³⁰ Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Αττικά νύκτες, Δράματα*, τυπογραφείο αδελφών Πέτρη, Αθήνα 1873, σσ. 6-34: 29, 31, 32.

³¹ Πολύβιος Δημητρακόπουλος, *Κινηματογράφος 1908*, στον τόμο: Θόδωρος Χατζηπανταζής – Λίλα Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τ. Α2, Ερμής, Αθήνα 1977, σσ. 145-245, η σκηνή με την Ηγησώ, σσ. 176-178. Ο Καμπούρο-

γλου στην εισαγωγή της *Νεράιδας*, σ. 26 μας δίνει μια σημαντική πληροφορία, που συνδέει τον συγγραφέα της επιθεώρησης με το ζήτημα που μας απασχολεί: σημειώνει ότι έχει συζητήσει τον προβληματισμό του για τα αγάλματα που ζωντανεύουν με τον Πολύβιο Δημητρακόπουλο και του έχει υποδείξει τον ιδανικό χειρισμό του μύθου του Πυγμαλίωνα, σε ένα σχετικό μυθιστόρημα του επιθεωρησιογράφου.

³² Στην επιθεώρηση οι Αθηναίοι έχουν κάνει αποχωρητήρια τους τόπους όπου βρίσκονται διαμελισμένα τα μνημεία του κλασικού μεγαλείου!

³³ «Δεν είσαι η Καρυάτιδα/ του θείου Παρθενώνα,/ δεν είσαι λόφος των Μουσών/ και του Θησειού κολώνα, μον' είσαι συ η Ηγησώ/ η

χαιότητα και η προσδοκία της αποκατάστασης του ισχυρού δεσμού του αρχαίου με το νεότερο ελληνικό κόσμο του ανεξάρτητου κράτους.³⁴

Ο Καμπούρογλου δηλώνει ότι στηρίχτηκε σε δύο παραδόσεις του ελληνικού λαού: από τη μια βρίσκεται η τοπική αθηναϊκή παράδοση για τις Καρυάτιδες, που ήταν νεράιδες, «Καλοκιουράδες». Το ομοίωμά τους ζει στους κόσμους των πνευμάτων, το κορμί τους είναι μαρμαρωμένο και ο συγγραφέας τοποθετεί στο στόμα της Αθηναίας μάνας του Μιχαήλ τη σχετική αφήγηση.³⁵ Από την άλλη βρίσκεται η πανελλήνια παράδοση-δοξασία, που θέλει κάθε νεράιδα να μεταμορφώνεται σε κοινή, αλλά «ωραιοτάτη» θνητή, αν κάποιος της αφαιρέσει το «μαγνάδι» της και μάλιστα να μένει μαζί του για πάντα, αν το ξωτικό δεν καταφέρει να ξαναποκτήσει το πέπλο του.³⁶

αφροπλασμένη πέτρα, που'σαι μαρμαρίνη θεά 35 μέτρα/ και μισό», σ. 177.

³⁴ Μέσα στο ίδιο κλίμα σχολιάζονται σε μια σειρά δημοσιευμάτων οι «αγαλιατώδεις στάσεις» της Ευαγγελίας Παρασκευοπούλου, όταν υποδύεται τη Γαλάτεια στο ομώνυμο έργο του Σπ. Βασιλειάδη ή τη Μήδεια στο επίσης ομώνυμο έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου, βλ. ενδεικτικά *Μηνύτωρ*, 29-5-1894 και το σχολιασμό του Θ. Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλον*, τ. Β1, σ. 161-162.

³⁵ Η δήλωση του Καμπούρογλου, σ. 11. Στην πρώτη πράξη του έργου, ο Μιχαήλ ακούει γυναικίους θρήνους και βγαίνει από το σπίτι του, τη νύχτα, σε απαγορευμένη από τους Τούρκους ώρα. Αλλά βουή και κλάματα ακούνε και οι γονείς του. Η μάνα του η Όρσα σταυροκοπιέται, κι αναρωτιέται μήπως είναι οι «Καλοκιουράδες του Κάστρου» (σ. 53), και συνεχίζει: Όταν οι Βενετσιάνοι γκρεμίσανε το «τζαμί του Κάστρου [...] να αυτό που κατεβάζει τώρα τα μάρμαρα ο Εγγλέζος» (σ. 54), δηλαδή τον Παρθενώνα, ακούστηκαν τα μεσάνυχτα θρήνοι από γυναίκες «κλαίγανε για το παλάτι που είχαν τα γονικά τους οι μαρμαρωμένες βασιλοπούλες», εκείνες που βρίσκονται στο άλλο «μαρμαρόσπιτο», το Ερέχθειον, «αυτό ντε, που είναι οι μαρμαρωμένες κοπέλες και βαστούν με το κεφάλι τους το ταβάνι». «Αυτές ήτανε αθάνατες βασιλοπούλες και κάποιο μεγάλο στοιχείο τής μαρμάρωσε και τής έβαλε σα μαρμαροκλώνες στο παλάτι τους [...] και στοιχείωσαν κιόλας, και γίνηκαν αερικά, Καλοκιουράδες, και τριγυρίζουν νύχτα μέρα» (σ. 54). Τώρα που σήκωσαν τη μια και την κατέβασαν και την έχουν ακουμπημένη εδώ στο

Ριζόκαστρο, «κλαίνε η Καλοκιουράδες του Κάστρου για την αδερφή τους, κι αυτή τους αποκρίνεται από κάτω!» (σ. 55). Ο Καμπούρογλου στα *Απομνημονεύματα*, τ. 2, σ. 332, στην άσχετη, κατά τα άλλα, διήγηση για τη σύσταση της Φιλαρμονικής Εταιρίας «Ευτέρπη», σημειώνει ότι την παράδοση για τον θρήνο των Καρυάτιδων άκουσε από τη γιαγιά του μαέστρου Ραφαήλ Παριζίνι, Μαριάννα Μπουζίκη. Ο σχολιαστής του τόμου, Δ. Γέροντας, *ό.π.*, σσ. 359-360, επισημαίνει ότι αυτός ο θρύλος αποτέλεσε τον κριμό του έργου του Καμπούρογλου, *Η Νεράιδα του Κάστρου*. Την ίδια παράδοση καταγράφει ο Ν. Πολίτης, *Μελέτα περί τον βίον και της γλώσσης του ελληνικού λαού. Παραδόσεις*, τ. 1, Φωτοτυπική ανατύπωση της πρώτης έκδοσης (1904), Εργάνη, Αθήνα 1965. Στο κεφάλαιο «Αρχαία κτίρια και μάρμαρα», περιλαμβάνεται η αθηναϊκή παράδοση με τίτλο «Οι κόρες του Κάστρου», σ. 72: «Όταν ο μιλόρδος επήρε τη μια από τας έξι κόρας του Κάστρου, άφησε παραγγελία 'ς τους Τούρκους να του κουβαλήσουν και τας άλλαις τη νύχτα. Αλλά κει που πήγαιναν να τας βγάλουν, ταις ακούν να σκουίζουν λυπητερά και να φωνάζουν την αδερφή τους. Οι Τούρκοι τρομαγμένοι έφυγαν, και με κανένα λόγο δεν ήθελαν να δοκιμάσουν να ταις βγάλουν. Και άλλοι πολλοί κάτω από το Κάστρο ταις άκουγαν ταις μαρμαρέναις κόραις να κλαιν τη νύχτα για την αδερφή τους που τους την πήραν».

³⁶ Όρσα: «Νάρπαζε τάχατες ο Μιχαλάκης μας το μαγνάδι της και να την κάναμε νύμφη; Ας μας λείψη τέτοια τύχη - έρχεται από Νεράιδα ωμορφιά στο σόι, μα έρχονται και συφοραίς» (σ.

Κοντά στη στροφή του 19^{ου} αιώνα, ακόμα και οι περιγραφές των μνημείων της εποχής του Περικλή, πόρρω απέχουν από τις εξιδανικευτικές εικόνες που είχε κατασκευάσει για χάρη τους, σε προηγούμενους καιρούς, η λογιοςύνη της Δύσης. Οι Καρυάτιδες έχουν μεταμορφωθεί, έχουν προσωποποιηθεί, διατηρώντας πάντα την αίγλη τους ανεξίτηλη μέσα στους εγχώριους θρύλους. Στο πρόσωπο της Καρυάδας-Νεραΐδας δημιουργείται ένα υβρίδιο, γεννημένο από τη διασταύρωση της κλασικής αρχαιότητας με τις λαϊκές παραδόσεις, χωρίς όμως «την μέχρι μονομανίας αναζήτησιν» του κρυμμένου, στο πρόσωπό της, αρχαίου μύθου.³⁷ Αυτό καθιστά το δράμα αξιοπρόσεκτο, καθώς εικονογραφεί την απόπειρα, όχι μόνο να καταγραφούν, αλλά και να αποτελέσουν πηγή έμπνευσης για τη δραματολογία της Μπελ Επόκ οι εγχώριες παραδόσεις, το υλικό δηλαδή που συγκεντρώνουν με ζήλο οι θεμελιωτές της Λαογραφίας, ανάμεσα στους οποίους βρίσκεται και ο συγγραφέας της *Νεραΐδας*.³⁸ Ο Καμπούρογλου έχει διατυπώσει με σαφήνεια τις

55). Την παράδοση, «Ο πέπλος της Νεραΐδας» έχει καταγράψει, πριν από την παράσταση του έργου, ο Δημ. Γρ. Καμπούρογλου, *Ιστορία των Αθηναίων. Τουρκοκρατία, περίοδος πρώτη 1458-1687*, τ. 1, Παλμός, Αθήνα 1969 [πρώτη έκδοση 1889], σ. 273. Και στην εισαγωγή της *Νεραΐδας*, σ. 11, σημειώνει ότι είχε προηγηθεί η δημοσίευση της παράδοσης στο περιοδικό του, *Δίτυλον*. Ο Ν. Πολίτης, *ό.π.*, αφιερώνει σχεδόν εκατό σελίδες στο κεφάλαιο ΚΣΤ, με τον τίτλο «Νεραΐδες», (σσ. 387-490), για να καταγράψει ένα πραγματικά μεγάλο αριθμό σχετικών παραδόσεων, από πολλά μέρη της Ελλάδας. Εξχωρίζουν για το θέμα μας: «Το παννί της Νεραΐδας (Αλωνίστανα Μαντινείας), σ. 414, «Τα παννιά των Ανεράιδων (Αγρίδι του δήμου Νωνάκριδος των Καλαβρύτων), σ. 415, «Τα μαγγάνια των Ανεράιδων» (Δήμος Φελλόλης των Καλαβρύτων), σ. 415, «Το μαντήλι της Νεραΐδας» (Γαλαξίδι), σ. 460, «Η Νεραΐδα και το μαντήλι της (Αράχοβα της Λεβαδείας), σ. 462, «Η μπόλια της Νεραΐδας» (Χλεμποτσάρη του δήμου Τανάγρας των Θηβών), σ. 464, «Ο άντρας της Ανεράιδας» (Δήμος Δρυοπίδος της Κύθνου), σ. 465, κ. ά. Η σύγχρονη έρευνα για τις ρίζες των παραμυθιών, ειδικά για τις Νεραΐδες, σημειώνει: «Οι ιστορίες για Νεραΐδες, που γνώρισαν μεγάλη διάδοση σε χώρες προ πολλού χριστιανικές, μας αποκαλύπτουν μ' εκπληκτική επιμονή αμέτρητες πεποιθήσεις, τελετουργικά και δεισιδαιμονίες, που επιβιώνουν και εξακολουθούν να συνδέουν τον χριστιανικό κόσμο με την ει-

δωλολατρία», Marthe Robert, «Εισαγωγή» στο, *Τα παραμύθια των αδελφών Γκρομμ*, τ. 1, μτφ. Μαρία Αγγελίδου, Άγρα, Αθήνα 2006, σ. 17. Στο πρόσωπο της Όρσας, ο Καμπούρογλου μοιάζει να αποτίνει φόρο τιμής στη δική του μητέρα που συγκέντρωσε τα πρώτα αθηναϊκά λαϊκά παραμύθια, αφού προηγουμένως τα διηγήθηκε κατ'επανάληψη στο γιό της. Η δίτομη συλλογή του Γ. Α. Μέγα, *Ελληνικά παραμύθια*, εικονογράφηση Φώτη Κόντογλου και Ράλλη Κοψίδη, εκδόσεις Ι. Δ. Κολλάρος, Αθήνα 1962 (τρίτη έκδοση), περιλαμβάνει παραμύθια που είχε καταγράψει η Μαριάννα Καμπούρογλου, και είχαν δημοσιευθεί για πρώτη φορά στο *Δελτίον Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας*, όπως: «Η Τρισεύγενη ή τα τρία κίτρα», τχ. 1 (1883), σ. 158 κ. εξ. και «Το κοιμισμένο βασιλόπουλο», στο ίδιο, σ. 345· βλ. Μέγας, *ό.π.*, τ. 1, σσ. 237-238 και τ. 2, σ. 224.

³⁷ «Περιορισθέντες εις απλήν αναγραφήν των κυριωτάτων εκ των αθηναϊκών παραμυθιών, απεφύγομεν την τε επιβλαβή εις την κατανόησιν του αληθούς βίου λαού τινος συγκριτικήν εξέταση των παραμυθιών και την μέχρι μονομανίας αναζήτησιν του εν αυταίς υποκρυπτομένου αρχαίου μύθου, άπερ κυρίως αναπτύσσονται εν τη συλλογή του Χαν (Griechische und Albansische Märehen uon J. G. von Hahn)», Δ. Καμπούρογλου, *Ιστορία των Αθηναίων*, σ. 400.

³⁸ Ο Καμπούρογλου είχε εκδώσει το περιοδικό *Εβδομάς* (1884-1886) και εικοσιπέντε περίπου χρόνια αργότερα το «ιστοριοδιφικό και λαογραφικό» περιοδικό *Δίτυλον* (Δεκέμβριος 1910-

θέσεις του για τη διάσταση αρχαίου και νεότερου ελληνικού κόσμου.³⁹ Αρχετοί σύγχρονοί του ωστόσο, εξακολουθούν να επιμένουν στα σημάδια της αρχαιότητας πάνω στη ζωντανεμένη Καρυάτιδα.⁴⁰

Αν και δεν διαθέτουμε κάποια απτή μαρτυρία, νομιμοποιούμε να υποστηρίξουμε ότι ο Καμπούρογλου προχωρά ακόμα παραπέρα: αντλεί χυμούς από τη σκηνική πράξη και αξιοποιεί το νέο αστέρα του Κομειδουλίου, τον Ευάγγελο Παντόπουλο, γράφοντας ένα ρόλο κομμένο και ραμμένο στα μέτρα του, τον Μαξούτ.⁴¹ Ένας ταπεινός «αράτης», η πιο κωμική, σοφή και σαρκαστική πινελιά του

Απρίλης 1912), βλ. Ζωγράφου, *Ο ενλογημένος Αθηναιογράφος Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου*, σ. 86-87.

³⁹ Στις διακηρύξεις της *Εβδομάδος*, που πρωτοκυκλοφόρησε στις 4 Μαρτίου του 1884 διαβάζουμε ότι στις προθέσεις του εντύπου είναι να αποκαλυφθεί: «ολόκληρος ο μεταλασσιός βίος της Ελλάδος και ιδίως των Αθηνών, η παλαιότης ως αντίστοιχος όρος της αρχαιότητας», το παράθεμα από τον Δ. Γέροντα, *Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου*, σ. 101. Και στην *Ιστορία των Αθηναίων*, τ. 1, *ό.π.*, σ. 16, ξανά ο ίδιος ο Καμπούρογλου διευκρινίζει: «Πόθεν δε άραγε προέρχεται και η παρατηρούμενη ιδιάζουσα υποτίμησις προς τους Αθηναίους περι ων ουχι σπανίως αναγιγνώσκει τις, και ακούει ήμισα ευμενείς κρίσεις; Ήσαν άραγε άξιοι των κρίσεων τούτων, ή επί τοςούτων ελεβάρηεν αυτούς η των αρχαίων προγόνων δόξα, ώστε μόνοι ούτοι να κρίνωνται απολύτως και όχι σχετικώς προς την εποχήν; [...] Σχετικώς, προς την κατάστασιν και το πνεύμα της εποχής πρέπει να κρίνονται και οι Αθηναίοι. [...] Μη ζητώμεν λοιπόν επί Τουρκοκρατίας να εύρωμεν εν Αθήναις Περιγλείς, Ευριπίδας και Φειδίας. Τούτο ου μόνον δυνατόν δεν είναι, αλλ' ουδέ φυσικόν. Αλλ' άραγε επειδή δεν ήσαν Ικτινοί, έλεται ότι ήσαν κτήνη»; το παράθεμα και στην εργασία της Νάσιας Πακωβάκη, «Μεσαιωνική και Νεότερη Ιστορία».

⁴⁰ Ο Ξενόπουλος, *Εστία*, 26-8-1894, ένας υποψιασμένος θεατής, όταν σχολιάζει εκτενώς την παράσταση του έργου, σημειώνει: «Η Νεράιδα, την οποίαν ο Μιχαήλ λατρεύει, είνε αυτή η ένδοξος και περικαλλής Αρχαιότης, η ελληνική, η αθηναϊκή αρχαιότης. Ο έφως αυτός τω εμπνέει δεκαπλάσιον και εκατονταπλάσιον τον προς την σύγχρονον, την μικράν και δούλην πατρίδα

έφωτα και αυτός τω δίδει την δύναμιν να γίνη μάρτυς υπέρ αυτής». Και ο Γεώργιος Κοζάκης-Τυπάλδος, *Εικονογραφημένη Εστία*, 12-3-1895, συμπληρώνει: «Το πρόσωπον της Νεράιδας εκπροσωπεί την αθάνατον έμπνευσιν της αρχαίας τέχνης και την νοσταλγίαν του Αθηναίου διά το φως και τα χρώματα της Αττικής», το παράθεμα και στην εισαγωγή της *Νεράιδας*, σ. 18 και στη μονογραφία του Γέροντα, *ό.π.*, σ. 98.

⁴¹ Ο θεατρόφιλος Καμπούρογλου είναι πολύ πιθανό να έχει παρακολουθήσει την παράσταση του *Φυσέκη* και είναι σχεδόν βέβαιο ότι έχει δει τη χαρακτηριστική φωτογραφία του «Χαρούπη»-Παντόπουλου, του μαύρου του έργου. Σύμφωνα με το Παραστασιολόγιο του Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλου*, τ. 2, πίν. 189, πρόκειται για το έργο των Α. Dennerly-F. Dugué, *Ο Φυσέκης ή Οι νικητοκλέπται των Παρισίων*, το οποίο παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στην Αθήνα, 17-12-1883 και τον ρόλο του Χαρούπη είχε αναλάβει ο Παντόπουλος. Από το 1887 και μέχρι το 1896 *Ο Φυσέκης* έχει μια τακτική θέση στη θεατρική ζωή της Αθήνας. Η σχετική φωτογραφία δημοσιεύεται στο εγκωμιαστικό για την υποκριτική τέχνη του ηθοποιού, άρθρο, του Ξενόπουλου, «Ευάγγελος Παντόπουλος», *Εστία*, αρ. 24, τ. 35, 1893, σσ. 376-380: 377 και αναδημοσιεύεται από τον Χατζηπανταζή, *Από τον Νείλου*, τ. Β1, σ. 273. Ο συγγραφέας της *Νεράιδας*, όχι μόνο επιχειρεί μια γενναία μίξη κωμικού-τραγικού στο πρόσωπο του Μαξούτ, αλλά του δίνει κι έναν μεγάλο ρόλο στη σκηνική του παρουσία, γεγονός που σχολιάζεται αρνητικά από τον Ξενόπουλο, *Εστία*, 26-8-1894. Στις σσ. 74-75 της *Νεράιδας*, παρουσιάζεται ένας αράτης έξυπνος, εύστοχος, αλλά και πανούργος και ιδιοτελής. Ένας χαρακτήρας που όταν χορεύει, ο συγγραφέας τού βάζει στο στόμα, δυο αξιοπρόσεκτους

δράματος, τηρουμένων των αναλογιών, ένας όψιμος σαιξπηρικός Τζουτζές, που θα τολμήσει, μέσα από την πλήρη άγνοιά του για το αρχαίο κάλλος, να ξεστομίσει το πιο απομυθοποιητικό σχόλιο, όταν αντικρίζει το άγαλμα της πεσμένης Καρυάτιδας: «Στο διάβολο, μούμια, μούσπασες τη χολή!» (σ. 61).⁴² Έχει κυλήσει πολύ νερό στο ρυάκι της ιστορίας από τις εξιδανικευμένες περιγραφές της τέχνης των Ελλήνων του Βίνκελμαν.⁴³ Αξίζει όμως να προσέξουμε τα λόγια του ίδιου χαρακτήρα, όταν περιγράφει την ζωντανεμένη πια Καρυά, όταν δηλαδή τη θέση της δυτικοθρεμμένης ιδεαλιστικής αρχαιολατρίας έχουν πάρει οι εικόνες του δημοτικού τραγουδιού, νοτισμένες από τον φρέσκο αέρα του καινουραιοφερόμενου ευρωπαϊκού Αισθητισμού: «Σαν τραγουδή σωπαίνη τ' αηδόνι!.. Τα μάτια της έχουν τη φλόγα του μεσημεριού και του μεσονυχτιού το μυστήριο! Όταν λυγίζεται, τσακίξες' εσύ! Όταν σηκώνεται απ' τη θέση της σούρχεται να γονατίσεις!» (σ. 89).

Οι συνέχειες: Η αναβίωση της αρχαιότητας και το ανοιχτό τραύμα της σύλησης του Παρθενώνα από τον Έλγιν

Στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, η «αναβίωση» της αρχαιότητας, τουλάχιστον με τον τρόπο που την οραματίστηκαν οι πρώτοι δραματοουργοί της ανεξάρτητης Ελλάδας, ίσως αποτελεί παρελθόν. Η αναζήτηση ωστόσο της αδιάσπαστης συνέχειας του ελληνισμού παραμένει επίμονα και διαχρονικά το ζητούμενο, ακόμα κι όταν μισοχλευάζεται από έναν αδαή, όπως παρουσιάζεται ο μαύρος του έργου: «Όλο για τα μάρμαρα λένε, που τους τα παίρνουνε, και τα μοιρολογάνε σαν παιδιά τους... Το σόι τους, βλέπεις, κρατάει από δαύτα. Και γεννάει, μπρε, ποτές το μάρμαρο ανθρώπους;» (σ. 74). Ο ίδιος χαρακτήρας, αφού είναι «ξένος» και «άπιστος», υποδεικνύει τις αντιρρήσεις και τα διλήμματα που έχουν προκύψει κατ' επανάληψη από την αδιάλλακτη στάση της εκκλησίας: «Μα ο Δεσπότης τους τα λέει διαβολικά πράγματα, είδωλα τα λέει... Το άκουσα με τ' αυτιά μου... Ποιος έχει δίκιο λοιπόν; Αυτοί ή ο Δεσπότης τους, πούχει και μια πήχη γένεια;» (σ. 74). Την απάντηση έχει δώσει ήδη ο κεντρικός χαρακτήρας του έργου, ο οποίος πο-

στίχους που ξεπερνούν τη φυλή, την εθνότητα, το χρώμα του δέρματος: «Κι όλο η καρδιά του Αγάπη/ χτυπάει τικ-τακ γι' αγάπη» (σ. 76).

⁴² Η υποκριτική τέχνη του Παντόπουλου εισέπραξε και σ' αυτό το έργο πολύ επαινετικά σχόλια, βλ. ενδεικτικά, *Ο Κόσμος*, 10-8-1894: «Ο κ. Παντόπουλος προπάντων ως μαύρος Μαξούτ, αμίμητος». Ο Καμπούρογλου στην εισαγωγή της *Νεράιδας*, σ. 33, επισημαίνει την τεράστια συμβολή του Παντόπουλου: «Ο δαιμόνιος ηθοποιός ούτος, όχι μόνον δια την κατανομήν των προσώπων και την εκμάθησιν του έργου ηργάσθη, αλλά κυριολεκτικώς εμόχθησε βοηθών και τον σκηνογράφον -χρωματίζων ο ίδιος- επί τη

βάσει των εικόνων τας οποίας τω είχαν παραδώσει και αυτούς ακόμη τους κατασκευαστάς των ενδυμάτων και των σκευών καθοδηγών».

⁴³ «[...] κανένας λαός δεν εκτιμούσε τόσο πολύ την ομορφιά όσο οι Έλληνες [...] Η ομορφιά ήταν μια αξία που εξασφάλιζε στο φορέα της τη δόξα [...] ποτέ δεν έδωσε άλλος λαός τόσο συχνά την ευκαιρία στους καλλιτέχνες να αναδειχθούν [...]», Johann Joachim Winckelmann, *Ιστορία της αρχαίας τέχνης. Η τέχνη των ανατολικών λαών, των Ετρούσκων, των Ελλήνων και των Ρωμαίων*, μτφ. Λευτέρης Αναγνώστου, Gutenberg, Αθήνα 2010, σσ. 134-137. Πρώτη έκδοση του πρωτοτύπου 1764.

νάει βαθιά για τα μάρμαρα «που ο Φράγκος αναισθητός, πληρώνει ολόένα» και τ' αρπάζει, αλλά την ίδια ώρα, ο Μιχαήλ προσεύχεται στο «μικρό καντηλάκι της Παναγίας της Χρυσοκαστριώτισσας» (σ. 46). Η αρμονική συνύπαρξη της ειδωλολατρικής αρχαιότητας και του χριστιανισμού είναι ένα φιλόξενο ιδεολογικό αποκούμπι, ιδιαίτερα τούτα τα χρόνια, αφού, τουλάχιστον από την *Ιστορία* του Κ. Παπαρηγόπουλου και εξής, έχει κατοχυρωθεί το τριαδικό σχήμα της πορείας του ελληνισμού.⁴⁴ Επομένως, ο πενήνταετήχρονος Διονύσιος Ταβουλάρης (1840-1928), ο οποίος υποδύεται τον τριαντάχρονο Μιχαήλ, στην πρώτη-πρώτη σκηνή του έργου, μπορεί να απαγγέλλει μπροστά στους Αθηναίους θεατές του γερασμένου θεάτρου Μπούκουρα, τους παρακάτω στίχους, αδιανόητους σε άλλες εποχές, για να συμπληρώσει την προσευχή του στο καντήλι της Παναγίας: «Σ' όλη τη γη καντήλι δεν είν' άλλο./ ά, όχι! Τη δική σου νάχη χάρι./ Από το λύχνο εκείνο τον μεγάλο/ της Αθηνάς, το φως σου έχεις πάρει. Από το λύχνο, που δεν είχε σβύσει/ όπου τον κόσμο ολό είχε φωτίσει» (σ. 47).

Στα τελευταία χρόνια του 19^{ου} αιώνα, οι ιδεολογικές κατασκευές που δημιουργούνται στο εσωτερικό της χώρας, ξανά από τον ανοιχτό διάλογο με την Εσπερία, έχουν διατυπώσει καινούργια επιχειρήματα «περί της καταγωγής των νεότερων Ελλήνων», για να αποκρούσουν τις μεταλλάξεις εκείνης της παλιάς απειλής του Φαλμεράνερ.⁴⁵ Εξάλλου οι κραδασμοί στο πολιτικό σκηνικό του κράτους και οι αλλαγές στη στάση των ευρωπαϊκών δυνάμεων απέναντι στα μεγαλοϊδεατικά οράματα του ελληνισμού, οδήγησαν σε μεγάλα σκαμπανεβάσματα τις σχέσεις με την Ευρώπη. Οι δραματουργοί καταθέτουν πλέον την καχυποψία τους για τα οφέλη του εξευρωπαϊσμού κι ενίοτε δηλώνουν ανοιχτά την αποστροφή τους τόσο προς τους Εγγλέζους όσο και προς τους Φράγκους.⁴⁶ Ανάλογη στάση θα κρατήσει και ο συγγραφέας της *Νεράιδας*.⁴⁷ Το κέντρο, όπου θα συναντηθούν οι εγχώ-

⁴⁴ Χαρακτηριστικές είναι οι θέσεις που εκφράζει ο Καμπούρογλου το 1936, στην ομιλία κατά την αποκάλυψη της προτομής του: «Μεταξύ ανασκαφομανίας και συγχρονισμού των Αθηνών ευρεθείς, προσεπάθησα να γεφυρώσω δια της αδιασπάστου ενότητας της ελληνικής ψυχής μιαν χαώδη απόστασιν κατεχομένην από την Βυζαντινήν θρησκοληψίαν, από την Φράγκικην αυθάδειαν και από την Τουρκοκρατικήν απαισιότητα. Κάτω από την όχι βεβαίως χαριτωμένην τριλογίαν αυτήν, όπως κάτω από τα πεσμένα μέσα σε βαθειά ρεμματιά φθινοπωρινά φύλλα, έρρεαν ηρέμα κελαρύζοντα τα διανγί και κρυστάλλινα νάματα του αιωνοβίου και συνεχούς Ελληνισμού», το παράθεμα από τον Δ. Αλ. Γέροντα, *Δημήτριος Γρ. Καμπούρογλου*, σ. 44.

⁴⁵ Ο Δ. Γέροντας, *ό.π.*, σσ. 37-38, μιλώντας για την «εθνική αξία» του έργου του Καμπούρο-

γλου, κάνει λόγο για τα «αποδεικτικά στοιχεία» που προσκομίζει εναντίον της θεωρίας του Φαλμεράνερ και των οπαδών του. Ο Πούχγερ, *Ο Γεώργιος Βιζυηνός*, σ. 30, υποστηρίζει ότι στο πνευματικό κλίμα της Μπελ Επόκ «η αρχαιολατρία δεν έχει καταλαγιάσει και μετριάσει και το φάντασμα του Fallmerayer στοιχειώνει ακόμα ως φόβητρο την πατριδολατρική αθηρογραφία». Βλ. επίσης Μ. Γ. Μερακλής, «Ο Φαλμεράνερ και η ελληνική λαογραφία», στον τόμο Ε. Χρυσός (επιμ.), *Ένας κόσμος γεννιέται – Η εικόνα του ελληνικού πολιτισμού*, σσ. 269-276.

⁴⁶ Θόδωρος Χατζηπανταζής, «Η ενσωμάτωση του Βυζαντίου στο διάγραμμα της εθνικής ιστορίας», *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα. Από το 19^ο στον 20^ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σσ. 79-116.

⁴⁷ Στη σ. 68 της *Νεράιδας*, ο Καμπούρογλου κα-

οιοι δημιουργοί, χωρίς συγκρούσεις, είναι η αδιάλειπτη συνέχεια από την κλασική ρίζα. Ετούτο το ζητούμενο σπρώχνει τον Καμπούρογλου, την ίδια ώρα που αγωνίζεται να χαράξει τις βασικές γραμμές της αθηναϊκής ιστορίας των παππούδων του και όχι του Περικλή, που δείχνει στοργή στα βυζαντινά μνημεία της Αθήνας και συγκεντρώνει τους θρύλους και τις παραδόσεις από την εποχή της δουλείας, σ' ένα θέμα που συνδέει το σήμερα με την κλασική αρχαιότητα: τη βεβήλωση των μνημείων της Ακρόπολης από τον Έλγιν. Υπάρχει άραγε και κάποιο ειδικότερο ερέθισμα που σπρώχνει τον συγγραφέα τη συγκεκριμένη ιστορική στιγμή, να παραδώσει στους Έλληνες επαγγελματίες ηθοποιούς αυτό το δράμα; Σημαντικά για το θέμα μας γεγονότα προηγούνται λίγα χρόνια από την παράσταση της *Νεράιδας του Κάστρου* και δημιουργούν βάσιμες υποψίες, για να τοποθετήσουμε την σύλληψη και την συγγραφή του, σε μικρή χρονική απόσταση από τη σκηηνική του πραγμάτωση.⁴⁸

Λίγα χρόνια πριν, ένα «κίνημα» στην πατρίδα του Έλγιν παρουσιάζει ως δικαιο αίτημα την απόδοση στην Ελλάδα, των αρχαιοτήτων που απέσπασε ο Λόρδος. «Ο λόγιος κ. Φρειδερίκος Χάρισσον θερμώς υποστήριξε το κίνημα, έγραψε δε εν τω 19ω αιώνι, το περίφημόν του άρθρο “Απόδοτε τα ελγίνεια μάρμαρα”», μας πληροφορεί ο Κωνσταντίνος Καβάφης σε κείμενό του, που δημοσιεύεται στην *Εθνική Αθηνών* στο πρώτο μισό του 1891.⁴⁹ Ο αλεξανδρινός ποιητής φαίνεται να παρακολουθεί πολύ στενά το ζήτημα και τη δημοσιογραφική έξαψη που έχει δημιουργήσει στη γηραιά Αλβιώνα, ενώ σχολιάζει εκτενώς τις αστήριχτες και πλήρεις «ανόστου ειρωνείας» αντιρρήσεις που διατυπώνει ο διευθυντής του ίδιου περιοδικού Τζαίμς Νόουλς, στο άρθρο του, «Ο αστείσμος περί των Ελγινείων μαρμάρων». Ο Καβάφης στη συνέχεια αναλαμβάνει να παρουσιάσει ένα προς ένα τα αντεπιχειρήματα του Χάρισσον που ανασκευάζουν τα σαθρά επιχειρήματα του Νόουλς, για να υποστηρίξει με τη σειρά του το δίκαιο αίτημα της επιστροφής των γλυπτών, κοινοποιώντας τις σκέψεις του στον τύπο της Αλεξάνδρειας και της Αθήνας.⁵⁰ Πρόκειται για τα «εθνικά σύμβολα», τα οποία συνδέονται αρ-

τηγορεί ευθέως τόσο τους «Εγγλέζους» όσο και τους «Φραντζέζους», που διεκδικούν τα «μάρμαρα».

⁴⁸ Εκτός από όσα αναπτύσσονται παρακάτω, υπάρχει μια πληροφορία, όχι όμως από τα χέρια του ίδιου του συγγραφέα, στο αφιέρωμα της *Νέας Εστίας*, τχ. 141, σ. 1162: στον κατάλογο των δημοσιευμένων έργων του Καμπούρογλου, σημειώνεται ότι, *Η Νεράιδα του Κάστρου*, τυπώθηκε το 1925, αλλά «εγράφη τω 1890».

⁴⁹ Κωνσταντίνος Π. Καβάφης, *Τα πεζά (1882-1931)*, Μιχάλης Πιερίδης (επιμ.), Ίκαρος, Αθήνα 2003, σσ. 31-40. Ο τόμος περιέχει τα τρία κείμενα του Καβάφη που σχετίζονται με το θέμα μας: «Give back the Elgin marbles» (πρώτη δημοσί-

ευση περ. *Rivista quindicinale di scienza lettere e arti. Organo dell' Athenaeum/ Revue Bi-Mensuelle Αλεξάνδρειας* 3/3, 10 Απρ. 1891, σσ. 60-61), σσ. 31-33. «Τα Ελγίνεια μάρμαρα» (πρώτη δημοσίευση *Η Εθνική Αθηνών*, 30 Μαρτ./ 11 Απρ. 1891), σσ. 34-36. «Νεώτερα περί των Ελγινείων μαρμάρων» (πρώτη δημοσίευση *Η Εθνική Αθηνών*, 29 Απρ. 1891), σσ. 37-40. Το παράθεμα από το πρώτο ελληνόγλωσσο κείμενο. Τα άρθρα διατίθενται τώρα και στον επίσημο δικτυακό τόπο του αρχείου Καβάφη: <http://www.kavafis.gr/prose/content.asp?id=314&cat=6> [16-4-2013].

⁵⁰ Ο Καβάφης, «Νεώτερα περί των Ελγινείων μαρμάρων», *ό.π.*, σσ. 37-40, σημειώνει: «Λέγει ρητώς [ο Χάρισσον] ότι δεν καταδικάζει απο-

ρηκτα με την εθνική ταυτότητα: «Εἰς το ελληγικόν ἔθνος την σήμερον τα ερείπια της Ακροπόλεως εἶναι πολύ σπουδαιότερα και ιερώτερα ἀφ' ὅτι εἶναι οἰονδήποτε ἄλλο εθνικόν μνημεῖον εἰς οἰονδήποτε ἄλλον ναόν. Εἶναι το εξωτερικόν και ορατόν μνημεῖον της εθνικής υπάρξεως και ἀναγεννήσεως».⁵¹ Το βέλος ὁμως, που τρυπά κατευθείαν την καρδιά των κληρονόμων του Φειδία εἶναι η διαπίστωση ὅτι ο κ. Νώουλις: «Δεν φαίνεται να δίδη πολλήν σπουδαιότητα εἰς τα δικαιώματα ἄτινα ἔχει των μαρμάρων “ο ἀναμεμιγμένος μικρός πλῆθυσμός ὅστις σήμερον κατοικεῖ ἐπὶ των ερειπίων της ἀρχαίας Ελλάδος”».⁵² Οἱ Αθηναῖοι ἀναγνώστες των ἀρθρων του Καβάφη διαπιστώνουν ὅτι οἱ Ευρωπαῖοι που κατέχουν λαθραία τους «περικαλεῖς ἀδάμαντες της Αττικής» περιφρονοῦν τους ἀπογόνους του Περικλή και οἱ τελευταῖοι καλοῦνται για μια ἀκόμα φορὰ να ἀποδείξουν τα ἀναφαίρετα δικαιώματά τους.⁵³ Ἀνάμεσά τους βρῖσκεται ὁ Δημήτριος Καμπούρογλου, ὁ ὁποῖος ἔχει ἕναν ἐπιπλέον λόγο να εἶναι ἐνήμερος των ἐξελιξέων περὶ των κλασικῶν ἀρχαιοτήτων, ἀφοῦ τούτα τα χρόνια (1891-1892) ἐποπτεύει τις ἀνασκαφές της Ἱερᾶς Οδοῦ και του Δαφνίου, ἐργαζόμενος για την Ἀρχαιολογική Ἐταιρεία, ἔχοντας ἐξασφαλίσει την πρόσληψή του ἀπὸ τον Στέφανο Κουμανοῦδη.⁵⁴

Στο πνευματικό κλίμα που ἐπηρεάζει τον συγγραφέα της *Νεράιδας*, θα πρέπει να ἐντάξουμε και την ἐκδοση του δέκατου ὄγδου τόμου των *Ἀπάντων* του Α. Ρ. Ραγκαβῆ (1888), που περιλαμβάνει μεταξὺ ἄλλων τους λόγους που ἐκφωνοῦσε ὡς γραμματέας της Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας στα πρώτα χρόνια μετὰ την ἰδρυσὴ της (1840-1849).⁵⁵ Ἐκεῖ ὁ παλαιάμαχος τώρα Φαναριώτης ἀναπολοῦσε «την

λύτως τον λόρδον Ἐλγιν τον υπεξαίρεσαντα τας περὶ οὐ ὁ λόγος ἀρχαιότητος, ἐκθέτει ὁμως 4 λόγους δι' ὧν ἀποδεικνύεται ὅτι ἡ κατοχὴ των μαρμάρων ὑπὸ τε του λόρδου Ἐλγιν πρώτον, και του ἀγγλικῶ ἔθνους δεύτερον, ἀντίκειται εἰς τας ἀρχὰς του δικαίου. α) Ὁ λόρδος Ἐλγιν ἀπέκτησε τα μάρμαρα του Παρθενῶνος οὐχὶ ἀπὸ τους Ἕλληνας, ἀλλὰ ἀπὸ τους δυνάστας αὐτῶν Τούρκους. β) Οἱ Ἕλληνες ἐναντιώθησαν καθ' ὅσον τοῖς ἦτο δυνατόν εἰς την μετακόμισιν αὐτῶν, και οὐδέποτε ἐπράξαν τι πρὸς βλάβην των. γ) Οἱ ἄνθρωποι του λόρδου Ἐλγιν ἀφῆρσαν ὅ, τι ἤθελαν ἀνευ της ἐλαχίστης μερίμνης δια το μνημεῖον ὅπερ ἀπεγύμνωσαν. δ) Το βρεταννικόν ἔθνος ἀπέκτησε τα ελληγικά μάρμαρα ἀντὶ ποσοῦ μηδαμινού”. Ἄλλως παραδέχεται ὅτι ὁ λόρδος Ἐλγιν “πιθανόν ἐντίμως να εθεώρη ὅτι ἔσωξε δια την ἀνθρωπότητα τα πολύτιμα ταῦτα κειμήλια”».

⁵¹ Ὁ.π., παράθεμα του Καβάφη ἀπὸ το ἀρθρο του Χάρισσον.

⁵² Καβάφης, «Τα Ελγίνεια μάρμαρα», σσ. 34-36.

⁵³ Ὅποσδήποτε το θέμα δεν ἐξαντλεῖται σις

ἐπισημάνσεις γύρω ἀπὸ τα ἀρθρα του Καβάφη, ἀλλὰ ἡ περαιτέρω διερεύνησή του υπερβαίνει το πλαίσιο της παρούσας ἐργασίας.

⁵⁴ Στις ἐπαφές του Καμπούρογλου με την Ἀρχαιολογική Ἐταιρεία βοήθησε ὁ Κωνσταντῖνος Κόντος. Τη συζήτηση με τον Στέφανο Κουμανοῦδη περιγράφει ὁ ἴδιος σε ἀρθρο του με το ψευδώνυμο Ἀναδρομάρης, «Μεταξὺ Μεγάλων», ἐφ. *Ἐστία*, 28-7-1927. Ἀπόσπασμα της ἴδιας συνουμῆς, βλ. Ι. Σιακῆς, Δ. Γ. Καμπούρογλου, σ. 73. Τη συγκίνηση του συγγραφέα ἀπὸ τα εὐρήματα των ἀνασκαφῶν, βλ. Ἀναδρομάρης, «Ὁ Μυστικός Κρίνος», ἐφ. *Ἐστία*, 25-4-1913 και Σιακῆς, ὁ.π., σσ. 74-75. Βλ. ἐπίσης, *Πρακτικά της Ἀρχαιολογικῆς Ἐταιρείας*, 1891-1892, σσ. 12-13.

⁵⁵ Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς, *Ἀπαντα τα Φιλολογικά*, τ. 18, *Ἀρχαιολογία*, Ἀφοῖ Περρῆ, Ἀθήνα 1888, σσ. 205-313. Για τὴ δραστηριότητα του Ραγκαβῆ στην Ἀρχαιολογική Ἐταιρεία, βλ. Κωνσταντῖνα Ριτσάτου, «*Με των Μουσῶν τον ἔρωτα...*». Ὁ Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς και το ελληγικό θέατρο, Πανεπιστημιακῆς Ἐκδόσεις Κρήτης, Ἡράκλειο 2011, σσ. 423- 438.

αρχαίαν εύκλειαν της Ελλάδος» και έδειχνε τον δρόμο του χρέους: «η νέα Ελλάς οφείλει ουδέποτε να παύσηται εις αυτήν ατενίζουσα». ⁵⁶ Στον πρώτο κιάλας λόγο των *Απάντων* του Ραγκαβή, ο Καμπούρογλου μπορούσε να διαβάσει όχι μόνο σημαντικές για το θέμα του ιστορικές πληροφορίες, αλλά και υψηλής λογοτεχνικής αξίας περιγραφές για το ανοιχτό τραύμα στις ψυχές των Ελλήνων από τη βεβήλωση των μνημείων της Ακρόπολης, καθώς και διστακτικά –αλλά τόσο πρόωπα– διατυπωμένο προς την «γενναιόφρονα Αγγλία» το αίτημα της επιστροφής τους. ⁵⁷ Η είδηση του θανάτου του Έλγιν (Παρίσι 1841) δίνει μια καλή ευκαιρία στον γραμματέα της Αρχαιολογικής Εταιρείας, στο δεύτερο λόγο του, να αναφερθεί εκτενώς στην ιστορία των μνημείων της Ακρόπολης, σημειώνοντας τους μεγάλους σταθμούς των καταστροφών και υπογραμμίζοντας ότι καμιά δεν μπορεί να συναγωνιστεί τη βαρβαρότητα του «ψυχρού αρχαιοκάπηλου» Λόρδου (σ. 239). ⁵⁸ Με ανάλογο τρόπο κινείται ο Καμπούρογλου στο εισαγωγικό σημείωμα της *Νεράιδας του Κάστρου*, περιγράφοντας συνοπτικά την τελευταία περίοδο των πολεμικών συρράξεων και επιμένοντας στο «άλγος» που προξένησε στους υπόδουλους ακόμα Αθηναίους, η «διαρπαγή» των αρχαιοτήτων από τον Έλγιν. ⁵⁹ Ο Ραγκαβής, αφού περιγράψει με κάθε λεπτομέρεια τα «λάφυρα» του νέου «Ηρόστρατου» και τις ανάληπτες ενέργειες που ακολούθησαν, ζητά τη συνδρομή της Ευρώπης στο δίκαιο αίτημα των Ελλήνων. ⁶⁰ Ο γερμανοσπουδαγμένος

⁵⁶ Είναι λόγια του Ιάκωβου Ρίζου Νερούλου, προέδρου τότε της Αρχαιολογικής Εταιρείας, τα οποία παραθέτει ο ανιψιός, επιτείνοντας τη σημασία τους, *Απαντα*, σ. 206.

⁵⁷ Ο γλαφυρός κάλαμος του Ραγκαβή αναφέρεται στο αριστούργημα του Φειδία που ο Έλγιν «επωφελούμενος την σιγήν ην επέβαλλεν ημίν ο ζυγός, και χρήσιν ποιούμενος φριμανίου Οθωμανικού, ού αυθαιρέτως παρεξέτεινε την έννοιαν, απέσπασεν αυτά από της αρχαίας των θέσεως, κολοβώσας το σεβαστόν τέμενος, ως την ψευδή εκείνην μητέρα, ήτις, στερουμένη παιδός, εξίτηι να λάβη το ήμισυ του τέκνου της αντιζήλου της» (σ. 209). Με αφορμή την είδηση ότι την ίδια χρονιά (1840) η Αγγλία επέτρεψε στους Γάλλους να πάρουν από την Αγ. Ελένη το σώμα του Ναπολέοντος, ο Ραγκαβής θα εκφράσει αμέσως παρακάτω την ευγενή προοδοσία: «Θέλει άραγε ανατείλει ποτέ ημέρα καθ' ην η γενναιόφρων Αγγλία, ως αποδίδει σήμερα εις την οικείαν γην τα λείψανα του πολεμίου της, θέλει αποδώσει εις την γην της Ελλάδος τα λείψανα των αρχαιοτήτων, τούτων των διηνεκών αντικειμένων θαυμασμού παγκοσμίου» (ό.π., σ. 213).

⁵⁸ Η αφήγηση του Ραγκαβή ξεκινά από την αρχαιότητα και φτάνει μέχρι τη βόμβα του Μοροζίνι που κλόνησε εκ θεμελίων το αρχαίο οικοδόμημα. Στη συνέχεια, αμερώνει σχεδόν έξι σελίδες (238-244) στην περιγραφή της μεγαλύτερης καταστροφής, «της απειροκάλου κολοβώσεως των αριστουργημάτων ά η οικουμένη εθαύμαζεν», όταν «ο εις εξηγενησμένον και πεφωτισμένον έθνος ανήκων Λόρδος Έλγιν, [...] “έπραξεν ό,τι οι Γότθοι δεν έπραξαν”» όπως έγραψε ο ποιητής των «μεγάλων αισθημάτων και των ευγενών ιδεών Βύρων» (ό.π., σ. 240).

⁵⁹ Ο Καμπούρογλου ξεκινά την εισαγωγή της *Νεράιδας*, σ. 8, με την ιστορία του Παρθενώνα από τη μεγάλη έκρηξη του Σεπτεμβρίου του 1687 για να φτάσει στη μεγαλύτερη καταστροφή όλων των εποχών, εκείνη του Λόρδου Έλγιν: «Οι κάτοικοι των Αθηνών ήσαν υπερίφρανοι διατας αρχαιότητάς των. Ευνόητον λοιπόν είναι το άλγος, το οποίον ησθάνθησαν, δια την τελευταίαν ταύτην άπίστευτον διαρπαγήν, διενεργουμένην μάλιστα τόσον αθρόως, τόσον ασυστόλως, τόσον επισήμως –πανηγυρικός σχεδόν».

⁶⁰ Ραγκαβής, *Απαντα*, σ. 241.

«ετερόχθων» Φαναριώτης παραμένει δέσμιος του εξιδανικευτικού τρόπου με τον οποίο η γερμανική διανόηση προσέλαβε την κλασική αρχαιότητα: «Αλλ' αι Μούσαι εκάλυψαν το πρόσωπόν των θρηνούσαι την ημέραν της μεγάλης αυτής βεβηλώσεως».⁶¹ Ο «αυτόχθων» Αθηναίος Καμπούρογλου αντίθετα, θα ακούσει και θα καταγράψει με προσοχή τους εγχώριους θρύλους και τις παραδόσεις. Θα δει νεράιδες και μαρμαρωμένες βασιλοπούλες στη θέση των Μουσών. Όπως κι αν ονομάζονται ωστόσο, απ' όπου κι αν είναι βγαλμένες, όλες ανεξαιρέτως, πάντα θρηγούν μαζί με τους κατοίκους του «Ριζόκαστρου», την απώλεια της πατρογονικής κληρονομιάς.⁶² Π' αυτό και το σημείο, όπου θα συναντηθούν οι δυο λόγιοι είναι η οργή που προκαλεί διαχρονικά η «βαρβαρότητα» του Έλγιν, βαφτισμένη ιερόσυλα, στανάματα της τέχνης.⁶³ Όσο περνούν όμως τα χρόνια ο Ραγκαβής διαπιστώνει ότι προς το παρόν η απόδοση των Ελγινείων είναι «ονειροπολήματα φρούδα» και η Αρχαιολογική Εταιρεία καταφέρει να εξασφαλίσει τουλάχιστον μερικά αντίγραφα, ανάμεσα στα οποία βρίσκεται και εκείνο της κλεμμένης Καρυάτιδας.⁶⁴ Από τους λόγους του πρώτου γραμματέα της Αρχαιολογικής Εταιρείας μαθαίνουμε ότι ο Καμπούρογλου και οι συμπολίτες του, κοντά στο τέλος του 19^{ου} αιώνα μπορούν να ατενίζουν όρθιες όλες τις Καρυάτιδες, στο «αποκαταστημένο» πια Ερέχθειο, ωστόσο το δράμα του νεότερου συγγραφέα αποκαλύπτει ότι το τραύμα, από την σύληση των μνημείων της Ακρόπολης, δημιουργεί διαχρονικά την ίδια βαθιά οδύνη.

Ο Μιχαήλ, την ώρα που βρίσκεται δέσμιος, αλλά αγέρωχος, μπροστά στον πασά, συμπυκνώνει με τον καλύτερο τρόπο την στόχευση του συγγραφέα: «Εμείς αλλάξαμε ρούχα, μα δεν αλλάξαμε ψυχή! Έφυγε η χρυσή χλαμίδα των αρχαίων, και ήρθε το μαύρο ράσο των χριστιανών, όπως έφυγε η δόξα και ήρθε το μαρτύριο!» (σ. 94-95). Ο χριστιανισμός όχι μόνο δεν συγκρούεται αλλά διαδέχεται

⁶¹ *Ό.π.*, σ. 242.

⁶² Καμπούρογλου: «Όταν μάλιστα αφηρέθη υπό των πρακτόρων του Έλγιν και αυτή η Καρυάτις του Ερέχθειου, τόσοσ πολύ επόνεσαν οι κάτοικοι, ώστε επίστευσαν –η ψυχή των είχαν από πολλού προδιατεθή εις τούτο– ότι ήκουσαν τη νύκτα τους θρήνους των λοιπών Καρυατίδων, εις τους οποίους απήντα διά του θρήνου της από τους βράχους του Ριζόκαστρου και η απαχθείσα. –Ήσαν όλαι Βασιλοπούλαι, τας οποίας είχε κάποτε μαρμαρώσει ένα κακό Στοιχείο» (*ό.π.*, σ. 8).

⁶³ Ραγκαβής: «Τι ήθελεν ειπέ φρίττουσα η Ευρώπη, αν ευρών τις εικόνα του Ραφαήλου ή του Απελλού, και αδυνατών να την μετακομίση, ήθελε κόψει χείρας αυτής ή πόδας ή κεφαλάς; Ήθελε προφέρει αράς εναντίον του! Ήθελε κηρύξει νέον Ηρόστρατον!» (*ό.π.*, σ. 242). Και ο

Φραγκόπαπας στη δεύτερη πράξη της *Νεράιδας*: «Μη μιλάτε για τέχνη, σώνει πια! Ντροπή! Στο όνομα της δυστυχισμένης αυτής τέχνης γίνεται ό,τι γίνεται, και όχι γι' αυτήν. Τι είχαν να πάθουν τ' αρχαία πάνω στην Ακρόπολη; Πετρίτσα δε μπορούσε να πάρη κανέναν από κει. Και μάλιστα να τα βγάξετε όπως τα βγάξετε; Τι αξία έχουν τα μάρμαρα του Παρθενώνος έξω από τη θέση τους; Κάτω από την απόσταση που τους χρειάζεται; Χωριστά απ' το κτίριό τους; Μακρυνά απ' την ατμόσφαιρα του τόπου των; Μακρυνά απ' τον ήλιο της πατρίδας των, που τα χρυσώνει, που τα ζωντανεύει; Όποιος αγαπά την τέχνη μεταχειρίζεται τη δύναμή του να την προφυλάξει, όχι να την καταστρέψει. Τεχνίτης, που γκρεμίζει, που κομματιάζει, που αρπάζει τα πράγματα που λείει πως τα θαυμάζει, είναι τ' ολιγώτερο ασεβής, αν δεν είναι τρελλός» (*ό.π.*, σ. 70).

στοργικά την αρχαιότητα. Επιπλέον το πέπλο της Καρυάς υφαίνει τώρα η λαϊκή παράδοση. Το στήσιμο της «αχειροποιήτου εκείνης γεφύρας, η οποία εμφανίζει ενιαίο το αμιγές και το άσπιλον της Ελληνικής ψυχής», με τα λόγια του ίδιου του Καμπούρογλου, προφανώς δεν ήταν η επιδίωξη μόνο του συγγραφέα της *Νεράιδας*. Η δική του γενιά, η «νέα γενιά» για τον 19^ο αιώνα, πράγματι άλλαξε οπλοστάσιο. Τοποθέτησε καινούργια ορόσημα κι έβαλε νέες πυξίδες στην εξερεύνηση του χάριτη του ελληνισμού. Παραμένει όμως βαθιά προσηλωμένη σε μια εθνική επιδίωξη, σε έναν αμετακίνητο στόχο: την απόδειξη της αδιάσπαστης συνέχειας. Ένας πυρήνας που εξακολουθεί να ενεργοποιεί το ιδεολογικό υπόστρωμα της νέας δραματουργίας.

Ο Μιχαήλ της εγχώριας Μπελ Επόκ δένεται με το χρέος απέναντι στην πατρίδα, όσο οι πατριώτες στις προεπαναστατικές ακόμα τραγωδίες του Ιωάννη Ζαμπέλιου. Θυσιάζει τον έρωτά του αλλά και την ίδια τη ζωή του, για να εξασφαλίσει τα «προνόμια» της πατρίδας του, όπως έκανε μισό αιώνα νωρίτερα ο Φλώρος, στην *Παραμονή*, που εξέδωσε το 1840 ο «συνομιλητής» του γύρω από την ιεροσουλία του Έλγιν, Α. Ρ. Ραγκαβής. Ο νεότερος δραματουργός, παρά τη γενναία προσπάθεια για ρήξεις, παραμένει εγκλωβισμένος στις συνέχειες, καθηλωμένος στις αξιώσεις του πρωτοβάθμιου χερντεριανού εθνικισμού, όπως τουλάχιστον έγινε γνωστός στους πνευματικούς και λογοτεχνικούς κύκλους της Ευρώπης, σαν να μη πέρασε μια μέρα από τη διάδοση της θεωρίας του μεγάλου Γερμανού στοχαστή που γεννήθηκε κοντά στα μέσα του 18^{ου} αιώνα (1744-1803).⁶⁵

⁶⁴ Στο λόγο του 1847 ο Ραγκαβής σημειώνει ότι η Αρχαιολογική Εταιρία δούλεψε επί διετία για την ανασύλωση του Ερεχθείου και τώρα οι δυο Καρυάτιδες που έλειπαν, η μία πεσμένη και η άλλη απαχθείσα, βρίσκονται επιτέλους στη θέση τους (ό.π., σσ. 253, 281-282).

⁶⁵ Isaiah Berlin, «Ο Herder και ο Διαφωτισμός», *Τρεις κριτικοί του Διαφωτισμού Vico, Hamman, Herder*, μετ. Γιώργος Μερτίκας, επιμ. Γεράσιμος Λυκιαρδόπουλος, Κριτική, Αθήνα 2002, σσ.

259-367. Ο μελετητής διακρίνει το «λαϊκισμό» από τον «εθνικισμό» του Herder (1744-1803) και αναλύει σε βάθος τις πραγματικές απόψεις του θεμελιωτή του ρομαντικού κινήματος. Βλ. ιδιαίτερα σ. 277, όπου σημειώνεται η καταδίκη που επιφυλάσσει ο Herder στον «επιθετικό εθνικισμό» και στους κατακτητικούς πολέμους, οι οποίοι είναι «σκέτα εγκλήματα», για να καταλήξει, στη σ. 285: «Δεν υπάρχει περιούσιος λαός».

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΓΕΩΡΓΙΑΔΗ

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΕΠΑΦΕΣ ΤΟΥ ΕΛΛΗΝΙΚΟΥ ΘΕΑΤΡΟΥ ΜΕ ΤΗΝ ΙΣΠΑΝΙΚΗ ΔΡΑΜΑΤΟΥΡΓΙΑ ΣΤΟ 19^ο ΑΙΩΝΑ*

Το ισπανικό δράμα, σε αντίθεση με εκείνο κάποιων άλλων ευρωπαϊκών χωρών, όπως της Αγγλίας, της Γαλλίας και της Γερμανίας, παρέμενε άγνωστο στον ελληνικό χώρο για μεγάλο χρονικό διάστημα, μέχρι το τελευταίο τέταρτο του 19^{ου} αιώνα. Στα χρόνια του ελληνικού ρομαντισμού, στα μέσα του ίδιου αιώνα, ένας από τους βασικότερους υπέρμαχους του κινήματος στην Ελλάδα, ο Δημήτριος Βερναρδάκης, απέκλειε τη λογοτεχνία της Ισπανίας και τα έργα του σημαντικότερου ποιητή του Χρυσού της Αιώνα, του Καλντερόν, από τα πρότυπα του «εθνικού» του δράματος, για να εγκαταστήσει στο κέντρο του ελληνικού ρομαντικού του οράματος, περισσότερο προσφιλείς προς τον ίδιο και τους ομοϊδεάτες του μορφές, σαν εκείνη του Σαίξπηρ. Ενώ, από τους εκπροσώπους του ευρωπαϊκού κινήματος, προσωπικότητες όπως ο Γκαίτε, ο Σίλλερ και ο Ουγκώ, αποτελούσαν τους ακρογωνιαίους λίθους του ρομαντικού του πειραματισμού. Οι αρχές της τιμής, της πίστης και της πατρίδας, ο ιπποτικός χαρακτήρας των ισπανικών έργων του Μπαρόκ, η ιδέα της θρησκείας βάσει της οποίας κινούνταν οι ήρωες, δεν ταίριαζαν, σύμφωνα με τον σημειοφόρο του ελληνικού ρομαντισμού, στις προδιαγραφές του νέου «εθνικού δράματος», που θα έπρεπε να στηρίζεται στην ατομική βούληση και στην δύναμη του ίδιου του δραματικού χαρακτήρα.¹

Το ισπανικό θέατρο εισάγεται ουσιαστικά στην Ελλάδα το 1877, όταν παίζεται στα ελληνικά από το θίασο των αδελφών Ταβουλάρη, το κοινωνικό δράμα *Οι Αδιάφοροι* (*Les insoussants/Los pasivos*), του πρώην Ισπανού πρόξενου στην

* Ευχαριστώ ιδιαίτερα τον Θόδωρο Χατζηπαταζή για τις πολύτιμες πάντα συμβουλές του, καθώς και για τις παραστάσεις του ισπανικού δράματος που έθεσε στη διάθεσή μου, οι οποίες είναι πλέον διαθέσιμες στο ηλεκτρονικό παραστασιολόγιο του δεύτερου τόμου του βιβλίου του *Από τον Νείλον μέχρι τον 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*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2012. Ακόμα, ευχαριστώ τον Αντώνη Γλυτζουρή για τις καίριες επισημάνσεις του στο κείμενο, καθώς και την Ξανθή Ζαχαριάδου για την βοήθειά της στη συλλογή των θεατρικών έργων. Τέλος, τη μεταφράστρια και θεατρολόγο

Μαρία Χατζηεμμανουήλ, που μου εμπιστεύτηκε την διπλωματική της εργασία για την παρουσία του έργου του Λόπε ντε Βέγκα στην Ελλάδα. Η παρούσα μελέτη πραγματοποιήθηκε στο πλαίσιο του ερευνητικού προγράμματος *Πηγές της Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου* του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών (Ίδρυμα Τεχνολογίας και Έρευνας). Ανακοινώθηκε στο IV congreso de Neohelenistas de Iberoamérica «Culturas hispánicas y mundo griego»/ IV Διεθνές συνέδριο Νεοελληνιστών της Ίβηρικής χερσονήσου και της Λατινικής Αμερικής «Ο ελληνισμός από την σκοπιά των ισπανικών πολιτισμών», Zaragoza, 1, 2 y 3 de octubre de 2009.

¹ Δ. Ν. Βερναρδάκης, «Προλεγόμενα περί Εθνικού Ελληνικού Δράματος και ιδίως του παρόντος», στο: *Μαρία Δοξαπατρή, ποίημα*

Ελλάδα Ενρίκ Γασπάρ (Enrique Gaspar y Rimbau).² Υπεύθυνος για τη μεταφύτωση και κύριος εισηγητής του ισπανικού θεάτρου για την επόμενη δεκαετία, θα είναι ο επί χρόνια συντάκτης της *Εφημερίδος* του Δημήτριου Κορομηλά και διευθυντής της δικής του *Νέας Εφημερίδος*, Ιωάννης Καμπούρογλου.³ Ο Καμπούρογλου είχε ήδη μεταφράσει το έργο του Γασπάρ το 1874 από τα γαλλικά, συνοδεύοντας την έκδοσή του με ένα μακροσκελές προλογικό σημείωμα, που αποτελούσε την θεωρητική εισαγωγή του ρεαλιστικού θεάτρου και δράματος στην ελληνική

δραματικών εις πράξεις πέντε, Μόναχο 1858, σσ. ιβ'-ιδ'.

² Πριν από την παράσταση στα ελληνικά, το έργο πρωτοπαίχτηκε μπροστά σε ελληνικό κοινό, στα γαλλικά, από τον εγκαταστημένο στην Αθήνα γαλλικό θίασο του Λαβέρν τον Μάρτιο του 1874, βλ. *Εφημερίς* 8, 18 και 24 Μαρτίου 1874. Ακόμα, Ι. Καμπούρογλου, Πρόλογος στο: Ε. Γασπάρ, *Οι Αδιάφοροι, δραμάτιον εις πράξιν μίαν, μεταφρασθέν εκ του ανεκδότου πρωτοτύπου υπό Ιωάννον Καμπούρογλον προτάσσοντος ολίγας λέξεις*, Αθήνα 1874, σσ. ιβ'-ιγ'. Πριν από αυτό, γνωρίζουμε άλλες δύο παρουσιάσεις ισπανικών έργων, σε ερασιτεχνικό επίπεδο: η μία αφορά την παράσταση του ιντερμέδιου του Λόπε ντε Βέγκα *Η αρπαγή της Ελένης* (*Entre mes del robo de Elena*), το οποίο σύμφωνα με τον Σιδέρη παίχτηκε στη Βραΐλα μάλλον το 1873-1874, κατά πάσα πιθανότητα από ερασιτέχνες. Βλ. Γ. Σιδέρης, *Ιστορία του Νέου Ελληνικού Θεάτρου 1794-1944*, Αθήνα, Ίκαρος, σ. 95 και ο ίδιος, «Ο Λόπε δε Βέγα στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, τ. 57, τχ. 660 (1 Ιανουαρίου 1955), σ. 60. Ακόμα, για το ίδιο, βλ. την διπλωματική εργασία της Μαρίας Χατζημμανουήλ, *Ο Λόπε δε Βέγα στην Ελλάδα*, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 2004, σσ. 13-21. Επίσης το άρθρο της: M. Jatziemmanuñ-Gigantes, «La presencia escénica de Lope en Grecia», *Anuario Lope de Vega VIII*, 2002, σσ. 211-221. Το έργο του Λόπε έχει δημοσιευτεί σε δύο διαφορετικές μεταφράσεις: η μία το 1874 στη Βραΐλα από τον ηθοποιό Γεώργιο Κόντη (Λόπε δε Βέγα, *Η αρπαγή της Ελένης. Κωμωδία μονόπρακτος. Εκδίδεται υπό Γεωργίου Π. Κόντη, Έλληνας ηθοποιού*, Βραΐλα), και η άλλη στο *Αττικόν Ημερολόγιον* του 1873 (Λόπε δε Βέγα, *Η αρπαγή της Ελένης. Διάμεσον* (*Intermezzo*), μετ. Λάμπρος

Γ. Παναγιωτόπουλος, *Αττικόν Ημερολόγιον* 1873, τ. 7, σσ. 331-338). Η δεύτερη, ερασιτεχνική παρουσίαση ισπανικού έργου, αφορά την μετάφραση και την ανάγνωση στη γαλλική γλώσσα του έργου του Γασπάρ, *Η υπό το ένδυμα πενία* (πρόκειται μάλλον για το τρίπρακτο δράμα *La levita*), στον φιλολογικό σύλλογο «Παρνασσός», από τον ίδιο το συγγραφέα. Βλ. Καμπούρογλου, *ό.π.*, σσ. ζ'-η' και *Νεολόγος* (Κων/πόλεως) 16.28 Ιουλίου 1874. Οι *Αδιάφοροι* πρωτοπαίχτηκαν στα ελληνικά από τον θίασο «Μένανδρος» των αδελφών Ταβουλάρη και του Μιχαήλ Αρνωτάκη, στις 27 Νοεμβρίου 1877. Βλ. εφημ. *Εθνικόν Πνεύμα*, *Ωρα*, 23 Νοεμβρίου 1877, *Ποσειδών Πειραιά*, *Εφημερίς*, *Παλιγγενεσία*, *Στόα*, *Ωρα*, 24 Νοεμβρίου 1877, *Εφημερίς* 27 Νοεμβρίου 1877 (κριτική). Το έργο παραμένει ανέκδοτο στα ισπανικά. Βλ. D. Royán Díaz, *Enrique Gaspar. Medio Siglo de Teatro Español*, Biblioteca Romanica Hispanica, Editorial Gredos, Madrid 1957, τ. 1, σσ. 57- 58, 146-147. Για τη γαλλική απόδοση του τίτλου (*Les insoussants*), όπως παίχτηκε από το θίασο του Λαβέρν, βλ. *Εφημερίς*, 8 Μαρτίου 1874. Για την ισπανική απόδοση (*Los pasivos*), βλ. Royán Díaz, *ό.π.*, τ. 1, σσ. 57-58. Το έργο ήταν αρχικά γραμμένο στα ισπανικά διατεταγμένο σε τρεις πράξεις, στη συνέχεια όμως ο συγγραφέας το έγραψε στα γαλλικά σε μορφή μονόπρακτου, Καμπούρογλου, *ό.π.*, σ. κε'. Για τις λιγοστές παραστάσεις του έργου στην Ισπανία, βλ. Royán Díaz, *ό.π.*, τ. 2, σ. 234. Ο Γασπάρ έμεινε ως πρόξενος της Ισπανίας στην Αθήνα, για τρία περίπου χρόνια, από το Μάρτιο του 1871 ως το Δεκέμβριο του 1874. Βλ. L. Kirschenbaum, *Enrique Gaspar and the Social Drama in Spain*, University of California Publications in Modern Philology, τ. 25, No. 4, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1944, σσ. 324-325. Τις ταξιδιωτικές του εντυπώσεις από την Αθήνα,

σκηνή.⁴ Είναι τα χρόνια κατά τα οποία έχει ήδη αρχίσει να παρακμάζει το ρομαντικό ιδεώδες, και τόσο στο θέατρο όσο και στους ποιητικούς και δραματικούς διαγωνισμούς, οι ρομαντικές υπερβολές και εξάρσεις έχουν αρχίσει να αντικαθίστανται με περισσότερο ρεαλιστικές αναζητήσεις και πρότυπα, ενώ σε αντίθεση προς το ρομαντικό δράμα, έχει αρχίσει να αναπτύσσεται και να κερδίζει έδαφος η ηθογραφική κωμωδία.⁵ Το ρεαλιστικό μανιφέστο του Καμπούρογλου, δεν είναι άσχετο με το γενικότερο πνεύμα της εποχής και ακόμα περισσότερο με το πριν από τρία περίπου χρόνια συνταγμένο προλογικό σημείωμα του Άγγελου Βλάχου στον τόμο των *Κωμωδιών* του, όπου λίγο πολύ, προσπαθούσε να διασταυρώσει τον μολιερικό διδακτισμό με κάποιες ηθογραφικές του αναζητήσεις στον τομέα

μπορεί κανείς να τις διαβάσει από τα ισπανικά, στο E. Gaspar, *Viaje á Atenas 1872-1875*, Valencia 1891. Για το ισπανικό θέατρο στον Τύπο της εποχής, βλ. «Το σύγχρονον Ισπανικόν δράμα», *Εφημερίς*, 27 Φεβρουαρίου 1895 και «Χρονικά του παγκόσμιου θεάτρου», *Νεολόγος*, 11 Ιανουαρίου 1895.

³ Για τον Ιωάννη Καμπούρογλου (1851-1903) και το συγγραφικό και μεταφραστικό του έργο γενικότερα βλ. το άρθρο «Ιωάννης Καμπούρογλου», *Επιθεώρησις* 17 Φεβρουαρίου 1895 ή *Νέα Εφημερίς*, 18 Φεβρουαρίου 1895.

⁴ Η υποδοχή λοιπόν του ισπανικού δράματος στην Ελλάδα γίνεται με διαιολογημένη παιδεία και γλώσσα. Δεν γνωρίζουμε το επίπεδο γνώσης του Καμπούρογλου της ισπανικής γλώσσας πάντως δεν πρέπει να ήταν ιδιαίτερα επαρκές, καθώς όπως αναφέρει ο ίδιος, ο Γασπάρ ήταν αυτός που τον εισήγαγε στο πνεύμα των απλούστερων ως προς το ύφος Ισπανών συγγραφέων και εκείνος με τον οποίο διάβαζαν μαζί κάποια από τα σημαντικότερα αριστουργήματα της ισπανικής λογοτεχνίας, Καμπούρογλου, *Οι Αδιάφοροι*, σ. 1'. Όπως φαίνεται και από επιστολές του προς τον Ισπανό πρόξενο το 1899, ο Καμπούρογλου του ζητά να του στείλει κάποια από τα καινούργια του έργα, κυρίως σε γαλλικές μεταφράσεις: Royán Díaz, *Enrique Gaspar*, τ. 2, σ. 172. Τέλος, ένα ακόμα στοιχείο που συντείνει στην υπόθεση ότι ο Καμπούρογλου είχε ατελή γνώση της ισπανικής και ότι κατά πάσα πιθανότητα μετέφραζε την πλειονότητα των ισπανικών έργων που γνωρίζουμε μέσω γαλλικών μεταφράσεων, είναι η νύξη του πρώτου ιστορικού του νεοελληνικού θεάτρου

Νικόλαου Λάσκαρη, στην έκδοση του *Στοιχείου* (1903) ότι ο Καμπούρογλου ακολουθεί τον Γάλλο μεταφραστή του Καλντερόν, Damas-Hinard στην απόδοση του τίτλου του έργου (*L' esprit follet*). Για το πρωτοποριακό μανιφέστο του Καμπούρογλου σχετικά με τη ρεαλιστική σχολή του δράματος, βλ. Σιδέρης, *Ιστορία*, σσ. 126, 139. Όπως αναφέρει ο Καμπούρογλου, «Τοιαύτη οφείλει να ήνε η ποίησις, και την τοιαύτην μόνον εις το της πραγματικής λεγομένης σχολής (école réaliste) κοινωνικόν δράμα (drame social) ευρίσκομεν», Καμπούρογλου, *Οι Αδιάφοροι*, σ. κá. Βλ. για την εισαγωγή και καθιέρωση του «έργου με θέση» στην Ελλάδα, και ειδικότερα για το έργο του Γασπάρ, Ε.-Α. Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”»: η ανανέωση του δραματολογίου στην Αθήνα κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αι.», στο: *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων. Αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 230-231.

⁵ Για μια πληρέστερη εικόνα του θεάτρου της εποχής, χρήσιμα είναι τα κεφάλαια «Η πρόκληση του ρομαντισμού», «Ο μολιερισμός στην κωμωδία» και «Η καθιέρωση του μυθιστορηματικού δράματος», στο Θ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, τ. 1/1: *Ως φοίνιξ εκ της τέφρας του... 1828-1875*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2002, σσ. 192-229, 230-247, 248-254 αντίστοιχα. Ακόμα, το κεφάλαιο «Η πορεία προς την αστική ηθογραφία», στο Θ. Χατζηπανταζής, *Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19ο αιώνα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σσ. 89-112. Ακόμα, Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”», σσ. 220-221, 235.

της εθνικής κωμωδίας.⁶ Είναι η εποχή που η γενιά του 1880 βρίσκεται στα πρόθυρα της πρώτης εξόρμησης, και λίγα χρόνια πριν μεταφράσει ο Καμπούρογλου, με το ψευδώνυμο Φλοξ, την τολμηρή *Νανά* του Εμίλ Ζολά. Ωστόσο, η απόπειρα του Καμπούρογλου σε σχέση με το ρεαλιστικό δράμα, η διάθεσή του να εισαγάγει στο ελληνικό έδαφος σε μια αρκετά πρώιμη εποχή το «έργο με θέση» που καλλιέργησαν πρώτοι Γάλλοι συγγραφείς όπως ο Αλέξανδρος Δουμάς υιός, ο Εμίλ Ωζιέ και ο Οκτάβ Φεγιέ, ήταν συνδεδεμένη με ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία του ελληνικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα, τον διδακτισμό.⁷ Η επιλογή του έργου του Ισπανού Ενρίκ Γασπάρ, του διαμορφωτή του κοινωνικού δράματος (του «έργου με θέση») στην Ισπανία κατά το 19^ο αιώνα, έγινε κατά τον Καμπούρογλου, όχι μόνο εξαιτίας φιλίας που τον συνδέει με τον συγγραφέα, αλλά κυρίως επειδή το έργο του μπορούσε να ανταποκριθεί στον ηθοπλαστικό και διδακτικό ρόλο του θεάτρου, στην προληπτική και καταγγελτική, και επομένως «θεραπευτική» ιδιότητα που μπορεί να έχει ο θεσμός της θεατρικής αναπαράστασης στα ήθη των ανθρώπων.⁸ Το έργο του Γασπάρ παίχτηκε αρκετές φορές, περίπου μέχρι και το 1890, και προσλαμβάνονταν κυρίως ως «οικογενειακό» δράμα, ως ένα έργο που κύριο μέλημά του είναι η διόρθωση και η διάπλαση των ηθών.⁹ Ο κεντρικός του χαρακτήρας, ο Ευπράτης, καταγγέλλει άμεσα οποιαδήποτε κοινωνική υποκρισία

⁶ Βλ. Άγγ. Βλάχος, «Πρόλογος», *Κωμωδία*, Αθήνα (παρά τοις εκδόταις Άγγ. Καναριώτη και Ζ. Γρυπάρη), 1871, σσ. γ'-ισ'.

⁷ Όπως αναφέρει στο προλογικό του σημείωμα για το ρεαλιστικό και κοινωνικό δράμα, «η σκηνή οφείλει να διδάσκη, έτι δε πλέον προπορευομένη του νόμου οφείλει να καταγγέλλη, όσα ούτος μετά καιρόν ερχόμενος θα τιμωρήση, θα απαγορεύση, θα διατάξη», Καμπούρογλου, *Οι Αδιάφοροι*, σ. ιγ'. Βλ. και Δελβερούδη, «Βενετισμός ή "έργα με θέση"», σ. 231. Εκτός από τους *Αδιάφορους*, ο Καμπούρογλου μετέφρασε και άλλα δύο έργα του Γασπάρ, το *La levita*, στο οποίο, όπως ομολογεί, έκανε κάποιες μεταβολές προκειμένου να το προσαρμόσει στα ελληνικά ήθη (στα καθ' ημάς), και το *Los Niños grandes*, που σύμφωνα με τα λεγόμενά του, παίχτηκε μία φορά στη Σμύρνη. Από επιστολή του 1898 προς τον Γασπάρ, φαίνεται πως ο Καμπούρογλου είχε σκοπό να μεταφράσει και άλλα έργα του Ισπανού συγγραφέα για την αθηναϊκή σκηνή και ιδιαίτερα για το Βασιλικό Θέατρο, η αναβολή λειτουργίας του οποίου του ανέστειλε μάλλον τα σχέδια. Βλ. Royán Díaz, *Enrique Gaspar*, τ. 2, σσ. 170-171.

⁸ «Ναι· θα έλθη ο δραματικός ποιητής των νεωτέρων χρόνων και από της σκηνής θα διδάξη

ημίν που έγκεινται αι πληγαί της κοινωνίας ακόμη, ποίαν επούλωσιν απαιτούσι και τις η πλήξασα χείρ. Ούτω δε καταγγέλλων εγγυάται περιβελτιώσεως της κοινωνίας εν τω μέλλοντι· ουκ έστι δε δραματικός ποιητής, ει μη υπό τοιούτου όρον», Καμπούρογλου, *Οι Αδιάφοροι*, σ. κ'.

⁹ Οι *Αδιάφοροι* εκδόθηκαν αρχικά σε επιφυλλίδα της *Εφημερίδος των Συζητήσεων* από 21/4-16 Μαΐου 1874. Στη συνέχεια σε αυτόνομη έκδοση, το 1874 (Ερρ. Γασπάρ, *Οι Αδιάφοροι, δραμάτιον εις πράξιν μίαν, μεταφρασθέν εκ του ανεκδότου πρωτοτύπου υπό Ιωάννον Καμπούρογλον προτάσσοντος ολίγας λέξεις*, εν Αθήναις) και το 1882 (Ερρ. Γασπάρ, *Οι Αδιάφοροι, δραμάτιον ισπανικόν εις πράξιν μίαν υπό Ερρίκον Γασπάρ πρόων προξένου της Ισπανίας εν Αθήναις, μεταφρασθέν υπό Ιωάννον Καμπούρογλον*, εν Κωνσταντινουπόλει). Για την πρόσληψη του έργου ως διδακτικό οικογενειακό δράμα, όποτε παιζόταν στο ελληνικό θέατρο, βλ. *Νέα Εφημερίς* 24 Μαρτίου 1874, *Νεολόγος* (Κων/πόλεως) 16.28 Ιουλίου 1874, *Εφημερίς* 27 Νοεμβρίου 1877, *Εθνικόν Πνεύμα* 8 Ιουνίου 1879, *Νέα Ιδέα* 9 Ιουνίου 1879, *Πρόνοια* (Πειραιά) 1, 3, 7 Μαρτίου 1884, *Πρωία* 28 Ιουνίου 1884, *Παλιγγενεσία* 17 Αυγούστου 1884.

και παρέκκλιση, προσπαθώντας να επαναφέρει την αυστηρότητα και την ηθική, στη διεφθαρμένη μεγαλοαστική κοινωνία του Παρισιού.¹⁰ Ο Ευπράτης, ίσως όνομα συμβολικό, παραπέμπει άμεσα στον μολιερικό Αλσέστ του *Μισάνθρωπου*, που ξεσκεπάζει κάθε είδος κοινωνικής υποκρισίας και διαφθοράς στο όνομα της πολυπόθητης αρετής.¹¹

Στον Ιωάννη Καμπούρογλου οφείλεται επίσης η πρώτη γνωριμία του ελληνικού κοινού με το έργο ενός από τους σημαντικότερους μέχρι και σήμερα εκπροσώπους του ισπανικού θεάτρου, του Πέδρο Καλντερόν ντε λα Μπάγκα.¹² Στα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1880, και κάτω από την επιρροή του εορτασμού των 200 χρόνων από το θάνατο του ποιητή, ο Καμπούρογλου μετέφρασε διαδοχικά τρία έργα του Καλντερόν.¹³ Το *Μυστικά και φωναχτά* (*El secreto a voces*) παίχτηκε όπως φαίνεται μόνο μία φορά, το 1882, στη Σμύρνη, όπως και το *Στοιχείο* (*La dama duente*) του ίδιου συγγραφέα, αλλά το είδος των έργων και το παρωχημένο της υπόθεσης και των χαρακτήρων τους, φαίνεται να μην έκαναν ιδιαίτερα αγαπητό στο ελληνικό κοινό το κατά τα άλλα αριστουργηματικό έργο του Καλ-

¹⁰ Ευπράτης: Γνωστότατον, αλλά και ολίγον λησμονημένον. Το όπλον μου είναι η αυστηρότης, η ηθική». Βλ. την αυτόνομη έκδοση του έργου, Γασπάρ, 1874, *ό.π.*, σ. 7.

¹¹ *Νεολόγος* (Κων/πόλεως) 16.28 Ιουλίου 1874.

¹² Για κάποιες από τις πρώτες παρουσιάσεις του Καλντερόν στον ελληνικό τύπο βλ. το δημοσίευμα με τίτλο «Καλδερών δε λα Βάγκα», στο περιοδικό *Επιθεώρησις πολιτική και φιλολογική*, αριθ. 11, 28 Μαρτίου 1881, σσ. 183-186 και το άρθρο του Δ. Κ. Σακελλαρόπουλου με τίτλο «Το δράμα παρά τοις Ισπανοίς. Πέτρος Καλδερών», στο περ. *Απόλλων*, αρ. 18 (Οκτώβριος 1884), σσ. 275-278.

¹³ Το 1881 έγινε ο Καλδερώνιος ποιητικός διαγωνισμός, με αφορμή τη συμπλήρωση δύο αιώνων από το θάνατο του Καλντερόν. Ο διαγωνισμός ήταν διεθνής και τον προκήρυξε η Ισπανική Ακαδημία της Μαδρίτης. Τις τρεις πρώτες θέσεις στην ελληνική του εκδοχή, πήραν διαδοχικά, ο Κωνσταντίνος Ξένος, ο Ι. Καμπούρογλου και ο Σοφοκλής Καρύδης. Ο τελευταίος μάλιστα υπέβαλε δράμα με τον τίτλο *Καλδερών*, το οποίο κατά πάσα πιθανότητα δεν εκδόθηκε στην συνέχεια, παρά την αγγελία έκδοσής του. Ο Καμπούρογλου υπέβαλε το δικό του ποίημα και στην Ακαδημία της Μαδρίτης, όπου πήρε το χάλκινο μετάλλιο. Για τον Καλδερώνιο διαγωνισμό βλ. Κ. Πετράκου, *Οι Θεατρικοί Διαγωνισμοί*

(1870-1925), Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 95-95· η ίδια, *Θεατρολογικά Miscellanea*, Δίαιλος, Αθήνα 2004, σσ. 42-47. Ακόμα, *Εφημερίς* 18, 19, 20 Φεβρουαρίου, 20 Απριλίου 1881. Για την αγγελία έκδοσης του δράματος του Καρύδη, *Εφημερίς* 23 Απριλίου 1881. Βλ. ακόμα την επιστολή του Καμπούρογλου προς τον Γασπάρ στον Ρογάν Díaz, *Enrique Gaspar*, τ. 2, σ. 170.

¹⁴ Το *Στοιχείο* παίχτηκε τον Ιούνιο του 1882 ενώ το *Μυστικά και φωναχτά* στις 10 Ιουλίου του ίδιου έτους από το θίασο των αδελφών Ταβουλάρη, εφ. *Νέα Σμύρνη* 10 Ιουλίου 1882. Για το *Στοιχείο*, βλ. *Νέα Εφημερίς* 13 Ιουλίου 1882, όπου αναφέρεται αδύστα παράσταση του έργου στη Σμύρνη. Ο Καμπούρογλου αναφέρει ότι τα δύο έργα, παίχτηκαν στη Σμύρνη και στην Κωνσταντινούπολη, βλ. Ρογάν Díaz, *ό.π.*, τ. 2, σ. 170. Σύμφωνα με τον Νικόλαο Λάσκαρη πάντως, το *Στοιχείο* δεν παίχτηκε ποτέ στην ελληνική σκηνή. P. Calderón de la Barca, *Το Στοιχείο, δράμα εις ημέρας τρεις. Μετάφρασις εκ του ισπανικού υπό Ιωάν. Καμπούρογλου*, Αθήνα 1903, εισαγωγικό σημείωμα Ν. Λάσκαρη. Το *Στοιχείο* εκδόθηκε και το 1912: P. Calderón, *Το Στοιχείο, Ο Αλκάδης της Θαλαμείας, δράμα εις πράξεις (ημέρας) τρεις, μετάφρασις Ιω. Καμπούρογλου*, Αθήνα 1912. Το *Μυστικά και φωναχτά* εκδόθηκε κατευθείαν από τα ισπανικά, όπως αναφέρεται, το 1891-92: Καλδερόν,

ντερόν.¹⁴ Το *Μυστικά και φωναχτά*, ανήκει στις παλατιανές κωμωδίες ίντριγκας (στις λεγόμενες *comedias palaciegas* και *comedias de eredo*) του ισπανού συγγραφέα, με δούκες και δούκισσες στον κατάλογο των προσώπων του, και με την υπόθεση να εκτυλίσσεται στην ιταλική αυλή της δούκισσας της Πάρμας.¹⁵ Το *Στοιχειό* αντίστοιχα, ανήκει στις λεγόμενες κωμωδίες του *μανδύα και του ξίφους* (*capa y espada*) του ισπανικού θεάτρου, με ιππότες στα κύρια πρόσωπά τους, που υπερσπίζονται με τη μέθοδο της μονομαχίας ζητήματα τιμής και ερωτικής αντιζηλίας. Όπως είναι φυσικό, το περιεχόμενο και η υπόθεση των έργων αναφέρονται στις κοινωνικές συμβάσεις και στο πλαίσιο της εποχής του 17^{ου} αιώνα, όπου αναπτύσσεται το θέμα του έρωτα άλλοτε ανάμεσα σε αστούς και άλλοτε ανάμεσα σε αριστοκράτες, πάντα στο στυλιζαρισμένο και περίτεχνο ύφος του μπαρόκ.¹⁶ Η παρουσίαση των δύο κωμωδιών πέρασε σχεδόν απαρατήρητη και έμεινε χωρίς συνέχεια, καθώς, όπως έχει ήδη αναφερθεί, στην ελληνική σκηνή και δραματολογία αυτή την εποχή, αναπτύσσεται το ηθογραφικό και ρεαλιστικό κυρίως θέατρο, το οποίο όμως συνυπάρχει με τις ιστορικές τραγωδίες του ρομαντισμού και τα ξένα και εύπεπτα περιπετειώδη μυθιστορηματικά δράματα.¹⁷ Τα έργα του Καλντερόν την εποχή αυτή, αδυνατούν να ενταχθούν στη με αργά βήματα αστική ανάπτυξη των πρώτων χρόνων της εποχής του Τρικούπη, γιατί καθρεφτίζουν μια εποχή παρωχημένη και ξένη προς τα ελληνικά ήθη και τη ζωή της αθηναϊκής πρωτεύουσας. Από τα έργα του Καλντερόν που μετέφρασε ο Καμπούρογλου, ο *Αλκάδης της Θαλαμείας*, το 1884, ήταν αυτό που έτυχε κάπως καλύτερης υποδοχής στο ελληνικό θέατρο, καθώς παίχτηκε τουλάχιστον πέντε συνολικά φορές, από το καλοκαίρι του 1884 ως τον Ιανουάριο του 1885.¹⁸ Η έντονη ηθογράφιση του ενάρτεου και ταπεινού χαρακτήρα του Πέτρου Κρέσπου, η στωικότητα με την οποία αντιμετώπιζε τον βιασμό της κόρης του και την ατίμωση της οικογένειάς του, αλλά και το σκληρό τέλος του έργου με την εικόνα του απαγχονισμένου λοχαγού, θα πρέπει να ήταν κάποια από τα στοιχεία επιτυχίας του έργου.¹⁹ Στο επίκεντρο του

Μυστικά και Φωναχτά (*El secreto a voces*), Κωμωδία εις τρεις ημέρας. (Μετάφρασις εκ του ισπανικού υπό Ιω. Κ. Καμπούρογλου), Παρνασσός. Περιοδικόν Σύγγραμμα του εν Αθήναις Ομώνυμου Συλλόγου κατά μήνα εκδιδόμενον υπό την διεύθυνση Χαράλάμπου Αννίνου, τ. 14, φυλλάδιον 2 (1891), σσ. 107-130, φυλλάδιον 3 (1891), σσ. 175-187, φυλλάδιον 5 (1892), σσ. 305-318, φυλλάδιον 9 (1892), σσ. 573-583, φυλλάδιον 10 (1892), σσ. 589-602.

¹⁵ Calderon de la Barca, *Four Comedies*, (*From bad to worse - The secret spoken - The worst is not always certain - The advantages and disadvantages of a name*), translated with an introduction by Kenneth Muir. With notes to the individual plays

by Ann L. Mackenzie, The University Press of Kentucky, Kentucky 1980, σσ. 7, 70.

¹⁶ M. McKendrick, *Theatre in Spain 1490-1700*, Cambridge University Press, Cambridge, New York - Port Chester - Melbourne - Sydney 1989, σσ. 166-169.

¹⁷ Δελβερούδη, «Βενετισμός ή “έργα με θέση”», σ. 220.

¹⁸ Η πρώτη παράσταση του έργου δόθηκε στις 31 Αυγούστου 1884 στο θερινό θέατρο του Πειραιά. Βλ. *Πρόνοια* (Πειραιώς) 24, 28, 30 Αυγούστου, 1, 3, 4 Σεπτεμβρίου 1884, *Σφαίρα* (Πειραιώς), *Νέα Εφημερίς*, *Στοά*, *Ωρα*, 31 Αυγούστου 1884.

¹⁹ Βλ. για τον *Αλκάδη της Θαλαμείας*, W. Ward-

προβληματισμού του δράματος βρίσκονται ζητήματα τιμής και δικαιοσύνης ως κοινωνικά και ηθικά στοιχεία και το έργο στο σύνολό του απομακρύνεται αρκετά από τα ενδιαφέροντα του αστικού κοινού της ελληνικής πρωτεύουσας.²⁰ Η τύχη του Καλντερόν στο εγχώριο θέατρο φαίνεται πως δεν ήταν ιδιαίτερα ευνοϊκή, αφού τα παραπάνω έργα δεν παίχτηκαν ξανά σε όλη τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα.

Η σημαντικότερη τελικά επιρροή του ισπανικού θεάτρου στο ελληνικό εμφανίστηκε με την παράσταση της ισπανικής θαρθουέλας *Γκραν Βία* (*Μεγάλη Οδός*, *La Gran Via*) των Φελίπε Περέθ, Φεντερίκο Χουέκα και Χοακίν Βαλβέρδε (Felipe Pérez, Federico Chueca, Joaquín Valverde), από τον περαστικό από την Αθήνα ιταλικό θίασο Γονζάλες, την άνοιξη του 1894.²¹ Με τη *Γκραν Βία* μεταφερόταν με έμμεσο τρόπο στην ελληνική σκηνή το εμπορικά επιτυχημένο είδος της ευρωπαϊκής επιθεώρησης, που κύριο περιεχόμενό του ήταν η σάτιρα των θεμάτων της επικαιρότητας, διανθισμένων με γνωστά μελωδικά κομμάτια της ευρωπαϊκής μουσικής.²² Η κοσμοπολίτικη ισπανική επιθεώρηση που γνώρισε το κοινό της Αθήνας τη χρονιά αυτή, είχε ως κύριο θέμα της την παρέλαση των διαφόρων τύπων και μορφών της Μαδρίτης, την περιγραφή των σύγχρονων ηθών και εθίμων της ισπανικής πρωτεύουσας, με την παρουσίαση επί σκηνής συμβολικών και αλληγορικών μορφών, που σατίριζαν με μουσική και τραγούδια την ζωή και τα γεγονότα της ισπανικής επικαιρότητας.²³ Το κοινό της ελληνικής πρωτεύουσας την εποχή αυτή, ήταν ήδη μυημένο στο ελαφρό μουσικό θέατρο, από την κυριαρχία του ελληνικού κωμειδύλλιου που κρατούσε τον πρωταρχικό του ρόλο στο ελληνικό θέατρο από το 1889.²⁴ Το ίδιο κοινό ωστόσο είχε συνηθίσει να βλέπει επί σκηνής, και μέχρι την εποχή της παρακμής του κωμειδύλλιου, κυρίως την αναπαράσταση των επαρχιωτικών ηθών της ελληνικής επικράτειας, τις περιπέτειες και τα βάσανα των επαρχ-

opper (ed.), *Critical Essays on the Theatre of Calderon*, New York University Press, USA 1965, σσ. 193-202.

²⁰ Για το έργο του Καλντερόν, βλ. McKendrick, *Theatre in Spain 1490-1700*, σσ. 82, 145-146. Το έργο εκδόθηκε δύο φορές, μια το 1903 και μια το 1912. Βλ. P. Calderón de la Barca, *Ο Αλκάδης της Θαλαμείας*, δράμα εις ημέρας τρεις μεταφρασθέν εκ του ισπανικού υπό Ιωάννου Καμπούρογλου, Αθήνα 1903 και P. Calderon, *Το Στοχειό*, *Ο Αλκάδης της Θαλαμείας*, ό.π.

²¹ Για την παράσταση του έργου από τον ιταλικό θίασο και την επίδρασή της στο ελληνικό θέατρο, βλ. Α. Μαράκα, «Η ισπανική Επιθεώρηση “Γκραν Βία” στην αθηναϊκή σκηνή (1894)», *Παράβασις* 3 (2000), σσ. 167-179. Για το είδος της ισπανικής θαρθουέλας βλ. Vincent J. Cincotta, *Zarzuela: The Spanish Lyric Theatre. A complete Reference*, University of Wollongong Press, Aus-

tralia 2002, καθώς και J. L. Sturman, *Zarzuela. Spanish Operetta, American Stage*, University of Illinois Press, Urbana and Chicago 2000.

²² Θ. Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τ. 1/1: *Εισαγωγή*, Ερμής, Αθήνα 1977, σσ. 33-34.

²³ Χατζηπανταζής, ό.π., σ. 97 και ο ίδιος, «Το θεατρικό 1894 στο σταυροδρόμι του χθες με το αύριο», στο «*Εν έτει...*» 1936, 1894, 1940, Εταιρεία Σπουδών, Σχολή Μωραΐτη, Αθήνα 2009, σσ. 126-127. Βλ. και Μαράκα, «Η ισπανική Επιθεώρηση “Γκραν Βία”», σ. 172. Ακόμα, Α. Μαράκα (εισ.-επιμ.-σχολ.), *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση 1894-1926. Τέσσερα κείμενα*, τ. 1: *Αι υπαίθριοι Αθήναι, Έξω Φρενών*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2000, σσ. 23-30.

²⁴ Θ. Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, τ. 1: *Εισαγωγή*, Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» (ανατύπωση της έκδοσης του Ερμή, 1981), Αθήνα 2002, Μαράκα, ό.π., σ. 170.

χιωτών που κατέφθαναν στην Αθήνα για μια καλύτερη ζωή και έρχονταν τελικά, χωρίς να το θέλουν, αντιμέτωποι με τα ασυμβίβαστα προς αυτούς αστικά ήθη της πρωτεύουσας.²⁵ Η επιθεώρηση της *Γκραν Βία* από την άλλη μεριά, προσέφερε στο κοινό της Αθήνας μια άλλη προοπτική, αυτήν της αναπαράστασης των αστικών ηθών με το παράλληλο αίτημα του εξευρωπαϊσμού.²⁶ Η παράσταση της ισπανικής *Γκραν Βία* σημείωσε μεγάλη επιτυχία στο ελληνικό θέατρο και παιζόταν συνεχώς και από άλλους ξένους μελοδραματικούς θιάσους, μέχρι περίπου το Δεκέμβριο του 1895, άλλοτε με μεγαλύτερη και άλλοτε με μικρότερη επιτυχία.²⁷ Το αποτέλεσμα της παρουσίασης αυτής από τον ιταλικό μελοδραματικό θίασο Γονζάλες, ήταν να αυτονομηθούν κάποια από τα πιο δημοφιλή νούμερα του μουσικού αυτού έργου, όπως το «νούμερο των λωποδυτών» ή η «τριωδία των ομβρελλών» και να ενσωματωθούν στο ρεπερτόριο των ελληνικών θιάσων, αντικαθιστώντας πολλές φορές τις μονόπρακτες κωμωδίες που έκλειναν ως τότε τη βραδιά των ελληνικών παραστάσεων.²⁸ Η σημαντικότερη ωστόσο συμβολή της ισπανικής θαρθουέλας *Γκραν Βία* στο ελληνικό θέατρο, από τη διασταύρωσή της με το κωμειδύλλιο, ήταν η γέννηση ενός νέου θεατρικού είδους, της αθηναϊκής επιθεώρησης. Πάνω στα χνάρια της ισπανικής ρεβύ, που είχε φυσικά τις καταβολές της στο αντίστοιχο γαλλικό είδος, δημιουργήθηκαν κατ' απομίμηση, οι δύο πρώτες ελληνικές επιθεωρήσεις, το *Λίγο απ' όλα* του Μίκιου Λάμπρου και οι *Υπαίθριοι Αθήναι* των Νικόλαου Λάσκαρη και Ηλία Καπετανάκη.²⁹ Παρά την μεγάλη επιτυχία της το 1894, η ελληνική επιθεώρηση για λόγους ιστορικών συγκυριών, εξαφανίστηκε για δέκα περίπου χρόνια από την ελληνική σκηνή, και επανήλθε ανανεωμένη το 1905, με το *Εδώ κι εκεί* των Πολύβιου Δημητρακόπουλου και Γεώργιου Τσοκόπουλου.³⁰ Η γέννησή της ωστόσο το 1894, σηματοδοτούσε το αίτημα της σύγχρονης ελληνικής κοινωνίας για εξευρωπαϊσμό, ένα αίτημα σύμφυτο με τη μεγάλη αστική άνθιση που είχε συντελεστεί σταδιακά κατά το τελευταίο τέταρτο του αιώνα, στα χρόνια της πολιτικής διακυβέρνησης του Χαρίλαου Τρικούπη.³¹

Όμως το 1894, στάθηκε σημαντικό όχι μόνο για τη γέννηση της ελληνικής επιθεώρησης από τους σπόρους της ισπανικής *Γκραν Βία*, αλλά και γιατί στην αντίπερα όχθη του εμπορικού ψυχαγωγικού θεάτρου, είχε αρχίσει να γίνεται γνωστό στους ελληνικούς καλλιτεχνικούς κύκλους το κίνημα των Ελεύθερων Θεάτρων

²⁵ Χατζηπανταζής, *ό.π.*, σσ. 90-102.

²⁶ Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, σσ. 40-41, 207-212· Μαράκα, «Η ισπανική Επιθεώρηση "Γκραν Βία"», σ. 177.

²⁷ Μαράκα, *ό.π.*, σσ. 167-172.

²⁸ *Ό.π.*, σσ. 173-179. Η πρώτη παρουσίαση αποσπασμάτων της ισπανικής θαρθουέλας από ελληνικό θίασο έγινε στις 14 Ιουνίου 1894, βλ. *Αστυ, Επιθεώρησις, Εστία, Παλιγγενεσία*, 14 Ιουνίου, *Μηνιτώρ*, 14, 15 Ιουνίου 1894.

²⁹ Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, σσ. 60-61· Μαράκα, «Η ισπανική Επιθεώρηση

"Γκραν Βία"», σ. 177. Για το *Λίγο απ' όλα*, βλ. την εισαγωγή των: Θ. Χατζηπανταζής – Λ. Μαράκα (επιμ.), *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, τ. 1/2: *Λίγο απ' όλα, Κινηματογράφος 1908*, Ερμής, Αθήνα 1977, σσ. 5-40, και για το *Υπαίθριοι Αθήναι*, βλ. Μαράκα, *Ελληνική Θεατρική Επιθεώρηση*, σσ. 46-72. Βλ. και Χατζηπανταζής, «Το θεατρικό 1894», σσ. 126-127.

³⁰ Χατζηπανταζής, *Η Αθηναϊκή Επιθεώρηση*, σ. 7.

³¹ *Ό.π.*, σσ. 205, 207 κ.ε.

της Ευρώπης, που είχε εγκαινιάσει στο Παρίσι ο Αντρέ Αντουάν. Στο πλαίσιο αυτό και με την ελπίδα της επικείμενης λειτουργίας του Εθνικού Θεάτρου, κάποιιοι από τους Έλληνες θιασάρχες και πρωταγωνιστές θέλησαν να δοκιμάσουν τις δυνάμεις τους σε έργα της ευρωπαϊκής εμπροσθοφυλακής.³² Έτσι, τη χρονιά αυτή, παίζονται για πρώτη φορά οι *Βοικόλακες* του Ίμπσεν, ενώ στο ίδιο σκεπτικό, το Δεκέμβριο του 1894, κάνει την εμφάνισή του για πρώτη φορά στην ελληνική σκηνή, το έργο του Ισπανού συγγραφέα Χοσέ Ετσεγαράι, *Ο Μέγας Γαλεότος* (José Echegaray, *El Gran Galeoto*).³³ Το έργο, μεταφρασμένο από τον Δημήτριο Βικέλα, επαναλήφθηκε συνολικά έξι φορές.³⁴ Ανήκε στο είδος του γνωστού στο ελληνικό κοινό «έργου με θέση», στο ρεαλιστικό θέατρο της Ευρώπης του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα, με ανάμικτα στοιχεία μελοδραματισμού, και συνέχιζε, εν μέρει, το νήμα στο ελληνικό θέατρο, που πριν από πολλά χρόνια είχε αφήσει σε εκκρεμότητα ο Ιωάννης Καμπούρογλου, με την μετάφραση του πρώιμου κοινωνικού δράματος του Ερρίκου Γασπάρ, *Οι Αδιάφοροι*.³⁵

Η τελευταία φορά που εμφανίζεται έργο με ισπανικές καταβολές στην ελληνική σκηνή του 19^{ου} αιώνα, είναι το 1895, οπότε και παρουσιάζεται το κωμειδύλλιο *Δον Κιχώτης*, μια διασκευή του πασίγνωστου και δημοφιλούς μυθιστορήματος του Μιγκέλ ντε Θερβάντες, που έκανε ο παλαίμαχος δημοσιογράφος Ιδομενέας Στρατηγόπουλος, σε μουσική του αρχιμουσικού της στρατιωτικής φρουράς, Ιωσήφ Κάισαρη.³⁶ Το έργο του Στρατηγόπουλου, ανήκε στα κωμειδύλλια εκείνα,

³² Ό.π., σσ. 206-207· βλ. και ο ίδιος, «Το θεατρικό 1894», σσ. 130-132.

³³ Χατζηπανταζής, «Το θεατρικό 1894», σσ. 130-133. Για τον Ετσεγαράι βλ. τα άρθρα «Φιλολογική Επιθεώρησης. Έν ισπανικόν δράμα», εφ. *Ακρόπολις*, 24-26 Ιουνίου 1886 και «Σημειώσεις και αναρνώσματα», *Πρωΐα*, 24 Δεκεμβρίου 1894. Ακόμα, D. Thatcher Gies, *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, Cambridge University Press, Great Britain 1994, σσ. 292-309.

³⁴ Το έργο πρωτοπαίχτηκε στις 21 Δεκεμβρίου 1894, βλ. *Ακρόπολις*, *Εφημερίς*, *Καιροί*, 19 Δεκεμβρίου 1894, *Επιθεώρησης* 20 Δεκεμβρίου, *Νέα Εφημερίς*, *Παλιγγενεσία*, 21 Δεκεμβρίου, *Πρωΐα* 21, 23 Δεκεμβρίου, *Εστία* 22 Νοεμβρίου 1894, *Άστυ* 9 Ιανουαρίου 1895. Εκδόθηκε τρεις φορές, βλ. Ι. Ετσεγαράι, «*Ο μέγας Γαλεότος, μεταφρασθέν εκ του Ισπανικού υπό Δ. Βικέλα*», *Εστία Εικονογραφημένη*, 18 Απριλίου 1893, αρ. 16/30 Μαΐου 1893, αρ. 3· Ι. Ετσεγαράι, *Ο μέγας Γαλεότος, δράμα εις πράξεις τρεις, μεταφρασθέν εκ του Ισπανικού υπό Δ. Βικέλα*, Αθήνα 1893 και Ι. Ετσεγαράι, *Ο μέγας Γαλεότος, δράμα εις πράξεις τρεις μεταφρασθέν εκ του Ισπανικού υπό Δ.*

Βικέλα, Αθήνα 21902. Για το μεταφραστικό έργο του Βικέλα γενικότερα βλ. Μ. Βερδιάκη, «Το μεταφραστικό εργαστήρι του Βικέλα», *Παλίμψηστον* 21/22 (2006-2007), σσ. 46-76 και Cr. Luciani, «Ο Δημήτριος Βικέλας μεταφραστής και λογοτεχνικός κριτικός», *Παλίμψηστον* 23 (2008), σσ. 125-138.

³⁵ Πριν από το *Μεγάλο Γαλεότο* βέβαια, δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει τις παραστάσεις των έργων με θέση του Δουμά υιού, βλ. αναλυτικά στο άρθρο της Δελβερούδη, «Βεντετισμός ή “έργα με θέση”», σσ. 219-242.

³⁶ Το έργο πρωτοπαίχτηκε στις 27 Ιουλίου 1895 από τον θίασο του Δ. Κοτοπούλη. Βλ. Γ. Σιδέρης, «Δύο ελληνικές διασκευές του “Δον Κιχώτη”», Θερβάντες *Δον Κιχώτης*, Οργανισμός Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος, Εθνικών Θεάτρων, ΜΒ', Θεατρική περίοδος 1972-1973, 25-27 (Θεατρικό πρόγραμμα), σσ. 25-26· Αλ. Σαμουήλ, *Ιδαλγός της Ιδέας. Η περιπλάνηση του Δον Κιχώτη στην ελληνική λογοτεχνία*, Πόλις, Αθήνα 2007, σ. 307. Εκδόθηκε το 1903, βλ. Ι. Στρατηγόπουλος, *Ο Δον Κιχώτης, Ιλαροτραγωδία εις πράξεις πέντε μετά 16 ασμάτων. Μελοποιηθέντων υπό του*

που εμφανίστηκαν κατά την τελευταία φάση της εξέλιξης του είδους, και από τα οποία ήταν αισθητή και ευδιάκριτη η απουσία των λαογραφικών ή ηθογραφικών ενδιαφερόντων που το χαρακτήριζαν στην πρόωμή του μορφή.³⁷ Η μοναδική ίσως προσπάθεια ηθογραφικής τάσης στη διασκευή του Στρατηγόπουλου διακρινόταν στο ισπανικό χρώμα της μουσικής που υιοθέτησε ο Καίσαρης στη μελοποίηση του έργου.³⁸ Ο *Δον Κιχώτης* είχε αρκετά μεγάλη εμπορική επιτυχία, καθώς οι περιπέτειες του ονειροπόλου ήρωα του Θερβάντες δίνονταν μέσα σε πολυτελείς σκηνογραφίες και θεαματικά εφέ, με φαντασμαγορικά στοιχεία και ευρήματα, που χαρακτήριζαν την τελευταία αυτή περίοδο του κωμειδύλλιου, το οποίο προσπαθούσε να καλλιεργήσει μια περισσότερο ευρωπαϊκή ατμόσφαιρα, στην τελευταία του αναλαμπή.³⁹

Από τα παραπάνω, μπορεί κανείς να διαπιστώσει ότι η υποδοχή του ισπανικού θεάτρου στην Ελλάδα, προσέλαβε έναν ιδιαίτερο και ιδιόμορφο χαρακτήρα, που οφειλόταν κυρίως στις ιστορικές συγκυρίες του εξαστισμού και του εξευρωπαϊσμού της χώρας κατά το τελευταίο τέταρτο του 19ου αιώνα. Γι' αυτό το λόγο, πέτυχαν στην ελληνική σκηνή έργα που δεν ανήκουν στα λεγόμενα αριστουργήματα του παγκόσμιου θεάτρου, όπως οι *Αδιάφοροι* του Γασπάρ, ή η *Γκραν Βία* και οι ελληνικές επιθεωρήσεις που στηρίχτηκαν σε αυτήν, ή ακόμα το ξεπερασμένο πια έργο με θέση, ο *Μέγας Γαλεότος* του Ετσεγαράι, ενώ εκτοπίστηκαν έργα της μεγάλης κλασικής λογοτεχνίας, όπως τα δράματα και οι κωμωδίες του Καλντερόν. Αυτό γίνεται κατανοητό, καθώς κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα, το ελληνικό κοινό πήγαινε στο θέατρο για να παρακολουθήσει από κοντά τους σύγχρονους ευρωπαίους ήρωες της αστικής τάξης και να ταυτιστεί μαζί τους μέσα από τον ψευδαισθησιακό χώρο της σκηνής, κάτι που δεν μπορούσαν να του προσφέρουν τα δράματα και οι κωμωδίες συγγραφέων του χρυσού ισπανικού αιώνα.

αρχιμουσικού της φρουράς κ. Ιωσήφ Καίσαρη, Αθήνα 1903. Για τη σκηνική τύχη του έργου και στα επόμενα χρόνια βλ. Χρ. Καρχαδάκης, «Η σκηνική διαδρομή του "Δον Κιχώτη"», στο θεατρικό πρόγραμμα Μιγκέλ ντε Θερβάντες, *Δον Κιχώτης*, Δημοτικό Περιφερειακό Θέατρο

Βέροιας, Καλοκαίρι 2004, σσ. 8-9.

³⁷ Χατζηπανταζής, *Το Κωμειδύλλιο*, σσ. 33-34.

³⁸ Ό.π., σσ. 138, 139, 150, 228.

³⁹ Ό.π., σ. 150. Βλ. και Σαμουήλ, *Ιδαλγός της Ιδέας*, σσ. 316-317.

ΤΑΥΡΙΔΑ ΚΑΙ ΚΟΛΧΙΔΑ: ΑΠΟ ΤΙΣ «ΕΤΕΡΟΤΟΠΙΕΣ
ΤΟΥ ΔΡΑΜΑΤΟΣ» ΣΤΙΣ ΟΥ-ΤΟΠΙΕΣ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΖΙΩΓΑ

Ο Β. Ζιώγας επιδιώκει από πολύ νωρίς να γράψει θεατρικά έργα «κατά τη συνταγή των αρχαίων κλασικών». ¹ Εξάλλου, δηλώνει ότι «(...) όλα μου τα έργα βασίζονται στην αρχαία τραγωδία, κι εμπεριέχουν τους νόμους της». ² Κι αυτό, διότι πιστεύει³ ακράδαντα ότι η αρχαία ελληνική μυθολογική παράδοση κωδικοποιεί την αρχέτυπη γνώση. Θεωρεί δε ότι είναι σε θέση να αποκρυπτογραφήσει⁴ τους αρχαίους ελληνικούς μύθους, οι οποίοι εμπεριέχουν, όπως πιστεύει, τη νομοτέλεια⁵ που διέπει το σύμπαν. Προσδίδει, δηλαδή, στην αρχαία ελληνική τραγωδία αποκαλυπτικό⁶ χαρακτήρα κι ευαγγελίζεται την επιστροφή στον μύθο και στην αλληγορία της ελληνικής τραγωδίας ως ένα μέσο πνευματικής αφύπνισης⁷ της ανθρωπότητας. Ο ίδιος επιδίδεται στη συγγραφή μιας Νέας Τραγωδίας⁸ κατά το πρότυπο της αρχαίας:

«Ό,τι αναφέρεται στους μύθους είναι η οντολογική μας ταυτότητα. Είναι αυτό για το οποίο είμαστε προορισμένοι. Είναι το εύρος της ύπαρξής μας. Η φυσική

¹ Βασίλης Ζιώγας, Συνέντευξη στον Γιάννη Ξανθούλη, «Το Προξενικό της Αντιγόνης», *Ελευθεροτυπία*, 22 Φεβρουαρίου 1977

² Βασίλης Ζιώγας, Συνέντευξη στη Βένια Γοναποπούλου, «Ζιώγας και πάλι στον Πειραιά», *Ελευθεροτυπία*, 4 Δεκεμβρίου 1986

³ Βασίλης Ζιώγας, «Το θέατρο και η Μονοκρατορία του Χάους», *Περίεργο* 2 (1999), σ. 13: «Η Μυθολογία μας – και για μένα δεν είναι παραμύθι, αλλά αρχέτυπη γνώση (...)»

⁴ Βασίλης Ζιώγας, «Η συμβολή της γυναίκας στον ανθρώπινο Μύθο», *Περίεργο* 1 (1999), σ. 40: «Σαν θεατρικός συγγραφέας, έχω εισχωρήσει βαθιά στους προγονικούς μύθους κι έχω αποκρυπτογραφήσει την αλήθεια τους. Σας λέω, λοιπόν, ότι αποτελούνε την βίβλο της ανθρώπινης φυλής».

⁵ Βασίλης Ζιώγας, «Η αντιστροφή της τραγωδίας», *Περίεργο* 5 (2000), σ. 7: «Κι αυτό αποδεικνύεται από την επιβίωση και συνεχή επαλήθευση της μυθολογίας μας, λες και παραμένει ένα πανανθρώπινο ευαγγέλιο, απ' το οποίο μπορεί να αντλεί κανείς τα αρχέτυπα της ανθρώπινης προϊστορίας».

⁶ Ζιώγας, «Το θέατρο και η Μονοκρατορία του Χάους», σσ. 39-40: «Τους μύθους δεν πρέπει να τους αντιμετωπίζει κανείς επιφανειακά. Στο επίπεδο μιας απλής διήγησης, δηλαδή, κάποιας ιστορίας, αλλά στην νομιμότητα των πράξεων που αναφέρονται. Και εξ αυτού στην αποκάλυψη και ερμηνεία των κοσμικών νόμων».

⁷ Βλέπε Εύη Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, 2010.

⁸ Ο Βάιος Παγκουρέλης στην κριτική του για το θεατρικό έργο *Το μπουκάλι* διέβλεψε την τάση του Β. Ζιώγα να διαμορφώσει μια Νέα Τραγωδία: «Και, τελικά, η φόρμα του έργου αποκτά απόλυτη συνάρτηση με το μυστικό εννοιολογικό περιεχόμενό του, ώστε να ολοκληρωθεί η οικοδόμηση μιας νέας γραφής τραγωδίας, 25 αιώνες μετά τους αρχαίους»· Βάιος Παγκουρέλης, «Η δέσμευση της ελεύθερης επιλογής ή μια νέα γραφή της τραγωδίας», *Διαβάζω*, αρ. 79, Οκτώβριος 1983. Παρατίθεται στο: Μάρα Φιδετζή, *Εργογραφία και παραστασιογραφία - κριτικογρα-*

μας υπόσταση»⁹. Κατά τον Β. Ζιώγα είναι επιτακτικό καθήκον του καλλιτέχνη να προβληθεί «(...) ένα νέο ήθος, ένας νέος λόγος, καλύτερα, που να αναστρέφει τη μειονεκτική θέση των ηρώων της τραγωδίας και να τους υψώνει στη θέση όσων επιβουλεύονταν την ανθρώπινη μοίρα τους, δηλαδή των θεών. Κι αυτό μας υποχρεώνει να υπηρετήσουμε μια νέα κατάσταση. Να αρθρώσουμε, δηλαδή, εμείς οι ίδιοι το θεϊκό λόγο».¹⁰

Η γραφή της Νέας Τραγωδίας, κατά τον Β. Ζιώγα, συνίσταται στην «άρθρωση» ενός νέου λόγου ο οποίος θα «αναστρέφει» τους συμβατικούς μυθολογικούς όρους της αρχαίας τραγωδίας, καθώς «(...) το θέατρο, μέσα από τους ανεστραμμένους όρους της τραγωδίας, μπορεί να βοηθήσει στην οριοθέτηση αυτής της καινούργιας φάσης του ανθρώπινου είδους»¹¹ Έτσι, κατά τον συγγραφέα, το θέατρο θα παράξει το «Νέον Ήθος» κι αυτό θα είναι κάτι «σαν Δευτέρα Παρουσία: το θέατρο στην αρχέτυπη και λόγια μορφή του. Αυτό που προϋπήρξε της Δημιουργίας»¹² Όμως, δεν είναι μόνο οι «αντεστραμμένοι» όροι της τραγωδίας και το Νέον Ήθος που πρέπει, κατά τον Β. Ζιώγα, να ενσωματωθούν στην νέα γραφή τραγωδίας αλλά και «η επιστημονική θεώρηση στην ποιητική αίσθηση των πραγμάτων» η οποία «(...) ελευθερώνει, διανοίγοντας δρόμους» και «φωτίζει έντονα το πνευματικό τοπίο. Προκαλεί εναύσματα και αποκαλύπτει χώρους, όπου επιβεβαιώνονται οι αισθήσεις. Οι νοητικοί δρόμοι, δηλαδή, που οδηγούνε στην τελική αναγνώριση της ολικής υπάρξεως»¹³ Με γνώμονα τα προαναφερθέντα συνέγραψε ο Β. Ζιώγας την *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα*¹⁴ (1987) και τη *Μήδεια*¹⁵ (1995).

Ανασημασιοδότηση του αρχικού μύθου

Όπως αναφέρουν οι ιστορικοί¹⁶ της αρχαιότητας, στην Ταυρίδα και την Κολχίδα δεν μιλιόταν η ελληνική γλώσσα. Επιπλέον, το εθιμικό και θρησκευτικό τελετουργικό των κοινωνιών αυτών εμπεριείχε στοιχεία που για τους Έλληνες θεωρούνταν ανοίκεια έως και απάνθρωπα. Έτσι, σταδιακά διαμορφώθηκε¹⁷ η αντίληψη ότι οι τόποι¹⁸ αυτοί ήταν πολιτισμικά κατώτεροι και αποκαλούνταν βαρβαρικοί.¹⁹

φία, Διπλωματική εργασία, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, Αθήνα 2001, σ. 199

⁹ Ζιώγας, «Η συμβολή της γυναίκας στον ανθρώπινο Μύθο», σ. 39.

¹⁰ Ζιώγας, «Η αντιστροφή της τραγωδίας», σ. 6.

¹¹ Ό.π., σ. 7

¹² Ζιώγας, «Το θέατρο και η Μονοκρατορία του Χάους», σ.15

¹³ Ζιώγας, «Η συμβολή της γυναίκας στον ανθρώπινο Μύθο», σ. 38.

¹⁴ Δακτυλόγραφο από το Αρχείο Γεωργουσόπουλου στο Ε.Λ.Ι.Α.

¹⁵ Δακτυλόγραφο που βρίσκεται στη Βιβλιο-

θήκη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών (Δωρεά Κ. Γεωργουσόπουλου).

¹⁶ Βλέπε Ηρόδοτος (IV, 103,6-21) αναφορικά με την Ταυρίδα και Διόδωρος Σικελιώτης (4,45) και (4,46) αναφορικά με την Κολχίδα.

¹⁷ Βλέπε Edith Hall, *Inventing the barbarian, Greek Self-Definition through Tragedy*, Clarendon Press, Oxford 1989, σσ. 1-13.

¹⁸ Γεωγραφικά η Ταυρίδα έχει προσδιοριστεί στη χερσόνησο της Κριμαίας και η Κολχίδα στη σημερινή Γεωργία.

¹⁹ Jacqueline de Romilly, *Η Αρχαία Ελλάδα εναντίον της βίας*, μτφρ. Μπάμπη Αθανασίου –

Η Ταυρίδα και η Κολχίδα, όμως, ανήκουν στον ευρύτερο ελληνικό κόσμο της αρχαιότητας. Και αυτό προκύπτει αφενός από το ότι μετέχουν σε και συνδέονται με τους γνωστούς μυθολογικούς²⁰ κύκλους στο πεδίο του ελληνικού μύθου και, αφετέρου, από το γεγονός ότι όπως αναφέρουν οι ιστορικές πηγές,²¹ η Ταυρίδα και η Κολχίδα αποτελούσαν αποικίες των Ελλήνων τουλάχιστον από τον 8^ο αι. π.Χ. Άλλωστε, η πολιτισμική συγχώνευση των ντόπιων πληθυσμών με τους Έλληνες άποικους διαφαίνεται και από την αλληλεπίδραση του ελληνικού με το αυτόχθονο στοιχείο, η οποία σήμερα πιστοποιείται μέσα από τα αρχαιολογικά ευρήματα,²² γεγονός που αναδεικνύει την κοινωνική και πολιτισμική τους συνύπαρξη. Συνεπώς, οι εποικισμένοι αυτοί τόποι θεωρούνται, έκτοτε, τμήματα του πλαισίου της ελληνικής επικράτειας, διατηρώντας –όπως φαίνεται στον μύθο και στην ιστορία– αρκετά από τα ιδιαίτερα πολιτισμικά χαρακτηριστικά τους. Συμπερασματικά, οι τοποθεσίες αυτές αποτελούν πραγματικούς τόπους όπου η θεσμοθετημένη πολιτισμική κανονικότητα ανατρέπεται, εν μέρει, ενώ επικρατούν ήθη, συμπεριφορές και πρακτικές που αποκλίνουν από τις αντίστοιχες της συγχρονικής τους ελληνικής κοινωνίας. Υπό το πρίσμα αυτό, αναγνωρίζουμε στους τόπους αυτούς την έννοια της «ετεροτοπίας»,²³ όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Μισέλ Φουκώ:

«Υπάρχουν (...) πραγματικοί τόποι, τόποι λειτουργικοί, τόποι που έχουν σχεδιαστεί εντός του θεσμού ακόμη της ίδιας της κοινωνίας, οι οποίοι αποτελούν κάποιο είδος αντι-θέσεων, (...) εντός των οποίων οι πραγματικές θέσεις, όλες οι υπόλοιπες πραγματικές θέσεις που μπορεί κανείς να βρει στο εσωτερικό μιας κουλτούρας αντιπροσωπεύονται ταυτόχρονα, αμφισβητούνται και ανατρέπονται. (...) Επειδή αυτοί οι τόποι είναι τελείως διαφορετικοί από όλες τις άλλες θέσεις τις οποίες αντανακλούν και στις οποίες αναφέρονται, θα τους αποκαλώ, σε αντίθεση με τις ουτοπίες, ετεροτοπίες. (...) Οι ετεροτοπίες προϋποθέτουν πάντοτε την ύπαρξη ενός συστήματος ανοίγματος και κλεισίματος το οποίο τις απομονώνει και συγχρόνως τις

Κατερίνα Μηλιαρέση, Το Άστυ Αθήνα 2001, σσ. 123-124

²⁰ Βλέπε Ρόμπερτ Γκρέιβς, *Οι ελληνικοί μύθοι*, μτφρ. Λεωνίδα Ζενάκου, Πλειάς-Ρούγκας, Αθήνα 1979, τ. 1, σσ. 170-171, τ. 2 σ. 263, τ. 4 σ. 278 κ.εξ., όπου υπάρχουν αναφορές στην Κολχίδα και την Ταυρίδα σχετικά με τη διασύνδεσή τους μέσω του μύθου με την κυρίως Ελλάδα.

²¹ Darejan Kacharava, Guram Kvirkevelia, *Wine, Worship, and Sacrifice: The golden graves of Ancient Vani*, Institute for the Study of the Ancient World-Princeton University Press, 2008, σσ. 22-24.

²² Ό.π., σσ. 35-36.

²³ Με την φουκωϊκή έννοια της ετεροτοπίας και τη μεταφορά της σε θεατρολογικά συμφραζόμενα έχουν ασχοληθεί και Έλληνες μελετητές.

Βλέπε την εκτενή μελέτη σχετικά με τη θεατρική σκηνή ως ετεροτοπία και την ετεροτοπία ως θεατρική σκηνή στο Γιώργος Π. Πεφάνης, «Περί σκηνών και ετεροτοπιών. Μια Φουκωϊκή ανάγνωση της θεατρικής σκηνής», *Παράβασις* 10 (2010), σσ. 237-251 και Ελευθερία Ιωαννίδου, «Το αρχαίο θέατρο της Επιδαύρου ως ετεροτοπία και η πρόσληψη του αρχαίου δράματος στη νεώτερη Ελλάδα» στο *Παράδοση κι εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνισμό θέατρο, Πρακτικά του Γ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2010, σσ. 457-467. Βλέπε επίσης το άρθρο: Δημήτρης Τσατσούλης, «Η ετεροτοπία της Επιδαύρου», Εφημ. *Ελευθεροτυπία*, 20 Σεπτεμβρίου 2009.

καθιστά προσπελάσιμες. (...) Το τελευταίο χαρακτηριστικό των ετεροτοπιών είναι ότι διαθέτουν μια λειτουργία σε σχέση με τον υπόλοιπο χώρο».²⁴

Κατά τον Φουκώ, για να ονομαστεί ένας τόπος *ετεροτοπικός* θα πρέπει να είναι επακριβώς χωροθετημένος –ήτοι πραγματικός τόπος–, να είναι τόπος θεσμοθετημένος στο πλαίσιο μιας κοινωνίας με την οποία διατηρεί αμοιβαίες σχέσεις πολιτισμικά λειτουργικές, να περιλαμβάνει όλες τις δραστηριότητες μιας κουλτούρας, να είναι προσπελάσιμος και να διαθέτει ένα δικό του κανονιστικό σύστημα το οποίο αμφισβητεί, αντί-κειται και αποκλίνει από ό,τι θεωρείται πολιτισμικά αποδεκτό στην κοινωνία-μήτρα. Με βάση την παραπάνω οπτική, η Ταυρίδα και η Κολχίδα πληρούν τις προϋποθέσεις ώστε να μπορούν να ονομαστούν ετεροτοπίες της αρχαιότητας, καθώς «διαθέτουν την παράδοξη ιδιότητα να συνδέονται με όλες τις άλλες θέσεις αλλά με τέτοιον τρόπο ώστε να (τις) αναιρούν».²⁵ Επομένως, οι τοποθεσίες αυτές συγκροτούν ετεροτοπίες στη κοινωνία της ελληνικής αρχαιότητας,²⁶ στον βαθμό που έρχονται σε αντιδιαστολή με το συγκεκριμένο πολιτισμικό ελληνικό status quo. Οι αρχαίοι τραγικοί ποιητές²⁷ ενσωματώνουν την πολιτισμική παρέκκλιση –γλωσσική αλλά κυρίως θρησκευτική και εθμική– των τόπων αυτών στα δράματά τους, προσδίδοντας στην ετερότητά τους ποικιλία σημειομένων. Στην προσέγγισή μας θα επικεντρωθούμε στις τραγωδίες του Ευριπίδη, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις* και *Μήδεια* που στάθηκαν πρότυπα, αντιστοίχως, για τα δράματα²⁸ του Β. Ζιώγα *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα και Μήδεια*.

²⁴ Μισέλ Φουκώ, *Ομιλίες και Γραπτά 1984, Περί αλλοτινών χώρων* (διάλεξη στη Λέσχη Αρχιτεκτονικών Μελετών, 14 Μαρτίου 1967): *Architecture, Mouvement, Continuite*, τεύχος 5^ο, Οκτώβριος 1984, σσ. 46-49 (Η ελληνική μετάφραση είναι από τον κατάλογο της 1^{ης} Μπιενάλε Σύγχρονης Τέχνης Θεσσαλονίκης, 2007, σ. 23).

²⁵ *Ο.π.*, σ. 22

²⁶ Φυσικά η Ταυρίδα και η Κολχίδα δεν είναι οι μόνες ετεροτοπίες της αρχαιότητας, υπάρχουν πολλές ακόμα, π.χ. Σκυθία, Φρυγία κτλ. Κατά το πρότυπο της φουκωικής ορολογίας μπορούμε να διακρίνουμε ετεροτοπικούς τόπους και στον κατεξοχήν ελλαδικό χώρο, αλλά και μέσα στην ίδια την Αθηναϊκή πολιτεία, αντιστοίχως αναφέρουμε: τα στρατόπεδα εκπαίδευσης των Σπαρτιατών, τα γυμναστήρια και τα συμπόσια στην Αθήνα (Βλέπε James Redfield, «Homo Domesticus», στο βιβλίο *Ο Έλληνας άνθρωπος* (συλλογικός τόμος), μτφρ. Χάρης Τασάκος, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1996)

²⁷ Hall, *Inventing the barbarian*, σ. 17, σσ. 102-13 και σσ. 158-159.

²⁸ Ο Β. Ζιώγας έγραψε κι ένα ακόμα θεατρικό έργο *Οι Κάφροι*, κατά το πρότυπο της τραγωδίας του Ευριπίδη *Ελένη*. Στο συγκεκριμένο θεατρικό έργο, όμως, ο συγγραφέας δεν επενδύει τη θεματική του με επιπλέον σημειομένα που να σχετίζονται με την οπτική της παρούσας μελέτης. Εξάλλου, το δράμα αυτό εκτυλίσσεται στην Αίγυπτο –που είναι μια χώρα αυτόνομη και σαφώς διαχωρισμένη από τον πολιτισμό της ελληνικής αρχαιότητας και άρα δεν μπορεί να χαρακτηριστεί ως ετεροτοπία κατά το φουκωικό πρότυπο. Στη διάκριση αυτή, άλλωστε, παραπέμπει και η Χ. Μπακονικόλα όταν επισημαίνει ότι η λέξη *βάρβαρος* αναφέρεται συχνά στην *Ελένη* του Ευριπίδη αλλά με τη σημασία του «ξένου» ή αλλοδαπού, βλ. Χαρά Μπακονικόλα, *Τραγωδία και γλώσσα*, Ινστιτούτο του Βιβλίου – Α. Καρδαμίτσα, Αθήνα 2008, στο «Τα “εν ταις φιλίαις πάθη” και το ήθος της Μήδειας», σ. 159 και υποσημείωση 34.

Ο Ευριπίδης υιοθέτησε στη μυθοπλασία²⁹ του τον όρο «βαρβαρικός»³⁰ για τις υπαρκτές προαναφερθείσες περιοχές αναφερόμενος στη διαγνωσμένη κοινωνικο-πολιτισμική διαφορετικότητα³¹ τους. Στο πλαίσιο αυτό, η Ιφιγένεια ορίστηκε ιέρεια της θεάς Αρτέμιδος στη «βαρβαρική» Ταυρίδα³² και η Μήδεια ερχόταν από τη «βαρβαρική» Κολχίδα.³³ Ο Ευριπίδης εμφατικά επέμεινε στον χαρακτηρισμό *βαρβαρικές* συγκεκριμενοποιώντας τις αντίρροπες και αντίστροφες πρακτικές των ετεροτοπιών αυτών: στη μεν Ταυρίδα επιδίδονταν σε ανθρωποθυσίες,³⁴ στη δε Κολχίδα ο Ήλιος στάβλιζε κατά τον μύθο³⁵ τα άλογά του, πράγμα που προσέ-

²⁹ Θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η «Ταυρίδα» και η «Κολχίδα» χρησιμοποιούνται από τον Ευριπίδη όπως και η «Θήβα» σε άλλα δράματά του: ως *προσδιορισμένος τόπος* (designated), *γεωγραφικά* τοποθετημένος (geographical locale), ως αντι-Αθήνα (anti-Athens), ως το αρνητικό μοντέλο της Αθήνας (negative model to Athens' manifest image), ως εν τέλει μια άλλη σκηνή (other-scene), όπως αναφέρει ο F. I. Zeitlin στο άρθρο του «Thebes: Theater of Self and Society in Athenian Drama», στον τόμο J. J. Winkler – F. I. Zeitlin (eds.), *Nothing to do with Dionysos? Athenian Drama in its Social Context*, Princeton University Press, Princeton - New Jersey 1990, σσ. 131 και 144-5.

³⁰ Την έννοια της βαρβαρότητας στις τραγωδίες του Ευριπίδη πραγματεύεται, επίσης, η Χ. Μπακονικόλα, *ό.π.*, σσ. 121-134, στο «Η φυλετική ετερότητα ή Οι βάρβαροι, οι Έλληνες και η ειρωνική γλώσσα του Ευριπίδη» καταλήγοντας στο συμπέρασμα ότι χαρακτηριστικά βιαιότητας και αγριότητας –πολεμικής ή μη– αντίστοιχα με των αποκαλούμενων «βαρβάρων» απαντώνται και στην πρακτική των Ελλήνων. Ωστόσο, όπως αναφέρεται από τους ιστορικούς –βλέπε Ηρόδοτος (IV, 103,6-21)–, στους προαναφερθέντες τόπους καταγράφονται τελετουργικού τύπου ανθρωποθυσίες που δεν έχουν το αντίστοιχο τους στην κυρίως Ελλάδα.

³¹ Βλέπε Thomas Harrison (ed.), *Greeks and Barbarians*, Edinburgh University Press Ltd, Edinburgh 1988, στο «Greeks and Barbarians in Euripides' Tragedies: The end of differences», Susanne Said, trl. Antonia Nevill, σ. 85.

³² Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, μτφρ. Τάσου Ρούσσου, Κάκτος, Αθήνα 1992, σ. 33, στ. 31: «ου γης ανάσσει βαρβάροισι βάρβαρος Θόας»

(βασιλεύει ο Θόας, βάρβαρος ανάμεσα σε βαρβάρους): *ό.π.*, σ. 33, στ. 38: «θύω γαρ όντος του νόμου και πριν πόλει» (στη χώρα υπάρχει συνήθεια κι από πριν να θυσιάζω), και σ. 81, στιχ. 629: «μακράν γαρ βαρβάρου ναίει χθονός» (εκείνη αλάργα μένει απ' τη βάρβαρη ετούτη χώρα), και σ. 93, στ. 775: «Κόμισαί μ' ες Άργος, ω σύναμμε, πριν θανείν, εκ βαρβάρου γης» (πάρε με, αδερφέ μου, στο Άργος απ' τη βάρβαρη τούτη χώρα πριν πεθάνω) και σ.103, στ. 906: «φεύγοντας απ' τη χώρα των βαρβάρων», σ. 117, στ. 1086: «αλλ' ευμενής έκβηθι βαρβάρου χθονός» (μα φύγε πρόθυμα απ' τη χώρα των βαρβάρων) και σ. 141, στ. 1337: «και κατήδε βάρβαρα μέλη μαγεύουσ'» (να ψέλνει ξόρκια βάρβαρα) και σ.145, στ.1400: «σώσον με την σην ιερέαν προς την Ελλάδα εκ βαρβάρου γης» (σώσε με απ' τη χώρα τη βάρβαρη που πάω για την Ελλάδα) και σ. 147, στ. 1422: «ω πάντες αστοί τήσδε βαρβάρου χθονός» (της βάρβαρης τούτης χώρας όλοι εσείς πολίτες).

³³ Ευριπίδης, *Μήδεια*, μτφρ. Γιώργη Πατρομανωλάκη, Καρδαμίτσας, Αθήνα 1990, σ123, στ256: «εκ γης βαρβάρου λελησμένη» (λάφυρο από γη βαρβαρική) και σ. 145, στ. 536: «πρώτον μεν Ελλάδαδ' αντί βαρβάρου χθονός γαίαν κατοικείς» (Πρώτον ζεις στην Ελλάδα κι όχι σε βάρβαρη χώρα) και σ. 149, στ. 591: «βάρβαρον λέχος» (στο κρεβάτι μιας βάρβαρης) και σ. 207, στ. 1342: «λειαναν, ου γυναικα, της Τυρσηνίδος Σκύλλης έχουσαν αγριωτέραν φύσιν» (λέαινα όχι γυναίκα, Σκύλλα Τυρρηγική κι ακόμη στη φύση πιο άγρια).

³⁴ Ευριπίδης, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, σ. 33, στ. 38.

³⁵ Ρόμπερτ Γκρέιβς, *Οι ελληνικοί μύθοι*, τ. 1, σσ. 170-171 και τ. 2, σ. 263.

διδε στην περιοχή μια μαγική και υπερφυσική διάσταση, που αποτυπώθηκε στο πρόσωπο της εγγονής του Μήδειας με την ιδιότητα της μάγισσας και της υπέρμετρα σοφής³⁶ γυναίκας. Μπορούμε να υποστηρίξουμε, συνεπώς, ότι στην ευριπίδεια μυθολογία η Ταυρίδα είναι ένας δραματικός τόπος όπου η θεσμοθετημένη από την κοινωνία αξία της ανθρώπινης ζωής ανατρέπεται και η Κολχίδα είναι ένας, επίσης, δραματικός τόπος όπου το υπερφυσικό στοιχείο κυριαρχεί. Πρόκειται, συνεπώς, για τόπους του δράματος, για «κειμενικούς»³⁷ τόπους, όπου τα βασικά χαρακτηριστικά της φουκωικής αντιθετικής και αντιρροπιστικής σχέσης τόπου / ετεροτοπίας πληρούνται στο ακέραιο και παραμένουν προφανή και μέσα στο πλαίσιο του δράματος – το οποίο δράμα αποτελεί εξάλλου έναν κόσμο καθαντόν. Μπορούμε, έτσι, επεκτείνοντας τον όρο του Φουκώ, να μιλήσουμε για «ετεροτοπίες του δράματος», ήτοι για δραματικούς τόπους αντι-θέσεων και αποκλίσεων μέσα στο μυθολογικό πολιτισμικό πλέγμα των τραγωδιών αυτών. Η ετεροτοπία του πραγματικού κόσμου μεταφέρεται, έτσι, στον χώρο του κειμενικού λόγου και του δράματος.³⁸ Εν πρώτοις, φαίνεται ότι κάθε θεατρικό έργο βρίθεται ετεροτοπιών καθώς δυνητικά παρουσιάζει ποικιλία τόπων. Ωστόσο, κάθε έτερος ή αλλότριος δραματικός τόπος που συχνά απαντάται στην πλοκή των θεατρικών έργων δεν αντι-τίθεται, ούτε αντι-βαίνει αναγκαστικά στον κυρίαρχο δραματικό τόπο. Συνεπώς, η ύπαρξη πολλαπλών, απλώς, δραματικών τόπων σ' ένα δράμα, δεν πρέπει να εκλαμβάνεται ως *ετεροτοπία του δράματος*, παρά μόνο αν πληρούνται οι ανωτέρω αναφερθείσες ορίζουσες που είναι συγκεκριμένες και αρκετά περιοριστικές.³⁹

Ο Β. Ζιώγας και στα δύο ανέκδοτα θεατρικά του έργα, *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα* και *Μήδεια* διατηρεί τη μυθολογική βαρβαρική επίκληση και μάλιστα θέτει την ετεροτοπία αυτή ως κομβικό στοιχείο των δραμάτων του. Επανεγγράφει, όμως, την έννοια της ετεροτοπίας στο δικό του σημασιολογικό λεξικό. Αντιστρέφει, δηλαδή, τη σήμανση της έννοιας «βαρβαρότητα», όπως αυτή παρουσιάζεται στις πρωτότυπες τραγωδίες, προσδίδοντάς της –όχι αρνητικό αλλά– το εντελώς αντίθετο νόημα: μια κατάσταση του Είναι υπαρκτικά ανώτερη από την ορατή και γνωστή υλική. Διατηρεί, συνεπώς, τον ανοίκειο χαρακτήρα της ετεροτοπίας σε σχέση με το αρχαϊκό συμβατικό πολιτισμικό πλαίσιο, σημαίνοντάς τον, όμως, με θετικό πρόσημο. Έτσι, οι ετεροτοπίες –Ταυρίδα και Κολχίδα– των τραγωδιών συνιστούν στα δράματα του Β. Ζιώγα τόπους όπου συντελούνται –όχι αποτροπιασ

³⁶ Ευριπίδης, *Μήδεια*, σ. 125, στ. 285: «σοφή πέφυκας» (πανούργα είσαι από τη φύση σου) και σ. 127, στ. 303: «σοφή γαρ ούσα, τοις μεν εμ' επίφθονος» (την ευφυΐα μου είναι πολλοί που φθονούν), σ. 155, στ. 677: «και σοφής δείται φρενός» (η σοφία σου είναι ό,τι χρειάζεται) και σ. 157, στ. 718: «τοιὰδ' οίδα φάρμακα» (μαγικά τέτοια γνωρίζω εγώ).

³⁷ Μισέλ Φουκώ, *Οι Λέξεις και πράγματα*, Μια

αρχαιολογία των επιστημών του ανθρώπου, μτφρ. Κωστής Παπαγιώργης, Εκδόσεις Γνώση, Αθήνα 2008, σ. 13.

³⁸ Εξάλλου, ο ίδιος ο θεατρικός χώρος, ως υπαρκτός τόπος, οικοδόμημα και περιεχόμενο (καλλιτέχνες, θεατές, τεχνίτες) αποτελεί κατά τον Φουκώ μια ετεροτοπία στο πλαίσιο της εκάστοτε κοινωνίας. Βλ. Φουκώ, *ό.π.*, σ. 7.

³⁹ Υπ' αυτό το πρίσμα, υπάρχουν μόνο *συγκε-*

και μαγικές πράξεις αλλά– πράξεις «αποκάλυψης» που υπερβαίνουν τις αισθητηριακές εμπειρίες και αφορούν στην ουσία του όντος.

Στο δράμα *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα* του Β. Ζιώγα, η Ταυρίδα συνιστά έναν τόπο ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο όπου αποκαλύπτεται η ουσία της ανθρωπίνης υπόστασης ενώ στη *Μήδεια* η ίδια και τα δολοφονημένα παιδιά της επιστρέφουν στην πατρίδα της Κολχίδα, η οποία συνιστά μιαν υπαρκτικά και νοητικά ανώτερη διάσταση του όντος. Ο Β. Ζιώγας δεν χωροθετεί γεωγραφικά, όπως πράττει ο Ευριπίδης, τις ετεροτοπίες των δραμάτων του Ταυρίδα και Κολχίδα, καθώς αντιπροσωπεύουν –κατ’ αυτόν– τόπους ακατάληπτους στο υλικό πεδίο. Πρόκειται συνεπώς για ου-τοπίες,⁴⁰ για μη υποκείμενους στην αισθητηριακή εμπειρία τόπους. Ειδικότερα, πρόκειται για κοσμικούς χώρους, όπου δίνεται η δυνατότητα στο ον να ανακαλύψει –κατά τον Β. Ζιώγα– τις διαστάσεις και δυνατότητες της υπόστασής του. Ο συγγραφέας επιχειρεί, μ’ αυτόν τον τρόπο, μια ρηξικέλυθη ανα-σημασιοδότηση⁴¹ της μυθοπλαστικής ετεροτοπίας. Μετασχηματίζει την ετεροτοπία του ευριπίδειου δράματος σε μια ουτοπική κοσμική κατάσταση. Τελικά ενώ, οι ετεροτοπίες των ευριπίδειων δραμάτων αντανακλούν ετεροτοπίες του πραγματικού κόσμου, οι ετεροτοπίες των ομώνυμων δραμάτων του Β. Ζιώγα, σε αντιδιαστολή, αντανακλούν ουτοπίες του συμπαντικού⁴² κόσμου. Πρόκειται μάλλον για μια προσωπική πρόσληψη και απόδοση των τραγωδιών αυτών από τον συγγραφέα, η οποία φιλοδοξεί να αποκωδικοποιήσει τους ελληνικούς μύθους με επιστημονικά και φιλοσοφικά συμφραζόμενα. Στη συνέχεια θα εξετάσουμε κάθε μία περίπτωση ξεχωριστά.

Α. Ταυρίδα: μεταίχμιο ζωής και θανάτου

Το δράμα του Β. Ζιώγα *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα* εκτυλίσσεται μπροστά από τον ναό της Αρτέμιδος στην Ταυρίδα. Οι κάτοικοι της Ταυρίδας ονομάζονται Βάρβαροι κι έχουν ως έθιμο να θανατώνουν όλους τους ξένους που φτάνουν στη χώρα, με σκοπό κατά τη διαδικασία της δολοφονίας να εκμαιεύσουν⁴³ από τον μελλοθάνατο

κρυμμένα θεατρικά έργα τα οποία εμπεριέχουν την έννοια «ετεροτοπία του δράματος» που η παρούσα μελέτη εισηγείται.

⁴⁰ Ο όρος χρησιμοποιείται εδώ με την ετυμολογική του έννοια, ως μη-τόπος, ως τόπος που δεν εμπίπτει στην πραγματικότητα των αισθήσεων και όχι με την σημασία που αποδόθηκε από τον Τόμας Μορ στο ομώνυμο έργο του Thomas More, *Ουτοπία*, μτφρ. Νατάσσα Βαρσάκη, Ιάμβλιχος, Αθήνα 2003 κι έκτοτε χρησιμοποιήθηκε κυρίως για να δηλώσει την ιδανική κοινωνία.

⁴¹ Ζιώγας, «Η συμβολή της γυναίκας στον ανθρωπινό μύθο», σ. 39: «Προσπαθώ να δώσω μιαν άλλη νοηματική στην έννοια του μύθου,

γιατί πιστεύω ότι όλη η αλήθεια των πραγμάτων βρίσκεται εκεί. Το ότι οι αρχαίοι Τραγικοί εξηγούσαν τις ανθρώπινες πράξεις μέσω των μύθων και βάσει των μύθων, καταδεικνύει την ορθότητα της θέσης μου. Σαν πλησιέστεροι στη γέννηση της ανθρωπότητας ήσαν γνώστες περισσότερων, μυστικών από εμάς».

⁴² Βλέπε Γραμματικάκης Γιώργος, *Η αντοβιογραφία του φωτός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2005, σσ. 248-250.

⁴³ Ζιώγας, *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα*, δακτυλόγραφο, 1987, σ. 3: Χορός των Εθνών «Σ’ αυτήν την όμορφη χώρα, με τα λουλούδια, τις πηγές και τα ψηλά δέντρα, που απλώνεις το χέρι σου

λέξεις και οράματα που δίνουν πληροφορίες για τη μεταθανάτια κατάσταση. Εκεί φτάνει και η Ιφιγένεια μετά τη θυσία της και γίνεται ιέρεια της θεάς.

Ιφιγένεια: Την ψυχή μου σφάξανε. Και τώρα στα σύνορα του Άδη βολοδέρνω.⁴⁴

Επομένως, στο δράμα του Β. Ζιώρα η Ταυρίδα ισοδυναμεί με τις πύλες του Άδη. Πρόκειται για έναν τόπο/προθάλαμο του θανάτου. Ο συγγραφέας φαίνεται ότι ακολουθεί το εξής σκεπτικό: Η Ιφιγένεια σύμφωνα με τον μύθο θυσιάστηκε. Την τελευταία στιγμή, όμως, η θεά Άρτεμις την μεταμόρφωσε σε ελάφι και την οδήγησε στην Ταυρίδα. Άρα, η Ιφιγένεια βίωσε στιγμιαία τον θάνατο. Δεν είναι, λοιπόν, ούτε ζωντανή ούτε όμως και «τετελεσμένα» νεκρή. Υπάρχει σ' ένα ακαθόριστο χωρο-χρονικό πεδίο, σ' ένα *ανάμεσα*, στο *κατώφλι*⁴⁵ δύο καταστάσεων. Η Ταυρίδα αποτελεί συνεπώς μεταίχμιο ζωής και θανάτου, όπου οι μελλοθάνατοι ξένοι βιώνουν εμπειρίες⁴⁶ αποκαλυπτικές για το επέκεινα. Καθότι ετεροτοπικός τόπος, το κατώφλι αυτό, η Ταυρίδα, απαιτεί τελετουργικό⁴⁷ εξαγνισμό διαδικασία που στο δράμα έχει αναλάβει η Ιφιγένεια. Η ουσιαστική αποκάλυψη συντελείται, όμως, όταν η Ιφιγένεια παρουσιάζει το ξόανο της θεάς Αρτέμιδος⁴⁸ το οποίο έχει έρθει να αναζητήσει ο Ορέστης -κατ' εντολή του χρησμού⁴⁹:

[Έρχεται η Ιφιγένεια κρατώντας ένα χρυσό ολοστρόγγυλο καθρέφτη, βασιμμένο στον κορμό ενός δέντρου που τα κλαδιά του μπλέκονται ολόγυρα και ανα-

και γεύεσαι τους καρπούς ολούθε, ο θάνατος βασιλεύει ... Ο ένας σκοτώνει τον άλλο. Και σαν ξεπέφτει κάποιος ξένος, (...) τον θυσιάζουνε αργά, ηδονικά με γυμνά χέρια.(...) περιμένοντας εκείνη την αποκαλυπτική λέξη που θα τους σώσει. (...) Με αγωνία πασχίζουν να ξεχωρίσουν τη σωτήρια λέξη».

⁴⁴ *Ό.π.*, σ. 4: Πυλάδης: «Στις πύλες του Άδη βρισκόμαστε;» Χορός των Εθνών: «Πράγματι εδώ λατρεύεται ο θάνατος. (...) Αυτή η χώρα είναι το τέλος όλων των ταξιδιών, φίλε» σ. 7: Χορός των Εθνών: «Στις πύλες του θανάτου».

⁴⁵ Σταύρος Σταυρίδης, «Οι χώροι της ουτοπίας και η ετεροτοπία: Στο κατώφλι της σχέσης με το διαφορετικό», *Ουτοπία* τ. 31 (1998), σ. 58: «(...) τα κατώφλια αποκτούν μια διακριτή υπόσταση (...) διαπλάθουν έτσι εκείνον που τα διαβαίνει (...) αναστέλλουν προσωρινά ορισμένα γνωρίσματά του: τα αντιτρέφουν ή τους δίνουν άλλον προσανατολισμό γιατί τον ετοιμάζουν να βρεθεί κάπου αλλού, κάτι που μοιραία τον κάνει άλλο, ριζικά ή ανεπαίσθητα. Στο κατώφλι η μετάβαση ανάμεσα σε ένα πριν και σε ένα μετά,

ανάμεσα σε ένα εδώ και σε ένα εκεί, ανάμεσα σε έναν τόπο και σε έναν άλλο εκφράζεται μέσα από μια κίνηση».

⁴⁶ Η πεποίθηση αυτή είναι κοινή και στους Αιγυπτίους οι οποίοι πιστεύουν στην ύπαρξη μιας λέξης/κλειδί την οποία ακούει ο μελλοθάνατος και μέσω της οποίας του αποκαλύπτεται το άρρητο. Βλ. *Αιγυπτιακή Βίβλος των Νεκρών*, απόδοση Ανδρέα Τσάκαλη, Πύρινος Κόσμος, Αθήνα 1993, σ. 160.

⁴⁷ Φουκώ, *Οι Λέξεις και πράγματα*, σ. 8: «Γενικώς, ένας ετεροτοπικός τόπος δεν είναι τόσο εύκολα προσβάσιμος. Η εξαναγκασμό να βρεθούμε εκεί (...) ή πρέπει να συμμετέχουμε σε ιεροτελεστίες και εξαγνισμούς».

⁴⁸ Το ξόανο διατηρεί τα μυθολογικά χαρακτηριστικά που προσδίδει ο Claude Levi-Strauss στις λεγόμενες *προσωπίδες*. Βλ. Claude Levi-Strauss, *Ανθρωπολογία και μύθος*, μτφρ. Δέσποινα Δεμερτζή, Καρδαμίτσα, Αθήνα 1991, τ. 2, σσ. 126-135.

⁴⁹ Βλ. και Ευριπίδης, *Ιφιγένεια η εν Ταύροις*, στ. 85-90.

παριστάνουν διάφορα έμψυχα όντα. Είναι βαρύς σαν ειδώλιο και τον κρατάει με τα δυο της χέρια. (...)»⁵⁰

Ιφιγένεια: (σηκώνει το ειδώλιο και το δείχνει) Αυτή είναι η Μορφή του!
 Ορέστης: (βλέπει παραξενεμένος το πρόσωπό του) Αυτός είμαι εγώ!
 Ιφιγένεια: Ένας καθρέφτης είναι ο Θεός. Το καθετί που θα κοιτάξει σ' αυτόν θα δει τον εαυτό του. Κι όσο πιο πολύ σταθεί και βλέπει βαθειά μέσα στη φωτεινή του ύπαρξη, ταυτίζεται και γίνεται Όλον.⁵¹

Το ξόανο της θεάς που φυλάσσεται από την Ιφιγένεια στον ναό της Ταυρίδας μετονομάζεται στο δράμα του Β. Ζιώγα σε «Θεία Μορφή». Το ειδώλιο αναπαριστά ένα δέντρο από το οποίο κρέμονται ομοιώματα από έμψυχα όντα. Πρόκειται για το κοσμικό⁵² δέντρο όπως παρουσιάζεται στις δοξασίες και τις θρησκείες όλων των εποχών, ενώ από τα κλαδιά⁵³ του κρέμονται τα όντα και μέσα από τον κορμό του ξεπροβάλλει ένας στρογγυλός καθρέφτης. Η Θεία Μορφή –κατά τον Β. Ζιώγα– είναι η εικόνα που αντανακλάται στον καθρέφτη. Αρκεί να κοιτάξουμε μέσα στον καθρέφτη, να διεισδύσουμε βαθιά στα μυστικά της ατομικής μας ύπαρξης, εκεί που εδράζεται το αδιαφοροποίητο συλλογικό ασυνείδητο για να αναγνωρίσουμε μέσα από τον εαυτό μας το όλον. Μοιάζει σαν ο συγγραφέας να δανειζεται από τον Λακάν τη θεωρία του «σταδίου του καθρέφτη»,⁵⁴ κατά την οποία το νήπιο στην αφετηρία της ψυχικής του ανέλιξης αναγνωρίζει τον εαυτό του όταν κοιτάζεται στον καθρέφτη και μέσω αυτού αντιλαμβάνεται το εγώ του ως ένα όλον. Τερματίζεται, τότε, αυτό που ο Λακάν ονόμασε η «αίσθηση του κατακερματισμένου σώματος». Αντίστοιχη λειτουργία επιτελεί κι εδώ ο καθρέφτης της Θείας Μορφής. Ο Ορέστης αναγνωρίζει το όλον, στο ειδώλό του στον καθρέφτη. Αντιλαμβάνεται, δηλαδή, ότι ο εαυτός του και ο κόσμος είναι ομοούσια. Διαλύεται έτσι η ψευδαίσθηση του κατακερματισμένου και αποκομμένου από τον κόσμο εγώ ενώ αναδεικνύεται η καταγωγική συγγένεια, η συνάφεια και η εξελικτική αλληλεξάρτηση των όντων. Ο συγγραφέας υπερασπίζεται με πάθος το ηρα-

⁵⁰ Ζιώγας, *Ιφιγένεια στην Ταυρίδα*, σ. 31.

⁵¹ *Ο.π.*, σ. 33.

⁵² Mircea Eliade, *Πραγματεία πάνω στην Ιστορία των θρησκειών*, μτφρ. Έλσης Τσούτη, Εκδόσεις Ι. Χατζηνηκολή, Αθήνα 1999 (3^η), σ. 252 κ.εξ: «Ο Κόσμος είναι ιδωμένος με τη μορφή ενός γιγάντιου δέντρου. Το ιδεόγραμμα αυτό της σκανδιναβικής μυθολογίας βρίσκει αντιστοιχίες σε άπειρες άλλες παραδόσεις (...) το δέντρο εικόνα του Κόσμου (Ινδίες Μεσοποταμία, Σκανδιναβία κτλ.)».

⁵³ Η εικονοποίηση αυτή βρίσκει το διακείμενο της και στο Νίκος Καζαντζάκης, *Βίος και πολιτεία του Αλέξη Ζορμπά*, Εκδόσεις Ελ. Καζα-

ντζάκη, Αθήνα 1973, σ. 320: «Είμαστε σκουληκάκια μικρά μικρά, Ζορμπά, (...) πάνω σ' ένα φυλλαράκι γιγάντιου δέντρου. Το φυλλαράκι αυτό είναι η γη μας. Τα άλλα φύλλα είναι τ' αστέρια που βλέπουμε να κουνιούνται μέσα στη νύχτα. Σουρνόμαστε πάνω στο φυλλαράκι μας, και το ψαχουλεύουμε με λαχτάρα, τ' οσμίζόμαστε, μυρίζει, βρωμάει. Το γευόμαστε, τρώγεται. Το χτυπούμε, αντηχάει και φωνάζει σαν πράμα ζωντανό».

⁵⁴ Jacques Lacan, «The mirror stage as formative of the I function as revealed in psychoanalytic experience», *Écrits*, W. W. Norton & Company, N. York - London, 2007, σσ. 75-82.

κλείτειο⁵⁵ «εκ πάντων εν και εξ ενός πάντα».⁵⁶ Για την εικονοποίηση της προσωπικής του οντολογικής αλήθειας, ο συγγραφέας, χρησιμοποιεί γνωστά αρχετυπικά αντικείμενα και σύμβολα: το δέντρο, τον καθρέφτη, τον κύκλο.⁵⁷ Αξιοποιεί τις θρησκευολογικές, μυθολογικές και ψυχαναλυτικές του γνώσεις για να επενδύσει τη Νέα του Μυθολογία και –την κατ’ αυτόν– αποκαλυπτική λειτουργία της. Σ’ αυτήν την αποκαλυπτική εμπειρία μυεί την Ιφιγένεια και τον Ορέστη στο δράμα του –και δι’ αυτών– και τον θεατή.

Η αποκάλυψη αυτή, όμως, λαμβάνει χώρα στην ετεροτοπική Ταυρίδα, στο πεδίο ανάμεσα στη ζωή και τον θάνατο. Διότι, το αληθινό πρόσωπο της «θείας μορφής» δεν είναι δυνατόν να αποκαλυφθεί στο πεδίο των αισθήσεων παρά μόνο σ’ έναν έξω-πραγματικό τόπο, σε έναν ουσιαστικά ου-τόπο – μόνο στο πλαίσιο της θεατρικής σκηνής,⁵⁸ μέσα στην ετεροτοπία του δράματος όπου ο Β. Ζιώγας συστήνει τη δική του ου-τοπία. Έτσι, η ετεροτοπική *βαρβαρική* Ταυρίδα αντικαθίσταται στο δράμα του Β. Ζιώγα με την ου-τοπική κατάσταση πλήρους συνειδητότητας του όντος. Ο συγγραφέας αντί να εφεύρει εξ ολοκλήρου έναν νέο δραματικό τόπο αξιοποιεί τη δομή και τις προδιαγραφές του υπάρχοντος και ανακατασκευάζει τον πρότυπο μυθολογικό τόπο σ’ έναν τόπο ενόρασης και αποκάλυψης.

Β. Κολχίδα: «εξ άλλο σχήμ’ αποστάντες βίου»

Το δράμα του Β. Ζιώγα *Μήδεια* εκτυλίσσεται σ’ ένα δάσος που βρίσκεται έξω από την πόλη της Κορίνθου. Εκεί έχουν συγκεντρωθεί η Μήδεια, η Τριάδα (Βρυμώ, Εκάτη, Λίλιθ) και ο χορός των Μετανηθρώπων – όντα υπερβολικού ύψους που φορούν φαρδιά σφαιρικά ρούχα και καθόρονους ώστε να μοιάζουν σαν μπαλόνια που ίπτανται. Τα όντα αυτά δεν είναι γήινα αλλά προέρχονται από μian άλλη διάσταση. Και η Μήδεια επίσης. Πρόκειται για πεφωτισμένα όντα που γνωρίζουν τη νομοτέλεια του κοσμικού γίγνεσθαι σε αντίθεση με το ανθρώπινο είδος που ζει μέσα στην πλάνη. Η Μήδεια –ως πεφωτισμένο ον– για να σμίξει με τον Ιάσονα που ερωτεύτηκε, έπρεπε να ενδυθεί την υλικότητα. Δέχτηκε να *ενσαρκωθεί* ώστε να μπορέσει να συντελεσθεί ο γάμος τους. Μάλιστα, τον μύησε και στα μυστήρια του σύμπαντος. Μετά την προδοσία τού Ιάσονα, όμως, η Μήδεια οργανισμένη αποφασίζει να εγκαταλείψει την υλικότητά της και να επιστρέψει με τα παιδιά της στην πατρίδα της, την Κολχίδα. Για τη μετάβαση αυτή θα χρειαστεί να αντιστραφεί ο χρόνος και οι πράξεις της. Η Μήδεια, έτσι, σκοτώνει τα παιδιά της

⁵⁵ Ο Β. Ζιώγας είναι βαθιά επηρεασμένος από τον Εφέσιο φιλόσοφο. Βλ. Βάλτερ Πούγγερ, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σσ. 172, 180, 183, 184, 265, 280, 304, 310, 356, 380 και Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου*, σσ. 52, 60, 70, 129, 166, 321, 340, 347, 366, 398.

⁵⁶ Ηράκλειτος απόσπασμα 10, στο Hermann Diels, Walther Kranz, *Die Fragmente Der Vor-*

sokratiker, Weidmann, τ. 2, ⁹Berlin 1960, σ. 153.

⁵⁷ Καρλ Γιουνγκ, *Ο άνθρωπος και τα σύμβολά του*, μτφρ. Αντιγόνη Χατζηθεοδώρου, Αρσενίδης, Αθήνα, χ.χ., σ. 240: «(...) το σύμβολο αυτό -ο καθρέφτης- (...) τονίζει πάντα την πιο σημαντική πλευρά της ζωής: την ενότητά της και την πληρότητά της».

⁵⁸ Βλέπε Πιεφάνης, «Περί σκηνών και ετεροτοπιών», σ. 250.

για να τα ξαναγεννήσει στον τόπο καταγωγής της. Επισυμβαίνει αυτό που η ίδια ονομάζει *ανάσταση*.

Ο Β. Ζιώγας εκκινεί, και σ' αυτό το δράμα του, από τη *βαρβαρική* ετεροτοπία του μύθου. Η βαρβαρότητα εδώ σημαίνεται και πάλι θετικά: η Κολχίδα φαντάζει *βαρβαρική* διότι είναι ουσιαστικά μια υπερ-βατική για τα συμβατικά αισθητηριακά δεδομένα διάσταση του όντος ενώ η Μήδεια έχοντας διευρυμένη συνείδηση κατέχει σοφία, που στα μάτια των κοινών ανθρώπων φαντάζει επικίνδυνη. Και πάλι το μυθολογικό υπόβαθρο ανα-σημασιοδοτείται. Η ετεροτοπία του ομώνυμου δράματος μετασηματιάζεται στο δράμα του Β. Ζιώγα στην από-κοσμη, ου-τοπική Κολχίδα στην οποία τα όντα –Μήδεια και Μετάνθρωποι– αντιλαμβάνονται τη διάρθρωση, τον μηχανισμό, τη νομοτέλεια και το γίνεσθαι που διέπει το σύμπαν.

Με αφορμή τον ευριπίδειο στίχο: «ές άλλο σχήμ' αποστάντες βίου»⁵⁹ που εκφέρει η Μήδεια λίγο πριν σκοτώσει τα παιδιά της, ο Β. Ζιώγας προχωρά στην ανάδειξη της αποκαλυπτικής λειτουργίας που εμπεριέχεται και σ' αυτόν τον μύθο, καταθέτοντας τη δική του ερμηνεία. Η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της στο υλικό επίπεδο –όπως όμως και ο Ευριπίδης υπαινίσσεται– ο θάνατος είναι απλώς ένα *άλλο* σχήμα βίου. Ο Β. Ζιώγας προεκτείνει αυτή τη σκέψη θεωρώντας ότι *θάνατος* σημαίνει *αναγέννηση* σε άλλο κοσμικό επίπεδο. Επομένως, κατά τον συγγραφέα, γέννηση και θάνατος είναι απλώς μια εναλλαγή φάσεων του όντος, εναλλασσόμενες καταστατικές⁶⁰ όψεις του Είναι. Η αλληλοπεριχώριση των δύο φαινομένων –που μόνο στο πλαίσιο της υλικότητας διαχωρίζονται– μορφοποιείται από τον συγγραφέα στην εικόνα της Μήδειας η οποία εισάγει⁶¹ τα παιδιά της ξανά στη μήτρα της για να μεταβούν όλοι μαζί σε ένα *άλλο* σχήμα βίου. Γέννηση και θάνατος συνιστούν, επομένως, μόνο στιγμές συγκρότησης και αναδιάταξης της ενέργειας του όντος, σε διαφορετικά κοσμικά επίπεδα, όπου η παρουσία του παρατηρητή⁶² εκλαμβάνει, αναλόγως της σχετικής κοσμικής του θέσης, ως *γέννηση* και *θάνατο*:

Μήδεια: Χωθείτε κάτω από τη φούστα μου, ξανά πίσω στη θεϊκή μου μήτρα και αρνηθείτε ό,τι κι αν μάθατε σ' αυτόν τον φαινομενικό κόσμο. (...)

[Ο χορός μεταφέρει τη Μήδεια στο βάθος της σκηνής, κρατώντας τα δυο κοιμισμένα παιδιά στα μπράτσα τους. Σταματάνε και τη βοηθάνε να ξεπλώσει. Σηκώνει τα πόδια της, σαν να πρόκειται να γεννήσει.]

⁵⁹ Ευριπίδης, *Μήδεια*, σ. 180, στ. 1039.

⁶⁰ Ζιώγας, «Η συμβολή της γυναίκας στον ανθρώπινο Μύθο», σ. 39: «Όταν η Μήδεια σκοτώνει τα παιδιά της κι αυτοκτονεί για ν' αναστηθούν και οι τρεις τους, δεν διαπράττει κάποιο έγκλημα. Απλώς, βοηθάει τα παιδιά της να μεταπηδήσουν από το ένα κοσμικό επίπεδο σε ένα άλλο. Η λέξη σκοτώνω στη γλώσσα των μύθων, δε σημαίνει θανατώνω, αλλά ωθώ τη ζωή σε μια άλλη κοσμική φάση. Δεν υπάρχει θάνατος με

την έννοια της ολικής απώλειας στη μυθολογία μας».

⁶¹ Βλέπε επίσης αντίστοιχη εικόνα στο «Μήδεια ή Περί εργαλειακής χειρονομίας»: Δημήτρης Τσατσούλης, *Σημεία γραφής και κώδικες σκηνής*, Νεφέλη, Αθήνα 2007, σσ. 196-197.

⁶² Lawrence Krauss, *Σκοτεινή ύλη*, μτφρ. Θεοφάνη Γραμμένου, Τραυλός, Αθήνα 2005, σσ. 80-81 και Πώργος Γραμματικάκης, *Η αντοβιογραφία του φωτός*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις

Και τώρα να ανακαλέσω τις ανθρώπινες πράξεις μου. Όπως όταν δεν είχαν γίνει.(...) Και πρώτα τα δυο μωρά μου, πίσω, ξανά στη μήτρα μου θα μπουνε, κι ως έμβρυα στο αίμα μου θα αναμειχθούνε.

[Οι Μετάνθρωποι βάζουν τα παιδιά μέσα στη φούστα της και τα σπρώχνουν αργά. (...) Η Μήδεια συγκρατείται μα ο πόνος είναι αβάσταχτος κι αφήνει ν' ακουστούν μερικές φωνές της. Όταν τελειώσει η επιστροφή των παιδιών στο σώμα της, η κοιλιά της έχει φουσκώσει σαν να βρίσκεται σ' εγκυμοσύνη.]⁶³

Στο δράμα αυτό η Μήδεια αντιστρέφει τη διαδικασία της γέννας. Οι οδύνες του τοκετού συμπλέκουν με τα μοιρολόγια του θανάτου. Τα παιδιά της απενσαρκώνονται την ύλη για να βρεθούν πέραν του γήινου κόσμου, σ' ένα έτερο κοσμικό ενδιαίτημα, ασύλληπτο από τη λογική. Διότι το ον μπορεί –κατά τον συγγραφέα– να μεταβαίνει σε αλληπάλληλα υπαρκτικά επίπεδα, όπου η υφή της υπόστασής του διαφέρει. Δεν πρόκειται για μετεμψύχωση ή μετενσάρκωση, καθώς για τον Β. Ζιώγα ψυχή⁶⁴ δεν υπάρχει, αφού προσλαμβάνει το όν ως ένα ενιαίο σύνολο ύλης και ενέργειας. Κατ' αυτόν, η μετάβαση σε διαφορετικά υπαρκτικά επίπεδα επιτυγχάνεται αν αξιοποιηθεί ολόκληρο το δυναμικό του εγκεφάλου⁶⁵ αλλά και οι δυνατότητες της αλληλο-μετατροπής ύλης και ενέργειας κατά τη θεωρία της κβαντομηχανικής.⁶⁶ Τότε το ον ανελίσσεται σε όλες τις δυνατές κοσμικές διαστάσεις.

Μήδεια: (...) Αυτή είναι η τελική μορφή του όντος. Εξ αναστάσεως στον άχρονο βίο να εισέλθει και τους σκληρούς νόμους του πνεύματος να ασπασθεί. Πατί εκεί το όν σε ταχύτατη εξέλιξη αναπτύσσεται και βαθιά στην κοσμική πρωτοπορία εναρμονίζεται. (...) Την ανάστασή μου, μαζί με των παιδιών μου πρέπει να επιδιώξω.⁶⁷

Ο Β. Ζιώγας εμπλέκει –συν τοις άλλοις– και το φαινόμενο της ανάστασης, προσπαθώντας να το αποκωδικοποιήσει μέσα από τον δικό του στοχασμό. Αφού η Μήδεια και τα παιδιά της απεκδύονται την ύλη για να μεταβούν σε άλλο υπαρ-

Κρήτης, Ηράκλειο 2006, σσ. 228-229: «Αν ένας παρατηρητής που βρίσκεται εξ ορισμού μέσα στο Σύμπαν κάνει μια μέτρηση, δημιουργείται μια αμέτρητη πολλαπλότητα νέων συμπάντων. Το καθένα απ' αυτά αντιπροσωπεύει μια διαφορετική πιθανή έκβαση της παρατήρησης».

⁶³ Ζιώγας, *Μήδεια*, σ.32-34.

⁶⁴ Βλέπε ενδεικτικά τα θεατρικά έργα *Προξενικό της Αντιγόνης*, *Φιλοκτήτης*, *Το μπουκάλι*, *Ο Ηθοποιός*, *Μήδεια* στο Εύη Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου*.

⁶⁵ Βασίλης Ζιώγας, «Ο Μήδειος», *Περίτεχνο* 4 (1999), σ. 8: «Σε σχέση με την προαναγγελλόμενη μυθική μας διάσταση βρισκόμαστε ακόμη σε χα-

μηλό επίπεδο. Χρειάζονται γενναίες επεμβάσεις στο DNA για να περάσουμε στα επίπεδα της κβαντικής συνείδησης. Και αν σκεφτεί κανείς πως η κβαντική συνείδηση είναι το πρώτο βήμα για την ολική συνείδηση, ο δρόμος είναι μακρύς και προβληματικός».

⁶⁶ Ian Steward, *Παίζει ο Θεός ζάρια*; Τρανός, *μτφρ. Κωνσταντίνος Σαμαράς*, Αθήνα 21998, σ. 335: «Και τα σωματίδια δεν είναι καθόλου σωματίδια, αλλά μια δυαδικότητα σωματιδίου-κύματος, που περιγράφεται από μια κυματοσυνάρτηση της κβαντομηχανικής».

⁶⁷ Ζιώγας, *Μήδεια*, σσ. 25-26.

κτικό επίπεδο ουσιαστικά βιώνουν αυτό που βίωσε και ο Χριστός, δηλαδή, την *ανάσταση*. Απόρριψη, δηλαδή, της υλικότητας κι επιστροφή σ' έναν τόπο πνευματικά ανώτερο. Όπως ειπώθηκε, δεν πρόκειται για έναν μεταφυσικό τόπο, με τη θρησκευολογική έννοια, αλλά για διαφορετικό ενεργειακό επίπεδο του όντος. Προς επίρρωση του ισχυρισμού του, ο Β. Ζιώγας αποτολμά ακόμη έναν παραλληλισμό ανάμεσα στη Μήδεια και τον Χριστό. Αντιστοιχίζει γεγονότα από τη ζωή της Μήδειας με συγκεκριμένα γεγονότα από την πορεία του Χριστού πάνω στη γη. Τα κοινά στοιχεία τους μπορούν να συνοψιστούν στα εξής:

1. Ο Χριστός⁶⁸ και η Μήδεια⁶⁹ είναι οντότητες πεφωτισμένες που προέρχονται από έναν «άλλο», ανώτερο πνευματικά κόσμο και αναγκάστηκαν να ενανθρωπιστούν και να ενσαρκωθούν την ύλη.
2. Και ο Χριστός⁷⁰ και η Μήδεια⁷¹ προδόθηκαν από τους ανθρώπους και μάλιστα από τους πολύ κοντινούς τους (Ιούδας/Πέτρος και Ιάσων αντιστοίχως).
3. Και ο Χριστός⁷² και η Μήδεια⁷³ χλευάστηκαν από τον όγλο και οδηγήθηκαν στην αυτοθυσία.
4. Η διαδικασία αναχώρησής τους από τον κόσμο τούτο, δηλαδή η μετάβασή τους, τόσο του Χριστού⁷⁴ όσο και της Μήδειας⁷⁵ ήταν οδυνηρή.
5. Και οι δύο λιγοψύχησαν κατά την ώρα του μαρτυρίου τους. Μάλιστα η Μήδεια⁷⁶ εκφράζεται με τα ίδια ακριβώς λόγια, όπως και ο Χριστός.⁷⁷
6. Και ο Χριστός⁷⁸ και η Μήδεια⁷⁹ αναλήφθηκαν στον ουρανό μετά από σεισμό και σκοτάδι.

Με τον παραλληλισμό αυτό, ο Β. Ζιώγας επιτυγχάνει τη σύζευξη μυθολογίας και χριστιανισμού, με τη Μήδεια να αποτελεί το μυθολογικό ανάλογο του Χριστού. Ο συγγραφέας κατορθώνει να μεταπλάσει το χριστιανικό δόγμα, αλλά και

⁶⁸ Κατά Ματθαίον, Κεφάλαιον Α', στ. 18.

⁶⁹ Ζιώγας, *Μήδεια*, σ. 26: «Τριάδα: Μια ενανθρωπισμένη θεά δεν έχει άλλο δρόμο».

⁷⁰ Κατά Ματθαίον, Κεφάλαιον ΚΣΤ', στ. 33-34.

⁷¹ Ζιώγας, *Μήδεια*, σ. 6: «Μήδεια: (...) αλλά όταν κάτω απ' το φεγγαρόφωτο δίναμε υπόσχεση αιώνιας αγάπης με τον Ιάσωνα, δεν με αποτρέψατε. Αλλά πειστήκατε κι εσείς όπως κι εγώ στους ψεύτικους όρκους του».

⁷² Κατά Ματθαίον, Κεφάλαιον ΚΣΤ', στ. 65-68.

⁷³ Ζιώγας, *Μήδεια*, σ. 8: «Τριάδα: Αναλογίζεσαι τι σου μέλλεται, καμήνη, θεά εσύ, πεταγμένη ανάμεσα στον παιδίεντο όγλο; Ποιος απ' αυτούς τους αγροίκους θα σε σεβαστεί; Ποιος θα σε καταλάβει; Θα σε προδώσουν και τούτοι αντί ενός πινακίου φακής, όπως ο Ιάσων. Σταύρωσή σε περιμένει, να το θυμάσαι».

⁷⁴ Κατά Ματθαίον, Κεφάλαιον ΚΖ', στ. 34-56.

⁷⁵ Ζιώγας, *Μήδεια*, σ. 26: «Τριάδα: Το σκέφτηκες Μήδεια καλά; Είναι σκληρός ο θάνατος για τους μυημένους και πιο σκληρή η υλική μετάλλαξη σε φως. Βαθιές αρνήσεις και οριακοί αποχαρακτηρισμοί του σαρκικού βίου πρέπει να γίνουν για να λειτουργήσουν οι νόμοι του αποχωρισμού σου από τον διΐσμό και της εισδοχής σου στους λειμώνες του μύθου και του ενιαίου».

⁷⁶ Ζιώγας, *ό.π.*, σ. 28 και σ. 34: «Μήδεια: Αχ, Θεέ μου γιατί μ' εγκατέλειψες; (...) Γιατί μ' εγκατέλειψες πατέρα;»

⁷⁷ Κατά Ματθαίον, Κεφάλαιον ΚΣΤ', στ. 39.

⁷⁸ Κατά Ματθαίον, Κεφάλαιον ΚΖ', στ. 45-56.

⁷⁹ Ζιώγας, *Μήδεια*, σ. 35: «[Η μέρα σβήνει κι έρχεται απότομο σκοτάδι] Λίλιθ: Λοιμός, λιμός. Βρυμώ: και καταποντισμός- (...) [Ένας δυνατός σεισμός ακολουθεί (...)] Τριάδα: Αναστήσου Μήδεια, στους ουράνιους λειμώνες, ξεκουρά-

το φαινόμενο της ανάστασης, στη δική του συμπαντική οπτική. Έτσι, η επιστροφή της Μήδειας και των παιδιών της στην ετεροτοπική Κολχίδα του δράματος του Β. Ζιώγα σημαίνει ουσιαστικά την ανάστασή τους, σε άλλο κοσμικό επίπεδο, σε έναν ουτοπικό –για τα εμπειρικά δεδομένα– χώρο.

Κατά τη γνώμη μας, ο Β. Ζιώγας προσπαθεί να είναι «ολικός», πιστεύοντας ότι κάθε έκφραση του ανθρώπινου πνεύματος όπως κι αν εκδηλώθηκε διαχρονικά –δοξασία, θρησκεία, μυθολογία, ψυχανάλυση, επιστήμη, λογοτεχνία, τέχνη κ.ά. –, αποκαλύπτει μέρος της συμπαντικής αλήθειας, αρκεί να ερμηνευτεί με τον κατάλληλο τρόπο. Επίσης, πιστεύει ότι ο ίδιος, ως μνημένος, έχει την αποστολή να αποκωδικοποιήσει και να κοινοποιήσει μέσω της θεατρικής τέχνης τα σημεία και τις αλληγορίες των αρχαίων μύθων.⁸⁰ Η σημασιολογική αυτή υπέρθεση που αποπειράται ο Β. Ζιώγας στη θεατρική του γραφή –ενδεχομένως ως μια Νέα μορφή Τραγωδίας– μοιάζει σαν σταυρόλεξο, όπου διασταυρώνονται το μυθολογικό στοιχείο, ο προσωπικός του στοχασμός και η αισθητική της έκπληξης και της ανατροπής. Μέσα σ' αυτό το πρωτόγνωρο για τα ελληνικά θεατρικά δεδομένα δραματικό πλέγμα φιλοδοξεί, ο Β. Ζιώγας, να διοχετεύσει τον συγκρητικό και ταυτόχρονα διαλεκτικό του στοχασμό. Παρότι η θεατρική γραφή του Β. Ζιώγα είναι μεστή φιλοσοφικού και επιστημονικού στοχασμού, δε συστήνει φιλοσοφικό σύστημα ούτε αξιώνει επιστημονική εγκυρότητα. Πρόκειται κυρίως για την προσωπική κοσμοθεωρία ενός συγγραφέα. Συνεπώς, σύμφωνα με τα προαναφερθέντα, η Ταυρίδα και η Κολχίδα από ετεροτοπίες του δράματος⁸¹ –στις τραγωδίες του Ευριπίδη– μεταμορφώθηκαν στη δραματουργία του Β. Ζιώγα σε ου-τοπίες, σε μη υποκείμενους στις αισθήσεις τόπους «αποκάλυψης» της –κατά Ζιώγα– συμπαντικής νομοτέλειας.

Συμπερασματικά, η ετεροτοπία, με τα χαρακτηριστικά που ορίστηκαν από τον Φουκώ, είναι δυνατόν να επεκταθεί και στο πεδίο του δράματος, οριζόμενη ως *ετεροτοπία του δράματος*, υποκείμενη στις ίδιες και συγκεκριμένες τυπολογικές και κανονιστικές δεσμεύσεις. Ως εκ τούτου, ανιχνεύεται σε αρκετά θεατρικά έργα και είναι δυνατόν να αναγνωρισθεί και να αποτιμηθεί η δομική και σημειολογική της λειτουργικότητα στο επίπεδο του δράματος.

σου. [Η Μήδεια και τα δυο της παιδιά ολόφωτοι χάνονται μέσα στο δάσος κι ανεβαίνουν (...)]».

⁸⁰ Ζιώγας, «Ο Μήδειος», σ. 8: «Δεν ξέρω τι είναι αυτό που κάνει την ελληνική αρχαιότητα οδηγό του ανθρώπινου είδους. Δεν ξέρω τι είναι αυτό που επαληθεύει καθημερινά τον ελληνικό μύθο, αλλά όλα οδεύουν προς την αποθέωση του ανθρώπινου είδους, μέσα από μια συνεχή με-

τάλλαξη, που θα προκαλείται από τον ίδιο τον άνθρωπο. (...) Είναι η αρχέτυπη σοφία, η οποία διατηρήθηκε στη μνήμη από την πρώτη εκ καθόδου ανθρωπότητα και έγινε αντικείμενο επεξεργασίας από αυτήν τη φυλή, τους Έλληνες, σε όλες τις λεπτομέρειές της».

⁸¹ Όπως εισηγηθήκαμε στην αρχή της παρούσας μελέτης.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΝΕΚΔΟΤΕΣ ΘΕΑΤΡΙΚΕΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ ΤΟΥ ΜΕΤΑΣΤΑΣΙΟΥ
ΑΠΟ ΤΟΝ ΙΩΑΝΝΗ ΝΙΚΟΛΑΟΥ ΚΑΡΑΤΖΑ

(τέλη 18^{ου} - αρχές 19^{ου} αιώνα).

Δημοφωόνδης, Υπερμνήστρα, Νήσος η έρημος
Προδρομική μελέτη

Ο Pietro Metastasio ήταν χωρίς άλλο από τους περισσότερο μεταφρασμένους στα ελληνικά θεατρικούς συγγραφείς, μάλιστα του μουσικού θεάτρου, του 18^{ου} αιώνα. Τα λιμπρέτα του θεωρούνται πρότυπα της κλασικίζουσας δραματουργίας και μιούνταν σε όλη την Ευρώπη· μάλιστα τα έργα του μελοποιήθηκαν πολλές φορές από τους πιο σπουδαίους μουσικοσυνθέτες της εποχής και παριστάνονταν στα μεγαλύτερα θέατρα της Ευρώπης με μεγάλη επιτυχία. Ως φαινόμενο επιτυχίας, ο Μεταστάσιος τράβηξε και το ενδιαφέρον των ελλήνων εκδοτών της εποχής και των συγγραφέων του Διαφωτισμού, γιατί τα έργα του συχνά έφεραν στη σκηνή τις βασικές αρετές και τα υψηλά ιδανικά της εποχής, όπως ήταν η φιλία και η σταθερότητα.

Ανάμεσα στις πολυάριθμες ελληνικές μεταφράσεις των θεατρικών έργων του Μεταστασίου, αυτές του Μεγάλου Διερμηνέα Ιωάννη Καρατζά γύρω στα 1800 έχουν μια ξεχωριστή θέση: όχι μόνο επειδή είναι σε έμμετρο λόγο –και η θεατρική μετάφραση από στίχο σε στίχο θεωρείται από τα πιο απαιτητικά εγχειρήματα της μεταφραστικής τέχνης–, αλλά επειδή ο λόγος του διακρίνεται για την ποιότητα της δημοτικής του, σε μεγάλη έκταση χωρίς τις προσμειξίες της φαναριώτικης «μεικτής» με ξένες και ιδιοματικές λέξεις, και για τη στιχουργική επιδεξιότητα, στην οποία δεν διαφαίνεται το συνηθισμένο άγχος της ρίμας, χωρίς όμως να φτάσει στη μανία της στιχουργικής επιδεικτικότητας, που χαρακτηρίζει μερικές φορές τις συνθέσεις των μισμαγιών.

Περίπου πριν από μια δεκαετία, ο μακαρίτης Μανόλης Παπαθωμόπουλος μου πρότεινε να συνεργαστούμε στην έκδοση των μεταφράσεων αυτών, που θεώρησε και εκείνος σπουδαία γλωσσικά μνημεία για την εποχή τους· είχε αποκτήσει φωτοαντίγραφα του χειρογράφου και τα δικαιώματα της δημοσίευσης από τη Ζωσιμαία Βιβλιοθήκη των Ιωαννίνων. Κατά το σχέδιο της συνεργασίας θα ανέλαμβανε εκείνος τη μεταγραφή από το χειρόγραφο και την κατάρτιση μιας κριτικής έκδοσης, ο υποφαινόμενος θα συνέγραφε την εισαγωγή με το ιστορικό και το δραματουργικό μέρος, ενώ η γλωσσική και στιχουργική ανάλυση θα ήταν έργο του μεταγραφέα. Ωστόσο το έργο της μεταγραφής, εξαιτίας των πολλών ερευνητικών και εκδοτικών υποχρεώσεων που είχε αναλάβει και λόγω της σημαντικής έκτασης των τριών θεατρικών κειμένων, καθυστερούσε σημαντικά, ώσπου γύρω

στα 2010 είχε διεκπεραιωθεί και καθαρογραφεί, ώστε η σύνταξη μιας συστηματικής εισαγωγής ήταν εφικτή. Ο απροσδόκητος θάνατος του ακούραστου εκδότη κλασικών μεσαιωνικών και νεωτέρων κειμένων δεν άφησε να ολοκληρωθεί η εισαγωγή ως προς το γλωσσικό μέρος. Επειδή, όμως, ακριβώς λόγω της έκδοσης τα κείμενα τώρα είναι προσιτά σε όλους, αυτή η ανάλυση μπορεί να πραγματοποιηθεί ανά πάσα στιγμή και εκ των υστέρων. Τα ανέκδοτα κείμενα της νεοελληνικής λογοτεχνίας δεν μπορούν να περιμένουν εκείνες τις ιστορικές και προσωπικές συγκυρίες, ώστε να επιτευχθεί μια τέλεια έκδοσή τους, αλλά πρέπει να είναι προσιτά όσο πιο γρήγορα γίνεται στην έρευνα και στο αναγνωστικό κοινό. Τονίζω, και στο αναγνωστικό κοινό, γιατί το διάβασμα των μεταφράσεων αυτών είναι, πέρα από το ταξίδι σε άλλες εποχές, και μια αισθητική απόλαυση. Ως ελάχιστο φόρο τιμής προς τον εκλιπόντα αφιερώνω την εργασία αυτή στον εμπνευστή της εν λόγω έκδοσης, ο οποίος δεν είχε πια τη χαρά να τη δει ολοκληρωμένη.

Το χειρόγραφο. Ο κώδικας της Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης με τις τρεις θεατρικές μεταφράσεις του Ιωάννη Ν. Καρατζά έχει περιγραφεί από τον Λίνο Πολίτη το 1973¹ ως εξής: «21. Χάρτ. 17×11,5, σσ. 365, τέλ. 18. – αρχ. 19. αι. / *Ιωάννον Ν. Καρατζά*, *Μεταφράσεις δραμάτων του Μεταστασιού*. / 1. *Δημοφοώνδης* [*Demoofonde*].² (Λείπει η προμετωπίδα με τον τίτλο), σσ. 1-3 υπόθεσις, σ. 4 Τα πρόσωπα, σ. 5 *Δημοφοώνδης* (το κείμενο). / 2. (σ. 173) *Υπερμνήστρα. Δράμα μεταφρασθέν εκ του ιταλικού εις την απλήν ρωμαϊκὴν διάλεκτον παρὰ [χ²] Ιωάννου Ν. Καρατζά* / 3. (σ. 309) *Νήσος η έρημος. Δράμα μεταφρασθέν εκ του ιταλικού εις την απλήν ρωμαϊκὴν διάλεκτον διά στίχων παρὰ [χ²] Ιωάννου Ν. Καρατζά* [*L'isola disabitata*]. Στο τέλος: Πίναξ. / Στις σσ. 1-33 διάφορες παρασελίδειες σημειώσεις από ένα δεύτερο χέρι, που είναι πιθανότατα το ίδιο με εκείνο που πρόσθεσε το όνομα του μεταφραστή στους τίτλους των έργων. Είναι παρατηρήσεις που αναφέρονται στη γλώσσα και στο μέτρο της μεταφράσεως». ³ Στη συνέχεια ο Πολίτης δίνει ένα παράδειγμα των σχολίων αυτών από τη σελ. 1 και ως δείγμα της μετάφρασης του κυρίως κειμένου την αρχή της πρώτης σκηνής της πρώτης πράξης.⁴ Στο τέλος σημειώνει: «Γραφή επιμελημένη καλλιγραφική, αλλά πολύ επιτηδευμένη (βλ. πίν. 22)· χαρακτηριστικές οι ουρές ορισμένων γραμμάτων και κυρίως το μ. / Αριθ. εισαγ. 3984 (αγοράς Οικονόμου)»⁵. Ακολουθεί ως σημείωση το βιογραφικό απόσπασμα του Σταματιάδου⁶ καθώς και η παρατήρηση πως «εφωτογράφηκε ολόκληρο».

¹ Λ. Πολίτη, «B' Κατάλογος Χειρογράφων Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης και Αρχαιολογικού Μουσείου Ιωαννίνων»: «Παλαιογραφικά από την Ήπειρο», *Επιστημονική Επετηρίς της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης* 12 (1973), σσ. 367 εξ., ιδίως σσ. 368-370.

² Scr. Demofoonte.

³ Πολίτης, «B' Κατάλογος Χειρογράφων», σσ. 368 εξ.

⁴ Ό.π., σσ. 369 εξ.

⁵ Ό.π., σ. 370.

⁶ Βλ. στη συνέχεια.

Ο μεταφραστής. Ο Ιωάννης Καρατζάς (1770-1808), ο λεγόμενος μπειζαδές, το πιο προικισμένο ανάμεσα στα εννέα παιδιά του Νικολάου Καρατζά, μεγάλου διερμηνέα (1777-1782) και ηγεμόνα της Βλαχίας (1782-1783), από τους πιο μορφωμένους ανθρώπους της εποχής του (συγγραφέας, μεταφραστής του Βολταίρου),⁷ μεγάλωσε σ' ένα εξαιρετικά ευνοϊκό για τη μόρφωσή του οικογενειακό περιβάλλον και κατείχε ήδη σε νεαρή ηλικία σημαντικά αξιώματα.⁸ Παραθέτω εδώ όσα αναφέρει ο Επαμεινώνδας Σταματιάδης στις *Βιογραφίες των Μεγάλων Διερμηνέων του Οθωμανικού Κράτους* (1865), πηγή στην οποία στηρίζονται σχεδόν όλες οι μετέπειτα αναφορές, και ο οποίος προφανώς αντλεί από προφορικές μαρτυρίες απογόνων της οικογένειας. «Μετά την του Αλεξάνδρου Σούτσου καρατομιάν διωρίσθη μέγας διερμηνεύς ο Ιωάννης Γεωργίου Καρατζάς τη 19 Οκτωβρίου 1808, αλλ' η διερμηνεία αυτού ολίγιστον χρόνον διήρκεσε διότι εξωσθείς αντεκατέστη υπό του συγγενούς και ομωνύμου αυτού Ιωάννου Νικολάου Καρατζά.

Τον Ιωάννην τούτον διορισθέντα εν έτει 1802 διερμηνέα του στόλου, είχε παραλάβει ο μέγας ναύαρχος Χουσεΐν πασάς, μεγάλως ισχύων παρά τω Σουλτάνω Σελίμη, κατά την εις τας νήσους του αρχιπελάγους περιοδείαν του· προσκληθείς όμως ο ναύαρχος μετ' ολίγον παρά του Σουλτάνου ίνα επανέλθη όσον τάχιστα εις Κωνσταντινούπολιν, άφησε τον διερμηνέα του όπως μετά μιας μούρας περιέλθη τας νήσους. Αλλά κατηγορηθείς ότι προσεφέρθη υπέρ το δέον επιεικώς προς τους κατοίκους αυτών, επαύθη, άμα επανελθών εις Κωνσταντινούπολιν, της διερμηνείας του στόλου, καταλιπών εις την υπηρεσίαν ταύτην αναμνήσεις ευαρέστους εις τους Χριστιανούς, και όνομα ευλογούμενον διά την φιλανθρωπίαν του μέχρι του νυν υπό των επιζώντων γνωρίμων του.

Εν έτει 1808 ευνοούμενος και εκτιμώμενος υπό του υπουργού των εξωτερικών, διωρίσθη μέγας διερμηνεύς· αλλ' η διερμηνεία αυτού δύο μόνον μήνας δι-

⁷ Ε. Σταματιάδου, *Βιογραφία των Ελλήνων Μεγάλων Διερμηνέων του Οθωμανικού Κράτους*, Αθήνα 1865 (επανέκδοση Θεσσαλονίκη 1973), σσ. 143 εξ.· Κ. Θ. Δημαράς, *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*, Αθήνα 1977, σ. 151· Α. Camariano-Cioran, «Nicola Caragea, prince de Valachie, traducteur de la langue française» *Αθηνά* 73-74 (1972-73), σσ. 245-266.

⁸ Ακολούθησε δηλαδή την οικογενειακή παράδοση, κατά την οποία τα μέλη της ήταν είτε Μεγάλοι Διερμηνείς της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας είτε ηγεμόνες στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες. Ο Γεώργιος Καρατζάς υπήρξε Μεγάλος Διερμηνεύς 1764-1765, ο Σκαρλάτος Καρατζάς μάλιστα δύο φορές 1765-1768 και 1770-1774 και ο Νικόλαος Καρατζάς 1777-1782 και ηγε-

μόνας Βλαχίας 1782-1783 (Σταματιάδου, *ό.π.*, σσ. 128-131, 143-144· Μ. Guboglu, *Paleografia și diplomatica Turco-osmană. Studiu și album*, București 1958, σ. 108. Για τις αρχές της οικογένειας Καρατζά και τους πρώτους της αξιωματούχους βλ. επίσης Μ. Ι. Γεδεών, «Ηγεμονικής οικογένειας διαφώτισις», *Εκκλησιαστική Αλήθεια* 34 (1914) σσ. 195 εξ. και Ι. Filitti, *Archiva Gheorghe Grigore Cantacuzino*, București 1919, σσ. 254 εξ.). Ο Ιωάννης Νικολάου Καρατζά συγγέεται συχνά με τον ομώνυμο συγγενή του Ιωάννη Γεωργίου Καρατζά, που έγινε το 1812-1818 ηγεμόνας της Βλαχίας (Α. Rădulescu, *Legiuirea Caragea, ediție critică*, București 1955, σσ. VIII εξ.) και ήταν μεταφραστής του Goldoni (Αθήνα 1834 και δίτομο 1838, οι μεταφράσεις

ήρχεσε, διότι προσβληθείς υπό πλευρίτιδος απεβίωσε το τριακοστόν έννατον της ηλικίας αυτού έτος άγων».

Ακολουθεί η αφήγηση ενός επεισοδίου κατά την κηδεία, που προέρχεται σαφώς από προφορικές παραδόσεις των επιγόνων και δίνει την εικόνα της δημοφιλίας του. «Φιλομαθής ων και φιλόμουσος ο ανήρ εδαπάνησε τα έτη της αργίας του εις μεταφράσεις συγγραμμάτων Τουρκικών, Γαλλικών και Ιταλικών· σώζονται δ' εκ των μεταφράσεών του παρά τω υιώ αυτού υποστρατήγω Γ. Καρατζά ευαναγνώστως γεγραμμένα το Περί ακμής και παρακμής των Ρωμαίων του Μοντεσκιού, και δύο δράματα εις ομοιοκαταλήκτους στίχους Ελληνιστί μεθερμηνευμένα εκ του Ιταλικού τον Δημοφώντα και την Κλυταμνήστραν [scf. Υπερμνήστραν]. Επιτήδειος δε και περί την ζωγραφικήν ων, και τοι μηδόλως ταύτην σπουδάσας, εζωγράφησε διαφόρους εικόνας, ων σώζονται έτι και νυν εκκλησιαστικάί τινες».⁹

Αυτά τα στοιχεία αντιγράφονται και αναφέρονται στη σχετική βιβλιογραφία,¹⁰ κυρίως το λανθασμένο έτος της δραγουμανίας του στόλου στο Αιγαίο 1802.¹¹ Ο Βασίλης Σφυρόερας, στην εξαιρετική και εμπειριστατωμένη διδακτορική του διατριβή *Οι δραγουμάνοι του στόλου. Ο θεσμός και οι φορείς*, Αθήνα 1965, μπόρεσε να αποδείξει πως το έτος της δραγουμανίας είναι ήδη το 1799-1800 (σε ηλικία μόλις 29 ετών)¹² και ότι η γενική εικόνα της διοίκησής του είναι εξωραϊσμένη από

αυτές όμως έγιναν πριν από την Επανάσταση, βλ. W. Puchner, «Zur Rezeption Goldonis in Griechenland», *Beitrag zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Wien - Köln - Weimar 2007, σσ. 323-330, ιδίως σσ. 327 εξ. με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία) και του οποίου η κόρη Ραλλού έπαιξε σημαντικό ρόλο στην οργάνωση της ερασιτεχνικής ελληνικής σκηνής στο Βουκουρέστι 1817/18 (Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. 1, Αθήνα 1938, σσ. 15-16.

⁹ Σταματιάδου, «ΛΑ'. Ιωάννης Νικόλαος Καρατζάς. 1808», *Βιογραφία των Ελλήνων Μεγάλων Διερχμένων*, σσ. 158-160.

¹⁰ Μάλιστα αυτολεξεί στον Κ. Σάθα, *Νεοελληνική Φιλολογία. Βιογραφία των εν τοις γράμμασι διαλαμπάντων Ελλήνων από της καταλύσεως της βυζαντινής αυτοκρατορίας μέχρι της Ελληνικής Εθνεγερσίας, 1453-1821*, Αθήνα 1868, σ. 559 και στον Ε. R[angabé], *Livre d'Or de la Noblesse Phanariote et des familles princieres de Valachie et de Moldavie*, Athènes 2¹904 (1892), σ. 77.

¹¹ Th. Blancard, *Les Mavroyéni. Essai d'étude*

additionelle à l'histoire de la Grèce, de la Turquie et de la Roumanie, Paris [1893], σ. 371 σημ. 1' Π. Κοντογιάννης, «Οι προστατευόμενοι», *Αθηνά* 29 (1917), σσ. 3-160, 30 (1919), σσ. 7-102, ιδίως τ. 30, σ. 37. Βλ. και *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*, τ. 13, σ. 810.

¹² Κατείχε το αξίωμα από τις 2 Μαρτίου 1799 ως τις αρχές Δεκεμβρίου 1800 (Β. Σφυρόερας, *Οι δραγουμάνοι του στόλου. Ο θεσμός και οι φορείς*, Αθήνα 1965, σσ. 139-143). Η ημερομηνία του διορισμού του αναφέρεται στο *Ημερολόγιον των παραμονών της Επαναστάσεως* (βλ. Μ. Μινώτου, «Άγνωστο ημερολόγιο των παραμονών της επαναστάσεως του 1821», *Ελληνικά* 3 (1930), σσ. 371-484, ιδίως σ. 476), και σε έγγραφο του Καρατζά προς τους προεστούς και επιτρόπους Ύδρας, από τις 26 Μαΐου 1799 στο οποίο οι παραλήπτες σημείωσαν από κάτω: «1799 Μαΐου 5, ήλθεν αυτό το γράμμα, το πρώτο του άρχοντος» (Α. Λιγνός, *Αρχείον της Κοινότητος Ύδρας*, τ. 1-16, Πειραιάς 1921-1932· βλ. και Κ. Α. Αλεξανδρής, *Η αναβίωση της θαλασσίας μας δυνάμεως κατά την τουρκοκρατίαν*, Αθήνα 1960,

τους επιγόνους της οικογένειας· η αναφορά στην υπερβολική επιείκειά του προς τους κατοίκους των νησιών του αρχιπελάγους δεν επιβεβαιώνεται από τα ανέκδοτα έγγραφα, αντίθετα στη διοίκησή του υπήρξε μάλλον «αλλοπρόσαλλος και αντιφατικός»¹³ Φρόντισε όμως για την τήρηση του δικαίου στα νησιά, για τη μείωση του αντισηκώματος, που έπρεπε να καταβάλουν οι νησιώτες για να αποφύγουν την στρατιωτική θητεία τους στον τουρκικό στόλο και έπεισε τον καπουδάν πασά Κιουτσούκ Χουσεΐν να επιτρέψει στους νησιώτες την κατασκευή μεγάλων πλοίων και να παράσχει διευκολύνσεις στο νησιωτικό ναυτικό.¹⁴ Ιδιαίτερη σημασία όμως έχει η πληροφορία, πως κατά πάσα πιθανότητα ανάμεσα στους διδασκάλους του πρέπει να ήταν και ο γνωστός Σκιαθίτης λόγιος Επιφάνιος Δημητριάδης,¹⁵ ο οποίος υπηρέτησε ως γραμματέας του πατέρα του στο Βουκουρέστι και «ο οποίος ίσως ενέπνευσε εν τω ηγεμονόπαιδα την αγάπην προς την ευρωπαϊκήν λογοτεχνίαν της εποχής»¹⁶ Ο Δημητριάδης είναι συγγραφέας μιας τραγωδίας *Πέρσες* ή *Ξέρξης*, την οποία έχει εκδώσει αποσπασματικά ο Γιώργος Βαλέτας¹⁷ και η οποία θυμίζει, κατά την πρόσφατη κρίση του Αλέξι Πολίτη, το ύφος του Μεταστάσιου.¹⁸

Προς τα τέλη του 1808 ανήλθε ο Ιωάννης Καρατζάς στο αξίωμα του Μεγάλου Διερωμηνέα, ενώ ο προκάτοχός του, ο Ιωάννης Γεωργίου Καρατζάς, είχε παυθεί από τη θέση αυτή ήδη στις 14 Σεπτεμβρίου 1807.¹⁹ Κατά τη μαρτυρία του Διονυ-

σ. 219, όπου αναφέρεται έγγραφο της 20 Μαΐου 1799). Το τελευταίο έγγραφο που υπογράφει ο Καρατζάς ως Δραγουμάνος του Στόλου, είναι μια χρεωστική ομολογία προς τη σχολή του Αγίου Γεωργίου στη Νάξο, που χρονολογείται στην 1 Δεκεμβρίου 1800 –Π. Γ. Ζερλέντης, «Περί της εν τη νήσω Νάξω ελληνικής σχολής του Αγίου Γεωργίου», *Παρνασσός* 10 (1886), σσ. 18-31, 76-86, ιδίως σ. 83–.

¹³ Σφυρόερας, *ό.π.*, σσ. 141 εξ. με τα σχετικά έγγραφα. Βλ. ειδικά Ι. Ψύλλας, *Ιστορία της νήσου Κέας από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι των καθ' ημάς*, Αθήνα 1920, σσ. 319 εξ· Λιγνός, *ό.π.*, τ. 1, σ. 217.

¹⁴ Σφυρόερας, *ό.π.*, σ. 142 με παραπομπή σε ανέκδοτα έγγραφα. Βλ. επίσης Ν. Η. Μαλανδράκης, *Η Πατμιάς σχολή*, Αθήνα 1911, σσ. 347 εξ· Δ. Α. Ζακυθινός, «Κατάλογος της Συλλογής Περιηλέους Ζερλέντη», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών* 13 (1937), σσ. 230-304, σσ. 279 εξ· Κοντογιάννης, «Οι προστατευόμενοι», σ. 37.

¹⁵ Ι. Ν. Φραγκούλας, «Επιφάνιος Δημητριάδης ο Σκιαθίτης», *Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών*

Σπουδών, 23 (1953), σσ. 633-642. Βλ. ήδη Σπ. Λάμπρος, «Επιφάνιος Δημητριάδης ο Σκιαθίτης», *Νέος Ελληνομνήμων* 13 (1916), σ. 430.

¹⁶ Σφυρόερας, *Οι δραγουμάνοι του στόλου*, σ. 141.

¹⁷ Γ. Βαλέτας, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Ο άγνωστος θεατρικός πρόδρομος Επιφάνιος Δημητριάδης ο Σκιαθίτης και η ανέκδοτη τραγωδία τον "Πέρσαι" ή "Ξέρξης"*, Αθήνα 1953 (για τη θητεία του ως γραμματέα του Καρατζά βλ. σ. ιθ'). Δυστυχώς ο Βαλέτας δεν επανήλθε στο θέμα, για να δώσει μια ολοκληρωμένη έκδοση του έργου (της μετάφρασης;) ή να δώσει ακριβή στοιχεία για το χειρόγραφο.

¹⁸ Α. Πολίτης, «Η δημόσια ανάγνωση των *Περσών* σε φαναριώτικο αρχοντικό τον Οκτώβρη του 1820 και η αφήγησή της από τον Marcellus το 1859», *Πρακτικά του Γ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Παράδοση και Εξογκοχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή»*, Ηράκλειο 2010, σσ. 383-399, ιδίως σ. 396.

¹⁹ Σφυρόερας, *Οι δραγουμάνοι του στόλου*, σ. 143.

σίου Φωτεινού, η θητεία του κράτησε μόλις τριάντα μέρες, πριν πεθάνει αιφνιδιαστικά από πλευρίτιδα.²⁰ Η φήμη για τις λογοτεχνικές του ικανότητες ήταν έντονη. π.χ. ο Παναγιώτης Κοδριτσάς τον ξεχωρίζει στη σειρά των λογίων που διέπρεψαν στα γράμματα, και μετά την υπογράμμιση της πνευματικής συμβολής του πατέρα του Νικόλαου Καρατζά, αναφέρεται και στον γιο του Ιωάννη με τα εξής λόγια: «τον εις την καθαρότητα της γλώσσης πατρῶζοντα Ιωάννην τον Καρατζάν, τον έκλαμπρον της Αυθεντικής αυτής γενεάς βλαστόν, ος τω της μεγάλης Δραγομανίας αξιώματι εν αυτή τη νεαρά του ηλικία ευκλεώς διαπρέπων, αώρως τον βίον μετήλλαξεν.»²¹

Τα ιταλικά πρότυπα των μεταφράσεων. Demofonte, dramma per musica σε τρεις πράξεις, γράφτηκε το 1731 ή 1733, μελοποιημένο από τον Antonio Caldara: η προεμέρα του πραγματοποιήθηκε στο αυλικό θέατρο της Βιέννης στις 4 Νοεμβρίου 1733, και παραστάθηκε για τα γενέθλια του Καρόλου ΣΤ΄ το λιμπρέτο εκδόθηκε στη Βιέννη το 1733 (Παρίσι 1755, Τορίνο 1757, Παρίσι 1780). Τα πρόσωπα και οι φωνές είναι οι εξής: Demofonte, re di Tracia - tenore, Dircea, segreta moglie di Timante - soprano, Creusa, principessa di Frigia, destinata sposa di Timante - soprano, Timante, creduto principe ereditario, figlio di Demofonte - soprano (παίζεται από γυναίκα ή καστράτο), Cherinto, figlio di Demofonte, amante di Creusa - soprano (παίζεται από γυναίκα ή καστράτο), Matusio, creduto padre di Dircea, grande del regno - basso, Adrasto, capitano delle guardie reali e confidente del re - tenore, Olinto, fanciullino, figlio di Timante - soprano. Είναι από τα πλέον δημοφιλή λιμπρέτα του Μεταστασίου: μέχρι το 1800 έχουν μετρηθεί 73 μελοποιήσεις, μεταξύ άλλων: Chr. Willibald Gluck 1742, Joh. Adolf Hasse 1748, Gio. Paisiello 1775 και Luigi Cherubini 1788.²² Μεμονωμένες άριες έχει μελοποιήσει ακόμα και ο Mozart.

Η *Ipermestra, dramma per musica* σε τρεις πράξεις, έκανε την προεμέρα της στις 21 Νοεμβρίου 1744 στο Teatro San Giovanni Crisostomo στη Βενετία, έκδοση

²⁰ Δ. Φωτεινός, *Ιστορία της πάλαι Δακίας, τα νυν Τρανσυλβανίας, Βλαχίας και Μολδαβίας εκ διαφόρων παλαιών και νεωτέρων συγγραφέων συνερανισθείσα*, 3 τόμ., Βιέννη 1818-1819, τ. 2, σ. 558.

²¹ Π. Κοδριτσάς, *Μελέτη της Κοινής Ελληνικής Διαλέκτου*, τ. 1, Παρίσι 1818, σ. 173. Κατά την ερμηνεία του Δημ. Σπάθης η «καθαρότητα της γλώσσης» αναφέρεται στην έλλειψη ξενισμών και βαρβαρισμών (Δ. Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, Θεσσαλονίκη 1986, σ. 130). Βλ. ακόμα στη συνέχεια.

²² Chiochetti 1735, Francesco Ciampi 1835, Domenico Sarro et al. 1735, Gaetano Maria Schiassi 1735, Egidio Romualdo Duni 1737, Gio-

vanni Battista Ferrandini 1737, Giuseppe Ferdinando Brivio 1738, Gaetano Latilla 1738, Sisto Reina 1739, Andrea Bernasconi 1741, Giovanni Verocai 1741, Leonardo Vinci 1741, Christoph Willibald Gluck 1742, Niccolò Jommeli 1743, Carl Heinrich Graun 1746, Johann Adolf Hasse 1748, John Christopher Smith 1748, Baldassare Galluppi 1749, Ignazio Fiorillo 1750, Francesco Antonio Baldassare Uttini 1750, Davide Perez 1752, Gioacchino Cocchi 1754, Gennaro Manna 1754, Antonio Mazzoni 1754, Giuseppe Sarti 1755, Antonio Gaetano Pampani 1757, Antonio Ferradini 1758, P. Vinci 1758, Johann Ernst Eberlin 1759, Giuseppe Brunetti 1760, Niccolò Piccinni 1761, Antonio Boroni 1762, Gian Francesco de Majo

Παρίσι 1755 (Τορίνο 1757, Παρίσι 1780) σε μελοποίηση του Christoph Willibald Gluck.²³ Λέγεται πως το λιμπρέτο αυτό το έγραψε σε μόλις εννέα ημέρες. Το έργο *L'isola disabitata, azione teatrale in due parti* γράφτηκε το 1752 στη Βιέννη, παραστάθηκε όμως για πρώτη φορά στο συγγενικό Esterháza στις 6 Δεκεμβρίου 1779 σε μελοποίηση του Joseph Haydn (η μοναδική του όπερα).²⁴ Τα πρόσωπα και οι φωνές είναι οι εξής: Gerando, consorte di Costanza - tenore, Costanza, sua moglie - soprano, Silvia, sorella minore di Costanza - soprano, Enrico, compagno di Gerando - basso.²⁵

Ο Pietro Metastasio και οι μεταφράσεις των έργων του στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Ο Pietro Metastasio Pietro Trapassi (1698-1782) αποτελεί ένα φαινόμενο θεατρικής επιτυχίας στον 18^ο αιώνα. Εγκαταστάθηκε από το 1729 στη Βιέννη δύο χρόνια αργότερα έγινε poeta cesareo της αυτοκρατορικής αυλής²⁶ και επί δεκαετίες ολόκληρες φρόντιζε τις παραστάσεις όπερας της αυλής και τις ερασιτεχνικές παραστάσεις της αυτοκρατορικής οικογένειας, ήταν δηλαδή συγγραφέας και σκηνοθέτης συγχρόνως.²⁷ Επίσης, με μια πλουσιότατη αλληλογραφία, προσπαθούσε να δίνει σκηνοθετικές οδηγίες για τις παραστάσεις των έργων του σε όλη την Ευρώπη.²⁸ Έμεινε ως το θάνατό του στη Βιέννη. Θεωρείται, μαζί με τον ιταλοκρητικό Apostolo Zeno (1668-1750), ο οποίος έδρασε επίσης στην αυλή της Βιέννης,²⁹ ο μεγάλος μεταρρυθμιστής του λιμπρέτου: κατορθώνει να δώσει στην

1763, Brizio Petrucci 1765, Mattia Vento 1765, Pietro Alessandro Guglielmi 1766, Josef Mysliveček 1769 (1775), Johann Baptist Vanhal 1770, Johann Antonin Kozeluch 1771, Pasquale Anfossi 1773, Maksim Sozontovič Berezovskij 1773, Giovanni Paisiello 1775, Carlo Monza 1776, Joseph Schuster 1776, Giacomo Rust 1780, Francesco Bianchi 1781, Pio 1782, Felice Alessandri 1783, Alessio Prati 1786, Angelo Tarchi 1786, Luigi Gatti 1878, Gaetano Pugnani 1787, Luigi Cherubini 1788, Johann Christoph Vogel 1789, Vincenzo Federici 1790, Vittorio Trento 1791, Marcos António Portugal 1794 (1800), Peter Josef von Lindpainter 1811 (1820), Charles Edward Horn (1821), G. M. Sborgi 1836, Antonio Vivaldi (·).

²³ Chr. W. Gluck, *Sämtliche Werke* (επιμ. A. Beer), Abt. III: *Italianische Opere serie und Opernserenaden*, τ. 3, Kassel 1997· Chr. W. Gluck, *Libretti: die originalen Textbücher der bis 1990 in der Gluck-Gesamtausgabe erschienenen Bühnenerwerke; Textbücher verschollener Werke* (επιμ. K. Hortschansky), *Sämtliche Werke*, Abt. VII: Supplement, τ. 1, Kassel 1995. Νεότερη έκδοση των

έργων του Μεταστασίου *Tutte le opere di Pietro Metastasio a cura di B. Brunelli*, Milano 1954.

²⁴ Εξαιτίας του έτους Haydn το έργο έχει παιχθεί το 2010 και στην Ελλάδα στα πλαίσια του Φεστιβάλ Αθηνών (15 Ιουνίου, από την Καμεράτα-Ορχήστρα των Φίλων της Μουσικής).

²⁵ Βλ. U. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Von den Anfängen bis zur Französischen Revolution*, Kassel - Basel 1988, σσ. 401 εξ.

²⁶ C. Burney, *Memoirs of the Life and Writings of the Abbate Metastasio*, 3 τόμ., London 1796 και H. Stendhal, *Vies de Haydn, Mozart et Metastase*, Paris 1817.

²⁷ A. M. Nagler, «Metastasio als Hofdichter und Regisseur», *Maske und Kothurn* 7 (1961), σσ. 248-273.

²⁸ R. Zanetti, *La musica italiana nel settecento*, Roma 1978, 3 τόμ., τ. 3, σσ. 308-330.

²⁹ Ο Zeno είναι και ιδρυτής της Accademia degli Animosi (το 1691), που ενώθη με την Αρκαδική Ακαδημία στη Ρώμη (ιδρύθηκε γύρω στα 1690), και σκοπό είχε την

opera seria μια δραματολογική δομή και συνοχή, με πρότυπο την κλασικίζουσα δραματολογία της Γαλλίας του 17^{ου} αιώνα.³⁰ Στη Βιέννη δημιούργησε έναν νέο τύπο της opera seria, το dramma sentimentale, με τέλειους χαρακτήρες, μεγάλες αρετές και υψηλά αισθήματα. Η δράση των έργων τοποθετείται σε μυθικά τοπία, κυρίως αρχαιοελληνικά, συνήθως παριστάνει διεργασίες στον εσωτερικό, ψυχικό κόσμο των πρωταγωνιστών, σε μια κοινωνία που θα μπορούσε κανείς να αποκαλέσει «αριστοκρατία της ψυχής».³¹ Τα έργα του είναι επίσης ολιγοπρόσωπα, αυστηρά ιεραρχημένα κατά τη σημασία των δρώντων προσώπων, με άριες και recitativi, αυστηρά φορμαρισμένα, χωρίς απίθανες εξελίξεις στην υπόθεση κτλ., με συμμετρικά εναλλασσόμενα συναισθήματα, χορικά και, τις περισσότερες φορές, lieto fine.³² Τα 27 λιμπρέτα του γνώρισαν πολυάριθμες μελοποιήσεις από τους πιο σπουδαίους συνθέτες της εποχής· θεωρήθηκαν αυτόνομα λογοτεχνικά έργα, ακόμα και χωρίς μελοποίηση, και άρχισαν να εκδίδονται αμέσως κι επανεπιλημμένως, σε αντίθεση με άλλα λιμπρέτα της εποχής.³³

Επειδή για τη διαφώτιση των προσληπτικών διαδικασιών λογοτεχνικών και θεατρικών προτύπων από τη Δύση στην Ελλάδα απαραίτητο είναι πάντα να συνηξεταστεί και ο ευρύτερος βαλκανικός χώρος, για να εγγραφεί ύστερα σωστά η ελληνική περίπτωση,³⁴ ας αναφερθεί εδώ ότι τα κλασικιστικά λιμπρέτα του Ροκοκό του *poeta cesareo* της αυτοκρατορικής αυλής στη Βιέννη προσλαμβάνο-

αναβίωση της αρχαίας τραγωδίας. Τα λιμπρέτα του είναι κάπως ακαδημαϊκά, ολιγοπρόσωπα, αυστηρά ιεραρχημένα, συναισθηματικά συγκρατημένα, διαδραματίζονται στην Αρκαδία ή στον αρχαίο κόσμο (το πρώτο του λιμπρέτο ήταν το *Gl'inganni felici* (1695) στο Teatro Sant'Angelo της Βενετίας και ιδιαίτερη επιτυχία γνώρισε η *Μερόπη* του (1713), η *Griselda* με πολλές παραλλαγές, μελοποιημένη μεταξύ άλλων από τον Antonio Vivaldi· βλ. Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene*, σσ. 186 εξ., 189 εξ., 194 εξ.

³⁰ A. Triggiani, *Il teatro raciniano e i melodrammi di Pietro Metastasio*, Torino 1951.

³¹ A. Donadoni, *Dalla «Didone» all'«Attilio Regolo»*, Roma 1897· G. Natali, *La vita e le opere di Pietro Metastasio*, Livorno 1923· H. Scuppa, *Metastasio e il melodramma italiano*, Modena 1932· A. Vullo, *Confronto tra i melodrammi di Zeno e di Metastasio*, Agrigento 1935· D. Zito, *Studio su P. Metastasio*, Napoli 1904· B. Croce, «Il giudizio del De Sanctis sul Metastasio», *La letteratura italiana de Settecento*, Bari 1949· M. Marazzan, *Metastasio e Alfieri. Romanticismo*

critico e coscienza, Firenze 1947· M. Pieri, *Il melodramma e Pietro Metastasio*, Napoli 1925· M. Apollonio, *Metastasio*, Milano 1930 κτλ.

³² Schreiber, *Opernführer für Fortgeschrittene*, σσ. 267 εξ., 269 εξ.

³³ K. Hortschansky, «Die Wiener Dramen Metastasio in Italien», στον τόμο: *Venezia e il melodramma nel settecento*, a cura di M. T. Muraro, Firenze 1978, σσ. 407-423. Βλ. επίσης A. Wotquenne, *Alphabetisches Verzeichnis der Stücke in Versen aus den dramatischen Werken von Zeno, Metastasio und Goldoni*, Lipsiae 1905, καθώς και C. d. Brenner, *The Italian Theatre. Its Repertory 1716-1794*, Berkely - Los Angeles 1961.

³⁴ Β. Πούχνερ, «Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο, ελληνικό και βαλκανικό, τον 19^ο αιώνα: μια σύγκριση», *Το θέατρο στην Ελλάδα*, Αθήνα 1992, σσ. 181-221, ιδίως σσ. 182 εξ. Για την πρόσληψη του Μεταστασίου βλ. επίσης ο ίδιος, *Η ιδέα του εθνικού θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19^ο αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκρατική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*, Αθήνα 1993, σσ. 122 εξ., 128 εξ.

νται προς Ανατολάς και στο ουγγρικό σχολικό θέατρο και στη Ρουμανία,³⁵ αλλά κυρίως στις δαλματικές ακτές, όπου οι κροατικές μεταφράσεις των λιμπρέτων του βρίσκουν και το δρόμο τους στη σκηνή.³⁶ Αυτό δεν είναι ανεξήγητο, γιατί η πρόσληψη του Μεταστασίου ήταν πιο έντονη στην ίδια την Ιταλία και οι εκδόσεις των λιμπρέτων του έφτασαν, διασχίζοντας την Αδριατική, στις δαλματικές ακτές. Στη Ραγούζα (Dubrovnik) κατά τον 18^ο αιώνα παίζεται χαρακτηριστικά και πολύ έντονα ο Μολιέρος.³⁷ Στη Ραγούζα, ο Timotej Gleđ (1696-1787) μετέφρασε από τον Μεταστάσιο ήδη το 1756 τον *Giuseppe riconosciuto* (1733, *Josip Poznani*), το *Morte di Abele* (1733, *Smrt Abela*) και τον *Isaaco, Figura del Redentore* (*Posvetilište Izaka*), λιμπρέτα με θρησκευτικές θεματικές (το τελευταίο έργο το μετέφρασε και ο Ivan Antun Nenadić, 1709-1784 ως *Izak prilika našeg otkupitelja*): ο Franatica Sorkočević μετέφρασε τον *Ciro riconosciuto* (1737, *Ćiro Spoznan*), τον *Artaserse* (1730), τον *Demetrio* (1731), τον *Il Re pastore* (1752, *Krlj pastijer*) και *L'eroe cinese* (1752, *Minteo*).³⁸ Με τις μεταφράσεις αυτές, η πρόσληψη του Μεταστασίου εντάσσεται στην παράδοση των θρησκευτικών παραστάσεων στον χώρο, από τον όψιμο Μεσαίωνα. Αυτή η εικόνα συμπληρώνεται ακόμα με μια *Dido* του Sorkočević,³⁹ ενώ ο *Artaserse*, ο *Demetrio* και ο *Temistocle* (Dimitrović) εμφανίζονται και στην ελληνική παράδοση μεταφράσεων του Μεταστασίου.⁴⁰ Ο *Achille in Sciro*, τον οποίο τύπωσε ο Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης το 1794 στη Βιέννη, μεταφράστηκε αργότερα και στα ρουμανικά.⁴¹

Οι ελληνικές μεταφράσεις του Metastasio. Η ελληνική μεταφραστική παράδοση εξαπλώνεται τόσο στα Ιόνια νησιά όσο και στον φαναριώτικο χώρο στις Παράδουναβιες Ηγεμονίες και στο πολιτισμικό κέντρο της ίδιας της Βιέννης. Αλλά πρόκειται κυρίως για μια αναγνωστική παράδοση. Μόλις το 1814 παίζεται για πρώτη φορά ο *Θεμιστοκλής* στην Οδησό.⁴² Ως όπερα στα ιταλικά έχει παιχθεί ο

³⁵ A. Zambra, «Metastasio, “poeta cesareo” és a magyarországi iskoladráma a XVIII század második felében», *Egyetemes Philologiae Közlöny* 1919, σσ. 1-74· A. Ciorănescu, «Teatrul lui Metastasio în România», *Studii italiene* 1 (1934).

³⁶ M. Deanović, «Talijanski teatar u Dubrovniku 18 vijeka», *Rešetarov zbornik iz dubrovačke prošlosti*, Dubrovnik 1931, σσ. 289-305· N. Batusić, *Povijest hrvatskoga kazalište*, Zagreb 1975, σ. 165.

³⁷ M. Deanović, «Le théâtre de Molière à Ragusa au XVIIIe siècle», *Revue de littérature comparée* 28 (1954), σσ. 5-15· T. Matić, «Molierove komedija u Dubrovniku», *Rad JAZU* 166 (Zagreb 1906), σσ. 75-163· M. Tomasović, «Aspects de la réception croate de Molière au XVIIIe siècle», *Les Croates et la civilisation du livre*, Paris 1986, σσ. 75-96.

³⁸ Εκτός από αυτά υπάρχει ακόμα μια χαμένη μετάφραση του Ban Đuro, *Temistokle* (1733), *Πάθη του Χριστού Muka Isukrstova* (1730) του Marija Dimitrović καθώς και μια μετάφραση του *Josip Poznan od svoje brace* 1791 του Aleksandar Tomiković (S. P. Novak – J. Lisac, *Hrvatska drama do narodnog preporoda*, τ. 2, Split 1984, σσ. 249 εξ., 255 εξ., 265 εξ.).

³⁹ N. Beritić, «Franatica Sorkočević», *Rad JAZU* 338 (Zagreb 1965), σσ. 147-258.

⁴⁰ Βλ. στη συνέχεια.

⁴¹ Από τον S. Slatineanu in Șibiu 1797 (A. Horváth, *Magyar-Görög bibliografia*, Budapest 1940, σσ. 30, 59).

⁴² Α. Ταμπάκη, «Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1914-1818). Αθισαύριστα στοιχεία», *Ο Ερα-*

Alessandro nell'Indie σε μουσική του Luigi Caruso («napoletano, maestro di capp. della cattedrale e città di Perugia») το 1797 στην Κέρκυρα.⁴³ Η μεταφραστική αυτή παράδοση είναι τόσο χειρόγραφη όσο και έντυπη. Για τα κίνητρα της μετάφρασης έργων του Μεταστάσιου στα ελληνικά, πληροφορεί ο πρόλογος του εκδότη Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη για την μετάφραση του *Δημοφόντη*, Βιέννη 1794:⁴⁴ «Διά τούτο και εγώ θέλοντας εις φως εκδούναι τουτί το σοφώτατον ΔΡΑΜΑ εκείνου του περιφήμου δραματοποιού ΜΕΤΑΣΤΑΣΙΟΥ, (ούτινος η δόξα διά το τεχνικόν των ποιημάτων ανά πάσαν σχεδόν την Ευρώπην διέσπαρται, καθώς είναι εις όλους διάδηλον) μεταφρασμένον τε και μετενηνεγμένον εις την απλήν ημών διάλεκτον, προς διατριβήν του ημετέρου Γένους εις τόπον του παλαιού των εκείνου και περιφήμου Ευριπίδου και Σοφοκλέους».⁴⁵ Με το «τεχνικόν» ο Ηπειρώτης εκδότης της Βιέννης εννοούσε το αυστηρό και συμμετρικό μοντέλο της κλασικίζουσας δραματοουργίας των Γάλλων του 18^{ου} αιώνα. Στον επίλογο προς τον αναγνώστη αναφέρει ο ίδιος και τους λόγους για τους οποίους άφησε τις μεταφράσεις του Goldoni και στράφηκε στον Μεταστάσιο: «Η ευδοκίμησις των Κωμμοδιών του Κυρίου Καρόλου Γολδόνη όπου ετύπωσα εδώ εις Βιένναν, με παρακινούσε να εξακολουθήσω την έκδοση και ετέρων Κωμμοδιών του αυτού Συγγραφέως. Μοι έτυχαν όμως ανά χείρας μερικά Δράματα ήτοι Όπεραι του περιφήμου Μεταστασιού εξηγημένα τεχνικώς εις την ημετέραν φράσιν, διά τούτο εμετάβαλλα τον σκοπόν μου. Μάλιστα ο συγγραφεύς αυτών, όχι μόνο με την ποιητικήν του τέχνην, αλλά και με τας ηθικάς του γνώμας, και άξια αποφθέγματα, οπού εις αυτά επερίκλεισε, απόκτησε τον έπαινον πάσης της Ευρώπης».⁴⁶ Τρεις λοιπόν είναι για

νιστής 16 (1980), σσ. 299 εξ. (και στον τόμο *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18^{ος} - 19^{ος} αι.)*, Αθήνα 1993, σσ. 39-50). Για το πολιτικό-επαναστατικό μήνυμα στην ερμηνεία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου βλ. πρόσφατα G. van Steen, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010, σσ. 67 εξ.

⁴³ Πλ. Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις* 1 (1995), σσ. 147-192, ιδίως σ. 189. Υπάρχει και αδιασταύρωτη πληροφορία για παράσταση του έργου *L'Olimpiade* σε μουσική του Cimarosa το 1791 στο θέατρο San Giacomo (αυτόθι, σσ. 180 εξ.).

⁴⁴ Ο *Δημοφόντης. Όπερα ήτοι Δράμα του κυρίου Αββά Μεταστασιού, καισαρικού Ποιητού, μεταφρασθείσα εκ της Ιταλικής διαλέκτου εις την ημετέραν απλήν φράσιν μετά στιχοιουργίας*

νυν πρώτον τύποις εκδοθείσα δαπάνη και επιμελεία Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη, τον εξ Ιωαννίνων, και παρ' αντού αφιερωθείσα τω εντιμοτάτω χρησιμοτάτω και εν πραγματενταίς αρίστω κυρίω κυρίω Νικολάω Πλασταρά. 1794. Εν Βιέννη αφηδ; Εκ της Ελληνικής Τυπογραφίας Γεωργίου Βεντότη. Εις δον (Β. Ε. Ράστε, *Ελληνική βιβλιογραφία. Συμβολή στη δεκαετία 1791-1799*, Αθήνα 1969, σ. 34, αρ. 92).

⁴⁵ Βλ. και Γ. Λαδάς – Α. Δ. Χατζηδήμιος, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1791-1795*, Αθήνα 1970, σσ. 312 εξ.

⁴⁶ Λαδάς – Χατζηδήμιος, *ό.π.*, σ. 313. Με τις μεταφράσεις που έπεσαν στα χέρια του εννοούσε κατά την άποψη του Δημ. Σπάθη τις μεταφράσεις από τον κώδικα Ηλιάσκου (Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σ. 117). Για την πρόσληψη του Goldoni στην Ελλάδα βλ. με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία W. Puchner, «Influssi italiani sul teatro Greco», *Sincronie*.

τον Λαμπανιτζιώτη οι λόγοι, για τους οποίους προτίμησε τα θεατρικά έργα του Μεταστασίου: (α) η επιτυχία του σε όλη την Ευρώπη· ως εκδότη τον ενδιαφέρει φυσικά αυτό το σημείο, (β) τα αρχαιογνωστικά στοιχεία· πολλά από τα έργα του Μεταστασίου διαδραματίζονται σε αρχαίους ελληνικούς τόπους, και (γ) τα ηθικοδιδασκικά στοιχεία· μεγάλα τμήματα της λογοτεχνίας του Διαφωτισμού υποτάσσονται στη χρησιμότητα των έργων για το ήθος των ανθρώπων.⁴⁷ Μολοντούτο, η μεταφραστική παράδοση του Μεταστασίου στα ελληνικά αρχίζει πολύ πριν από την έκδοση του Λαμπανιτζιώτη το 1794.⁴⁸

Ο Μεταστάσιος ήταν στον ελληνικό 18^ο αιώνα, μαζί με τον Μολιέρο και τον Goldoni,⁴⁹ ο πιο πολυμεταφρασμένος θεατρικός συγγραφέας.⁵⁰ Τα κίνητρα της πρόσληψης έγκεινται στις αναφορές του στον αρχαίο κόσμο, την κλασικότερη μορφή, την έμφαση σε διδακτικά στοιχεία, την προβολή της αρετής, της φιλίας, της φρόνησης και της μεγαλοψυχίας, αλλά φυσικά και την φήμη του, την πανευρωπαϊκή αναγνώριση και επιτυχία. Οι αρχές αυτής της πρόσληψης είναι κάπως αβέβαιες, οδηγούν όμως στα Επτάνησα, στα μέσα ήδη του 18^{ου} αιώνα: πριν από το 1755 τυπώνεται στη Βενετία μια *Ζηνοβία*, από την οποία δεν έχει διασωθεί κανένα αντίτυπο. Υπάρχουν και σπαράγματα έμμετρων μεταφράσεων σε χειρόγραφο μορφή, *Ο αναγνωρισμός της Σεμράμιδος* του Αναστ. Σουγδουρή (1758),⁵¹ πάλι από τη *Ζηνοβία* του Ιωάννη Λαζαρόπουλου, και αποσπάσματα από τον *Αρταξέρξη* του Ανδρέα Σιγούρου.⁵² Από τη γραφίδα του Ιωάννη Καντούνη (1731-1817)⁵³ προέρχεται η *Ερμόνησος*, αποσπάσματα των *Παθών του Χριστού* και του

Rivista semestrale di letteratura, teatro e sistemi di pensiero 2/3 (Roma 1998), σσ. 183-232, ιδίως σσ. 207-214.

⁴⁷ Βλ. την εισαγωγή της Άννας Ταμπάκη στον τόμο: *Ο Μολιέρος στη φαναριώτικη παιδεία. Τρεις χειρόγραφες μεταφράσεις*, Αθήνα 1988, σσ. 11-32.

⁴⁸ Βλ. Β. Πούχχερ, «Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 109-119, και ο ίδιος, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή. Τα *Ολύμπια*», *Είδωλα και ομοιώματα*, Αθήνα 2000, σσ. 27-68 (σσ. 161-188 υποσημειώσεις), ιδίως σσ. 33 εξ.

⁴⁹ Για την πρόσληψη του Μολιέρου στην Ελλάδα βλ. Β. Πούχχερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματονομίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος} - 20^{ος} αιώνας)*. *Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Αθήνα 1999, σσ. 36-61 (με όλη την παλαιότερη βιβλιογραφία)· για τον Goldoni βλ. επίσης του

ιδίου, «Ο ιταλικός Κλασικισμός και Διαφωτισμός στο ελληνικό θέατρο. Η πρόσληψη Ιταλών λιμπρετιστών και θεατρικών συγγραφέων στην Ελλάδα του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα», *Φαινόμενα και Νοούμενα*, Αθήνα 1999, σσ. 241-264, ιδίως σσ. 249-260.

⁵⁰ Δημ. Σπάθης, «Άγνωστες μεταφράσεις Μεταστασίου και πρωτότυπα στιχουργήματα· ένα χειρόγραφο του 1785», *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 101-144.

⁵¹ Α. Ι. Βρανούσης, «Ο Ρήγας και το θέατρο. Η μετάφραση των Ολυμπίων του Μεταστασίου», *Θέατρο* 1 (1962), τχ. 5, σσ. 25-29, ιδίως σ. 26.

⁵² Γλυκερία Πρωτοπαλά-Μπουμπουλίδου, *Το θέατρο εν Ζακύνθο από τον ΙΖ μέχρι τον ΙΘαίωνα*, Αθήνα 1958, σσ. 46-53· Φ. Μπουμπουλίδης, *Προσολομικοί*, Αθήνα 1966, σσ. 39 εξ.

⁵³ Βλ. Θ. Πυλαρινός, «Οι ανέκδοτες θεατρικές μεταφράσεις του Ιωάννη Καντούνη και οι γλωσσικές θέσεις του για τη μεταγλώττιση των λογοτεχνικών κειμένων (Ζάκυνθος, τέλη του 18^{ου} αι-

Αιχμάλωτον Έρωτα που έχουν εκδοθεί πρόσφατα,⁵⁴ καθώς και ο *Δημοφών*⁵⁵ και ο *Αρταξέρξης*.⁵⁶

Αλλά πέρα από αυτά τα χειρόγραφα, υπάρχουν 11 τυπωμένες μεταφράσεις που σώζονται (από τις συνολικά 24 δραματικές μεταφράσεις που υπάρχουν σε έντυπη μορφή του 18^{ου} αιώνα). Προηγείται η ανώνυμη δίτομη έκδοση έξι τραγωδιών της Βενετίας 1779,⁵⁷ που περιλαμβάνει τα εξής: *Αρταξέρξης*, *Αδριανός εν Σύρω*, *Ο Δημήτριος*, *Η Ευσπλαγχνία του Τίτον*, *Σιρώης και Κάτων εν Υτίκη*, και επανεκδίδεται το 1806.⁵⁸ Ως μεταφραστές συζητούνται ο Γεώργιος Νικόλαος Σούτσος και ο Θωμάς ο Ρόδιος⁵⁹ όπως και να έχει το πράγμα, και οι δύο ανήκουν στους φαναριώτικους κύκλους. Πρόκειται για πολυπαιγμένα και δημοφιλή έργα του Μεταστασίου, τα οποία μεταφράζονται ωστόσο σε πεζό λόγο, καταστρέφοντας την όποια ποιητική ποιότητα του προτύπου και δίνοντας έμφαση στις διδακτικές, ηθικές ή πολιτικές διαστάσεις των κειμένων. Η διδακτική σκοπιμότητα των αναγνωσμάτων υπογραμμίζεται και από ένα επίμετρο στον κάθε τόμο, που συγκεντρώνει γνωμικά και αποφθέγματα από τα δραματικά κείμενα. Έτσι, αυτό το βαρυσήμαντο εκδοτικό γεγονός οδηγεί την πρόσληψη του Μεταστασίου στα πλαίσια του ηθικοδιδασκτικού Διαφωτισμού και των ωφέλιμων αναγνωσμάτων. Υπό αυτές τις προϋποθέσεις πρέπει να δούμε και την έκδοση των *Ολυμπίων* από τον Ρήγα Βελεστινλή, στον *Ηθικό τρόπο*, Βιέννη 1797.⁶⁰ Η έμμετρη αυτή

ώνα)», *Νέα Εστία* τχ. 1742 (2002), σσ. 312-320.

⁵⁴ Θ. Πυλαρινός, «Ανέκδοτες μεταφράσεις έργων του Πέτρου Μεταστασίου από τον Ζακύνθιο Ιωάννη Καντούνη (1731-1817)», *Παράβασις* 8 (2008), σσ. 401-432.

⁵⁵ Θ. Πυλαρινός, «Ο *Δημοφών* του Μεταστάσιου σε μετάφραση του προσολωμικού Ιωάννη Καντούνη», *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 533-586.

⁵⁶ Θ. Πυλαρινός, «Ο *Αρταξέρξης* του Πέτρου Μεταστάσιου, μεταφρασμένος στην απλοελληνική από τον προσολωμικό Ιωάννη Καντούνη (1731-1817)», *Παράβασις* 10 (2010), σσ. 377-429.

⁵⁷ ΤΡΑΓΩΔΙΑΙ των σινιόρ αμπάτε Πέτρον Μεταστασίον, μεταφρασθείσαι εκ της ιταλικής εις την απλήν διάλεκτον..., *Ενετήσιον 1779, παρά Δημητρίω Θεοδοσίω τω εξ Ιωαννίνων...* (E. Legrand – L. Petit – H. Pernot, *Bibliographie Hellénique ou Description raisonnée des ouvrages publiés en grec par des Grecs aux dix-huitième siècle*, 2 τόμ., Paris 1918, 1928, τ. 2, σφ. 978· Γ. Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου. Βιβλιογραφία των έντυπων εκδόσεων 1637-1879*, Αθήνα 1996, σφ. 203).

⁵⁸ Δ. Σ. Γκίνης – Β. Γ. Μέξας, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*, 3 τόμ., Αθήνα 1939-1957, σφ. 437· Φ. Ηλιού, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19^{ου} αιώνα. Βιβλία – φυλλάδια*, τ. 1: 1801-1818, Αθήνα 1997, σφ. 1806.74 και 1806.75.

⁵⁹ Στον πρώτο αποδίδει τη μετάφραση ο Γ. Ζαβίρας (*Νέα Ελλάς ή Ελληνικόν Θέατρον*, Αθήνα 1872, σ. 241), στον δεύτερο ο Ι. Ρίζος Νερούλος (*Cours de Littérature Grecque Moderne*, Genève 1828, σ. 39). Ο Ηλιού (*ό.π.*, σ. 196) σημειώνει πως η δεύτερη εκδοχή είναι πιο ισχυρή. Το 1832 φαίνεται πως έγινε και μια απόπειρα εκτύπωσης τρίτης έκδοσης, γιατί ζητήθηκε από τη βενετική λογοκρισία, ίσως από την τυπογραφία Γλυκή, σχετική άδεια και αντί χειρογράφου κατατέθηκε αντίτυπο της δίτομης έκδοσης Θεοδοσίου του 1806.

⁶⁰ *Τα Ολύμπια, δράμα του αββά Μεταστασίον του Ιταλού, μεταφρασθέν εις την ημετέραν διάλεκτον. Εν Βιέννη 1797, παρά Μαφ. Πουλίου*. Βλ. Γ. Λαδάς – Α. Χατζηδήμιος, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1796-1799*, Αθήνα 1973, σφ. 67· Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου*, σφ. 215. Βλ. επίσης Λάσκαρης, *Ιστορία του*

μετάφραση εκδόθηκε αυτοτελώς «εν Οφένη» (Βουδαπέστη) 1815 και στη Μόσχα 1820.⁶¹ Είναι ενδιαφέρον πως την τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα συσσωρεύονται οι έμμετρες μεταφράσεις λιμπρέτων προορισμένων για το μουσικό θέατρο.⁶²

Στη συνέχεια αυξάνονται εντυπωσιακά οι μεταφράσεις του Μεταστασίου· προέρχονται όλες από τους φαναριώτικους κύκλους: σε χειρόγραφο της βιβλιοθήκης του Μουσείου Μπενάκη (1785) περιλαμβάνεται σε πεζή μετάφραση ο *Θεμιστοκλής*, πεζός με έμμετρα κομμάτια ο *Αντίγονος* και έμμετρο το μονόπρακτο *Έρωσ αιχμάλωτος*. Στο χειρόγραφο Ηλιάσκου (τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα), βρίσκουμε σε πεζό λόγο τα έργα *Μεγακλής (Τα Ολύμπια)* και το μονόπρακτο *Η ακατοίκητος νήσος*. Λίγο πριν ή λίγο μετά το 1800 χρονολογούνται οι τρεις έμμετρες μεταφράσεις του Ιωάννη Καρατζά, που σώζονται σε χειρόγραφο της Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης και εκδίδονται στον τόμο αυτόν. Ορισμένοι τίτλοι θα εμφανιστούν και σε τυπωμένες εκδόσεις (*Θεμιστοκλής, Τα Ολύμπια, Δημοφών*), ενώ τα μονόπρακτα είναι έργα διασκεδαστικά με ειδυλλιακά και μυθολογικά θέματα ή και ερωτική περιπετειώδη πλοκή.

νεοελληνικού θεάτρου, τ. 2, Αθήνα 1939, σσ. 173 εξ. Σώζεται και προγενέστερη πεζή μετάφραση, η οποία προοφράφεται από τον εκδότη της στον Ρήγα: Α. Αστέρης (Δ. Καραχάλος), *Ρήγα Βελεστινλή (Φεραίον) ΟΛΥΜΠΙΑΣ, δράμα εις πράξεις τρεις, πρώτην φοράν εκδοδεόμενον εκ του ανευρεθέντος αυτογράφου. Τύποις Α.Ε.Β.Ε., Π. Γ. Μακρή & Σία*, Αθήνα 1927 (επανεκδοση από τις εκδόσεις «Στοχαστή», *Ρήγα Βελεστινλή Θεσσαλού Κείμενα*. Πρόλογος – σημειώσεις Λουκάς Αξελός, σσ. 112-164), γιατί το χειρόγραφο κείμενο περιέχεται σε αυτόγραφο τετράδιο του Ρήγα. Βλ. Α. Β. Δασκαλάκη, *Μελέται περί Ρήγα Βελεστινλή*, Αθήνα 1964, σ. 305· Α. Ι. Βρανούσης, *Ρήγας. Έρευνα, συναγωγή και μελέτη*, Αθήνα 1953 (Βασική Βιβλιοθήκη 10), σσ. 298 εξ. Για το θέμα βλ. με όλη τη σχετική παλαιότερη βιβλιογραφία Β. Πούχνηρ, «Εισαγωγή», *Ρήγα Βελεστινλή, Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέτου του Πιέτρο Μεταστάσιου Βιέννη 1797*, φιλολογική επιμέλεια Βάλτερ Πούχνηρ, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 2000 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 1), σσ. 9-98. Ταυτόχρονα με αυτή την επανεκδοση έγιναν και δύο άλλες, Βουλή των Ελλήνων, *Ρήγας Βελεστινλής, Άπαντα τα σωζόμενα*, τόμ. 3: *Ηθικός Τρίπους*, εισαγωγή Ά. Ταμπάκη, επιμ. Ines de Salvo, Αθήνα 2000· *Ρήγας Βελεστινλής,*

Ο Ηθικός Τρίπους, Βιέννη 1797, επιμ. Δ. Καραμπερόπουλος, Αθήνα 2001, και το μελέτημα του ίδιου, *Ο Ρήγας μεταφραστής των Ολυμπίων του Μεταστάσιου*, Αθήνα 2001.

⁶¹ Γκίνης – Μέξας, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*, αρ. 877 και 1283.

⁶² Βλ. Β. Πούχνηρ, «Λιμπρέτα όπερας στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία. Ο ρόλος του μουσικού θεάτρου στη μεταφραστική προσπάθεια συγκρότησης ενός ελληνικού θεατρικού ρεπερτορίου», *Εντυχισμός. Τιμή στον Ερατοσθένη Γ. Καρωμένο*, Ιωάννινα 2010, σσ. 463-470. Και άλλες μεταγενέστερες μεταφράσεις λιμπρέτων προσθέτει ο Γεώργιος Πολιουδάκης (G. Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. etc. 2008). Η μετάφραση των λιμπρέτων *Τηλέμαχος και Καλυψώ* και *Ορφεύς και Ενυδία* του Γεωργίου Σακελλαρίου δημοσιεύτηκε πρόσφατα στον τόμο Β. Πούχνηρ, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου. «Κόδρος» (1786 ανέκδοτο), «Τηλέμαχος και Καλυψώ», «Ορφεύς και Ενυδία» (Βιέννη 1796)*, Αθήνα 2009 (Ακαδημία Αθηνών, Κείμενα και τεκμήρια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, τ. 4), σσ. 229 εξ., 263 εξ.

Κατά την τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα υπερισχύουν πλέον οι έντυπες εκδόσεις: το 1794 ο *Δημοφόντης* και ο *Αχιλλεύς εν Σκύρω*⁶³ από τον Πολυζώη Λαμπαντζιώτη στη Βιέννη, σε λόγο πεζό αλλά με χορικά έμμετρα, το 1796 ο *Θεμιστοκλής*,⁶⁴ το 1797 *Τα Ολύμπια* για πρώτη φορά σε έμμετρη μετάφραση. Τώρα προβάλλονται σαφώς τα αρχαιογνωστικά στοιχεία. Στις αρχές του 19^{ου} αιώνα, παρά τις σαρωτικές αλλαγές στη δραματογραφία και το θέατρο, την εμφάνιση της εγχώριας δραματικής παραγωγής και νέων δραματολογικών ινδαλμάτων της Ευρώπης (Kotzebue, Alfieri, Voltaire), η παράδοση της μετάφρασης και έκδοσης δραματικών έργων του Μεταστασίου συνεχίζεται με αμείωτο ρυθμό: το 1806 ξανατυπώνεται στη Βενετία η δίτομη έκδοση του 1779,⁶⁵ το 1807 εκδίδεται ο *Ρουζιέρος* στην Κωνσταντινούπολη,⁶⁶ το 1815 ξαναβγαίνουν στην Όφεν *Τα Ολύμπια*,⁶⁷ το 1817 εμφανίζεται νέα μετάφραση του *Δημητρίου*,⁶⁸ το 1820 η τρίτη έκδοση από *Τα Ολύμπια* στη Μόσχα, όπως και ο *Αχιλλεύς εν Σκύρω* σε συλλογικό τόμο.⁶⁹ Στο μεταξύ όμως τα έργα του Μεταστασίου είχαν βρει και το δρόμο τους στη σκηνή: ιδίως ο *Θεμιστοκλής* τεκμηριώνεται στη σκηνή των ερασιτεχνών ήδη το 1814 στην Οδησό,⁷⁰ το 1817 ξανά δύο φορές· ο Κωνστ. Κούμας περιγράφει τον ενθουσιασμό των θεατών σε μιαν επιστολή που δημοσιεύτηκε στον *Λόγιον Ερμή*,⁷¹ ενώ είχε προγραμματιστεί και ο *Μέγας Αλέξανδρος εις τας Ινδίας* το 1816 αλλά δεν πραγματοποιήθηκε· στο Βουκουρέστι ο *Θεμιστοκλής* παίχθηκε την άνοιξη του 1819 σε νέα μετάφραση του Γεωργίου Ρουσιάδη, με πολυτελείς ελληνικές και περ-

⁶³ Ράστε, *Ελληνική βιβλιογραφία*, αρ. 92 και 91. Το δεύτερο μεταφράστηκε από τα ελληνικά και στα ρουμανικά από τον S. Slatiananu, Sibiu 1797 (A. Horvath, *Magyar-Görög Bibliografia*, Budapest 1940, σσ. 30, 59). Είναι ενδιαφέρον πως όλα τα έργα που αναγγέλλει ο Λαμπαντζιώτης στην έκδοση του *Δημοφόντη* προέρχονται από τον κώδικα Ηλιάσκου (Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 96, 117).

⁶⁴ Ράστε, *Ελληνική βιβλιογραφία*, αρ. 152. Ο *Θεμιστοκλής* θα είναι από τις επιτυχίες του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου στη Ρουμανία· ανεβάζεται δύο φορές στο Βουκουρέστι, ενώ στην Οδησό γίνεται η έναρξη της θεατρικής δραστηριότητας με το έργο αυτό (Α. Ταμπάκη, «Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814-1818). Αθισαύριστα στοιχεία», *Ο Ερασιστής* 16 (1980), σσ. 235 εξ.).

⁶⁵ Ηλιού, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19^{ου} αιώνα*, αρ. 1806.74 και 1806.75.

⁶⁶ Γκίνης-Μέξας, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*, αρ. 481· Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελλη-*

νικού θεάτρου, αρ. 227· Ηλιού, *ό.π.*, αρ. 1807.46, μετάφραση του Κωνστ. Αμηνά εκ Σμύρνης.

⁶⁷ Γκίνης-Μέξας, *ό.π.*, αρ. 877, Ηλιού, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19^{ου} αιώνα*, αρ. 1815.83.

⁶⁸ Γκίνης-Μέξας, *ό.π.*, αρ. 963· Λαδογιάννη, *ό.π.*, αρ. 230· Ηλιού, *ό.π.*, αρ. 1817.36, μετάφραστής είναι ο βόρνικος Γ. Σλατινιάνος.

⁶⁹ Φ. Ηλιού, «Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863. Προσθήκες και συμπληρώσεις», *Ο Ερασιστής* 13 (1974), σσ. 99-113, αρ. 10142.

⁷⁰ Ταμπάκη, «Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814-1818)».

⁷¹ «Εθεώρησα δε δις τον *Θεμιστοκλήν*, δράμα του Μεταστασίου, μεταφρασθέν εκ του Ιταλικού εις την σημερινήν μας γλώσσαν υπό φιλοθεάτρων ομογενών μας, και δις έπαθεν η καρδιά μου πάθη μυρία, υπό των οποίων εκινήθησαν κρουνήδον από τους οφθαλμούς μου δάκρυα. Οι υποκριταί όλοι φιλοθέατροι νεανία· τα Ελληνικά των φορέματα λαμπρότερα βέβαια δεν ηδύναντο να γείνουν ουδ' εις τας σκηνάς των της Ευρώπης μητροπόλεων· η υπόκρισις όλων

οικές ενδυμασίες.⁷² Το έργο θα μείνει στο ρεπερτόριο (μαζί με *Τα Ολύμπια*) και μετεπαναστατικά: το 1857 ανεβάζεται από το θίασο του Γρηγ. Καμπούρογλου,⁷³ το 1875-1876 παίζεται ακόμα από το θίασο «Αισχύλος» του Μ. Αρνωτάκη στην Κωνσταντινούπολη.⁷⁴

Στο μεταξύ σημειώνονται και άλλες εκδόσεις, οι οποίες στηρίζονται συνήθως στις παλαιότερες (και χειρόγραφες): το 1838 τυπώνεται στη Βιέννη η μετάφραση του Ρουσιάδη με τον τίτλο *Ο Θεμιστοκλής εν Πέρσαις* (με αλλαγμένο τίτλο)⁷⁵ και την ίδια χρονιά ξανατυπώνεται ο *Ρουζιέρος* στη Σμύρνη.⁷⁶ Το 1845 ξανά ο *Θεμιστοκλής* στην Αθήνα,⁷⁷ το 1858 εκδίδεται *Η ακατοίκητος νήσος*⁷⁸ και το 1872 στην Κέρκυρα το δράμα *Ιωάς* με μια κωμωδία του Μολιέρου,⁷⁹ ενώ, τέλος, στην Οδησό, επανεμφανίζονται το 1879 *Τα Ολύμπια*, με τίτλο *Ο Ηρακλής και οι Ολυμπιακοί Αγώνες ή Φιλία και Έρως*, από κάποιον Γ. Π. Κόντε, και κατά τον Λάσκαρη αποτελεί λογοκλοπή από τη μετάφραση του Ρήγα.⁸⁰ Το εγχείρημα δεν ήταν ιδιαίτερα έξυπνο, γιατί το έργο στη μετάφραση του Ρήγα παιζόταν την εποχή εκείνη ακόμα, και ήταν γνωστό:⁸¹ το 1870 το παίζει ο «Αισχύλος» των Παν. Σούτσα και

μεν γενικώς εγίνετο ουχί φιλοθεάτρων, αλλά τεχνιτών υπόκριση· αλλ' ο Θεμιστοκλής και ο Ξέρξης υπερέβησαν πάσαν ελπίδα, και ημών των ομογενών, και όλων των ετερογενών, από τους οποίους κατεστενοχωρείτο το θέατρον· οι κρότοι των χειρών εγίνοντο συνεχώς· αλλ' όταν ο Ξέρξης εβόησε προς τον Θεμιστοκλήν: Ζήθι καύχημα των αιώνων! οι κρότοι, και τα τρανώτατα Εύγε! αντίχησαν πανταχόθεν εις τρόπον ανερωμήνευτον. Ο Κόμης [Langeron] τόσον έμεινεν ευχαριστημένος εις ταύτην την Γραικικήν παράστασιν, ώστε πριν λάβη τέλος το δράμα υπήγγεν όπισθεν εις την σκηνήν, και επήνεσε τους νέους μας Αρχαλέους, προσκαλέσας αυτούς την επιούσαν εις τον οίκον του διά να τους φιλοφρονήση» (*Ερμής ο Λόγιος*, αρ. 9 της 1 Μαΐου 1818, σ. 194· βλ. και Μ. Βάλσα, *Το νεοελληνικό θέατρο από το 1453 έως το 1900*, εισαγωγή – μετάφραση Χ. Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Αθήνα 1994, σσ. 277 εξ.).

⁷² Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. 1, σσ. 231 εξ. (με αποσπάσματα της έμμετρης μετάφρασης).

⁷³ Τον Ξέρξη παίζει ο Λ. Καπέλλος, τον Θεμιστοκλή ο Α. Μούσος, την Ασπασία η Αμ. Στοκ, τον Νεοκλή ο Γ. Καμπίτσης, τη Ροξάνη η Πολ. Σιμυρλή, τον Λυσίμαχο ο Αρ. Σίσιφος, τον Σεβαστό ο Π. Σούτσας (Κ. Γεωργακάκη, «Θέατρο Αθηνων:

οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις* 2 (1998), σσ. 143-180, ιδίως σ. 178).

⁷⁴ Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, 2 τόμ., Αθήνα 1994, 1996, τ. 2, σ. 344.

⁷⁵ Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου*, αρ. 264.

⁷⁶ Λαδογιάννη, *ό.π.*, αρ. 227.

⁷⁷ Γκίνης – Μέξας, *Ελληνική βιβλιογραφία 1800-1863*, αρ. 10483, Λαδογιάννη, *ό.π.*, αρ. 617.

⁷⁸ Γκίνης – Μέξας, *ό.π.*, αρ. 7549, Λαδογιάννη, *ό.π.*, αρ. 649.

⁷⁹ E. Legrand – H. Pernot, *Bibliographie Ioniennne*, 2 τόμ., Paris 1910, αρ. 2828. Η μετάφραση αυτή εκδίδεται ήδη τρία χρόνια πριν στην Αθήνα (Λαδογιάννη, *Αρχές του νεοελληνικού θεάτρου*, αρ. 718).

⁸⁰ Έχουν αλλαχθεί απλώς τα ονόματα των πρωταγωνιστών (Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ. 2, σ. 175 υποσημ.). Λαδογιάννη, *ό.π.*, αρ. 174.

⁸¹ Πιθανώς είχε παιχθεί στην Ερμούπολη το 1838 (Γ. Δ. Ροδοκανάκης, *Μεγακλής ή Ο ατυχή έρως*, Ερμούπολη 1840, σσ. 41 εξ.; βλ. και Β. Πούχνερ, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα», *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 327 εξ., όπου

Διον. Ταβουλάρη στο Θέατρο «Ναούμ» της Κωνσταντινούπολης, όπου το ανεβάζει την ίδια χρονιά και η ερασιτεχνική λέσχη «Μνημοσύνη» στην αίθουσά της, ενώ το 1873 το παρουσιάζει ο Σύλλογος Φιλομαθών Βλάχκας «Αι Μούσαι» στη λέσχη του.⁸² Την εποχή εκείνη ο «Αισχύλος» του Μ. Αρνιωτάκη έχει στο ρεπερτόριό του τον *Θεμιστοκλή* (Αθήνα 1858, Πόλη 1875/76),⁸³ ο οποίος παίζεται και στη Σμύρνη την εποχή της Επανάστασης,⁸⁴ ενώ ο θίασος του Δ. Αλεξιάδη παίζει τον *Αρταξέρξη* (στη λέσχη «Μνημοσύνη» της Πόλης το 1872,⁸⁵ στη Σμύρνη το 1869).⁸⁶

Η μεταφραστική παράδοση του Μεταστασίου λοιπόν στην Ελλάδα είναι ισχυρή, και συνεχίζεται σχεδόν όλο τον 19^ο αιώνα, σε μιαν εποχή που τα αρχαιογνωστικά στοιχεία των κλασικιστικών λιμπρέτων είχαν πλέον μιαν άλλη λειτουργία στην ιδεολογία της ιστορίας του Έθνους. Κρατιέται στην επικαιρότητα στο βαθμό που το δραματουργικό μοντέλο της γαλλικής σχολής της κλασικίζουσας δραματουργίας παραμένει καθοριστικό, και στο βαθμό που τα μπουλούκια έκαναν, ως προς το ελληνικό ρεπερτόριο (όχι το ξένο), συντηρητικές επιλογές κι επανέρχονταν σε παλαιές επιτυχίες. Ξεπερνιέται όμως, τη στιγμή όπου με το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο εμφανίζονται νέα πεδία της εθνικής ταυτότητας (ο λαϊκός πολιτισμός αντί του αρχαίου μεγαλείου), τα κλασικιστικά δραματικά πρότυπα κλονίζονται από το θέατρο του μοντερνισμού και η λογοτεχνική γενιά το 1880 επιβάλλει σταδιακά τη δημοτική στα θεατρικά ρεπερτόρια, οπότε οι παλαιές μεταφράσεις του Μεταστασίου δεν μπορούν να παιχτούν πια.⁸⁷

Η χρονολόγηση των τριών θεατρικών μεταφράσεων του Ιωάννη Ν. Καρατζά. Λόγω της έξαρσης των μεταφράσεων του Μεταστασίου στο φαναριώτικο χώρο στην τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αιώνα, ο Δημήτρης Σπάθης προτείνει ως χρονολογία «πιθανόν στα μέσα της δεκαετίας του 1790»,⁸⁸ αλλά δεν μπορεί να αποκλει-

και αποσπάσματα από το επιστολμιαίο μυθιστόρημα. Στην Αθήνα ανεβάζεται το 1836 και το 1837, καθώς και το 1840 και το 1858, ακόμα και το 1867 (Θ. Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητο κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, τόμος 1/2 Παράρτημα 1828-1875, Ηράκλειο 2002, σσ. 418, 422, 428, 480, 604).

⁸² Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, τ. 2, σ. 426.

⁸³ Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, σσ. 476, 478.

⁸⁴ Το έργο έπαιξαν κατά Σολομωνίδη στη Σμύρνη το 1825 ο «Ομίλος Ερασιτεχνών», το 1829 στο

θέατρο του Μπουτζά, και το 1869 (Χρ. Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1675-1922)*, Αθήνα 1954, σσ. 47 και 50).

⁸⁵ Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19^ο αιώνα*, τ. 2, σ. 272. Παράσταση του έργου μαρτυρείται ήδη στην Αθήνα του 1866/67 (Χατζηπανταζής, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβεως*, σσ. 600, 602).

⁸⁶ Σολομωνίδης, *Το θέατρο στη Σμύρνη (1675-1922)*, σ. 78 (βλ. και Χατζηπανταζή, *ό.π.*, σσ. 700, 702).

⁸⁷ Για την πρόσληψη του Μεταστασίου στην Ελλάδα βλ. και W. Puchner, «Influssi italiani sul teatro greco», *Sincronie. Rivista semestrale di letteratura, teatro e sistemi pensiero* 2/3 (Roma 1998), σσ. 183-232, ιδίως σσ. 202-207.

⁸⁸ Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σ. 118.

στεί και μια πιο όψιμη ενασχόληση του Ιωάννη Καρατζά με το μεταφραστικό εγχείρημα μετά τη θητεία ως δραγουμάνου το 1799-1800, οπότε είναι ασφαλέστερο να τοποθετήσουμε τη χρονολόγηση των μεταφράσεων κάπως πιο ελαστικά στο τέλος του 18^{ου} ή την αρχή του 19^{ου} αιώνα, συνυπολογίζοντας και τα βιογραφικά στοιχεία του μεταφραστή. Ο ίδιος αποδίδει στον Ιωάννη Καρατζά⁸⁹ και ορισμένα στιχουργήματα του Μεταστασίου, μεταφρασμένα στα ελληνικά, σε σύμμεικο φαναριώτικο χειρόγραφο του 1785, που φυλάσσεται στο Μουσείο Μπενάκη,⁹⁰ το οποίο περιέχει και τρεις θεατρικές μεταφράσεις του Μεταστάσιου, *Θεμιστοκλής*, *Αντίγονος* και *Ο Έρωτας αιχμάλωτος*, ακολουθώντας δύο ενδείξεις: 1) μια σημείωση του Marcellus, που συμπεριέλαβε στη συλλογή του δημοτικών τραγουδιών το 1851 το *Ζέφυρε γλυκέ* (τελευταία στροφή της καντάτας *Amor timido* του Μεταστασίου, που κυκλοφορούσε ως αυτόνομο ποίημα σε διάφορες χειρόγραφες ανθολογίες της εποχής⁹¹, με τη διευκρίνιση «λένε πως» είναι του Ιωάννη Καρατζά⁹² (εκδοχή που δεν αποκλείει και ο Σπάθης),⁹³ και 2) μια υποσημείωση σε χειρόγραφο για το ποίημα σε εννέα πεντάστιχες στροφές «Τρέχατ' έρωτες ελάτε», που χρησιμοποίησε και ο Διονύσιος Φωτεινός στον *Νέον Ερωτόκριτον*,⁹⁴ –η πρώτη στροφή του ποιήματος υπάρχει σε δύο χειρόγραφες συλλογές: «Συλλογή ποιημάτων... υπό Ν. Λογάδη»⁹⁵ και αυτοτελώς στο χειρόγραφο Ραιδεστινού⁹⁶– που αναφέρει τα εξής: «Σύνταξις γραμμάτων Μπεϊζαδέ Πάγκου Καρατζά, μέλους δε Ιακώβου

⁸⁹ Τα 29 στιχουργήματα σσ. 140-189 του χειρογράφου. Θα ήταν ευχής έργον να εκδοθούν και αυτές οι θεατρικές μεταφράσεις, ιδίως του *Αντίγονου* και *Έρωτα αιχμάλωτου*, που δεν σώζονται σε άλλη ελληνική μετάφραση.

⁹⁰ Σπάθης, «Άγνωστες μεταφράσεις Μεταστασίου και πρωτότυπα στιχουργήματα. Ένα χειρόγραφο του 1785», *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 101-144 – πρώτα *Ο Ερασιστής* 16 (1980).

⁹¹ A. Camariano, *Influența poeziei lirice neogrecesți asupra celei românești*, București 1935, σ. 33· I. Bianu, *Catalogul Manuscrizelor românești*, τ. 2, București 1913, αρ. 332.

⁹² «Cette seconde invocation au Zéphyre, bien supérieure à première, rappelle les plus tendres élégies de Parny, et les dépasse peut-être dans son tour élégant et mélancolique. On la chante encore sur les bords de la Propontide que la vit naître; car on prétend que le prince Jean Caradzea, ancien drogman de la Sublime-Porte, en est l'auteur» (Marcellus, *Chants de peuple en Grèce*, 2 vols., Paris 1851, τ. 2, σσ. 104 εξ.).

⁹³ Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό*

θέατρο, σ. 125. Ωστόσο επισημαίνει, πως ο Marcellus φεύγει από την Πόλη το 1820, η συλλογή εκδίδεται το 1851 (για την αναξιοπιστία των πληροφοριών στη συλλογή αυτή βλ. και Πολίτης, «Η δημόσια ανάγνωση των *Περσών* σε φαναριώτικο αρχοντικό», σσ. 394 εξ.). Ο Marcellus δημοσιεύει και απόσπασμα από άλλο *Ζέφυρο* (ό.π., σ. 100), που έχει δημοσιευτεί και στον *Νέον Ερωτόκριτον* (Δ. Φωτεινός, *Νέος Ερωτόκριτος*, Βιέννη 1818, τ. 1, σ. 34· παραλλαγμένο και στη συλλογή του Ζήση Δασούτη, *Διάφορα ηθικά και αστεία στιχουργήματα*, Βιέννη 1818, σσ. 106 εξ. (που μεταφράστηκε και στα ρουμανικά, Camariano, *Influența poeziei lirice neogrecesți*, σσ. 30-33).

⁹⁴ Ό.π., τ. 1, σσ. 30 εξ. Τη δεύτερη στροφή δημοσιεύει και ο Marcellus (ό.π., σσ. 94 εξ.), ενσωματωμένο στο ποίημα *Η Αγαπητική*.

⁹⁵ Γεννάδειος Βιβλιοθήκη, χειρ. αρ. 231, φφ. 17-18. Μόνο η πρώτη πεντάστιχη στροφή είναι πανομοιότυπη, οι άλλες είναι άσχετες.

⁹⁶ Μουσικόν Λαογραφικόν Αρχεῖον Μέλπως Μερλιέ. Χειρόγραφον Ραιδεστινού «Κοσμικά τραγούδια 18^{ου} - 19^{ου} αιώνας», αρ. 6 (3).

Πρωτοψάλτου».⁹⁷ Ο Δημήτρης Σπάθης, που εντόπισε τις σχετικές αναφορές,⁹⁸ προβληματίζεται βέβαια για το νεαρόν της ηλικίας του μεταφραστή (το 1785 είναι 15 ετών)⁹⁹ αλλά υπάρχει και ένα άλλο, σοβαρότερο ακόμα πρόβλημα: επειδή ο μελετητής είναι πεπεισμένος από τη σύγκριση των τμημάτων του κώδικα πως τα στιχουργήματα και τα δράματα είναι γραμμένα και μεταφρασμένα από το ίδιο πρόσωπο, πρέπει να αποδοθούν αναγκαστικά και ο *Θεμιστοκλής*, ο *Αντίγονος* και ο *Έρωσ αιχμάλωτος* του χειρογράφου¹⁰⁰ επίσης στον Ιωάννη Καρατζά, πράγμα που εντείνει βέβαια το χρονολογικό-βιογραφικό πρόβλημα και φανερώνει τον ηγεμονόπαιδα να έχει μεταφράσει συνολικά έξι δραματικά έργα του Μεταστάσιου.¹⁰¹ Αυτό δεν θα ήταν τόσο ασυνήθιστο (βλ. τη δίτομη έκδοση του 1779 που περιέχει έξι δραματικά έργα,¹⁰² φαναριώτικο χειρόγραφο της ίδιας εποχής περιέχει 10 κωμωδίες του Goldoni,¹⁰³ άλλο έξι κωμωδίες του Μολιέρου¹⁰⁴), αλλά το νεαρόν της ηλικίας του Ιωάννη Καρατζά και η γλωσσική ωριμότητα και στιχουργική ικανότητα των λογοτεχνημάτων αυτών αποκλείουν μάλλον μια τέτοια περίπτωση.¹⁰⁵

⁹⁷ Μ. Δραγούμη, «Δημοτική και λόγια μουσική στην προεπαναστατική Ελλάδα», *Τζαζ* 7-9 (1979/80), σ. 242.

⁹⁸ Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 124 εξ. 128 εξ.

⁹⁹ «Αν θεωρήσουμε πως οι ημερομηνίες και οι ηλικίες (μαζί και η ηλικία του χειρογράφου που παρουσιάζουμε εδώ) είναι σωστές, τότε αντιμετωπίζουμε το ερώτημα: Μπορούσε άραγε, προικισμένος πιθανόν με πρώιμο ταλέντο και μεγαλωμένος σε εξαιρετικά προνομιούχο περιβάλλον, ο Ιωάννης Καρατζάς σε ηλικία 15 ετών να είχε, έστω αρχίσει, μια τόσο σημαντική μεταφραστική εργασία; Και επιπλέον, μια εργασία που δείχνει και γνώση του αντικειμένου και κάποια δυνατότητα ή τουλάχιστον πρόθεση επιλογής από το έργο του Μεταστάσιου;» (ό.π., σ. 130).

¹⁰⁰ Ό.π., σσ. 1-66, 67-120, 121-139, τα 29 στιχουργήματα σσ. 140-189.

¹⁰¹ Υπάρχουν όμως και βασικές διαφορές ανάμεσα στις μεταφράσεις αυτές, που επισημαίνει ο ίδιος μελετητής: «Παραβάλλοντας τις πεζές μεταφράσεις που παρουσιάσαμε εδώ με τις έμμετρες του χειρογράφου της Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης, διαπιστώνουμε πως η γραφή είναι διαφορετική και διακρίνουμε επίσης στις τελευταίες μια μεγαλύτερη μεταφραστική άνεση. Όμως η σύγκριση δεν μπορεί να μας δώσει κανένα ακαταμάχητο τεκμήριο. Έπειτα το χειρόγραφο

της Ζωσιμαίας δεν έχει ακριβή χρονολόγηση, που πιθανόν να διευκόλυνε κάποιες υποθέσεις. Έτσι, το ερώτημα που θέσαμε παραπάνω πρέπει να το συμπληρώσουμε και να το διατυπώσουμε ως εξής: μπορούσε ο Ιω. Καρατζάς να είναι ο μεταφραστής και για τα έξι δραματικά και για τα λυρικά έργα του Μεταστάσιου;» (ό.π., σ. 131).

¹⁰² *Αρταξέρξης, Αδριανός εν Συρία, Ο Δημήτριος, Η ενσπλαχνία του Τίτον, Σιρός και Κάτω εν Ιτύκη*. Βλ. και Β. Πούχνερ, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 157-227, ιδίως σ. 187.

¹⁰³ A. Gentilini – L. Martini – C. Stevanoni, *Dieci commedie di Goldoni tradotte in neogreco (ms Bruxelles, Bibl. Royale 14.612)*, τ. 1, *Testi*, Padova 1988 (ο δεύτερος τόμος με τις αναλύσεις και τα σχόλια δεν εκδόθηκε).

¹⁰⁴ Α. Ταμπάκη, «Φαναριώτικες μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το χφ. III.283 της Βιβλιοθήκης “M. Eminescu” του Ιασιού», *Ο Ερασιστής* 21 (1997), σσ. 379-382. Βλ. και Β. Πούχνερ, *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17^{ος} - 20^{ος} αιώνας)*. *Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση*, Αθήνα 1999, σσ. 38 εξ. Βλ. τώρα την έκδοση του Κωνστ. Μηνά (επιμ.), *Οκτώ κωμωδίες του Μολιέρου σε ανέκδοτη ελληνική μετάφραση τον 18^ο αιώνα*, Αθήνα 2012.

¹⁰⁵ Ο Σπάθης αφήνει ανοιχτή και μια άλλη περίπτωση: «δεν πρέπει να αγνοήσουμε μια υπόθεση

Θα έπρεπε να εκδοθούν οι τρεις πεζές μεταφράσεις του κώδικα του 1785 και να συγκριθούν με τις τρεις έμμετρες μεταφράσεις του κώδικα της Ζωσιμαίας Βιβλιοθήκης, που αποδεδειγμένα ανήκουν στον Καρατζά, για να υπάρξουν και βάσιμα φιλολογικά επιχειρήματα υπέρ ή κατά. Πάντως η συσχέτιση του ονόματος του Καρατζά με τις μεταφράσεις κειμένων του Μεταστασίου, θεατρικών και λυρικών, στον κώδικα του 1785, δεν φαίνεται πιθανή, παρά τις φιλότιμες προσπάθειες του Δημήτρη Σπάθη να αποκαταστήσει μια τέτοια πιθανότητα.

Οι τρεις μεταφράσεις του Ιωάννη Ν. Καρατζά σε σύγκριση με τις άλλες ελληνικές μεταφράσεις των έργων αυτών. Ανάμεσα στις μεταφράσεις του Ιωάννη Καρατζά από τα τουρκικά, τα γαλλικά και τα ιταλικά,¹⁰⁶ ο πρώτος βιογράφος του αναφέρει τον Montesquieu και δύο ιταλικά δράματα *Δημοφών* και *Κλυταμνήστρα* (scr. *Υπερμνήστρα*).¹⁰⁷ ο Ραγκαβής προσθέτει ακόμα μια μετάφραση ελληνικής Μυθολογίας από τα γαλλικά.¹⁰⁸ Ο Σφυρόερας παρατηρεί πως από αυτές τις μεταφράσεις, μόνο ο *Δημοφόντης* έχει εκδοθεί το 1794 στη Βιέννη,¹⁰⁹ και προσθέτει πως «υπό τινων αμφισβητείται η πατρότης της μεταφράσεως ταύτης».¹¹⁰ Η αμφισβήτηση αυτή είναι απόλυτα επιβεβλημένη, γιατί η μετάφραση που εκδίδει ο Πολυζώης Λαμπανιτζιώτης το 1794 είναι σε πεζό λόγο.¹¹¹ Στον σημαντικό πρόλογο της έκδοσης αυτής, που σηματοδοτεί και τη μεταστροφή του εκδότη από τις μεταφράσεις του Goldoni στις μεταφράσεις του Metastasio,¹¹² υπάρχουν ορισμένα

που ίσως είναι και η πιο βάσιμη. Αν ο Ιω. Ν. Καρατζάς είχε αντιγράψει κάποιους στίχους (είτε γνωστού του μεταφραστή-συγγραφέα είτε ποιήματα αδέσποτα) στο δικό του κατασιχάκι, που πέρασε έπειτα σε πολλά χέρια, αυτό ήταν αρκετό για να συνδεθεί το όνομά του με τα κείμενα αυτά και να μείνει ο Καρατζάς στη μνήμη των συγχρόνων του ως ο δημιουργός τους» (Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σ. 131). Αυτό βέβαια δεν εξηγεί την εκπόνηση των τριών θεατρικών μεταφράσεων το 1785 από τον δεκαπεντάχρονο ηγεμονόπαιδα.

¹⁰⁶ Κατά Σταματιάδη, *Βιογραφίαι των Ελλήνων Μεγάλων Διεργημένων*, βλ. παραπάνω.

¹⁰⁷ Το σφάλμα αυτό δεν πέρασε μόνο στον Σάθα, *Νεοελληνική Φιλολογία*, σ. 559, αλλά και στον Σφυρόερα, *Οι δραγουμάνοι του στόλου*, σ. 141 σημ. 5.

¹⁰⁸ A. R. Rangabé, *Livre d'or de la noblesse phanariote et des familles princières de Valachie et de Moldavie*, Athènes 21904, σ. 77.

¹⁰⁹ «Εκ των μεταφράσεων τούτων, καθ' όσον γνωρίζομεν, εξεδόθη μόνον ο *Δημοφόντης* (ιταλ. *Demofonte* = Δημοφών) του Mestastasio, το 1794

στη Βιέννη» (Σφυρόερας, *Οι δραγουμάνοι του στόλου*, σ. 141, σημ. 5).

¹¹⁰ Παραπέμπει στον Ν. Α. Βέη, «Ο Ρήγας Βελεστινλής, ο Νικ. Πλασταράς και οι ελληνικοί διασκευαί του Π. Μεταστασίου και του Καρόλου Γολδόνη», *Ορίζοντες* 2 (1943), σσ. 605-613.

¹¹¹ *Ο Δημοφόντης, Όπερα, ήτοι δράμα ηρωικόν του Κυρίου Αββά Μεταστασίου, Καισαρικού ποιητού, μεταφρασθέν εκ της ιταλικής διαλέκτου εις την ημετέραν απλήν φράσιν, μετά σιχουργίας. Νυν πρώτον τύποις εκδοθείσα διαπάνη και επιμελεία Πολυζώη Λαμπανιτζιώτη, τον εξ Ιωαννίνων... Εν Βιέννη αφηδ' (Γ. Λαδογιάννη, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρον*, αρ. 209).*

¹¹² «Προς τους περιεργους και φίλομαθεις αναγνώστας. Η ευδοκίμησις των Κωμωδιών του κυρίου Καρόλου Γολδόνη, όπου ετύπωσα εδώ εις Βιένναν, με επαρακινούσε να εξακολουθήσω την έκδοσιν και ετέρων κωμωδιών του αυτού συγγραφέως. Μοι έτυχον όμως ανά χείρας μερικά Δράματα ήτοι Όπερα του περιφήμου Μεταστασίου εξηγημένα τεχνικώς εις την ημετέραν φράσιν, διά τούτο εμετάβαλλα τον σκοπόν μου. Μάλιστα ο συγγραφεύς αυτών, όχι μόνον με την

στοιχεία, τα οποία συνηγορούν υπέρ της άποψης, πως ήξερε τον κώδικα Ηλιάσκου.¹¹³ Συγκεκριμένα αναγγέλλει την προσεχή έκδοση των εξής έργων: *Αχιλλέας εν Σκύρω*, που πραγματοποιήθηκε ήδη την ίδια χρονιά,¹¹⁴ *Τόμυρις βασίλισσα της Σκυθίας* που αντιστοιχεί στο *Ο Τυγρόνης και η Μερώνη*¹¹⁵ στο χειρόγραφο, δεν εκδόθηκε ποτέ, το έργο *Ολυμπιακοί Αγώνες*, που αντιστοιχούν στον *Μεγακλή* στο χειρόγραφο, δεν εκδόθηκε από τον Λαμπαντζιώτη αλλά από τον Ρήγα ως *Τα Ολύμπια* το 1797, ωστόσο σε δική του έμμετρη μετάφραση,¹¹⁶ ενώ υπάρχει και μια προωμότερη πεζή,¹¹⁷ και *Η ακατοίκητος Νήσος* που υπάρχει στο χειρόγραφο με αυτόν τον τίτλο, δεν εκδόθηκε όμως από τον Λαμπαντζιώτη στη συνέχεια.¹¹⁸ Ο αδύναμος κρίκος στην αλυσίδα των επιχειρημάτων αυτών¹¹⁹ είναι ότι ο κώδικας Ηλιάσκου δεν περιέχει τον *Δημοφόντη*,¹²⁰ καθώς επίσης ότι *Ο Αχιλλεύς εν Σκύρω* φαίνεται πως κυκλοφόρησε σε χειρόγραφη μορφή στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες ήδη πριν το 1783, εφ' όσον τότε πραγματοποιείται μετάφραση στα

ποιητική του τέχνην, αλλά και τας ηθικάς του γνώμας και άξια αποφθέγματα, οπου εις αυτά επερίκλεισε απόκτησε τον έπαινον πάσης της Ευρώπης. Όθεν ελπίζω να ευαρεστήσω τους αναγνώστας με την έκδοσιν μερικών από αυτά τα Δράματα. / Και πρώτον είναι ο παρών *ΔΗΜΟΦΟΝΤΗΣ*, έπειτε δε ο *Αχιλλεύς εν Σκύρω*, *Τόμυρις βασίλισσα της Σκυθίας*, οι *Ολυμπιακοί αγώνες*, η *ακατοίκητος Νήσος* κτλ. όλα καλά στιχουργημένα εις διαφόρους σκηνάς καθώς ψάλλονται εις τα θέατρα των Ευρωπαίων. / Εάν δε ιδώ την ευαρέστησιν εις τα πρώτα Δράματα, θέλω εξακολουθήσει την έκδοσιν και των λοιπών περιεργότερων του αυτού συγγραφέως και ετέρων περιέργων Κωμωδιών [...]» (σσ. 7-8). Ο πρόλογος αυτός και στους Γ. Λαδά – Α. Δ. Χατζηδήμου, *Ελληνική βιβλιογραφία των ετών 1791-1795*, Αθήνα 1970, σσ. 312 εξ.: Δ. Σπάθη (*Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σ. 96). Φαίνεται πως η αναγνωστική επιτυχία δεν ήταν ανάλογη, γιατί ήδη μετά το δεύτερο έργο σταματά.

¹¹³ Αν η συσχέτιση αυτή είναι σωστή, δημιουργείται ένα *terminus ante quem* 1794. Ωστόσο το θέμα είναι πιο περίπλοκο.

¹¹⁴ Λαδογιάννη, *Οι αρχές του νεοελληνικού θεάτρου*, αρ. 208 (ανατύπωση 1820 αρ. 246).

¹¹⁵ Η ταύτιση αυτή καθώς και ο εντοπισμός του προτύπου (*L'amor di figlio non conosciuto* του Domenico Lalli, Βενετία 1715) είναι του Δ. Σπά-

θη, «*Τόμυρις, βασίλισσα της Σκυθίας*, μια θεατρική μετάφραση του 18^{ου} αιώνα», *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 77-100.

¹¹⁶ Β. Πούχνερ, «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια*», *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 27-68 (σσ. 161-188, υποσημειώσεις).

¹¹⁷ Έχει εκδοθεί από τον Λ. Αστέρη (Δ. Καραγάλιο), *Ρήγα Βελεστινλή (Φεραίων) ΟΛΥΜΠΙΑΣ, δράμα εις πράξεις τρεις, πρώτην φοράν εκδοθένον εκ του ανευρεθέντος αυτογράφου*, [Αθήνα 1927]. Για το περίπλοκο ζήτημα των μεταφράσεων της *L' Olimpiade* του Μεταστάσιου στα ελληνικά, που τελικά δεν βρήκε την οριστική λύση του βλ. και Cr. Stevanoni, «Quale Olimpiade per Rigas Fereos?», L. Marcheselli Loukas (ed.), *Rigas Fereos, la rivoluzione, la Grecia, i Balcani. Atti del Convegno Internazionale «Rigas Fereos - Bicentenario della morte»*, Trieste, 4-5 dicembre 1997, Trieste 1999, σσ. 96-118.

¹¹⁸ Έντυπη μετάφραση υπάρχει από τον Παν. Ματαράγκα μόλις το 1858 (Λαδογιάννη, *ό.π.*, αρ. 649).

¹¹⁹ Σπάθης, *Ο Διαφωτισμός και το νεοελληνικό θέατρο*, σσ. 96 εξ.

¹²⁰ Περιέχει τα εξής: 1) *Ο Τυγρόνης και η Μερώνη* (= *Τόμυρις, η βασίλισσα της Σκυθίας*, του Domenico Lalli), 2) *Η Ακατοίκητος Νήσος* (= *L'isola disabitata* του Μεταστάσιου), 3) *Αλε-*

ρουμανικά.¹²¹ Ωστόσο ο κώδικας περιέχει την *Ακατοίκητο Νήσο* που αποδίδει ο Καρατζάς ως *Νήσος η έρημος*.

Ενώ η σύγκριση του *Δημοφόντη* με την έκδοση του Λαμπανιτζιώτη 1794 και της *Νήσου της ερήμου* με την *Ακατοίκητο Νήσο* στον κώδικα Ηλιάσκου έχει ένα καθαυτό συγκριτολογικό ενδιαφέρον ως προς τη γλώσσα, την υφολογία και τις μεταφραστικές στρατηγικές, για ευχέρειες και περιορισμούς που περιέχουν στη μετάφραση του ίδιου κειμένου ο πεζός και ο έμμετρος λόγος, στην περίπτωση των μεταφράσεων του Μεταστασίου από τον Ελπιανισιώτη Ιωάννη Καντούνη, περίπου την ίδια εποχή (προς το τέλος του 18^{ου} αιώνα) που έγιναν προσιτές μόλις πρόσφατα,¹²² προστίθεται και η γλωσσική και πολιτισμική διαφορά. Αυτή η γλωσσική σύγκριση όμως, του *Δημοφώντος* του Καρατζά, του Λαμπανιτζιώτη και του Καντούνη, καθώς και η σύγκριση της *Νήσου της ερήμου* του Καρατζά, του κώδικα Ηλιάσκου, του Καντούνη και του Ματαράγκα (1858) πρέπει να αποτελέσει αντικείμενο ξεχωριστού μελετήματος, το οποίο πρέπει να εκπονηθεί μετά τη δημοσίευση των μεταφράσεων του Καρατζά στον τόμο αυτόν.

Τα έργα – δομή και περιεχόμενο. Το αισθητικό πρότυπο των λιμπρέτων του Μεταστασίου είναι η κλασικίζουσα δραματολογία της *haute tragédie* της Γαλλίας του 17^{ου} αιώνα, με την αυστηρή συμμετρία της δραματικής οικονομίας και τον αφηρημένο καθορισμό της δραματικής κατάστασης, που στα δύο από τα τρία έργα στηρίζεται σε σκοτεινό χρησμό, ο οποίος τελικά θα βρει διαφορετική ερμηνεία, και στην περίπτωση του μονόπρακτου σε μια κατασκευασμένη προϊστορία που βασίζεται στο παραδοσιακό λογοτεχνικό μοτίβο της απαγωγής από τους πειρατές και στην αναγεννησιακή ουτοπία της φαντασιακής ακατοίκητης νήσου, μοτίβο που αναβιώνει την εποχή του Διαφωτισμού. Οι δύο κλασικιστικές τραγωδίες βασίζονται σε μυθολογικές υποθέσεις, διαδραματίζονται όμως σε μια ροκοκό

ξανδροβόδας βασιλεύς (σάτιρα του Γεωργίου Σούτσου 1785, που κυκλοφορεί και σε άλλα χειρόγραφα και εξέδωσε ο Σπάθης το 1995), 4) *Αδελαΐς* (=έμμετρη διασκευή της *Βοσκοπούλας των Άλπεων* του Marmontel, που δημοσίευσε σε άλλη παραλλαγή ο Ρήγας το 1797 στον *Ηθικό Τρίποδα*), 5) Τραγούδια (31 σελίδες), 6) *Ιουλία θυγάτηρ αυτοκράτορος Καίσαρος Αυγούστου* (έμμετρη διασκευή), 7) Κατά στίχους διάφορα (29 σελίδες), 8) *Καζιμίρης βασιλεύς της Κύπρου* (θεατρική μετάφραση), 9) *Μεγακλής* (= *L'Olimpiade* του Μεταστασίου). Για την περιγραφή του κώδικα βλ. Π. Μουλλάς, «Μεταφράσεις και πρωτότυπα κείμενα από τον 18^ο αιώνα (Περιγραφή ενός κώδικα)», *Ο Ερασιστής* 3 (1965), σσ. 215-217.

¹²¹ Στο ρουμανικό χειρόγραφο υπάρχει η ένδειξη πως μεταφράστηκε από τα ελληνικά στα ρουμανικά το έτος 1783 (A. Cioranescu, «Teatrul lui Metastasio in România», *Studii Italiene* 1 (1934), σσ. 135-137· A. Camariano-Cioran, *Les Academies princières de Bucarest et de Jassy et leurs professeurs*, Θεσσαλονίκη 1974, σσ. 337 εξ.).

¹²² *Η Ερμόνησος*, βλ. Θ. Πυλαρινός, «Ανέκδοτες μεταφράσεις έργων του Πέτρου Μεταστασίου από τον Ζακυνθινό Ιωάννη Καντούνη (1731-1817)», *Παράβασις* 8 (2008), σσ. 401-432, ιδίως σσ. 410-423· *Ο Δημοφών*, βλ. Θ. Πυλαρινός, «Ο *Δημοφών* του Μεταστασίου σε μετάφραση του προσολομικού Ιωάννη Καντούνη», *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 533-585, ιδίως σσ. 538-580.

ατμόσφαιρα της πρώιμης *littérature sentimentale* με έντονο το αισθηματικό στοιχείο αλλά με ορθολογική διδαχή, όπως αρμόζει στην εποχή του Διαφωτισμού, όπου υπογραμμίζεται η αξία της φιλίας, της σταθερότητας, της πίστης, της αρετής, του ανθρωπισμού, των οικογενειακών και μοναρχικών θεσμών. Και στις τρεις περιπτώσεις η δραματουργική κατάσταση βασίζεται σε παρεξηγήσεις: στις δύο τραγωδίες με αίσιο τέλος στην λανθασμένη ερμηνεία διαφορούμενων χρησμών και την απάνθρωπη σκληρότητα των βασιλέων (μέσα στο φόβο τους να χάσουν την εξουσία και τον θρόνο), στο μονόπρακτο στην ερμηνεία της αιφνιδιαστικής απουσίας του άντρα ως εγκατάλειψη της γυναίκας του, ενώ στην πραγματικότητα έχει αρπαχθεί από πειρατές. Ο μηχανισμός των παρεξηγήσεων και λανθασμένων ερμηνειών εμπλουτίζεται με δευτερεύουσες παρεξηγήσεις και απατηλές εντυπώσεις, οι οποίες δημιουργούνται όμως επίτηδες από ορισμένα πρόσωπα με κίνητρο την ερωτική εκδίκηση και αντιζηλία ή την αντίδραση σε μια ανεξήγητη συμπεριφορά του αγαπημένου προσώπου· ως προς τη δραματουργική τους λειτουργικότητα ανήκουν στην κατηγορία της ίντριγκας. Το παιχνίδι με τα μεταβλητά ή και σταθερά ερωτικά αισθήματα έχει σαφώς την σφραγίδα του Ροκοκό, ενώ η λύση των περιπλοκών και παρεξηγήσεων της υπόθεσης με τους διπλούς γάμους, και στις τρεις περιπτώσεις, περιέχει και ηθικά διδάγματα ως προς τη σωστή και «πεφωτισμένη» μοναρχία και την αξία της φιλίας και της ερωτικής πίστης και σταθερότητας. Σ' αυτό το δραματουργικό σχήμα: διαταραγμένη τάξη → αποκατάσταση της τάξης, ή ψεύδος → αλήθεια, διαφαίνονται ακόμα οι βάσεις της κοσμοθεωρίας του Μπαρόκ, όπου το Φαίνεσθαι παγιδεύει τους ανθρώπους στην τραγική τους μοίρα: ωστόσο ο βηματισμός του τραγικού ελαφρύνεται με ένα παιγνιδιάρικο ύφος (ροκοκό), μια ευελιξία των εξελίξεων, άγνωστη στον 17^ο αιώνα, και με το αίσιο τέλος όπου βραβεύονται με τρόπο διδακτικό οι αρετές του Διαφωτισμού, η φιλία και η σταθερότητα. Το αίσθημα του ερωτισμού διυλίζεται από την υπευθυνότητα και σφραγισμένη της φιλίας, της πίστης στους θεσμούς και τον ανθρωπισμό· τα διλήμματα των ηρώων αναλύονται σε δύο επίπεδα: ένα ορθολογικό που ζυγίζει τα υπέρ και κατά των δυνατών λύσεων, και ένα συναισθηματικό όπου αντιφατικές ψυχικές καταστάσεις διαδέχονται η μία την άλλη.

Η μέθεξη του αναγνώστη/θεατή εξασφαλίζεται από το γεγονός ότι ο δραματουργός τον κρατάει καλύτερα ενήμερο για τις τροπές της υπόθεσης, ώστε σε κάθε στιγμή να διαβλέπει καλύτερα τα πράγματα και να νοιώθει, με τις στρατηγικές της τραγικής ειρωνείας, πως ενάρετοι άνθρωποι παγιδεύονται στο Φαίνεσθαι και γίνονται θύματα εσφαλμένων υπολογισμών που οδηγούν σε λανθασμένες και παρ' ολίγο ολέθριες πράξεις. Οι μηχανισμοί των τροπών της υπόθεσης είναι φανεροί, το πλέξιμο της ίντριγκας, τα διλήμματα των ηρώων και οι αναλύσεις τους είναι διαυγείς· οι παρεξηγήσεις δημιουργούνται μ' έναν σχεδόν μηχανιστικό τρόπο, όπως και οι λύσεις των συγχύσεων και μπερδεμάτων δίνονται με τρόπο φανερό. Μολοντούτο ο τραγικός βηματισμός της Μοίρας και τα απρόβλεπτα παιχνί-

δια της Τύχης δεν οδηγούν πια στον αφανισμό των ηρώων, αλλά διορθώνονται δραματουργικά από το αξιακό σύστημα του Διαφωτισμού, και ανθρωπίνες στάσεις και πράξεις κρίνονται θετικά στο δικαστήριο της αξιολόγησης των ανθρωπίνων συμπεριφορών· τα θύματα των τυφλών δυνάμεων της Μοίρας και της Τύχης αθωώνονται και οδηγούνται στη δίκαιη αποκατάστασή τους.

Ο δραματουργός δεν αποκρύπτει τα δραματικά του μέσα και τεχνάσματα, το αξίωμα της πιθανοφάνειας (*verisimilitudo*, *vraisemblance*) της υπόθεσης δεν απεμπολεί το φανέρωμα της τεχνητής δημιουργίας των δραματικών καταστάσεων· ο ποιητής δεν κρύβει τον κουρδισμένο μηχανισμό της δραματουργίας του και τον εκθέτει ως καλοδουλεμένο καλλιτέχνημα στα μάτια και στην κρίση των θεατών και αναγνωστών. Αυτή η συμμετρία και διαύγεια της υπόθεσης είναι από τα κύρια χαρακτηριστικά γνωρίσματα των λιμπρέτων του Μεταστασίου και κάνουν τη μελοποίηση των έργων του τόσο γοητευτική, σε τέτοιο βαθμό που δεν υπάρχει λιμπρέτο που να μην έχει μελοποιηθεί πολλές φορές. Αυτή η συμμετρία διέπει τα έργα του σε πολλά επίπεδα. Πρώτ' απ' όλα στις σχέσεις των σκηνικών προσώπων μεταξύ τους (*configuration*). Στα δύο πολύπρακτα έργα υπάρχει μια σταθερή συμμετρική δομή: στον *Δημοφώνδη* είναι δύο εχθρικοί πατέρες (Δημοφών, Μαθουσίος) με δύο παιδιά (Τιμάνδης, Διρκαία), τα οποία συνδέονται κρυφά με τα δεσμά του γάμου (έχουν και παιδί, τον Όλυνθο), ενώ το δεύτερο ζεύγος απαρτίζεται από τον δεύτερο γιο του βασιλιά (Χαίρινθος) και την ξένη βασιλοπούλα (Κρέουζα) που προορίζεται για νύφη του πρώτου· η δομή ολοκληρώνεται με τον έμπιστο στρατηγό τους βασιλιά (Αδραστος). Η υπόθεση, παρά τις περιπλοκές της, μοιάζει εν τέλει με τις προκαθορισμένες κινήσεις σε μια παρτίδα σκακιού, όπου αποκαθίσταται πάλι μια συμμετρία, ακόμα πιο τέλεια από την αρχή του έργου: ο Τιμάνδης αποδεικνύεται γιος του Μαθουσίου και η Διρκαία κόρη του βασιλιά· την αποκατάσταση της αρμονίας ολοκληρώνουν η Κρέουζα και ο Χαίρινθος: η ξένη βασιλοπούλα θα ενδώσει στον έρωτα του δεύτερου βασιλόπουλου, τώρα νομίμου διαδόχου, και το έργο τελειώνει με διπλό *happy end*. Από δομική άποψη το έργο είναι μια εξέλιξη από συμμετρία σε συμμετρία, με μια ενδιάμεση φάση κρίσης· απλώς τα δύο (ήδη παντρεμένα) παιδιά ανταλλάσσουν τη θέση τους ως προς τη διαδοχή του θρόνου, και το πραγματικό βασιλόπουλο (ο δεύτερος γιος) θα πάρει τη βασιλοπούλα (γι' αυτήν άλλαξε απλώς ο γαμπρός, από δήθεν βασιλόπουλο σε πραγματικό). Παρόμοια και η *Υπερμνήστρα*: εδώ υπάρχει ένας βασιλιάς, ο Δαναός, η κόρη του Υπερμνήστρα ερωτευμένη με τον Λυγγέα, και η ανιψιά του βασιλιά, Ελπινίκη, ερωτευμένη με τον Πλεισθένη, τον φίλο του Λυγγέα· η κινητήρια δύναμη της υπόθεσης είναι και σ' αυτό το έργο ο παρεξηγημένος χρησμός, που κάνει τον βασιλιά να ζητήσει από την κόρη του, τη νύχτα του γάμου της να σκοτώσει τον άντρα της. Εδώ το σασπένς κινείται στο επίπεδο των διλημμάτων της κόρης: πώς να αντιμετωπίσει την απάνθρωπη σκληρότητα του πατέρα της χωρίς να αμφισβητήσει το θεσμό της οικογένειας και της μοναρχ-

χίας και δίχως να χάσει τον εραστή της, στον οποίο δεν μπορεί να φανερώσει το μυστικό, γιατί θα εκδικηθεί τον πατέρα της. Και εδώ ο βασιλιάς έχει έναν έμπιστο στρατηγό (πάλι με το όνομα Άδραστος). Το παράλληλο ζεύγος χρειάζεται για τη δημιουργία των περιπλοκών και να ολοκληρώσει στο τέλος το tableau του διπλού γάμου. Η αποκατάσταση της ανθρωπίνης τάξης επιτυγχάνεται με τη μετάνοια του βασιλιά, ο οποίος δεν επιμένει πλέον στην παράλογη και απάνθρωπη απαίτησή του. Ο χρησμός έχει και άλλη ερμηνεία. Στο μονόπρακτο της *Νήσου της ερήμου* τηρείται επίσης η συμμετρία των δύο ζευγαριών, αλλά λείπει το επίπεδο των πατέρων: η αιφνιδίως εγκαταλελειμμένη από τον σύζυγό της Λυδία με την τότε μικρή αδελφή της Συλβία κατορθώνουν να επιβιώσουν στο ερημονήσι για πολλά χρόνια (η μικρή έχει γίνει όμορφη κοπέλα που δεν έχει δει ποτέ της άντρα), ώσπου να κατορθώσει ο Γενάρδης, άντρας της, που τον είχαν αρπάξει οι πειρατές, όταν κοιμόταν η γυναίκα του, και τον πούλησαν σκλάβο, να δραπετεύσει από τη σκλαβιά, και με τον σύντροφο και φίλο Ένρικο έρχεται στο νησί σε αναζήτηση ίχνων της γυναίκας του· υπάρχουν εδώ μερικές νόστιμες συναντήσεις της νεαρής Συλβίας με τον Ένρικο: η μικρή αδελφή έχει ακούσει για τους άντρες μόνο πως είναι τα πιο φρικτά και απαίσια όντα στον κόσμο, ώσπου να δει με τα μάτια της πως τα πράγματα δεν έχουν έτσι, κι αμέσως ανάβει η φλόγα του έρωτα. Το διαχωρισμένο για τόσα χρόνια ζεύγος ενώνεται πάλι και τα δύο άλλα δευτερεύοντα πρόσωπα θα παντρευτούν. Και εδώ η υπόθεση είναι συμμετρική και εξελίσσεται από τη διαταραγμένη (από πειρατές και λανθασμένες ερμηνείες) τάξη στην αποκατάσταση της αρμονίας, ακόμα και σ' ένα ιδεολογικό επίπεδο: οι σχέσεις των δύο φύλων δεν είναι εχθρικές αλλά αρμονικές. Το έργο μοιάζει, στην τεχνητή κατασκευή δραματικών καταστάσεων, με ένα πείραμα, όπου εμφανίζεται στον ρόλο της Συλβίας και η ιδέα του *bon sauvage* και η ακαταμάχητη δύναμη του άγνωστου, γι' αυτήν, έρωτα (όπως στην νύμφη Εύχαρι στο λιμπρέτο *Τηλέμαχος και Καλυψώ* σε μετάφραση του Γεωργίου Σακελλαρίου περίπου την ίδια εποχή).¹²³

Συμμετρία υπάρχει όμως και στη διαίρεση σε πράξεις και σκηνές σχετικά με τις τροπές της πλοκής. Η αίσθηση της αρμονίας διέπει τα έργα αυτά από την αρχή ως το τέλος, παρά τις τεχνητές περιπλοκές και έντεχνες παρεξηγήσεις, και ο θεατής έχει τη βεβαιότητα της αίσιας έκβασης από την αρχή και δεν την χάνει ούτε στις πιο ζοφερές εξελίξεις της υπόθεσης. Αυτές οι καταστάσεις κατανοούνται ως ευκαιρία ανάπτυξης του λυρισμού, σε άριες και ντουέτα και χορωδίες, που βασίζονται στα αισθήματα του πόνου, της απογοήτευσης και της οργής, της

¹²³ Εκδόθηκε σ' έναν τόμο ανώνυμα μαζί με το *Ορφεύς και Ευρυδίκη* στη Βιέννη το 1796. Το κείμενο τώρα στην έκδοση Β. Πούχνερ, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου: «Κό-*

δρος» (1786 ανέκδοτο), «Τηλέμαχος και Καλυψώ», «Ορφεύς και Ευρυδίκη» (Βιέννη 1796), Φιλολογική έκδοση, Αθήνα 2009 (Κείμενα και τεκμήρια του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, τ. 4), σσ. 229-262.

απελλισίας και της απόγνωσης, της εκδίκησης και του φθόνου, αλλά και της ευτυχίας και ευδαιμονίας, του θριάμβου και της ικανοποίησης, αισθήματα που έχουν δημιουργήσει έναν ολόκληρο κατάλογο μιας τυπολογίας των μουσικών αυτών κομματιών στην παράδοση της όπερας. Ενώ η ιταλική όπερα πριν από τον Μεταστάσιο αποτελούνταν από μια σειρά τέτοιων τυποποιημένων μουσικών μονολόγων ή διαλόγων, ο μεταρρυθμιστής του λιμπρέτου εντάσσει αυτή την τυπολογία μεμονωμένων τραγουδιών και *recitativi* σε μια σφιχτοδεμένη και λογικοφανή υπόθεση που διατηρεί τις προδιαγραφές της κλασικίζουσας δραματοουργίας. Γι' αυτόν τον λόγο, τα λιμπρέτα του εκδόθηκαν παρά πολλές φορές ως πρωτότυπα αυτόνομα λογοτεχνήματα.

Η συμμετρία αφορά και την έκταση των πράξεων και σκηνών· στις τελευταίες εναλλάσσονται μικρές και εκτεταμένες σκηνές, με ή χωρίς άριες και ντουέτα σε διαφορετικά μέτρα και με άλλα, από τη ζευγαρωτή ομοιοκαταληξία, μετρικά σχήματα. Στον *Δημοφώνδη* η πρώτη πράξη (Α') έχει 741 στίχους και αποτελείται από 13 σκηνές, η δεύτερη (Β') 772 στίχους και 11 σκηνές και τρίτη (Γ') από 652 στίχους και 12 σκηνές. Ωστόσο η αλληλουχία των σκηνών μέσα στις πράξεις δεν ακολουθεί την ίδια συμμετρία, αλλά δημιουργεί εναλλαγές των ρυθμών: Α' 72 στίχους, β' 117, γ' 136, δ' 116, ε' 31, στ' 46, ζ' 38, η' 34, θ' 16, ι' 30, ια' 46, ιβ' 25, ιγ' 34. Οι σκηνές μεγάλης έκτασης στην αρχή του έργου αφορούν την «έκθεση» (*exposition*), την εξήγηση της κατάστασης και την αφήγηση της προϊστορίας, πριν αρχίσει ακόμα η καθαυτό πλοκή. Στη Β' πράξη οι σύντομες σκηνές προάγουν συνήθως την υπόθεση, ενώ οι εκτενείς περιέχουν λυρικά μέρη για τη μελοποίηση: α' 111, β' 193, γ' 30, δ' 32, ε' 50, στ' 42, ζ' 56, η' 30, θ' 26, ι' 146, ια' 56. Παρομοίως και στην Γ' πράξη, όπου τα διλήμματα των ηρώων, που αναλύονται σε λυρικά μέρη, μεγαλώνουν τις σκηνές στην αρχή της πράξης, ενώ η λύση προχωράει ύστερα σχετικά γρήγορα: α' 25, β' 141, γ' 106, δ' 42, ε' 71, στ' 28, ζ' 40, η' 32, θ' 36, ι' 12, ια' 52, ιβ' 67.

Πρόκειται για ολιγοπρόσωπο έργο (7 ομιλούντα πρόσωπα και ένα βουβό) με συναντήσεις που σπάνια ξεπερνούν τα δύο πρόσωπα (εξαιρέσεις: Α' στ' 3 πρόσωπα, Α' ια' 3, Α' ιβ' 4, Β' ι' 3, Γ' ε' 5, Γ' στ' 4, Γ' ι' 3, Γ' ια' 4, Γ' ιβ' 5)· προς το τέλος οι πολυπρόσωπες σκηνές αυξάνονται, για να καταλήξουν στο τελικό *tableau* με τον χορό (δεν υπολογίζεται ο μικρός βουβός Όλυνθος· επίσης δεν υπολογίζονται στρατιώτες, φύλακες, ιερείς και η βασιλική ακολουθία). Σκηνικές οδηγίες σημειώνονται ως υποσελίδιες υποσημειώσεις, το κείμενο που εκφέρεται εκτός διαλόγου «κατ' ιδίαν» (ή «καθ' εαυτόν»), τοποθετείται σε παρενθέσεις.

Ο σκηνικός χώρος δεν είναι πια ενιαίος· η σκηνική οδηγία «Η σκηνή είναι εις το παλάτιον του Δημοφώνδου εις την Θράκην» καλύπτει όλο το έργο, αλλά υπάρχουν σημαντικές διαφοροποιήσεις που επιβάλλουν και αλλαγή σκηνικού: Α' α' - δ' «Κήποι κατάσκιος και μεγαλοπρεπείς ανταποκρινόμενοι εις διάφορα δωμάτια του παλατίου του Δημοφώνδου», Α' ε' - ιγ' «Λιμνή της θαλάσσης πανηγυρικός κατεστολισμένος διά την υποδοχή της βασιλόπαιδος Κρεούσης. Θέα πολλών

καραβιών...», Β'ά - η' «Δωμάτια», Β'θ' - ια' «Είσοδος του ναού του Απόλλωνος. Σκάλα μεγαλοπρεπής μεν πλην σύντομος, δι' ης ανεβαίνουν εις τον ρηθέντα ναόν, και του οποίου όλον το εσωτερικόν μέρος φαίνεται εις τους θεατάς... Έξωθεν δε φαίνονται οι βωμοί πεσμένοι, το πυρ της θυσίας εσβεσμένον, τα ιερά αγγεία κατεστραμμένα, τα σκεύη, τα άνθη, αι ταινίαι», Γ'ά - η' «Περιοχή εσωτερική των φυλακών», Γ'θ' - ιβ' «τόπος μεγαλοπρεπής εις το βασιλικόν παλάτιον, πανηγυρικός κατεστολισμένος...». Οι λαμπρές σκηνογραφίες είναι αναπόσπαστο μέρος του οπτικοακουστικού θεάματος που καλούνται να απολαύσουν οι θεατές.

Οι περιπλοκές και τροπές της υπόθεσης φανερώνονται μόνο σε μια μικροανάλυση, όχι σε γενική περιγραφή της πλοκής. Σκηνή Α'ά (στ. 1-72, Διορκαία - Μαθούσιος): ο Μαθούσιος διέγραψε το όνομα της κόρης του Διορκαίας από τον κατάλογο των παρθένων που είναι υποψήφιες να θυσιάζονται κάθε χρόνο στον βωμό του Απόλλωνα, εφόσον και ο βασιλιάς στέλνει τις κόρες του εκτός Θράκης για να μην κινδυνεύουν· η Διορκαία φοβάται πως με το να εναντιώνεται ο πατέρας της στη βούληση του βασιλιά, αυτός θα τον εκδικηθεί. Α'β' (στ. 73-189 Διορκαία - Τιμάνδης): στην εμπιστευτική συζήτηση των δύο συζύγων μαθαίνουμε για τον κρυφό γάμο της αρχοντοπούλας με τον διάδοχο του θρόνου και ότι η σχέση τους είχε και καρπό: τον μικρό Όλυνθο, τον οποίο κρατούν κρυμμένο σε ασφαλές μέρος· ο βασιλιάς έχει καλέσει τον Τιμάνδη να του μιλήσει, ο ίδιος δεν γνωρίζει τον λόγο, αλλά αποφασίζει με την ευκαιρία να αποκαλύψει στον πατέρα του τον κρυφό γάμο του· η γυναίκα του τού θυμίζει το σκοτεινό χρησμό που έχει πάρει ο Δημοφώνδης από το μαντείο, πως οι θυσίες μπορούν να σταματήσουν μόνο τότε που θα φανερωθεί ο «ακουσίως άδικος του θρόνου κληρονόμος»· ως τότε κινδυνεύει να θυσιαστεί, αν και ως σύζυγος και μητέρα δεν πρέπει καν να πλησιάσει το βωμό της θυσίας· ο Τιμάνδης ελπίζει πως θα καταπραΰνει τον αναμενόμενο θυμό του πατέρα του. Α'γ' (στ. 190-325, Τιμάνδης, Δημοφών με ακουλουθία, έπειτα Άδραστος): η «έκθεση» έχει ολοκληρωθεί και αρχίζει η δράση – ο βασιλιάς δεν αφήνει στον γιο του περιθώριο να αναπτύξει το θέμα του (ο οποίος συνεχώς υποψιάζεται πως ο πατέρας ξέρει ήδη για τον κρυφό γάμο του), αντίθετα του αναγγέλλει, πως θα τον παντρεύει με τη βασιλοπούλα Κρέουζα της Φρυγίας, η οποία σε λίγο θα καταφτάσει στη Θράκη για την τελετή του γάμου τους· να τρέξει να την προϋπαπαντήσει στο λιμάνι. Α'δ' (στ. 326-341 Τιμάνδης μόνος): σε μονόλογο ο Τιμάνδης εκφράζει την απελπισία του. Α'ε' (στ. 342-472, Κρέουζα, Χαίρινθος): στο λιμάνι έχει φτάσει η ξένη βασιλοπούλα με συνοδεία του δεύτερου γιου του βασιλιά Χαίρινθου, ο οποίος την έχει ερωτευθεί και, μετά από πολλές αναστολές, της φανερώνει τα αισθήματά του· η αντίδρασή της τον λυπεί ακόμα περισσότερο από τον επικείμενο γάμο με τον αδελφό του, αλλά παρ' ολίγο να φανερώσει και η βασιλοπούλα τα κρυφά αισθήματά της για τον θλιμμένο. Α'στ' (στ. 473-518, Τιμάνδης, Κρέουζα, Χαίρινθος): η άφιξη του αδελφού του τον στενοχωρεί ακόμα περισσότερο, αλλά εκείνος αποκαλύπτει με λόγια κοφτά στη μέλλουσα σύζυγό

του, πως για κάποιον αδιευκρίνιστο λόγο δεν μπορεί να την παντρευτεί. Α'ζ' (στ. 519-556, Κρέουζα, Χαίρινθος): σ' ένα ξέσπασμα εκδίκησης για την περιφρόνηση αυτή η ξένη βασιλοπούλα ζητεί από τον ερωτευμένο Χαίρινθο να σκοτώσει τον αδελφό του. Α'η' (στ. 557-590, Χαίρινθος μόνος): σε μονόλογό του θρηνεί για τη νέα του συμφορά. Α'θ' (στ. 591-606, Μαθούσιος, Διορκαία): στην άδεια σκηνή εμφανίζεται ο Μαθούσιος, που θέλει να φυγαδεύσει την κόρη του μακριά από τη Θράκη, για να μην θυσιαστεί στον Απόλλωνα. Α'ι' (στ. 607-636, Διορκαία, Τιμάνδης): ενώ ο πατέρας της ψάχνει για το καράβι, η Διορκαία αφηγείται στον σύζυγό της τη νέα συμφορά: πιστεύει πως ο πατέρας της έμαθε για τον κρυφό γάμο τους. Α'ια' (στ. 637-682, Διορκαία, Τιμάνδης, Μαθούσιος): ο Τιμάνδης θέλει να μεταιώσει την αναχώρηση της Διορκαίας, και οι δύο άνδρες είναι έτοιμοι να λύσουν τη διαφορά τους με το σπαθί· τελικά συγκρατούνται και ο Μαθούσιος τους πληροφορεί, πως ο βασιλιάς, για να τον τιμωρήσει για την αντιστασιακή πράξη του, θα θυσιάσει φέτος την κόρη του χωρίς κλήρωση· ο Τιμάνδης ελπίζει στη φωνή της λογικής, που θα συγκρατήσει τον βασιλιά-πατέρα του. Α'ιβ' (στ. 683-707, οι προηγούμενοι και Άδραστος με φύλακες): αλλά ήδη καταφτάνει ο αρχιστράτηγος των βασιλικών φυλάκων και συλλαμβάνει με τους άνδρες του την Διορκαία· η αντίσταση του πατέρα και συζύγου της είναι ανώφελη. Α'ιγ' (στ. 708-741, Τιμάνδης, Μαθούσιος): ο Τιμάνδης καταστρώνει ένα σχέδιο για την απελευθέρωσή της: θα μιλήσει στον πατέρα του, κι αν αυτό δεν έχει τα αποτελέσματα που ελπίζει, τότε θα την απελευθερώσει διά της βίας· ο Μαθούσιος επαινεί την ευσπλαχνία και αρετή του βασιλόπουλου, μη γνωρίζοντας πως είναι παντρεμένος με την κόρη του κι έχει προσωπικά κίνητρα για τις πράξεις του. Η πρώτη πράξη τελειώνει με πλήρη σύγχυση όλων των προσώπων σε πολλά και διάφορα επίπεδα· κάθε σκηνικό πρόσωπο έχει το δικό του δίλημμα: η Κρέουζα αντιμετωπίζει την δυσεξήγητη απόρριψή της από τον μέλλοντα άντρα της, το ζεύγος απειλείται διπλά από τη φανέρωση της σχέσης τους (η Διορκαία από τη θυσία της, ο Τιμάνδης από ενδεχόμενη διγαμία), ο Μαθούσιος κινδυνεύει για την ανταρσία του να χάσει την κόρη του, ο Χαίρινθος θα έπρεπε να δολοφονήσει τον αδελφό του για να κερδίσει την Κρέουζα. Ο βασιλιάς, θύμα ενός δυσνόητου χρησμού, εξαιτίας της μανίας του για εκδίκηση παραβιάζει τον κανόνα της κλήρωσης. Το σασπένς του θεατή, για το πώς θα ξεμπερδευτεί αυτή η υπόθεση, βρίσκεται στο ζενίθ.

Και στη Β' πράξη δεν λείπει η ένοπλη και θεαματική δράση επί σκηνής. Β'α' (στ. 742-851, Δημοφοώνδης, Κρέουζα): σε μεγάλη εισαγωγική σκηνή η Κρέουζα φανερώνει στον βασιλιά την περιεργή συμπεριφορά του Τιμάνδη κι αυτός την αποδίδει στην αδεξιότητά του, γιατί έχει μεγαλώσει και σκληραγωγηθεί στα στρατόπεδα. Β'β' (στ. 852-1044, Δημοφοώνδης, Τιμάνδης): σε ακόμα εκτενέστερη σκηνή το βασιλόπουλο παρακαλεί για τη ζωή της Διορκαίας, αλλά ο βασιλιάς μένει ανένδοτος και επιμένει στο γάμο του με την Κρέουζα: ο Τιμάνδης φεύγει συγχυσμένος και εκστομίζοντας αόριστες απειλές. Β'γ' (στ. 1045-1074, Δημοφοώνδης μό-

νος): ο βασιλιάς αναλογίζεται πως όλοι του φέρονται άπρεπα και αντιστέκονται στις εντολές του· δίνει διαταγή να θυσιάσουν την Διορκαία αμέσως. Β'δ' (στ. 1075-1106, Μαθούσιος, Τιμάνδης): ο Τιμάνδης εξιστορεί στον πατέρα της Διορκαίας τα συμβάντα· σκέφτονται να απελευθερώσουν τη Διορκαία και να δραπετεύσουν με καράβι. Β'ε' (στ. 1107-1156, Τιμάνδης, Διορκαία): ενώ ο Τιμάνδης αναλογίζεται ακόμα τη φυγή, εμφανίζεται η Διορκαία στολισμένη ήδη για τη θυσία· ο σύζυγός της φεύγει για να οργανώσει ανταρσία. Β'στ' (στ. 1157-1198, Διορκαία, έπειτα Κρέουζα): η συνάντηση των δύο άγνωστων μεταξύ τους γυναικών αποτελεί σύντομη αλλά κεντρική σκηνή του έργου: η Διορκαία παρακαλεί την ξένη βασιλοπούλα, μετά το θάνατό της να γλυτώσει τον Τιμάνδη από την οργή του βασιλιά· δεν φανερώνει ακόμα το δεσμό τους. Β'ζ' (στ. 1199-1254, Κρέουζα, έπειτα Χαίρινθος): ωστόσο η βασιλοπούλα διαισθάνεται τον έρωτα μεταξύ της Διορκαίας και του Τιμάνδη και αποφασίζει να τους βοηθήσει· δεν ζητά πια από τον Χαίρινθο τη σφαγή του αδελφού του, αλλά του ζητά να σταματήσει την ανταρσία του αδελφού του, και ότι η ίδια θα μιλήσει στον βασιλιά. Β'η' (στ. 1255-1284, Κρέουζα μόνη): αναλογίζεται το δίλημμά της: συμπαθεί τον Χαίρινθο, αλλά ως βασιλοπούλα μπορεί να παντρευτεί μόνο τον διάδοχο του θρόνου. Β'θ' (στ. 1285-1310, Τιμάνδης, Διορκαία): ο απελπισμένος σύζυγος έχει καταστρέψει τον ναό, στον οποίο οδηγείται η Διορκαία ως θύμα· ο Τιμάνδης πιέζει για άμεση φυγή, αλλά ήδη επιστρέφουν οι φύλακες. Β'ι' (στ. 1311-1456, οι ίδιοι και ο Δημοφρόνδης με φύλακες): ο βασιλιάς-πατέρας προσφέρει το στήθος του στον επαναστάτη γιο του, και αυτός, συντετριμμένος, παραδίδεται· ο βασιλιάς διατάζει τη θυσία της Διορκαίας, αλλά τότε ο Τιμάνδης φανερώνει πως η Διορκαία δεν είναι πια παρθένα, είναι παντρεμένη και μητέρα· προσπαθεί ο καθένας από τους δύο να επωμισθεί την ευθύνη για τον άνομο γάμο· ο βασιλιάς αποφασίζει το θάνατο και των δύο. Β'ια' (στ. 1457-1512, Διορκαία, Τιμάνδης): με αίσθημα έσχατου πόνου χωρίζει το ζεύγος. Με άριες και ντουέτα του αποχωρισμού τελειώνει η πράξη. Η υπόθεση έχει οδηγηθεί στο απόλυτο αδιέξοδο και ζοφερές σκιαγραφούνται οι μελλοντικές εξελίξεις· το τραγικό τέλος φαίνεται αναπόφευκτο.

Αλλά από εδώ και πέρα, στην Γ' πράξη κερδίζει έδαφος το ανθρωπιστικό πνεύμα του Διαφωτισμού: η ουμανιστική κριτική των θεοκρατικών θεσμών του χρησμού (που ζητά ανθρωποθυσίες) και της τυφλής βίας και του εκδικητικού πάθους της «μη-πεφωτισμένης» μοναρχίας. Ο Μεταστάσιος καταφεύγει μάλιστα σε τεχνητά μέσα με συμμετρικό τρόπο και παραδοσιακά τεχνάσματα της δραματουργίας (παλαιές επιστολές), για να φέρει το «εκ μηχανής» αίσιο τέλος. Γ'α' (στ. 1513-1538, Τιμάνδης, Άδραστος): ο Άδραστος έχει ετοιμάσει, υπακούοντας σε επιθυμία της Διορκαίας, απόδραση του Τιμάνδη, αλλά εκείνος απορρίπτει κάθε σχέδιο σωτηρίας. Γ'β' (στ. 1539-1679, Τιμάνδης, έπειτα Χαίρινθος): μετά από μονόλογο απελπισίας και νοσταλγίας του θανάτου έρχεται ο αδελφός του βασιλόπουλου με καλά νέα: ο βασιλιάς τον ευσπλαχνίστηκε, του χαρίζει ζωή, γυναίκα και

ελευθερία· αυτό ήταν έργο της Κρέουζας, που κατόρθωσε ακόμα και να δεχτεί ο βασιλιάς την Διορκαία και τον εγγονό του, τον Όλυνθο· ο Τιμάνδης του προτείνει να παντρευτεί εκείνος την Κρέουζα, ο Χαίρινθος ομολογεί τα αισθήματά του γι' αυτήν, κι όταν αναφέρει το εμπόδιο πως εκείνη ως βασιλοπούλα δεν μπορεί να παντρευτεί άνθρωπο που δεν είναι διάδοχος του θρόνου, χωρίς διαταγμό ο Τιμάνδης του παραχωρεί το προνόμιο αυτό. Η δραματουργική μηχανή της σωτηρίας έχει κουρδιστεί αλλά το αίσιο τέλος πρέπει να αναβληθεί ακόμα για το φινάλε: Γ'γ' (στ. 1680-1785, Τιμάνδης, έπειτα Μαθούσιος): ο Τιμάνδης δεν προλαβαίνει να χαρεί, όταν έρχεται ο Μαθούσιος με παλαιά επιστολή της πεθαμένης γυναίκας του, όπου φανερώνεται πως η Διορκαία δεν είναι παιδί του αλλά του βασιλιά· επομένως η Διορκαία είναι αδελφή του Τιμάνδη, και ο γιος τους είναι καρπός αιμομιξίας· ο Μαθούσιος δεν κατανοεί την απελπισία του βασιλόπουλου. Γ'δ' (στ. 1786-1827, Τιμάνδης μόνος): ο Τιμάνδης θρηνεί για τη νέα του συμφορά, που είναι χειρότερη από την προηγούμενη. Γ'ε' (στ. 1828-1898, Τιμάνδης, Κρέουζα, Διορκαία, Άδραστος με τον Όλυνθο): αυτό που φαίνεται η αίσια λύση της υπόθεσης για όλους, είναι ακριβώς το αντίθετο για τον Τιμάνδη: κανείς δεν καταλαβαίνει την αλλοπρόσαλλη συμπεριφορά του, και σε έσχατη απελπισία φεύγει. Γ'στ' (στ. 1899-1926, Δημοφώνδης, Διορκαία, Κρέουζα): ο βασιλιάς εκφράζει την απορία του και φεύγει κι αυτός. Γ'ζ' (στ. 1927-1966, Διορκαία, Κρέουζα): η ξένη βασιλοπούλα προτρέπει τη Διορκαία να τρέξει πίσω από τον άντρα της, εκείνη ξεσπάει σε άρια απελπισίας και φεύγει. Γ'η' (στ. 1967-1998, Κρέουζα μόνη): σε μονόλογο, η ξένη βασιλοπούλα απορεί για τη χώρα αυτή που συμβαίνουν τόσα περιεργα και δυσεξήγητα δεινά. Γ'θ' (στ. 1999-2034, Τιμάνδης, Χαίρινθος): ο Χαίρινθος, που ετομάζει το γάμο του με την Κρέουζα, δεν καταλαβαίνει την απελπισμένη συμπεριφορά του αδελφού του· εκείνος θέλει μόνο να πεθάνει. Στο σημείο αυτό ο δραματουργός λυπήθηκε τον Τιμάνδη και με δεύτερο δραματουργικό τέχνασμα, πάλι παλαιά επιστολή, αποκαθίσταται η ισορροπία: Γ'ι' (στ. 2035-2046, οι προηγούμενοι, Άδραστος, έπειτα Μαθούσιος, έπειτα Διορκαία με τον Όλυνθο): ο Μαθούσιος τον αποκαλεί γιο, και η Διορκαία του φανερώνει πως δεν είναι αδελφή του· ο Τιμάνδης δεν καταλαβαίνει τίποτα. Γ'ια' (στ. 2047-2098, οι προηγούμενοι και ο βασιλιάς): ο Δημοφώνδης φανερώνει πως σε φυλαγμένη επιστολή της μακαρίτισσας γυναίκας του, που ανοίχτηκε μόλις τώρα, αναφέρεται πως ο Τιμάνδης δεν είναι γιος του αλλά του Μαθούσιου· οι δύο γυναίκες, του Μαθούσιου και η δική του, είχαν ανταλλάξει τα βρέφη τους· έτσι λύνονται όλες οι περιπλοκές: ο Τιμάνδης δεν είναι αιμομίκτης αλλά ούτε διάδοχος· παντρεύτηκε όμως βασιλοπούλα· διάδοχος είναι επομένως ο Χαίρινθος ο οποίος μπορεί να παντρευτεί ανεμπόδιστα τη βασιλοπούλα Κρέουζα. Γ'ιβ' (στ. 2099-2165, οι προηγούμενοι και η Κρέουζα): έτσι εξηγείται και ο χρησμός – ο «ακουσίως άδικος του θρόνου κληρονόμος», ο Τιμάνδης, έχει αποκαλυφθεί και οι ανθρωποθυσίες μπορούν να σταματήσουν. Το έργο τελειώνει με χορωδία.

Παρόμοια δομή έχει και η τρίπρακτη *Υπερμνήστρα*, ολιγοπρόσωπο έργο (έξι σκηνικοί χαρακτήρες) γύρω από την απάνθρωπη σκληρότητα του Δαναού, την οποία προκαλεί και εδώ ένας παρεξηγημένος χρησμός, και την τύχη δύο ερωτευμένων ζευγαριών. Και σ' αυτό το δράμα, με 1694 στίχους, σαφώς μικρότερης έκτασης από τον *Δημοφώνδη* (2165 στίχοι), κυριαρχεί η συμμετρία των δραματουργικών μεγεθών: η Α' πράξη έχει 588 στίχους και αποτελείται από 10 σκηνές, η Β' πράξη έχει 633 στίχους και περιλαμβάνει επίσης 10 σκηνές, ενώ η Γ' πράξη έχει 473 στίχους και αποτελείται επίσης από 10 σκηνές. Επομένως οι σκηνές είναι πιο σύντομες, παρουσιάζουν όμως την ίδια εναλλαγή των ρυθμών όπως στο προηγούμενο έργο: Α' 70 στίχους, Β' 72, Γ' 56, Δ' 64, Ε' 64, ΣΤ' 20, Ζ' 86, Η' 26, Θ' 104, Ι' 26, χαρακτηρίζονται όμως από πιο έντονο λυρικό στοιχείο, που εκφράζεται στιχουργικά με άλλα, εκτός από τον δεκαπεντασύλλαβο με ζευγαρωτή ρίμα, έμμετρα σχήματα. Οι εναλλαγές του ρυθμού στην έκταση των σκηνών είναι πιο έντονες στην επόμενη πράξη: Β' 92, Β' 140, Γ' 60, Δ' 44, Ε' 41, ΣΤ' 8, Ζ' 13, Η' 59, Θ' 34, Ι' 142, ενώ η τελευταία πράξη επιταχύνει την εξέλιξη της επίλυσης του προβλήματος: Γ' 73, Β' 74, Γ' 32, Δ' 38, Ε' 26, ΣΤ' 26, Ζ' 24, Η' 45, Θ' 56, Ι' 80.

Και στην περίπτωση αυτή, όπως ήδη αναφέρθηκε, πρόκειται για ολιγοπρόσωπο έργο (έξι ομιλούντα πρόσωπα) με συναντήσεις που σπάνια ξεπερνούν τα δύο πρόσωπα (εξαιρέσεις: Α' Δ' 3 πρόσωπα, Α' Θ' 3, Β' Ε' 3, Γ' Δ' 3, Γ' Θ' 4, Γ' Ι' 6).

Και εδώ προς το τέλος οι πολυπρόσωπες σκηνές αυξάνονται, για να καταλήξουν στο τελικό tableau με τον χορό (δεν υπολογίζονται στρατιώτες, φύλακες και η βασιλική ακολουθία). Σκηνικές οδηγίες σημειώνονται και εδώ ως υποσελίδιες υποσημειώσεις, ενώ το κείμενο που απαγγέλλεται εκτός διαλόγου «κατ' ιδίαν» (ή «καθ' εαυτόν»), τοποθετείται σε παρενθέσεις.

Ο σκηνικός χώρος ορίζεται για όλο το έργο ως εξής: «Η σκηνή είναι εις το παλάτιον του Δαναού, εις το Άργος», αλλά και εδώ υπάρχουν κάποιες σκηνικές διαφοροποιήσεις: Α' Α' - ΣΤ' «Δωμάτια βασιλικώς καταστολισμένα διά τους γάμους της Υπερμνήστρας», Α' Ζ' - Ι' «Δωμάτια εσωτερικά...» με θέα, Β' Α' - Ζ' «Περιοχαί από αγάλματα και ζωγραφιές», Β' Η' - Ι' «Τοποθεσία πολλά ηδονική μέσα εις τους βασιλικούς κήπους...», Γ' Α' - ΣΤ' «Δωμάτια βασιλικά», Γ' Ζ' - Γ' Ι' «Τόπος μεγαλοπρεπώς ανταποκρινόμενος εις μερικάς πορτίτζας και δωμάτια βασιλικά...». Όπως και στον *Δημοφώνδη* παρατηρείται και στην *Υπερμνήστρα* μια αλλαγή σκηνικού μέσα σε κάθε πράξη, παρουσιάζονται δηλαδή συνολικά έξι σκηνικά, που ικανοποιούν την ανάγκη της παράστασης για οπτική τέρψη και ανταποκρίνονται στις απαιτήσεις του είδους της opera seria, η οποία διαδραματίζεται πάντα σε βασιλικό περιβάλλον, σε παλάτια και κήπους.

Και εδώ η περίτεχνη περιπλοκή της υπόθεσης φανερώνεται μόνο στην μικρο-ανάλυση. Α' Α' (1-70, *Υπερμνήστρα*, Ελπινίκη): Η Ελπινίκη συγχάριζε τη βασιλοπούλα για τον επικείμενο γάμο της με τον αγαπημένο της Λυγγέα, στον οποίο ο Δαναός είχε φέρει πολλές αντιρρήσεις, και παρακαλά και για το δικό της γάμο

με τον αγαπημένο της Πλεισθένη· η Υπερμνήστρα της υπόσχεται πως θα μιλήσει στον βασιλιά/πατέρα της για την Ελπινίκη, ανηψιά του, για να δεχτεί το γάμο της με τον Πλεισθένη· το έργο ξεκινά με απόλυτα αίσιους οίωνους. Αυτοί διαψεύδονται αμέσως στην επόμενη σκηνή Α'β' (στ. 71-142, Υπερμνήστρα, Δαναός): ο βασιλιάς/πατέρας της τής εκμυστηρεύεται πως έχει λάβει χρησμό ότι θα χάσει θρόνο και ζωή από το χέρι ενός γιού του βασιλιά της Αιγύπτου, και της ζητάει να φονεύσει τον Λυγγέα την πρώτη νύχτα του γάμου της· αυτό το μυστικό να μην το φανερώσει πουθενά. Α'γ' (στ. 143-198, Υπερμνήστρα, έπειτα Λυγγεύς): η άτυχη βασιλοπούλα εκφράζει μονολογώντας τη φρίκη της· δεν ξέρει πως να αντιμετωπίσει τον άντρα της· εκείνη τη στιγμή έρχεται ο Λυγγεύς, χαρούμενος για τον επικείμενο γάμο τους, εκείνη όμως τον αποδιώχνει. Α'δ' (στ. 199-262, Λυγγεύς, έπειτα Ελπινίκη και Πλεισθένης χωριστά): σε μονόλογο ο αποδιωγμένος εκφράζει τον πόνο του και υποψιάζεται αντεραστή· πληροφορεί την Ελπινίκη και τον Πλεισθένη, που τον συγχαίρουν, για την αλλαγή της στάσης της Υπερμνήστρας· εκείνοι μένουν έκπληκτοι. Α'ε' (στ. 263-326, Ελπινίκη, Πλεισθένης): Η Ελπινίκη φοβάται, πως η ματαίωση του γάμου ανάμεσα στα βασιλόπουλα θα φέρει και την ματαίωση του δικού τους γάμου· εκείνος δεν το βλέπει έτσι· ωστόσο ξεκινά, κατά τη συμβουλή της ερωμένης του, ως πιστός φίλος του Λυγγέα, να τον βρει και να προσπαθήσει να μάθει περισσότερες λεπτομέρειες. Α'στ' (στ. 327-346, Πλεισθένης μόνος): σε μονόλογο δηλώνει τα αμείωρα συναισθήματά του μεταξύ θάρρους και φόβου. Α'ζ' (στ. 347-432, Δαναός, Άδραστος): ο έμπιστος σύμβουλος του βασιλιά είδε τον Λυγγέα συγχυσμένο και θυμωμένο και φοβάται ότι όταν μάθει το μυστικό, ως ικανός στρατηγός που είναι, θα σηκώσει επανάσταση· ο βασιλιάς ταραάζεται και διατάζει την ενίσχυση των φρουρών· ο Άδραστος θα ορίσει έμπιστο άνθρωπο να παρατηρήσει τις κινήσεις του Λυγγέα, ώστε να μάθουν αν ξέρει το μυστικό ή όχι και γιατί αντιδρά έτσι. Α'η' (στ. 433-458, Δαναός, έπειτα Υπερμνήστα): η κόρη δεν προλαβαίνει να παρακαλέσει τον πατέρα της να ανακαλέσει τη διαταγή του, ενώ εκείνος φοβάται πως έχει ήδη αποκαλύψει το μυστικό στον μέλλοντα σύζυγό της· η συζήτηση διακόπτεται ήδη στην αρχή από την αιφνίδια άφιξη του Λυγγέα. Α'θ' (στ. 459-562, Δαναός, Υπερμνήστρα, Λυγγεύς): η κεντρική σκηνή της πράξης βρίθεται από «κατ' ιδίαν», όπου φανερώνει ο καθένας τις υποψίες του για τον άλλον· ο βασιλιάς ρωτάει γιατί ο γαμπρός του δεν χαιρέται για το γάμο του· εκείνος απαντά διαφορετικά, πως η Υπερμνήστρα θα μπορούσε να εξηγήσει· εκείνη όμως πρέπει να σιωπήσει· ο Λυγγεύς φανερώνει τότε πως εκείνη έχει αλλάξει στάση, ο βασιλιάς ανακουφίζεται, γιατί τώρα κατανοεί πως η κόρη του δεν έχει προδώσει τη φρικτή διαταγή του· ο Λυγγεύς της εξομολογείται εκ νέου τον έρωτά του, η βασιλοπούλα θέλει να τον παρηγορήσει, αλλά τη διακόπτει ο πατέρας της, φοβούμενος μήπως μιλήσει· τελικά η Υπερμνήστρα ξεσπά μέσα στον αφορητο πόνο της, αλλά δεν προδίδει την αιτία των ψυχικών της βασάνων. Α'ι' (στ. 563-588, Λυγγεύς, Δαναός): ο βασιλιάς παρηγορεί τον γαμπρό του, πως τα δάκρυα των γυ-

ναικών δεν σημαίνουν τίποτα, αλλά ο Λυγγεύς έχει νιώσει τον βαθύτερο πόνο της ερωμένης του και απελπίζεται.

Η συγκίνηση που προκαλεί το έργο εστιάζει αποκλειστικά στη μορφή της Υπερμνήστρας, η οποία βρίσκεται εγκλωβισμένη σ' ένα διμέτωπο αγώνα: να μην προδώσει τον αγαπημένο της και να υπακούσει ταυτόχρονα και στον πατέρα της. Αίσθημα και καθήκον συγκρούονται στη διαμάχη των ανθρωπιστικών αξιών με έναν σκοτεινό χρησμό. Στη Β' πράξη επαναλαμβάνεται πάλι η κατάσταση των διφορούμενων λόγων και η ίντριγκα περιπλέκεται ακόμα περισσότερο. Β'α' (στ. 589-680, Δαναός, Άδραστος): ο βασιλιάς φοβάται τις υποψίες του Λυγγέα, ο οποίος έχει αρχίσει να ερευνά τις πιθανές αιτίες της συμπεριφοράς της Υπερμνήστρας· ο Άδραστος όμως έβαλε κάποιον έμπιστο σκλάβο να του εμφυτεύσει την ιδέα του αντραστή, και μάλιστα ότι αυτός είναι ο πιστός φίλος του ο Πλεισθένης· τότε ο βασιλιάς αποφασίζει να παντρεύει τον επικίνδυνο Λυγγέα με την Ελπινίκη, και με δόλωμα να γίνει βασίλισσα, να της δώσει τη διαταγή να διαπράξει εκείνη τον φόνο της γαμήλιας νύχτας. Β'β' (στ. 681-820, Δαναός, Υπερμνήστρα): η κόρη του φανερώνει, πως αν διαπράξει το έγκλημα που της ζητά ο πατέρας της, εκείνη θα σκοτωθεί αμέσως μόνη της, μα εκείνος θα ζήσει μια ζωή μέσα σε τύψεις· ο πατέρας συγκινείται από την ειλικρίνεια και την εντιμότητα της κόρης του, αλλά δεν μπορεί να κάνει πίσω· τότε εκείνη αρνείται την πατρική προσταγή, και ο βασιλιάς της απαγορεύει να δει τον Λυγγέα. Β'γ' (στ. 821-880, Υπερμνήστρα, έπειτα Πλεισθένης): Ο Πλεισθένης έχει δει τον φίλο του και μεταφέρει στην Υπερμνήστρα την άθλια κατάσταση στην οποία βρίσκεται· συν τοις άλλοις μιλά και διφορούμενα προς τον φίλο του· αναγγέλλει και τον ερχομό του Λυγγέα, αλλά η Υπερμνήστρα, που εκμυστηρεύεται στον φίλο του πόσο αγαπά τον Λυγγέα, του παραγγέλνει πως δεν πρέπει να ιδωθούν, αλλιώς θα πεθάνει· εν τούτοις δεν μπορεί να αποκαλύψει την αιτία. Β'δ' (στ. 881-924, Πλεισθένης, έπειτα Λυγγεύς): ο Πλεισθένης μένει με απορίες, όταν μπαίνει ο Λυγγεύς· τους έχει δει μαζί· ο Πλεισθένης θέλει να τον εμποδίσει να αναζητήσει την Υπερμνήστρα, αλλά αυτό το παρεξηγεί ο Λυγγεύς: αν υπάρχει αντραστής θα τον σκοτώσει. Β'ε' (στ. 925-965, Λυγγεύς, Πλεισθένης, Ελπινίκη): ο Λυγγεύς φεύγει τελικά εκφράζοντας έμμεσες απειλές για τον φίλο του. Β'στ' (στ. 966-973, Ελπινίκη, Πλεισθένης): η Ελπινίκη έχει να του ανακοινώσει σημαντικά νέα, αλλά εκείνος φεύγει για να παρηγορήσει το φίλο του. Β'ζ' (στ. 974-986, Ελπινίκη μόνη): σε πλήρη σύγχυση η Ελπινίκη αποκαλύπτει πως ο Άδραστος την αναγκάζει να αφήσει τον εραστή της και ότι ο βασιλιάς την προορίζει για το θρόνο, παντρεύοντάς την με τον Λυγγέα· της μίλησε να τον συναντήσει και τώρα, αντί να τη συμβουλεύσει, την αποφεύγει και ο Πλεισθένης. Β'η' (στ. 987-1045, Δαναός, Άδραστος): ο σύμβουλος πληροφορεί τον βασιλέα πως ο Λυγγεύς αναζητά με μανία την Υπερμνήστρα, και αν τη δει, εκείνη θα φανερώσει χωρίς άλλο το μυστικό· ο Δαναός, σε σύγχυση, αποφασίζει να δει πρώτα εκείνος την Υπερμνήστρα, να της δώσει οδηγίες για τη συνάντησή της με

τον Λυγγέα, την οποία θα παρακολουθήσει ο ίδιος στα κρυφά. Β'θ' (στ. 1046-1079, Δαναός, Υπερμνήστρα, κρυμμένοι φύλακες): ο βασιλιάς παραγγέλνει στην κόρη του πως πρέπει να συναντήσει εδώ τον Λυγγέα και να του δώσει την εντύπωση πως είναι ερωτευμένη με άλλον, αλλιώς εκείνος θα σκοτωθεί από τους φύλακες. Και η πράξη τελειώνει με το νέο αυτό μαρτύριο της βασιλοπούλας. Β'ι' (στ. 1080-1221, Υπερμνήστα, Δαναός κρυμμένος, έπειτα Λυγγεύς): η κόρη δεν προλαβαίνει να θρηνηί για τη νέα της δοκιμασία, όταν εμφανίζεται ο εραστής της και τη μέμφεται με λόγια σκληρά για την απιστία της· εκείνη αναγκάζεται να τον διώξει, μα όταν αυτός δηλώσει πως πάει να αυτοκτονήσει, τον παρακαλά να ζήσει· και με ένα ντουέτο εσχάτου πόνου τελειώνει η πράξη. Και σ' αυτό το έργο στο τέλος της Β' πράξης η υπόθεση έχει φτάσει στο απόλυτο αδιέξοδο.

Σ' αυτό το έργο η λύση της Γ' πράξης δε θα δοθεί από δραματουργικά τεχνάσματα του τύπου μιας «εκ μηχανής» επέμβασης εξωτερικών πληροφοριών, αλλά η ίδια η περιπλοκή της ίντριγκας θα αποκαλύψει το δόλο του βασιλέα και η αρετή της κόρης του θα φέρει το αίσιο τέλος. Γ'α' (στ. 1222-1293, Υπερμνήστρα, Ελπινίκη): και εδώ η πλοκή των γυναικών θα προωθήσει οριστικά την δράση: η Ελπινίκη πληροφορεί την Υπερμνήστρα για την επιθυμία του βασιλιά να φονεύσει τον Λυγγέα τη νύχτα του γάμου τους· προσποιήθηκε πως θα ανταποκριθεί στην προσταγή του, ενημέρωσε τον Πλεισθένη και σκοπεύει να φύγει· εκείνος θα ενημερώσει τον Λυγγέα. Η Υπερμνήστρα φοβάται τώρα πλέον για τη ζωή του πατέρα της· τόσοσ δικός της ψυχικός πόνος πήγε χαμένος, το μυστικό τελικά φανερώθηκε. Στέλνει την Ελπινίκη να τρέξει στον Πλεισθένη να μην πει το μυστικό στον Λυγγέα. Γ'β' (στ. 1294-1367, Υπερμνήστρα, Λυγγεύς): αντί να βρει εκείνη τον εραστή της, έρχεται αυτός (συχνό δραματουργικό τέχνασμα στο έργο του Μεταστασίου)· δεν άφησε τον Πλεισθένη να του μιλήσει· η Υπερμνήστρα του επιβεβαιώνει τον σταθερό έρωτά της και τον ελέγχει για τις υποψίες του· του παίρνει όρκο να φύγει από την πολιτεία, χωρίς να του αποκαλύψει την αιτία. Αλλά τα πράγματα παίρνουν άλλη τροπή: Γ'γ' (στ. 1368-1399, Λυγγεύς, έπειτα Πλεισθένης): ο Πλεισθένης του αποκαλύπτει το φρικτό μυστικό που ξέρει από την Ελπινίκη, και τον προτρέπει σε επανάσταση και θανάτωση του βασιλιά· ο Λυγγεύς αντιστέκεται, γιατί μόλις έδωσε όρκο πως θα φύγει. Γ'δ' (στ. 1400-1437, οι προηγούμενοι, Ελπινίκη): η Ελπινίκη φέρνει την είδηση της σύλληψης της Υπερμνήστρας και της άκρατης οργής του βασιλιά· τώρα ο Λυγγεύς είναι έτοιμος να οργανώσει την ανταρσία. Γ'ε' (στ. 1438-1463, Ελπινίκη, Πλεισθένης): ο εραστής της Ελπινίκης δεν πειθεται να μείνει μαζί της αλλά τρέχει στα όπλα. Γ'στ' (στ. 1464-1489, Ελπινίκη μόνη): η Ελπινίκη τρέμει για τη ζωή του αγαπημένου της. Η πλοκή εξελίσσεται τώρα με μεγάλη ταχύτητα. Γ'ζ' (στ. 1490-1513, Δαναός, Άδραστος): ο βασιλιάς θέλει να κρυφτεί, αλλά ο σύμβουλος του τον πείθει να μείνει στο παλάτι· ο ίδιος αναχωρεί για να συγκεντρώσει το στράτευμα. Γ'η' (στ. 1514-1558, Δαναός, Υπερμνήστρα με φύλακες): ο βασιλιάς επιπλήττει την κόρη του πως πρόδωσε τον πατέρα της

για τον εραστή· δεν την αφήνει να δικαιολογηθεί· αλλά ήδη μπαίνουν οι αντάρτες του Λυγγέα στο παλάτι. Γ'θ' (στ. 1559-1614, οι προηγούμενοι, Λυγγεύς, Πλεισθένης, στρατιώτες, οπαδοί, με γυμνά σπαθιά): η Υπερμνήστρα υπερασπίζεται τον πατέρα της και τον θεσμό της μοναρχίας· πρώτα οι επαναστάτες θα σκοτώσουν αυτήν· αρνείται να φύγει με τους στασιαστές και τον Λυγγέα· θα μείνει με τον πατέρα της. Ο Δαναός συγκινείται. Στο τέλος της σκηνής έχουν φύγει οι στασιαστές κι έφτασε ο στρατός του βασιλέα. Γ'ι' (στ. 1615-1694, οι ίδιοι, Άδραστος με τον στρατό, Ελπινίκη): Ο Πλεισθένης και η Ελπινίκη ομολογούν πως εκείνοι είναι οι υπαίτιοι της ανταρσίας. Η Υπερμνήστρα δηλώνει ότι αν ο βασιλιάς τιμωρήσει τον Λυγγέα με θάνατο, να πεθάνει και εκείνη· αλλά ο Δαναός έχει συγκινηθεί από την ενάρετη στάση της κόρης του, μετανοιώνει για τα απαίσια σχέδιά του και κηρύττει από μόνος του τον Λυγγέα διάδοχο. Το έργο τελειώνει με χορωδία και διπλό γάμο. Έμμεσα στηλιτεύεται και η δεισιδαιμονία σε χρησμούς και προρρήσεις, γιατί τελικά τα προφητευόμενα δεν επαληθεύονται: ο Δαναός χάνει από τον Λυγγέα τον θρόνο αλλά όχι και τη ζωή του. Ο ανθρωπισμός του Διαφωτισμού έχει αντικαταστήσει τη θρησκοληψία και τον μοιρολατρισμό.

Με 672 στίχους το μονόπρακτο *Νήσος η έρημος*, ως το πιο σύντομο από τα τρία έργα, αποτελείται ωστόσο από 14 σκηνές ποικίλης έκτασης: α' 28, β' 86, γ' 32, δ' 36, ε' 48, στ' 40, ζ' 91, η' 26, θ' 64, ι' 24, ια' 22, ιβ' 35, ιγ' 62, ιδ' 78. Διαθέτει τέσσερα πρόσωπα και τελειώνει με ένα διπλό happy end. Καθρεφτίζει ωστόσο, θεματικά, το ενδιαφέρον του Διαφωτισμού για τους «παραδείσους» της άγριας φύσης, τους ιθαγενείς και τους ανθρώπους, που δεν έχουν έρθει σε επαφή με τον πολιτισμό (βλ. το γνωστό μυθιστόρημα του *Robinson Crusoe*· στην περίπτωση αυτή είναι η Σουλβία που μεγάλωσε στο ερημονήσι και δεν είδε άλλον άνθρωπο εκτός από την αδελφή της Λυδία). Και εδώ υπάρχουν μόνο δύο σκηνές με περισσότερα από δύο πρόσωπα επί σκηνής (δ' 3, ιδ' 4). Η συμμετρία της υπόθεσης συρρικνώνεται σε δύο ζευγάρια, τον Γενάρδη και τη γυναίκα του Λυδία, τη μικρή της αδελφή Σουλβία και τον Ένρικο, σύντροφο και φίλο του Γενάρδη. Η πλοκή είναι φανερά επινοημένη αλλά η ανάπτυξή της χαριτωμένη.

Εδώ έχουμε ένα σκηνικό σταθερό: «Μέρος ωραιότατον της μικράς και ακατοικήτου νήσου με θέαν της θαλάσσης, στολισμένον εκ φύσεως με άγρια φυτά, με σποράδην φυσικά υπόγεια σπήλαια και με ακανθώδη άνθη, ούτινος κατάντικρου του δεξιού μέρους φαίνεται μία μεγάλη πέτρα, επί τη οποία είναι γεγλυμμένη εις ρωμαϊκούς χαρακτήρας η παρούσα επιγραφή...», γ' «Φαίνεται από μακράν ένα καράβι οπού έρχεται με γεμάτα πανιά, από το οποίον εμφανίζουν εις την βάρκα ο Γενάρδης και ο Ένρικος, ενδεδυμένοι με φορέματα της Ινδίας, και από την βάρκα

¹²⁴ Για τη δραματολογική τεχνική της «μειωμένης σκηνικής επικοινωνίας» βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα επικοινωνίας στο Κρητικό και Επτανησι-

ακό Θέατρο. Η εξέλιξη δύο δραματολογικών συμβάσεων», *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, σσ. 109-152.

εβγαίνουν εις το περιγιάλι». Υπάρχει και μια σκηνή με «μειωμένη σκηνική επικοινωνία» θ': «Ένρικος παγαίνει από το δεξιόν μέρος και η Σουλβία έρχεται από το ίδιον μέρος και προχωρεί, χωρίς να στοχασθή τον Ένρικον.¹²⁴

Το μικρό έργο ξεκινάει με μια έκπληξη: α' (στ. 1-28, Λυδία): σε μονόλογο η Λυδία παραπονιέται για την άσπλαχνη εγκατάλειψη από τον άντρα της Γενάρδη, πριν από 12 χρόνια, πελεκώντας σε μια πέτρα την επιτύμβια επιγραφή, πως και ως νεκρή ακόμα ζητά εκδίκηση εκ μέρους κάποιου ξένου που θα περάσει και θα διαβάσει την επιγραφή, γι' αυτή την πράξη του άντρα της, ο οποίος την άφησε αβοήθητη στον άγριο τούτο τόπο. β' (στ. 29-114, Λυδία, Σουλβία): η μικρή Σουλβία δεν την καταλαβαίνει· δεν βλέπει το λόγο, γιατί να μη χαρούν αυτόν τον επίγειο παράδεισο, δεν της λείπει ο πολιτισμός τον οποίο περιγράφει η αδελφή της με ζωηρά χρώματα και αβάστακτη νοσταλγία· η Λυδία της εξηγεί ότι ήταν μωρό όταν ήρθαν στο νησί και ότι δεν γνωρίζει τίποτε άλλο, και κακολογεί τους άντρες ως άπιστους και σκληρούς. γ' (στ. 115-146, Σουλβία μόνη): επειδή δεν γνωρίζει τον έρωτα η νέα προβληματίζεται για την αιτία της λύπης της απαρηγόρητης αδελφής της· στο μεταξύ φαίνεται καράβι στη θάλασσα που πλησιάζει και αποβιβάζονται δύο άντρες· η Σουλβία πανικόβλητη δεν προλαβαίνει να φύγει και κρύβεται. δ' (στ. 147-182, Γενάρδης, Ένρικος, η Σουλβία σχολιάζει από τον κρυψώνα): από τη συνομιλία του άντρα της Λυδίας με τον σύντροφο και φίλο του μαθαίνουμε το άλλο κομμάτι της προϊστορίας: δεν εγκατέλειψε τη γυναίκα του αλλά τον απήγαγαν πειρατές, όταν εκείνη κοιμόταν σε σπήλαιο με το βρέφος, και τον πούλησαν σκλάβο· μόλις τώρα απελευθερώθηκε και αναζητά ίχνη της γυναίκας του (μαζί με την αδελφή της) στο ερημονήσι τούτο. ε' (στ. 183-230, Ένρικος, Σουλβία κρυμμένη): ο σύντροφός του, σε μονόλογό του, λυπάται για την άδικη τύχη του φίλου του, που αναζητά, μετά από τόσα χρόνια, τη γυναίκα του σ' αυτήν την ερημιά. στ' (στ. 231-270, Σουλβία): η άπειρη Σουλβία αναρωτιέται, τι είδους άνθρωποι ήταν αυτοί που είδε, γιατί οι μορφές αυτές δεν ήταν άγριες σαν τους άντρες που περιέγραψε η Λυδία· απορεί γιατί χτυπά η καρδιά της και γιατί χαίρεται. ζ' (στ. 271-361, Γενάρδης, μετά Ένρικος): λυπημένος, γιατί δεν βρήκε κανέναν, γύρισε ο Γενάρδης, βλέπει την επιγραφή στην πέτρα και νομίζει τη γυναίκα του νεκρή· ο Ένρικος όμως παρατηρεί πως η επιγραφή δεν έχει ολοκληρωθεί και λείπει η τελευταία λέξη – άρα υπάρχει δυνατότητα να ζει ακόμα ή πέθανε πελεκώντας τον μήνυμα. Ο Γενάρδης αποφασίζει να μείνει για πάντα στο νησί. η' (στ. 362-387, Ένρικος μόνος): συνεννοείται με τους ναύτες να αρπάξουν τον Γενάρδη με τη βία για να φύγουν, γιατί μέσα στον πόνο του δεν σκέφτεται πια λογικά. θ' (στ. 388-451, Ένρικος, Σουλβία): απρόσμενα συναντιούνται ο Ένρικος και η Σουλβία· εκείνη φοβάται πως θα της κάνει κακό (άντρας), αλλά το ένστικτό της λέει να τον εμπιστευτεί· σε σχετική ερώτησή του τον πληροφορεί πως η Λυδία είναι ζωντανή και τρέχει να τη φέρει, ενώ ο Ένρικος αναχωρεί για να φέρει τον Γενάρδη. ι' (στ. 452-475, Σουλβία μόνη): η Σουλβία νιώθει τα πρώτα σκιρτήματα του έρωτα· δεν ξέρει

αν είναι λυπημένη ή χαρούμενη. ια' (στ. 476-497, Λυδία μόνη): σε μονόλογό της θρηνεί άλλη μια φορά τη μοίρα της και ξεκινά να τελειώσει την επιγραφή. ιβ' (στ. 498-532, Γενάρδης, Λυδία): βλέποντας τον άσπλαχνο άντρα της η Λυδία λιποθυμά επάνω στην πέτρα με την επιγραφή· ο Γενάρδης τρέχει να φέρει νερό. ιγ' (στ. 533-594, Ένρικός, Λυδία): ο φίλος την βρίσκει σ' αυτή την κατάσταση και νομίζει πρώτα πως είναι νεκρή· ο Ένρικός της εξηγεί τα πραγματικά συμβάντα, και ότι ο άντρας της είναι πιστός. ιδ' (στ. 595-672, Συλβία, Λυδία, Γενάρδης, Ένρικός): μετά τη διαλεύκανση των παρεξηγήσεων το ζεύγος σμίγει και πάλι και η νεαρή Συλβία θα παντρευτεί τον Ένρικο. Το έργο τελειώνει με χορωδία.

Η σημασία των θεατρικών μεταφράσεων του Ιωάννη Καρατζά. Η σημασία αυτών των τριών θεατρικών μεταφράσεων του Ιωάννη Καρατζά (±1800) είναι πολλαπλή: αφορά την πρόσληψη του Μεταστασίου στην Ελλάδα, η οποία για τον 18^ο και 19^ο αιώνα είναι ιδιαίτερα πλούσια, τις θεματολογικές και ειδολογικές επιλογές της φαναριώτικης λογοτεχνίας σε εκείνη τη μορφή της πρόσληψης που είναι η πιο προχωρημένη, τη μετάφραση, αφορά βέβαια την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου και τη νεοελληνική φιλολογία που ασχολείται με τις μεταφράσεις, αλλά και τη γλωσσολογία και την ιστορία της λογοτεχνίας ως προς τον χειρισμό της γλωσσικής υφολογίας και της στιχουργικής. Από αυτή την άποψη τα κείμενα αυτά απαιτούν ακόμα ορισμένες αναλύσεις: ως προς τις μεταφραστικές στρατηγικές σχετικά με την απόδοση του προτύπου, ως προς τη σχέση των μεταφράσεων αυτών με τη φαναριώτικη λογοτεχνία και τη γλωσσική και υφολογική της υπόσταση, ως προς την ιδιοπροσωπία της εκφραστικής ικανότητας του ποιητή, καθώς και σε σύγκριση με τις άλλες μεταφράσεις των θεατρικών έργων του Μεταστασίου εκείνη την εποχή. Ως προς το τελευταίο μπορεί να αποφανθεί κανείς με σχετική βεβαιότητα ότι είναι σαφώς οι καλύτερες. Και επειδή οι μεταφράσεις αποτελούν ένα αναπόσπαστο μέρος μιας εθνικής λογοτεχνίας, ο Ιωάννης Καρατζάς πρέπει να συγκαταλεχθεί ανάμεσα στους σημαντικούς ποιητές της εποχής του Διαφωτισμού. Αυτό ήταν άλλωστε και η κρίση της εποχής του. Κατά τα άλλα τα κείμενα αυτά εμπλουτίζουν τη νεοελληνική λογοτεχνία στη στροφή του 18^{ου} προς τον 19^ο αιώνα και προσφέρονται ακόμα και για σημερινή παράσταση.

ΓΡΗΓΟΡΗΣ ΙΩΑΝΝΙΔΗΣ

ΑΓΝΩΣΤΑ (;) ΕΡΓΑ ΤΟΥ ΒΑΣΙΛΗ ΖΙΩΓΑ.
Η «ΙΑΤΡΙΚΗ ΚΩΜΩΔΙΑ» *ΜΟΥΜΙΑ* (1959)

1. Αναφορές για την παρουσία του Ζιώγα στη μεταπολεμική Βιέννη του '50

Η έρευνα εμπλουτίζει την εργογραφία του Βασίλη Ζιώγα με δύο νέα αξιολόγησιμα ευρήματα. Και τα δύο αφορούν την πρώτη περίοδο συγγραφικής δραστηριότητας του συγγραφέα, στο πλαίσιο της παραμονής του στη Βιέννη πριν από το 1960, και της συμμετοχής του στον καλλιτεχνικό περίγυρο της τότε βιεννέζικης πρωτοποριακής σκηνής.¹

Τα ευρήματα περιλαμβάνουν δύο ανέκδοτα και μέχρι σήμερα ασχολίαστα θεατρικά κείμενα, τα οποία, όπως φαίνεται, αποτελούν σημεία αναφοράς τόσο για την μελλοντική εξέλιξη του Ζιώγα, όσο και για τους σταθερούς τόπους της κοσμοθεωρίας του. Συμπληρώνουν, έτσι, την εικόνα σχετικά με την πρόωμη δημιουργική του περίοδο και δίνουν τη βάση για την περισσότερο ολοκληρωμένη προσέγγιση του μετέπειτα έργου του.

Το πρώτο εύρημα αφορά το αθησαύριστο μόνοπρακτο (αν και ίσως η σωστότερη ονομασία θα ήταν «μονόδραμα»²) με τίτλο *Μούμια*, που ο Ζιώγας έγραψε στα 1959, και το οποίο εντοπίστηκε στα αρχεία του μικρού αλλά δραστήριου εκδοτικού οίκου της Βιέννης «EPHELANT VERLAG» του Franz Richard Reiter, μετά από υπόδειξη του φίλου και μεταφραστή του Ζιώγα, καθηγητή Otto Staininger.³ Πρόκειται για ένα σχετικά ευανάγνωστο δακτυλόγραφο, ενυπόγραφο, με σημειώσεις του συγγραφέα και με διορθώσεις πιθανόν δικές του ή του μεταφραστή. Το κείμενο αυτό, που θεματικά, μορφολογικά και υφολογικά προηγείται όχι μόνο του ελληνικού θεάτρου της εποχής του, αλλά ακόμα και της δημιουργικής εξέλιξης του ίδιου του Ζιώγα, παρατίθεται στη συνέχεια από τον υποφαινόμενο σε μορφή κριτικής αναπαραγωγής, προς αξιολόγηση από την ακαδημαϊκή κοινότη-

¹ Βλ. περιγραφή αυτού του καλλιτεχνικού κύκλου της Βιέννης πρώτα στον Βάλτερ Πούχνερ, «Ο Βασίλης Ζιώγας και ο υπερρεαλισμός στο νεοελληνικό θέατρο. Μια πρώτη προσέγγιση στο πρώιμο θεατρικό έργο του», *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα*, Αθήνα, 1995, σσ. 421-446, ειδ. 424 κεξ. Επίσης στη μονογραφία του ίδιου, *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα*, εκδ. Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σσ. 41-43.

² Ο Πούχνερ προτείνει τον όρο «σκετς», «γιατί βασικά δεν υπάρχει υπόθεση που να εξελίσσεται: απλώς περιγράφεται μια κατάσταση, ετοιμάζεται

ένα ορισμένο τέλος, το οποίο ανατρέπεται αιφνιδιαστικά και διαφεύδει τις προσδοκίες που έχει δημιουργήσει ο ίδιος ο συγγραφέας.», Πούχνερ, *Ποίηση και μύθος*, σ. 82.

³ Έφτασε η ώρα να τους ευχαριστήσω θερμά και από καρδιάς για τη συγνηθική και άδολη συνδρομή τους στην έρευνά μου. Η παρούσα εργασία δεν είναι παρὰ η επεξεργασία των κειμένων που η δικιά τους μέριμνα, αγάπη και φροντίδα για το ελληνικό θέατρο και τους συγγραφείς του διατήρησε και μεγαλόκαρδα προμήθευσε.

τα. Θέμα του είναι η διαχείριση του θανάτου και η αδιέξοδη ανθρώπινη ματαιότητα απέναντι στο μοιραίο τέλος της ύπαρξης.⁴

Το δεύτερο κείμενο είναι το επίσης αθησαύριστο *Η Ιφιγένεια στη φωτιά*, από την οποία γνωρίζαμε μέχρι σήμερα μόνο μια αγγλική μετάφραση, (διασώζεται στο προσωπικό αρχείο του συγγραφέα), καθώς και την υποθετική μεταγραφή της στο μετέπειτα έργο του Ζιώγα *Η καλή μου μάνα η Κλυταμνήστρα*.⁵ Το θεατρικό αυτό κείμενο του Ζιώγα, όπως παραδίδεται τώρα σε επίσης ευανάγνωστο δακτυλόγραφο, με την υπογραφή του, και η εξέταση των μέχρι τώρα υποθέσεων που το συσχετίζουν με το κατοπινό έργο του Ζιώγα, πρόκειται να μας απασχολήσει σε μελλοντική ανακοίνωσή μας.

Τα πορίσματα όμως της έρευνας δεν σταματούν εδώ. Περιλαμβάνουν και τον εντοπισμό τριών σύντομων αλλά πολύτιμων αναφορών στην γενικότερη παρουσία του Ζιώγα στο βιεννέζικο καλλιτεχνικό μιλίε της εποχής. Τα οφείλουμε κι αυτά στον πιστό φίλο και συνοδοιπόρο του, Otto Staininger. Πρόκειται αρχικά για ένα κείμενο από τον ίδιο τον αυστριακό μεταφραστή, γραμμένο στις αρχές του '60, το οποίο περιγράφει με παραστατικό τρόπο τη γνωριμία του με τον νέο τότε ποιητή και σχετικά νεόκοπο, εκείνη την εποχή, Έλληνα θεατρικό συγγραφέα. Το παραθέτω εδώ αυτούσιο:

⁴ Ο Θάνατος αποτελεί έτσι και αλλιώς κεντρικό θέμα στη δραματογραφία του Ζιώγα. Είναι ωστόσο η πρώτη φορά –ακόμα και αν λογαριάσουμε το *Προξενικό της Αντιγόνης*– που το ζήτημα του θανάτου τίθεται ως μείζον ζήτημα και βάση έμπνευσης στο έργο του Έλληνα συγγραφέα· βλ. κυρίως τη διδακτορική διατριβή της Εύης Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του θανάτου στη δραματολογία του Βασίλη Ζιώγα*, Πανεπιστήμιο Πατρών, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, (ανέκδ.), σ. 30. Στο: http://nemertes.lis.upatras.gr/jspui/bitstream/10889/4295/4/Nimertis_Prousali.pdf. Αλλά και κάθε ερευνητής που ασχολήθηκε με το έργο του Ζιώγα έχει τονίσει το στοιχείο του Θανάτου στο έργο του: βλ. ενδεικτικά Πούγχερ, «Ο Βασίλη Ζιώγας», σ. 441, ή ο ίδιος, *Ποίηση και μύθος*, σ. 66: «Ο προβληματισμός του θανάτου, της μεταθανάτιας ζωής, του υπερέραν και επέκεινα βρίσκεται και στην αρχή της δραματογραφίας του Ζιώγα», ή σ. 103: «Και στο έργο του Ζιώγα κυριαρχεί ο θάνατος, σε όλες ακόμα και στις πιο αποκορουστικές μορφές του, που ωστόσο, και αυτό διαφαίνεται ήδη σε κάποια πρώιμα έργα του, δεν οδηγεί στο κενό, αλλά στο Σύνολο.» Βλ. ακόμα Χαρά Μπακονικόλα, «Πολιτισμικά Μορφώματα στο θέατρο του Βασίλη Ζιώγα», *Έκδοση Πολύτιμης Ύλης. 20 χρόνια Νε-*

οελληνικό Θεατρικό Έργο. Α' Συμπόσιο Νεοελληνικού Θεάτρου, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1999 (το άρθρο επίσης στο: *Παράβασις* 3 (2000), σσ. 181-190 και στο: *Κανόνες και Εξαίρεσεις. Κείμενα για το ελληνικό θέατρο*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 2000, σσ. 140-151), ειδικ. σ. 122: «η θεματολογία του εξαρχής... ερωτοτροπεί με στοιχειακές πραγματικότητες και υπεριστορικές αντιθέσεις ή συζυγίες: η αμοιβαία όσωση ζωής και θανάτου, η ένωση ή ο διχασμός ανδρός και γυναικός, ατόμου και σύμπαντος, σάρκας και πνεύματος, καθώς και το μυστήριο της δημιουργίας, η μύχια αλήθεια των όντων και η κοσμική τάξη...». Επίσης, Γ. Π. Πεφάνης, *Θέματα του Μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*, εκδ. Κέδρος, Αθήνα 2001, σ. 324: «Όπως ο Ζιώγας, ο Παύλος Μάτεσις μελετά τον θάνατο» και ο ίδιος, *Κείμενα και νοήματα, Μελέτες και άρθρα για το θέατρο*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα 2005, ειδ. σ. 236· Μάρα Φιδετζή, *Η έννοια της Φύσης στο θέατρο του Βασίλη Ζιώγα, Η εργογραφία και η Παραστασιογραφία. Η υποδοχή από την Κριτική, Η Κριτικογραφία*, αδημ. μεταπτυχιακή εργασία, Σπουδαστήριο ΤΘΣ, Πανεπιστήμιο Αθηνών, Αθήνα, 2001.

⁵ Η υπόθεση ανήκει στην Εύη Προύσαλη, *ό.π.*, σελ. 30.

Σχετικά με τον Βασίλη Ζιώγα

Wolfgang Amadeo Nazari και Josef Charchalas ήταν δύο από τα ονόματα (το τρίτο δυστυχώς μου διαφεύγει), με τα οποία ο Βασίλης Ζιώγας υπέγραφε τα έργα του, όταν ακόμη δεν έγραφε. Ήταν οι συγγραφείς των σύντομων οπερών, των σκετς και των μικροδραμάτων που αυτοσχεδίαζε. Ο Danny Kaye ήταν τότε το μεγάλο του πρότυπο. Αυτά συνέβαιναν το χειμώνα του 1955-56, την εποχή που γνώρισα τον Βασίλη στην Αθήνα.

Λίγο καιρό μετά ο Ζιώγας, υπό την καθοδήγηση του φίλου του Νίκου Λιολάκη, ο οποίος τότε προετοίμαζε την πρώτη ποιητική συλλογή του, άρχισε να γράφει ποίηση και αργότερα σύντομη πρόζα. Σύντομα όμως έκανε στα αλήθεια τα αστεία τα οποία μας πρόσφερε για να μας διασκεδάξει. Έπαιζε το τραγούδι «the little little fiddle» –μέσα στο λεωφορείο με μια μακριά τρίχα που διάλεγε με προσοχή για το σκοπό αυτό από τον κυκεώνα των μαλλιών του– ωστόσο άφηνε να αντηχεί το παιχνίδι με το θάνατο, το οποίο έπαιζε ο οδηγός με τους επιβάτες του λεωφορείου έναντι πενιχρού μισθού. Επιπλέον μιλούσε σε κάθε γλώσσα του κόσμου –όταν μιλούσε «Γερμανικά» ο ήχος ήταν τρομακτικά γερμανικός, καθώς έκραζε και εκστόμιζε βραχνούς λαρυγγισμούς τόσο κοφτούς που έμοιαζαν σαν να στέκονται προσοχή, ωστόσο με τον τρόπο αυτό κατηγορούσε τους ανθρώπους, οι οποίοι, ακόμη και όταν μιλάνε όλες τις γλώσσες του κόσμου, ακούν μόνο τη γλώσσα του χρήματος και δεν έχουν μάθει καν να συλλαβίζουν το «αλφάβητο του θανάτου» (*Η ΜΟΥΜΙΑ*, 1959).

Ξεκίνησε τη δραματουργική του δημιουργία σε ηλικία 22 χρόνων με ένα μονόπρακτο σε στίχους, το οποίο έγραψε στη Βιέννη, με θέμα τους εργαζόμενους ενός χαλυβουργείου που είχε κηρύξει απεργία (*ΥΠΝΟΣ*, 1957). Με αφορμή μια επίσκεψή του στο Παρίσι το 1958 προέκυψαν υπό την επίδραση του θεάτρου του παραλόγου *Η ΣΤΑΦΙΔΑ* και *ΟΙ ΜΠΡΙΖΟΛΕΣ*. Επιστρέφοντας στην Αθήνα χρησιμοποίησε τους τύπους και τα έθιμα της πατρίδας του για να τείνει στον κόσμο τον πικρό-ειρωνικό, παράξενο καθρέφτη του (*ΤΟ ΠΡΟΞΕΝΙΟ ΤΗΣ ΑΝΤΙΓΟΝΗΣ*, 1958, ανέβηκε στη σκηνή στην Αθήνα το 1960). Οι μηδαμινότητες και οι φόβοι, οι πανουργίες με σκοπό την εξαπάτηση του θανάτου υπέρ της ζωής, οι παραλογισμοί παρέμειναν το θέμα του. Ωστόσο, το κάλεσμα για μια καλύτερη παγκόσμια τάξη κατάφερε πάλι να ακουστεί δυνατώτερα. Στο τελευταίο έργο του έως τώρα, μια ολονύχτια κωμωδία με τίτλο *Η ΙΦΙΓΕΝΕΙΑ ΣΤΗ ΦΩΤΙΑ*, 1960, καταπιάνεται με το αρχαίο θέμα της Ιφιγένειας εν Αυλίδι και παρουσιάζει μια κοινωνία, η οποία σε καιρό ειρήνης δεν μπορεί παρά να προκαλέσει πόλεμο για να ξεφύγει από την ανία της: μια κοινωνία στην οποία ο άνθρωπος –όπως στο έργο *ΟΙ ΜΠΡΙΖΟΛΕΣ*– πρέπει να καταβροχθίσει τον ίδιο του τον εαυτό, για να αποκατασταθεί.

Λέγεται ότι οι κλόουν έκρυβαν τη θλίψη τους πίσω από την κωμική μάσκα –και ο κωμικός Βασίλης Ζιώγας γράφει το 1956 σε ένα ποίημα: «τα πόδια μου πο-
νούν / δεν έχω καπέλο / πάσχω από ουρανό / πάσχω από χρόνιο ουρανό».

Otto Staininger
(Ο μεταφραστής)

Το κείμενο δίνει καταρχάς μια ερεθιστική πληροφορία για τρία τουλάχιστον (μάλλον χιουμοριστικά) ψευδώνυμα πίσω από τα οποία ο Ζιώγας καλλιεργούσε τα πρώιμα καλλιτεχνικά του ενδιαφέροντα. Διασώζει επίσης μια αξιόλογη αναφορά σχετικά με τα κινηματογραφικά πρότυπα του Ζιώγα (τα οποία μένει να εντοπισθούν στο ύφος και στο χιούμορ των έργων του), ειδικά στο πρόσωπο του γνωστού κωμικού ηθοποιού και βοντβίλιστα Danny Kaye.⁶ Εντούτοις ίσως το πιο σημαντικό στοιχείο του κειμένου είναι πως αναφέρεται ρητά σε δύο έργα του Έλληνα συγγραφέα τα οποία μέχρι τώρα αγνοούσαμε, την *Μούμια* και την *Ιφιγένεια στη φωτιά*, γεγονός που αποδεικνύει ότι κανένα από τα δύο δεν είχε θεωρηθεί εκείνη την εποχή ως δευτερεύον στη δραματολογία του. Αυτό το στοιχείο πρέπει να μας υποψιάσει για τη σημασία των δύο έργων στο σύνολο του δραματολογικού του κανόνα.

Σε κάθε περίπτωση επρόκειτο για μια θερμή ανθρώπινη σχέση αμοιβαίου σεβασμού και αναγνώρισης, η οποία δεν επρόκειτο να σβήσει με τα χρόνια. Ένα πρόσφατο σημείωμα του ίδιου μεταφραστή, γραμμένο αυτή τη φορά με αφορμή την τηλεφωνική μας συνάντηση και την ανάμνηση του Ζιώγα, συγκρατεί ακόμα κρυσταλλωμένο το παλιό πάθος, και μεταδίδει εκ νέου τον ειλικρινή ενθουσιασμό, αλλά και τον γνήσιο παραλογισμό μιας εποχής η οποία πλαισίωσε τον Βασίλη Ζιώγα.⁷

«Το 1955, άρτι αφιχθείς στην Αθήνα, μου συνέβησαν δύο συμβάντα: πρώτον, με κάλεσε το τμήμα αλλοδαπών με την υποψία της κατασκοπείας (διότι, όπως διαπίστωσα αργότερα, ο εργοδότης μου, ο Peter Bruce Cornwall –έτσι αυτοαποκαλούνταν τουλάχιστον– ήταν το κεντρικό πρόσωπο της CIA στην ανατολική Μεσόγειο)· δεύτερον, βρήκα αμέσως το στέκι των καλλιτεχνών, το Espresso Aida, κοντά στο ξενοδοχείο Μεγάλη Βρετανία. Εκεί συνάντησα τον Νίκο Λιολάκη και τον Βασίλη Ζιώγα. Ο Νίκος ήταν παιδί-θαύμα, γνώριζε ήδη Λατινικά από την ηλικία των τεσσάρων ετών, λίγο αργότερα μιλούσε Αγγλικά και Γαλλικά και έβαλε μαζί μου ένα στοίχημα: ότι θα κατάφερα να μάθει Γερμανικά σε δύο μήνες. Εγώ από την άλλη στοιχημάτισα ότι στο ίδιο διάστημα θα μάθαινα Νέα Ελληνικά. Έξι εβδομάδες αργότερα μετέφραζα ήδη τις καταπληκτικές μινιατούρες του...

Ο Βασίλης ήταν ο πιο παράξενος από τους δυο μας, τόσο ο ίδιος ως άνθρωπος όσο και τα κείμενά του, κυρίως τα μικροδράματα με τις σουρεαλιστικές επιρροές. Το 1962 δύο από αυτά ανέβηκαν στη σκηνή στη Βιέννη, τότε έγραφα ένα εισαγωγικό κείμενο⁸. Αυτά που έγραφα πριν από πενήντα χρόνια για τον Βασίλη παραμένουν άποψή μου έως σήμερα: είναι ένας μεγάλος ποιητής, ο οποίος έπασχε από “χρόνιο ουρανό”.

Otto Staininger»

⁶ Στον ταλαντούχο κωμίστα η wikipedia αφιερώνει ένα εξαιρετικά ενημερωμένο άρθρο, με πλούσιες πηγές και σχετική αρθογραφία, βλ. http://en.wikipedia.org/wiki/Danny_Kaye.

⁷ Σε κάθε περίπτωση θα είχε ενδιαφέρον η μαρτυρία του Staininger να αντιπαραβληθεί με την αντίστοιχη του συγγραφέα που διασώζεται

στη συνέντευξη που έδωσε παλιότερα στην Γιούλη Πεξοπούλου. «Βασίλης Ζιώγας: Το πρόσωπο, η ζωή και το έργο του», δακτ. εργασία, Αθήνα 1988, σπουδαστήριο ΤΘΣ, Πανεπιστήμιο Αθηνών.

⁸ Και τα δύο επισυνάπτονται, όπως επίσης και η κριτική της εφημερίδας *Arbeiterzeitung*.

Ένα τρίτο κείμενο, τέλος, αποδίδει την πρώτη, αν δεν απατώμαι, κριτική αποτίμηση έργου του Βασίλη Ζιώγα στη γερμανική κριτικογραφία, με αφορμή μια κοινή παράσταση του έργου του *Μπριζόλες*, με δύο μονόπρακτα ενός εκ των πιο σημαντικών αυστριακών συγγραφέων της γενιάς του, του H. C. Artmann.⁹ Είναι ακόμα μια αφορμή για να αντιληφθούμε τον τρόπο με τον οποίο ο Βασίλης Ζιώγας έγινε δεκτός στο εξωτερικό. Χωρίς αμφιβολία, στο πυκνό σημείωμα του άγνωστου αυστριακού κριτικού φανερώνεται ένας συγγραφέας ικανός να δημιουργεί στο διεθνές περιβάλλον σκέψης και δημιουργίας. Χαρακτηρίζεται από τον ίδιο ως «Έλληνας Ιονέσκο» και –πολύ σωστά– σαν «είρων μοραλιστής». Το ενδιαφέρον όμως δεν σταματά εδώ: Η συσχέτιση του Ζιώγα με τα έργα του Artmann και η μεταφορά έμπνευσης, ύφους και υλικού μεταξύ του Αυστριακού ποιητή και του Έλληνα δραματουργού είναι μια παράμετρος του πρώιμου έργου του Ζιώγα που θα πρέπει πιθανόν να μας απασχολήσει μελλοντικά. Ήδη το '60, τα έργα του Artmann χαρακτηρίζονται «ποιητικά-παραμυθένια-παιχνιδιάρικα-σουρεαλιστικά», – τους αποδίδονται επομένως χαρακτηρισμοί που θα ταίριαζαν εξίσου στα μονόπρακτα του Ζιώγα.¹⁰ Μεταφέρω το απόσπασμα της κριτικής:

«Η συνάντηση με τον Artmann, η ανακάλυψη του Ζιώγα»

Lasse und Mustikka ονομάζεται το μονόπρακτο του H. C. Artmann, μια πρωτότυπη εκδοχή της Κοκκίνοσκουφίτσας με το λύκο να βρίσκεται μέσα στο σπίτι μας και τις αρτμανικές φιγούρες της τοιγγάνας, του φασουλή και του δράκουλα. Στο δεύτερο μονόπρακτο *Interior fotografico* η προτίμηση του Artmann για τα ισπανικά στοιχεία και ο σουρεαλισμός συνδέονται σε χαλαρή σχέση, ενώ και τα δύο είναι τόσο ποιητικά-παραμυθένια-παιχνιδιάρικα-σουρεαλιστικά και καλαίσθητα, όπως αναμενόταν.

Η αποκάλυψη της βραδιάς στη φοιτητική σκηνή «Die Arche» ήταν ωστόσο ο Βασίλης Ζιώγας, ένας Έλληνας Ιονέσκο, έργο του οποίου παίχτηκε για πρώτη φορά εκτός Ελλάδας. Ο Otto Staininger, ο οποίος έκανε μια εξαιρετική μετάφραση, μαζί με αυτόν ανακάλυψε έναν σημαντικό εκπρόσωπο του θεάτρου του παραλόγου.

Στο έργο *Η σταφίδα* κύριο θέμα είναι ένα μωρό που το βρίσκει ένα πολύ ηλικιωμένο ζευγάρι. Ενώ το μωρό ξεπερνά τους καλούς ανθρώπους σε ύψος, οι τελευταίοι επιστρέφουν σιγά σιγά στην παιδική τους ηλικία έως ότου τελικά επανεισέρχονται στο σώμα της μητέρας τους.

Οι μπριζόλες αποτελούνται από ανθρώπινο κρέας. Ένας προληπτικός ρεαλιστής τρώει τον νεκρό φίλο του, μεταμορφώνεται σε αυτόν και μπορεί να δικαιολογηθεί στον κόσμο μόνο τρώγοντας ολοκληρωτικά τον εαυτό του. Ο Ζιώγας

⁹ Marc-Oliver Schuster, *H. C. Artmann's structuralist imagination : a semiotic study of his aesthetic and postmodernity*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2010. Walter Frühlich, *H. C. Artmann*, Milena Verlag, 2011.

¹⁰ Για τα μονόπρακτα, βλ. και Γρηγόρης Ιωαννίδης, «Αναφορά στον Βασίλη Ζιώγα. Τα μονόπρακτα», *Αντί*, τχ. 747, 5/10/2001, σσ. 44-47.

είναι ένας είρων μοραλιστής, τα έργα του είναι ενιαία και συμπαγή, η πλοκή εκτυλίσσεται από τον συντομότερο δρόμο και με τη λογική που επιβάλλει το παράλογο.

Οι ερμηνείες στη σκηνή «die Arche» αυτή τη φορά ήταν πολύ καλές. Εξαιρετικοί οι Bertram Mödrlagl και Helmut Pietschmann, οι οποίοι ήταν υπεύθυνοι και για τη σκηνοθεσία. Εντυπωσιακοί και οι Hannelore Rohrer και Werner Prinz.

Μια εξαιρετικά διασκεδαστική βραδιά.

εφημερίδα *ARBEITERZEITUNG*
13.4.1962»

2. Η «ιατρική κωμωδία Μούμια»

Η μαύρη, γκοτέσκα, κι ειρωνικά υποτιπλιζόμενη ως «ιατρική» κωμωδία της *Μούμιας*¹¹ θέτει εξαρχής ένα σοβαρό ερώτημα στον ερευνητή: Ήδη από την περιγραφή των προσώπων τίθεται υπό αμφισβήτηση η πρόθεση του Ζιόγα για μια σκηνική παρουσίαση του έργου του. Είναι ίσως η πρώτη χρονολογικά κωμωδία του, εξ όσων γνωρίζουμε, στην οποία ο ίδιος μοιάζει παγερά αδιάφορος μπροστά στα πρακτικά ζητήματα που θέτει η φαντασία του. Και ασφαλώς δεν είναι μόνο ζήτημα αδιαφορίας. Σύμφωνα με την παλιά ρήση του ίδιου, εκείνο που τον ενδιέφερε πρωτίστως ήταν «να γράψει θέατρο, όχι να παιχθεί»,¹² τον ενδιέφερε δηλαδή η ανάπτυξη ενός δράματος που θα μπορούσε να μεταφέρει μέσω της διαδικασίας ανάγνωσης τον φιλοσοφικό πυρήνα της σκέψης του, ασυνάρτητα από τη δυνατότητα ή την πιθανότητα του ανεβάσματός του.

Στην περίπτωση της *Μούμιας* μια τέτοια καταρχήν αναγνωστική λειτουργία της δραματουργίας μοιάζει πολύ πιθανή. Στα πρόσωπα της *Μούμιας* συμπεριλαμβάνεται ένας «Γέρος 183 ετών», κάποιος Οδηγός «ακαθόριστης ηλικίας και ακαθόριστης μορφής», ένας «πανύψηλος» Πιατρός, αλλά και ένας «Αράπις», που «δεν διακρίνεται κανένα από τα χαρακτηριστικά του. Μοιάζει μ' ένα κομμάτι σκοταδιού που περπατάει». Το σκηνικό του μονόπρακτου δεν είναι διόλου σαφέστερο: Αποτελείται από ένα αλλοπρόσαλλο φουτουριστικό αρχιτεκτόνημα «μοντέρνας αρχιτεκτονικής, που θυμίζει εσωτερικό Αιγυπτιακής πυραμίδας. Γενικά ένα είδος ευρύχωρου μπουντροουμού, που αιωρείται συνεχώς η ατμόσφαιρα του θανάτου». Στην άκρη του κάθονται τρεις «μαυροφόρες γυναίκες», μοιρολογίστρες, που αν και περιλαμβάνονται στα πρόσωπα του μονόπρακτου, στην πράξη εμφανίζονται μόνο στην αρχή του και εμβόλμια. Ενώ στην συνέχεια, άλλες φωνές

¹¹ Το σημείωμα του Otto Staininger (παρατίθεται παραπάνω) τοποθετεί το μονόπρακτο στα 1959, ένα χρόνο δηλαδή νωρίτερα από την μέχρι τώρα χρονολόγηση του στις εργογραφίες του Ζιόγα, βλ. Πούχνερ, *Ποίηση και μύθος*, σσ. 27-33· Φιδετζή, *Η έννοια της Φύσης στο θέατρο του Βασίλη Ζιόγα*, σσ. 5-7 (Παράρτημα)· Προύσαλη, *Ιδεολογική και αισθητική λειτουργία του*

θανάτου, σσ. 27-30. Αυτή η μικρή μετάθεση φέρνει πιο κοντά το έργο στο «Προξενικό της Αντιγόνης» (1958), και γεμίζει το κενό από αυτήν μέχρι το επόμενο «Ιφιγένεια στη Φωτιά» (1960). Μοιάζει επομένως αρκετά πιθανή.

¹² Πεξοπούλου, «Βασίλης Ζιόγας: Το πρόσωπο, η ζωή και το έργο του», σ. 25.

νεκρών, που υπεισέρχονται στην υπόθεση, λησμονούνται από την αρχική λίστα προσώπων. Χωρίς αμφιβολία ένα μέρος από αυτή την μάλλον αδόκιμη χρήση των σκηνικών όρων οφείλεται πιθανόν στην απειρία του συγγραφέα, όπως και στο γεγονός πως η *Μούμια* δεν βρέθηκε ποτέ προ των πυλών ενός αληθινού ανεβάσματος: ίσως τότε ο Ζιώγας να είχε ενδιαφερθεί για πρακτικά προβλήματα που η αναγνωστική διαδικασία του δράματος δεν θέτει ποτέ από μόνη της.¹³

Ωστόσο αυτό που αρχικά μοιάζει με απειρία ή αδιαφορία του συγγραφέα, σε μια δεύτερη προσέγγιση μπορεί να κρύβει κάτι άλλο: Τη διάθεση του Ζιώγα να προκαλέσει εκτός από τους αναγνώστες, ακόμα, την τεχνική σκευή του θεάτρου της εποχής του. Σαν υπερρεαλιστικό δημιούργημα η *Μούμια* (και μαζί με αυτή και άλλα έργα του Ζιώγα) προκαλεί το ίδιο το θέατρο και τις συμβάσεις του, τα όρια του, και ζητεί να τα καταδείξει εκ των έσω.

Το μονόπρακτο διακρίνεται για ορισμένες σταθερές αρετές του έργου του Ζιώγα. Έχει φυσικό και άμεσο διάλογο, σφικτή δομή και άριστη χρήση του γκινιόλ και σασπένς στοιχείου. Όπως συμβαίνει με όλα τα μονόπρακτα της ίδιας περιόδου, στηρίζεται στην ανέλιξη μια κεντρικής ιδέας, γεγονός που το κάνει σχετικά συμπαγές. Ωστόσο στην περίπτωση της *Μούμιας*, η εξέλιξη της «υπόθεσης» θα μπορούσε να χωριστεί σε τρεις ξεχωριστές υπο-ενότητες, εν είδει «σκηνών», για χάρη καλύτερης ανάλυσης: α) Στην πρώτη, εναρκτήρια σκηνή ο Γέρος συνομιλεί με τον Πατρό του σε κάποιο νοσοκομείο. Ο πλούσιος και εξαιρετικά ματαιόδοξος Γέρος έχει καταφέρει να ζει σχεδόν αιώνια με τα διάφορα ανταλλακτικά σώματος που του εμφυτεύουν κατά καιρούς οι Πατροί. Του έχουν κατά καιρούς εμφυτεύσει μεταξύ άλλων τρεις καινούριες καρδιές (σκύλου, αγελάδας και «γκαμήλας»), δύο φορές πνευμόνια (υπερπολυτελείας), έντερα, χέρια (από κάποιον ακρωτηριασμένο κλέφτη της Ανατολής), αλλά και κεφάλι (του πιο έξυπνου ανθρώπου των Αγγλικών Αποικιών, μετά τον αποκεφαλισμό του). Με αυτά κατάφεραν να τον κρατήσουν στη ζωή 183 συναπτά έτη. Και όπως είναι φανερό πρόκειται πλέον για ένα Φρανκεστάιν, με συναρτημένα μέλη που παραπέμπουν σε όλο το ζωικό βασίλειο αλλά και στην ανθρώπινη «κατάσταση».

Ακόμα και έτσι όμως έχει έλθει κάποτε η ώρα του να πεθάνει. Πράγμα που για ένα πλούσιο σαν αυτόν δεν σημαίνει το τέλος της ευζωίας του, αλλά την μεταφορά της σε άλλο επίπεδο. Συγκεκριμένα, με την αγορά μιας πολυτελούς Μούμιας θα του επιτραπεί να ζήσει όχι μόνο αιώνια, αλλά να περάσει με αυτήν στον άλλον κόσμο σαν ένας εξαιρετικά προνομιούχος Πεθαμένος. Στο βάθος οι προφανώς πληρωμένες από

¹³ «Πρέπει να σας πω και το εξής: εγώ δεν εκδίδω ποτέ θεατρικό μου έργο, εάν δεν έχει ανέβει πρώτα. Για πολλούς λόγους: ο ένας απ' αυτούς είναι ότι, εφόσον δω ότι στέκει, ότι το θέλει το έργο η σκηνή, τότε νομίζω ότι μπορεί αυτό το έργο να πάει να εκδοθεί και να το διαβάσει και άλλος κόσμος ή να ξαναπαιχτεί. Την

ώρα που γίνονται οι πρόβες εγώ κάνω αλλαγές, αν χρειαστεί, αν κάτι βλέπω και τσιμπάει ή δεν πάει καλά, το αλλάζω, το κόβω – ξέρετε τι σπουδαίο πράγμα είναι το μαχαίρι; Μεγάλη ιστορία το ψαλίδι, ας πούμε. Λοιπόν, η παράσταση είναι άλλο πράγμα.» Στο: *Έκδοση Πολύτμης Ύλης*, ό.π., σ. 322.

αυτόν επαγγελματίες Μοιρολογίστρες συνοδεύουν τις τελευταίες εναγώνιες ομιωγές του με κλάματα και με ένα μοιρολόγι. Όπως ένα χρόνο μόλις πριν, στο *Προξενικό*, από το φουτουριστικό σχέδιο του Ζιώγα δεν διαφεύγουν νότες, που κλιμακώνουν την σάτιρα του στο επίπεδο της ανατρεπτικής ηθογραφίας.

Το πιο εντυπωσιακό όμως είναι πως ούτε σε αυτή τη σκηνή του στεγνού αποχαιρετισμού δεν λείπουν ούτε τα νταραβέρια ούτε οι οικονομικές δοσοληψίες. Οι «λίρες» (και λίγο παρακάτω «το πουγκί») είναι ίσως η συχνότερη λέξη που ακούγεται στο μονόπρακτο, δείγμα ενός παράλογου υλισμού που όχι μόνο δεν διαλύεται την ύστατη ώρα αλλά συνοδεύει τις τελευταίες στιγμές του Γέρου. Μετά από ένα τέτοιο χυδαίο παζάρι, ο Γέρος αποφασίζει να πάρει για τον άλλο κόσμο μια ακριβή Μούμια, «το πιο τέλειο» μοντέλο «που έχει προτερήματα που δεν σας έχουν περάσει ποτέ απ' το νου». Στοιχίζει κάπου 1500 λίρες.

Το νοσοκομείο όμως δεν αναλαμβάνει μόνο την ταρίχευση του Νεκρού. Περιλαμβάνει στις ανέσεις του ακόμα, την υπηρεσία ενός «ειδικού», ο οποίος αναλαμβάνει την αποστολή και καθοδήγηση του Νεκρού στον άλλο κόσμο. Είναι γι' αυτό «σπουδαγμένος στα καλύτερα πανεπιστήμια», και από ότι φαίνεται «ξέρει τα κατατόπια ένα προς ένα».

Ο Γέρος πείθεται και η μετάβαση ξεκινάει. Όπως θα περίμενε κανείς στον Ζιώγα η διαδικασία θανάτου περιγράφεται μάλλον άκομψα, αν όχι και βέβηλα, σαν τελική διάλυση της ανθρωπίνης αξιοπρέπειας. Ο Γέρος πεθαίνει εν μέσω μαύρου χιούμορ και εκφυλιστικού σαρκασμού: «Αχ, πώς αισθάνομαι... σαν να μου φεύγουν τα νερά».¹⁴

Πράγματι τον θάνατο που επέρχεται με τη μορφή ακράτειας ακολουθεί μια βουβή σκηνή τελετουργίας που θυμίζει υπερρεαλιστικό δρώμενο, τουλάχιστον ως προς την ιερόσυλη ανατροπή της Εξόδιας Τελετής. Ένας κοντός και αδύνατος, «τιποτένιος» άνθρωπος, πιθανόν τελετάρχης κηδειών ή ο ίδιος ο Χάρος (παρλείπεται από την αρχική λίστα προσώπων του μονόπρακτου) μπαίνει μέσα κρατώντας χάρακα και κιμωλίες. Οι Μοιρολογίστρες βλέποντάς τον έντρομες το βάζουν στα πόδια. Ο άνθρωπος σβήνει τον μαυροπίνακα (συμβολική λήξη των ανθρωπίνων γραμμένων) και επιβλέπει τη διαδικασία κάθαρσης του χώρου. Σαν φουτουριστικό εύρημα εισέρχεται στη σκηνή μια γυάλα με σωλήνες που παραπέμπουν προφανώς σε μεταλλικά έντερα, και οι οποίες ακουμπούν στην έξοδό τους σε ένα «εμαγιέ καθίκι». Αυτή η κακόγουστη σκευή καλύπτεται εντούτοις επιμελώς με «ένα κόκκινο πανί με χρυσά κρόσια και κεντήματα», σαφής αναφορά στον εκκλησιαστικά Αέρα.

Στο τέλος έρχεται και ο μουμιοποιημένος πια Γέρος. Η ενσωμάτωσή του σε μια περιέργη Μούμια, με μόνο το κεφάλι να εξέχει ενός ξύλινου ξόανου, τον κάνει να μοιάζει με τοτέμι. Η ιδέα του Θανάτου, κυρίαρχη άλλωστε σε όλο το μήκος της γραφής του Ζιώγα, συναντά εδώ την εξίσου σημαντική για την πρώτη περίοδο

¹⁴ Αξίζει πάντως να σημειωθεί πως η παραπάνω ιδιωματική φράση βρίσκεται υπογραμμισμένη στο δακτυλόγραφο, γεγονός που υποψιάζει

για την πρόθεση του συγγραφέα να την επεξεργασθεί περαιτέρω σε μελλοντική επιμέλεια του κειμένου.

του Ζιώγα εικόνα του τοτεμισμού.¹⁵ Ο Γέρος δίνει τη θέση του στον «Πεθαμένο», -Πεθαμένο ως ρόλο έχουμε και στο *Λαστιχένιο φέρετρο*. Η ίδια η Μούμια όμως στην περιγραφή της είναι εντυπωσιακή ως εύρημα γκροτέσκο αλλά και ως μεταφορά ενός υπερρεαλιστικού ευρήματος: «Ύστερα φεύγουν και ξανάρχονται μ' ένα ομοίωμα άνθρωπου πεθαμένου. Το σώμα του είναι ξύλινο κι από πάνω του είναι ζωγραφισμένα τα χέρια του και το φόρεμά του σε βυζαντινή στάση αλλά με φράγκικα ρούχα. Το μόνο που δεν είναι ξύλινο είναι το κεφάλι του, που διατηρεί ακόμη τα γεροντικά του χαρακτηριστικά, με την άσπρη του γενειάδα, μόνο που είναι πολύ μακιγιαρισμένο, ώστε η όψη του να δίνει έναν γελοίο τόνο νεκρού. Επάνω στο κίτρινο του δέρμα έχουν ρίξει δυο κύκλους κοκκινάδι στα μήλα. Τα χείλη του τα έχουν βάψει κόκκινα κι έχουν τοποθετήσει ανάμεσα τους ένα κόκκινο κεράσι. Γενικά δίνει μιαν όψη νεκρού του “κουτιού”.»

Το κεράσι που έχουν τοποθετήσει στα χείλη του πεθαμένου αποτελεί από ό, τι φαίνεται πάγια τραυματική μνήμη που στοιχειώνει τον Ζιώγα,¹⁶ – η αναφορά του αντηχεί ακόμα στο *Προξενιό της Αντιγόνης*. Αλλά και η όλη εικόνα αποτελεί μια ανατρεπτική βεβήλωση της νεκρικής τελετής και του νεκρού σώματος, η πρώτη φορά –και ίσως η μοναδική– που ο Ζιώγας επιτίθεται με τέτοιο άμεσο τρόπο στην νεκρική ταφή και τα έθιμά της. Θα παρατηρούσε κανείς πως αυτό γίνεται με ντανταϊστική τόλμη που δεν θα ξανασυναντήσουμε στα έργα του Ζιώγα, παρά την πάντα ανατρεπτική τους σάτιρα. Ακόμα και το κεράσι στο στόμα του νεκρού λειτουργεί εδώ ανατρεπτικά, ίσως λυτρωτικά στο υποσυνείδητο του συγγραφέα: «Ο Πεθαμένος ξυπνά απότομα, βγάζει μια στριγκλιά πόνου και φτύνει το κεράσι.»

β) Από αυτό το σημείο αρχίζει η δεύτερη άτυπη σκηνή του έργου, ανάμεσα στον Πεθαμένο πια, μέσα σε Μούμια, Γέρο και τον Οδηγό του, μια «απροσδιόριστη» μορφή, που θα τον οδηγήσει στον άλλον Κόσμο. Εντούτοις όπως πληροφορείται ο Πεθαμένος, ακόμα και ο Θάνατος δεν είναι διόλου εύκολη υπόθεση. Αντίθετα προϋποθέτει μια αυστηρή γραφειοκρατία, καθώς και την διάβαση σε ένα είδος «Καθαρηγίου», όπου ο Οδηγός θα παραδίδει στους Νεκρούς στους τάφους τους μαθήματα απαραίτητα για τον Άλλο Κόσμο. Ακόμα όμως και σε αυτή την κατάσταση ο υλισμός είναι αδύνατον να νικηθεί. Με όλες τους τις αδυναμίες οι νεκροί συνεχίζουν να προσέχουν «τα πουγκιά τους», να ερωτεύονται, να εκμεταλλεύονται και να γκρινιάζουν. Ο Οδηγός προσπαθεί να αποσπάσει από τον Πεθαμένο το πουγκί με τα χρήματά του, με κάθε μέθοδο: τον καλοπιάνει, τον εκβιάζει, τον αποπροσανατολίζει, τον εξαπατά. Είναι ζήτημα ποια ακριβώς είναι η πρόθεσή του: πρόκειται για τη συνήθη τακτική που ακολουθεί την πεπατημένη απομύζησης των νεκρών ακόμα και στον άλλο κόσμο (που όσο και αν ακούγεται

¹⁵ Πούχνεφ, *Ποίηση και μύθος*, σσ. 84-88.

¹⁶ «Δεν θα ξεχάσω μια κοπελίτσα που είχε πεθάνει και την είχαν ντύσει νύφη. Το φέρετρο ήταν ανοικτό και είχε ένα κεράσι, σαν να το δάγκωνε, ανάμεσα στα κατακόκκινα χείλη

της. Ήταν σαν ζωντανή. Μου είχε κάνει φοβερή εντύπωση. Αυτό το κορίτσι ήταν το σπέρμα του *Προξενιού της Αντιγόνης*», Γιούλη Πεζοπούλου, «Βασίλης Ζιώγας: Το πρόσωπο, η ζωή και το έργο του», σ. 45.

παράλογη, είναι πολύ γνωστή στους κληρονόμους και στους οφειλέτες); Ή μήπως πρόκειται για Άγγελο που ζητά από τους νεκρούς να μετανοήσουν, να απεκδυθούν και να αρνηθούν και ψυχικά το υλικό τους φορτίο ώστε να βρουν την αληθινή γαλήνη μετά θάνατον; Ο Ζιώγας αποφεύγει κάθε απάντηση, θα έλεγε μάλλον στα κανείς πως σαδιστικά επιμένει στην ολοένα και πιο πεπλεγμένη ερώτηση.

Εκείνο που μένει ως σταθερά είναι βέβαια η ανελέητη σάτιρα όλων των μεταφυσικών θεωριών για τον Άλλον Κόσμο και την διαμοιβή του. «ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ: Όστε υπάρχει λοιπόν Δευτέρα Παρουσία; / ΟΔΗΓΟΣ: Υπάρχει και απειροστή παρουσία. Αυτός ο κόσμος όλο παρουσίες είναι. Έχουμε τρελαθεί πια στις παρουσίες. Γενικά υπάρχει μια τέτοια κίνηση τώρα τελευταία στην ανθρωπότητα, που η μεταθάνατον ζωή καταντά πια κέντρο διερχομένων...»

Το μάθημα όμως του Οδηγού δεν περιλαμβάνει μόνο τη σάτιρα των μεταφυσικών ανησυχιών μας. Έχει και μια πολύ σημαντική κατάθεση, που αφορά ολόκληρη τη μέτεπειτα κοσμοθεωρία του Ζιώγα. Μούμια δεν είναι μόνο η ταρίχευση του νεκρού, αλλά και η αόρατη και ασυναίσθητη ταρίχευση των ζώντων σε ένα σώμα. Τα πάντα στο υλικό σύμπαν είναι ταριχευμένα πριν από όλα λόγω της ύλης. Ο Ζιώγας θυμίζει έντονα τους Ρομαντικούς και η σκέψη του αγγίζει το Εγγελιανό Πνεύμα. Το Πνεύμα, η Ολότητα του Κόσμου, το Είναι, που διαρρέει τα πάντα, και το οποίο εμφανίζεται στον Κόσμο ως Αντίθεση πριν από την τελική Σύνθεση, βρίσκεται μумιοποιημένο, ταριχευμένο, έγκλειστο στο σώμα και την ύλη. Η τέχνη είναι ένας από τους τρόπους για να περιγράψουμε αυτή την κίνηση του Πνεύματος προς την τελική Σύνθεση: «Μα εκείνο που ξέρω τουλάχιστον πιο σίγουρα από κάθε τι άλλο είναι, πως ολόκληρος ο κόσμος είναι μια μούμια. Μούμια το σύμπαν, μούμια η γη, μούμια οι άνθρωποι. Ακόμα και οι αμοιβάδες, μούμιες είναι. Γενικά υπάρχει στον κόσμο ένα μυστικό χημικό παρασκεύασμα που διατηρεί ακόμη καλά αυτές τις μούμιες. Μπορούμε να εξουδετερώσουμε αυτό το παρασκεύασμα; Να είσαι σίγουρος ότι γλιτώσαμε. Γενικά δεν πρέπει να σας ενοχλεί τίποτε σχετικά με τη μούμια σου. Ένας πεθαμένος σαν και του λόγου σου, πρέπει σιγά-σιγά να ξεφύγει απ' όλες αυτές τις μικροπρέπειες και να προσπαθήσει να ηρεμήσει.» Η πραγματική σωτηρία και ανάπαυση έρχεται με την αποδοχή της ενότητας του σύμπαντος, της ολότητας μπροστά στην οποία η ανθρώπινη ατομικότητα, ο υλισμός και τα αγαθά του διαλύονται.

Κι όμως οι Νεκροί αδυνατούν να ακούσουν ή να αποστηθίσουν το πρώτο μάθημα του Οδηγού, που περιλαμβάνει την «αλφαβήτα του Θανάτου», ή το δεύτερο μάθημα, το πιο σημαντικό, που αφορά τον άλλο κόσμο «που είναι εδώ» ή τον άλλο κόσμο «που είναι αλλού». Η ανάγκη του ανθρώπου όμως –μήπως εκ προοιμίου «Πεθαμένου»;– να υπάρξει δεν συνδέεται μόνο με τα υλικά αγαθά, αλλά και με τις υποκριτικές ανθρώπινες σχέσεις (που παραμένουν στην ουσία τους πάντα σχέσεις δούναι και λαβείν). Ο Ζιώγας σε ένα σύντομο εμβόλιμο διάλογο του Πεθαμένου με τη φωνή μιας νεκρής με το όνομα «Λάσθα» (δεν αναφέρεται στον αρχικό κατάλογο των προσώπων) αποκαλύπτει αυτή την απατηλή συνάρτηση της ανθρώπινης κατάστασης με την ερωτική ευωχία. Η λύση δεν είναι αυτή. Με τα λόγια του ΟΔΗΓΟΥ: «Ετούτοι εδώ οι τάφοι είναι μια κανονική επιχείρηση, μ' ατράνταχτα κεφάλαια, που κανείς μέχρι σήμερα δεν κατάφερε να την κουνήσει

απ' τη θέση της. Γενικά θέλω να πω, πως ολόκληρο το σύμπαν είναι μια τεράστια επιχείρηση από τάφους με μούμιες, που μόνον ένας τρόπος υπάρχει για να ξεφύγει κανείς. Να τινάξουμε στον αέρα αυτό το σύμπαν και να φτιάξουμε ένα άλλο σύμπαν ολότελα δικό μας». Τα βέλη του συγγραφέα αυτή τη φορά δεν στρέφονται μονάχα στο σύστημα εκμετάλλευσης της ανθρώπινης κατάληξης, των νεκρών και των τάφων τους, αλλά και ολόκληρου του πνευματικού οικοδομήματος του Ορθολογισμού, που μετατρέπει το ίδιο το Σύμπαν σε έναν κόσμο από μούμιες και θύματα εξαπάτησης.

γ) Ο έντονος διάλογος του Οδηγού με τον ολοένα και πιο ανυπόμονο να πεθάνει τελεσίδικα Πεθαμένο –που κατηγορεί τους Πατρούς για εξαπάτηση, τη Μούμια για δυσλειτουργία και τον Οδηγό του για παρελκυστικές τακτικές– φτάνει κάποτε στην ανταλλαγή μεταξύ τους των θέσεων που κατείχαν ως τώρα: ο Πεθαμένος βγαίνει από τη Μούμια και τη θέση του παίρνει ο Οδηγός. Αυτό γίνεται πολλές φορές, ώσπου στην τρίτη και τελευταία Σκηνή εισέρχεται και πάλι ο Πιανός, αναστατωμένος από τη βέβηλη αναταραχή του Σύμπαντος. Μαλώνει τον Οδηγό υπενθυμίζοντας του ότι δουλειά του «είναι να τους δείχνετε τα κατατόπια του θανάτου και τους τρόπους συμπεριφοράς που αρμόζουν σε ένα νεκρό και όχι να τους κάνετε να παραφέρονται». Με αυτή τη ρήση και την απειλή απόλυσης προς τον Οδηγό κλείνει το μονόπρακτο.

Το έργο περιγράφεται ως «ιατρική κωμωδία» και έχει πράγματι κάποια σχέση με την ιατρική –κυνική και από μια άποψη ματεριαλιστική– ιδέα του θανάτου που επιβάλει ο ορθολογισμός. Ο θάνατος θεωρείται συνέχεια της ζωής, κάτι που μπορεί και αυτό να αγορασθεί ως αγαθό ανάμεσα σε άλλα. Η ζωή πιστεύουμε ότι εισχωρεί στο θάνατο είτε με τη μορφή μιας ες αεί νοσηλείας και παρατάσης της με κάθε κόστος, είτε με τη μορφή μιας ανόητης αθανασίας που επιτυγχάνεται –όπως νομίζουμε– με τη διατήρηση στο διηνεκές των απατηλών και ματαιόδοξων έργων μας. Με άλλα λόγια, ο πλούτος πιστεύουμε ότι μπορεί να αγοράσει τα πάντα, ακόμα και το θάνατο και τη μεταθάνατον ζωή.

Κι όμως, η *Μούμια* στηρίζεται στην ακριβώς αντίθετη άποψη. Πως είμαστε στην πραγματικότητα άνθρωποι εκ προοιμίου νεκροί, μωμιοποιημένοι όλοι στη μούμια ενός σώματος. Εμείς όπως και όλη η φύση. Ο θάνατος θα έπρεπε να είναι η απελευθέρωση από το βάρος της ύπαρξης, του σώματος, της ύλης και του χρήματος. Θα έπρεπε να είναι η αποτίναξη από πάνω μας της μούμιας που καθήλωσε το πνεύμα μας όλα αυτά τα χρόνια. Αντίθετα, οι άνθρωποι συνεχίζουν ή θέλουν να συνεχίσουν την ίδια καθήλωσή τους ακόμα και στον άλλο κόσμο, αγνοώντας όχι μόνο το πώς να ζουν αλλά και το πώς να πεθαίνουν. Γι' αυτό, όπως λέει ο Οδηγός, είναι ανίκανοι να μάθουν την αλφαβήτα του Θανάτου, αλλά και τα πρώτα μαθήματά του. Και αν ποτέ απελευθερωθούν από την ανθρώπινη φύση θα καταλάβουν, με τα λόγια πάλι του Οδηγού, πως «οι άνθρωποι μμμούνται την φύση κι η φύση μμείται τους ανθρώπους. Αν πάψουμε να είμαστε άνθρωποι, θα πάψει κι η φύση να μας μμείται, κι έτσι γλυτώνουμε για πάντα απ' τους κωλοεμπόρους./

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ: Και τί να γίνουμε λοιπόν; / ΟΔΗΓΟΣ: Να γίνουμε Οκλήβριοι, να γίνουμε Πιδιβέκ, να γίνουμε Θυμίριντροι, να γίνουμε Εγλσίπροι-Αδάνθροι, αλλά ποτέ άνθρωποι, προς Θεού. / ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ: Για όνομα του Θεού, μην εξάπτεστε έτσι. Αισθάνομαι πολύ άσκημα έτσι κλεισμένος σ' αυτήν την μούμια. / ΟΔΗΓΟΣ: Αυτή η μούμια είναι μια μηχανή, μια πραγματική μηχανή. Θα μπορούσε περίφημα να μην είχε το κεφάλι το δικό σας, μα ενός άλλου». Ο Ζιώγας θυμάται σε ένα ντισεϊκό παραλήρημα ελευθερίας και ανάτασης, το λετρικό του παιχνίδι με τα ονόματα των φυλών του Νέου Ανθρώπου.

Γι' αυτό το λόγο η *Μούμια*, παρά την σκηνική της αδεξιότητα και την ανολοκλήρωτη επεξεργασία της, μπορεί να θεωρηθεί κεντρική για τις μετέπειτα επιδιώξεις του λογοτεχνικού έργου του Ζιώγα. Έχοντας για κεντρικό θέμα τον Θάνατο, αντιμετωπίζοντας τη Ζωή με ειρωνεία και σατιρίζοντας την ανθρώπινη ματαιότητα της αθανασίας, τη δέσμευση της σάρκας στην ύλη και στην ανταλλαγή, ο Ζιώγας πετυχαίνει με τη *Μούμια* να φτάσει στο κέντρο της αναζήτησης της προσωπικής του κοσμολογίας, σε μια παραβολή της βαθιάς εκ μέρους του συνείδησης του κόσμου και της ανθρώπινης ύπαρξης.

Στην έκδοση της *Μούμιας* που ακολουθεί, έχουμε σε γενικές γραμμές ακολουθήσει τη μορφή του πρώτου δακτυλόγραφου. Ωστόσο σε κάποιες περιπτώσεις έχουμε επίσης σιωπηρά διορθώσει την ορθογραφία και τις τυπογραφικές αβλεψίες του. Και έχουμε διατηρήσει σε μεγάλο βαθμό τις αρχικές διορθώσεις του άγνωστου επιμελητή του δακτυλόγραφου, που εμφανίζονται είτε με τη μορφή υπογραμμίσεων, είτε σε μια-δυο περιπτώσεις με τη μορφή διαγραφών και αντικαταστάσεων κάποιων φράσεων. Ένα ερώτημα που ασφαλώς προκύπτει είναι σε ποιον οφείλονται αυτές οι αλλαγές. Μια από αυτές τουλάχιστον, που αφορά την αλλαγή μιας φράσης, μάς πείθει ότι έγινε από το χέρι του ίδιου του Ζιώγα. Οι άλλες υπογραμμίσεις στο μεγαλύτερο μέρος τους αφορούν ιδιωματικές ελληνικές φράσεις, οι οποίες πιθανόν να ήθελαν ιδιαίτερη προσοχή από τον μεταφραστή σε μια μελλοντική μετάφραση του έργου. Άλλωστε, το ότι το δακτυλόγραφο με την υπογραφή του Ζιώγα εντοπίστηκε στον εκδοτικό οίκο που συνεργάζεται με τον μεταφραστή του Otto Staininger, δείχνει ότι προφανώς κάποια στιγμή θα εποικέιτο μια έκδοση ή μια επίσημη γερμανική μετάφραση της *Μούμιας*, γεγονός που θα απαιτούσε ένα από κοινού προσεκτικό ξανακοίταγμά της από συγγραφέα και μεταφραστή, τουλάχιστον ως προς τις δύστροπες ή άστοχες φράσεις της.

Σε κάθε περίπτωση η παρουσία του κειμένου στο αρχείο του εκδοτικού οίκου δείχνει τελικά κάτι: Πως ο ίδιος ο Ζιώγας θεωρούσε τη *Μούμια* σαν κάτι πολύ περισσότερο από μια πρωτόλεια, περιστασιακή ή αδιάφορη απόπειρα της νιότης του. Αντιδραστικό και πολεμικό το ίδιο, ειρωνικό και υπερρρεαλιστικό, το έργο του Ζιώγα έρχεται να καταλάβει έστω και καθυστερημένα μια κεντρική θέση στην πρώιμη δραματουργία του. Αυτή η παρατήρηση μάς οδηγεί ακόμα να πιστεύουμε πως η *Μούμια* θα διεκδικεί και στο μέλλον θέση ανάμεσα στα άλλα, «αναγνωρισμένα» πλέον έργα της πρώιμης δημιουργικής περιόδου του συγγραφέα.

Υπό Βασίλη Ζιώγα

Η ΜΟΥΜΙΑ

Ιατρική κωμωδία

ΠΡΟΣΩΠΑ

Ο Πεθαμένος: Ένας γέρος 183 χρόνων.

Ο Οδηγός: Ένας άνθρωπος ακαθόριστης ηλικίας κι ακαθόριστης μορφής.

Ο Γιατρός: Ένας άνθρωπος πανύψηλος κι αδύνατος με μια μύτη που μοιάζει καταπληκτικά με ράμφος αρπαχτικού πουλιού.

Ο Αράπης: Ένας άνθρωπος κατάμαυρος, με μαύρα ρούχα, που δεν διακρίνεται κανένα από τα χαρακτηριστικά του. Μοιάζει μ' ένα κομμάτι σκοταδιού που περπατάει.

Τρεις Μαυροφόρες Γυναίκες.

Δύο νοσοκόμοι.

Τα πρόσωπα αυτά είναι τοποθετημένα υπερβολικά, έτσι ώστε μαζί με το υπερφυσικό μακιγιάζ τους, να δημιουργούν μιαν ατμόσφαιρα εξωκόσμου γύρω τους, δίχως όμως να ξεχνιέται ούτε για μια στιγμή πως είναι άνθρωποι πολύ καλά ριζωμένοι στην γη.

Η σκηνή σε μια αίθουσα μοντέρνας αρχιτεκτονικής, που θυμίζει εσωτερικό Αιγυπτιακής πυραμίδας. Γενικά είναι ένα είδος ευρύχωρου μπουντρουμίου, όπου αιωρείται συνεχώς η ατμόσφαιρα του θανάτου. Στο βάθος δεξιά βρίσκεται μια στενή είσοδος, δίχως θυρόφυλλο. Παράθυρο δεν υπάρχει πουθενά. Τρεις μαύρες καρέκλες αριστερά, τρεις μαύρες καρέκλες δεξιά. Στην αριστερή γωνία στο βάθος, υπάρχει ένας μαυροπίνακας με σφουγγάρι και κιωλίες. Ο φωτισμός είναι παγερός. Στις τρεις αριστερές καρέκλες, κάθονται τρεις μαυροφόρες γυναίκες. Δύο νοσοκόμοι, κρατούν έναν σταφιδιασμένο Γέρο, που του τρέμουν τα πόδια, τα χέρια, το κεφάλι του και γενικά είναι έτοιμος να σωριαστεί. Ένας γιατρός με άσπρη ποδιά κι ένα ακουστικό στο λαιμό, κρατά ένα φυλλάδιο στα χέρια του, που μοιάζει με φριγουρίνι και του δείχνει μια σελίδα.

ΓΙΑΤΡΟΣ

Πώς σας φαίνεται αυτό το μοντέλο;

ΓΕΡΟΣ

Δεν θέλω να πεθάνω.

(Οι Μαυροφόρες μπήγουν ένα σύντομο επαγγελματικό κλάμα.)

ΓΙΑΤΡΟΣ

Ακούστε, μόλις προ ολίγου μέτρησα τους σφυγμούς σας κι έχουν ελαττωθεί ως εκεί που δεν χωράει άλλη αναβολή.

ΓΕΡΟΣ

Βάλτε μου άλλη καρδιά. Στον διάολο, χάθηκε ο κόσμος από καρδιές;

ΓΙΑΤΡΟΣ

Σας την έχουμε αλλάξει τρεις φορές μέχρι τώρα. Την πρώτη φορά σάς βάλουμε καρδιά σκύλου, την δεύτερη καρδιά αγελάδας και την τρίτη καρδιά γκαμήλας. Αν είχατε μεγαλύτερο θώρακα, ίσως χωρούσε μία φορά ακόμη, να σας βάζαμε καρδιά ελέφαντα. Μ' εσάς όμως το πράγμα έχει παραγίνει. Επί έναν ολόκληρον αιώνα με την αφεντιά σας ασχολούμαστε!

ΓΕΡΟΣ

Σας πληρώνω χρυσάφι... Δεν θέλω να πεθάνω.

(Οι Μανροφόρες μπήγουν πάλι ένα σύντομο κλάμα.)

ΓΙΑΤΡΟΣ

Εντάξει, μας πληρώνετε, μα σας βεβαιώνω, πως έχουμε εξαντλήσει πλέον κάθε τρόπο. Μην ξεχνάτε, πως σας έχουμε αλλάξει δυο φορές και τα πνευμόνια.

ΓΕΡΟΣ

Τα τελευταία πνευμόνια που μου βάλατε δεν ήταν καλής ποιότητας κι εγώ σας πλήρωσα για πνευμόνια πολυτελείας.

ΓΙΑΤΡΟΣ

Ήταν υπερπολυτελείας. Με συγχωρείτε πολύ, μα αν θέλετε μπορούμε να σας τα βγάλουμε αυτήν ακριβώς την στιγμή να σας τα δείξουμε.

ΓΕΡΟΣ

Στο κάτω της γραφής, δεν είναι το ζήτημα για τα πνευμόνια μα για την καρδιά. Είστε σίγουρος, πως αυτήν η γκαμήλα δεν έπασχε από μυοκαρδίτιδα; Πώς εξηγείτε καρδιά δέκα ετών να κοντεύει να τα τινάξει; Εσείς μου είχατε υποσχεθεί, τουλάχιστον πενήντα χρόνια ζωής ακόμη κι αν θέλετε μπορώ να σας δείξω και την εγγύηση που μου είχατε δώσει. Λυπούμε πολύ διότι το νοσοκομείο σας έχει τέτοιο όνομα σ' ολόκληρη την Ευρώπη. Αλλά σας το λέω μα και καλή πως αν τύχει και πεθάνω, θα σας τα κάνω όλα γυαλιά καρφιά εδώ μέσα!

ΓΙΑΤΡΟΣ

Μπορεί να σας δώσαμε εγγύηση, μα εσείς εν τω μεταξύ αλλάξατε και τ' άντερά σας. Επίσης πριν δύο χρόνια ήρθατε και σας βάλαμε δυο ολοκαίνουρια χέρια.

ΓΕΡΟΣ

Μια που το' φερε η συζήτηση, σας λέω πως ακόμη και τα χέρια που μου βάλατε ήταν και τα δύο αριστερά. Έτσι ή τα' βαλα ή δεν τα' βαλα το ίδιο έκανε γιατί μου ήταν και τα δυο άχρηστα. Αναγκάστηκα να φοράω γάντια για να μην φαίνονται.

ΓΙΑΤΡΟΣ

(*Έξω φρενών*) Α, για όνομα του Θεού, τί λέτε τώρα; Τα χέρια αυτά ήρθαν κατευθείαν απ' την Ανατολή και μάλιστα ανήκαν σε κάποιον κλέφτη ευγενικής καταγωγής, που τον έπιασαν και καθώς είναι οι νόμοι τους, του έκοψαν τα δυο χέρια. Άλλωστε έχουν επάνω και την μάρκα τους κι είναι δεξί κι αριστερό, άλφα-άλφα.

ΓΕΡΟΣ

Δεν ξέρω εγώ από μάρκες και τι σόι εργοστάσια είναι τα δικαστήρια της Ανατολής. Εκείνο που ξέρω είναι πως όσα μέλη μου αλλάξατε ή τρέμουν ή έχουν διαλείψεις ή δεν κάνουν ποτέ την σωστή δουλειά. Προ ήμερων, ενώ ήθελα οπωσδήποτε να περπατήσω, δεν μπορούσα να περπατήσω κι όταν πια κουράστηκα να θέλω να περπατήσω κι αποφάσισα να μην θέλω να περπατήσω, άρχισα να τρέχω.

ΓΙΑΤΡΟΣ

Συνεχώς μάς κατηγορείτε, σα να είμαστε εμείς αυτοί που φταίμε, ενώ σας δίνω τον λόγο της ιατρικής μου τιμής, πως όλα σας τα μέλη είναι πρώτης ποιότητας και δεν χωρά καμιά αμφισβήτηση. Ακόμη και το στομάχι που σας αλλάξαμε πριν 20 χρόνια, αν θυμούμαι καλά, ήταν από γαλλικό γουρούνι πρώτης γραμμής.

ΓΕΡΟΣ

Και το κεφάλι; Τι έχετε να πείτε για το κεφάλι;

ΓΙΑΤΡΟΣ

Όσο για το κεφάλι σας, είναι του πιο έξυπνου ανθρώπου των Αγγλικών αποικιών. Μόλις αποκεφαλίστηκε σας το κολλήσαμε αμέσως κι έτσι είμαστε πολύ σίγουροι για την ποιότητά του. Μα εδώ το ζήτημα είναι ένα. Δεν χωρά άλλη αναβολή. Καταφέραμε να σας κρατήσουμε στην ζωή 183 χρόνια.

ΓΕΡΟΣ

Αι, αι μανούλα μου, δεν θέλω να πεθάνω...
(*Οι Μαυροφόρες μπήγουν πάλι ένα σύντομο κλάμα.*)

ΓΙΑΤΡΟΣ

Το μόνο που μπορούμε να σας κάνουμε ακόμη, είναι να σας δώσουμε μια μεταθάνατον ζωή.

ΓΕΡΟΣ

Στον διάολο, δεν θέλω μεταθάνατον ζωή. Γιατρέ μου, γιατρέ μου, όλη μου την περιουσία την δίνω, αρκεί να βρείτε ένα κόλπο να με γλυτώσετε...

ΓΙΑΤΡΟΣ

Δεν γίνεται. Λυπούμαι πολύ. Δεν γίνεται. Φτάσαμε πια στο τέλος και δεν μπορούμε να χάνουμε τον καιρό μας. Πρέπει να περάσετε στο χειρουργείο, όπου θα σας αναλάβει ο Μουμιοποιός. Πέστε μονάχα, ποιο απ' αυτά τα μοντέλα μούμιας προτιμάτε για να τελειώνουμε.

ΓΕΡΟΣ

Και τί στον σατανά, θα πάω να κάνω στην μεταθάνατον ζωή; Πού ξέρω εγώ ο δυστυχής αυτού του είδους την ζωή; Εγώ είμαι μαθημένος σ' άλλα χούγια. Αχ πάω, χάθηκα ο καημένος...

(Οι μαυροφόρες λεν ένα μοιρολόγι.)

ΜΑΥΡΟΦΟΡΕΣ

Έννοια σου, κι εμείς θα κλάψουμε με μαύρο δάκρυ.

ΓΕΡΟΣ

Ν' αρχίσω ο άμοιρος μια νέα ζωή με μαύρο δάκρυ.

ΓΙΑΤΡΟΣ

(Τον δείχνει ένα σχέδιο) Θα προτιμούσατε αυτό ;

ΓΕΡΟΣ

Πόσο κάνει ;

ΓΙΑΤΡΟΣ

Τρακόσες λίρες.

ΓΕΡΟΣ

Υπάρχει πιο ακριβό;

ΓΙΑΤΡΟΣ

Ου βέβαια, ετούτο δω. Είναι το πιο τέλειο κι έχει προτερήματα, που δεν σας έχουν περάσει ποτέ απ' το νου. Στοιχίζει κάπου 1500 λίρες.

ΓΕΡΟΣ

Και ποιος θα με οδηγήσει στον άλλον κόσμο; Μόνος μου θα πάω ;

ΓΙΑΤΡΟΣ

Έχουμε ειδικόν άνθρωπο γι' αυτήν την δουλειά. Σπουδαγμένο στα καλύτερα πανεπιστήμια, που ξέρει τα κατατόπια ένα προς ένα. Μην το σκέφτεστε καθόλου. Θα δείτε πως θα μας ευγνωμονείτε σ' όλην την μεταθάνατο ζωή σας, για το καλό πράγμα που σας πουλήσαμε.

ΓΕΡΟΣ

Αχ, πώς αισθάνομαι.... σαν να μου φεύγουν τα νερά...

ΓΙΑΤΡΟΣ

Γρήγορα στο χειρουργείο. Πεθαίνει...

(Οι Μαυροφόρες μπήγουν τα κλάματα με μακρύτερη διάρκεια τώρα. Οι δυο νοσοκόμοι αρπάζουν τον Γέρο σηκωτό και τον παν μέσα. Από πίσω τους τρέχει ο Γιατρός. Αμέσως μετά μπαίνει ένας άνθρωπος κοντός, αδύνατος και τιποτένιος. Φοράει ένα γκρι κοστούμι και κρατά στα χέρια του έναν χάρακα. Κάθεται σε μια καρέκλα στα δεξιά, άκρη-άκρη. Μόλις τον βλέπουν οι Μοιρο-

λογήτρεις, μπήγουν τρομαγμένες φωνές και το βάζουν στα πόδια. Ο άνθρωπος μένει ατάραχος. Χτυπά τον χάρακα με κινήσεις επαγγελματία στην παλάμη του. Ύστερα αποφασίζει και σηκώνεται. Κατευθύνεται προς τον μαυροπίνακα. Τον τραβά και τον τοποθετεί σε τέτοια θέση ώστε να βλέπει περισσότερο προς το βάθος της σκηνής. Παίρνει το κοντί με τις κλωστές και διαλέγει δυο-τρεις, τις οποίες τις τοποθετεί πάνω στον μαυροπίνακα. Ύστερα βρέχει το σφουγγάρι και τον καθαρίζει. Καθώς καθαρίζει ακόμη τον μαυροπίνακα, μπαίνουν δυο νοσοκόμοι κουβαλώντας μια μεγάλη γυάλινη σφαίρα. Την τοποθετούν στον τοίχο του βάθους, λίγο αριστερά. Μέσα στην γυάλινη σφαίρα υπάρχουν κάτι σωλήνες μπερδεμένοι που μοιάζουν με έντερα. Τελικά καταλήγουν σ' έναν σωλήνα που βγαίνει έξω απ' την σφαίρα και ακουμπά η άκρη του στο χείλος ενός εμαγιέ καθισιού. Ενώ απ' την αριστερή μεριά της σφαίρας προεξέχει η άλλη άκρη του σωλήνα. Αφού την τοποθετήσουν, ρίχνουν από πάνω ένα κόκκινο πανί με χρυσά κρόσια και κεντήματα. Ύστερα φεύγουν και ξανάρχονται μ' ένα ομοίωμα άνθρωπου πεθαμένου. Το σώμα του είναι ξύλινο κι από πάνω του είναι ζωγραφισμένα τα χέρια του και το φόρεμά του σε βυζαντινή στάση αλλά με φράγκικα ρούχα. Το μόνο που δεν είναι ξύλινο είναι το κεφάλι του, που διατηρεί ακόμη τα γεροντικά του χαρακτηριστικά, με την άσπρη του γενειάδα, μόνο που είναι πολύ μακιγιαρισμένο, ώστε η όψη του να δίνει έναν γελοίο τόνο νεκρού. Επάνω στο κίτρινο του δέρμα έχουν ρίξει δυο κύκλους κοκκινάδι στα μήλα. Τα χείλη του τα έχουν βάψει κόκκινα κι έχουν τοποθετήσει ανάμεσα τους ένα κόκκινο κεράσι. Γενικά δίνει μιαν όψη νεκρού του «κοντιού». Οι δύο νοσοκόμοι το τοποθετούν δίπλα στην σφαίρα, από τ' αριστερά της. Παίρνουν την άκρη του σωλήνα και την ενώνουν με την μούμια. Ύστερα της κρεμούν ένα πουγκί γιομάτο χρώματα στην μέση, του ρίχνουν μερικά λουλούδια, λένε στον άνθρωπο με τον χάρακα τον αριθμό «108» και βγαίνουν. Ο άνθρωπος βγάζει ένα σημειωματάριο, βγάζει τον αριθμό λέγοντας κι αυτός «108», και το ξαναβάζει στην τσέπη του. Ύστερα ανάβει ένα σπίρτο και το πάει κάτω απ' την μύτη του νεκρού. Ο Πεθαμένος ξυπνά απότομα, βγάζει μια στριγκλιά πόνον και φτύνει το κεράσι. Ο άνθρωπος γελάει μ' ένα στριφνό γέλιο και πάει και στέκει μπρος απ' τον μαυροπίνακα.)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Πού είμ' εδώ καλέ;

ΑΝΘΡΩΠΟΣ

Σ' έναν απ' τους τάφους του νοσοκομείου μας. Πα την ακρίβεια στον 108. Θα' πρεπε να ήσασταν πολύ πλούσιος φιλαράκο μου, έτσι δεν είναι;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα τί τάφους και ξετάφους μου κοπανάτε, εγώ πλήρωσα για να με πάνε στον άλλον κόσμο. Εγώ δεν πλήρωσα για να με στείλουνε στον τάφο.

ΑΝΘΡΩΠΟΣ

Μη βιάζεστε κύριέ μου, μην βιάζεστε, έτσι εύκολα νομίζετε πως πάει κανείς στον άλλον κόσμο;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

1500 λίρες, ξέρετε τί θα πει ;

ΑΝΘΡΩΠΟΣ

Το ξέρω, μα δεν ωφελεί σε τίποτε. Εκτός απ' τις λίρες υπάρχουν κι αλλά πράγματα σ' αυτόν τον κόσμο.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα τί λέτε, 1500 λίρες κι ιδού πώς με κατάντησαν. Δεν μπορώ να κάνω ρούπι απ' την θέση μου. Τί διάολο μου κάνανε δεν ξέρω. Σας παρακαλώ, φωνάξτε μου τον Διευθυντή να διαμαρτυρηθώ. Επί έναν αιώνα με τυραννάνε και μου φάγανε σχεδόν την μισή μου περιουσία, δίχως να καταφέρουν να με κρατήσουν στην ζωή και τώρα που τα τίναξα μ' έριξαν στον τάφο.

ΑΝΘΡΩΠΟΣ

Αυτοί είναι οι κανονισμοί του νοσοκομείου μας. Τους πεθαμένους μας τους βάζουμε στους τάφους μας. Σ' αυτό το σημείο δεν μπορώ να σας κάνω τίποτε. Εξάλλου και τον Διευθυντή να σας φωνάξω δεν πρόκειται να σας φανεί χρήσιμος. Γι' αυτό καλύτερα να σταματήσετε τους εκνευρισμούς και προσπαθήστε όσο το δυνατόν να ηρεμήσετε, και πιστεύω να το πετύχετε, γιατί όπως βλέπω τα μυαλά σας τα' χετε τετρακόσια ακόμη. Πάντως χρειάζεται να σας συστηθώ. Εγώ είμαι ο Οδηγός σας. Το όνομά μου δεν είναι αναγκαίο, ούτε το δικό σας. Τα πράγματα στον άλλο κόσμο είναι ανώνυμα τολμώ να σας πληροφορήσω.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

(*Τον διακόπτει*) Εγώ κύριέ μου πλήρωσα για τον άλλο κόσμο και βρίσκομαι ακόμη σ' αυτόν εδώ τον κόσμο, που να με πάρει ο διάολος, και μάλιστα είμαι υποχρεωμένος να βλέπω και την αφεντιά σας. Αφήστε με να πεθάνω σας παρακαλώ.

ΟΔΗΓΟΣ

Ε, μα πολύ τζιναρόγερος είστε. Να με συγχωρείτε, αλλά ποτέ δεν μου' τυχε τέτοια τζαναμπειτιά από πεθαμένο. Σας είπα χίλιες φορές πως χρειάζονται πολλές διατυπώσεις για να πάει κανείς στον άλλον κόσμο.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα τί γραφειοκρατία είν' αυτή επιτέλους;

ΟΔΗΓΟΣ

Δεν είναι γραφειοκρατία. Χρειάζεται μια ορισμένη προπαρασκευή, την οποία αν θέλετε να πατέ στην άλλη ζωή πρέπει να την υποστείτε. Συμφωνείτε ή δεν συμφωνείτε;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Φαντάζομαι όλα αυτά είναι μέσα στις χίλιες πεντακόσιες λίρες.

ΟΔΗΓΟΣ

Για μένα είναι ξεχωριστή ταρίφα και μάλιστα προκαταβολικά, γιατί όταν θα πάτε στον άλλον κόσμο ποιός σας βρίσκει μετά.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Αυτό δεν είναι νοσοκομείο, μα λησταρχείο. Πόσα τέλος πάντων ;

ΟΔΗΓΟΣ

Εγώ παίρνω δυο λιρίτσες για ολ' αυτά. Βλέπετε η δουλειά μου είναι φοβερά μίξερη κι έχουμε να κάνουμε με θεούς και δαιμόνους. Μ' αν ο πελάτης μας κρατιέται καλύτερα, τον αφήνουμε να δώσει ότι έχει η καλή του καρδιά.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Πάει η καρδιά πια, χαιρέτα την!

ΟΔΗΓΟΣ

Τολμώ να σας πω πως η καλή καρδιά δεν χάνεται ποτέ. Κι όπως βλέπω σας έχουν κάνει μια μούμια πρώτης γραμμής κι οπωσδήποτε θα σας έχουν καλή καρδιά μέσα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εγώ δεν ακούω πια χτύπους.

ΟΔΗΓΟΣ

Αυτές είναι καρδιές τελευταίου τύπου, τελείως αθόρυβες. Τα συναισθήματα περνάν με μεγαλύτερη ταχύτητα απ' τον εγκέφαλο και πιο ξεκάθαρα. Μην κοιτάτε, ακόμη δεν είστε συνηθισμένος στην καινούρια σας ζωή, εγώ όμως θα σας συνηθίσω έτσι καλά, που θα εύχεστε για την ψυχή μου στους αιώνες. Ν' αρχίσουμε λοιπόν ;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Ας μην αργούμε.

ΟΔΗΓΟΣ

Θα μου επιτρέψετε τις λιρίτσες πρώτα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Βάλε το χέρι σου στο πουγκί και πάρε τρεις. Δυο για τον κόπο σου και μια πουριμπουάο.

ΟΔΗΓΟΣ

(Βάζει το χέρι του και τραβά τρεις λίρες.) Ευχαριστώ! (Επιστρέφει προς τον πάνακα.) Πέστε μου τώρα, μήπως θα προτιμούσατε να γίνετε άγιος;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Έχει πλεονεκτήματα ;

ΟΔΗΓΟΣ

Ούτε πλεονεκτήματα, ούτε μειονεκτήματα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και τί στο διάολο θα πετύχω άμα γίνω άγιος;

ΟΔΗΓΟΣ

Τίποτε, τίποτε. Ακούστε, τα πράγματα είναι λίγο μερδεμένα στον άλλον κόσμο. Εκείνο που ξέρουμε προς το παρόν είναι πως θα γλυτώσετε απ' την αγιο-

σύνη σας μια για πάντα. Υπάρχει μια διάδοση τώρα τελευταία, πως αυτοί που δεν αγιάσανε σ' αυτόν τον κόσμο, γίνονται θέλοντας και μη άγιοι στον άλλον κόσμο. [κι αυτό δεν σας συμφέρει καθόλου.]

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Όχι, όχι, δεν θέλω να γίνω άγιος. [Ας γίνει όπως θέλετε.]

ΟΔΗΓΟΣ

Τότε θα χρειαστεί να σας ξελαφρώσω απ' το πουγκί.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Πονηρόγατε, πας να με ληστέψεις πεθαμένον άνθρωπο.

ΟΔΗΓΟΣ

Προς Θεού, τί λέει αυτός ο τρελός; Σας αφήνω και φεύγω τώρ' αμέσως. Εσείς φαίνεται πως έχετε πάρει πολύ στ' αστεία την κατάσταση σας.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Χα, χα, χα...

ΟΔΗΓΟΣ

Ορίστε, γελάει κιόλας. Βγάλε άνθρωπέ μου το πουγκί από κει πέρα να κάνουμε την δουλειά μας.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Αν τολμήσεις ν' ακουμπήσεις το πουγκί μου, θα φωνάξω βοήθεια.

ΟΔΗΓΟΣ

Αυτό θα το πληρώσεις ακριβά.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Τυμβωρύχε. Ωραία πράγματα παθαίνω στον άλλο κόσμο!

ΟΔΗΓΟΣ

Πολύ καλά, θα σε κανονίσω εγώ.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

(Φωνάζει.) Βοήθεια, βοήθεια... Έπεσα στα χέρια εκβιαστή...

ΟΔΗΓΟΣ

Σκάσε, γιατί δεν το' χω σε τίποτα να σου κάνω την μούμια σου χίλια κομματάκια.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

(Σχεδόν κλαίγοντας.) Αυτή δεν είναι ζωή, είναι μαρτύριο...

ΟΔΗΓΟΣ

Σου είπα πως αν δεν βγάλεις τα χρήματα από πάνω σου, η ζωή σου θα γίνει κόλαση εδώ μέσα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

(Μπήγει τα κλάματα.) Πεθαμένον άνθρωπο, μου φέρονται με τον χειρότερο τρόπο. Πάρ' το παλιοκερατά και τέλειωνε γιατί δεν αντέχω άλλο.

ΟΔΗΓΟΣ

(Πάει κι αρπάζει το πονγκί του Πεθαμένου και το βάζει στην τσέπη του.) Τώρα πια είμαστε έτοιμοι. Και πρώτ' απ' όλα θα σας εξηγήσω την χρήση της μούμιας σας και γενικά όλα της τα προτερήματα. *(Πάει κοντά του.)* Όπως βλέπετε κι εσείς, ή μάλλον έτσι πως είναι το κεφάλι σας ακίνητο δεν βλέπετε τίποτε. Αφήστε με να σας το τοποθετήσω καλύτερα. *(Του το σηκώνει λίγο κι εκείνος το κουνά πιο εύκολα.)* Τώρα βλέπετε;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Δεν βλέπω τίποτα.

ΟΔΗΓΟΣ

Δεν πειράζει. Άλλωστε ίσως σας ενοχλούσε αρκετά, γιατί δεν είστε συνηθισμένος ακόμη από μούμιες. Ακούστε λοιπόν. Μάθετε πως σας έχουν κόψει το κεφάλι και το' βαλαν πάνω σε τούτο το μηχάνημα, που έχει όλα τα όργανα του ανθρώπινου οργανισμού μέσα σε αλκοόλ και δεν πρόκειται να σαπίσουν στους αιώνες τους άπαντες. Τα έντερά σας επειδή δεν χωρούσαν σας τα έχουν βάλει μέσα στην γυάλα εκείνη. *(Δείχνει την γυάλα.)* Όταν πίνετε ή τρώτε λοιπόν χωνεύετε κανονικά γιατί το στομάχι σας είναι σιδερένιο – κι ύστερα κάνετε και τα κακά σας ή το πιπί σας σ' εκείνο το καθίκι.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εφ' όρου ζωής;

ΟΔΗΓΟΣ

Δυστυχώς. Μήπως διψάτε καθόλου;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Αχ, ναι.

ΟΔΗΓΟΣ

(Βγάζει ένα παγούρι και του δίνει λίγο νερό.) Ορίστε, δοκιμάστε λοιπόν. *(Το βάζει στο στόμα του Πεθαμένου κι εκείνος πίνει διψασμένα. Ύστερα από λίγο το νερό βγαίνει απ' τον σωλήνα στο καθίκι κι ακούγεται σαν κάτουρο.)*

ΟΔΗΓΟΣ

Είδατε;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

(Απογοητευμένα.) Τα ίδια και τα ίδια.

ΟΔΗΓΟΣ

(Έξω φρενών.) Ε, μα τί ζητάτε επιτέλους; Όλες οι ζωές ίδιες είναι.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εγώ περιμένα άλλα πράγματα. Κρίμας, κλαίω τα χρηματάκια μου.

ΟΔΗΓΟΣ

Αχ, καλέ μου κύριε, τίποτε δεν είναι άγνωστο. Επιτέλους, πάρτε το απόφαση πως ότι θα δείτε στον άλλον κόσμο, το 'χετε δει χιλιάδες φορές μέχρι σήμερα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Τότε τί στον διάολο κάθεσαι και μου παίρνεις το κεφάλι μου παλιοσαρλατάνε; Άφησέ με στην δυστυχία μου.

ΟΔΗΓΟΣ

(Έξω φρενών, του πετάει το πονγκί και τις τρεις λίρες.) Άει στην κόλαση σπαγκοραμμένη. Θα ρρρείς πως μου καίγεται καρφί για τις λίρες σου; Στις πέταξα στα μούτρα σου κι άντε κουρέψου τώρα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εκεί που τα πέταξες πώς να φτάσω;

ΟΔΗΓΟΣ

Πάρ' τα. (Τον κρεμάσει το πονγκί στο λαμό του, του βάζει και τις τρεις λίρες.) Δεν θέλω πληρωμή. Θα κάνω την δουλειά μου από καλή καρδιά. Μα θα' ρθει η στιγμή γεροσπασμένη που θα με παρακαλός να σου τα πάρω και δεν θα σου τα παίρνω.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Χι, χι, χι, εντάξει, εντάξει, θα το δούμε αυτό.

ΟΔΗΓΟΣ

Εσύ το μυαλό σου όλο στις λίρες το' χεις καημένη, πώς θέλεις ν' αλλάξεις ζωή; Μα σαν δεις τους νόμους του άλλου κόσμου και γενικά, σαν θα τελειώσω μερικά μαθήματα που έχω να σου δώσω, τότε τα ξαναλέμε.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Τέτοιο μάθημα τζάμπα τ' ακούω μ' εκατό αυτιά.

ΟΔΗΓΟΣ

(Παίρνει μια κλωλιά στα χέρια του.) Στα σίγουρα είστε ένας πεθαμένος άνθρωπος που πιστεύει στην μεταθάνατον ζωή.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Όχι προς Θεού. Ποτέ μην περάσει απ' το νου σας τέτοιο πράγμα. Είμαι ένας πεθαμένος που πιστεύει σ' ότι αγοράζεται με χρήματα.

ΟΔΗΓΟΣ

Τότε δεν πρόκειται να πιστέψετε ποτέ σ' αυτά που θα σας διδάξω, αφού θα δουλέψω τζάμπα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Το βιολί του αυτός, τα χρήματα.

ΟΔΗΓΟΣ

Ναι, ναι, τα χρήματα, γιατί όχι τα χρήματα; Πρέπει να λάβετε υπόψη σας πως έχω μάνια κι αδελφή.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Φωναχτέ μου, παρακαλώ, τον κύριο Διευθυντή.

ΟΔΗΓΟΣ

Δεν θα τον φωνάξω ποτέ.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εν πάση περιπτώσει, πάει τόση ώρα που βρίσκομαι σ' αυτήν την μούμια και δεν ξέρω τι να κάνω. Έχετε σκοπό να με οδηγήσετε στον άλλο κόσμο, ναι ή όχι;

ΟΔΗΓΟΣ

Θα σας οδηγήσω, μείνετε ήσυχος. Επάνω στον θυμό μου όμως σας πέταξα και το μεροκάματο μου. (Γονατίζει.) Σας παρακαλώ γονατιστός να μου το επιστρέψετε.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Αμάν, πάρ' το κι άρχισε επιτέλους.

(Ο Οδηγός πηγαίνει και ξαναπαίρνει τις τρεις λίρες του.)

ΟΔΗΓΟΣ

(Επιστρέφοντας στον πίνακα.) Πιστέψτε με πως πάνω σε μια έκρηξη ηθικής σας πέταξα τις τρεις λιρίτσες μου για να σας αποδείξω την αηδία μου για τα εγκόσμια. Δίχως αηδία όμως δεν θα μπορέσω ποτέ να σας παραδώσω αυτό το μάθημα. Κι όσο πιο πολλά χρήματα μου δίνετε, τόσο μεγαλύτερη αηδία θα μ' έπιανε. Μ' ολόκληρο το πουνγκί θα μπορούσα αυτοστιγμής να σας ανοίξω τις πύλες τ' ουρανού!

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μου φτάνει αηδία τριών λιρών. Άντε άνθρωπέ μου, αρχίζω πια ν' αηδιάζω απ' την ταχτική σου.

ΟΔΗΓΟΣ

Η αηδία είναι το πρώτο σκαλοπάτι για την μεταθάνατον ζωή. Δεν πειράζει όμως, θα προσπαθήσουμε να είμαστε σύντομοι, δίχως να παραλείψουμε ση-

μαντικά πράγματα. Υπάρχουν στιγμές που μου 'ρχεται να τρυπήσω το κεφάλι μου με μια καρφίτσα απ' όλες τις μεριές, μην τύχει και καταφέρω να πάρω μια βαθιά ανάσα. Είναι τόσο αποπνιχτική η ατμόσφαιρα σ' αυτόν τον κόσμο, που με μια μικρή σύνεση μπορεί πολύ εύκολα ν' αυτοκτονήσει κανείς. Το νοσοκομείο μας όμως ετούτο είναι ένα από τα μεγαλύτερα ιδρύματα του κόσμου. Βέβαια υπάρχουν κι άλλα, και μπορώ να σας πω ίσως και καλύτερα. Έχουν κάνει δηλαδή προόδους ως προς την μεταμόσχευση ιστών αράχνης στον ανθρώπινο εγκέφαλο. Κατ' αυτόν τον τρόπο ο άνθρωπος κατακτά τέλεια ηρεμία και σιγουριά. Μα κανείς απ' αυτούς δεν έχει καταφέρει να καταπατήσει τόσο αποτελεσματικά τον θάνατο. Είναι το μόνο νοσοκομείο που έχει στο ενεργητικό του έντεκα Πυραμίδες στην σειρά, μεγάλης αρχιτεκτονικής τελειότητας, με 1100 τάφους η κάθε μια. Μέσα σ' αυτήν εδώ την Πυραμίδα υπάρχουν 1100 νεκροί, άλλοι πλούσιοι κι άλλοι λιγότερο πλούσιοι, που αναπνέουν, τρων και χέζουν χρόνια ολόκληρα. Είχαμε δε πριν από λίγες μέρες και μία περίπτωση σφοδρού έρωτα μεταξύ δύο μούμων.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και τί απέγινε;

ΟΔΗΓΟΣ

Τίποτε. Θα συνεχίσουν να είν' ερωτευμένοι μέχρι Δευτέρας Παρουσίας.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Ώστε υπάρχει λοιπόν Δευτέρα Παρουσία;

ΟΔΗΓΟΣ

Υπάρχει και απειροστή παρουσία. Αυτός ο κόσμος όλο παρουσίες είναι. Έχουμε τρελαθεί πια στις παρουσίες. Γενικά υπάρχει μια τέτοια κίνηση τώρα τελευταία στην ανθρωπότητα, που η μεταθάνατον ζωή καταντά πια κέντρο διερχομένων, μα κάντε μου μια χάρη. Προσπαθήστε να μου προφέρετε αυτό το γράμμα που θα σας γράψω στον πίνακα., (Γράφει κάτι.)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Άααα.

ΟΔΗΓΟΣ

(Γράφει κάτι άλλο.) Αυτό;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Ββββ.

ΟΔΗΓΟΣ

(Γράφει ένα άλλο.) Αυτό;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Δεν μπορώ.

ΟΔΗΓΟΣ

Κι όμως, είναι μεγάλη ανάγκη να μάθετε να το προφέρετε.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα δεν μπορώ. Μου είναι τελείως αδύνατο. Αρχίζω μάλιστα να υποψιάζομαι πως πρόκειται περί σκέτης φάρσας.

ΟΔΗΓΟΣ

Όχι, όχι, καμιά φάρσα. Είναι ένα γράμμα του αλφαβήτου του θανάτου κι είναι μεγάλη ειλικρίνεια από μέρους σας που δεν καταφέρατε να το προφέρετε. Γιατί ομολογώ πως κανείς μέχρι σήμερα δεν το κατάφερε, αν κι έχει αποδειχτεί πως υπάρχουν άλλα 26 γράμματα. Μα κανένα, απολύτως κανένα απ' αυτά δεν καταφέραμε μέχρι σήμερα να προφέρουμε. Τουλάχιστον όμως προσπαθήστε να τα μάθετε. Δεν πρέπει να πάτε τελείως αγράμματος στον άλλον κόσμο. Θα σας γράψω ένα πιο εύκολο, ίσως τα καταφέρετε αυτήν την φορά. *(Γράφει.)*

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα τί διάολο μούμια είν' αυτή που μου πουλήσανε για χίλιες πεντακόσιες λίρες; Προς Θεού, ούτε έν' αλφάβητο δεν μπορώ να μάθω.

ΟΔΗΓΟΣ

Έχετε δίκιο, μου φαίνεται κι εμένα περιέργο. Μου επιτρέπετε να την δω μια στιγμή;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Σας παρακαλώ, κάντε μου την χάρη, γιατί έχω πολλούς τρουβάδες για την ράχη τους.

(Ο Οδηγός πλησιάζει την μούμια και την περιεργάζεται.)

ΟΔΗΓΟΣ

Φοβούμαι πως αυτή η μούμια δεν στοιχίζει πάνω από 700 λίρες.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Χα, το περίμενα. Όπως μου' καναν με τα χέρια και με τις καρδιές οι απατεώνες. Με βρήκαν την ώρα που βιαζόμουν να πεθάνω και μου την πάσαραν δίχως παζάρια. Φωνάχτε σας παρακαλώ τον διευθυντή.

ΟΔΗΓΟΣ

Τί να τον κάνετε πάλι;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Να μου αλλάξουν την μούμια.

ΟΔΗΓΟΣ

Τώρα πια δεν γίνεται τίποτα. Μια φορά κάνουνε μούμιες τους ανθρώπους.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα πέστε μου σας παρακαλώ είναι τρόπος αυτός προς έναν μελλοθάνατο; Δεν φτάνει που πεθαίνω, να με γελάσουν κι από πάνω. Έτσι μου' ρχεται να σπάσω την μούμια και να βγω έξω.

ΟΔΗΓΟΣ

Είναι πολύ αργά πια. Προσπαθήστε να ηρεμήσετε. Σκεφτείτε πως υπάρχουν πολλοί εδώ μέσα με χειρότερες μούμιες. Ίσα-ίσα δυο τρία αντεράκια τους έχουν αφήσει για να τρων λίγο ψωμάκι. Αισθάνεστε μια κόπωση στον εγκέφαλο, έτσι δεν είναι;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μόνον κόπωση; Έτσι μου' ρχεται να πεθάνω.

ΟΔΗΓΟΣ

Δεν υπάρχει πεθαμένος που να μην κατέχεται συνεχώς απ' το συναίσθημα του θανάτου. Μα εν πάση περιπτώσει είναι τρομερό να συζητάει κανείς για θάνατο συνεχώς. Ας μιλήσουμε για κάτι πιο χαρούμενο. Ας πάμε στο δεύτερο μάθημα, μια που το αλφάβητο είναι λιγάκι δύσκολο για τους αρχαρίους. Τι ιδέα θα είχατε για ένα καφεδάκι;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Δεν πίνω ποτέ καφέ.

ΟΔΗΓΟΣ

Μήπως καπνίζετε;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Το έχω κόψει πριν από 125 χρόνια.

ΟΔΗΓΟΣ

Τότε, αν δεν σας ενοχλεί ο καπνός, θα μου επιτρέψετε εμένα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Πως, πως, ελεύθερα, μ' αρέσει η μυρουδιά του καπνού όταν βγαίνει από ανθρώπινα πνευμόνια. Μόνο που ακόμη δεν μπορώ να το χωνέψω πως μου την σκάσανε με την μούμια.

ΟΔΗΓΟΣ

(Αφού ανάβει το τσιγάρο.) Ελάτε τώρα, όλες οι μούμιες την ίδια δουλειά κάνουν στο κάτω της γραφής. Ακόμη και χωρίς μούμια να μείνεις, το ίδιο είναι.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Πώς είναι το ίδιο; Με κοροϊδεύετε κι εσείς τώρα!

ΟΔΗΓΟΣ

Αχ, ας αφήσουμε αυτόν τον πληθυντικό. Έχουμε μπει κιόλας στο δεύτερο μάθημα και μπορούμε να μιλάμε με το δεύτερο ενικό. Καλέ μου άνθρωπε, η επιστήμη μου είναι πολύ στριφνή και καμιά φορά μπορώ να πέσω σε τρομερά λάθη. Μα εκείνο που ξέρω τουλάχιστον πιο σίγουρα από καθετί άλλο είναι πως ολόκληρος ο κόσμος είναι μια μούμια. Μούμια το σύμπαν, μούμια η γη, μούμια οι άνθρωποι. Ακόμη κι οι αμοιβάδες, μούμιες είναι. Γενικά υπάρχει στον κόσμο ένα μυστικό χημικό παρασκεύασμα που διατηρεί ακόμη καλά αυ-

τές τις μούμιες. Μπορούμε να εξουδετερώσουμε αυτό το παρασκευάσμα; Να είσαι σίγουρος πως γλυτώσαμε. Γενικά δεν πρέπει να σ' ενοχλεί τίποτε σχετικά με τη μούμια σου. Ένας πεθαμένος σαν και του λόγου σου πρέπει σιγά-σιγά να ξεφύγει απ' όλες αυτές τις μικροπρέπειες και να προσπαθήσει να ηρεμήσει.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα πως να ηρεμήσω; Είσαι με τα καλά σου; Αν ηρεμήσω, χάθηκα.

ΟΔΗΓΟΣ

Τότε δεν κάνουμε τίποτα. Υπάρχει μεγάλη ανάγκη να χαθείς.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Όχι, όχι, δεν θα χαθώ ποτέ, 1500 λίρες πλήρωσα για να μην χαθώ. Άκου τι λέει...;

ΟΔΗΓΟΣ

700.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εγώ 1500 έδωσα.

ΟΔΗΓΟΣ

Μπορώ να σου πω πως αυτή η μούμια ούτε μια λίρα δεν στοιχίζει καλά-καλά.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Ούτε μια λίρα; (Μένει έκπληκτος.)

ΟΔΗΓΟΣ

Το πολύ δύο, αν βάλεις και τον ζωγράφο. Ειδάλλως λίγο οινόπνευμα που' ριξαν μέσα τί αξία έχει; Αυτοί πουλάν την εφεύρεση ουσιαστικά.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Αυτή ονομάζεται αισχροκέρδεια αισχίστου είδους. 183 χρόνια ζω κι ακόμη δεν έβαλα μυαλό. Αχ, τότε θα πεθάνω επιτέλους;

ΟΔΗΓΟΣ

Μη βιάζεσαι, έχουμε καιρό ακόμη. Όταν πρωτάρχισα αυτήν την δουλειά είχα ένα μαχαίρακι μαζί μου και σκοτώνα όλες τις μούμιες. Τις τρυπούσα και χυνόταν το οινόπνευμα. Από τότε όμως μου κάνουν γενική έρευνα πριν μπω εδώ μέσα κι έτσι δεν μπορώ να σε βοηθήσω σε τίποτα. Ας ξαναμπούμε όμως στο μάθημά μας. Μήπως άκουσες ποτέ σου πόσοι άνθρωποι ζούνε στον άλλον κόσμο;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Όχι, όχι, αυτό είναι κάτι που δεν έχει καμιά σχέση με την κατάσταση μου.

ΟΔΗΓΟΣ

Πρέπει να μάθεις όμως.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Τί να το κάνω αυτό; Εγώ θέλω πιο πρακτικά πράγματα. Είμαι ένας άνθρωπος, που πέθανα στα καλά καθούμενα εκεί που δεν το περίμενα. Και μάλιστα ούτε καν πρόλαβα να καταλάβω αν πέθανα ή όχι.

ΟΔΗΓΟΣ

Σου χρειάζεται όμως μια εγκυκλοπαιδική μόρφωση. Πρέπει να ξέρεις πως εδώ μέσα θα τα βρεις μπαστούνια.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εγώ είμαι μαθημένος από ζωή τρικυβερτη και τώρα αρχίζω να υποψιάζομαι πως θα μου βγει ο πάτος στην μοναξιά.¹⁷

ΟΔΗΓΟΣ

Α, όχι, όχι. Αυτό μη το λες.

(Ακούγονται από μέσα εκατοντάδες φωνές σε μια σύσσωμη κραυγή, οι οποίες καταλήγουν σε διάφορα καλέσματα που ηχούν σαν σε μακρινούς υπόγειους διαδρόμους.)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Τί εν' αυτό;

ΟΔΗΓΟΣ

Το φαγί, ήρθε το φαγί.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Τί φαγί έχει;

ΟΔΗΓΟΣ

Εσύ δεν θα φας τίποτε σήμερα, μέχρι να τελειώσει το μάθημα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και ποιος το πληρώνει;

ΟΔΗΓΟΣ

Η κάθε μούμια απ' το πουγκί της.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Κι άμα τελειώσει το πουγκί;

ΟΔΗΓΟΣ

Κάνουν και πίστωση, μέχρι ένα ορισμένο ποσό.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Κι ύστερα;

¹⁷ Η φράση σημειωμένη στο πλάι με το σημείο «?».

ΟΔΗΓΟΣ

Ύστερα πρέπει να βρεις χρήματα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Πώς στο διάολο να βρω πεθαμένος άνθρωπος;

ΟΔΗΓΟΣ

Είδες λοιπόν που φτάσαμε στο σημείο που θ' αρχίσεις να τα βρίσκεις σκούρα με το πουγκί σου; Τότε πια θα καταφέρεις να μπεις στον άλλον κόσμο όλως διόλου. Πρέπει να καταλάβεις πως όσον καιρό θα έχεις πουγκί, αυτά θα τραβιάς γιατί θα είσαι υποχρεωμένος να τρως. Από κει και πέρα τα πράγματα θ' αλλάξουν. Αν μου 'δινες το πουγκί σου εμένα, θα σου έκανα εντατικά μαθήματα να γλυτώσεις μια και καλή. Τώρα όμως δεν έχω παρά να σε συστήσω στις διάφορες μούμιες για να κάνεις παρέα. Να σε μάθω να τρως, πώς να μιλάς, πώς να χέξεις και πώς να κοιμάσαι. Κι όλα τ' άλλα, τα κυριότερα, δηλαδή πώς να ξεφύγεις απ' την ζωή σου, θα τ' αφήσω να τα καταφέρεις μόνος σου. Εγώ θα σου πω αντί για πάντα. Έχω κι άλλη δουλειά. Διάλεξε και πάρε.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Κατεργάρι, πας να μου πάρεις το πουγκί με τις γαλιφιές. Όχι λοιπόν. Προτιμώ να τα φάω μέχρι δεκάρας και να μπω και μέσα μάλιστα.

ΟΔΗΓΟΣ

Για να μπεις μέσα πρέπει να διαθέτεις κληρονόμους.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Διαθέτω τρεις ντουζίνες πάνω κάτω.

ΟΔΗΓΟΣ

Κι είσαι σίγουρος πως θα δεχτούν οι κληρονόμοι σου να εξαργυρώσουν τα γραμμάρια σου, αν δεν έχουν αλληλοσκοτωθεί μέχρι τότε;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μ' αγαπούσαν όλοι τους.

ΟΔΗΓΟΣ

Τότε ας δούμε τι άλλο μπορεί να γίνει. Βγάλε μια κραυγή.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Ωι...

(*Ακούγονται δεκάδες «Ωι» απ' έξω.*)

ΟΔΗΓΟΣ

Βλέπεις πως απαντούν αμέσως; Γ' αυτιά τους τα' χουνε συνεχώς τεντωμένα ν' ακούσουνε κάτι.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Με μια κραυγή όμως δεν βγαίνει τίποτα.

ΟΔΗΓΟΣ

Ύστερα από κάμποσο καιρό θα το θεωρείς μεγάλο δώρο μια κραυγή. Γιατί συνήθως όλες αυτές οι μούμιες εδώ μέσα έχουν φτάσει σε τέτοια κατάσταση που μόνον σαν μυρίζονται φαγί ανοίγουν το στόμα τους.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Δεν γίνεται να πιάσω φιλίες με τους διπλανούς τάφους;

ΟΔΗΓΟΣ

Κι έρωτες ακόμη, αρκεί να 'χεις τύχη. Αν υπάρχει καμιά γυναίκα εδώ δίπλα, σώθηκες προς το παρόν, γιατί συνήθως αυτές μιλούν περισσότερο. Για στάσου να δω το δευτέρι μου. *(Βγάζει το δευτέρι του και το ξεφυλλίζει.)* Το 106 είναι άντρας, το 107 άνδρας επίσης, το 109 πάλι άνδρας. Το 110 μόνον είναι γυναίκα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Είναι ωραία;

ΟΔΗΓΟΣ

Οι μούμιες είναι πάντοτε καλά φιλοτεχνημένες. Αυτή έχει πολύ καιρό εδώ πέρα. Φαίνεται θα κρατά το πουγκί της. Την λένε Λάσθα. Δεν είμαι σίγουρος αν τα 'χει σιάξει με τους διπλανούς, μα κάτσε μια στιγμή να την φωνάξω. *(Φωνάζει.)* Λάσθα.... Λάσθα...

ΦΩΝΗ ΛΑΣΘΑΣ

Ποιος είναι;

ΟΔΗΓΟΣ

Εγώ είμαι ο οδηγός σας, ακόμη δεν γλύτωσες απ' το πουγκί σου;

ΦΩΝΗ ΛΑΣΘΑΣ

Αμ δε στο δίνω.

ΟΔΗΓΟΣ

Δεν βαρέθηκες;

ΦΩΝΗ ΛΑΣΘΑΣ

Βρες μου κάτι καλύτερο!¹⁸

ΟΔΗΓΟΣ

Πέτα το πουγκί σου.

ΦΩΝΗ ΛΑΣΘΑΣ

Εκμεταλλευτή!

ΜΙΑ ΑΝΔΡΙΚΗ ΦΩΝΗ

Λάσθα, γιατί δεν μου μιλάς;

¹⁸ Σημειωμένο στο αριστερό περιθώριο του δακτυλόγραφου.

ΦΩΝΗ ΛΑΣΘΑΣ

Πρόστυχε!

Η ΑΝΔΡΙΚΗ ΦΩΝΗ

Τί φταίω ο καημένος, τα' χω ολότελα χαμένα.

ΦΩΝΗ ΛΑΣΘΑΣ

Δεν θέλω να σε ξέρω.

ΑΛΛΗ ΑΝΔΡΙΚΗ ΦΩΝΗ

Μωρή Λάσθα...

ΜΙΑ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Πάλι άρχισες μ' αυτήν ;

ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Πάλι η Λάσθα, χάθησαν οι γυναίκες;¹⁹

ΦΩΝΗ ΛΑΣΘΑΣ

Δεν θα ξαναμιλήσω σε κανέναν πια.

(Ο θόρυβος κοπάζει.)

ΟΔΗΓΟΣ

Μίλα της τώρα εσύ.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Αυτή είναι σωστή πόρνη ως φαίνεται.

ΟΔΗΓΟΣ

Ναι, μα τί να κάνουμε; Οι πιο πολλές τα' χουν σιαγμένα για πάντα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Έχω κι εγώ όρεξη για μεγάλον έρωτα.

ΟΔΗΓΟΣ

Πες της το, κι αν θέλει δεν χάνεις τίποτα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

(Φωνάζει, προσπαθώντας να κάνει την φωνή του γλυκιά.)

Εγώ είμαι ένας καινούριος κι έχω μεγάλη όρεξη να σας ερωτευτώ. Κάθουμαι στο 108.

ΦΩΝΗ ΛΑΣΘΑΣ

Τα' κουσα όλα, που σου' φεύγαν πέντε-πέντε, που θα τα τίναζες, κι ακόμη που' χες γιομίσει ανταλλακτικά, γεροτσιμπλιάρη. Αυτό μας έλειπε τώρα, να' χουμε κι εσένα.²⁰

¹⁹ Σημειωμένο στο αριστερό περιθώριο του δακτυλόγραφου.

²⁰ Σημειωμένο στο αριστερό περιθώριο του δακτυλόγραφου.

(Ακούγονται τρανταχτά γέλια.)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Έχω πουγκί γιομάτο.

ΦΩΝΗ ΛΑΣΘΑΣ

Αν μου το δώσεις, κάτι γίνεται.

ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΜΑΚΡΙΝΗ ΓΥΝΑΙΚΕΙΑ ΦΩΝΗ

Εγώ βολεύομαι με το μισό....

ΜΙΑ ΑΛΛΗ ΦΩΝΗ

Να σου κάνω ότι θέλεις με δυο-τρεις λιρίτσες....

(Ακολουθεί ένας εκκωφαντικός θόρυβος από γυναικείες φωνές, οπού ξεχωρίζει η λέξη «πουγκί».)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Θέλουν να μου πάρουν το πουγκί.

ΟΔΗΓΟΣ

(Κάθεται σε μια καρέκλα κουρασμένος.)

Ναι, ναι, εδώ μέσα δεν υπάρχει σωτηρία.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Με κοροϊδεύουν κιόλας.

ΟΔΗΓΟΣ

Αχ, αχ, πιστέψτε με, πως η επιστήμη μου έχει πολύ γερές βάσεις. Ετούτοι εδώ οι τάφοι είναι μια κανονική επιχείρηση, μ' ατράνταχτα κεφάλαια, που κανείς μέχρι σήμερα δεν κατάφερε να την κουνήσει απ' την θέση της. Γενικά θέλω να πω πως ολόκληρο το σύμπαν είναι μια τεράστια επιχείρηση από τάφους με μούμιες, που μόνον ένας τρόπος υπάρχει για να ξεφύγει κανείς. Να τινάξουμε στον αέρα αυτό το σύμπαν και να φτιάξουμε ένα άλλο σύμπαν ολότελα δικό μας.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα τί λέτε τώρα;

ΟΔΗΓΟΣ

Έχετε πολύ δίκιο. Το μάθημα μας πρέπει να τελειώσει. Σε λίγο πρέπει να φύγω, γιατί με περιμένει άλλη μούμια. Ακούστε λοιπόν. Υπάρχουν δύο είδη μαθημάτων, το ένα διδάσκει πως ο άλλος κόσμος είναι εδώ και το άλλο πως είν' αλλού. Οι πιο πολλοί προτιμούν το πιο εύκολο μάθημα, που στοιχίζει και δύο λιρίτσες μονάχα. Αφού προτιμάτε αυτόν εδώ τον κόσμο, δεν έχω να σας πω περισσότερα απ' όσα σας είπα. Προσπαθήστε μονάχα να διατηρήσετε σε καλή κατάσταση την μούμια σας. Να μην την λερώνετε με το φαγί και κυρίως να μην εξάπτεστε, γιατί μπορεί να σπάσει κανένα δοχείο μέσα σας. Επίσης δεν είναι ανάγκη να τρώτε με βουλιμία, ούτε να έχετε πολλές κουβέντες. Όσον

άφορα τις ερωτικές σας σχέσεις, δεν υπάρχει καμιά προοπτική ν' αποκτήσετε μουμιάκι. Τώρα τελευταία προσπαθούν να κατασκευάσουν μια μούμια που να γεννοβολάει κιόλας, μα όλα τους τα πειράματα έχουν στεφτεί από αποτυχία, ευτυχώς. Εγώ βέβαια για να σας κάνω τον προξενητή χρειάζομαι ιδιαίτερη πληρωμή. Μια λίρα ακόμη. Αλλά δεν σας το συνιστώ γιατί θα σας φάνε το πουγκί.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και πως θα μου το φάνε, αφού κανείς δεν μπορεί να μετακινηθεί;

ΟΔΗΓΟΣ

Υπογραφούνε γραμμάτια στο όνομά σας, κι αν δεν τα εξαργυρώσετε σας κόβουν και την καλημέρα. Γενικά εδώ μέσα επικρατεί ένας τρομερός αγώνας ζωής και θανάτου, που δεν διαφέρει σε τίποτε απ' τον απάνω κόσμο. Αυτή η Λάσθα που βλέπετε έχει καταφέρει και ζει την μούμια της κάπου δύο αιώνες με τους διάφορους έρωτες της. Βεβαία κακό δικό της κάνει αλλά ποιος να της γιομίσει το κεφάλι τώρα; Τέλος πάντων εγώ έχω απογοητευτεί τελείως από σας τους πεθαμένους γιατί, σας ομολογώ, πως κανείς μα κανείς δεν βρέθηκε μέχρι σήμερα να διαλέξει το δεύτερο μάθημα. Όλοι τους αρπάζονται απ' το εύκολο μέχρι να στραγγίσουν σαν τους Φαραώ. Αλλά πως να σας εξηγήσω ότι κάνετε ένα μεγάλο σφάλμα; Η επιστήμη μου είναι λίγο περίεργη αλλά έχει φοβερές ανακαλύψεις στο ενεργητικό της, που αν τύχει και καταλάβει μια μέρα αυτά που ανακάλυψε, θα φέρει τον κόσμο ανάποδα. Μια λοιπόν και φτάσαμε σ' αυτό το σημείο, θέλω να σας ρωτήσω αν πιστεύετε στον Θεό.²¹

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Όχι, όχι. Τί είναι τούτα δω πάλι που μου ξεφουρνίζετε. Αντί να με οδηγήσετε σε κάποιο σίγουρο μέρος, με μπερδέψατε περισσότερο. Κι όμως εγώ πριν πεθάνω πλήρωσα για να πάω στον άλλον κόσμο. Η απατεωνιά πάνω στην απατεωνιά σε τούτο το νοσοκομείο. Αυτό όμως είναι σωστή κακοήθεια. Να σου υπόσχονται πως υπάρχει ειδικός υπάλληλος που σε οδηγεί κατευθείαν στον άλλον κόσμο, κι αυτός όχι μόνον σε θάβει περισσότερο, αλλά προσπαθεί να σου κάνει και θρησκευτική κατήχηση. Προς Θεού...

ΟΔΗΓΟΣ

Πολύ καλά κάνετε και δεν πιστεύετε στον Θεό. Εγώ θέλω να σας μιλήσω περί ενός άλλου θεού καταπληκτικού, που θα τρίβετε τα μάτια σας μόλις σας το δείξω.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εγώ όμως δεν αντέχω άλλο κι απαιτώ για τελευταία φορά να ειδοποιήσετε τον κύριο Διευθυντή.

²¹ Η τελευταία φράση σημειωμένη στο αριστερό περιθώριο του δακτυλόγραφου.

ΟΔΗΓΟΣ

Δεν είναι καθόλου σωστό να κατέβει ο κύριος Διευθυντής, κι εξάλλου δεν σας συμφέρει καθόλου. Εγώ αν θέλετε φεύγω τώρ' αμέσως από μπροστά σας. Μα τι τον θέλετε επιτέλους τον κύριο Διευθυντή;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Να μ' αλλάξει πυραμίδα.

ΟΔΗΓΟΣ

Σ' όποια πυραμίδα κι αν πάτε, τα ίδια θα βρείτε. Οι πυραμίδες δεν μας άλλαξαν ποτέ μέχρι τώρα την ζωή μας. Οι πυραμίδες είναι μια ειδική επιχείρηση για να πεθαίνουν όσο το δυνατόν περισσότεροι άνθρωποι. Επιτέλους, τί ζητάτε κύριε μου ;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Να με οδηγήσετε.

ΟΔΗΓΟΣ

Πού;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Στον άλλον κόσμο.

ΟΔΗΓΟΣ

Εδώ είναι ο άλλος κόσμος.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα εδώ είν' ο ίδιος κόσμος.

ΟΔΗΓΟΣ

Ε, δεν υπάρχει άλλος κόσμος.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Φωναχτέ μου τον Διευθυντή, εγώ πλήρωσα για τον άλλον κόσμο.

ΟΔΗΓΟΣ

Αφού το θέλετε τόσο πολύ, θα σας τον φωνάξω.

(Βγαίνει στην πόρτα και φωνάζει.)

Κύριε Διευθυντά... Κύριε Διευθυντά...

(Ξαναμπαίνει μέσα μαζί μ' έναν ψηλόν Αράπη, κατάμαυρο, με μαύρα ρούχα.)

ΟΔΗΓΟΣ

(Στον Πεθαμένο.) Νάτος ο κύριος Διευθυντής.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Κύριε Διευθυντά, διαμαρτύρομαι, γιατί είμαι έξω φρενών με την στάση σας απέναντί μου. Εγώ είμαι ένας πεθαμένος άνθρωπος, που το πουγκί του αντέχει ακόμη. Με λύπη μου όμως ανακάλυψα πως όλες σας οι υποσχέσεις ήταν

ψεύτικες. Κι όχι μόνον μούμια καλής ποιότητας δεν μου πουλήσατε, αλλά ούτε μεταθάνατον ζωή δεν μου δώσατε. Απλούστατα με ρίξατε σε μια κόλαση άνευ προηγουμένου και κοροϊδεύετε και μαζί μου μάλιστα. Δεν καταλαβαίνω πως δεν σας πήραν ακόμη χαμπάρι ο κόσμος να σας κάνουν γης Μαδιάμ. Πέστε μου σας παρακαλώ την εγκρίνετε σεις αυτήν την στάση σ' έναν νεκρόν άνθρωπο;

(Ο Διευθυντής κάθεται σε μια καρέκλα τελείως ατάραχος.)

ΟΔΗΓΟΣ

Είναι ο μόνος άνθρωπος που ξέρει απ' έξω κι ανακατωτά το αλφάβητο του θανάτου. Γι' αυτό μην περιμένετε ποτέ απάντηση από το στόμα του.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Πα ποια αλφαβήτα του θανάτου μου μιλάτε παλιοσαρλατάνοι; Εσείς δεν ξέρετε που παν τα τέσσερα από θάνατο. Και κάθομαι γω σαν ηλίθιος και σας ακούω. Τί ήθελα γω ο δυστυχής και πέθαινα;

ΟΔΗΓΟΣ

Νάτα μας τώρα. Έχετε την εντύπωση πως δεν ξέρουμε που παν τα τέσσερα από θάνατο. Όλα τα περιμένα από σας, μα αυτό ποτέ. Κι είστε μάλιστα τόσο σίγουρος γι' αυτό που καθόσαστε και το επαναλαμβάνετε συνεχώς. Με φέρνετε όμως σε πολύ δύσκολο σημείο και θα με κάνετε ν' ανοίξω το στόμα μου.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Να τ' ανοίξεις.

ΟΔΗΓΟΣ

Πρέπει πρώτα να μου δώσετε το πουγκί σας.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Ορίστε, πάρ' το και το πουγκί μου.

(Ο Οδηγός τρέχει κι αρπάζει το πουγκί.)

ΟΔΗΓΟΣ

(Κατασυγκινημένος, χαϊδεύοντας το πουγκί.)

Πιστέψτε με πως είστε η πρώτη κι η τελευταία μούμια που δίνει το πουγκί της. Μέχρι τώρα ο θάνατος κρατούσε το στόμα του σφραλισμένο, μα μ' ένα τέτοιο ηγεμονικό πουγκί ο δρόμος μένει ανοιχτός. *(Στον Αράπη.)* Εσύ τί λες γι' αυτό; Μου έδωσε το πουγκί του.

(Ο Αράπης βάζει τα κλάματα, ύστερα πάει και χαϊδεύει τα πόδια της μούμιας.)

ΟΔΗΓΟΣ

(Κρατώντας σφιχταγκαλιασμένο το πουγκί.) Αχ, δεν υπάρχει πια ούτε μια αμφιβολία ότι ο θάνατος δεν αξίζει ούτε μια πεντάρα τσαμιστή. Αράπη, άρπα το πουγκί. *(Το πετάει στον Αράπη κι εκείνος το αρπάζει τρισευτυχισμένος.)* Μείνε δω μονάχα γιατί σε χρειάζομαι. Ορίστε το πέταξα το πουγκί. Τώρα

είμ' ελεύθερος να κινηθώ σαν πουλί. Κρατώ τα μυστικά του θανάτου όλα στα χέρια μου. Ο κόσμος είναι μια τεράστια επιχείρηση, η φύση είναι ένας έμπορος πρώτης γραμμής. Μας κοροϊδεύουν κύριε μου, μας κοροϊδεύουν. Μα εγώ είμαι άνθρωπος της πιάτσας και δεν θα με τουμπάρουν εύκολα. Οι άνθρωποι μιμούνται την φύση κι η φύση μιμείται τους ανθρώπους. Αν πάψουμε να είμαστε άνθρωποι, θα πάψει κι η φύση να μας μιμείται, κι έτσι γλυτώνουμε για πάντα απ' τους κωλοεμπόρους.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και τί να γίνουμε λοιπόν;

ΟΔΗΓΟΣ

Να γίνουμε Οκλήβιοι, να γίνουμε Πιδιβέκ, να γίνουμε Θυμίοντροι, να γίνουμε Εγλσίπροι-Αδάνθροι, αλλά ποτέ άνθρωποι, προς Θεού.²²

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Για όνομα του Θεού, μην εξάπτεστε έτσι. Αισθάνομαι πολύ άσχημα έτσι κλεισμένος σ' αυτήν την μούμια.

ΟΔΗΓΟΣ

Αυτή η μούμια είναι μια μηχανή, μια πραγματική μηχανή. Θα μπορούσε περίφημα να μην είχε το κεφάλι το δικό σας, μα ενός άλλου.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μα δεν είναι δικό μου το κεφάλι. Ανήκει σε κάποιον επαναστάτη απ' τις Αγγλικές Αποικίες.

ΟΔΗΓΟΣ

Κι όμως εξακολουθείτε να σκέπτεστε το ίδιο όπως σκεπτόσασταν με το πρώτο σας κεφάλι.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Ναι, το ίδιο, είναι σαν να μην άλλαξα ποτέ κεφάλι.

ΟΔΗΓΟΣ

Τώρα μάλιστα που είσατε στην μούμια έχετε καθαρή σκέψη και δεν αισθάνεστε απολύτως καμιά ενόχληση.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Απολύτως, είναι σαν να συνεχίζω να ζω, μόνον που δεν έχω χέρια και πόδια.

ΟΔΗΓΟΣ

Κι αν σας πω πως αυτή η μούμια είναι κατασκευασμένη μ' ανταλλακτικά αυτοκινήτου;

²² Σημειωμένο στο αριστερό περιθώριο του δακτυλόγραφου, και με θαυμαστικό.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Καλά, καλά, δεν είναι και τόσο σπουδαίο πράγμα. Γιατί τ' αυτοκίνητα δεν είναι άνθρωποι;

ΟΔΗΓΟΣ

Ναι, ναι. Πρέπει επιτέλους ν' αναγνωρίσουμε πως όλα τα όντα είναι άνθρωποι. Είναι καιρός πια να εκπολιτιστούμε. Είναι καιρός πια να γλυτώσουμε.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και πώς να γλυτώσω;

ΟΔΗΓΟΣ

Να πεθάνεις.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Πεθαμένος είμαι.

ΟΔΗΓΟΣ

Χα, χα, καλέ εσύ είσαι πιο ζωντανός κι από μένα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Ψέματα!

ΟΔΗΓΟΣ

Αυτά που σου λέω είναι αποδεδειγμένα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εσύ έχεις κάνει σωστή επιχείρηση τον άλλο κόσμο.

ΟΔΗΓΟΣ

Ορίστε που το πέταξα το πουγκί σου.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Μόλις βγείτε θα το μοιραστείτε με τον Αράπη.

ΟΔΗΓΟΣ

Ο Αράπης το 'χει καταπιεί κιόλας.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Προσπαθείτε σώνει και καλά να πείσετε έναν πεθαμένον άνθρωπο να πεθάνει. Ε, λοιπόν δεν πρόκειται να πεθάνω ποτέ.

ΟΔΗΓΟΣ

Τότε θα παίξω και το τελευταίο μου χαρτί. Δέχομαι ευχαρίστως ν' αλλάξουμε θέση.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και πώς;

ΟΔΗΓΟΣ

Να γίνω εγώ μούμια κι εσύ Οδηγός μου.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και πώς, που να με πάρει ο διάολος; Αισθάνομαι την δύναμη να φύγω, μα δεν μπορώ.²³

ΟΔΗΓΟΣ

(Στον Αράπη.) Εμπρός Αράπη την δουλειά μας. (Χιμούν κι οι δυο στην μούμια και την τραβούν μ' όλη τους την δύναμη. Χρησιμοποιούν ακόμη και διαφόρους λαστούς και ξαφνικά η μούμια ανοίγει και βγαίνει από μέσα ο Πεθαμένος φορώντας τα πρώτα του ρούχα. Στην αρχή είναι λίγο μουνδιασμένος μα κάνει μερικές ασκήσεις και δυναμώνει. Στην θέση του μπαίνει ο Οδηγός που τον κλείνει ο Αράπης.)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Πώς αισθάνεσαι τώρα;

ΟΔΗΓΟΣ

Όπως αισθανόσουν κι εσύ. Εσύ πώς αισθάνεσαι;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Όπως αισθανόσουν κι εσύ.

ΟΔΗΓΟΣ

Αφού αισθανόμαστε λοιπόν το ίδιο, ας αλλάξουμε πάλι.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Εμπρός.
(Ο Οδηγός σφίγγεται, ανοίγει την μούμια και βγαίνει. Μπαίνει ο Πεθαμένος και κλείνει την μούμια.)

ΟΔΗΓΟΣ

Πώς αισθάνεσαι;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Όπως αισθανόσουν κι εσύ. Εσύ;

ΟΔΗΓΟΣ

Όπως εσύ, πιο πριν.

²³ Σημειωμένο στο αριστερό περιθώριο του δακτυλόγραφου.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Έλα ν' αλλάξουμε πάλι.

ΟΔΗΓΟΣ

(Χαρούμενα.) Έλα, έλα... (Ο Πεθαμένος σφίγγεται κι ανοίγει την μούμια.)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Τώρα πια που της πήραμε τον αέρα, δεν είναι και τόσο δύσκολο πράγμα, μπορούμε να μπαινοβγαίνουμε συνεχώς.

ΟΔΗΓΟΣ

Τί θαρρείς; Κι αν θέλεις την αφήνουμε ανοιχτή και μπαινοβγαίνουμε όποτε θέλουμε.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και τώρα που της πήραμε τον αέρα, τι θα γίνει;

ΟΔΗΓΟΣ

Ούτε ξέρω κι εγώ. Τα κάναμε θάλασσα.
(Μπαίνει στην μούμια και ξαναβγαίνει.)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

(Μπαίνει στην μούμια και ξαναβγαίνει.) Δεν είναι και τόσο άσχημα να μπαινοβγαίνεις!

ΟΔΗΓΟΣ

(Μπαίνει στην μούμια και ξαναβγαίνει.) Ωχ, αδερφέ, τόσο κάνει τόσες φορές αυτό το παιχνίδι που το βαριέμαι πια.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Ε, βέβαια, άμα γίνεται συνεχώς το βαριέσαι.

ΟΔΗΓΟΣ

Κάτσε λίγο να ξεκουραστούμε.
(Κάθονται στις καρέκλες δεξιά.)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Και τώρα;

ΟΔΗΓΟΣ

Σας το' πα και πριν, τα' χουμε κάνει όλως διόλου θάλασσα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Τί διάολο μούμια είν' αυτή που μου πουλήσανε ν' ανοίγει με το πρώτο.

ΟΔΗΓΟΣ

Δεν φταίει η μούμια, φταίω εγώ κι ο Αράρης που την ανοίξαμε.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Είναι η αλήθεια πως κι εσείς παραφέρεστε. Σας είχε πιάσει το φιλότιμο.

ΟΔΗΓΟΣ

Μου έχουν απαγορέψει να κάνω το δεύτερο μάθημα και τώρα αν με πιάσουνε, χάθηκα.

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Τί σας ήρθε να μου μιλήσετε για άλλους κόσμους; Να τώρα που η μούμια αχρηστεύτηκε.

(Μπαίνει μέσα ο Γιατρός και μένει με το στόμα ανοιχτό.)

ΓΙΑΤΡΟΣ

(Έξω φρενών στον Πεθαμένο.) Ποιος σας είπε να βγείτε έξω;

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Δεν ήταν και τόσο δύσκολο γιατρέ μου.

ΓΙΑΤΡΟΣ

Για όνομα του Θεού, τρελαθήκατε; Αυτά δεν είναι παιχνίδια. Εμείς φάγαμε τα λυσσακά μας να σας βάλουμε κι εσείς το κάνετε παιχνιδάκι. Πηγαίνετε γρήγορα μέσα... γρήγορα μέσα.

(Ο Πεθαμένος πηγαίνει υποτακτικά και μπαίνει στην μούμια.)

ΓΙΑΤΡΟΣ

(Βγάξει ένα λουκέτο.) Δυστυχώς θα μ' αναγκάσετε να σας βγάλω λουκέτο.

(Τοποθετεί το λουκέτο.)

ΠΕΘΑΜΕΝΟΣ

Δεν φταίω εγώ σε τίποτα, ο οδηγός φταίει. Εγώ πεθαμένος είμαι, πού να τα ξέρω όλ' αυτά;

ΓΙΑΤΡΟΣ

Το ξέρω, το ξέρω. Μας τα' χει ξανακάνει αυτά, και μου φαίνεται πως θα τον διώξω απ' την δουλειά.

ΟΔΗΓΟΣ

Αχ, έχω μια μάννα και μιαν αδερφή. Σας παρακαλώ, δεν θα το ξανακάνω.

ΓΙΑΤΡΟΣ

(Κλειδώνοντας το λουκέτο.) Το πουγκί.

(Ο Αράρης κρεμάει το πουγκί στο λαμό της μούμιας και το σκάζει.)

Θα σας παρακαλέσω να τα παρατήσετε αυτά τα επικίνδυνα αστεία, κι αν σας ξαναπιάσω να μπεινοβγαίνετε στην μούμια, θ' αναγκαστώ να σας θάψω στο χώμα. Κι αν κι από κει μπεινοβγαίνετε, θα σας κάψω στον φούρνο. Κι αν κι από κει πάλι μας ξανακάνετε τα ίδια, έχουμε ένα μηχάνημα που θα σας εκμηδενίσει στο λεπτό, και τότε πια ξεγράψτε την ζωή απ' τα τεφτέρια σας.

(Στον Οδηγό.) Μα είστε με τα καλά σας; Πάτε δηλαδή να τινάξετε το σύμπαν στον αέρα; Εμείς είδαμε και πάθαμε να το φέρουμε σ' έναν λογαριασμό. Σας παρακαλώ, προσέξτε καλά. Απ' την αρχή σας κατάλαβα πως παίζετε με την

φωτιά. Η δουλειά σας εδώ είναι να τους δείχνετε τα κατατόπια του θανάτου και τους τρόπους συμπεριφοράς που αρμόζουν σ' έναν νεκρό κι όχι να τους κάνετε να παραφέρονται. *(Βγαίνοντας.)* Αν ξανασυμβεί τέτοιο πράγμα, να είστε σίγουρος πως θα σας διώξω.

ΟΔΗΓΟΣ

(Τον ακολουθεί από πίσω.) Έχετε τον λόγο μου. Ήταν μια στιγμή που είμαστε υποχρεωμένοι να την περνούμε όλοι οι άνθρωποι. Αν μου επιτρέπατε να διδάσκω πάντα το δεύτερο μάθημα, θα είχατε πολλές επιτυχίες στην επιχείρησή σας. Όλοι οι άνθρωποι θα' ρχονταν στο νοσοκομείο σας να πεθάνουνε.

ΦΩΝΗ ΓΙΑΤΡΟΥ

Όχι, όχι.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΚΑΙ ΑΛΛΗ ΠΗΓΗ ΓΙΑ ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΠΡΟΕΠΑΝΑΣΤΑΤΙΚΟ ΘΕΑΤΡΟ ΣΤΗΝ ΟΔΗΣΣΟ

Στις νέες ανακαλύψεις για το ελληνικό θέατρο στην Οδησό¹ μπορεί να προστεθεί άλλη μία πηγή, η οποία αφορά την προεπαναστατική περίοδο· αυτή τη φορά δεν είναι η αξιοποίηση της ειδησεογραφίας των εφημερίδων,² αλλά ένα περιηγητικό κείμενο, το οποίο αναφέρεται στη θεατρική δραστηριοποίηση των Ελλήνων στον νεοϊδρυθέντα λιμένα της Μαύρης Θάλασσας. Δεν προσθέτει κάποιο συγκεκριμένο καινούργιο πληροφοριακό στοιχείο, αλλά δίνει περισσότερο μια γενική κριτική αποτίμηση ενός παρατηρητή, ο οποίος έρχεται μεν απέξω, διατηρεί όμως άμεσες επαφές με τους Έλληνες και γνωρίζει τα νεοελληνικά. Πρόκειται για τον περιπλανώμενο συγγραφέα, bohème και δεξιοτέχνη της εβραϊκής άρπας (crembalum) Michael Kosmeli (1773-1844) και το έργο του *Ακίνδυντοι σχολιασμοί στη διάρκεια ενός ταξιδιού από την Αγία Πετρούπολη, τη Μόσχα και το Κίεβο στο Ιάσιο* (*Harmlose Bemerkungen auf einer Reise über Petersburg, Moskau, Kiew nach Jassy*, Berlin, In der Schüppelschen Buchhandlung 1822).

Στις παρυφές του γερμανικού Ρομαντισμού, στις πρώτες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, κινούνται κάποιες εκκεντρικές προσωπικότητες και poetae minores, που είχαν επαφές με Έλληνες και την «ελληνική υπόθεση». Έτσι π.χ. ο τυχοδιώκτης και «επαγγελματίας επαναστάτης και συγγραφέας Harro Harring, που εκδιώχθηκε από πολλές ευρωπαϊκές χώρες για τις εξεγερτικές του δραστηριότητες και συμμετείχε μια στιγμή ενεργά και στην ελληνική επανάσταση, εξέδωσε το 1831 στο Braunschweig ένα δραματικό έργο, *Ο αρνησίζηστος του Μοριά* (*Der Renegat von Morea*), το οποίο γράφτηκε, κατά τους ισχυρισμούς του συγγραφέα, «κατά τα νεοελληνικά του Ολυμπιώτη Γεωργίου Λασσάνη»· μια ανάλυση του έργου βέβαια δείχνει πως δεν πρόκειται για χαμένο έργο του Λασσάνη, αλλά για πρωτότυπο δράμα του ίδιου του Harring, ο οποίος απλώς επιδιώκει, για το δικό του «επαναστατικό» βιογραφικό, να πέφτουν και σ' αυτόν μερικές ακτίνες της φήμης της ελληνικής επανάστασης.³

¹ Βλ. Μπογκνάνοβιτς – Β. Πούχνερ, *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914. Αγνώστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φιλιάς Εταιρίας και τις Παρενεξείνες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού*, Αθήνα 2012.

² Άννα Ταμπάκη, «Το ελληνικό θέατρο στην Οδησό (1814-1818). Αθναύριστα στοιχεία», *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δντικές της επιδράσεις (18^{ος} - 19^{ος} αι.)*, Αθήνα 1993, σσ. 39-50.

³ Βλ. Β. Πούχνερ, «10 Ένα ανύπαρκτο θεατρικό έργο του Γεωργίου Λασσάνη», στο άρθρο

«Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», στον τόμο: *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 296-310. Βλ. επίσης στην εισαγωγή της έκδοσης του ίδιου, *Γεωργίου Λασσάνη, Τα Θεατρικά. «Ελλάς» (Μόσχα 1820) και «Αρμόδιος και Αριστογείτων» (Οδησός 1819, ανέκδοτο)*, Αθήνα, Ίδρυμα Ουράνη 2002 (Θεατρική Βιβλιοθήκη 3), σσ. 86-96.

Ο Kosmeli δεν κινείται ακριβώς στο χώρο των Φιλελλήνων και από τους Έλληνες κρατά κριτική απόσταση. Ο αεικίνητος σε συνεχή ταξίδια και άστατος *bohème* από την πολωνο-γερμανική Σιλεσία δεν όργωσε μόνο την Ευρώπη από άκρη σε άκρη, αλλά περιπλανήθηκε και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία και την τσαρική Ρωσία, φτάνοντας και μέχρι τη Γεωργία· ο γιγαντώσωμος, άγριος, σαρκαστικός και απρόβλεπτος περιστασιακός συγγραφέας και μουσικός, που έδωσε solo κοντσέρτα με το περιεργό όργανό του (ή και το φλάουτο) μόνο όταν χρειαζόταν χρήματα για να συνεχίσει τις περιπλανήσεις του, ήταν γνωστός στους λογοτεχνικούς κύκλους της εποχής του, σήμερα όμως τελείως άγνωστος.⁴ Ο Γκαίτε τον θεώρησε «ημίτρελο», αναγνώρισε όμως το ιδιαίτερο χιούμορ του.⁵ Έχει συγγράψει δώδεκα βιβλία, σάτιρες, ταξιδιωτικά, μεταφράσεις, ποιήματα και διηγήματα· άπειρα και τελείως διάσπαρτα είναι τα περιστασιακά δημοσιεύματά του, κυρίως μεταφράσεις από τα γαλλικά, αγγλικά, λατινικά, πολωνικά, ρωσικά, περσικά και νεοελληνικά. Τα σαρκαστικά και πικρόχολα σχόλιά του για τους πάντες και τα πάντα τον χαρακτηρίζουν ως κάτι σαν πρόδρομο του μηδενισμού.

Με τους Έλληνες φαίνεται πως ήρθε σε επαφή στο χρονικό διάστημα 1794-1796, όπου πρέπει να είχε επισκεφτεί τη Βιέννη και γνώρισε τον Δημήτριο Νικολίδη, σύντροφο του Ρήγγα, που παραδόθηκε επίσης το 1798 στους Τούρκους στο Βελιγράδι και εκτελέστηκε· το αναφέρει ο Kosmeli με σαρκαστικό χιούμορ στον πρόλογο του μυθιστορήματος *Η μαϊμού των 42 ετών* (*Die zwei und vierzig jährige Äffin*, Hamburg 1800).⁶ Παρά τα τόσα ταξίδια του, δεν φαίνεται να έφτασε ποτέ

⁴ Δεν υπάρχει ούτε μία μελέτη γι' αυτόν και το έργο του. Η πρώτη, στην οποία στηρίζονται και τα στοιχεία που παραθέτω εδώ, είναι του Dirk Sangmeister, «Ein Vagant voll Glut und Wut. Der Schriftsteller und Maultrommler Michael Kosmeli», Μ. Οικονομου – Μ. Α. Stassinopoulou – Ι. Zelepos (eds.), *Griechische Dimensionen südosteuropäischer Kultur seit dem 18. Jahrhundert. Verortung, Bewegung, Grenzüberschreitung*, Frankfurt/M. etc. 2011, σσ. 201-216.

⁵ Αυτή την παρατήρηση γράφει ο Γκαίτε στο ημερολόγιό του, όταν του διηγήθηκε ο Kosmeli στις 7 Μαΐου 1809 στην Ιένα για τα ταξίδια του στην Οθωμανική Αυτοκρατορία 1806-1808 (J. W. Goethe, *Werke* (Sophien-Ausgabe), 143 vols., Abt. III, τ. 4, Weimar 1891, σ. 27). Ο συγκεκριμένος χαρακτηρισμός προέρχεται από τον φίλο του Γκαίτε, Carl Ludwig von Knebel, στον οποίο είχε στείλει ο Kosmeli το ταξιδιωτικό του βιβλίο *Ραψωδικές επιστολές στη διάρκεια ενός ταξιδιού στην Κριμαία και την Τουρκία* (*Rhapsodische Briefe auf einer Reise in die Krim und die Türkei*, Halle 1813) και βρίσκεται στην αλληλογραφία

με τον Γκαίτε (*Briefwechsel zwischen Goethe und Knebel* (1774-1832), τ. 2, Leipzig 1851, σ. 78).

⁶ «Ένα χρόνο μετά τη γνωριμία μας τον μετέφεραν κρυφά στο Βελιγράδι, όπου μια θηλιά του έσφιξε τον φάρυγγα, πιθανώς για να τον απαλλάξει μελλοντικά από τον κόπο να παραπονεθεί για την ανία του, όπως το συνήθιζε μερικές φορές» (το κείμενο στον Sangmeister, «Ein Vagant voll Glut und Wut», σ. 205). Ο Νικολίδης από τη Ζίτσα στα Ζαγοροχώρια είχε σπουδάσει ιατρική στη Στουτγάρδη, ανήκε στον κύκλο γύρω από τον Έγελο και πρέπει να είχε γνωριμία και με τον Hölderlin (U. J. Wandel, «Zwei griechische Studenten auf der Hohen Carlsschule», W. Schmierer et al. (eds.), *Aus südwestdeutscher Geschichte. Festschrift für Hans-Martin Maurer*, Stuttgart 1994, σσ. 546-559). Μετά τις σπουδές του εγκαταστάθηκε στη Βιέννη, όπου άσκησε την ιατρική. Στο δεύτερο μυθιστόρημα του Kosmeli, *Lindor* (Mainz/Hamburg 1801), ο πρωταγωνιστής γνωρίζει στη Ρώμη έναν Έλληνα με το όνομα Mirozara, ο οποίος του μαθαίνει τα νεο-

στην Ελλάδα: στο περιηγητικό κείμενό του *Ραψωδικές επιστολές στη διάρκεια ενός ταξιδιού στην Κριμαία και την Τουρκία* (*Rhapsodische Briefe auf einer Reise in die Krim und die Türkei*, Halle 1813), που βασίζεται στις περιπλανήσεις του 1806-1808, αναφέρει και έναν διάλογο με Έλληνα ταβερνιάρη στη Χίο, ο οποίος σατιρίζει τον ψεύτικο πατριωτισμό και την αρχαιομανία των συμπατριωτών του, τον κούφιο ενθουσιασμό των ρομαντικών Φιλελλήνων και ισχυρίζεται πως η «αναγέννηση» είναι απλώς ένα slogan και ότι καλά βολεύτηκαν μέσα στην Οθωμανική Αυτοκρατορία.⁷ Είναι φανερό πως ο διάλογος αυτός είναι εικονικός και ότι τα δήθεν λεγόμενα του Έλληνα ταβερνιάρη απηχούν απόψεις του ίδιου του Kosmeli. Η κριτική αποστασιοποίηση από τον φιλελληνικό ενθουσιασμό και την πατριωτική αρχαιολατρεία δεν πρέπει να παραξενέψει· βρισκόταν στο ίδιο κύμα και κλίμα ασέβειας και απαξίωσης, με την οποία αντιμετώπιζε ο Kosmeli τους πάντες, χλευάζοντας τις όποιες αξίες και τα όποια ιδανικά της εποχής του.

Και κατά το δεύτερο μεγάλο ταξίδι του στην Ανατολή 1818-1820, όπου είχε ρητό σκοπό να φτάσει στην Αθήνα και να διαβάσει εκεί τους αρχαίους,⁸ δεν κατόρθωσε τελικά να έρθει στην Ελλάδα· πόρισμα αυτής της περιπλάνησης είναι το αναφερόμενο περιηγητικό σύγγραμμα *Ακίνδυντοι σχολιασμοί στη διάρκεια ενός ταξιδιού από την Αγία Πετρούπολη, τη Μόσχα και το Κίεβο στο Ιάσιο* (*Harmlose Bemerkungen auf einer Reise über Petersburg, Moskau, Kiew nach Jassy*, Berlin 1822). Στη διάρκεια του ταξιδιού αυτού ασχολήθηκε αρκετά εντατικά με τη νεοελληνική λογοτεχνία: μετά την επιστροφή του παρουσιάζει μια γερμανική μετάφραση του ποιήματος *Κατάρα* του Αθ. Χριστόπουλου.⁹ Όπως καταθέτει στο αναφερόμενο βιβλίο, κατά τη διάρκεια της παραμονής του στη Μόσχα (1818) διάβασε την αντικοπερnikανική πραγματεία *Τρόπαιον εκ της ελλαδικής πανοπλίας* του Σέργιου Μακραίου (Βιέννη 1797), αλλά και την πραγματεία, ενάντια στην οποία στρέφεται ο διαλογικός λίβελλος: *Entretiens sur la pluralité des mondes* του Bernard le Bovier de Fontenelles στην ελληνική απόδοση του Παναγιώτη Κοδρικά, *Ομιλία περί πληθούς κόσμων* (Βιέννη 1794) υπέρ του Καρτέσιου.¹⁰ Παραθέτει χωρία σε γερμανική μετάφραση και σε υποσημειώσεις το ελληνικό κείμενο και ασκεί δριμυμία κριτική και στους δύο.¹¹ Στη συνέχεια του ταξιδιού του προς

ελληνικά και διαβάζει μαζί του αρχαίους Έλληνες συγγραφείς.

⁷ Το κείμενο στον Sangmeister, *ό.π.*, σσ. 209 εξ. Ο Kosmeli είχε σχεδιάσει και δεύτερο τόμο, όπου, όπως γράφει στον γνωστό ιστορικό της Οθωμανικής αυτοκρατορίας Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, τον οποίο είχε γνωρίσει το 1806-1807 στο Ιάσιο, όπου ήταν πρόξενος, θα σατιρίζει του κατοίκους του Πέρα στον ευρωπαϊκό τομέα της Κωνσταντινούπολης και τους Έλληνες (Sangmeister, *ό.π.*, σσ. 208 εξ.).

⁸ Βλ. τα τεκμήρια που δημοσιεύει ο Sangmeister, *ό.π.*, σ. 210.

⁹ Με τον τίτλο «Betheuerung» δημοσιεύτηκε σε εφημερίδες της εποχής και εισήχθη και στη γερμανική μετάφραση των ποιημάτων του Χριστόπουλου από τον Αναστάσιο Εμμ. Παππά: *Der neue griechische Anakreon. O Νέος Ελληνικός Ανακρέων*, Βιέννη 1821 (σ. 197). Ίσως υπάρχουν και άλλες μεταφράσεις του Kosmeli στη συλλογή αυτή.

¹⁰ Για το θέμα βλ. V. Makrides, *Die religiöse Kritik am kopernikanischen Weltbild in Griechenland zwischen 1794 und 1821. Aspekte griechischorthodoxer Apologetik angesichts naturwissenschaftlicher Fortschritte*, Frankfurt/M. 1995, σσ. 81-146.

¹¹ Kosmeli, *Harmlose Bemerkungen*, σσ. 134 εξ.

το Κίεβο, αναγκάστηκε σε στάση στο Njeshin λόγω κακοκαιρίας· δανείζεται από τον προεστό του ελληνικού σχολείου την ελληνική μετάφραση του *Αγάθωνα* του Martin Wieland από τον Κούμα (Βιέννη 1814),¹² μια ανάγνωση που τον παρακινεί σε νέα αιχμηρά σχόλια («το αγαπητό ρητορικό σχήμα των Νεοελλήνων είναι μόνο η υπερβολή»: daß die Lieblingsfigur der Neugriechen nur die Hyperbel ist).¹³

Μολοντούτο, η κριτική των νεοελληνικών μεταφράσεων δεν είναι χωρίς αξιολογικές αποχωρήσεις: σε ένα χωρίο, προς το τέλος του ταξιδιού του στο Ιάσιο, όπου σατιρίζει ανελήτα τους υποστηρικτές της Εράσμειας προφοράς και υπερασπίζεται τον ομιλούμενο λόγο της νεοελληνικής προφοράς, κατακεραυνώνει τη μετάφραση της *Ιλιάδας* από τον Γεώργιο Ρουσιάδη (Βιέννη 1817-1818) ως «πανελεηνότατη» (allererbärmlichste)¹⁴, ενώ για τη μετάφραση του *Télémach* του Fénelon από τον Δημήτριο Γοβδέλα (*Τύχαι Τηλεμάχου Υιού του Οδυσσέως*) βρίσκει πιο θερμιά λόγια.¹⁵ Μάλιστα στο χωρίο αυτό επαινεί και την «εξαιρετική θελκτικότητα» της ομιλούμενης νεοελληνικής, η οποία μπορεί να υπερηφανεύεται μπροστά σε πολλές άλλες γλώσσες για την ευηχία της. Εξαιτίας της παρουσίας των Φαναριωτών, τόσο στο Ιάσιο όσο και στο Βουκουρέστι, τα νεοελληνικά μιλιούνται σε αυτές τις πόλεις σ' ένα πολύ καλό επίπεδο, και θα έχαναν την γλυκύτητά τους, αν προφέρονταν με τρόπο διαφορετικό.¹⁶ Κατά την αξιοπαρατήρητη άποψη του Kosmeli, το ζήτημα της Εράσμειας προφοράς δεν είναι πρόβλημα επιστημονικό αλλά ζήτημα αισθητικό.

Πριν φτάσει όμως στο Ιάσιο μέσω του Tiraspol, πρέπει να περάσει από την Οδησό. Η περιγραφή της πόλης είναι γεμάτη αιχμηρές παρατηρήσεις, που φτάνουν από την πανούκλα στη σκόνη κατά το καλοκαίρι και τη λάσπη το χειμώνα· χωρίς καρότσα είναι αδύνατο να κυκλοφορεί κανείς. Άλλη πληγή είναι η λειψυδρία. Επισκέπτεται και το ιταλικό θέατρο, όπου οι οπαδοί της «Mamsell A-» της αφιερώνουν σονέτα ολόκληρα. Η σχετική αναφορά για το ελληνικό θέατρο (die hiesigen Griechen spielen bisweilen auf dem hiesigen Theater Komödie) ξεκινά

¹² Βλ. G. Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische vor der Griechischen Revolution von 1821*, Frankfurt/M. 2008, σσ. 228 εξ. (με την παλαιότερη βιβλιογραφία).

¹³ Kosmeli, *Harmlose Bemerkungen*, σ. 152. Το όλο χωρίο, σε δική μου μετάφραση, έχει ως εξής: «Οι ντόπιοι Έλληνες εδώ έχουν σημαντικά πρόνομα. Είναι αυτονόητο, πως αναφέρονται συνέχεια στην “αναγέννηση” [στα ελληνικά στο κείμενο] των Ελλήνων. Ο κ. Μπάφας, προεστός της σχολής τους, είχε την καλοσύνη να μου δανείσει από τη σχολική βιβλιοθήκη τη νεοελληνική μετάφραση του *Αγάθωνα* του Wieland από τον Κούμα, η οποία με βοήθησε να περάσω τις ημέρες των αναγκαστικών διακοπών. Ήδη στη Μόσχα άκουσα για τα θαυμαστά πράγματα της σχολής αυτής και για τα γιγαντιαία βήματα των εδώ Ελλήνων προς τον πολιτισμό, αλλά βεβαιώθηκα,

όχι για πρώτη φορά, πως το αγαπητό ρητορικό σχήμα των Νεοελλήνων είναι μόνο η υπερβολή». Ένα δείγμα της σατιρικής γραφής του Kosmeli σχετικά με τους Έλληνες.

¹⁴ Kosmeli, *ό.π.*, σσ. 245 εξ.

¹⁵ Μάλιστα είναι ενημερωμένος για την πρώτη μετάφραση, που κυκλοφόρησε στην Βuda το 1801 και στη Βενετία το 1803. Μια εκ νέου επεξεργασμένη μορφή είχε αναγγελθεί στον *Ερμή τον Λόγιο* το 1816 (6, σσ. 31 εξ.) και πρέπει να είχε κυκλοφορήσει πράγματι το 1820 (δεν σώζεται), αλλά θα ανατυπωθεί τελικά το 1830 στη Βενετία (βλ. Κ. Γ. Κασίνη, *Βιβλιογραφία των ελληνικών μεταφράσεων της ξένης λογοτεχνίας ΙΘ' Κ' αι. Αντοτελείς εκδόσεις. Τόμος πρώτος 1801-1900*, Αθήνα 2006, αρ. 2, 3, 15, 16, 121, 180, 181).

¹⁶ Kosmeli, *Harmlose Bemerkungen*, σ. 245.

με αιχμηρά σχόλια για τις υπερβολές. Παραφράζω: κάθε Έλληνας μπακάλης είναι «φιλόμουσος» (στα ελληνικά στο κείμενο), αλλά όταν έφτασε ως το «τύπτω» (ελληνικά, θέλει να πει, όταν ξέρει πέντε γράμματα), τότε ονομάζεται «Έλληνας». Με τίποτε δεν γελοιοποιούνται οι Νεοέλληνες τόσο πολύ, όπως με την αλληλοεξύμηση μεταξύ τους· σ' αυτό δεν χρειάζονται καμιά «αναγέννηση» (ελληνικά), για να εξισωθούν με τους αρχαίους Έλληνες, των οποίων το όνομα αρχίζουν να καταχράζονται. Πατί και εκείνοι ήταν ίδιοι τετριμμένοι καυχησιάρηδες, που στην κενοδοξία δεν είχαν όρια. Αλλά για να συμφιλιώσω τους «γραικομανείς», τους παρακαλώ να συλογισθούν τα λόγια του Plinius (*Hist.* III, c. 5): «*Graeci, genus in gloriam suam effusissimum*».¹⁷

Και ως παράδειγμα της άκρατης μεγαλοστομίας παραθέτει ένα χωρίο από επιστολή του γιατρού της Οδησσού, Πέτρου Ηπήτη, προς τον Βαρθολομαίο Κορίταρ στη Βιέννη, που έχει δημοσιευτεί στον *Ερμίν τον Λόγιον* (21, 1818, σσ. 585-588), σε γερμανική μετάφραση, με το ελληνικό πρότυπο σε υποσημείωση: «Περί του ελληνικού θεάτρου δεν σε αναφέρω τίποτε,¹⁸ σε λέγω μόνον, ότι τον *Φιλοκτήτην* του Σοφοκλέους¹⁹ ούτε ο Λάγγιος, ούτε ο Κοβροβαίνος²⁰ δεν ήθελαν τον παραστήσειν καλλίτερα από τον Γεώργιον Αβραμώτην»· η γερμανική μετάφραση ολοκληρώνει ακόμα τη φράση: «νέον εικοσιπέντε χρόνων, όστις δεν είδεν ακόμη μήτε μεγάλην θέατρον της φημισμένης Ευρώπης, μήτε κλασσικούς υποκριτάς».²¹ Εδώ βρισκόμαστε σε γνώριμο έδαφος: ο *Φιλοκτήτης* στην τρίπρακτη διασκευή του Νικόλαου Πίγκολου παριστανόταν στις 16-28 Φεβρουαρίου 1818 στην Οδησό,²² η αγγελία στον *Ερμίν τον Λόγιον*, όπου ο *Φιλοκτήτης* εμφανίζεται ως «εγκαλλισθείς» (κατά την τρίπρακτη διασκευή του La Harpe)²³ και προκάλεσε την απαντητική και διευκρινιστική επιστολή του Πίγκολου, που δημοσιεύτηκε επίσης στο

¹⁷ Kosmeli, *ό.π.*, σσ. 216 εξ.

¹⁸ Εδώ συντομεύει το πρότυπό του, που έχει ως εξής: «Περί του Ελληνικού Θεάτρου δεν σε αναφέρω τίποτε· διότι αρκετά έμαθες παρά του Κυρίου Κούμα. Σε λέγω μόνον...».

¹⁹ Άλλη συντόμηση: «...εις του οποίου την προχθές γενομένην το δεύτερον παράστασιν παρευρέθην και εγώ, ...».

²⁰ Κοβροβαίνος στο πρότυπο.

²¹ Kosmeli, *Harmlose Bemerkungen*, σσ. 217 εξ. Κράτησα την ορθογραφία του προτύπου. Ευχαριστώ τον συνάδελφο Dirk Sangmeister για τη φωτοκόπια του χωρίου που έθεσε στη διάθεσή μου. Ο Λάσκαρης παραθέτει το απόσπασμα με κάπως διαφορετική αρχή και διορθώνει προς το αρχαιοπρεπέστερον (Ν. Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τ.1, Αθήνα 1938, σ. 152 σημ. 2). Ως άλλο παράδειγμα της υπερβολικής επαινετικής φρασεολογίας, ο Kosmeli αναφέρει προσφώνηση του Κωνστ. Οικονόμου σε «κύρι-

ους στη Σμύρνη», όπου αυτοί αποκαλούνται ως «της παλαιάς ελληνικής ευγενείας οι καλλοφεγγείς αστέρες», και ένας ιδιαίτερα ως «τρόφιμος των χαρίτων και όλων των μουσών μακάριος εραστής» (σ. 218). Δεν χρειάζεται να υπενθυμίσουμε εδώ την παράδοση της επαινετικής ρητορικής προς ευεργέτες, προστάτες, μακίηνες, χρηματοδότες κτλ. που υπάρχει από τα βυζαντινά χρόνια και συνέχιζε να υπάρχει στο δυτικό Ουμανισμό· ο Kosmeli βγάζει το θυμό του και δείχνει τη δεικτική του διάθεση με κάθε ευκαιρία.

²² Λάσκαρης, *ό.π.*, σσ. 153 εξ.

²³ «Την 16/28 Φεβρουαρίου επαραστάθη άλλο δράμα εις την Γραικικήν Γλώσσαν από τους αυτούς φιλοθεάτρους Γραικούς, ο κατά τον Σοφοκλήν εγκαλλισθείς *Φιλοκτήτης*, εις την ομιλουμένην γλώσσαν μεταφρασθείς από τον προσκαίρωσ εκεί διατρίβοντα πεπαιδευμένον και φιλόκαλον Κύριον Νικόλαον Πίγκολον» (*Ερμής ο Λόγιος* 1818, σ. 195).

ίδιο περιοδικό, όπου υπεραμύνεται της μετάφρασης από το πρότυπο²⁴ (το ζήτημα άλλωστε έχει λυθεί με την έκδοση του κειμένου και τον λεπτομερή σχολιασμό του Δημ. Σπάθη).²⁵ Ανάμεσα στα επαινετικά σχόλια για την υποκριτική δεινότητα του Αβραμιώτη,²⁶ η «υπερβολή» του Ηπίτη δεν ξενίζει, προκάλεσε όμως το μένος του Kosmeli. Ευτυχώς δεν διάβασε την «εγκωμιαστική και στεφανωτική των αγωνιστών ωδή» «Εις τους φιλοθεάτρους Γραικούς Γεώργιον Αβραμιώτην, Ιωάννην Ξένον, Ιωάννην Μαμούνην και Ιωάννην Μπαμπαγιώτην κατά την παράστασιν του *Φιλοκλήτου*» (που παραλείπει βέβαια τον Γεώργιο Λασσάνη ως Νεοπτόλεμο και τον Γεω. Ορφανό ως Ηρακλέα),²⁷ ούτε άκουσε το μεγαλόστομο ποίημα *Φιλίας Ασπασμός προς τους φιλοθεάτρους Ομογενείς Νέους...* που απαγγέλθηκε πριν από την παράσταση.²⁸ Το καυστικό του πνεύμα αδυνατούσε να διακρίνει πίσω από τον στόμφο και τις πομπώδεις ρητορίες τους ιστορικούς συμβολισμούς που κρύβει η πρώτη παράσταση αρχαίας τραγωδίας στα νεοελληνικά. Είναι άστοχη και η σημερινή προσπάθεια πολιτικού αποχαρκτηρισμού του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου, όπως την επιχείρησε πρόσφατα ο Γεώργιος Πολιουδάκης.²⁹ Ακόμα και οι πατριωτικές διακηρύξεις του Αλεξάνδρου Υψηλάντη από το στρατόπεδο του Ιασίου τον Φεβρουάριο του 1821 προς τους συμπατριώτες του χρησιμοποιούν ακριβώς θέματα και τίτλους των δραματικών έργων αυτών των θεατρικών παραστάσεων και τον ενθουσιασμό που προκάλεσαν, για να εμψυχώ-

²⁴ «Εις τον 9 αριθμόν (της α' Μαΐου, σελ. 195) αναφέροντες τα της Οδησσού, λέγετε, ότι ο μεταφρασθείς εις κοινήν ελληνικήν γλώσσαν και παρασταθείς από τους φιλοθεάτρους Γραικούς *Φιλοκλήτης* είναι ο κατά Σοφοκλήν *εγκαλλισθείς*. Σας παρακαλώ να πιστεύσετε, ότι η μετάφρασίς μου είναι όλη από το Ελληνικόν πρότυπον, καθώς είναι γνωστόν εις τους εν Οδησσό λογίους των ομογενών. Άλλο δεν παρεδέχθην από τον Γάλλον Lahagre εμή την εις τρεις πράξεις διαιρέσιν, αποβαλόν, ως αυτός, τους χορούς, και προσθέσας τον εις την β' Σκηνήν μονόλογον του Νεοπτολέμου, πλην όχι πάλιν μεταφρασμένον, αλλ' ερανισμένον από τον χορόν τον εις το πρωτότυπον. Καμμίαν δε από τας άλλας μεταβολάς του Lahagre δεν ηκολούθησα, όχι από τυφλόν σέβας προς τον ποιητήν αλλά διά λόγους, τους οποίους ίσως άλλοτε ευκαιρήσω να εκθέσω» (*Ερμής ο Λόγιος*, 1818, σ. 271).

²⁵ Δ. Σπάθης, «Ο *Φιλοκλήτης* του Σοφοκλή διασκευασμένος από τον Ν. Πίζκολο· η πρώτη παρουσίαση αρχαίας τραγωδίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Θεσσαλονίκη* 1986, σσ. 145-198.

²⁶ G. Millin, *Annales encyclopedique*, Ιούλι. 1818, σ. 132· Λάσκαρης, *Ιστορία του νεοελληνικού θε-*

άτρου, σ. 157· Άννα Ταμπάκη, *Το Νεοελληνικό Θέατρο (18ος -19ος αι.)*. *Ερμηνευτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2005, σ. 148. Βλ. και στο ίδιο τεύχος του *Ερμή του Λογίου*, σ. 581 (στη μεγάλη επιστολή του Γ. Λασσάνη προς τον Γεώργιο Ταζιατζή στη Βουδαπέστη για την παράσταση του *Θάνατον του Δημοσθένους*, όπου πρωταγωνίστησε επίσης ο Αβραμιώτης).

²⁷ Δημοσιευμένο στον Λάσκαρη, *ό.π.*, σσ. 153 εξ.

²⁸ Δημοσιευμένο ολόκληρο στον Λάσκαρη, *ό.π.*, σσ. 154-157.

²⁹ Polioudakis, *Die Übersetzung deutscher Literatur ins Neugriechische*, σσ. 245 εξ. Ο μελετητής στρέφεται ενάντια στην παλαιά μου μελέτη, που υπογραμμίζει ακριβώς την πολιτική λειτουργικότητα του ελληνικού θεάτρου στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες και την Οδησσό (W. Puchner, «Hof-, Schul- und Nationaltheater der griechischen Aufklärung im europäischen Südosten», *Maske und Kothurn* 21 (1975), σσ. 235-262). Βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Πόσο πολιτικοποιημένο ήταν το ελληνικό προεπαναστατικό θέατρο; Μια επανατοποθέτηση», *Νέα Εστία* 170, τεύχ. 1849 (Νοέμβρ. 2011), σσ. 747-764.

σουν και να ενδυναμώσουν την επαναστατική αποφασιστικότητα των Ελλήνων.³⁰ Και δεν είναι τυχαίο ότι οι ερασιτέχνες ηθοποιοί της Οδησού και του Βουκουρεστίου βρέθηκαν στο πεδίο μάχης στο Δραγατσάνι και θυσίασαν τη ζωή τους και την υγεία τους.³¹ Αυτές οι παραστάσεις δεν έγιναν μόνο για τέρψη και μορφωτική διδαχή των ανθρωπιστικών αξιών του Διαφωτισμού, αλλά περιείχαν βαθύτερο ιστορικό συμβολισμό και ένα σαφώς πολιτικό μήνυμα· πραγματοποιήθηκαν δε σε μια στιγμή όπου μπόρεσαν να έχουν μέγιστη απήχηση.

Τι ενόχλησε λοιπόν τον Kosmeli, πέρα από τις συναισθηματικές υπερβολές του ενθουσιασμού, που ήταν αντίθετες με την σαρκαστική και μηδενιστική του φύση; Ευτυχώς που η γερμανική μετάφραση διασώζει τα ονόματα των ηθοποιών με τους οποίους συγκρίνεται ο Αβραμώτης: Λάγγιος και «Κορβοβαίνος» (sic) (ο Λάσκαρης έχει Κορβοβαίνος), τον Josef Lange και τον Joseph Koberwein. Ο Ηπήτης απευθύνει την επιστολή του στον Βαρθολομαίο Κοπίταρ, τον γνωστό Σλοβένο σλαβολόγο, που από το 1810 διορίστηκε στη Βιέννη ως λογοκριτής όλων των σλαβικών και ελληνικών βιβλίων και είχε εκτενέστατη αλληλογραφία και στενές σχέσεις με τους Έλληνες διανοούμενους της εποχής.³² Επομένως τα παραδείγματα

³⁰ Βλ. τώρα Gonda van Steen, *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010, κυρίως το κεφάλαιο «The “More Dangerous” Plays of Early Modern Greek Dramaturgy – Lifeline Odessa» (σσ. 125 εξ.). Το κείμενο της προκήρυξης στους Α. Ι. Βρανούση και Ν. Καμαριάνο, *Αθανάσιος Ξόδιλος. Η Εταιρεία των Φίλων και τα πρώτα γεγονότα του 1821*, Αθήνα 1964, σσ. 24-28, αγγλική μετάφραση στον R. Clogg, *The movement for Greek Independence 1770-1821: A collection of documents*, London 1976, σσ. 201-203. Η συγγρ. συνοψίζει ως εξής: «Ypselantes opened his proclamation with the motto, “Fight for Faith and Fatherland”, and he invoked the shades of Brutus, the Marathon fighters, Harmodius and Aristogeiton, Timoleon, Miltiades, Themistocles, and Leonidas. His call to revolt espoused the legacy of the Persian Wars and also the more biographical interest in the characters that, by early 1821, sealed the dramatic trope of tyrannicide. In prior years, the patriotic Greek audiences of Odessa and Jassy, where the call was issued, had seen, read, or certainly heard about the *Harmodius and Aristogeiton* of Lassanes, the *Timoleon* of Zampelios, and the *Themistocles* of Metastasio or Rousiades. The anonymous heroic drama *Leonidas at Thermopylae*, published in 1816, had been staged in Odessa in the following

year. It might seem odd, though, for Ypselantes to try to foment revolutionary fervor by alluding first to Roman history, with the reference to Brutus’s killing of Caesar. However, Voltaire’s plays *Brutus* and *The Death of Caesar* were precisely the play that were the talk of Odessa in the month preceding the proclamation. Also the Greek community of Bucharest, not too far from Jassy, had seen stage adaptations (through the prominent role of Konstantinos Kyriakos Aristias, actor, translator, and stage manager) of Voltaire’s *Death of Caesar* in 1819 and of his *Brutus* in 1820. Because neoclassical adaptations were all the rage and overshadowed stage productions of ancient drama in the prerevolutionary Greek communities, it was hardly surprising that Ypselantes invoked the common experience of a recent and popular set of adaptations first, even at the expense of Greek history and Greek pride. The classic tyrant slayers were recirculated in the rhetoric of the contemporary Greek stage and revolutionary dream» (σ. 138).

³¹ Β. Πούχχερ, «Αγωνιστές και ηθοποιοί της Ελληνικής Επανάστασης», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Αθήνα 2006, σσ. 157-188.

³² *Biographisches Lexikon zur Geschichte Südosteuropas*, τ. 2, München 1976, σσ. 479 εξ.: P. Enepekides, *Kopitar und die Griechen*, Graz-Köln 1953.

που επικαλείται ο γιατρός της Οδησού για σύγκριση τα παίρνει από το γνώριμο για τον Koritar περιβάλλον των θεάτρων της Βιέννης: και ο Joseph Lange και ο Joseph Koberwein ήταν βασικά στελέχη του Burgtheater στη μεγάλη του άνθηση, πριν και μετά το 1800. Ο πρώτος μάλιστα προσλήφθηκε στην πρώτη σκηνή του γερμανόφωνου χώρου ακόμα πριν ανακηρυχθεί σε Εθνικό Θέατρο το 1776 και συμμετείχε και σε γαλλόφωνες παραστάσεις· έπαιξε τους πρωταγωνιστικούς ρόλους στις τραγωδίες του Σαίξπηρ, αλλά ήταν και αξέχαστος Ρωμαίος στο *Ρωμαίος και Ιουλιέτα* στην διασκευή του Felix Weisse με happy end.³³ από το 1776 είναι μέλος της πενταμελούς «σκηνοθετικής επιτροπής». Ήταν ηθοποιός και ζωγράφος, γνωστός για το σοβαρό του ύφος, τις γραφικές πόξες και τα μελετημένα σκηνικά κοστουμά.³⁴ Ο δεύτερος, Joseph Koberwein, ανήκει στην επόμενη γενιά: ήταν πρώτα θιασάρχης μετακινούμενου θεατρικού θιάσου, ανήκει ως βασικό στέλεχος από το 1814 στην τετραμελή «σκηνοθετική επιτροπή» του Burgtheater.³⁵

Ο Ηπίτης, επομένως, επιλέγει για τη σύγκρισή του, δύο από τα πιο γνωστά ονόματα βασικών στελεχών της πρώτης σκηνής στο γερμανόφωνο χώρο, ανθρώπους που στη μακρινή Οδησό ακούγονται ως μυθικές οντότητες, όπως τα θέατρα της Βιέννης γενικότερα, και ειδικά το Burgtheater, ήταν από μόνα τους για τα ανατολικά Βαλκάνια μυθικοί ναοί των Μουσών των οποίων η φήμη μεταδίνονταν ως τα έσχατα του ευρωπαϊκού πολιτισμού.³⁶ Ο Kosmeli, μέσα στη σαρκαστική του διάθεση, δεν ήταν έτοιμος να δεχτεί ότι μια τέτοια σύγκριση, ασφαλώς «υπερβολική», κολακευτική και αυτο-επαινετική, δεν στηρίζεται σε μια πραγματολογική βάση, αλλά λειτουργεί ως ρητορικό σχήμα της έκφρασης ενός ενθουσιασμού, ο οποίος, μέσα στη μηδενιστική του στάση προς τους πάντες και τα πάντα, τον ενόχλησε και προκάλεσε τα σατιρικά βέλη των «ακίνδυνων σχολιασμών» του ταξιδιωτικού του βιβλίου. Δεν αναφέρει ότι είδε κάποια ελληνική παράσταση του 1820 στην πόλη (πέρα από την ιταλική): πάντως είναι μάρτυρας των επιτυχιών και της απήχησης των ελληνικών παραστάσεων λίγο πριν από το ξέσπασμα της επανάστασης, αλλιώς η σατιρική του διάθεση θα είχε βρει άλλα θύματα ή θα είχε χρησιμοποιήσει άλλα παραδείγματα για να στιγματίσει τη μεγαλοστομία.

³³ Πιθανώς αυτή τη διασκευή είχε μεταφράσει και ο Γεώργιος Σακελλάριος, αλλά ως τώρα δεν έχει εντοπισθεί (Β. Πούχνερ, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου. «Κόδρος» (1786 ανέκδοτο), «Τηλέμαχος και Καλυψώ», «Ορφεύς και Ευρυδία» (Βιέννη 1796). Φιλολογική έκδοση, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2009, σ. 35).*

³⁴ Η. Kindermann, *Theatergeschichte Europas*, τ. 5, Salzburg 1962, σσ. 71, 78, 87, 92, 100-104, 110-126 και *pass.*) Άφησε και μια αυτοβιογρα-

φία (J. Lange, *Biographie des Joseph Lange, k. k. Hofchauspielers*, Wien 1808).

³⁵ Kindermann, *ό.π.*

³⁶ Αυτή η φήμη χρησιμοποιήθηκε και ως ρεκλάμα, όπως στην περίπτωση του θιάσου Gerger, που καλεί η Ραλλού Καρατζά το 1817 στο Βουκουρέστι «από τη Βιέννη», ενώ στην πραγματικότητα ερχόταν από τη διπλανή Τρανσυλβανία. Βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα τεχνηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου», *Παράβασις* 10 (2010), σσ. 279-293, ιδίως σσ. 280-285.

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

Αρχαιότητα

MARTIN REVERMANN – PETER WILSON (eds.), *Performance, Iconography, Reception. Studies in Honour of Oliver Taplin*, Oxford, Oxford University Press 2008, σελ. XVI+583, 48 εικ., ISBN 978-0-19-923221-5.

Η εντυπωσιακή Festschrift για τον Oliver Taplin συγκεντρώνει όχι μόνο πολλά από τα ηχηρά ονόματα της σημερινής κλασικής φιλολογίας, αλλά ακολουθεί, στις θεματικές ενότητες της, και τους βασικούς θεματικούς άξονες της ερευνητικής δραστηριότητας και προσφοράς του τιμώμενου: το αρχαίο ελληνικό δράμα, τα Ομηρικά έπη, η αρχαία παράσταση σε σχέση με την αγγειογραφία, η πρόσληψη του αρχαίου θεάτρου. Η Εισαγωγή των εκδοτών τον αποκαλεί «πατέρα των performance studies στην κλασική φιλολογία». «This book is, above all, a gift for a man who has given us so much. On August 2nd 2008 Oliver Taplin will turn sixty-five. And soon after, he will retire from the University in which he has worked since 1968 and which he entered as an undergraduate, as a Foundation Scholar of Corpus Christi College in 1962.[...] Scholar, tutor, advocat and disseminator of classical antiquity in the public domain: Oliver Taplin is a multi-faced personality with a unique presence and exceptional charisma, an unmistakable voice that, for decades, has made itself heard –always clearly, fairly, and eloquently– in various walks of life. This is a gift from scholars to Taplin the scholar, though we hope that something of the charismatic personality that makes him so much more than a scholar is palpable throughout in this offering. Our first admission, then, must be one of inadequacy: no imaginable, and practicable, format could cover more than a fraction of his diverse work and manifold achievements. Our second is an apology: we could easily have filled three volumes this size with more willing contributors from all around the world, and to them we apologize. But as well as being a tribute to this remarkable man this book will, it is hoped, also stand in its own right as a substantial and unified contribution to the field of Greek literature, in its broadest possible definition. And for that too we have Oliver to thank. For the structure and subject matter of the volume are modeled on the powerful thematic unity that characterizes the areas of research to which he has made such seminal contributions. Performance is the key term, and a connecting thread in all of Taplin’s work – appropriately so, for the man rightly dubbed “the father of performance studies in Classics”» (σ. 1).

Παραθέτω τις πρώτες παραγράφους της Εισαγωγής των εκδοτών, γιατί σπάνια τιμώμενος έχει ακούσει ή δει γραμμένα τόσο επαινετικά σχόλια· και για έναν άλλο λόγο: ο τιμώμενος συνδέεται πολλαπλώς με τη Θεατρολογία, εξαιτίας του ενδιαφέροντός του για την παραστατική διάσταση της αρχαίας δραματολογίας (και ακόμα και των Ομηρικών επών) και για την διάσταση της μετέπειτα πρόσληψής της: αυτή η διάσταση τον συνδέει άμεσα και με το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ: είναι, μαζί με την Edith Hall, ιδρυτής του Archive of Performances of Greek and Roman Drama στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης (1996), αλλά συμμετείχε ενεργά από την πρώτη στιγμή και στο Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος, που ιδρύθηκε την ίδια εποχή, και διευθύνεται από το Τμήμα μας, και στο οποίο συμμετέχουν σήμερα πάνω από 20 ευρωπαϊκά πανεπιστήμια, Δίκτυο το οποίο οργανώνει εκτός από τις ετήσιες συναντήσεις εργασίας και τα summer courses στην Επίδαυρο (από το 2013 και

στο Λαύριο) για φοιτητές από όλες τις ευρωπαϊκές χώρες. Η Εισαγωγή συνεχίζει με τους ίδιους υψηλούς τόνους επαίνου και αναγνώρισης και ομαδοποιεί τις συνεισφορές στον τόμο αυτό ανάλογα με τη θεματική των βασικών μονογραφιών του Taplin: *The Stagecraft of Aeschylus. The Dramatic Use of Exits and Entrances in Greek Tragedy*, Oxford 1977, *Greek Tragedy in Action*, London - Berkely 1978 (London 2003, μεταφράσεις στα ελληνικά Αθήνα 1988, ιαπωνικά Tokyo 1991, πολωνικά Βαρσοβία 2005), *Greek Fire*, London - New York 1990 (μεταφράσεις στα ολλανδικά, Utrecht 1990, πορτογαλικά 1990, γαλλικά Παρίσι 1990, γερμανικά Stuttgart 1991, ελληνικά Αθήνα 1993), *Homeric Soundings: The Shaping of the Iliad*, Oxford 1992 (paperback 1994), *Comic Angels: And Other Approaches to Greek Tragedy through Vase-Paintings*, Oxford 1993 (paperback 1994), *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-Paintings of the Fourth Century*, Los Angeles 2007 (βλ. και την εργογραφία σσ. 548 εξ.).

Μια βιβλιοπαρουσίαση δεν μπορεί να προσφέρει πολύ περισσότερο από μια απαρίθμηση (με σύντομους σχολιασμούς) των τίτλων των 23 μελετημάτων, που καλύπτουν τα έξι τμήματα του τμητικού τόμου. Το πρώτο τμήμα, *Performance: Explorations*, περιέχει πέντε μελετήματα: η Η. P. Foley, «Generic Boundaries in Late Fifth-Century Athens» (σσ. 15 εξ.), αναλύει τις σχέσεις ανάμεσα σε τραγωδία και τρυγωδία (βλ. Ο. Taplin, «Tragedy and Tragedy», *Classical Quarterly* NS 33, 1983, σσ. 331-333), ο I. Ruffell, «Audience and Emotion in the Reception of Greek Drama» (σσ. 37 εξ.), εξετάζει τις αντιδράσεις του κοινού κατά τη διάρκεια των παραστάσεων, προβαίνοντας και σε γενικότερες διαπιστώσεις για τη θεατρική επικοινωνία και το τραγικό και κωμικό «μεταθέατρο», ο M. Griffin, «Greek Middlebrow Drama (Something to do with Aphrodite)?» (σσ. 59 εξ.), εξετάζει τις «ενδιάμεσες» μορφές θεατρικής έκφρασης πέρα από το τραγικό και το κωμικό –Introduction: Tragedy and comedy (just these two?), Non-Athenian predecessors (and successors) to Athenian tragedy and comedy, Satyr drama (and its «charms») - separate and in between, Middlebrow and romantic drama – from tragedy to the novel, Conclusion (but not denouement)–, ο P. Wilson, «Costing the Dionysia» (σσ. 88 εξ.) προσφέρει μια οικονομική κοστολόγηση της γιορτής των Μεγάλων Διονυσίων (The public sector – *theatron* and *theorika*, feast, procession, performers: prizes and pay, other expenditure, other income, The private sector – *khoregoi kai choruses, epimelētai, hestiatores*, Other contributors), ενώ η B. Kowalzig, «Nothing to Do with Demeter? Something to Do with Sicily! Theatre and Society in the Early Fifth-Century West» (σσ. 128 εξ.), στρέφει το βλέμμα της στη Magna Graecia και τις θεατρικές παραστάσεις εκεί, όπου η λατρεία της Δήμητρας παίζει ιδιαίτερο ρόλο (Demeter and Deinomenid grain power, Demeter and the Syracusan demos, Demeter and Deinomenid panhellenism, Performing at Syracuse, The economics of Athenian tragedy, –η προσοχή του Taplin στην ελληνική Δύση της Σικελίας και Κάτω Ιταλίας ήταν επικεντρωμένη στις αγγειογραφίες του 4^{ου} αι., που εν μέρει αντικατοπτρίζουν συμβάσεις των θεατρικών παραστάσεων).

Το δεύτερο τμήμα, *Performance: Epic*, παίρνει αφορμή από μια άποψη του Taplin, πως τα ομηρικά έπη προσφέρονται για παράσταση, διαθέτουν performability. Ο O. Murray όμως δεν επικεντρώνεται στην *Ιλιάδα*, αλλά στην *Οδύσσεια*: «The *Odyssey* as Performance Poetry» (σσ. 161 εξ., με Appendix: the sympotic structure of the *Odyssey*), όπως και ο A. Kelly, «Performance and Rivalry: Homer, Odysseus, and Hesiod» (σσ. 176 εξ.). Ο W. Allan, «Performing the Will of Zeus: The *Διός βουλή* and the Scope of Early Greek Epic» (σσ. 204 εξ.) ασχολείται με τους πρώτους στίχους της *Ιλιάδας* (One plan or many? The case of the *Iliad*, Various plans, one (cosmic) will, Proems: first steps along a path of song, The will of Zeus in performance).

Το τρίτο μέρος είναι αφιερωμένο στην Τραγωδία: *Performance: Tragedy*. Ξεκινάει με την Pat Easterling: «Theatrical Furies: Thoughts on *Eumenides*» (σσ. 219 εξ.) –αλλάζουν οι Ερινύες πραγματικά στο τρίτο μέρος της *Ορέστειας*; (Seeing the invisible, Furies in pursuit, Who are these creatures?, The final scene). Ο M. Revermann, «Aeschylus' *Eumenides*, Chronotopes and the "Aetiological Mode"» (σσ. 237 εξ.) ασχολείται με τη μελλοντική και ενορατική διάσταση του ίδιου έργου. Ο E. Csapo, «Star Choruses: Eleusis, Orphism, and New Musical Imagery and Dance» (σσ. 262 εξ.) στρέφει την προσοχή του στις τελευταίες τραγωδίες του Ευριπίδη (Pythagoreans, Orphics, and cosmic dance, *Antigone*, *Ion*, and other Eleusinian stars, *Perithous*, *Phaethon* and *Electra*, New musical dance). Επίσης με τον Ευριπίδη ασχολείται η A. Kavouraki, «The Last Word: Ritual, Power, and Performance in Euripides' *Hiketides*» (σσ. 291 εξ.), και συγκεκριμένα με τις τελετουργικές δομές των *Ικέτιδων* (Introduction, Setting the scene - Precarious issues, ritual efforts: the broader frame, female persistence, Retrieval and funerary rites, Exodos –the mother's last word, Mother's capacity, «Model endings»), όπως και η F. I. Zeitlin, «Intimate Relations: Children, Childbearing, and Parentage on the Euripidean Stage» (σσ. 319 εξ.), που εστιάζει στον ρόλο των παιδιών στην ευριπίδεια σκηνή. Το τμήμα αυτό, της τραγωδίας, το ολοκληρώνει ο B. Seidensticker, «Character and Characterization in Greek Tragedy» (σσ. 333 εξ.).

Το τέταρτο μέρος ασχολείται με την κωμωδία: *Performance: Comedy*. Αρχίζει με «σκηνές στην πόρτα» στις κωμωδίες του Αριστοφάνη, P. Brown, «Scenes at the Door in Aristophanic Comedy» (σσ. 349 εξ.), αναλύοντας εν συντομία συνολικά 30 τέτοιες σκηνές με τις μάσκες της Αρχαίας Κωμωδίας καταπιάνεται ο D. Wiles, «The Poetics of the Mask in Old Comedy» (σσ. 374 εξ.). Ακολουθεί το πέμπτο μέρος: *Performance: Iconography*. Ο R. Osborne, «Putting Performance into Focus» (σσ. 385 εξ.), εστιάζει στις εικονογραφικές αναπαραστάσεις της αγγειογραφίας («Pre-dramatic» representations, Why are red-figure artists (almost) uninterested in showing drama?, The place of drama in South Italian and Sicilian pottery, In a class of his own). Με παραστάσεις σε πολύτιμες πέτρες, εγκόλπια και δακτυλίδια ασχολείται ο A. Moreno, «The Greek Gem: A Token of Recognition» (σσ. 419 εξ.), και με τις περιφημες αγγειογραφίες της Κάτω Ιταλίας ο F. Lissarrague, «Image and Representation in the Pottery of Magna Graecia» (σσ. 439 εξ. αρχικά στα γαλλικά). Και το κύριο κείμενο του τόμου ολοκληρώνεται με το έκτο μέρος, *Performance/Reception*. Ο S. Goldhill, «Wagner's Greeks: The Politics of Hellenism» (σσ. 453 εξ.) ασχολείται με την πρόσληψη της ελληνικής τραγωδίας εκ μέρους του Γερμανού μουσικοσυνθέτη και δραματουργού, η E. Fischer-Lichte, «Resurrecting Ancient Greece in Nazi Germany – the *Oresteia* as Part of the Olympic Games in 1936» (σσ. 481 εξ.), αναλύει την παράσταση της *Ορέστειας* το 1936 στους Ολυμπιακούς Αγώνες του Βερολίνου, με σύγχρονες παραστάσεις εμπνευσμένες από την *Οδύσσεια* ασχολείται η E. Hall, «Can the *Odyssey* Ever be Tragic? Historical Perspectives on the Theatrical Realization of Greek Epic» (σσ. 499 εξ. – εδώ θα είχε τη θέση του και ο Καμπανέλλης), ενώ η F. Macintosh αναλύει τη διασκευή του *Οιδίποδα τύραννου* από τον ιρλανδό δραματουργό William Butler Yeats, «An Oedipus for our Times? Yeats's Version of Sophocles *Oedipus Tyrannus*» (σσ. 524 εξ., The genesis of the text 1904-1912, The 1920s text, The 1928 published text, Afterlife in the theatre).

Ο πλούσιος αυτός τόμος τελειώνει με τον πίνακα δημοσιευμάτων του Oliver Taplin (σσ. 548 εξ.), το Index Locorum (σσ. 553 εξ.) και ένα σύντομο γενικό ευρετήριο (σσ. 575 εξ.). Ο θεσμός των τιμητικών τόμων είναι ένα σοφό έθιμο που έχει τον εγγενή συμβολισμό του και την πρακτική του λειτουργία: δεν τιμά μόνο εξέχουσες προσωπικότητες του επιστημονικού χώρου και δίνει το παράδειγμα στους νεότερους, αλλά αποτελεί και θαυμαστή ευκαιρία για την πρόσθετη δημοσίευση μελετημάτων, με στενότερη ή και μη θεματική συγγένεια

προς το ερευνητικό έργο του τιμώμενου. Για όσους έχουν αποκλειστεί από τον κατάλογο των συναδέλφων που τελικά τούς δόθηκε η ευκαιρία να τιμήσουν τον Oliver Taplin γράφοντας ένα μελέτημα στον τόμο αυτό, θα ήταν ευχής έργο να είχε δοθεί και η δυνατότητα να εκφράσουν την εκτίμησή τους σε μια *tabula gratulatoria*.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

EDITH HALL, *Greek Tragedy. Suffering under the Sun*, New York, Oxford University Press 2010, σελ. XIV+413, 40 εικ., ISBN 978-0-19-923251-2.

Πρόκειται για μια γοητευτική και στοχαστική εισαγωγή στην Ελληνική Τραγωδία, γραμμένη με γνώση και ενθουσιασμό από μία από τις πιο παραγωγικές κλασικές φιλόλογους, ιδιαίτερα ενδιαφερόμενη και για τα ζητήματα της πρόσληψης και συνιδρυτή του Archive of Performances of Greek and Roman Drama στο Πανεπιστήμιο της Οξφόρδης, η οποία έχει εκδώσει και συνεκδώσει σημαντικούς σχετικούς τόμους, όπως *Dionysus since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, *Cultural Responses to the Persian Wars, Agamemnon in Performance 458 BC to AD 2004*, *New Directions in Ancient Pantomime*, *Aristophanes in Performance 421 BC – AD 2007. Peace, Birds, and Frogs*, και συγγράφει, μόνη της ή σε συνεργασία, τους τόμους *Greek Tragedy and the British Theatre 1660-1914*, *The Theatrical Cast of Athens*, *Inventing the Barbarian. Greek Self-Definition through Tragedy* κτλ. Το έργο διαβάζεται με ιδιαίτερο ενδιαφέρον, είναι καλογραμμένο, με αισθητική ευαισθησία, έξοχες μεταφράσεις των αρχαίων ελληνικών χωρίων στα αγγλικά από την ίδια, και μια φιλοσοφίζουσα αναστοχαστική διάθεση, που μαρτυρεί τη μακροχρόνια ενασχόληση, τη βαθειά γνώση, αλλά και τη δεισδυτικότητα σ' έναν πολιτισμό πολύ διαφορετικό από κάθε άλλον γνωστό. Οι εικονογραφήσεις δεν παραθέτουν μόνο αρχαίες αγγειογραφίες, αλλά και οπτικές πηγές και φωτογραφίες από σύγχρονες παραστάσεις ή παραστάσεις από όλες τις περιόδους της μακράς ιστορίας της πρόσληψης της ελληνικής τραγωδίας στον ευρωπαϊκό πολιτισμό.

Τις στοχοθεσίες του έργου συνοψίζει, αυτή τη φορά με αρκετά σεμνό τρόπο, το οπισθόφυλλο: «Edith Hall offers an introduction to Greek tragedy which argues that the essential feature of the genre is that it depicts terrible human suffering and death, but in a way that invites philosophical enquiry into their causes and effects. This enquiry was played out in the bright sunlight of open-air theatre, which became a key marker of the boundary between living and dead. The first half of the book is divided into four chapters which address the social and physical contexts in which the plays were performed, the contribution of the poets, actors, funders, and audiences, the poetic composition of the texts, their performance conventions, main themes, and focus on religion, politics, the family, and the psychological and emotional experiences of individual heroes. The second half consists of individual essays on each of the surviving thirty-three plays by the Greek tragedians, and an account of the recent performance of Greek tragic theatre and tragic fragments. These features, together with up-to-date “Suggestions for further reading”, will enable the book to be used as a reference work as well as providing essential orientation in the field».

Το είπα σεμνό, γιατί χωρίς άλλο πρόκειται για μια από τις καλύτερες εισαγωγές στο θέμα. Εξαιτίας της ενασχόλησής της με το ιστορικό της πρόσληψης, η συγγρ. διαθέτει μια πολύ ευρεία αντίληψη για το σύνολο της ευρωπαϊκής θεατρικής ιστορίας και του ευρωπαϊκού πολιτισμού εν γένει, ώστε η τύχη της κληρονομιάς του αρχαίου κόσμου να είναι πάντα

παρούσα στις σκέψεις της και στις εικονογραφήσεις του τόμου. Ξεκινά, χαρακτηριστικά, ως motto, με ένα χωρίο από την Παλαιά Διαθήκη, συγκεκριμένα τον *Εκκλησιαστή* 4: 1-2 («Και επέστρεψα εγώ και είδον συν πάσας τας συκοφαντίας τας γενομένας υπό τον ήλιον και ιδού δάκρυον των συκοφαντουμένων, και ουκ έστιν αυτοίς παρακαλών, και από χειρός συκοφαντούντων αυτοίς ισχύς, και ουκ έστιν αυτοίς παρακαλών / και επήνεσα εγώ συν πάντας τους τεθνηκότας τους ήδη αποθανόντας υπέρ τους ζώντας, ότι αυτοί ζώσιν έως του νυν»), χωρίο που εκφράζει τον ίδιο απαισιόδοξο στοχασμό όπως το περιήγημο χωρίο του χορού στο τέλος του *Οιδίποδα επί Κολωνά* 1224-1235 («μη φύναι τον άπαντα νικά λόγον· το δ', επει φανή, βήναι κείσ' οπόθεν περ ήκει πολύ δεύτερον ως τάχιστα. ως εύτ' αν το νέον παρή κούφας αφροσύνας φέρον, τις πλάγχθη πολύ μόχθος έξω; τις ου καμάτων ένι; φθόνος, στάσεις, έρις, μάχαι και φόνοι»), δύο κείμενα που μάλιστα μπορεί να έχουν γραφεί περίπου την ίδια εποχή. Ήδη η «Introduction: What is Greek Tragedy?» (σσ. 1 εξ.), αιχμαλωτίζει στην κυριολεξία τον αναγνώστη, τόσο με το ύφος της γραφής όσο και με το βάθος της σκέψης. Παραθέτω ως παράδειγμα μόνο μία παράγραφο: «Tragedy's focus on death is expressed in other ways than in breathing new life into the stories of the long deceased. Greek tragic audiences repeatedly heard characters who were about to die deliver their last words. In such significant speeches and songs, one of the main poetic images for denoting the boundary dividing life from death is sunlight. When Antigone sings her own funeral lament, she takes one last, lingering look at the "bright Sun", before leaving the stage to die (879-80)». Παραθέτει σε ρυθμική πεζή μετάφραση και το χωρίο στον μονόλογο του Αίαντα, πριν αυτοκτονήσει (845-851), όπου στρέφεται προς τον ήλιο. «All these tragic heroes or heroines uttered their laments under the sun which bear down upon them and whose light they were about to leave forever; the audiences who watched and listened shared that sunlight with them. The same sun that watched their miseries still shines down on our troubled planet today» (σσ. 2 εξ.).

Δυστυχώς μια βιβλιοπαρουσίαση δεν μπορεί να μεταφέρει κάτι από τη γοητεία που εκπέμπει το βιβλίο στο σύνολό του, και κάτι από την ποιητικότητά του. Οπότε παραμένουμε στα τεχνικά και μορφολογικά. Το κύριο κείμενο του έργου χωρίζεται σε οκτώ διαφορετικά κεφάλαια. Τα πρώτα δίνουν μια σφαιρική εικόνα του θεσμού, της κοινωνικής και θρησκευτικής λειτουργικότητας, του μύθου και της ερμηνείας του, του ιστορικού πλαισίου κτλ., τα τελευταία είναι αφιερωμένα στους τρεις τραγικούς. Το πρώτο, «Playmakers» (σσ. 12 εξ.), ασχολείται με τους παράγοντες που συμμετέχουν στην παράσταση, ηθοποιούς, ποιητές, χορηγούς, ιερείς κτλ.: Personnel, Writing roles, Celebrating Dionysus, το δεύτερο, «Community Identities» (σσ. 59 εξ.) με τις ευκαιρίες, κατά τις οποίες πραγματοποιήθηκαν οι θεατρικές παραστάσεις, με το κοινό και το κοινωνικό, θρησκευτικό και μεταφυσικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο έλαβαν χώρα οι σχετικές εορτές και κινήθηκαν οι υποθέσεις των έργων: Gatherings, Dealing with death, Myths and the city. Το τρίτο κεφάλαιο, «Confrontations» (σσ. 104 εξ.), αναλύει το ιστορικό, κοινωνιολογικό και εθνογραφικό πλαίσιο των έργων: War, Ethnicity and class, Women and men, Age groups, Tragic inclusiveness. Το τέταρτο κεφάλαιο, «Minds» (σσ. 156 εξ.), αφορά τη διανοητική δομή, το φιλοσοφικό βάθος και το θεολογικό και ανθρωπινό ανάστημα των έργων: Theology, cult, and ritual, Philosophy, Psyches, madness, and medicine. Και ακολουθούν τα τρία κεφάλαια τα αφιερωμένα στους τρεις τραγικούς, δίνοντας σύντομες αλλά εύστοχες και διεισδυτικές αναλύσεις όλων των σωζόμενων έργων τους σε χρονολογική σειρά: «Aeschylean Drama» (σσ. 198 εξ.), αντιστρέφοντας τη συνηθισμένη σειρά «Euripidean Drama» (σσ. 231 εξ.), και «Sophoclean Drama» (σσ. 299 εξ.). Ακολουθεί ακόμα ένα κεφάλαιο, «Greek Tragedy and Tragic Fragments Today» (σσ. 328 εξ.), που δίνει ένα κεφάλαιο από την ιστορία της πρόσληψης της αρχαίας τραγωδίας. Η με-

λετήτρια συνδέει την κορύφωση της θεατρικής καλλιέργειας της αρχαίας τραγωδίας, στις τελευταίες δεκαετίες, με το performative turn, την τηλεόραση, με τη δημοφιλία διασκευών όπως την *Αντιγόνη* του Μπρεχτ, τις ευρύτατα γνωστές ερμηνείες της ψυχανάλυσης, και επισημαίνει τον αυξανόμενο αριθμό «δραματοποιήσεων» των αποσπασμάτων της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Η σαγηνευτική αυτή εισαγωγή στην αρχαία ελληνική τραγωδία τελειώνει με τις σύντομες υποσημειώσεις (σσ. 347 εξ.) και έναν εκτενή βιβλιογραφικό οδηγό «Further Reading» που χωρίζεται σε κεφάλαια και έργα, εκδόσεις, σχόλια και μελετήματα (σσ. 359 εξ.), περιορίζεται όμως μόνο σε αγγλόφωνη βιβλιογραφία: το έργο ολοκληρώνεται με ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 398 εξ.). Αυτή είναι η πιο θελκτική και ουσιαστική εισαγωγή στην αρχαία ελληνική τραγωδία που έχω διαβάσει, γιατί αποδίδει η ίδια, πέρα από τις αναλύσεις και συνθέσεις, κάτι από την απαράμιλλη ποιητικότητα των έργων αυτών· και κάθε αναγνώστης θα συμφωνήσει τουλάχιστον, πως είναι μια από τις πιο σημαντικές, ευαίσθητες και διεισδυτικές εισαγωγές που υπάρχουν σήμερα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΘΕΟΔΩΡΟΣ Γ. ΠΑΠΠΑΣ – ΑΝΔΡΕΑΣ ΓΕΡ. ΜΑΡΚΑΝΤΩΝΑΤΟΣ (επιμ.), *Αττική Κωμωδία. Πρόσωπα και Προσεγγίσεις*. Εισαγωγή Δανιήλ Ιακώβ, Αθήνα, εκδόσεις Gutenberg 2011, σελ. 977, ISBN 978-960-01-1410-2.

Ένας ογκώδης τόμος των σχεδόν 1000 σελίδων εμπλουτίζει την ελληνική βιβλιογραφία για τον Αριστοφάνη, ο οποίος, στις μέρες μας, φαίνεται πως μοιάζει επίκαιρος όσο ποτέ άλλοτε. Ο τόμος αυτός συγκεντρώνει μελετήματα, εν μέρει σεβαστής έκτασης και με αξιοπρόσεκτη θεματική εμβέλεια, από ερευνητές και κλασικούς φιλόλογους διεθνούς εμβέλειας, μεταφρασμένα στα ελληνικά, αλλά και τοποθετήσεις νεαρών ελλήνων κλασικών φιλόλογων και θεατρολόγων, που κατ' αυτόν τον τρόπο δοκιμάζουν τις δυνατότητές τους και εντάσσονται φυσιολογικά στη μεγάλη ακαδημαϊκή οικογένεια των ενασχολούντων με τα κλασικά γράμματα και το αρχαίο θέατρο, και ειδικότερα με την Αρχαία Κωμωδία. Μολοντούτο δεν λείπουν και πιο ειδικευμένα φιλολογικά θέματα, ούτε περιορίζεται η επιλογή της θεματολογίας αυστηρά στον Αριστοφάνη, αλλά συμπεριλαμβάνει και κωμωδιογράφους πριν και μετά από αυτόν, συζητούνται και ζητήματα της μετάδοσης των κειμένων, της ιστορίας της πρόσληψης, των μεταφράσεων και των ειδικών προβλημάτων τους κτλ. Το ογκώδες έργο προορίζεται μάλλον για την πανεπιστημιακή διδασκαλία, απευθύνεται όμως και σ' ένα μεγαλύτερο κοινό ενδιαφερομένων· όλα τα παραθέματα είναι και μεταφρασμένα στα σύγχρονα ελληνικά, χρησιμοποιώντας τη μετάφραση του Γεω. Σταύρου.

Ο πρόλογος των επιμελητών (σσ. 11 εξ.) υπογραμμίζει τη βιβλιογραφική έκρηξη που σημειώνει ο Αριστοφάνης τα τελευταία χρόνια, κυρίως στον χώρο των συλλογικών τόμων. Ο Δανιήλ Ιακώβ, στη δική του Εισαγωγή (σσ. 15 εξ.), καλωσορίζει το γεγονός, πως σ' αυτό το συλλογικό εγχείρημα συμμετέχουν ισότιμα και νέοι έλληνες επιστήμονες, και δίνει συνοπτικά μια περιγραφή των μελετημάτων που ακολουθούν, χωρίς να υπεισέλθει όμως σε διάλογο με τα πορίσματα των συναδέλφων μέσα και έξω από την Ελλάδα. Η ύλη του τόμου κατανέμεται σε δύο τμήματα: το πρώτο αφορά *Πρόσωπα: ποιητές πρόδρομοι, σύγχρονοι και μεταγενέστεροι του Αριστοφάνη*, και το δεύτερο *Προσεγγίσεις*. Το πρώτο μέρος συμπεριλαμβάνει μόνο τέσσερεις μελέτες: της Εμμανουέλλας Μπακόλα, «Κρατίνος ο Ταυροφάγος» (σσ. 33 εξ.), της Ναταλίας Κυριακίδη, «Αριστοφάνης και Εύπολις» (σσ. 69

εξ.), της Αθηνάς Παπαχρυσούστου, «Καλειδοσκόπιο στη Μέση Κωμωδία: Η νομοτέλεια της αλλαγής στο αττικό δράμα» (σσ. 90 εξ.) και του Ανδρέα Φουντουλάκη, «Δραματικοί αντικατοπτρισμοί: Ο Μένανδρος και το κλασικό δράμα στο κατώφλι του ελληνιστικού κόσμου» (σσ. 103 εξ.). Όπως είναι φανερό, τα μελετήματα έχουν εν μέρει και σεβαστή έκταση (το τελευταίο για τον Μένανδρο εκτείνεται σε σχεδόν 100 σελίδες), στα πλαίσια μιας σύντομης βιβλιοπαρουσίασης όμως είναι αδύνατο να σχολιαστεί λεπτομερειακά το περιεχόμενό τους, η στοχοθεσία, μεθοδολογία, θεματική στόχευση και εμβέλεια κτλ.

Το δεύτερο μέρος του τόμου, αφιερωμένο στις *Προσεγγίσεις*, καλύπτει τρεις διαφορετικές θεματικές ενότητες: η πρώτη αφορά «Παράδοση κειμένου, δομή, ρυθμοί και τεχνικές» και απαρτίζεται από οκτώ κεφάλαια. Το μεγαλύτερο είναι και το πρώτο και καλύπτεται από τον συνεκδότη Θεόδωρο Γ. Παππά, «Η παράδοση του κειμένου του Αριστοφάνη» (197 εξ.): παρόμοιο είναι το θέμα και της δεύτερης μελέτης, από τη γραφίδα του ιταλού κλασικού φιλόλογου Giuseppe Mastromarco, «Η διάδοση των θεατρικών κειμένων στην Ελλάδα του πέμπτου αιώνα π.Χ.» (σσ. 263 εξ.), δίνοντας έμφαση στο γεγονός, πως η γνωριμία του κόσμου με τα θεατρικά κείμενα δεν έγινε μόνο μέσω της παράστασης, αλλά πρέπει να υπήρχαν και γραπτά κείμενα που διάβαζαν, αλλιώς η αριστοφανική παρωδία των τραγωδιών του Ευριπίδη δε θα ήταν εφικτή. Σύντομη είναι η συμβολή του Franco Montanari, «Οι διαδρομές μιας γλώσσας: Από τον Αριστοφάνη έως το Βυζάντιο» (σσ. 317 εξ.), όπως και του Bernhard Zimmermann, «Δομή και μετρική της Αρχαίας Ελληνικής Κωμωδίας» (σσ. 326 εξ.). Στη δραματουργική οικονομία υπεισέρχεται ο Pascal Thiercy με τη μελέτη «Η οργάνωση της σκηνικής μυθοπλασίας στον Αριστοφάνη» (σσ. 344 εξ.), ενώ στις λεκτικές τεχνικές αφιερώνονται οι τελευταίες μελέτες αυτής της θεματικής ενότητας: Νικόλαος Παπαγεωργίου, «Οι αγώνες λόγων στο έργο του Αριστοφάνη: Η περίπτωση των *Σφηκών*» (σσ. 395 εξ.), Ηλίας Σ. Σπυρόπουλος, «Φαινομενολογία, γενεσιουργία και λειτουργία της αισχρολογίας και αισχροπραξίας στην αριστοφανική κωμωδία» (σσ. 412 εξ.) και Chris Carey, «Η ρητορική στον (άλλον) Μένανδρο» (σσ. 435 εξ.).

Η δεύτερη θεματική ενότητα, «*Πόλις, πολιτική και κοινωνία*», απαρτίζεται από πέντε μελετήματα. Την αρχή κάνει ο συνεκδότης Ανδρέας Γ. Μαρκωνάτος, «Αθήνα και Αριστοφάνης: ένα ιστορικό μεταίχμιο» (σσ. 459 εξ.), μελέτη που εκτείνεται σε 80 σελίδες, Alan H. Sommerstein, «*Νεφελοκοκκυγία και γυναικόπολη*: Οι ονειρικές πόλεις του Αριστοφάνη» (σσ. 538 εξ.), Α. Μ. Bowie, «Η θυσία στην Αττική Κωμωδία» (σσ. 572 εξ.), Αντώνιος Μαστραπάς, «Η τοπογραφία στο έργο του Αριστοφάνη» και Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, «Η γυναικεία παρουσία στον μικρόκοσμο της Αρχαίας Κωμωδίας» (σσ. 631 εξ.). Με άλλη νεαρή κλασική φιλόλογο και θεατρολόγο αρχίζει και η τρίτη θεματική ενότητα, αφιερωμένη στην «*Πρόσληψη και Μεταφράσεις*», την Ιωάννα Καραμάνου, «*Ευριπιδιστοφανίζων*: Η πρόσληψη του Ευριπίδη στην Αρχαία Κωμωδία» (σσ. 675 εξ.), συνεχίζει με την Edith Hall, «Ο ρόλος του Τρυγαίου στην *Ειρήνη* του Αριστοφάνη» (σσ. 738 εξ.), την Gonda van Steen, «Ένας πρωινός τύπος; Ο Αριστοφάνης και οι αστεροπληθείς κωμικοί του πρόλογοι: Σενάρια πρόσληψης» (σσ. 778 εξ.), εστιάζοντας στο γεγονός, πως όλες οι κωμωδίες αρχίζουν ακόμα τη νύχτα. Η Τασούλα Καραγεωργίου ασχολείται με «*Νεοελληνικές μεταφράσεις του Αριστοφάνη*» (σσ. 814 εξ.), σχολιάζοντας σε βάθος τις μεταφράσεις του Βάρναλη, και ο Klaus-Konrad Knorr καταπιάνεται με ένα σύγχρονο θέμα της πρόσληψης: «Ο Αριστοφάνης σε κόμικς ως εξαγωγίμο πολιτιστικό προϊόν» (σσ. 860 εξ.).

Ο τόμος τελειώνει με μια έκπληξη: αυτή είναι η πλούσια βιβλιογραφία με πάνω από 1500 λήμματα (σσ. 885-964), ενώ το Γενικό Ευρετήριο θα το περίμενε κανείς πιο περιεκτικό (σσ. 965-970): το λήμμα «Αριστοφάνης» στερείται νοήματος σε τέτοιον τόμο. Τα βιογραφικά των συνεργατών (σσ. 971 εξ.) δίνουν μια εικόνα της διεθνούς εμβέλειας της συλλογι-

κότητας του τόμου αυτού. Με το βιβλίο τούτο προσφέρεται, κυρίως στην πανεπιστημιακή διδασκαλία αλλά και σε ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, ένα περιεκτικό *compendium* μελετημάτων, που καλύπτουν ένα πολύ ευρύ θεματικό φάσμα της αττικής κωμωδίας, χωρίς τα συνήθη στενά όρια τέτοιων συλλογικών τόμων, όπου ο εκδοτικός οίκος καθορίζει αυστηρά την έκταση και τη φύση κάθε συνεισφοράς: εδώ διατηρείται η επιθυμητή ποικιλία θεματικής ειδίκευσης ή ευρύτητας, μεθοδολογιών, προσεγγίσεων και στοχοθεσιών. Ο τόμος αυτός είναι και μια απόδειξη της ζωντάνιας των αριστοφανικών σπουδών σε διεθνή κλίμακα και εμπλουτίζει, όπως είπαμε εισαγωγικά, με τρόπο αποφασιστικό την ελληνική βιβλιογραφία για τον πρώτο έλληνα κωμωδιογράφο. Συγχαρητήρια πρέπει να εκφράσει κανείς όχι μόνο στους εκδότες αλλά και στον εκδοτικό οίκο, που ανέλαβε και διεκπεραίωσε το σύνθετο αυτό εγχείρημα και κατέληξε σ' αυτό το ευπαρουσίαστο αποτέλεσμα.

ΒΑΣΙΛΕΥ ΠΟΥΧΝΕΡ

SEBASTIANA NERVEGNA, *Menander in Antiquity. The Contexts of Reception*, Cambridge, Cambridge University Press 2013, σελ. XV+317, 42 εικ., ISBN 978-1-107-00422-1.

Η ιταλίδα συγγραφέας, που διδάσκει στον πανεπιστήμιο του Sydney, παρουσιάζει τη διδακτορική της διατριβή, η οποία εντάσσεται στο κεφάλαιο της πρόσληψης του αρχαίου θεάτρου, το οποίο τα τελευταία χρόνια δημιούργησε μια σημαντική βιβλιογραφία κυρίως από κλασικούς φιλόλογους και θεατρολόγους (στα γνωστά βιβλία τα οποία προέρχονται από τον κύκλο μελετητών του Oxford Archive of Performances of Greek and Roman Drama προσθέτει η συγγρ. και ένα άλλο, του G. Guastella, *Le rinascite della tragedia: origini classiche e tradizioni europee*, Roma 2006). Ένα σημαντικό και εξαιρετικά ενδιαφέρον υποκεφάλαιο σ' αυτή την *reception history* είναι η πρόσληψη του αρχαίου θεάτρου στην ίδια την αρχαιότητα, ελληνιστική, αυτοκρατορική και τελικά χριστιανική (P. Easterling, «From repertoire to canon», *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, σσ. 211-227, E. Hall, «Towards a theory of performance reception», *Arion* 12/1, 2004, σσ. 51-89, M. Revermann, «Reception studies of Greek drama», *Journal of Hellenic Studies* 128 (2004), σσ. 175-178, I. Gildenhard – M. Revermann (eds.), *Beyond the Fifth Century: Interactions with Greek Tragedy from the Fourth Century BCE to the Middle Ages*, Berlin - New York 2010, βλ. επίσης τον εξαιρετικό τόμο για τον Παντόμιμο E. Hall – R. Wyles (eds.), *New Directions in Ancient Pantomime*, Oxford 2008). Ο Μένανδρος ήταν το ίνδαλμα του κωμικού θεατρικού συγγραφέα της αρχαιότητας και φηγοράρει ισότιμα με τον Ευριπίδη, ξεπερνιέται σε εκτίμηση μόνο από τον Όμηρο (*Ιλιάδα*). Ο Πλούταρχος, σε σύγκριση του Μενάνδρου με τον Αριστοφάνη, εξυμνεί τον εκπρόσωπο της Νέας Κωμωδίας και αναφέρει πολλά εις βάρος του κορυφαίου εκπροσώπου της Παλαιάς (βλ. *Mor.* 853a-854d, βλ. R. Hunter, *Critical Moments*, Cambridge 2009, σσ. 78-89). Στο *repertory theatre* των Διονυσιακών Τεχνιτών στα ελληνιστικά χρόνια οι πάνω από 100 κωμωδίες του Μενάνδρου είχαν κορυφαία θέση στο ρεπερτόριό τους, αλλά ήταν και αγαπητό θέαμα στα συμπόσια, σε ιδιωτικούς και πιο κλειστούς κύκλους, μια διασκέδαση που ορισμένοι κλασικοί φιλόλογοι αναφέρουν ως *dinner theatre* (C. P. Jones «Dinner theatre», W. J. Slater (ed.), *Dining in a Classical Context*, Ann Arbor 1991, σσ. 185-198, E. Csapo, «Performance and iconographic tradition in the illustrations of Menander», *Syllecta Classica* 10, 1999, σσ. 154-188, του ίδιου, *Actors and Icons of the Ancient Theatre*, Malden 2010) στην ελληνική Ανατολή αλλά και στη Ρώμη,

καθώς και στα σχολεία, όπου οι κωμωδίες του όχι μόνο διαβάζονταν αλλά παριστάνονταν από μαθητές σε σχολικές παραστάσεις (R. Criboire, *Gymnastics of the Mind*, Princeton 2001, του ίδιου, *Writing, Teachers and Students in Graeco-Roman Egypt*, Atlanta 1996, T. Morgan, *Literate Education in the Hellenistic and Roman Worlds*, Cambridge 1998). Αυτή η δημοσιότητα του Μενάνδρου σ' όλη την αρχαιότητα βρίσκεται σε χτυπητή αντίθεση με το γεγονός ότι δεν έχει σωθεί κανένα από τα πολυάριθμα έργα του· και αν δεν είχαν βρεθεί οι πάπυροι της βόρειας Αιγύπτου στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, θα είχαμε σήμερα σχεδόν μόνο τις *Γνώμες* του, συλλογές από αφορισμούς και αποφθέγματα μέσα στα έργα του.

Η συγγρ. ασχολείται με τρεις χώρους του αρχαίου πολιτισμού, όπου η παρουσία του Μενάνδρου ήταν επιβλητική και έπαιξε καθοριστικό ρόλο: το θέατρο, τα συμπόσια και τα σχολεία. «Menander's plays quickly entered actors' repertoires and remained part of them until around the mid-second century AD. So influential was Menander's impact on ancient comic theatre and its history that his plays became and remained the model for comedy writing throughout antiquity, even after drama stopped being performed on public stages. With their domestic plots and moralistic stance, they were beautifully suited to inform the thoughts and articulate the speech of subjects to a central rule, both inside and outside theatre. This also explains in part why Menander quickly entered the school curriculum, where the conservative cast of ancient education granted him an undisputed position at all levels until late Antiquity. Once he became a symbol of Greek *paideia*, Menander's image and illustrations of his plays were appropriated by house-owners eager to lay a claim to a high degree of cultivation» (σ. 6). Σε κάθε δημόσιο και ιδιωτικό κύκλο του πολιτισμού, θέατρα, συμπόσια και σχολεία, αφιερώνεται ένα κεφάλαιο του βιβλίου. Αλλά πρώτα καταπιάνεται η συγγρ. με τον canonization του Μενάνδρου, πώς ήδη στα πρώιμα ελληνιστικά χρόνια έγινε ίνδαμνα και σύμβολο για τον πολιτισμό της ελληνικής παιδείας, πέρα από την υπόστασή του ως αδιαφιλονίκητος και κορυφαίος εκπρόσωπος της Νέας Κωμωδίας (κεφ. 1 «Canonizing Menander in Athens, Alexandria and Rome», σσ. 11 εξ.)· αυτό όμως δεν έγινε, κατά τη συγγραφέα, τόσο από τους αλεξανδρινούς λογίους στη βιβλιοθήκη τους, αλλά από τους ηθοποιούς των Διονυσιακών Τεχνιτών και το ρεπερτόριό τους. Σ' αυτό βοήθησε η σχέση του με την Περιπατητική Σχολή: ο Μενάνδρος καλλιεργούσε ακριβώς εκείνον τον τύπο της κωμωδίας που προώθησε ο Αριστοτέλης και η σχολή του, ώστε και εκείνοι τον προέβαλαν ως πρότυπο της κωμωδίας. Ήδη στα μέσα του τρίτου αιώνα (π. Χ.) εθεωρείτο κλασικός και κερδίζει στην Αθήνα τα πρώτα βραβεία στους θεατρικούς διαγωνισμούς. Άλλωστε οι κωμωδίες του Μενάνδρου ήταν η μεγαλύτερη δεξαμενή για τη ρωμαϊκή *palliata*, τη λατινική κωμωδία με ελληνική υπόθεση.

Το δεύτερο κεφάλαιο, «Menander in public theatres» (σσ. 63 εξ.) παρακολουθεί με πολλά τεκμήρια τη σταδιοδρομία της Μενανδρικής κωμωδίας στα ελληνιστικά και ρωμαϊκά θέατρα. Στα αυτοκρατορικά χρόνια «Menanders' name (like Euripides') remained so firmly attached to actors that performers delivering Menander eventually became a sort of literary *topos* attested well into Late Antiquity» (σ. 7). Η συγγρ. ανασκευάζει την άποψη πως μόνο κομμάτια από τα παλαιά έργα συναρμολογημένα σε μορφή rotourri (*διασκευαί, contaminatio*) έχουν παιχθεί, ισχυριζόμενη ότι παίζονταν και τα παλαιά δράματα ολόκληρα, βέβαια οι τραγωδίες συχνά χωρίς χορό και χορικά. Το τρίτο κεφάλαιο «Menander at dinner parties» (σσ. 120 εξ.) ασχολείται με τα πλούσια εικονογραφικά τεκμήρια (μωσαϊκά, τοιχογραφίες, αγάλματα) για μενανδρικές παραστάσεις σε κλειστό ιδιωτικό κύκλο. Αυτές οι απεικονίσεις, συχνά με επιγραφές, που κατονομάζουν καμιά φορά και τους ρόλους και τη συγκεκριμένη κωμωδία, δείχνουν συνήθως ένα ευχάριστο ιδιωτικό περιβάλλον κλειστού χώρου, το απεικονιζόμενο μοτίβο όμως δεν ανταποκρίνεται πάντα σε κωμωδία ή

παράστασή της, αλλά αποτελεί μια ξεχωριστή εικονογραφική παράδοση, που εξελίσσεται ανεξάρτητα από την κειμενική παράδοση. Τέτοια συμπόσια με μουσικούς, χορευτές, ηθοποιούς και πάσης μορφής διασκεδάσεις ήταν βέβαια προνόμιο ανωτέρων τάξεων με μεγάλη οικονομική επιφάνεια: να έχει κανείς μια τέτοια εικόνα από συμπόσιο με παράσταση κωμωδίας του Μενάνδρου σπίτι του ήταν απόδειξη κοινωνικής ανωτερότητας, ταυτόχρονα όμως και πολιτισμική επιλογή, στολισμός του ιδιωτικού χώρου και δήλωση της ελληνικής ταυτότητας μέσα στη ρωμαϊκή αυτοκρατορία.

Στο τέταρτο κεφάλαιο, «Menander in schools» (σσ. 201 εξ.), η συγγρ. αποφαίνεται, πως δεν ήταν οι ηθοποιοί που έπαιζαν μόνο αποσπάσματα από τις κωμωδίες, αλλά οι φοιτητές των γραμματικών σχολείων που «κοιμάτιαζαν» τα έργα για σχολική χρήση. Σ' αυτή τη διαδικασία της αποσύνθεσης της δραματογραφίας για τις σχολικές ανθολογίες πρέπει να ενταχθεί και η ύπαρξη πολυάριθμων συλλογών από *Γνώμαι Μενάνδρου* (C. Pernigotti, *Menandri Sententiae*, Firenze 2008), ανθολογίες από αποφθέγματα, αφορισμούς, διδακτικές αποφάνσεις κτλ. που ήταν και τα μόνα στοιχεία που επιβίωσαν έως τον 19^ο αιώνα από τον Μένανδρο.

Ειδικό ενδιαφέρον έχει και η σύνοψη «Conclusion: Menander, survival and loss» (σσ. 252 εξ.), γιατί αποτελεί ιστορική ειρωνεία πως το ίνδαλμα της ελληνικής παιδείας και του ανθρωπισμού, ο κορυφαίος και δημοφιλέστατος κωμωδιογράφος που τα έργα του φιγουράριζαν σε ελληνικές και ρωμαϊκές επαύλεις της ύστερης αρχαιότητας εξαφανίστηκε από τη βυζαντινή και δυτική παράδοση, ενώ διατηρήθηκε ο Ευριπίδης και ο Τερέντιος, ο οποίος βασίζει σχεδόν όλα τα έργα του στην ελληνική Νέα Κωμωδία. Περίπου 90 πάπυροι και χειρόγραφα από το 230 π.Χ. έως τους μέσους βυζαντινούς χρόνους σώζουν κομμάτια από μενανδρικές κωμωδίες, «τσιτάτα» από έργα του βρίσκονται σε όλη την ελληνική και λατινική γραμματολογία. Τα πιο δημοφιλή έργα συγκεντρώνονται σε ανθολογίες, υπάρχουν και κατάλογοι τίτλων κωμωδιών, μάλλον από το χέρι φοιτητών του σχολείου. Ένας από τους λόγους των «επιλογών» του τύπου «the best of ...» ήταν το πέρασμα από τους παπύρους στους κώδικες. Από τα σχόλια των Αλεξανδρινών μπορούμε να συμπεράνουμε, ποια έργα είχαν ακόμα στη βιβλιοθήκη τους. Στο πρώτο Βυζάντιο τα αρχαία έργα που αντιγράφονται αрайώνονται αποφαισιστικά (L. D. Reynolds – N. G. Wilson, *Scribes and Scholars*, 3^η έκδ. Oxford 1991). Απ' ό,τι φαίνεται επιβίωσαν στη φάση αυτή ο *Δύσκολος*, οι *Επιτρέποντες*, ο *Μισούμενος*, ο *Γεωργός*, η *Ασπίς*, η *Σαμία* και η *Περιχειρομένη* (E. Handley, «The rediscovery of Menander», D. Obbink – R. Rutherford (eds.), *Culture in Pieces: Essays on Ancient Texts in Honour of Peter Parsons*, Oxford 2011, σσ. 138-159). Για την απώλεια δεν φαίνεται να ευθύνεται η πρόωγη μαχόμενη εκκλησία: ο Μένανδρος ήταν από ηθολογική άποψη αποδεκτός και διαβαζόταν μαζί και παράλληλα με χριστιανικά κείμενα. Πιο σημαντική πρέπει να ήταν η άνοδος του γλωσσικού και πολιτισμικού ιδανικού του Αττικισμού της κλασικής εποχής, στον οποίο τα έργα του Μενάνδρου δεν ανταποκρίνονταν πια. Για τις ανάγκες της «εγκυκλίου παιδείας» οι *Γνώμαι Μενάνδρου* ήταν πιο κατάλληλες: γ' αυτό επιβίωσαν. Και για τη ρητορική της «ηθοποιίας», οι κωμωδίες της ιδιωτικής ζωής «χαμηλών» προσώπων ήταν ακατάλληλες. Στις γραμματικές και ρητορικές σχολές ιδιαίτερη προτίμηση είχαν οι *Φοίνισσες* του Ευριπίδη, γιατί δίνουν μια εξιστόρηση ολόκληρου του Θηβαϊκού κύκλου και στους φοιτητές της ρητορικής πλούσιο υλικό να φτιάξουν τις ομιλίες τους. Στη μενανδρική κωμωδία το θεματικό ρεπερτόριο είναι περιορισμένο, η τυπολογία σκηνικών καταστάσεων στα έργα του είναι σχεδόν πανομοιότυπη. Επίσης οι κωμωδίες του δεν χαρακτηρίζονται από εντοπιότητα ή τοπικό χρώμα, δεν εξυμνούν το ένδοξο παρελθόν των Αθηνών, αλλά έχουν τη χαρακτηριστική ελληνιστική διεθνικότητα, οι χαρακτήρες είναι επινοημένοι, όχι ιστορικοί, και οι υποθέσεις μοιάζουν αρκετά μεταξύ τους και

δεν διαθέτουν μοναδικότητα. Τα έργα αυτά έχουν προσαρμοστικότητα: παίζονταν δημόσια και σε ρωμαϊκά θέατρα, διασκέδαζαν υψηλούς φιλοξενούμενους στις ρωμαϊκές βίλλες και ήταν «εύκολα» κείμενα για γενεές από φοιτητές για ολόκληρους αιώνες. Μοιάζουν περισσότερο με παραμύθια, παρά με την ένδοξη ιστορία των αρχαίων Ελλήνων.

Ακολουθούν ακόμα τέσσερα επίμετρα: ένα κατάλογος των ρωμαϊκών *pallatae* και τα ελληνικά τους πρότυπα (σσ. 261 εξ.), ένας κατάλογος από ζωγραφίες και μωσαϊκά με σκηνές από τη Νέα Κωμωδία (σσ. 264 εξ.), το ίδιο για την τραγωδία (σσ. 268 εξ.), και ένας κατάλογος των παλύρων της κάθε κωμωδίας που σώζεται από τον Μένανδρο (σσ. 271 εξ.). Έπεται η πλούσια βιβλιογραφία (σσ. 280-305) και το ευρετήριο (σσ. 306 εξ.). Η διερεύνηση ειδικά των εικονογραφικών πηγών είναι εξονυχιστική, όπως και η φιλολογική τεκμηρίωση των κειμενικών μαρτύρων σε παπύρους και κώδικες· σχεδόν κανένα κείμενο του Μενάνδρου δεν σώζεται ολόκληρο. Η μονογραφία αυτή θα έχει μια ξεχωριστή θέση, γιατί πέρα από την τεκμηρίωση της τύχης του κύριου εκπροσώπου της Νέας Κωμωδίας σε θέατρα, συμπόσια και σχολεία, στη σκηνή και τις βιβλιοθήκες, στη θεατρική και λόγια παράδοση, στην Αθήνα, τη Ρώμη και την Αλεξάνδρεια, τεκμηριώνει με πολύ υλικό την εξέχουσα θέση που είχε ο Μένανδρος ως πολιτισμικό σύμβολο του κύρους της ελληνικής παιδείας στην ύστερη αρχαιότητα – μια κληρονομιά που καλλιέργησε και το Βυζάντιο – όμως έχασε τα κείμενά του, τα οποία δεν ανταποκρίνονταν πια στα ιδανικά του Αττικισμού του κλασικού πέμπτου αιώνα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

NIKOS G. CHARALABOPOULOS, *Platonic Drama and its Ancient Reception*, Cambridge, Cambridge University Press 2012, σελ. XXI+331, 4 εικ. ISBN 978-0-521-87174-7.

Ο Νίκος Χαραλαμπόπουλος, λέκτορας στο τμήμα Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Πατρών, παρουσιάζει τη διδακτορική του διατριβή, που είχε εκπονήσει με επίβλεψη της Pat Easterling, στη γνωστή σειρά Cambridge Classical Studies, η οποία εργασία ασχολείται με το θέμα: γιατί ο Πλάτων παρουσιάζει τις φιλοσοφικές σκέψεις του σε μορφή διαλόγων. Πολλοί scholars έχουν ερωτηθεί γι' αυτό και έχουν συζητηθεί διάφορες απαντήσεις στο ερώτημα τούτο. Μια ομάδα ερευνητών συσχετίζει την επιλογή αυτή με το δράμα και εξετάζει τον Πλάτωνα ως δραματουργό, γράφοντας όχι έμμετρα θεατρικά έργα, όπως οι τραγικοί ποιητές και ο Αριστοφάνης, αλλά χρησιμοποιώντας τον πεζό λόγο (J. Gordon, *Turning Toward Philosophy: Literary Device and Dramatic Structure in Plato's Dialogues*, University Park, Pa. 1999, σσ. 63-92, M. Gifford, «Dramatic Dialectic in Republic Book 1», *Oxford Studies in Ancient Philosophy* 20, 2001, σσ. 35-106, R. Blondell, *The Play of Character in Plato's Dialogues*, Cambridge 2002, σσ. 4-52, M. Puchner, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford 2010, σσ. 3-35). Αυτό είναι ένα θέμα που αφορά και ενδιαφέρει άμεσα και τη Θεατρολογία. Προκαλεί όμως ενδεχομένως κάποια έκπληξη, γιατί ως γνωστόν ο Πλάτων έχει εξοβελίσει το θέατρο από την *Πολιτεία*, αλλά από την άλλη, όπως απέδειξε πρώτα η διδακτορική διατριβή του Άγγελου Κάργα (A. Kargas, *The Truest Tragedy: A Study of Plato's Laws*, London 1998), οι *Νόμοι* σχετίζονται εντονότατα με την τραγωδία. Το θέμα λοιπόν βρίσκεται «στον αέρα». Η έκπληξη ίσως να γίνει ακόμα λιγότερη, αν υπολογίσουμε ότι ο συγγραφέας έχει μνηθεί στο πανεπιστήμιο Αθηνών από την Μαρίκα Θωμαδάκη στα μυστικά της θεατρικής σημειολογίας, όπως μαθαίνουμε από τα Acknowledgements, αλλά διαφαίνεται και σε μερικά σημεία του βιβλίου (π.χ. σσ. 22 εξ.).

Στον τέταρτο αιώνα το θέατρο ήταν η κυρίαρχη μορφή της λογοτεχνικής επικοινωνίας· το επιχείρημα ότι στην ανάπτυξη των φιλοσοφικών θέσεων του δασκάλου του Σωκράτη και όλο και περισσότερο των δικών του χρησιμοποιεί ένα πολύ γνωστό και αγαπητό medium επικοινωνίας, ακούγεται λογικό. «Theatre was a dominant mode of discourse throughout the fourth century and tended to infiltrate any sort of public or publicised communication. It seems reasonable to assume that Plato's writings would be defined and received in relation to their poetical predecessors and contemporaries. The author himself does not seem to have been unaware of this. Indeed, features of his dialogues point to an underlying dialectics with dramatic poetry, exemplified by comment on and appropriation of dramatic techniques and conventions. A reading that takes as its starting point this dialectical relationship not only contextualises Plato's works but may also reveal an additional dimension: the possibility that the dialogues were liable to be read as the Platonic equivalent to the dramatists' plays» (σ. 19). Το θέατρο της φιλοσοφίας και οι πλατωνικοί διάλογοι ως εναλλακτικό δράμα (ελάχιστη δράση και σωματική κίνηση, κυρίαρχη η επιχειρηματολογία, κανένας χορός να τραγουδά, καμιά θεσμοθετημένη παράσταση).

Αυτή η ενδιαφέρουσα θεωρία τεκμηριώνεται σε επάλληλα βήματα: πρώτα συγκεντρώνονται ενδείξεις για το γεγονός ότι οι ίδιοι οι αρχαίοι εξελάμβαναν τον διάλογο ως μια μορφή της δραματικής λογοτεχνίας (κεφ. 2 «The metatheatre of dialogue» σσ. 24 εξ. – ο όρος εδώ είναι λίγο παρεξηγήσιμος· δεν εννοεί τον αναστοχασμό της θεματοποίησης του εαυτού, αλλά κάτι ανάλογο με τη διακειμενικότητα, μια κρυφή συσχέτιση των διαλόγων με τις παραστάσεις του θεάτρου: «Plato's works are metatheatrical texts in the sense that they are prose dramas that define themselves in constant dialogue with their counterparts in verse through emulation and transcendence», σ. 22), η οποία, στην πεζή της εκδοχή, προϋπήρχε στους Προσωκρατικούς και Σοφιστές (σσ. 32-49) αλλά και στους ιστοριογράφους, στον Επίχαρμο και τους σικελικούς μίμους, όπως άλλωστε και στους άλλους μάρτυρες και συγγραφείς των σωκρατικών διαλόγων (σσ. 49-56). Αναλύοντας τους ίδιους τους Πλατωνικούς διαλόγους, ο Πλάτων εμφανίζεται ως συγγραφέας πεζών δραματικών έργων ως εναλλακτική μορφή προς τα δράματα του θεάτρου, χρησιμοποιώντας την κυρίαρχη μορφή της δημόσιας επικοινωνίας της εποχής και συνεχίζοντας την παράδοση των φιλοσόφων-ποιητών σαν τον Παρμενίδα και τον Εμπεδοκλή (σσ. 56-103). Το νέο στοιχείο των δικών του διαλόγων ήταν βέβαια η δραματική ποιότητα και η χρήση θεατρικών συμβάσεων· η συσχέτιση και σύγκριση τέτοιων μορφών του λόγου με το θέατρο ήταν στην Αθήνα του 4^{ου} αιώνα αναπόφευκτη. Και πράγματι, στους διαλόγους υπάρχουν κατά λέξιν αναφορές και άλλες μορφές άμεσης και έμμεσης διακειμενικότητας με τις τραγωδίες, κυρίως του Ευριπίδη (σσ. 60 εξ.), αλλά και έμμεσες σκηνικές οδηγίες για το stage business της νοερής παράστασης· υπάρχουν αλλαγές «σκηνικού» χώρου, ένας «βουβός» χορός από παρισταμένους είναι παρών, υπάρχουν τραγικά, κωμικά και σατυρικά στοιχεία στον προφορικό λόγο τους, καθώς και το σκηνικό, το οποίο είναι το συμπόσιο (ο συγγρ. αναφέρει τους διαλόγους ως τέταρτο δραματικό είδος, σσ. 71 εξ.), και η υπόθεση του έργου είναι ένα «self-reflective storytelling» (σσ. 77 εξ.). Στους *Νόμους* η συσχέτιση με την τραγωδία είναι ακόμα πιο έντονη: η μορφή του τραγικού ποιητή ως αρχηγού των κυβερνώντων στην πόλη αναφέρεται σε τουλάχιστον τρία σημεία του έργου, ήδη στον πρόλογο (σσ. 94 εξ.): «these poets happen to be the city's magistrates, who claim paradoxically that the genuine tragedy is not the one presented on stage but the other one experienced in everyday reality, as citizens lead their lives performing their roles as scripted by their legislation. A theatre taken out into the streets, as it were, does not leave much breathing space for a theatre of the stage» (σσ. 95 εξ.). Εδώ διαμορφώνεται ήδη η ιδέα του κοσμοθέατρου, που θα ανα-

πτύξουν ο Επίκτητος και ο Πλωτίνος (Β. Πούχχερ, «Οι τύχες της θεατρικής ορολογίας της αρχαιότητας στην ελληνική παράδοση», *Μνείες και μνήμες*, Αθήνα 2006, σσ. 19-84, ιδίως σσ. 50-57) καθώς και η αίσθηση της θεατρικότητας της δημόσιας ζωής, η οποία θα είναι τόσο έντονη στα ελληνιστικά και αυτοκρατορικά χρόνια (Α. Χανιώτης, *Θεατρικότητα και Δημόσιος Βίος στον Ελληνιστικό Κόσμο*, Ηράκλειο 2009).

Το τρίτο κεφάλαιο προχωράει ακόμα περισσότερο: υπάρχουν ενδείξεις, κατά τον συγγραφέα, ότι οι Πλατωνικοί διάλογοι αντιμετωπίστηκαν στον καιρό τους ως έργα που θα μπορούσαν να παρασταθούν (σσ. 129-140). Για τη σύγκριση των μίμων του Σώφρονος με τους διαλόγους του Πλάτωνα υπάρχουν χωρία ήδη στον Αριστοτέλη, αλλά και στον ρήτορα Θεμιστίο, στο *Περί ερμηνείας* του Δημήτριου, και αργότερα στα πρωτοχριστιανικά χρόνια και στα πατερικά γράμματα π.χ. στους λόγους του Αγίου Βασιλείου. Για μια δημόσια παρουσίαση των διαλόγων συνηγορεί και το γεγονός ότι λογοτεχνικά συνθέματα συνήθως απαγγέλλονται (όπως στην ύστερη αρχαιότητα και το Βυζάντιο τα «θέατρα», φιλολογικές εκδηλώσεις με την απαγγελία ρητορικών λογοτεχνημάτων). Δεν γνωρίζουμε πώς οι Πλατωνικοί διάλογοι έφταναν στο κοινό τους, αλλά στην εισαγωγή του *Θεαίτητου* (Theaetetus) υπάρχει ένα χωρίο (142a-143e), το οποίο μπορεί να ερμηνευτεί ως τρόπος περιγραφής της «παράστασης» των διαλόγων: όχι μόνο δημόσια απαγγελία από έναν άνθρωπο που αλλάζει τη φωνή ανάλογα με το ποιος μιλάει, δηλαδή «αναλόγιο» (Blondell, *ό.π.*, σ. 24), αλλά κανονική παράσταση με μοιρασμένους ρόλους (σσ. 140 εξ.). Το πρόβλημα μοιάζει λίγο με τους *Μυμιάμβους* του Ηρόνδα έναν αιώνα αργότερα, αν έχουν παρασταθεί ή απλώς απαγγελθεί από έναν μίμο που «παίζει» όλους τους ρόλους, σε αναλόγιο (Β. Πούχχερ, «Η αντίληψη του χώρου στους *Μυμιάμβους* του Ηρόνδα», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 2005, σσ. 13-50).

Το τέταρτο κεφάλαιο, «Plato's "theatre"» (σσ. 155-255) συγκεντρώνει και αναλύει τις ενδείξεις για πραγματικές παραστάσεις: η πρώτη είναι μια classical bronze statue-group depicting Papposilenos and Dionysos (440/430-370 π. Χ., που σώζεται σε ελληνιστική αντιγραφή), ο πρώτος να έχει την έκφραση του προσώπου του Σωκράτη, η δεύτερη η ομαδοποίηση των διαλόγων ήδη κατά την αρχαιότητα σε τριλογίες και τετραλογίες, η τρίτη ένα απόσπασμα παπύρου του 2^{ου} αιώνα μ. Χ. για μια παράσταση του *Κρατύλον*, η τέταρτη μαρτυρίες του Πλούταρχου και του Αθήναιου για την παράσταση των πλατωνικών διαλόγων σε «dinner theatre» στη Ρώμη, η πέμπτη ορισμένα σημεία σε πάπυρο του 2^{ου} αιώνα μ. Χ. που θα μπορούσαν να ερμηνευτούν ως σημάδια απαγγελίας σε μια παράσταση, και έκτη και τελευταία ένα μωσαϊκό στο «σπίτι του Μένανδρου» στη Μυτιλήνη στον 4^ο αιώνα μ. Χ., παρουσιάζοντας μια σκηνή από τον *Φαίδωνα* με τον Σωκράτη. Αυτά τα pieces of evidence βέβαια είναι διαφορετικής σημασίας και ενδεικτικής βαρύτητας. Μια σύντομη βιβλιοκρισία δεν μπορεί να υπεισέλθει βαθύτερα στις λεπτομέρειες και να ζυγίσει τα υπέρ και τα κατά της εκάστοτε επιχειρηματολογίας. Πάντως η συζήτηση για τόσο διαφορετικά θέματα μεταξύ τους είναι καθαυτό συναρπαστική και το «εύρημα» του συνδυασμού τόσων διαφορετικών στοιχείων γοητεύει από μόνο του: το άγαλμα (σσ. 159 εξ.), η ταξινόμηση των διαλόγων από τον Θράσυλλο του 1^{ου} αιώνα μ. Χ. ίσως προέρχεται από τον ίδιο τον Πλάτωνα (σσ. 178 εξ.), το papyrus fragment *POxy* pxxiii 4941 από το 2^ο αιώνα μ. Χ. (σσ. 192 εξ.), το θέατρο του συμποσίου στη Ρώμη (dinner theatre) στον Πλούταρχο (711B-C) και τον Αθήναιο (*Δειπν.* 9.381f-382b) (σσ. 197 εξ.), τα πρόσθετα σημάδια (από δεύτερο χέρι) εκφώνησης του κεμένου στο πάπυρο *POxy* xiii 1624, 337b3-357b2 (σσ. 226 εξ.), το μωσαϊκό της Μυτιλήνης (σσ. 238 εξ.).

Αυτές είναι ενδείξεις, μερικές από τις οποίες είναι και συζητήσιμες, που διασκορπίζονται σ' έναν χρονολογικό ορίζοντα περίπου 800 χρόνων και προέρχονται από διάφορους

χώρους της αρχαιολογίας, της τέχνης, της ιστορίας και της λογοτεχνίας. Ενώ υπάρχει, απ' ό,τι φαίνεται *hard evidence*, πως οι πλατωνικοί διάλογοι απαγγέλλονταν (παριστάνονταν;) σε ρωμαϊκά συμπόσια μαζί με μίμους, παντομίμους, σκηνές από κωμωδίες και τραγωδίες, χορούς και άλλα θέματα, και οι πιθανότητες πραγματικών δημόσιων παρουσιάσεων αυξάνεται στα ελληνικά και αυτοκρατορικά χρόνια, παραμένει μια κάποια υποψία, πως η θεωρία αυτή αποτελεί μια προβολή προς τα πίσω (*Rückprojizierung*) της ιδέας της παράστασης των διαλόγων στην Ακαδημία του Πλάτωνος.

Πα τον λόγο αυτό στη σύνοψη των επιχειρημάτων του ο συγγρ. είναι πολύ προσεκτικός: «The evidence examined so far represents a variety of archaeological and literary material that spans a considerable amount of time. The “fragments” of the last chapter in combination with the testimonies of literary theorists (Demetrios, the Anonymous of *POxy* xlv 3219) and other authors indicate that there was throughout antiquity a tradition of interpreting the Platonic dialogue as a piece of dramatic performance literature. It may be argued that this reading constituted a basic feature of the Platonic interpretation from the fourth century BC onwards. The recognition of this dimension may have some interesting implications for the history of the reception of the dialogues. [...] More than in the study of reception, the image of “Plato the metatheatrical dramatist” is particularly helpful for a reconstruction of the function of the dialogues in a fourth-century BC context. By founding his own school Plato may have intended to establish himself as an alternative voice of authority in the polis. By constructing a new hero, the philosopher, he offered a model for emulation by anyone willing to attempt it. By creating his own type of theatre, he claimed for himself the role of the educator of his community traditionally attributed to Homer and the tragedians. The presentation of a dialogue in the Academy may be seen as the (Platonic) equivalent of the staging of a play in the theatre. The continuous interplay with and transformation of the theatrical language supports this view... A reading of Plato's dialogues as performance texts may also pave the way for their interpretation in the context of performance literature in fourth-century Athens. If they were composed for an oral presentation (recitation and dramatisation) in front of an audience on certain occasions, it follows that for a full appreciation of their meaning one may not leave out elements usually associated with the experiences of “theatre-goers”, as, for instance, the emotional response, and not with the responses of a reflective solitary reader. [...] The aim of the present study has been much narrower, namely to present the evidence from the dialogues themselves and from the later tradition that attests to the metatheatrical character of Plato's texts. That Plato is mainly known as a great philosopher is nothing to be surprised about: he certainly was one. The point is that for him to be a writer of philosophy meant primarily to be the composer of the “truest tragedy”. Let it be said in conclusion that to see Plato as a fellow-dramatist and successor of Euripides may not be so far from the truth after all» (σσ. 256 εξ.). Το τελευταίο ακούγεται λίγο υπερβολικό, αλλά και οι υπερβολές έχουν τη λειτουργία τους και τη γοητεία τους και μπορεί, εν τέλει, να κινητοποιήσουν την έρευνα πολύ περισσότερο απ' ό,τι οι μετρημένες και μετρήσιμες απόψεις, που έχουν επιβεβαιωθεί και στέκονται αγκλόνητες στην ιστορία της επιστήμης.

Ο συγγρ. προσθέτει ακόμα σ' ένα appendix (σσ. 258 εξ.) αποσπάσματα από μια αμφιλεγόμενη επιγραφή που βρέθηκε στην Πλατωνική Ακαδημία και μπορεί ενδεχομένως να συσχετίζεται με μια «τετραλογία» πλατωνικών διαλόγων. Ακολουθούν ακόμα οι σχεδόν 50 σελίδες βιβλιογραφίας (σσ. 268-316) με περ. 1200 references, που αποδεικνύουν την εξαιρετική τεκμηρίωση της εργασίας, το ευρετήριο (σσ. 317 εξ.) και το index locorum (σσ. 323 εξ.)

Στο τέλος μια θεατρολογική ακόμα παρατήρηση, που έχει σχέση με τους μηχανισμούς της μέθεξης και της ταύτισης, της διασκέδασης και του σασπένς: τι είδους θέατρο θα ήταν αυτό, μεν «εναλλακτικό» και σε αντίστιξη προς την κάθαυση της τραγωδίας, αλλά βαρετό για τον πολύ κόσμο (αν και οι σύγχρονες φιλοσοφικές δραματικές διασκευές του Θεοδοίου Πελεγρίνη τα τελευταία χρόνια έδειχναν πως με την κατάλληλη δραματοποίηση τέτοιες παραστάσεις μπορεί να έχουν κάποιο ενδιαφέρον, αλλά γίνονται με μοντέρνα υποκριτική και ελεύθερη διασκευή και ανασύνθεση του υλικού). Θα γίνονταν προφανώς χωρίς προσωπείο και στα σοβαρά πλαίσια της Ακαδημίας, άρα με συγκρατημένο κινησιολογικό κώδικα του σώματος, στατικό παίξιμο σε πόζες και στάσεις κτλ. Σχετικά με την εξέταση της πιθανότητας του ανεβάσματος των *Μιμιάμβων* του Ηρώνδα σε κανονική θεατρική παράσταση έφτασα στο συμπέρασμα, πως η ανάλυση των ίδιων των κειμένων δεν δείχνει προς αυτή τη κατεύθυνση (όπως ισχυρίστηκε ο G. Mastromarco, *The Public of Herondas*, Amsterdam 1984) αλλά προς την απαγγελία ενός μοναδικού μίμου (αναλόγιο) με εναλλαγή φωνής και κάποια υποτυπώδη υποκριτικά στοιχεία (μιμική, χειρονομίες). Κάτι τέτοιο θεωρώ και πιο πιθανό για μια δημόσια παρουσίαση των Πλατωνικών διαλόγων· η ιδέα της απαγγελίας είναι σχεδόν υποχρεωτική, γιατί τα περισσότερα κείμενα της αρχαιότητας, λογοτεχνικά και ρητορικά, όπως και του Βυζαντίου, δεν γράφτηκαν για σιωπηλό διάβασμα (το οποίο ήταν πιθανώς και άγνωστο) αλλά για δυνατή απαγγελία· η προφορικότητα του πολιτισμού ήταν ακόμα τόσο έντονη που η δημόσια παρουσίαση των περισσότερων κειμένων μπροστά από κάποιο ακροατήριο είναι εξαιρετικά πιθανή (αργότερα αυτές οι απαγγελίες λέγονται και «θέατρα»). Η συνύπαρξη της προφορικότητας με την εγγραμματοσύνη στην αρχαιότητα είναι όμως ένα μεγάλο θέμα με πολλή βιβλιογραφία. Το κοινό των πλατωνικών διαλόγων για τον Σωκράτη όμως πρέπει να γινόταν στα πλαίσια της Ακαδημίας και μπροστά από ένα κοινό μαθητών και μυημένων, να μεν «εναλλακτικό θέατρο» σε αντίστιξη με τις γεμάτη πάθους, εγγλήματα και φρίκη τραγωδίες, αλλά χωρίς το διονυσιακό πλαίσιο, τη μάσκα με τον όγκο, την υποκριτική και μεταμφίεση, τον αγώνα των φυλών και τους κριτές, χωρίς χορό και τραγούδι, χωρίς ποίηση· θέατρο του στοχασμού και της φιλοσοφικής σκέψης μπροστά σε ένα κοινό ειδικών, των μελών της Ακαδημίας, για να διαδοθούν τα μαθήματα του μεγάλου δασκάλου, του Σωκράτη, και στους πιο όψιμους διαλόγους του ίδιου του Πλάτωνα· διδακτικό θέατρο μιας ανώτατης σχολής που βασίζεται σχεδόν αποκλειστικά στην απαγγελία. Στον εξωστρεφή κόσμο των ελληνιστικών χρόνων αυτοί οι διδακτικοί διάλογοι ύστερα μπορεί να ταξιδεύουν και σε άλλους χώρους και να παριστάνονται μπροστά από διαφορετικά κοινά, παρασυρμένα από τη γενικότερη «θεατρικότητα» και συγκρητισμό ολόκληρου του πολιτισμού και του δημόσιου βίου σ' όλες τις εκφάνσεις του. Αλλά και αυτό νοείται μόνο ως αντίδραση κύκλων της διανόησης στους έντονα αισθηματικούς και αισθησιακούς μίμους και παντομίμους που παρέσυραν τα πλήθη αλλά και τους διανοούμενους της ύστερης αρχαιότητας.

Εξαιρετική εργασία, πυκνά τεκμηριωμένη, που απλώνεται σε πολλούς και διαφορετικούς χώρους και χρόνους, για να υποστηρίξει μια γοητευτική υπόθεση που θα συζητηθεί (αν και η ίδια είναι μέρος μιας ήδη υπαρκτής συζήτησης), αν και οι πιθανότητες μιας τελικής επίλυσης του προβλήματος που τίθεται με οριστικό τρόπο δεν είναι μεγάλες. Αλλά σε πολλές πτυχές του πολιτισμού του αρχαίου κόσμου η γνώση μας στηρίζεται σε πιθανότητες και υποθέσεις. Άλλωστε η εμπνευσμένη αυτή θεωρία, και να μην είναι επαληθεύσιμη, οδήγησε σε μια εργασία που διαβάζεται με ενδιαφέρον και θαυμάζεται για την εμβριθεία και τεκμηριωμένη επιχειρηματολογία της.

EDITH HALL – AMANDA WRIGLEY (eds.), *Aristophanes in Performance 421 BC – AD 2007. Peace, Birds, and Frogs*, Oxford, Legenda – Modern Humanities Research Association and Maney Publishing 2007, σελ. XIX+390, 59 εικ., ISBN 9-781-904350-61-3.

Μετά τους τόμους *Medea in Performance 1500-2000*, Oxford 2000, *Dionysus Since 69. Greek Tagedy at the Dawn of the Third Millenium*, Oxford 2004 και *Agamemnon in Performance 459 BC to AD 2004*, Oxford 2005 –βλ. τις βιβλιοκρισίες μου στην *Παράβαση* 5 (2004), σσ. 448-451, 7 (2006), σσ. 479-488, 9 (2009), σσ. 775-778–, το Archive of Performances of Greek and Roman Drama στην Οξφόρδη εκδίδει άλλον έναν τόμο πρακτικών, που εστιάζουν στη θεατρική παράσταση και στην ιστορία της πρόσληψης· αφιερώνονται αυτή τη φορά όχι στην τραγωδία αλλά στην κωμωδία, και το σχετικό συνέδριο με τίτλο «Aristophanes Upstairs and Downstairs: *Peace, Birds and Frogs* in Ancient and Modern Performance» έλαβε χώρα στο Magdalen College στην Οξφόρδη από τις 16 ως τις 18 Σεπτεμβρίου 2004. Η πρόσληψη του Αριστοφάνη βέβαια δεν ήταν τόσο θεαματική όπως αυτή τη τριανδρία των τραγικών, ούτε έχει ερευνηθεί σε τέτοιο βάθος. Ωστόσο, όπως σημειώνει η Edith Hall στην Εισαγωγή της, «Introduction: Aristophanic Laughter across the Centuries» (σσ. 1-29), ο μεγάλος κωμωδιογράφος της αρχαιότητας έγινε σημαντικός όχι μόνο για τη φιλολογία και το πρακτικό θέατρο, αλλά και για τη θεωρία της κωμωδίας και του κωμικού στοιχείου εν γένει. «In all cultural history, few figures are as hard to avoid as Aristophanes. There can be no satisfactory cultural history that ignores comedy, and from Aristotle onwards no worthwhile discussion of comedy, jokes, or humour has been able to ignore Aristophanes». Αυτό δεν ισχύει μόνο για το εξω-ευρωπαϊκό θέατρο, αλλά και για τον ίδιο τον δυτικό «κανόνα» του θεάτρου: «Precedents for every single tradition of comic theatre and humour in the West have also, with justification, been identified in Aristophanes: personal satire, philosophical satire, mimicry, parody, puns, *double entendre*, Saturnalian role inversion, Rabelaisian and Bakhtinian carnival, drag acts and cross-dressing, stand-up, bawd and scatology, slapstick, farce and knockabout» (σ. 1). Η Εισαγωγή εξηγεί και την επιλογή των τριών αυτών κωμωδιών: περιέχουν ένα ταξίδι, αναβατικό (upstairs) και καταβατικό (downstairs), το οποίο συνδέεται άρρηκτα με πολιτικά γεγονότα και θέματα. Στην Εισαγωγή δίδεται επίσης μια σύντομη επιθεώρηση των έως τώρα μελετημάτων για την πρόσληψη του Αριστοφάνη: για τις γερμανικές μεταφράσεις του 19^{ου} αιώνα, που ασκούσαν πολιτική κριτική (M. Holtermann, *Der deutsche Aristophanes: Die Rezeption eines politischen Dichters im 19. Jahrhundert*, Göttingen 2004), για την πρόσληψη του Αριστοφάνη στην Ελλάδα (G. van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton 2000 –βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 5 (2004), σσ. 416-419, βλ. και Μ. Μανρογένη, «Το βουλευβάργο και η σκηνική ερμηνεία της Αττικής Κωμωδίας», *Πρακτικά Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Αθήνα 2004, σσ. 265-273– ή ένα τεύχος αφιερωμένο στην πρόσληψη των *Θεσμοφοριαζουσών*: M.-K. Gamel (ed.), «Performing/Transforming Aristophanes' *Thesmophoriazousai*», special issue of *American Journal of Philology* 123/2 (2002). Όπως διευκρινίζει η πρώτη εκδότρια, ο τόμος αυτός, που συμπεριλαμβάνει και κεφάλαια τα οποία δεν αποτελούσαν ανακοινώσεις στο αναφερόμενο συνέδριο, δεν μπορεί να καλύψει με συστηματικό τρόπο το κενό αυτό, ούτε έχει τέτοια στοχοθεσία. Στη συνέχεια η Εισαγωγή δίνει μια σφαιρική εποπτεία για την πορεία της πρόσληψης του Αριστοφάνη μέσα στους αιώνες, ακολουθώντας τη διάρθρωση του τόμου σε θεματικές ενότητες και κεφάλαια, για να συμπεράνει στο τέ-

λος τα εξής: «As this Introduction has indicatd, Aristophanes has been configured over the last five centuries, by people whom the reader will meet in the course of this volume, as a realist and a surrealist, proto-Brechtian and proto-Absurdist, philosopher and philistine, amoral satirist and moral sage, revolutionary and counter-revolutionary, sexist and feminist, forerunner of Christianity, and as a boorish anti-clerical loudmouth. But there is another, more aesthetically oriented and poetic Aristophanes with an important place in the story. “The person who wants to learn about metre should begin with Aristophanes”, announced the incomparable German scholar Ulrich von Wilamowitz-Moellendorff eighty years ago, in response to the remarkable variety and vigour of the verse forms to be found in all the comedies» (σ. 23).

Το κυρίως σώμα του βιβλίου χωρίζεται σε τέσσερις θεματικές ενότητες: το πρώτο μέρος, *Precedents*, περιέχει τρεις ανακοινώσεις: Ewen Bowie, «The Ups and Downs of Aristophanic Travel» (σ. 32 εξ.), που παρακολουθεί το διακεκομμένο παιχνίδι των αριστοφανικών αναφορών και απηχίσεων σε μεταγενέστερους συγγραφείς, κυρίως τον Λουκιανό και τον Αντώνιο Διαγένη, τελειώνοντας με έναν πίνακα όπου ομαδοποιούνται οι αναφορές χωρίων από διάφορες αριστοφανικές κωμωδίες σε μεταγενέστερους συγγραφείς, Matthew Steggle, «Aristophanes in Early Modern England» (σ. 52 εξ.) – παράσταση του *Πλούτου* το 1536 στο Trinity College του Cambridge στα αρχαία ελληνικά, ο Αριστοφάνης στην Ελισαβετιανή εποχή και μετά, Edith Hall, «The English-Speaking Aristophanes 1650-1914» (σ. 66 εξ.), δίνοντας μια αντίστοιχη ιστορική επιθεώρηση, όπως έκανε πρόσφατα για την ελληνική τραγωδία στην Αγγλία: E. Hall – F. Macintosh, *Greek Tragedy and the British Theatre, 1660-1914*, Oxford 2005, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 8 (2008), σσ. 655-660.

Ενώ το πρώτο μέρος των πρακτικών ήταν αφιερωμένο στις παραστάσεις του Αριστοφάνη διαχρονικά ως τις αρχές του 20^{ού} αιώνα, το δεύτερο εστιάζει στις εκδόσεις: *Excursus: Publication as Performance*. Ξεκινά με την Rosie Wyles, «Publication as Intervention: Aristophanes in 1659» (σ. 95 εξ.), που αναλύει τη μετάφραση/διασκευή του *Πλούτου* «The World’s Idol; or, Plutus the God of Wealth» κάποιου H. H. B. στο Λονδίνο των κλειστών θεάτρων την εποχή του Πουριτανών, μετάφραση που δίνει μια χριστιανική εκδοχή του έργου· συνεχίζει με τον Χαράλαμπο Ορφανό, «Revolutionary Aristophanes?» (σ. 106 εξ.), εστιάζοντας στη *Lisistrata ou les Athéniennes* του François-Benoît Hoffman, που παίχθηκε το 1801/02 στο Παρίσι προς το τέλος της Γαλλικής Επανάστασης· η Phiroze Vasunia, «Aristophanes’ *Wealth* and Dalpatram’s *Lakshmi*» (σ. 117 εξ.), επιχειρεί μια ανάλυση της μετάφρασης/διασκευής του *Πλούτου* στην Ινδία του 19^{ου} αιώνα.

Το τρίτο μέρος έχει τον τίτλο *Revival to Repertoire*, εστιάζει στον 20^ό πλέον αιώνα και περιέχει πέντε ανακοινώσεις (κεφ. 8-12). Το μελέτημα της Amanda Wrigley, «Aristophanes Revitalized! Music and Spectacle on the Academic Stage» (σ. 136 εξ.), παρουσιάζει τις ακαδημαϊκές παραστάσεις στα πανεπιστήμια της Οξφόρδης και του Cambridge, η Gonda Van Steen, «From Scandal to Success Story: Aristophanes’ *Birds* as Staged by Karolos Koun» (σ. 155 εξ.), αναλύει την παράσταση των *Ορνίθων* από το σκάνδαλο του 1959 έως την παγκόσμια επιτυχία, επίσης με τις αριστοφανικές ερμηνείες του Κουν ασχολείται η Αγγελική Βαράκη, «The Use of Masks in Koun’s Stage Interpretations of *Birds*, *Frogs*, and *Peace*» (σ. 179 εξ.)· επίσης στις αρχές της δεκαετίας του 1960 μάς μεταφέρει ο Bernd Seidensticker, «“Aristophanes is back!” Peter Hack’s Adaptation of *Peace*» (σ. 194 εξ.) για τη διασκευή που παρουσιάστηκε το 1962 στο Deutsches Theater στο Ανατολικό Βερολίνο, ενώ η Mary-Kay Gamel παρουσιάζει μια σύγχρονη παράσταση – αμερικανική διασκευή στη μουσική

σύνθεση του Stephen Sondheim: «Sondheim Floats Frogs» (σσ. 209 εξ.), που παίχθηκε το 2004 στο Lincoln Center Theater στο Vivian Beaumont στη Νέα Υόρκη.

Το τέταρτο μέρος του τόμου, *Close Encounters*, αποτελείται από επτά ανακοινώσεις (κεφ. 13-19) και ασχολείται με επιλεγμένες παραστάσεις και μεταφράσεις. Την αρχή κάνει η Betine van Zyl Smit, «Freeing Aristophanes in South Africa: From High Culture to Contemporary Satire», (σσ. 232 εξ.): ιχνηλατεί την τύχη της αττικής κωμωδίας στη Νότια Αφρική του apartheid· η Malika Bastin-Hammou μας μεταφέρει στη Γαλλία: «Aristophanes' Peace on the Twentieth-Century French Stage: From Political Statement to Artistic Failure» (σσ. 247 εξ.), η Martina Treu στην Ιταλία: «Poetry and Politics, Advice and Abuse: The Aristophanic Chorus on the Italian Stage» (σσ. 255 εξ.)· επίσης στην Ιταλία παραμένει η ανακοίνωση της Francesca Schironi, «A Poet without "Gravity": Aristophanes on the Italian Stage» (σσ. 267 εξ.) – *Βάτραχοι* του Luca Ronconi στις Συρακούσες το 2002. Τη δική του αγγλική διασκευή των *Ορνίθων* παρουσιάζει ο Sean O'Brien, «A Version of *The Birds* in Two Productions» (σσ. 276 εξ.). Το μεταφραστικό πρόβλημα κυριαρχεί σ' αυτές τις ανακοινώσεις, όπως και σ' αυτή του Michael Silk, «Translating/Transposing Aristophanes» (σσ. 287 εξ.)· ειδικά τα αριστοφανικά κείμενα αναγκαστικά παραφράζονται ή διασκευάζονται (βλ. στην *Παράβαση* τη διδακτορική διατριβή της Βίκυς Δ. Μαντέλη, *Η απόδοση των «Αχαρνέων» του Αριστοφάνη στη νεοελληνική σκηνή: μετάφραση και παράσταση*, Αθήνα 2009). Μια βιβλιογραφική ενημέρωση παρουσιάζει στο τέλος η Βασιλική Παννοπούλου, «Aristophanes in Translation before 1920» (σσ. 309 εξ.), καταρτίζοντας έναν κατάλογο από το 1498 ως το 1920 σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες. Ακολουθεί η γενική βιβλιογραφία του τόμου (σσ. 343 εξ.) που συμπεριλαμβάνει όλα τα μελετήματα, και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 377 εξ.). Όπως αρμόζει στην σκοποθεσία του τόμου (ανάλυση παραστάσεων) και στον δραματουργό των κωμωδιών (Αριστοφάνης), η εικονογράφηση είναι πλούσια, κατατοπιστική και απαραίτητη. Όπως και οι άλλοι τόμοι πρακτικών, που έχει δημοσιεύσει το Archive of Performances of Greek and Roman Drama στην Οξφόρδη, και αυτός προωθεί στο συνολό του ένα ερευνητικό θέμα, το οποίο βρίσκει ολόένα και περισσότερο ενδιαφέρον στην Κλασική Φιλολογία και συνδέεται με τη Θεατρολογία και την Ιστορία του θεάτρου: το θέμα της πρόσληψης σε μετάφραση/διασκευή και στη σκηνική συγκεκριμενοποίηση αυτών των κειμένων. Η σχετική βιβλιογραφία αυξάνεται με ραγδαίους ρυθμούς και μέσα σ' αυτή, οι τόμοι των πρακτικών του αρχείου της Οξφόρδης έχουν μια ιδιαίτερη θέση.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

CONOR HANRATTY – ELEFThERIA IOANNIDOU (eds.), *Epidaurus Encounters. Greek Drama, Ancient Theatre and Modern Performance*, Berlin, Parodos 2011 (Epidaurus Forum I, European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama), σελ. 331, εικ., διαγράμματα, ISBN 978-3-938880-38-8.

Το Arc-Net (Ευρωπαϊκό Δίκτυο Έρευνας και Τεκμηρίωσης Παραστάσεων του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος / European Network of Research and Documentation of Performances of Ancient Greek Drama) γιορτάζει τα 15 χρόνια της ύπαρξής του· ιδρύθηκε το 1997 από τον Πλάτωνα Μαυρομούστακο και τον Oliver Taplin με αρχικό στόχο τη δημιουργία μιας data-base για θεατρικές παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού ρεπερτορίου

σε όλες τις χώρες της Ευρώπης. Αποτελεί μια επιστημονική σύμπραξη κλασικών φιλολόγων και θεατρολόγων, αλλά όχι μόνο, για τη διαφώτιση της ιστορίας της πρόσληψης του αρχαίου ελληνικού δράματος στον ευρωπαϊκό πολιτισμό, στο βαθμό που η μελέτη, ερμηνεία, ο σχολιασμός, η μετάφραση και διασκευή, καθώς και η κάθε θεατρική παράσταση εγγράφονται στην ίδια την παράδοση της αρχαίας θεατρικής γραμματείας και αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της. Η αλλιώς: οι ερμηνείες των τραγωδιών του Αισχύλου, μεταφράσεις, διασκευές, παραστάσεις κτλ. αποτελούν οι ίδιες τμήμα του ίδιου του Αισχύλου και κάθε ενασχόληση μαζί του δεν μπορεί να παραβλέψει το ιστορικό της πρόσληψής του. Το Arc-Net, με βάση αυτούς τους προβληματισμούς, ξεπέρασε όμως γρήγορα αυτό το τεχνοκρατικό στάδιο της συλλογής και ηλεκτρονικής κωδικοποίησης των δεδομένων, και διοργάνωσε, πέρα από τις ετήσιες συναντήσεις σε διάφορες χώρες και πανεπιστήμια, συνέδρια, εκθέσεις, εξέδωσε ένα ενημερωτικό περιοδικό (*Πάροδος*) με μελετήματα και βιβλιογραφίες, πραγματοποίησε αυτοτελείς εκδόσεις (1997), και από το 2002, με ιδιαίτερη επιτυχία διοργάνωσε τα summer courses στην Επίδαυρο, όπου συμμετέχουν φοιτητές και διδάσκοντες από όλες τις χώρες της Ευρώπης, και πέρα από τα μαθήματα και τις εργασίες συμμετέχουν και σε συζητήσεις με τους δημιουργούς, ηθοποιούς και θεατρανθρώπους του φεστιβάλ της Επίδαυρου. Οι απόφοιτοι των summer courses στη συνέχεια ανέπτυξαν δικές τους πρωτοβουλίες σε άλλες χώρες και οι συγκεντρώσεις και συζητήσεις, που είχαν έναυσμα την παρακολούθηση των εκδηλώσεων, θεωρητικών και πρακτικών, της Επίδαυρου, συνεχίζονταν σε πολλά επίπεδα. Επίσης οι διδάσκοντες των καλοκαιρινών μαθημάτων και τα μέλη της συντονιστικής επιτροπής αποτελούν πλέον ένα σφιχτό δίκτυο συναδελφικότητας, αλληλοενημέρωσης και φιλίας, που επιτρέπει συνεργασίες και σε πολλά άλλα επίπεδα. Το ιστορικό των σχετικών δραστηριοτήτων καθώς και τον κατάλογο των δεκάδων εκπροσώπων και πανεπιστημίων προσφέρει ένα σύντομο Foreword (σ. 9 εξ.). Το 2007 και το 2010 οργανώθηκαν και alumni conferences, όπου αυτή η πολλαπλασιαστική δυναμική των καλοκαιρινών συναντήσεων με τις συνέπειές τους σε διάφορες χώρες και διάφορα επίπεδα έγινε αντιληπτή. Το 2007 οργανώθηκε και ένα Work-in-Progress Forum, τον οποίο τα συμπεράσματα δημοσιεύονται στον τόμο αυτό των εκδόσεων Parodos στο Βερολίνο. Πρέπει να τονισθεί, πως η οργανωτική επιτροπή όλων αυτών των εκδηλώσεων απαρτίζεται, στη συντριπτική πλειοψηφία, από μεταπτυχιακούς φοιτητές, απόφοιτους και σήμερα εν μέρει πλέον διδάσκοντες του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών.

Σε μια Εισαγωγή (σ. 13 εξ.) οι εκδότες του τόμου παρουσιάζουν αναλυτικά τις ερευνητικές εργασίες φοιτητών και διδασκόντων και εξηγούν τη διαδικασία της επιλογής και της διαμόρφωσης των εργασιών. Αυτές χωρίζονται σε θεματικές ενότητες. Η πρώτη, *Reading Greek Antiquity*, ξεκινά με τις γραμματειακές πηγές για την αρχαία τέχνη, του Lauri Lehmann: «The New Overbeck: A New Edition of the Greek and Latin Sources on Ancient Sculptors and Painters» (σ. 21 εξ.): ακολουθούν πιο συγκεκριμένες ερμηνευτικές προσεγγίσεις: Litz Fitzgerald, «The Classical Greek Male as “the Other”: Medea’s Revenge» (σ. 37 εξ.), Rowan Fraser, «The Interactions of Male and Female Characters in Aeschylus» (σ. 45 εξ.), Έφη Παπαδοδήμα, «*Iphigenia among the Taurians: The Cultural Ascendancy of Hellas?*» (σ. 55 εξ.), θέματα λοιπόν που αφορούν τις gender studies και τους κοινωνικούς ρόλους των φύλων, το θέμα της ταυτότητας και του «άλλου» και το πρόβλημα της υποτιθέμενης πολιτισμικής ανωτερότητας. Το κείμενο της Pauline Rochelle θίγει ένα πιο σύνθετο θέμα: «Reaching Across the Diasporic Gulf – Shake Hands with the “Real” Agamemnon» (σ. 65 εξ.): εδώ εξετάζεται το μεθοδολογικό πρόβλημα, πώς η σύγχρονη ή ιστορική πρόσληψη, στη μετάθεση της μορφής του Αγαμέμνονα σ’ ένα διαφορετικό πολιτισμικό περιβάλλον, έχει αναπόφευκτες επιπτώσεις στον ίδιο τον πρωτότυπο Αγαμέμνονα

του αρχαίου δράματος και πώς τον βλέπουμε και τον ερμηνεύουμε, ένα φαινόμενο που μπορεί να ελληφθεί ως θετικός εμπλουτισμός του ερμηνευτικού εύρους ή ανεπιθύμητη απομάκρυνση της ερμηνείας από τα αρχικά συμφραζόμενα.

Η έκταση του κάθε μελετήματος είναι περιορισμένη· τελειώνει με τις υποσημειώσεις και μια σύντομη βιβλιογραφία. Η δεύτερη θεματική ενότητα αφιερώνεται στην *Greek Tragedy on Stage* και ξεκινά με τον Τσέχο θεατρολόγο David Drozd, «The *Oresteia*... Twice! The Same, but Different?» (σσ. 77 εξ.), συγκρίνοντας τη σκηνοθεσία του Milos Hynst το 1962 και το 1980. Η Μιχαέλα Αντωνίου μάς μεταφέρει στην Ελλάδα: «Time, Space and Acting Tragedy in Greece: A Relationship» (σσ. 91 εξ.), συγκρίνοντας τις παραστάσεις του Μιστριώτη με την εμφάνιση του Mounet-Sully το 1899 στην Αθήνα. Η Ελλάδα απασχολεί και την Μαίρη Ηλιάδη: «The *Persians*: Two Performances (1889 and 1934)» (σσ. 99 εξ.), δηλαδή η παράσταση του Α. Ρίζου Ραγκαβή και του Φ. Πολίτη, επηρεασμένη από τις εμφανίσεις του W. Leyhausen και την ομαδική απαγγελία. Ο Πέτρος Βραχιώτης παραθέτει στοιχεία από τη διδακτορική του διατριβή: «Classical Tragedies in Greece's Civil War Prison Islands» (σσ. 111 εξ.), ενώ η Ελευθερία Ιωαννίδου εστιάζει στις παραστάσεις αρχαίου δράματος του Μ. Μαρμαρινού: «Monumental Texts in Ruins: Greek Tragedy in Greece and Michael Marmarinos' Postmodern Stagings» (σσ. 121 εξ.), ένα στοχαστικό κείμενο με πυκνή τεκμηρίωση. Η τρίτη θεματική ενότητα φέρει τον τίτλο *Textual Encounters* και παραμένει στην αρχή στην Ελλάδα: Ιωάννα Ρεμεδιάκη, «A Journey into Language: Translations of the Third *Stasimon* of Sophocles' *Antigone* for the Modern Greek Stage (1863-2000)» (σσ. 149 εξ.), αντλώντας στοιχεία από τη διδακτορική της διατριβή για τις νεοελληνικές μεταφράσεις της *Αντιγόνης*. Πιο συγκεκριμένα στοχευμένο είναι το άρθρο της Ελίνας Δαγκονάκη: «The Chorus of *Electra* by Maria Lampadaridou-Pothou: A Political Anti-tragedy under the Colonels' Noses?» (σσ. 159 εξ.), για το έργο γραμμένο κατά την επταετία, το οποίο ωστόσο παραμένει αδημοσίευτο. Στη Νιγηρία μάς μεταφέρει ο Stefano Giovanni Caneva, «Between Drama and Ideology: The Case of *Oedipus* in Yoruba Theatrical Practice and Theory» (σσ. 167 εξ.), αναλύοντας το έργο *The Gods are not to Blame* του Ola Rotimi, μια διασκευή του *Οιδίποδα* που παραστάθηκε το 1968. Επίσης σε μια διασκευή του *Οιδίποδα* εστιάζει τον αναλυτικό του φακό ο Francesco Massa: «André Gide's *Oedipus*: Forbidden Desire and Rebellion against Social Convention» (σσ. 175 εξ.).

Στη συνέχεια ακολουθεί μια άλλη θεματική ενότητα: *Theatre Practice*. Ξεκινάει με τη Simona Jeselnik από τη Σλοβενία: η δική της συμβολή έχει τον τίτλο «The Quest for an Actor's Credibility» (σσ. 185 εξ.) και αναλύει τα υποκριτικά προβλήματα που θέτει ένα ολοβενικό μονόδραμα που σκηνοθέτησε για τον ηθοποιό. Ακολουθεί η Judith Blankenberg, «Text and Space in Dutch Postdramatic Theatre» (σσ. 195 εξ.). Η Verda Habib από την Τουρκία μιλάει για «Acting Principles in Ancient Greece and Contemporary Theatrical Approaches» (σσ. 201 εξ.), ενώ η τελευταία ανακοίνωση αυτής της ενότητας μάς μεταφέρει στις Κάτω Χώρες: Jolanda de Jong, «Deus in Space: Research in the Development of Space in the Performance of Greek Tragedy in the Netherlands (1891-2003)» (σσ. 211 εξ.). Η προτελευταία θεματική ενότητα επικεντρώνεται αποκλειστικά στην Ελλάδα και δεν περιορίζεται πια στην θεατρική πρόσληψη του αρχαίου δράματος: «Encounters and Transformations in Modern Greek Performance». Ξεκινά με τη Μαρία Χαμάλη, «Tennessee Williams and Karolos Koun: "What a Happy Coincidence"» (σσ. 227 εξ.)· ακολουθούν: Μαρία Δρουκοπούλου, «Jean Genet's Reception in Greece» (σσ. 245 εξ.), Μαρία Σεχοπούλου, «From North to South: Strindberg's Dream(&)play(s) in Greece» (σσ. 257 εξ.), Αφροδίτη Δημοπούλου, «Modern English and Irish Drama on the Greek Stage» (σσ. 267 εξ.), Έλενα Καμηλάρη, «Strategies of Adaptation: Radio Plays by the Greek Broadcasting Corporation

(1953-1967)» (σσ. 275 εξ.) και Χριστιάνα Καραποστόλου, «Greece's Farce-comedy: A Unique Theatrical Genre» (σσ. 287 εξ.). Πρόκειται κατά το πλείστον για συνόψεις από υπό επεξεργασία βρισκόμενες διδακτορικές διατριβές. Η τελευταία θεματική ενότητα αφιερώνεται στις *Creative Perspectives* και περιέχει τέσσερις ανακοινώσεις: Ρουμπίνη Μοσχοχωρίτη, «A Modern Directorial Approach to Ancient Greek Drama: Impossible?» (σσ. 297 εξ.), Hélia Correia, «Medea in Epidaurus» (σσ. 301 εξ.), Jaime Rocha, «The Birth of Agamemnon» (σσ. 307 εξ.) και Conor Hanratty, «Perseus' Mirror and the Empty Arch» (σσ. 313 εξ.), βιοματικές καταθέσεις θεατρανθρώπων, που σχετίζονται εν μέρει άμεσα με την Επίδανρο και τα summer courses. Χρήσιμα είναι τα βιογραφικά στο τέλος του τόμου (σσ. 323 εξ.), γιατί ο κύκλος των συμμετεχόντων στη συνάντηση αυτή ήταν ευρύς. Ευχάριστη έκπληξη είναι και η αθρόα συμμετοχή του δυνατού φύλου του ελληνικού στοιχείου στις παρουσιάσεις αυτές.

Ας ελπίσουμε πως τα summer courses θα βρουν και στο μέλλον την ηθική και υλική υποστήριξη που τους αξίζουν.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Eirene. Studia graeca et latina XLV (2009), I-II, σελ. 197, εκ., ISSN 0046-1628.

Το εκδιδόμενο από το Ινστιτούτο Κλασικών Μελετών της Τσεχικής Ακαδημίας Επιστημών στην Πράγα περιοδικό *Eirene* αφιερώνει το αναφερόμενο τεύχος στα *Theatralia* και στον Jean-Pierre Vernant. Αποτελεί μια ιδιαιτερότητα των αρχαίων ελληνικών σπουδών στην Τσεχία, που παρακολουθούν και τα βυζαντινά και τα νέα ελληνικά. Έτσι π.χ. βρίσκει κανείς στο τεύχος αυτό μια εκτενή βιβλιοκρισία της μονογραφίας του Πλ. Μαυρομούστακου, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση*, Αθήνα 2005, με τίτλο «Looking Back at Modern Greek Theatre» (σσ. 189-192) με λεπτομερειακή ανασκόπηση της πορείας του νεοελληνικού θεάτρου στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, βιβλιοκρισία πολύ επανειληπτική σε σύγκριση με τη δίτομη μονογραφία του Θ. Γραμματά. Το αφιέρωμα στα *Theatralia* σχετίζεται σαφώς με τη δράση της Eva Stehlíková στο Arc-Net. Η συγγρ. έχει δώσει έναν πλούσιο κατάλογο των θεατρικών παραστάσεων του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού δράματος στην Τσεχία – «Productions of Greek and Roman Drama on the Czech Stage», *Eirene* 37 (2001), σσ. 71-160, κι έχει δημοσιεύσει μια σειρά από άρθρα σχετικά με την πρόσληψη του αρχαίου ελληνικού δράματος στην τσεχική σκηνή. Το αφιέρωμα ξεκινά με ένα άρθρο της Alena Sarkissian, «Ignatius the Deacon's Verses on Adam in the Context of Early Biblical Drama» (σσ. 7 εξ.), η οποία, στη συνέχεια του Paul Speck – «Ignatius Diakonos, Στίχοι εις τον Αδάμ. Eine Aufführung zur Abschlussfeier», *Byzantinoslavica* 56 (1995), σσ. 353-357–, αποδίδει στον έμμετρο διάλογο *Στίχοι εις τον Αδάμ* μια δραματική ποιότητα και προσφέρει μια ανασκόπηση του «θεατροειδούς» υλικού στη βυζαντινή γραμματολογία, χωρίς να αποβλέπει σε κάποια πληρότητα. Ακολουθεί ένα άρθρο της Maria de Fátima Silva από την Πορτογαλία, «Os Encanto de Medeia (The Charms of Medea). A Comic "Opera" by António José da Silva» (σσ. 23 εξ.), δίνοντας την ανάλυση μιας κωμικής παρωδίας της *Μήδειας*, που έχει παιχθεί στη Λισσαβόνα το 1735 και ξαναεβάρστηκε το 1983, το 1991 και το 2005. Την πρόσληψη του Αριστοφάνη στην τσεχική σκηνή παρακολουθεί η Pavlína Šířonová, «Aristophanes's Entry onto the Contemporary Czech Stage between the Wars and during World War II» (σσ. 34 εξ. με φωτογραφίες). Στις τσεχικές παραστάσεις του *Οιδίποδα τύραννου* αφιερώνεται ένα σύντομο άρθρο της Eva Stehlíková, «The Metamorphoses

of *Oedipus the King*» (σ. 49 εξ. με φωτογραφίες), ενώ στο ίδιο έργο αφιερώνει η ίδια και ένα δεύτερο άρθρο, το οποίο τεκμηριώνει μια ερασιτεχνική παράσταση το 1936 σε κάποιο βοημικό χωριό: «*Oedipus in the Village. The First Outdoor Performance of a Greek Tragedy in Bohemia*» (σ. 56 εξ. με φωτογραφίες): ο εμπνευστής της παράστασης είχε παρακολουθήσει τις Δελφικές Πορτές της Eva Palmer και του Άγγελου Σικελιανού. Μια άλλη παράσταση, της *Φαίδρας* του Σενέκα στην Πράγα, παρουσιάζει η Daniela Cádková (σ. 69 εξ.), η οποία, μαζί με την Alena Sarkissian συμπληρώνει και τον κατάλογο της Stehlíková (βλ. παραπάνω): «Productions of Greek and Roman Drama on the Czech Stage 2001-2009» (σ. 73-102 με πολλές φωτογραφίες). Ο κατάλογος απαρτίζεται από τρία τμήματα: 1) συμπληρώσεις του παλαιού καταλόγου (*New Acquisitions 1889-2000*), 2) παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού και ρωμαϊκού δράματος στην τσεχική σκηνή μετά το millenium (*Productions of Greek and Roman Drama on the Czech Stage 2001-2009*) και 3) παράστασεις ξένων θεατρικών συγκροτημάτων (*Foreign Theatre Companies on Czech Stages 2000-2009*). Κατ' αυτόν τον τρόπο η data base του Arc-Net, όσον αφορά την Τσεχία, έχει τώρα μια ζηλευτή πληρότητα.

БАЛТЕР ПΟΥХНЕП

C. W. MARSHALL, *The Stagecraft and Performance of Roman Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press 2006 [2008, digitally printed version (with corrections) 2009], σελ. XIII+320, 2 εικ. ISBN 978-0-521-12044-9.

Ο Καναδός κλασικός φιλόλογος C. W. Marshall παρουσιάζει έναν τόμο για τη ρωμαϊκή κωμωδία, ο οποίος αποβλέπει σε μια θεατρολογική ανάγνωση των έργων του Πλάυτου και του Τερέντιου που σώζονται, αναστηλώνοντας κατ' αυτόν τον τρόπο την παράσταση των κωμωδιών στην εποχή τους. Σ' αυτό τον βοήθησαν, όπως γράφει, δικές του παραστάσεις, που σκηνοθέτησε σε πανεπιστημιακό περιβάλλον, και πιο συγκεκριμένα στο να προσδιορίσει τους μηχανισμούς που παράγουν το αστέιο και προκαλούν το γέλιο και την ενδεχόμενη έκταση του αυτοσχεδιασμού. Η μονογραφία αυτή εντάσσεται σε μια σειρά από τέτοιες εργασίες για το αρχαίο θέατρο, που ξεκίνησαν με το *The Stagecraft of Aischylus* του Oliver Taplin, Oxford 1977 και συνεχίστηκαν με τους D. Seale, *Vision and Stagecraft in Sophocles*, London - Canberra 1982, M. R. Halleran, *Stagecraft in Euripides*, London - Sydney 1985, K. McLeish, *The theatre or Aristophanes*, Essex 1980, K. B. Frost, *Exits and Entrances in Menander*, Oxford 1988, D. F. Sutton, *Seneca on stage*, Leiden 1986 κτλ.

Οι 20 κωμωδίες του Πλάυτου και οι έξι του Τερέντιου παίζονται, ιδίως αυτές του Τερέντιου, έως την πρωτοβυζαντινή εποχή και έχουν επηρεάσει πολλαπλώς και ποικιλοτρόπως την Ευρωπαϊκή αναγεννησιακή κωμωδία. Με την ανακάλυψη του πάπυρου με το απόσπασμα από την κωμωδία *Δις Εξαπατών* του Μένανδρου το 1968, έγινε φανερή και η άμεση κειμενική εξάρτηση της *palliata* από την ελληνική Νέα Κωμωδία και μπορούσαν να εξακριβωθούν και ορισμένες στρατηγικές μετάφρασης και διασκευής, αλλά ο συγγρ. δίνει μεγάλη έμφαση στην εξάρτηση της Ρωμαϊκής κωμωδίας από τις ιταλικές *fabulae Atellanae*, από τις οποίες προέρχονται και ορισμένοι κωμικοί τύποι («Pappus the old man, Maccus the clown, Bucco the fool, Dossenus the glutton, and Manducus the orge», σ. 5). ωστόσο ακόμα μεγαλύτερη έμφαση δίνει στην επίδραση του ελληνιστικού Μίμου: «Plautus was also influenced by the Hellenistic mime, a genre that was performed throughout the Greek world, including Alexandria (where literary imitations of it were produced by Theocritus), Greece, and the Greek cities in Southern Italy and Sicily. Literary forms of the genre survive in the

work of Herodas, whose Greek mimiambes (mimes written in iambic verse, another distinctive Hellenistic conflation of genres, like the *palliatae*) were probably written in Alexandria in the 270s or 260s. The term “mime” was applied to a wide variety of performance styles in antiquity, none of which, it should be noted, coincide with the modern western tradition of unspeaking solo mime». Δυστυχώς η έννοια είναι ανακριβής ως προς το περιεχόμενο και το είδος μορφολογικά ποικίλλει. «Mimes were variously performed in public, in theatres and amphitheatres, and at symposia. For at least part of their history, they had scripts, but apparently allowed for some degree of improvisation. Examples survive in prose, in verse, and in combination (“prosimetric” mimes). Performers of mime have scurrilous reputations, but could consort with the highest levels of Roman society: one of Sulla’s companions was a mime (Plutarch, *Sulla* 36) and Augustus’ reported last words compare his life to that of a mime (Suetonius, *Augustus* 99). No single performance context for the mime existed and the imprecise use of the term in antiquity means that certain knowledge will continue to elude us. A type of unmasked performance involving men and women is apparently suggested by the bulk of the evidence, and this may be thought to characterise the Greco-Roman mime for most sources» (σ. 7). Λίγα χαρακτηριστικά μπορούν να εξαχθούν από τις σκόρπιες πηγές που διαθέτουμε: «Mime (like Roman satire) was fundamentally an urban genre. Its defining feature was that performances were unmasked. The actor’s physical face, pulled into a variety of exaggerated expressions, imitated (“mimicked”) a range of emotions and at times perhaps even multiple characters. A second defining feature was the sex of the performers, which (again, unlike other ancient performance genres) was not restricted only to men [...]. Troupe size could vary considerably. Venue was not fixed – mime did not need a formal stage and opportunities for performance could come at a formal and informal occasions for professional and non-professional performers. From male professional mimes, visual representations and literary descriptions regularly present the mime as bald (*calvus*) and barefoot (*planipes*; see Festus 342 L); there seem to have been no distinctive costumes used (*scholion* to Juvenal 3.177), despite reference to a multi-coloured jacket (*centunculus*)» (σ. 8).

Δεν είναι τυχαίο, πως το θέαμα προσέβαλλε τους Πατέρες της Εκκλησίας. «It seems likely that in at least some cases mimes wore tights that simulated nudity. For men, of course this is a well-established Greek tradition reaching back to the day of Aristophanes with the padded bodysuits (*de rigueur* for comic actors) with a distended belly and buttocks, and an oversized phallus dangling between the actor’s legs: vase illustrations demonstrate that the representation of naked women on the comic stage was also accomplished by “genital tights” with artificially represented public hair. Given that adultery and other sexual themes became synonymous with the mime in the Roman Empire, it seems the simulated sex of the mime would be represented with this degree of realism. The erotic component is present in descriptions of mime from the very beginning: Xenophon, *Symposium* 9, concludes his Socratic dinner party with a sexy mythological mime recounting the story of Dionysus and Ariadne. Mime was indecent enough for Cato to leave a performance so his fellow citizens could enjoy the show without his moralising presence. When we are later told that mime actresses could appear naked on stage (Valerius Maximus 2.10.8, *scholion* to Juvenal 6.250, Seneca, *Letter* 97.8, Lactantius, *Institutes* 1.20), this is likely what was meant, though no doubt private performances may at times have used real nudity. Augustine, *Confessions* 3.2, describes the simulated sex in some sort of performance. In some circles, the fact that the emperor Justinian’s wife Theodora had been a successful mime actress was a permanent blot on her character. Not surprisingly, the adultery theme was common in mime narratives: Ovid, *Tristia* 2.497-514, describes a mime featuring a wife, her husband, and her lover, and this

pattern is found illustrated and appropriated by elegy and the Latin novel. While the pattern of the “adultery mime” has been studied, the desire to determine a single cast and number of scenes for the mimic presentation of an adultery tale is misguided. The basic narrative is familiar, but different performances will emphasize different aspects of what is essentially the same basic situation, employing different permutation of characters, different numbers of scenes, and different settings. Some adultery mimes might have the lovers arranging a rendezvous, some might have the lovers caught in the act, some might be set at a subsequent trial, and some might present a combination of scenes. All would be “adultery mimes”, yet individual examples would possess enough variation and interest to ensure the ongoing presence of repeat audiences from one show to the next. While the genre clearly could appear to a range of tastes and found audiences at all levels of society, the plots possessed an earthiness that could include vulgarity. Narratives could appear disjointed and episodic [...]. Mime could have an acrobatic component and musical accompaniment and songs may have featured (Petronius, *Satyricon* 35.6). Few properties were required, and nothing beyond a curtain for a set [...]. It is very difficult to identify the degree of scriptedness of these performances, and perhaps it is safest to remain agnostic...» (σσ. 8 εξ.). Τα πιο γνωστά παραδείγματα βρίσκονται στον πάπυρο της Οξυρύνχου αρ. 413 από τον πρώτο ή δεύτερο αιώνα μ. Χ. Αντικαθρεφτίζουν μια κατάσταση του οργανωμένου Μίμου, που χρονολογείται από τον 3^ο αιώνα π.Χ. και την εποχή της ίδρυσης των Διονυσιακών Τεχνιτών, των επαγγελματιών σωματείων των καλλιτεχνών της show business της ύστατης αρχαιότητας.

Έδωσα ιδιαίτερη έμφαση στην παράμετρο αυτή ιδίως για τις κωμωδίες του Πλαύτου, γιατί όταν το 240 η Ρώμη εισάγει την ελληνική τραγωδία και κωμωδία με τον Livius Andronicus, το ελληνιστικό δράμα βρίσκεται, μετά το θάνατο του Μένανδρου το 293/1, σε μια φάση, όπου δεν ασκεί πια επιδράσεις σε κανένα· φαίνεται πως είναι όχι μόνο καθαρά λογοτεχνικό προϊόν, αλλά ως ένα βαθμό και μελοποιημένο, βλ. B. Gentili, *Theatrical performances in the Ancient World: Hellenistic and Early Roman Theatre*, Amsterdam 1979, σσ. 22-45, M. Huys, «P. Oxy. LIII 3705: A Line from Menander's *Periceirromene* with Musical Notation», *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik* 99 (1993), σσ. 30-32, γενικά G. M. Sifakis, *Studies in the History of Hellenistic Drama*, London 1967. Η αλληλουχία των έξι κεφαλαίων του κύριου σώματος της μονογραφίας ακολουθεί μια συγκεντρωτική πορεία, η οποία καταλήγει στον αυτοσχεδιασμό: όπως οι πάπυροι του Μίμου της Οξυρύνχου προϋποθέτουν τον αυτοσχεδιασμό, γιατί αποτελούν μόνο scripts, σημειώσεις και προσχέδια για την πορεία της υπόθεσης (σαν τις *canevasi* της *Commedia dell'arte*, βλ. την ουσιαστική θεατρολογικο-φιλολογική μελέτη του H. Wiemken, *Der griechische Mimus. Dokumente zur Geschichte des antiken Volkstheaters*, Bremen 1972), έτσι και οι κωμωδίες, ιδίως του Πλαύτου, αφήνουν κατά τον συγγραφέα μεγάλα περιθώρια για αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών κατά την παράσταση. Το πρώτο κεφάλαιο έχει τον τίτλο «The Experience of Roman Comedy» (σσ. 16 εξ.) και αφιερώνεται στις χρονικές ευκαιρίες και την οργάνωση των *ludi scaenici*: θεματικές ενότητες είναι: *opportunities for performance, the business of comedy, performance spaces, set, costume, stage properties, audience*. Το δεύτερο κεφάλαιο περιορίζεται στους ηθοποιούς και τους ρόλους: «Actors and Roles» (σσ. 83 εξ.): *the grex economy* (grex είναι ο θίασος, ο αρχηγός κλείνει μια συμφωνία με την κοινότητα για το θέαμα που θα προσφέρει και πληρώνεται γι' αυτό· «The return on investment is a satisfied audience, and it is the troupe's responsibility to ensure the audience is pleased. If it is not satisfied with the performance, there may be complaints and dissatisfaction with the state, and future contracts for the troupe are endangered. Fundamentally, the magistrates do not care how they get a satisfied audience: if it can be accomplished by dancing bears, tightrope

walkers, gladiators, or mimes, that is equally acceptable», σ. 84), *Doubling and the size of Plautus' troupe* (από τέσσερις ηθοποιούς, π.χ. *Cistellaria*, έως εννέα, π.χ. *Pseudolus*), *star parts* (Palaestrio στον *Miles gloriosus* έχει 532 στίχους και 37% του συνολικού έργου) και μια ξεχωριστή ενότητα ασχολείται με τα έργα του Τερέντιου, τα οποία χαρακτηρίζονται από διαφορετική δομή.

Το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στις προσωπίδες: «Masks» (σσ. 126 εξ.): *Greek masks and the Roman stage* (ο κατάλογος των προσωπειών κατά Πολυδεύκη, *Ονομαστικόν*, αρ. 1-9 γέροντες, 10-20 νέοι, 21-27 άντρες σκλάβοι, 28-30 γερόντισσες, 31-44 νέες, ανταποκρίνεται grosso modo στους σκηνικούς τύπους του Πλαύτου), *The problem of Plautus' pimps* (προαγωγούς), *individualised comic masks*. Το τέταρτο κεφάλαιο καταπιάνεται με τα σκηνικά δρώμενα: «Stage action» (σσ. 159 εξ.): *focus* (σε ποιο σημείο της παράστασης επικεντρώνει ο θεατής την προσοχή του, καθοδηγούμενος βέβαια από τον δραματουργό), *pace* (σωματική κίνηση, βάδισμα, τρέξιμο, πήγαινε-έλα, είσοδοι και έξοδοι), *tone* (ερμηνευτικό ύφος της παράστασης), *routines* (πρόλογος και άλλα στερεότυπα δομικά στοιχεία της δραματοουργίας). Το πέμπτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στο «Music and metre» (σσ. 203 εξ.): *Musical structure in Plautus* (πολλά τραγούδια), *stichic metre and song, the tibicen and comic delivery* (tibicen – αυτός που παίζει την tibia, αντίστοιχος του αυλητή). Το τελευταίο κεφάλαιο καταπιάνεται με το θέμα του ενδεχόμενου αυτοσχεδιασμού: «Improvisation» (σσ. 245 εξ.), το πιο νεωτερικό κεφάλαιο όλο του βιβλίου· σε ποιο βαθμό πρέπει να προϋποθέσουμε ιδίως για τις παραστάσεις του Πλαύτου, αυτοσχεδιασμό των ηθοποιών κατά την παράσταση; Αυτό το κεφάλαιο είναι και το πιο υποθετικό: *degrees of scriptedness* (λαϊκές παραστάσεις όλων των εποχών έχουν «καταγραφεί» μόνο ως ένα βαθμό· ο συγγρ. επιστρατεύει για την επιχειρηματολογία του την *commedia dell'arte*), *Text and script* («Roman comedy, drawing on an eclectic range of performance traditions that combine scripted and unscripted elements, problematises the oral/literate division in a way that has not been adequately acknowledged», σ. 257)· τα κείμενα του Πλαύτου, όπως μας σώζονται, έχουν αντιγραφεί πολύ μετά τον θάνατό του, η πιθανότητα αλλαγών, προσθαφαιρέσεων και πάσης φύσεως τροποποιήσεων είναι πολύ μεγάλη, αλλά ο συγγρ. προχωράει ακόμα πιο πέρα: ούτε ο Πλαύτος έγραψε «έτοιμες» και ολοκληρωμένες, από την κειμενική άποψη κωμωδίες: «The transmitted text need not correspond exactly to the words spoken in any performance of a play, nor need it correspond (for the most part) to the words spoken in every performance of the play. Improvisation as a mode of producing a text is a fundamentally different thing than the scripted appearance of spontaneity exhibited by some Plautin characters, particularly the *servi callidi* (“clever slaves”), that constitutes “improvisation” only within the dramatic world, but not as a genuine means of composition for the performers of the play. It is never possible to document “the script” as the troupe performs it until after the audience has departed. For Plautus, performance necessarily precedes text. This creates a genuine ontological problem concerning what a play of Plautus is. “The script” may never have existed as a physical document, and consequently the ideal of textual criticism –the recovery of the words written by Plautus himself– may be impossible even in theory because at least part of the process of composition of the *fabulae palliatae* was done at the moment of performance. This is not quite the situation in Terence, where the playwright distances himself from improvisatory traditions and makes it clear that he remains at arm’s length from the production...» (σ. 260), *Improvisation in Plautus* («I suggest that the performance of Plautus will have contained moments of improvisation. This should not in itself be an improbable claim. The influence of mime and *fabulae Atellanae* extended to an awareness of means of composition different from that of scripted theatre. Rome had no relevant scripted

theatrical traditions: the introduction of drama to the celebration of *ludi* was still recent, and audience expectations will have been predicated on an understanding of a variety of different performance genres», σ. 261)· ο συγγρ. αποδίδει στα κείμενα του Πλαύτου που έχουν σωθεί, περίπου το status που έχουν οι πάπυροι του ελληνιστικού μίμου: «Following Plautus' death, remountings of his plays did take place, and an increasingly literate world no doubt treated the transcripts differently. The text was not fixed: discussions of the early textual history of Plautus emphasise that the second century was a time of great variability [...]. This no doubt happened, but the problem has been overstated. There was no "text of Plautus": all written versions of the plays were transitional documents, intended as guides for future performances and not meant to be treated as unalterable icons fixed for all time. If the texts were changed in various ways in the later second century, that was nothing compared to the degree of change Plautus himself introduced into his plays» (σ. 278). Αυτή η υπόθεση είναι πολύ ενδιαφέρουσα, και θα δούμε πως θα αντιδράσει η «φιλολογία» σ' αυτήν. Ο τόμος τελειώνει με ένα Appendix: *Conspectus Metrorum Plautinorum* (σσ. 280 εξ.), τις References (σσ. 285 εξ.), το Index Locorum (σσ. 301 εξ.) και ένα σύντομο General Index (σσ. 317 εξ.).

Η ελληνική Θεατρολογία οφείλει να παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς τη βιβλιογραφία για το Ρωμαϊκό θέατρο, γιατί εκείνο αποτελεί τη ρίζα της εξέλιξης του αναγεννησιακού ευρωπαϊκού θεάτρου, από το οποίο ξεκίνησε και το νεοελληνικό.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

ALISON SHARROCK, *Reading Roman Comedy. Poetics and Playfulness in Plautus and Terence*, Cambridge, Cambridge University Press 2009, σελ. XI+321, ISBN 978-0-521-76181-9.

Σε αντίθεση με το προηγούμενο βιβλίο, που είχε επίκεντρο την παράσταση της Ρωμαϊκής κωμωδίας, αυτή η μονογραφία τοποθετεί στο κέντρο του ενδιαφέροντος τα ίδια τα κείμενα, 21 (ή 20) κωμωδίες του Πλαύτου και έξι του Τερέντιου. Οι λεπτομερείς αναλύσεις των έργων συνδέονται με τη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας και την παράδοση των μελετών για τις στρατηγικές δημιουργίας του γέλιου, δίνουν έμφαση σε διακειμενικές σχέσεις (όχι μόνο με τον Μένανδρο και τη Νέα Κωμωδία) και συζητούν σε έκταση τις απόψεις τής σχετικής με τη Ρωμαϊκή κωμωδία βιβλιογραφίας, η οποία τα τελευταία 20 χρόνια έχει πολλαπλασιαστεί στο βαθμό που ο Πλάυτος και ο Τερέντιος δεν αντιμετωπίζονται μόνο πια ως υποδεέστερες πηγές για την αναζήτηση άγνωστων και χαμένων κωμωδιών του Μένανδρου και της Νέας, αλλά μελετούνται πλέον ως αυθυπόστατα και ανεξάρτητα κείμενα της Ρωμαϊκής λογοτεχνίας, τα οποία δεν εξαντλούνται στη σημασία τους από τη μετάφραση/διασκευή ή άλλη μεταφορά ελληνιστικών προτύπων. Επίσης γίνεται και μια ουσιαστική συζήτηση για την τέχνη και τεχνική του είδους της κωμωδίας· τονίζεται η «τεχνικότητα» της, η απομάκρυνση της υπόθεσης από την κοινωνική πραγματικότητα (παρά την φαινομενική μίμησή της), η υπερβατική φύση της φάρσας, ο μηχανισμός αναπαραγωγής στερεοτύπων, κωμικών προσώπων και καταστάσεων, που αποτελούν τρόπον τινά δεδομένα υλικά της, τα οποία συνδυάζονται και παραλλάσσονται σε μια ελεύθερη *ars combinatoria* σε πλοκές οι οποίες στριφογυρίζουν γύρω από τους ίδιους θεματικούς καμβάδες και προκαλούν με τον πάνω κάτω ίδιο τρόπο το γέλιο ενός λαϊκού κοινού. Η *artificiality* δημιουργείται επίσης με λογοπαίγνια, επαναλήψεις, κλιμακώσεις, υπαινιγμούς

και άλλες γλωσσοκεντρικές τακτικές, οι οποίες μπορούν να αναλυθούν από τα ίδια τα κείμενα, αν και δεν είναι και τόσο βέβαιο σε ποιο βαθμό τα κείμενα που μας σώζονται –και όπως μας σώζονται– αντικαθρεφτίζουν τα αρχικά έργα των κωμωδιογράφων· ειδικά στον Πλαύτο, το πρόβλημα της παράδοσης των κειμένων είναι μεγάλο και σοβαρό.

Σ' αυτά τα θέματα, «Art and artifice», εστιάζει το πρώτο κεφάλαιο (σ. 1 εξ.), που εξετάζει τις στρατηγικές της κωμικής παραπληροφόρησης που αρχίζει ήδη με τους προλόγους, τα τεχνάσματα, τα λογοπαίγνια κτλ. Οι πρόλογοι άλλωστε παραπέμπουν ρητά στο ζήτημα των ελληνιστικών προτύπων· η σημερινή ερμηνευτική τάση των μελετητών υπογραμμίζει όμως τις πολλές υποτιθέμενες αποκλίσεις, ειδικά του Πλαύτου, από την ελληνιστική παράδοση της Νέας Κωμωδίας. Είναι ενδιαφέρον πως ο Τερέντιος, παρά τα διανγή και κομψά λατινικά του, έχει υποβιβασθεί απέναντι στον Πλαύτο, που θεωρείται πιο ζουμερός, κωμικός, τολμηρός και πρωτότυπος· και πιο λαϊκός. Το δεύτερο κεφάλαιο, «Beginnings» (σ. 22 εξ.), εστιάζει στους προλόγους και την «έκθεση»: ποσότητα και ποιότητα πληροφοριών για την προϊστορία της πλοκής, απόκρυψη πληροφοριών, αυτοπαρουσίαση του προλογιστή, ή, αντίθετα, άμεσο ξεκίνημα με την ίδια την υπόθεση (βλ. τη θεματική ενότητα: «*in medias res*: doing it differently») και παραθέτοντας σε δόσεις τις πληροφορίες για την προϊστορία εκ των υστέρων (αναλυτικό δράμα)· το κεφάλαιο ασχολείται επίσης με τελετουργικές φόρμουλες της παράστασης, όπως την έκκληση για σιωπή προς το κοινό κτλ. Αντίθετα οι πρόλογοι του Τερέντιου αμύνονται ενάντια σε πιθανούς κριτικούς, δίνουν λίγες πληροφορίες για την υπόθεση, και ύστερα ξεκινά απότομα η δράση, η οποία χαρακτηρίζεται συχνά από δομές της δικαστικής ρητορικής (αγορεύσεις, κατηγορητήρια, λόγοι υπεράσπισης, επιχειρηματολογίες, τεκμήρια κτλ.).

Στην πορεία, το σχεδιασμό και το ξετύλιγμα της υπόθεσης αφιερώνεται το τρίτο κεφάλαιο: «Plotting and playwrights» (σ. 96 εξ.). Εδώ εξετάζονται στερεότυπα μοτίβα του κωμικού είδους όπως η μεταμπίση και η εσφαλμένη ταύτιση, η σύγχυση, η σκόπημη παραπληροφόρηση, το μπέρδεμα των πλοκών, ο ρόλος του έξυπνου σκλάβου που κρατάει τα νήματα της υπόθεσης και ενεργοποιεί τη δράση (*architectus*), σχολιάζοντας και το ρόλο του και την υπόθεση σε ένα επίπεδο «μεταθεατρικότητας» που αποστασιοποιείται πλέον από την «πιθανοφάνεια» (*verisimilitudo*) του σκηνικού γίνεσθαι. Με άλλες τεχνικές της δημιουργίας του κωμικού στοιχείου ασχολείται το τέταρτο κεφάλαιο: «Repeat performance» (σ. 163 εξ.). Ένα από τα πιο κοινά και συμβατικά μυστικά του αστείου είναι η επανάληψη: από τις συνηχήσεις και ομοηχίες των λέξεων στα λογοπαίγνια έως τον διπλασιασμό και πολλαπλασιασμό κωμικών σκηνών και καταστάσεων ή σχέσεων. Το αντίθετο της επανάληψης είναι ο αιφνιδιασμός, η απρόσμενη εμφάνιση ενός νέου στοιχείου που ξαφνιάζει, το οποίο βέβαια μπορεί και αυτό να επαναληφθεί, ακριβώς σε αυτή τη λειτουργικότητα. Ειδικές μορφές της επανάληψης είναι η σάτιρα, η παρωδία και η διακειμενικότητα: τροποποιημένη ή αλλοιωμένη επανάληψη· οι ρωμαϊκές κωμωδίες είναι γεμάτες από παρωδίες τραγικών σκηνών του Ευριπίδη· η παρωδία λειτουργεί μόνο με την αναγνώριση του προτύπου, προϋποθέτει δηλαδή μια κοινή γνώση ενός λογοτεχνικού κώδικα. Αυτά τεκμηριώνονται με πολλά παραδείγματα και λεπτομερειακές αναλύσεις. Το πέμπτο κεφάλαιο, «Endings» (σ. 250 εξ.), καταπιάνεται με τις «λύσεις» των κωμικών υποθέσεων: από μια άποψη το φινάλε είναι και το πιο σημαντικό μέρος μιας υπόθεσης, γιατί κυρίως αυτό μένει στη μνήμη των θεατών. Στον Πλαύτο υπάρχουν και ορισμένα εθιμοτυπικά στοιχεία του φινάλε, όπως το *plaudite*, η έκκληση για το χειροκρότημα, που βρίσκουμε και στην κρητική κωμωδία, ή η σύνοψη του διδάγματος· ωστόσο υπάρχει και το φαρσικό *finis*, όπου απλώς το σκηνικό Φαίνεσθαι διαλύεται, ή η κοινή γιορτή, στην οποία

καλείται και το κοινό. Πιο σπάνια συναντιέται η άρνηση ή τροποποίηση του συμβατικού τέλους («endings denied, repeated and foreclosed»).

Ο τόμος, που διαβάζεται ευχάριστα, τελειώνει με τη βιβλιογραφία (σσ. 290 εξ.) και το γενικό ευρετήριο (σσ. 308 εξ.). Ας προσθέσω στο τέλος τα πιο σημαντικά μελετήματα των τελευταίων δεκαετιών για τη ρωμαϊκή κωμωδία, που τεκμηριώνει ένα νέο ενδιαφέρον εκ μέρους της κλασικής φιλολογίας για τις παραστασιακές δυνατότητες του είδους: W. S. Anderson, *Barbarian Play: Plautus' Roman Comedy*, Toronto 1993, L. Benz – E. Stärk – G. Vogt-Spira (eds.), *Plautus und die Tradition des Stegreifspiels*, Tübingen 1995, M. Deufert, *Textgeschichte und Rezeption der plautinischen Komödien im Altertum*, Berlin 2002, G. E. Duckworth, *The Nature of Roman Comedy: A Study in Popular Entertainment*, Princeton 1994 (1952), D. Dutch, *Feminine Discourse in Roman Comedy: On Echoes and Voices*, Oxford 2008, S. Flaucher, *Studien zum Parasiten in der römischen Komödie*, Mannheim 2003, R. Hunter, *The New Comedy of Greece and Rome*, Cambridge 1985, E. Karakasis, *Terence and the Language of Roman Comedy*, Cambridge 2005, E. Lefèvre – E. Stärk – G. Vogt-Spira, *Plautus barbarus: Sechs Kapitel zur Originalität des Plautus*, Tübingen 1991, K. McCarthy, *Slaves, Masters and the Art of Authority in Plautin Comedy*, Princeton 2000, T. J. Moore, *The Theatre of Plautus: Playing to the Audience*, Austin 1998, E. Segal, *Oxford Readings in Menander, Plautus and Terence*, Oxford 2001, N. W. Slater, *Plautus in Performance: The Theater of the Mind*, Amsterdam 2000 (1985), N. W. Slater – B. Zimmermann (eds.), *Intertextualität in der griechisch-römischen Komödie*, Stuttgart 1993, D. Wiles, *The Masks of Menander: Sign and Meaning in Greek and Roman Performance*, Cambridge 1991, W. Zwierlein, *Zur Kritik und Exegese des Plautus*, τόμ. 1-4, Stuttgart 1900-92.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΚΑΤΕΡΙΝΑ ΑΡΒΑΝΙΤΗ, *Η Αρχαία Ελληνική Τραγωδία στο Εθνικό Θέατρο*. Τόμος Α: *Θωμάς Οικονόμου – Φώτος Πολίτης – Δημήτρης Ροντήρης*, Αθήνα, Νεφέλη 2010, σελ. 296, 93 εικ., ISBN 978-960-211-917-4.

Η συγγρ. παρουσιάζει τον πρώτο τόμο μιας δίτομης έκδοσης, η οποία αποσκοπεί στο να αναλύσει σε βάθος τη «σχολή του Εθνικού Θεάτρου» στην ερμηνεία της αρχαίας τραγωδίας, δίνοντας έμφαση στη σταδιακή διαμόρφωσή της, τις διάφορες φάσεις της εδραίωσής της, στις προσωπικότητες σκηνοθετών που συνέβαλαν σ' αυτήν και, τελικά, και στην τροποποίηση και διαφοροποίησή της σε διάφορες τάσεις και ρεύματα, που δεν συναποτελούν οπωσδήποτε την εικόνα μιας ενιαίας «σχολής», όπως παρουσιάζεται στις σχηματοποιημένες εποπτείες της ιστορίας του θεάτρου του 20^{ου} αιώνα, υπογραμμίζοντας συνήθως το μονοπώλιο του Εθνικού Θεάτρου στα Επιδάουρεια ως το 1975 και την αισθητική της αντιπαράθεση με την ερμηνευτική «σχολή» του Θεάτρου Τέχνης. Είναι μια πολύ πλούσια, σε λεπτομέρειες μελέτη, η οποία διαλύει ορισμένα κλισέ της θεατρικής ιστοριογραφίας, και μια ουσιαστική συμβολή στο μεγάλο, για το νεοελληνικό θέατρο, θέμα της ερμηνείας του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική σκηνή. Η ίδια χαρακτηρίζει τη στοχοθεσία του έργου στην Εισαγωγή ως εξής: «Η παρούσα μελέτη αποσκοπεί στην ανάδειξη, κριτική προσέγγιση και συνολική αποτίμηση της σκηνοθετικής παράδοσης του Εθνικού Θεάτρου σε σχέση με την αρχαία τραγωδία, όπως αυτή διαμορφώνεται από την έναρξη λειτουργίας του Βασιλικού Θεάτρου με σκηνοθέτη τον Θωμά Οικονόμου και εξελίσσεται μέσα από τη μεθοδική και συστηματική εργασία του Φώτου Πολίτη και του διαδόχου του, Δημήτρη

Ροντήρη, έως την πρόσληψή της από τον Αλέξη Μινωτή, τον Αλέξη Σολομό και τον Τάκη Μουζενίδη. Την ανάλυση της σκηνηκής ερμηνείας της τραγωδίας από τον Οικονόμου, τον Πολίτη και τον Ροντήρη στον παρόντα τόμο, θα ακολουθήσει, σε ένα δεύτερο τόμο, η σκηνοθετική δραστηριότητα των τριών νεότερων σκηνοθετών: του Μινωτή, του Σολομού και του Μουζενίδη. Το κείμενο της μελέτης διαρθρώνεται σε κεφάλαια αντίστοιχα με τον σκηνοθέτη που εξετάζεται και με γνώμονα τις σκηνοθεσίες του στον χώρο της αρχαίας τραγωδίας, εφόσον αυτές συνδέονται με το κρατικό θέατρο» (σ. 11). Μολοντούτο περιέχει και αναλύσεις παραστάσεων εκτός του Βασιλικού/Εθνικού Θεάτρου, όπως την παράσταση του *Οιδίποδα Τυράννον* το 1919 και της *Μήδειας* το 1927 από τον Φώτο Πολίτη ή τις Δελφικές Πιορές του Άγγελου Σικελιανού και της Eva Palmer. Αν προτίμησα να παρουσιάσω κριτικά τον πρώτο τόμο χωριστά, μην περιμένοντας να κυκλοφορήσει και ο δεύτερος, τότε αυτό οφείλεται στο γεγονός, πως αυτός αναλύει τις προσπάθειες ερμηνείας της αρχαίας τραγωδίας τριών από τις πιο σπουδαίες προσωπικότητες Ελλήνων σκηνοθετών σ' ολόκληρο τον 20^ο αιώνα: το εγχείρημα βέβαια θα έπρεπε να κριθεί συνολικά, και ο πρώτος τόμος οπωσδήποτε δεν είναι ολοκληρωμένος χωρίς τον δεύτερο, όπως δείχνει π.χ. η έλλειψη ευρημάτων, που θα καλύψουν μάλλον και τους δύο τόμους.

Η μελετήτρια σημειώνει εισαγωγικά πως οι έως τώρα μελέτες είναι αποσπασματικές και δεν καλύπτουν το θέμα: τόσο εκ μέρους των μεγάλων εγχειριδίων για το κρατικό θέατρο –βλ. *60 Χρόνια Εθνικό Θέατρο 1932-1992*, Αθήνα 1992, Β. Κανάκης, *Εθνικό Θέατρο. Εξήντα χρόνια σκηνή και παρασκήνιο*, Αθήνα 1999, Γ. Ανδρεάδης (επιμ.), *Στα Ίχνη του Διονύσου. Παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας στην Ελλάδα 1879-2000*, Αθήνα 2005, Κ. Γεωργουσόπουλος – Σ. Γώγος, *Επίδαυρος*, Αθήνα 2003–, όσο και από τη μεριά των πιο ειδικευμένων μελετών για την αναβίωση του αρχαίου δράματος στη νεοελληνική σκηνή, βλ. Γ. Σιδέρης, *Το Αρχαίο Θέατρο στη Νέα Ελληνική Σκηνή 1817-1932*, Αθήνα 1976, το αυτοβιογραφικό βιβλίο του Δ. Ροντήρη: Δ. Καγγελάρη (επιμ.-σχόλια), *Σελίδες αυτοβιογραφίας*, Αθήνα 1999 και του Θ. Λάλα (επιμ.), *Με τους Μαθητές του Ροντήρη για τον Ροντήρη*, Αθήνα 2001. Η σύνθεση αυτή, που καλύπτει με διαλείμματα τα χρόνια 1901-1955 και δίνει σε αδρές γραμμές κάτι σαν ιστορικό των σχετικών προσπαθειών και προβληματισμών, στηρίζεται ίσως σε κάποιον βαθμό στο υλικό των δύο συνεδρίων που οργάνωσε το Κέντρο Έρευνας και Πρακτικών Εφαρμογών του Αρχαίου Ελληνικού Δράματος «Δεσμοί» το 1998 για τον Πολίτη και το 1999 για τον Ροντήρη, ενώ χρησιμοποιεί και τη μοναδική μονογραφία του Η. Flashar, *Inszenierung der Antike – Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit bis zur Gegenwart*, 2^η έκδοση αναθεωρημένη, München 2009 (η πρώτη το 1991· η δεύτερη έκδοση, για τις νεοελληνικές παραστάσεις δεν φέρνει και πολλά καινούργια στοιχεία)· για τα σκηνοθετικά βιβλία του Max Reinhardt βρήκε πρόσβαση στην ανέκδοτη βιεννέζικη διδακτορική διατριβή του R. Matejka, *Max Reinhardts Antiken-Inszenierungen*, Wien 1969 (βλ. και στη συνέχεια).

Η Εισαγωγή υπεισέρχεται και σε μεθοδολογικά ζητήματα σχετικά με τη δυνατότητα ντοκουμενταρίσματος θεατρικών παραστάσεων του παρελθόντος –αντί στο σύντομο άρθρο του Th. Postlewait, «Theatre History and Historiography: A Disciplinary Mandate», *Theatre Survey* 45/2 (2004), σσ. 181-188 έπρεπε να παραπέμψει κανείς τώρα στην *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge, Cambridge University Press 2009 του ίδιου ή σε άλλη πρόσφατη εισαγωγή στα μεθοδολογικά προβλήματα της θεατρικής ιστοριογραφίας–, αλλά αυτό είναι ένα πολύ γενικότερο πρόβλημα, το οποίο δεν χρειάζεται καν να τεθεί σε μια τέτοια θεματική μονογραφία: αφορά όλα τα ιστορικά μελέτηματα της Θεατρολογίας. Αλλά η συγγρ. χρησιμοποιεί την αναφορά αυτή, για να εκθέσει τις ομάδες πηγών που συγκέντρωσε και χρησιμοποίησε (ακουστικές, οπτικές, κειμενικές,

αυτοβιογραφικές, πρόσληψης κτλ.) για την «απόπειρα ανασύνθεσης των παραστάσεων» (σ. 18 εξ.). Το ότι μια τέτοια προσπάθεια είναι, από καθαρά θεωρητική άποψη, κάτι σαν έντιμο ναυάγιο, δεν αφαιρεί τίποτε από την ηθική υποχρέωση του ερευνητή της θεατρικής ιστορίας να είναι εξαντλητικός στην αναζήτηση, συγκέντρωση και αξιοποίηση των πηγών του· αυτή την αρετή όμως συναντά κανείς σε πολύ μεγάλο βαθμό στη μονογραφία αυτή και ήδη μόνο γι' αυτόν τον λόγο θα μείνει σημείο αναφοράς στη σχετική βιβλιογραφία.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στο “Βασιλικόν Θέατρον” (1901-1908) από τον Θωμά Οικονόμου (1901-1906)» (σ. 23 εξ.) χωρίζεται σε ένα μέρος με τίτλο «Η προϊστορία», που δίνει μια επισκόπηση των παραστάσεων αρχαίας τραγωδίας στον 19^ο αιώνα, για να επικεντρωθεί στη συνέχεια στο θέμα «Ο Θωμάς Οικονόμου και η αρχαία τραγωδία». Για την ακόμα κάπως ανιγματική μορφή του Οικονόμου μερικές παρατηρήσεις: ο Οικονόμου δεν ήταν απλώς φορέας «της γερμανικής θεατρικής του παιδείας» και «σπούδασε στη Δραματική σχολή της Βιέννης» (σ. 29), αλλά ήταν γεννημένος και μεγαλωμένος στη Βιέννη ως γιος γνωστού έλληνα ζωγράφου της πόλης, που έχει περάσει και στα λεξικά της εποχής (Β. Πούχγκερ, «Η Αυστρία στα ελληνικά γράμματα και το ελληνικό θέατρο», *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 223-282, ιδίως σ. 268 και του ίδιου, «The Reception of Austria in Modern Greek Literature and Theatre», Η. Kröll (ed.), *Austrian-Greek Encounters over the Centuries*, Innsbruck – Wien – Bozen 2007, σσ. 181-190, ιδίως σ. 186). Το είδος και η έκταση της συνεργασίας του με τον περίφημο θίασο του Δούκα του Meiningen, του εισηγητή ενός ρεαλιστικού/νατουραλιστικού παιξίματος και του χειρισμού μαζών με εξατομικευμένες συμπεριφορές και ντύσιμο του καθενός κομπάρσου στη σκηνή (η βιβλιογραφία για τους Meiningen είναι πολύ περιορισμένη), παραμένει ένα θέμα ανοιχτό προς διερεύνηση: η συγγρ. συμπεραίνει από την αίτηση του Οικονόμου προς το Βασιλικό Θέατρο (1898), όπου αναφέρει πως συμμετείχε σε παραστάσεις των Meiningen, και την επισυναπτόμενη συστατική επιστολή του Paul Lindau, ο οποίος ήταν σκηνοθέτης του σχήματος από το 1895 έως το 1899, πως αυτό (1895-99) θα ήταν και το χρονικό διάστημα της παραμονής του στο θίασο του Δούκα (σ. 30), δεν επιβεβαιώνεται από την πρόχειρη αποδελτίωση του *Neuer Theater-Almanach* της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αιώνα που δημοσιεύει ο Α. Γλυτζουρής σε πρόσφατο άρθρο του «Νέες πληροφορίες για τη δράση του Θωμά Οικονόμου στο γερμανικό θέατρο», *Τα Ιστορικά* 53 (2010), σσ. 494-500, ιδίως σσ. 498 εξ. και που εμφανίζει τον Thomas Oekonomo να υπηρετεί ως ηθοποιός του μουσικού θεάτρου και του θεάτρου πρόζας από το 1890 στη επαρχία της βόρειας, κυρίως, Γερμανίας (1890/91 Aachen, 1891/92 Plauen, 1893 Karlsruhe, 1894/95 Wiesbaden, 1895/96 Elbing, 1897/98 Schleswig, 1898/99 Bautzen/Glogau) και να μαρτυρείται μόλις από τις 16 Οκτωβρίου 1899 ως τις 15 Απριλίου 1900 στο θίασο των Meiningen. Αυτή η καταγραφή όμως δεν πρέπει να θεωρηθεί πλήρης, αλλά απλώς ενδεικτική και προφανώς έχει πολλά κενά· δεν αποκλείει εμφάνιση του Οικονόμου στους Meiningen και πριν από το 1898 (από άλλες πηγές του τύπου μαρτυρείται και συμμετοχή του σε παράσταση της *Maria Stuart* στη Βιέννη). Για τη διαλεύκανση του θέματος των «θητειών» του Οικονόμου στα γερμανικά επαρχιακά θέατρα θα χρειαστεί μια παρόμοια έρευνα στον τοπικό Τύπο της Γερμανίας και Αυστρίας (ή και σε άλλες πηγές – η δράση του θιάσου των Meiningen έχει μια αρκετά πλούσια βιβλιογραφία), παρόμοια με αυτήν που έκανε ο Αντ. Δημητριάδης για τον Νικόλαο Λεκατσά στην Αγγλία (Α. Δημητριάδης, *Σαιξπηριστής, άρα περιπτώς. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα*, Ηράκλειο 2006). Κατά τα άλλα το κεφάλαιο είναι καλά τεκμηριωμένο –ως προς τα Ορεσטיακά στηρίζεται στις ανακοινώσεις στο συνέδριο για τα Ευαγγελικά και Ορεσטיακά το 2003 – Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνι-

κού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας (επιμ.), *Ευαγγελικά (1901) – Ορεσטיακά (1903) και Κοινωνικές Αντιστάσεις. Επιστημονικό Συμπόσιο (31 Οκτωβρίου και 1 Νοεμβρίου 2003)*, Αθήνα 2005, βλ. και *Παράβασεις 9* (2009), σσ. 758 εξ. Το κεφάλαιο αναλύει εν συντομία και τον *Οιδίποδα Τύραννο* το 1903 και τις *Φοίνισσες*.

Εκτενέστερο είναι το κεφάλαιο για τον Φώτο Πολίτη: «Η θεμελίωση της παράδοσης: η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στο “Εθνικόν Θέατρον” κατά την πρώτη περίοδο της λειτουργίας του (1932-1934)» (σσ. 55-153), το οποίο, στην πρώτη θεματική ενότητα, «Το μεσοδιάστημα», αναλύει και τη σχέση του Πολίτη με τον Max Reinhardt (οι σχετικές λεπτομέρειες της παραμονής του στη Γερμανία παραμένουν ακόμα εν πολλοίς αδιευκρίνιστες) και την παράσταση του *Οιδίποδα Τύραννο* το 1919. Με βάση τα σκηνοθετικά βιβλία του Reinhardt για την παράσταση του *Οιδίποδα* (1910) και την επισταμένη ανάλυσή τους από τον R. Matejka (βλ. παραπάνω) η συγγρ. φτάνει σε πολύ πιο λεπτομερειακά συμπεράσματα απ’ ό,τι το άρθρο μου για το ίδιο θέμα (Β. Πούχγκερ, «Ο Φώτος Πολίτης ως σκηνοθέτης αρχαίας τραγωδίας. Οι επιδράσεις του Μαξ Ράινχαρντ στο ελληνικό θέατρο του 20^{ου} αιώνα», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 121-137, βλ. και την ανακοίνωσή μου στο συμπόσιο «Das antike griechische Drama auf der Bühne. Rezeptionen in Griechenland und Deutschland», οργανωμένο από το European Network of Research and Documentation of Performances of the Ancient Greek Drama του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών σε συνεργασία με το Εθνικό Κέντρο Βιβλίου και το Ινστιτούτο Θεατρολογίας της Freie Universität Berlin, το 2001 στο Βερολίνο, τώρα με τον τίτλο «Fotos Politis und die altgriechische Tragödie. Die Inszenierung des “Ödipus rex” in der griechischen Theatergesellschaft 1919», στον τόμο *Theaterwissenschaft Südosteuropas*, τ. 2, Wien - Köln - Weimar 2007, σσ. 381-386, όπου τονίζεται ακόμα περισσότερο η διαφοροποίηση του Πολίτη το 1919 από τις απόψεις και πρακτικές του Reinhardt). Αλλά το θέμα της «μαθητείας» του Πολίτη στον Αυστριακό σκηνοθέτη είναι αρκετά σύνθετο: (1) τα σκηνοθετικά βιβλία του Ράινχαρντ είναι πηγές απλώς ενδεικτικές για την παράσταση, γιατί, συχνά, κατά τη συνεργασία με τους ηθοποιούς στις πρόβες, τα λεπτομερή Regiebücher κατέληγαν τελικά στο συρτάρι (για το μεθοδολογικό πρόβλημα, πως το σκηνοθετικό βιβλίο είναι ένα τεκμήριο για το προθεσιακό, μόνο, επίπεδο της σκηνοθεσίας, που μπορεί να διαφέρει σημαντικά από την πραγματική παράσταση βλ. Β. Πούχγκερ, «Θέατρο και Φαινομενολογία», *Θεωρητικά Θεάτρων. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σσ. 425-576, ιδίως σσ. 471 εξ.· η βιβλιογραφία για τον Ράινχαρντ ενδεχομένως θα άξιζε να είναι κάπως πιο πλούσια), (2) ανάμεσα στην παράσταση του *Οιδίποδα τυράννο* του 1919 και του 1933 υπάρχουν σημαντικές διαφορές: η πιο θεαματική παράσταση στο Εθνικό Θέατρο περισσότερο ακολουθεί το «πρότυπο» Ράινχαρντ παρά η πρώτη απόπειρα του Πολίτη στη σκηνοθεσία (γενικά οι σκηνοθεσίες του Πολίτη ακολουθούν αρκετά πιστά τις μεγάλες επιτυχίες του Ράινχαρντ· εδώ θα ήταν χρήσιμη η αναφορά στο βιβλίο του G. Veloudis, *Germanograecia. Deutsche Einflüsse auf die neugriechische Literatur 1750-1944*, Amsterdam 1983, σσ. 483 εξ.), και (3) υπάρχουν σημαντικές ανακολουθίες και διαφοροποιήσεις ανάμεσα στα θεωρητικά γραπτά του Πολίτη και τη σκηνοθετική του πρακτική (αυτό είναι ένα από τα σημαντικά συμπεράσματα της διδακτορικής διατριβής της Ελένης Γουλή, την οποία η συγγρ. αναφέρει στη βιβλιογραφία, αλλά προφανώς δεν πρόλαβε να τη χρησιμοποιήσει: Ε. Γουλή, *Ο Φώτος Πολίτης και το Ελληνικό Θέατρο*, 3 τόμ., Αθήνα 2008· αυτά τα συμπεράσματα τροποποιούν σημαντικά τις σχετικές, σχηματοποιημένες και ιδεολογικά χρωματισμένες αποφάνσεις του Αντώνη Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο*

νεοελληνικό θέατρο, Αθήνα 2001, σσ. 586 εξ. και την κριτική μου στην *Παράβαση 5* (2004), σσ. 452-467, ιδίως σσ. 465 εξ. και στον τόμο *Συνοχές και ρήγματα. Κριτική της θεατρικής ιστοριογραφίας*, Αθήνα, 2005, σσ. 630-667, ιδίως σσ. 662 εξ.). Μολοντούτο η αναστύλωση της παράστασης πηγαιίνει σε βάθος και χρησιμοποιεί όλες τις διαθέσιμες πηγές (βλ. και τις εικόνες στο τέλος). Το κεφάλαιο στη συνέχεια αναλύει εν συντομία και τους *Επτά επί Θήβαις* του Μελά στο Θέατρο Τέχνης το 1925, τις *Δελφικές Πορτές* 1927 και 1930, την *Εκάβη* με την Κοτοπούλη στο Στάδιο, και μετά από αυτά τα προκαταρκτικά έρχεται η θεματική ενότητα «Ο Φώτος Πολίτης και η σκηνοθεσία της τραγωδίας στο Εθνικό Θέατρο» (σσ. 107 εξ.), αναλύοντας τον *Αγαμέμνων* του 1932, (σύγκριση με την παράσταση του Ράινχαρτ), τον *Οιδίποδα Τύραννο* του 1933 και τους *Πέρσες* (σύγκριση της στατικότητας της παράστασης με τις κινήσεις του ημεροαστεχνικού θιάσου του Leyhausen στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού το 1934 – ίσως θα ήταν εφικτή και μια σύγκριση με την απαγγελία του *Διθύραμβου του Ρόδου* του Σικελιανού στον λόφο του Φιλοπάππου το 1933, βλ. Β. Πούχνερ, «Η συνέχιση των Δελφικών Πορτών. Η υπαίθρια παράσταση του “Διθύραμβου του Ρόδου” του Άγγελου Σικελιανού στο λόφο του Φιλοπάππου στις 24 Απριλίου 1933. Μαζικό θέαμα και απαγγελία ποίησης», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις*, Αθήνα 2003, σσ. 153-175). Στα συμπεράσματα παρατηρεί κανείς και εδώ κάποια διαφοροποίηση ανάμεσα στα γραπτά του Πολίτη, όπου αποστασιοποιείται αρκετά από τον Ράινχαρτ (εμμένοντας π.χ. στην αξία του δημοτικού τραγουδιού για την προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας), ενώ οι επιδράσεις του χορυφαίου σκηνοθέτη του πρώτου μισού του 20^{ου} αιώνα, φαίνονται πιο καθαρά στη σκηνοθετική του πράξη: «Ο Πολίτης επηρεάστηκε από τη μακρόχρονη θεατρική παράδοση της Γερμανίας, της χώρας στην οποία σπούδασε. Ειδικότερα, οι θεαματικές σκηνοθεσίες του Max Reinhardt καθόρισαν τις σκηνικές επιλογές του Έλληνα σκηνοθέτη, κυρίως στις παραστάσεις του αρχαίου ελληνικού δράματος που επιμελήθηκε αλλά και των υπολοίπων έργων που σκηνοθέτησε» (σ. 150).

Το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στον Ροντήρη: «Η εδραίωση της παράδοσης: Η σκηνοθεσία της αρχαίας τραγωδίας στο “Βασιλικόν Θέατρον” από τον Δημήτρη Ροντήρη (1935-1942, 1946-1950, 1953-1955)» (σσ. 155-272), καλύπτοντας όμως και παραστάσεις του εκτός του Εθνικού Θεάτρου, καθώς και παραστάσεις από θιάσους σαν αυτόν του Λίνου Καρζή. Εδώ υπάρχουν περισσότερες θεματικές ενότητες: «Το πολιτικό πλαίσιο και η θεατρική πρακτική» (η *Ηλέκτρα* στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού 1936 και στην Επίδαυρο το 1938, *Οιδίπους Τύραννος* 1941, *Πέρσες* 1946, *Ορέστεια* στο Ωδείο Ηρώδου Αττικού 1954 κτλ.) που εξιστορεί το κάπως δαιδαλώδες ιστορικό του Εθνικού στα χρόνια πριν και μετά τον πόλεμο, ενώ τις καταβολές της «μεθόδου Ροντήρη» για την ομαδική απαγγελία του χορού εξετάζει η θεματική ενότητα: «Ο Δημήτρης Ροντήρης και η σκηνοθεσία της τραγωδίας στο Εθνικό Θέατρο» (σσ. 183 εξ.). Βέβαια, για την πιθανή επίδραση των ερασιτεχνικών παραστάσεων του Wilhelm Leyhausen (από το 1927), που διαπιστώνεται ήδη από τους κριτικούς της εποχής για το Sprechchor στην *Ηλέκτρα* του Ροντήρη το 1936 (η παράσταση των *Περσών* του Leyhausen έγινε το 1934 στο Ωδείο Ηρώδου του Αττικού), υπάρχει και μετά το άρθρο του Πλ. Μαυρομούστακου («Συγγένειες εκλεκτικές και μη: η σκηνοθεσία του αρχαίου δράματος κατά την δεκαετία του 1930», *Πρακτικά του Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό*, Αθήνα 2004, σσ. 291-302) μια σειρά από μελετήματα που καθιστούν τουλάχιστον εφικτή μια σύγκριση των αισθητικών αποτελεσμάτων, αν και ο ίδιος ο Ροντήρης αρνήθηκε μια τέτοια συγκρισιμότητα. Ακολουθούν θεματικές ενότητες που καταπιάνονται πιο λεπτομερειακά με την αναστύλωση συγκεκριμένων παραστάσεων: «Η *Ηλέκτρα* του 1936-1939 και του 1952-1953» (σσ. 199 εξ.), «Ο *Ιππόλυτος* του 1937 και του 1953-1955» (σσ. 215 εξ.), «Οι *Πέρσες* του 1939

(1940) και του 1946 (και έως το 1955)» (σσ. 235 εξ.), «Η *Ορέστεια* του 1949 και του 1954. Αναφορές στην παράσταση της Επιδαύρου (20 και 21 Ιουνίου) του 1959» (σσ. 252 εξ.). Επειδή η προσωπικότητα και οι ερμηνευτικές απόψεις του Ροντήρη ήταν καθοριστικές για το αισθητικό μόρφωμα, που αποκαλείται γενικευτικά «σχολή του Εθνικού Θεάτρου» σχετικά με την αρχαία τραγωδία, ας αναφερθούν ορισμένα αποσπάσματα από την κατακλείδα του κεφαλαίου: «Ο Δημήτρης Ροντήρης, με αρκετές διαφοροποιήσεις, συνέχισε την παράδοση του Πολίτη στην αρχαία τραγωδία, η οποία είχε τις ρίζες της στην ιδιαίτερη προσέγγιση του Reinhardt στο τραγικό είδος. Η άποψή του όμως εμπλουτίστηκε από στοιχεία της ελληνικής λαϊκής παράδοσης και της βυζαντινής κληρονομιάς. Οι αντιλήψεις του για τη σκηνοθεσία της τραγωδίας ακούγονται σύγχρονες, ιδιαίτερα καθώς αντικρούει την ιστορική αναπαράσταση την οποία χαρακτηρίζει ως “μουσειακή υπόθεση” και τοποθετεί στο επίκεντρο του σκηνοθετικού του ενδιαφέροντος τον σύγχρονο θεατή. / Ο Δημήτρης Ροντήρης έδωσε έμφαση στην εκφορά του λόγου από τους υποκριτές και κυρίως από τον Χορό. Άλλωστε, πίστευε στην πρωταρχική σημασία του αρχαίου λόγου και στις «αθάνατες ανθρώπινες αλήθειες που κλείνει μέσα του». Κατά συνέπεια, διαφοροποίησε τα λυρικά από τα αφηγηματικά μέρη και ρυθμοποίησε τα χορικά. Αυτή η αντιμετώπιση του Χορού από τον Ροντήρη τον διαφοροποιεί έντονα από τον Πολίτη, ο οποίος αντιμετώπισε τον Χορό ως ένα από τα δραματικά πρόσωπα. Ο Χορός του Ροντήρη απήγγειλλε ομαδικά, ρυθμικά και μονοφωνικά. Η ομαδική συνεκφώνηση αποτελεί επίδραση της γερμανικής παράδοσης του Sprechchor, όχι απαραίτητα του Reinhardt, ο οποίος, κυρίως, επιμέρισε τα χορικά στους πολλούς κορυφαίους, εμπλουτισμένης με στοιχεία από το ελληνικό, λαϊκό και δημοτικό τραγούδι και τη βυζαντινή υμνωδία. Τελικά οι ρυθμοί και οι ήχοι που κυριάρχησαν στη ρυθμική μονοφωνία του Χορού δεν είχαν καμιά σχέση με γερμανικούς ήχους και ρυθμούς. Η ρυθμική μονοφωνία του Χορού κατέληγε σε τραγούδι σε στιγμές συναισθηματικής έξαρσης, ήδη από την πρώτη παράσταση του *Ιππόλυτου* [...]. Η παράσταση του *Ιππόλυτου* το 1954 στην Επίδαυρο, άνοιξε τον δρόμο της καθιέρωσης του φεστιβάλ της Επιδαύρου [...]. Ο Δημήτρης Ροντήρης υπήρξε *δάσκαλος* των ηθοποιών. Επένδυε στον καθένα προσωπικά και αναλάμβανε ο ίδιος τη διδασκαλία του κάθε ρόλου χωριστά με αυστηρότητα που παρεξηγήθηκε από εκείνους που δεν είχαν διάθεση να επενδύσουν στην κοπιαστική εκμάθηση του ρόλου κατά τη δική του μέθοδο. Η συγκεκριμένη μέθοδος διδασκαλίας, αλληλένδετη με την απαίτηση συγκεκριμένου τρόπου εκφοράς του λόγου, δημιούργησαν την εντύπωση και τη φήμη της στομφώδους απαγγελίας [...]. Η μέθοδος διδασκαλίας του αναπτυσσόταν κατά τη διάρκεια εξαντλητικών προβών που επιχειρούσε και οι οποίες τον κατατάσσουν στους σημαντικούς Ευρωπαίους σκηνοθέτες. Οι οδηγοί σκηνής καταδεικνύουν τη συνέπεια με την οποία προσέγγιζε τις παραστάσεις των έργων που σκηνοθετούσε. / Συνοπτικά, θα μπορούσε ίσως να ειπωθεί ότι ο Δημήτρης Ροντήρης προσέγγιζε την αρχαία τραγωδία μέσα από ένα “ρεαλιστικό εξπρεσιονισμό”» (σσ. 271 εξ.).

Ο τόμος τελειώνει με μια βιβλιογραφία (σσ. 273 εξ.), που περιέχει και αναφορά σε όλα τα φύλλα εφημερίδων, περιοδικών, βιντεοσκοπημένων διαλέξεων και βιντεοσκοπημένων τηλεοπτικών εκπομπών, πηγές που έχουν χρησιμοποιηθεί στην πρωτογενή έρευνα (σσ. 289 εξ.), και το πολύ πλούσιο και διαφωτιστικό μέρος των 93 εικόνων. Λεπτομερειακά ευρετήρια θα προσφέρει μάλλον ο δεύτερος τόμος, τον οποίο αναμένει κανείς με πολύ ενδιαφέρον. Αλλά ήδη από τώρα μπορεί να πει κανείς, πως πρόκειται για μια ουσιαστική και σύνθετη μελέτη, η οποία θα έχει τη θέση της στη σχετική βιβλιογραφία για πολύ καιρό.

GONDA VAN STEEN, *Theatre of the Condemned. Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford, Oxford University Press 2011, σελ. XIV+354, 5 εικ., ISBN 978-0-19-957288-5.

Η βιβλιογραφία για το θέατρο στην Κατοχή, το θέατρο στο βουνό και το θέατρο των εξόριστων γνώρισε τα τελευταία χρόνια έναν σημαντικό εμπλουτισμό, αν και το τελευταίο, το θέατρο των εξόριστων, δεν βρισκόταν στο επίκεντρο των αναζητήσεων (βλ. τώρα και την μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία του Πέτρου Βραχιώτη, *Το θέατρο στη Μακρόνησο (1937-1951)*, Αθήνα, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ 2005· για το ίδιο θέμα γίνεται και η διδακτορική του διατριβή). Η Gonda van Steen, φλαμανδή ελληνίστρια στο Cassas Chair του Πανεπιστημίου της Φλόριδα των ΗΠΑ, μας έχει χαρίσει ήδη δύο πολύ ενδιαφέρουσες μονογραφίες: *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton 2000 –βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 5 (2004), σσ. 416-419 και *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010· βλ. την εκτενή βιβλιοπαρουσίασή μου στην *Παράβαση* 11 (2011), σσ. 329-340-. Όλες οι μονογραφίες της επικεντρώνονται σε αρχαία ελληνικά θέματα και την τύχη τους στη σύγχρονη Ελλάδα και εστιάζουν συνήθως στα θεματολογικά πεδία της Θεατρολογίας και της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, όπως και αυτή η μονογραφία, η οποία εν μέρει στηρίζεται σ' ένα παλαιότερο άρθρο της, «Forgotten Theater, Theater of the Forgotten: Classical Tragedy on Modern Greek Prison Islands», *Journal of Modern Greek Studies* 21/2 (2005), σσ. 335-395, όπως και η μονογραφία που θα ακολουθήσει και θα ασχοληθεί με την τύχη του αρχαίου ελληνικού ρεπερτορίου στα χρόνια της δικτατορίας, «Playing by the Censors Rules? Classical Drama Revived under the Greek Junta (1967-1974)», *Journal of the Hellenic Diaspora* 27/1-2 (2001), σσ. 133-194. Η παρούσα μονογραφία παράγγαγε και ένα παράπλευρο άρθρο, για την παράσταση της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου το 2003 στη Θεσσαλονίκη: «“Suspect always, like the truth”: The *Antigone* of Aris Alexandrou on the Urban Stage of Thessaloniki, 2003», H. Foley – E. Mee (eds.), *Mobilizing «Antigone» on the Contemporary World Stage*, Oxford, υπό έκδοση.

Αλλά ας πάρουμε τα πράγματα από την αρχή. Πρέπει να λεχθεί εξ αρχής πως η εργασία της Van Steen, όπως και οι άλλες εργασίες της, είναι γραμμένη σε πραγματικά brilliant αγγλικά, που δεν είναι η μητρική της γλώσσα, υπεισέρχεται σε πολλούς συσχετισμούς και σε πολλές λεπτομέρειες σε εν μέρει εκτενείς υποσημειώσεις και συνεχή συζήτηση με τη σχετική ειδικευμένη βιβλιογραφία, δίνει μια πολύ πλούσια και πυκνή τεκμηρίωση για όλα τα θέματα που θίγει και εμβαθύνει επίσης θεωρητικά με μια εξαιρετικήμβριότητα και διεισδυτικότητα: με αφορμή τις αρχαίες παραστάσεις στη Μακρόνησο, το Τρίκερι και τον Αϊ-Στράτη (μόνο σ' αυτές τις περιπτώσεις έχουμε παραστάσεις αρχαίου δράματος), δίνει εκτενείς αναλύσεις της πολιτικής κατάστασης των «πέτρινων» χρόνων και του Εμφυλίου, αλλά φτάνει και στην οργάνωση του βίου των εξόριστων και την ψυχολογία του «έγκλειστου», τον ρόλο των θεατρικών παραστάσεων, που είτε λειτουργούν ως «αναμορφωτική» προπαγάνδα οργανωμένη από τη διοίκηση του στρατοπέδου (Μακρόνησος) είτε πρόκειται για ανεκτές πρωτοβουλίες των κρατουμένων (στο Τρίκερι μάλιστα αποκλειστικά γυναικών εξόριστων)· η συγγρ. κάνει και συγκρίσεις με παρόμοιες παραστάσεις σε άλλες χώρες (π.χ. τένος Πουγκοσλαβία, σε στρατόπεδα και κρατουμένους διαφόρων πολιτικών αποχρώσεων) και αναλύει τις αναμνήσεις των έγκλειστων γι' αυτές. Αυτή η θεωρητικοποιητική διάθεση και διεισδυτική διεύρυνση της ερευνητικής ματιάς διαφαίνεται ήδη από την Εισαγωγή: «Introduction: Collectivity within the Confines of an Island» (σσ. 1 εξ.), με θεματικές ενότητες: «The “Archipelago of Punishment”: the historical context to the productions

of Ancient Greek drama on the Greek prison islands of the 1940s and 1950s», που δίνει μια γενικότερη εικόνα για την πρακτική της εξορίας από την εποχή του Μεταξά ως την Επταετία και προσφέρει πληροφορίες και για την Ικαρία, τη Πάρο κτλ.: σχεδόν παντού τεκμηριώνεται κάποια θεατρική δραστηριότητα (η Μακρόνησος ως ιδεολογικό αναμορφωτήριο κατέχει μια ξεχωριστή θέση, γιατί εκεί οι πολιτιστικές αυτές εκδηλώσεις οργανώθηκαν από την ίδια τη διοίκηση για προπαγανδιστικούς και σωφρονιστικούς λόγους). Ακολουθεί «The cultural phenomenon of Theatre on the prison islands – some reservations», που ασχολείται με τις θεματικές επιλογές του αρχαίου δράματος, που παρουσιάζουν όλους τους ήρωες ως θύματα: Αντιγόνη, Φιλοκτήτης, Προμηθέας. «For all inmate players, the seminal model of the tragic hero, of Antigone, Philoctetes, and Prometheus, became a meaningful exemplum: the saw overwhelming force vanquish merely the body of the hero but not his mind. Thus the prisoner could continue to believe in personal and moral victory» (σ. 15). Συζητά επίσης τη «μεταθεατρική» λειτουργία των παραστάσεων και έργων αυτών, τη χρήση και λειτουργία τους σε μια πολύ συγκεκριμένη ειδική κατάσταση, τη σημασία τους και τη λειτουργία τους για τους ίδιους τους κρατούμενους. Αυτό είναι ιδιαίτερα φανερό στην περίπτωση της Μακρόνησου, όπου οι παραστάσεις οργανώνονται από τη διοίκηση για την εμπέδωση της εθνικοφροσύνης, ενώ οι συμμετέχοντες ως ηθοποιοί και θεατές εκλαμβάνουν ακριβώς το ίδιο έργο με τον αντίθετο τρόπο. Σε μια άλλη θεματική ενότητα, «Sources and methodological issues», παρουσιάζει την έως τώρα σχετικά ισχνή βιβλιογραφία: την εργασία του Βραχιώτη, ένα μικρό αφιέρωμα του περιοδικού *Θεατρικά – Κινηματογραφικά – Τηλεοπτικά* το 1980: Π. Γρίβας (επιμ.), «Το θέατρο στη Μακρόνησο», αρ. 38-46, 1980, σσ. 31-42, χωρίς την αναγγελλόμενη συνέχεια, για το Τρίκερι του Ν. Αποστολοπούλου, *Περίφηρες κι αδιούρωτες*, Αθήνα 1997 (προφορικές αφηγήσεις των γυναικών εξοριστών, βλ. επίσης στο Κ. Χαριάτη-Σιαμάνη, *Γυναίκες από όλη την Ελλάδα*, Αθήνα 1975 με τα ονόματα των γυναικών που συμμετείχαν στο χορό του Προμηθέα ενώ ανάλογες παραστάσεις σε φυλακές παρουσιάζει η Ο. Παπαδούκα, *Γυναικείες Φυλακές Αβέρωφ*, Αθήνα 1981), για τον Αϊ Στράτη του Τ. Τσέλλου, βλ. Π. Μοσχονάς (επιμ.) *Πολιτιστική ζωή και δραστηριότητα του Στρατοπέδου Πολιτικών Εξοριστών του Αϊ-Στράτη (1950-1962)*, Αγρίνιο - Αθήνα 2002, αναφορές στις παραστάσεις από μνήμης. Η συγγρ. συζητάει και την ανάγκη κριτικής αντιμετώπισης των πηγών της, γραπτών απομνημονευμάτων, αναμνήσεων και προφορικών εξιστορήσεων, που πλήθυναν κυρίως μετά τη Μεταπολίτευση. Η εισαγωγή τελειώνει με ένα «Review of chapters». Εδώ μαθαίνουμε ότι η μονογραφία παρέχει στον αναγνώστη και ολόκληρο το κείμενο της *Αντιγόνης* του Άρη Αλεξάνδρου (στο πρωτότυπο και σε μετάφραση), ελεύθερη διασκευή της σοφόκλειας τραγωδίας, «seasoned with elements of Anouilh's *Antigone* and Brechtian techniques of performance and demythologization» (σ. 29). Την έγραψε το 1951.

Το πρώτο κεφάλαιο, «Selections, Occasions, Origins, and Objectives» (σσ. 30 εξ.) δίνει μια σφαιρική εικόνα της θεατρικής δραστηριότητας στα «νησιά-φυλακές», το ρεπερτόριο των έργων που ανέβηκαν, και στέκεται ιδιαίτερα στην περίπτωση του Βασίλη Ρώτα. Μια θεματική ενότητα ασχολείται με «Theatre selections on Makronisos, from January 1948 through the spring of 1950», αναλύει «When or on which occasions did the prisoner productions take place? A Leftist genealogy of revolution and resistance» (πάλι κυρίως για τον Ρώτα) και «From which traditions could the theatre of the prison island draw?» – το ανάλογο φαινόμενο της μεταξικής περιόδου, το «θέατρο του βουνού», τις παραστάσεις τραγωδίας του Ροντήρη· ακολουθεί «Theatre on Aï Stratis, from Christmas 1950 through the camp's closure in 1962», όπου η κατάσταση ήταν διαφορετική, γιατί οι θεατρικές παραστάσεις ήταν πρωτοβουλία των ίδιων των κρατουμένων, μεταξύ των οποίων και γνωστοί

ηθοποιοί σαν τον Μάνο Κατράκη και τον Τζαβάλα Καρούσο, που ανέβασαν ένα ρεπερτόριο αξιώσεων (*Πέρσες*, Σαίξπηρ, Schiller, Ίψεν, Dostojevsky, Μολιέρο, *Βαβυλωνία*, *Βασιλικό*, *Ρήγα* του Ρώτα κτλ.), αναπαράγοντας εν μέρει το ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου. Ιδιαίτερα ενδιαφέρουσα είναι η θεματική ενότητα «Why did theatre work on the prison islands?»: η συγγρ. αναφέρει τρεις λόγους: (1) την κρυπτοπολιτική διάσταση της δραστηριότητας αυτής, (2) τη διασκεδαστική, μορφωτική και ανακουφιστική λειτουργία των παραστάσεων τόσο για τους συμμετέχοντες όσο και για τους θεατές, και (3) «Rehearsing a performance, training a cast and a chorus, designing and sewing costumes, building sets, all these activities took up tremendous amounts of time. If, for different reasons, the stage directors and the prison authorities of Makronisos had come to a mutual understanding that producing a play was a good investment of some volunteers' time and energy, then the many hours spent on the necessary and related activities would be hassle-free and torture-free. The theatre tended to relax the regulations of the otherwise grueling days. The volunteers were given a daily break from the excessive and aimless manual labour. A play production was a welcome exercise in collaboration on a worthwhile project. No wonder, then, that theatre and also music, dance and choir performances grew so popular among the inmates. The more time, training, and people they required, the better. Even the poorly done plays might have attracted and repulsed their audiences at the same time, for giving them something to react to during a few hours of rest» (σσ. 60 εξ.).

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται ειδικά με τη Μακρόνησο: «Makronisos: Island of the "Greek Inventors of Barbarian Evils"» (σσ. 64 εξ.). Εκεί έγιναν δύο παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας: «Sophocles' *Antigone* on Makronisos, 29 August and 6 October 1948» και «The Besieged Free: Sophocles' *Philoctetes* on Makronisos, summer 1948»· τις συνθήκες των παραστάσεων, τις ψυχολογικές και ιδεολογικές λειτουργίες τους, το φανερό νόημα για τους οργανωτές και το κρυπτικό νόημα για τους κρατούμενους κτλ. εξηγούν οι επόμενες θεματικές ενότητες: «Makronisos: place, time, and theatrics on no man's island» (μαρτυρία του Νίκου Κούνδουρου, επίσκεψη της Μαρίκας Κοτοπούλη), «The lie of the land: speech, text, and theatre as prison» (η οργάνωση και παρακολούθηση της παράστασης ως σωφρονιστική πράξη, το περιοδικό *Σκαπανεύς*, ο ραδιοφωνικός σταθμός) και «Theatre as tyranny, theatre as torture» (ίδια λειτουργικότητα με τις «εθνοδιαφωτιστικές ομιλίες», οι «ηθοποιοί» πιέζονται να υπογράψουν τη δήλωση μετανοίας). Το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στο Τρίκερι, που δεν είναι ακριβώς νησί, αλλά απομονωμένη χερσόνησος νοτίως του Πηλίου στον Παγασητικό, (τότε) πιο εύκολα προσβάσιμη από θάλασσα παρά από τη στεριά: «Female Prisoners Learning (in) Defiance: What's Playing on Trikeri?» (σσ. 106 εξ.). Εκεί οι γυναίκες κρατούμενοι διάβαζαν *Αντιγόνη*: «*Antigone* and adult education» (βλ. τη μαρτυρία της Αλέκας Παϊζί, Σύλλογος Πολιτικών Εξοριστών Γυναικών και Βικτωρίας Θεοδώρου, *Γυναίκες εξοριστές στα στρατόπεδα του Εμφυλίου. Χίος – Τρίκερι – Μακρόνησος – Αϊ-Στράτης 1948-1954*, Αθήνα 1996) και προσπάθησαν να ανεβάσουν τον *Προμηθέα Δεσμώτη*: «Prometheus: forbidden drama, unforgotten experience», αλλά το εγχείρημα δεν προχώρησε πέρα από την πρόβα κοστουμιών: «The Prometheus of nonrepentance»· η επιλογή του έργου έχει σαφέστατο συμβολισμό: «The leftist Prometheus». Το τέταρτο κεφάλαιο μάς μεταφέρει στον Άγιο Ευστράτιο: «The Prison and the Past as Theatre: Aeschylus' *Persians* on Ai Stratis, September 1951» (σσ. 131). Αυτή η παράσταση μπορεί να τεκμηριωθεί αρκετά καλά: «The *Persians* and Ai Stratis: a popular success and a signature play»· η συγγρ. κάνει και μια σύγκριση με τους *Πέρσες* του Ροντήρη 1939, επίσης με τον Κατράκη σε πρωταγωνιστικό ρόλο: «The *Persians* of the National Theatre and Cold War *Persians*» (η παράσταση είχε μεταφερθεί το 1947 στη Ρόδο, για τις γιορταστικές εκδηλώσεις για την

απελευθέρωση των Δωδεκανήσων), δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στο χωρίο 402-405 («Τε παῖδες Ἑλλήνων, ἴτε / ελευθεροῦτε πατρίδ', ελευθεροῦτε δε / παῖδας γυναίκας θεῶν τε πατρῴων ἔδη / θήκας τε προγόνων· νυν υπέρ πάντων αγών»), που λειτούργησε ήδη πριν από την επανάσταση του 1821 ως σύνθημα (για την τύχη του χωριού κατά την Επταετία βλ. και το άρθρο της «Translating –or Not– for Political Propaganda: Aeschylus' *Persians* 402-405», F. Billiani (ed.), *Modes of Censorship and Translation: National Context and Diverse Media*, Manchester 2007, σσ. 117-141)· η τραγωδία ερμηνευόταν εκείνη την εποχή ως τεκμήριο «εθνικοφροσύνης», ενώ στην παράσταση του Αἰ Στράτη πήρε έναν τελείως διαφορετικό συμβολισμό: «Cold War tragedy, made in Greece: a postscript».

Τα επόμενα δύο κεφάλαια αφιερώνονται στην διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Άρη Αλεξάνδρου (Αγία Πετρούπολη 1922 – Παρίσι 1978), λογοτεχνικό ψευδώνυμο του ποιητή, πεζογράφου και μεταφραστή Άρη Βασιλειάδη, συζύγου της ποιήτριας Καίτης Δρόσου. Παιδί από έλληνα πατέρα και εσθονή μητέρα εγκαταστάθηκε το 1928 στη Θεσσαλονίκη, αργότερα στην Αθήνα. Από μαθητής οργανώθηκε στο ΚΚΕ, αποχώρησε όμως το 1942 λόγω ιδεολογικών διαφωνιών, εξακολουθούσε όμως να συμμετέχει στην αντίσταση. Μεταπολεμικά διώχθηκε για τις ιδέες και την πολιτική του δράση, με εκποτίσεις και φυλακίσεις, ως το 1958 (ακολουθώ το *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 2007, σ. 60). Ήταν θύμα διώξεων τόσο από τη Δεξιά όσο και από την Αριστερά. Το πρώτο σχέδιο της *Αντιγόνης* του έγραψε το 1949 στη Λήμνο, την οριστική μορφή του πήρε το δράμα μετά την παραμονή του στη Μακρόνησο και στον Αἰ Στράτη το 1951, δημοσιεύτηκε το 1960 στο περιοδικό *Καινούργια Εποχή* (εντάχθηκε και στον τόμο *Έξω απ' τα δόντια*, Αθήνα 1977), και ανασύρθηκε από τη λήθη από τον Βίκτωρα Αρδίττη με την παράστασή του το 2003 στη Θεσσαλονίκη. Το δίπρακτο έργο (με ένα ιντερμέδιο) δείχνει μια «μπρεχτική» Αντιγόνη, που αγωνίζεται στην πρώτη πράξη εναντίον των Γερμανών και στη δεύτερη εναντίον του τακτικού στρατού στον Εμφύλιο· ενώ η ίδια παραμένει ένα σκηνικό πρόσωπο περίπου με τα ίδια χαρακτηριστικά (παρ' ότι πρόκειται για άλλο πρόσωπο), οι άντρες αλλάζουν και οι ρόλοι τους αντιστρέφονται: ο Ανδρόνικος, Γερμανός που περνάει στην αντίσταση και σκοτώνεται ως «προδότης» στην πρώτη πράξη, γίνεται ο αδιάτακτος αρχηγός αντιστασιακής ομάδας στη δεύτερη, ενώ ο Νικηφόρος, αρχηγός στην πρώτη πράξη, γίνεται εκείνος που ο Ανδρόνικος στέλνει σε αποστολή αυτοκτονίας, μόνο και μόνο για να διατηρηθεί υψηλό το φρόνημα της ομάδας. Η Αντιγόνη, παρακούνοντας τις διαταγές, θάβει τον σκοτωμένο άνδρα και στις δύο περιπτώσεις, και σκοτώνεται από την ομάδα ως «κατάσκοπος». Όπως αποδεικνύει πειστικά η συγγρ., η μορφή της Αντιγόνης είναι persona του ίδιου του Αλεξάνδρου, ο οποίος αντιτάχθηκε και στις δύο πολιτικές πλευρές: «According to Alexandrou, the retaliatory practices of communist and reactionary totalitarian regimes mirrored each other, even when they were exacted by only a small political subset. [...] The born sceptic Alexandrou grew increasingly disillusioned, abandoned the last remaining certainties, and insisted that he belonged to no party, political organization, church, religion, or literary school: "I stand here a prisoner obeying [only] to the words within", he remarked, articulating a mantra for his heroine Antigone as well» (σ. 154).

Το έργο του Αλεξάνδρου είναι αρκετά πρωτότυπο για την εποχή του. «Alexandrou's play represents an amalgamous, dialogic transformation of the *Antigone* of Sophocles and Anouilh, but also of Brechtian theatre, into a subjective type of modern Greek existential drama. His work illustrate the intense complexity of personal dramas and decisions: the protagonists ponder dilemmas and necessities, which merely seem to pre-empt individual choice. The work also revisits the concepts of patriotism and heroism in light of the author's quest for the meaning of truth and intellectual freedom amidst hypocrisy and terror. The

composition of Alexandrou's play is complicated, and so the reader or viewer is meant to do some of the work of making connections. In a Brechtian fashion, Alexandrou's theatre build consciousness through the dialectic of the stage and re-enacts the tumultuous history of the Greek 1940s without becoming overly time-specific. His *Antigone* consists of two acts that relate to but that also problematize one another, because frequent reversals create tension between the two parts» (σ. 157). Αξίζει να διαβάσει κανείς το έργο· το πρότυπο ανατυπώνεται στις σελ. 172-238. Ωστόσο θέλω να κάνω κάποιες παρατηρήσεις για την πιθανότητα επίδρασης του Anouilh και του Μπρεχτ. Ενώ για την *Αντιγόνη* του Anouilh υπάρχουν κάποιες μικρές πιθανότητες, να την έχει διαβάσει στις εξορίες που βρισκόταν (το έργο γράφεται κατά την γερμανική κατοχή στο Παρίσι, ειρωνική εκμυστερισμένη ερμηνεία της τραγωδίας του Σοφοκλή, της οποίας αποδόθηκαν μεταγενέστερα τα χαρακτηριστικά της ηθικής αντίστασης, είχε το 1944-45 τεράστια επιτυχία στο Παρίσι και παίχθηκε 645 φορές, πριν διαδοθεί σε όλη την Ευρώπη, βλ. H. Flashar, *Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit*, München 1991, σ. 177 εξ., M. Flügge, *Verweigerung oder neue Ordnung. Jean Anouilh's "Antigone" im Kontext der Besatzungszeit*, Rheinfelden 1982), αν και δεν φαίνονται επαρκείς οι παραλληλισμοί των δύο έργων, που κάνει ο Μ. Πεχλιβάνος («Jean Anouilh & Άρης Αλεξάνδρου. Στοιχεία για την *Αντιγόνη* στα πέτρινα χρόνια (Μάιος –Σεπτ. 2002)», Δ. Ι. Ιακώβ – Ε. Παπάζογλου (επιμ.), *Θυμέλη. Μελέτες χαρισμένες στον καθηγητή Ν. Χ. Χουρμουζιάδη*, Ηράκλειο 2004, σσ. 323-368), για να μιλήσουμε για πραγματική επίδραση –ο Αλεξάνδρου θα μπορούσε να έχει δει την παράσταση του Κουν το 1947 και από εκεί να του είχε μπει η ιδέα μιας «αντιστασιακής» *Αντιγόνης*–, στην περίπτωση του Μπρεχτ πρόκειται μάλλον για συμπτώσεις: η παράσταση στο Chur της Ελβετίας το 1947 δεν είχε καμιά ευρύτερη απήχηση, το *Antigonemodell 1948* (εκδίδεται το 1949) είχε την ίδια τύχη (για την πρόσληψη της *Αντιγόνης* του Μπρεχτ βλ. Β. Πούχνερ, «Η μετάφραση της *Αντιγόνης* του Σοφοκλή από τον Friedrich Hölderlin και η διασκευή της *Αντιγόνης* από τον Bertolt Brecht», *Theatrum mundi*, Αθήνα 2000, σσ. 243-269, κυρίως σσ. 246 εξ.), ενώ στην Ελλάδα ο Μπρεχτ προσλαμβάνεται μόλις με την παράσταση του «Κύκλου με τη κωμωλία» το 1956/57 (για την πρόσληψη του Μπρεχτ στην Ελλάδα βλ. Α. Μυγδάλης, *Ελληνική βιβλιογραφία του Μπέρτολντ Μπρεχτ (1931-1977)*, Θεσσαλονίκη 1977, βλ. αρ. 318, για την κριτικογραφία αρ. 348).

Το ίδιο το έργο χαρακτηρίζεται από μια εξπρεσιονιστική λιτότητα, σύντομες σκηνές με έντονο διάλογο, συγκρατημένη λυρική έκφραση, όχι ιδιαίτερα φροντισμένη γλώσσα: οι σκηνές αποτελούν εν μέρει ένα puzzle που πρέπει να συνθέσει ο αναγνώστης. Σημαντικά γεγονότα, όπως η εκτέλεση ή ο μάταιος θάνατος των πρωταγωνιστών, αναφέρονται παρεμπιπτόντως. Το ιντερμέτζιο δείχνει την *Αντιγόνη* μιας άλλης εποχής, ξέγνοιαστο ναζιάρικο και ερωτευμένο κορίτσι. Η δεύτερη πράξη είναι ένα ανάποδο αντικαθρέπτισμα της πρώτης, αλλά όχι τελείως συμμετρικά: το ενδιαφέρον της τροφοδοτείται από τους παραλληλισμούς με την πρώτη, από τις αποκλίσεις και συμπτώσεις που παρουσιάζει. Η ανάλυση της συγγ. είναι εμπειρισταωμένη και διεισδυτική: «Act One: The Nazi Occupation and Antigone Agony», «Intermezzo», «Act Two: The Civil War: History Repeating Itself»· μια τελευταία θεματική ενότητα καταπιάνεται με την περιγραφή της παράστασης του 2003 και τις στοχοθεσίες του σκηνοθέτη της, του Βίκτωρα Αρδίττη, και τις αντιδράσεις του κοινού και της κριτικής. Εδώ βρίσκονται και μερικές διευκρινίσεις για την «μπρεχτικότητα» του έργου: «For Arditti, Alexandrou's *Antigone* was Brechtian in that the play pivoted on a "paratactic structure, the self-contained nature of the scenes, and the contradictory sketching of the characters" (author's e-mail communication, 6 July 2008). The forces that centre Alexandrou's work on the characters' role-playing and self-dramatization are

aligned with Brechtian theories of theatre as well. When Brecht's antifascist *Antigonemodell* (heavily dependent on Friedrich Hölderlin's adaptation) appeared in 1948, Alexandrou had already been sent into exile, where he was cut off from exposure to the newest literature. However, the dramatic conception of Brecht's earlier plays still influenced Alexandrou, who shared his focus on process and choice rather than on outcome. So did Brecht's endeavour to reinterpret traditional history and myth through drama and adaptation and also his preoccupation with sociopolitical critique. In the late 1920s and early 1930s, Brecht had written *Lehrstücke*, or "learning play", some of which such as *The Measures to Be Taken* (also published as *The Decision*, 1930) dealt with the process and morality of decision making in the strongest terms of epic theatre. Some aspects of the dilemma-centered dramatization and demythologization that guide Alexandrou's *Antigone* may therefore have been shaped by the framing devices and the epic theatre techniques of Brecht's early plays. Short works such as *Der Jasager (He Who Says Yes)* and its antipode or inversion, *Der Neinsager (He Who Says No)*, might have served as models for Alexandrou's first and second act. The playful or the –deceptively– lighter component of the intermezzo, too, added a Brechtian dimension to the text and the production. Brecht's distancing technique, or *Verfremdungseffekt*, was known to create a level of defamiliarization within well-known, presumably organic myths or coherent stories, and thus to deliver indirect critical commentary. The resulting sense of disorientation then encouraged the audience to look at the myths and stories anew and to reconstruct their meaning from the now disparate uneven elements in a dialectical and more open-ended manner. Brecht employed anachronisms, undermined heroic prototypes, disrupted conventional expectations, and turned myths against themselves by juxtaposing opposites (which is often called "montage", which challenges the spectator to connect the various threads to illuminate the story). In the hand of Alexandrou and Arditti, unorthodox inversion, metatheatricality, and the illusionary or play-level of dramatization became effective pointers to deceptive heroes and unfulfilled expectations» (σσ. 168 εξ.).

Εδώ τίθεται βέβαια το θέμα, κατά πόσο η ερμηνευτική ματιά του σκηνοθέτη εμπλούτισε το έργο με «μπρεχτικά» στοιχεία, και σε ποιο βαθμό αυτά προϋπάρχουν στο ίδιο το κείμενο και δικαιολογούνται χωρίς την άμεση συσχέτιση με τον ίδιο τον Μπρεχτ. Πάντως, και η πρόσληψη των *Lehrstücke* του Μπρεχτ στην Αθήνα της εποχής του Μεταξά (το 1936 ο Αλεξάνδρου είναι 14 ετών) και μετά είναι ένα ερευνητικό πρόβλημα (μεταφράσεις δεν υπήρχαν, ο Αλεξάνδρου ήξερε γερμανικά, από ποια ηλικία όμως κτλ.). Αν μπορεί να τεκμηριωθεί μια τέτοια πρόσληψη θετικά, θα ήταν μια από τις πρώτες επιδράσεις του γερμανού δραματουργού, που τόσο έντονα κυριαρχεί στις ελληνικές σκηνές του 1960 και 1970, σε έλληνα θεατρικό συγγραφέα (συμβατικά θεωρούμε το *Παραμύθι χωρίς όνομα* του Καμπανέλλη ως πρώτη δημιουργική ανταπόκριση στο μπρεχτικό ύφος, βλ. Β. Πούχχερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σσ. 384 εξ.). Εκ πρώτης όψεως όμως μού φαίνονται πολύ μικρές οι πιθανότητες μιας τέτοιας επαλήθευσης. Πάντως η ένταξη του έργου στο κλίμα των παραστάσεων των εξόριστων είναι μια επιτυχημένη επιλογή, ίσως και η κορύφωση αυτού του είδους του θεάτρου, γιατί όχι μόνο δεν γράφτηκε στην εξορία και πέρασε από τις εμπειρίες τέτοιων παραστάσεων και των ειδικών τους συνθηκών, αλλά έχει όλα τα χαρακτηριστικά των σχετικών προβληματισμών. «Alexandrou's *Antigone* of insularity is an antidote to falsehood and mistrust, and she comes in multiplied characters – each one of them infusing a dose of audacious hope in the otherwise dark play. Suspicion is the driving and devouring force behind the loosely contrapuntal progression of Alexandrou's work of 1951, a product of the prison island. The constant sense of threat that pervades the play is the marker of death

and destruction that insiders and acquaintances, rather than outsiders, tend to wreak on those who should belong to the group but choose not to. Local, culturally and historically specific Greek terms coloured this postwar *Antigone* but did not restrict it. Alexandrou essentially left a Cold War *Antigone* of a much wider scope, which challenged and subverted the proclaimed moral high ground - recently but not necessarily rightly - associate with the radical element in Western culture» (σσ. 170 εξ.).

Στο έκτο κεφάλαιο ακολουθεί το κείμενο της *Αντιγόνης* του Αλεξάνδρου στο πρωτότυπο (σσ. 172-238) μαζί με την αγγλική μετάφραση (σσ. 239-306). Το δράμα αυτό είναι σίγουρα το μοναδικό θεατρικό κείμενο, που εμφανίστηκε στα νεοελληνικά (μονοτονικό) σε εκδοτική σειρά της Οξφόρδης στο πρωτότυπο μαζί με μετάφραση, που γνωστοποιεί το έργο στη μισή υφήλιο (μόνο τα κείμενα του αρχαίου ελληνικού θεάτρου είχαν ως τώρα μια τέτοια τιμή). Η «Conclusion» (σσ. 307 εξ.) τοποθετεί τη μονογραφία σ' ένα ευρύτερο πλαίσιο: «This book may add to an ongoing examination of many more aspects of the prison islands and encourage further analysis of the detainees' lives and activities and thus of the cultural history of the Left of the Civil War. Contemporary theatre, rituals of performance and the ceremony of press and propaganda items can assist our broader understanding of the Cold War period in Greece. Theatre of the prison islands is also an important chapter in the history of progressive Western Hellenism or of the “democratic turn” in the reception of classics, with its penchant for “radical” ancient drama (from Shelley's *Hellas* to the revisionist classical drama of the 1960s through recent political appropriations of Aeschulus' *Persians*). The inmate theatre beckoned the beginning of a Greek redefinition of the classics as a more popular, a more democratic type of drama. Detainees grew excited when, for example, simple folk as well as experienced actors took back the *Persians* from the ranks of the National Theatre. The study of the art of prisoners has a wider geographical and temporal spread as well, but this book has focused on theatre (the most interactive or the least private of all art forms), the classics, and Greek exile camps, in which the “ownership” of ancient tragedy was a particularly sensitive issue» (σσ. 308 εξ.). Στο σημείο αυτό η συγγρ. παραπέμπει σε εργασίες από τη διεθνή βιβλιογραφία για την τέχνη πολιτικών έγκλειστων σε άλλες χώρες, και συνεχίζει: «Select classics became the reliable spine of Greek individuals and groups exiled to the prison islands. Even though a panoply of performance genres was technically available, directors and actors preferred certain ancient plays for the distinct ideological advantages that they offered. They selected tragedies that brought into focus a unity of purpose based on shared suffering, proud resilience, and perceived moral superiority: the myth of the besieged, radical Antigone, of the castaway Philoctetes, and of the fettered and tortured, “intellectual” Prometheus helped the detainees to comprehend their own predicament within the framework of heroic tragedy and to reclaim the power of knowledge and judgment. Prisoner actors and audiences savored those passages in the plays in which representation collided with the reality of their detention» (σ. 309). Από την άποψη αυτή οι παραστάσεις αυτές είχαν και ψυχοθεραπευτικό χαρακτήρα. «Many inmate actors were driven by a sense of mission so strong that their heroic-patriotic play production reflected communal thinking about personal sacrifice, torture, death, history, and remembrance. On the prison islands, levels of dramatic pretence and genuine self-identification with the tragic heroes merged and drove the need or recognition and testimony, for eyewitnesses to remember, and for subsequent readers to bear witness. Inmate actors and their audiences of a kindred spirit laid claim to a quiet but profound patriotism, without any of the state-orchestrated devotional rites: this patriotism refused to equate loyalty to the country with loyalty to the then government, or to its long-ruling conservative establishment. Prison

theatre had deeper roots in the common resistance activity than in the maelstrom of the Civil War. One trail led back to the rudimentary Theatre of the Mountains and, in particular, to several of Rota's plays. The historical Left glorified the resistance and tapped inmates' collective but older consciousness to reaffirm political and cultural ideals. It co-opted the classics in this process as a key to the exiles' survival in dignity and continued mental and intellectual dissidence. But a more recent path tracked the engagement with the National Theatre and ancient drama that had become a tool of the Cold War. The National Theatre had mounted Aeschylus' *Persians* and *Oresteia* to publicly support the government forces and to impress the sense of right, lawful order. By performing classical plays the detainees further distanced themselves from the obligatory official language on national security and the shows of ethnic or, rather, Western superiority. Against this backdrop, Aeschylus' *Persians* could finally play a new role as a tragedy of introspection rather than of nationalist triumph. Drama such as the *Persians* and the *Philoctetes* also let the army manqué of exiles deconstruct a war-based heroism. In addition, Alexandrou's *Antigone* opened up ways (to the author and perhaps also to a few trusted readers) to deconstruct *male* heroism» (σ. 310).

Ακολουθεί ακόμα η πλούσια βιβλιογραφία (σσ. 318-344) και ένα ευρετήριο (σσ. 345-εξ.). Η τρίτη μονογραφία της Gonda van Steen, που οδηγεί με αφορμή τις αρχαιότεμες παραστάσεις των εξόριστων στο βάθος των πέτρινων χρόνων, χαρακτηρίζεται από συμπάθεια και αμεροληψία, διεισδυτικότητα και πνεύμα κριτικό. Για την ελληνική Θεατρολογία είναι ένα αναφαιρέτο απόκτημα της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου στον 20^ο αιώνα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Ελληνικά των νεωτέρων χρόνων

ΜΙΧΑΗΛ ΣΟΥΜ[Μ]ΑΚΗ, *Ο Πιστός Βοσκός*. Ανασταλτική [sic] δεύτερη έκδοση, Παρουσίαση – Πρόλογος – Επιμέλεια έκδοσης Πάννης Χρυσικόπουλος, Ζάκυνθος, εκδόσεις «Μέλλον» 2003 (Βιβλιοθήκη Ζακυνθινών Μελετών, Σειρά Θεάτρου, Βιβλίο τρίτο), σελ. 314, 8 εικ.

Σε περσινή επίσκεψή μου στο fior di Levante ανακάλυψα στο βιβλιοπωλείο του Μουσείου Διονυσίου Σολωμού την ύπαρξη μιας φωτοαντιγραφικής δεύτερης έκδοσης του *Πιστού Βοσκού* του Μιχαήλ Σουμμάκη (Βενετία 1658), της οποίας περιμένουμε την κριτική έκδοση, καιρό τώρα, από τον Στέφανο Κακλαμάνη. Πρόκειται για ένα από τα τελευταία εκδοτικά desiderata του κρητοεπανησιακού θεάτρου. Μια τέτοια έκδοση θα επέτρεπε επιτέλους και τη σύγκριση της μετάφρασης αυτής του περιφημου *Pasto Fido* του Giambattista Guarini, του αποκορυφώματος της ποιμενικής μόδας στη δραματουργία κατά το τέλος του 16^{ου} αιώνα, έργου που έχει μεταφραστεί σε όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες, με την κρητική μετάφραση από άγνωστο ποιητή, που έχει δημοσιεύσει σε κριτική έκδοση ο Περικλής Ιωάννου το 1962 στο Βερολίνο (Ρ. Joannou, *Ο Πιστικός Βοσκός. Der treue Schäfer. Der Pastor Fido des G. B. Guarini von einem Anonymus im 17. Jahrhundert in kretische Mundart übersetzt*, Berlin 1962, βλ. Β. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006, τ. 1, σσ. 122 εξ.). Έως τώρα μόνο ο Ε. Κριαράς έχει αφιερώσει ένα σύντομο άρθρο στη μετάφραση αυτή («Η μετάφραση του *Pastor Fido* από τον Ζακυνθινό Μιχαήλ Σουμμάκη», *Νέα Εστία* 76, Χριστ. 1964, σσ. 273-297). Ο νέος εκδότης αποφαινεται στον σύντομο πρόλογο του εγχειρήματος (σσ. 9-11), πως «Η μετάφραση του Σουμ[μ]άκη σε γενικές γραμμές είναι η καλύτερη [...] η πιο αρτιότερη [sic] και πιο ευκολονόητη, από τις άλλες δύο τις ελληνικές» (σ. 11). Εννοεί τη φαναριώτικη διασκευή του Γεωργίου Σούτσου, που τυπώθηκε το 1804 στη Βιέννη. Ασφαλώς ενδιαφέρει και μια τέτοια σύγκριση, κάτι παράλληλο με τον *Ερωτόκριτο* και τον *Νέον Ερωτόκριτον* του Διον. Φωτεινού (Βιέννη 1818), αλλά το πρωταρχικό ενδιαφέρον επικεντρώνεται στην αντιβολή με την αχρονολόγητη κρητική εκδοχή (τοποθετείται αναγκαστικά στον 17^ο αιώνα, αφού η έκδοση του Guarini κυκλοφόρησε το 1590) μαζί με τη σύγκριση με το ιταλικό πρότυπο (ποια από τις πολλές εκδόσεις χρησιμοποιήθηκε κτλ.).

Ο εκδότης πληροφορεί επίσης πως το αντίτυπο του έργου του το δώρισε η Ασπασία Σουμάκη, κατόπιν υποδείξεως της αδελφής του Γρηγόριου Ξενοπούλου, Χαρίκλειας Ξενοπούλου, ενώ Ιταλός φίλος του τού είχε στείλει και άλλο αντίτυπο. Στη συνέχεια ζητά συγγνώμη για κάποια τεχνικά προβλήματα εκτύπωσης (scr. φωτοαντιγραφικής αναπαραγωγής) λόγω της κατάστασης του ανατύπου που κατέχει. Το ίδιο το κείμενο του προτύπου καλύπτει τις σελίδες 13-314: σ. 13 τίτλος, σσ. 15-17 αφιέρωση στον Νικόλαο Κουμμούτο, σσ. 18-22 *Υπόθεσις της πράξεως* [=του έργου], σσ. 23-24 *Τα πρόσωπα οπών μιλούσι*, σσ. 25-29 *Ο Πρόλογος*, σσ. 30-83 *Πράξις πρώτη* (πέντε σκηνές και χορικό), σσ. 84-134 *Πράξις δευτέρα* (έξι σκηνές και χορικό), σσ. 135-190 (εννέα σκηνές και χορικό), σσ. 191-250 (εννέα σκηνές και χορικό), σσ. 251-313 (10 σκηνές χωρίς χορικό), σ. 314 Σφάλματα, Διορθώματα.

Ενώ το όλο εγχείρημα μοιάζει αρκετά πρόχειρο, η έκδοση αυτή αποτελεί μια πρόοδο, γιατί επιτρέπει τώρα την εύκολη πρόσβαση των μελετητών στο κείμενο και προάγει τουλάχιστον την ιδέα ότι κάποιος φιλόλογος ή θεατρολόγος θα μπορούσε να ασχοληθεί σοβαρά με μια δραματική μετάφραση τέτοιας έκτασης από τα μέσα του 17^{ου} αιώνα, πράγμα που θα άξιζε τουλάχιστον για γλωσσικούς λόγους και για λόγους μιας στοιχειώδους επιστημονικής υποχρέωσης προς την ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ο Σπύρος Α. Ευαγγε-

λάτος εξέδωσε τελικά, μετά από κυοφορία πολλών ετών, τη μετάφραση του αντίστοιχου σημαντικού έργου της βουκολικής δραματολογίας, του *Αμύντα* του Torquato Tasso, σε μετάφραση/διασκευή του Γεωργίου Μόρμορη (1745). Ελπίζουμε πως ο ζακυνθινός *Πιστός Βοσκός* θα έχει την ίδια τύχη.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΓΩΓΩ Κ. ΒΑΡΖΕΛΙΩΤΗ, *Κρητική κωμωδία και καθημερινή ζωή: Σχέση σκηνικής εικόνας και κοινωνίας στο βενετοκρατούμενο Χάνδακα* (Commedia cretese e vita quotidiana. La relazione tra l'immagine scenica e la società nella città di Candia durante la Venetocrazia), Πρόλογος Χρύσα Μαλτέζου, Αθήνα - Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας / Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia 2011 (Θωμάς Φλαγγίνης 5), σελ. 268, μερικώς εικ., riassunto italiano, ISBN 978-960-7743-56-5.

Πρόκειται για την εκτυπωμένη μορφή της διδακτορικής διατριβής της νυν λέκτορα στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ, που ολοκληρώθηκε και υποστηρίχθηκε το 2006 και εκδίδεται τώρα από εκείνο το ερευνητικό κέντρο, στο οποίο η κ. Βαρζελιώτη έχει περάσει μερικά χρόνια της ζωής της, μελετώντας αυτό ακριβώς καθώς και άλλα θέματα ιστορικού και θεατρολογικού ενδιαφέροντος –βλ. Γ. Βαρζελιώτη, «Τα ινοτρουμένα της αγάπης του νοταρίου Ιωάννη Κρούσου», *Θησαυρίσματα* 30 (2000), σσ. 315-337-. Την ίδια εποχή εκτέλεσε και μια άλλη ερευνητική αποστολή, στα αρχεία της Propaganda Fide στη Ρώμη, γιατί είχε ειδικευτεί σε αρχειακές αναζητήσεις της ιστορικής θεατρολογίας σχετικά με τον εντοπισμό προσώπων που αναφέρονται σε χειρόγραφο της Νάξου για την ιησουϊτική «Τραγέδια του Αγίου Δημητρίου», όπου αναγράφεται και η ημερομηνία της σχετικής παράστασης, 29 Δεκεμβρίου 1723 –βλ. Γ. Βαρζελιώτη – Β. Πούχνερ, «Αναστηλώνοντας μια θεατρική παράσταση: Η παράσταση του Αγίου Δημητρίου στις 29 Δεκεμβρίου 1723 στη Νάξο και οι συντελεστές της», *Παράβασις* 4 (2000), σσ. 123-166- η νέα αυτή αποστολή οδήγησε επίσης στην επισήμανση μιας σειράς από πληροφορίες για θεατρικές παραστάσεις και παραθεατρικές εκδηλώσεις κυρίως των Ιησουϊτών στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο (Γ. Βαρζελιώτη – Β. Πούχνερ, «Νέες ειδήσεις για (παρα)θεατρικές εκδηλώσεις των καθολικών ταγμάτων στον αιγαιοπελαγίτικο χώρο την εποχή της Αντιμεταρρύθμισης. Παραλειπόμενα για σχολικές παραστάσεις και παραστατικές λιτανείες», *Παράβασις* 6, 2005, σσ. 17-41). Οι έρευνες στα κρατικά αρχεία της Βενετίας σχετικά με τον καθημερινό βίο των Κρητών στην ύστατη φάση της Βενετοκρατίας, στην οποία χρονολογούνται και οι τρεις σωζόμενες κωμωδίες οδήγησαν και σε άλλες παράπλευρες εργασίες (π.χ. «Esplorando i sentimenti: ancora una lettura degli atti notarili della Candia veneziana (XVI-XVII sec.)», Chr. Maltezos et al. (eds.), *I Greci durante la venetocrazia: Uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*. Atti del Convegno Internazionale di Studi, Venezia 3-7 dicembre 2007, Venezia 2009, σσ. 226-232).

Κάτω από το άγρυπνο μάτι της διευθύντριας του Ελληνικού Ινστιτούτου της Βενετίας, της αφυπηρετούσας συναδέλφου στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών Χρ. Μαλτέζου, η κ. Βαρζελιώτη βασίστηκε στην επεξεργασία της μονογραφίας της στις τρεις κριτικές εκδόσεις των κρητικών κωμωδιών και σε νοταριακά έγγραφα από το Κρατικό Αρχείο της Βενετίας. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν έγγραφα του 17ου αιώνα, που εντόπισε στο αρχείο του Giacomo Cortesan, και αφορούν την Παντούσα, χήρα του ιατροφιλόσοφου

Βίτωρα Μεζέρη και ιδίως το: *libretto isto opio grafete i spesa opu ginete cathimerno apo logarismo ci comissarias eci isto uso tu spitiu ossan chie ogia allo tivoci ogia ci athropus* (βλ. επίσης Γ. Κ. Βαρζελιώτη, «Η διαχείριση του νοικοκυριού μιας χήρας του Χάνδακα (17^{ος} αι.)», *Πεπραγμένα I Διεθνούς Κορητολογικού Συνεδρίου (Χανιά 1-8 Οκτωβρίου 2006)*, τ. 2/1, *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή περίοδος (Ιστορία)*, Χανιά 2010, σσ. 311-318). Σ' αυτό το τεφτέρι (*libretto*) καταγράφονται εξαιρετικά ενδιαφέρουσες λεπτομέρειες της καθημερινής ζωής στο νοικοκυριό μιας χήρας, οι οποίες ρίχνουν ένα χαρακτηριστικό φως στις κοινωνικές δομές και συμπεριφορές στην πόλη κατά την περίοδο της όψιμης Βενετοκρατίας. Πέραν αυτής της κύριας πηγής χρησιμοποιήθηκαν και άλλα νοταριακά έγγραφα της χρονικής περιόδου 1580 ως το 1669, όπως διαθήκες, προικοσύμφωνα, συμβόλαια μισθωτής εργασίας, πράξεις υιοθεσίας, συμβιβασμοί, εμπορικές συμφωνίες κτλ., στο βαθμό που βρίσκονται σε κάποια συσχέτιση με τα μοτίβα και τις δράσεις των τριών κωμωδιών, που εν πολλοίς αναπαράγουν λογοτεχνικές συμβάσεις της *commedia erudita* (ο *Κατζούρμπος* και ο *Στάθης* λίγο πριν ή μετά το 1600, ο *Φορτονάτος* το 1655) (για τις λογοτεχνικές και θεματικές συμβάσεις των κωμωδιών βλ. τελευταία και W. Puchner, «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des Kretischen und Heptanesischen Theaters (1590-1750)», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Wien - Köln - Weimar 2007, σσ. 169-315).

Για την ερευνητική κατάσταση και την ακολουθούμενη μεθοδολογία ενημερώνει η Εισαγωγή (σσ. 13 εξ.). Το πρώτο μέρος αφιερώνεται στο ρόλο του θεάτρου στην κοινωνία του Χάνδακα κατά την όψιμη Βενετοκρατία: «Κοινωνία και θέατρο» (σσ. 21 εξ.), «Κωμωδία και καθημερινή ζωή» (σσ. 25 εξ., βλ. τώρα την εξαιρετική πηγή, της οποίας την έκδοση έχει επιμεληθεί η κ. Βαρζελιώτη: A. Vincent, *Memories of Seventeenth-century Crete. L'Occio (Time of leisure) by Zuanne Papadopoli*. Edited with an English translation, introduction, commentary and glossary, Venice 2007), οι πηγές (σσ. 29 εξ., νοταριακά έγγραφα, οι κωμωδίες, η γλώσσα των πηγών). Το δεύτερο μέρος, «Θεατρικοί τύποι και αρχαιακή τεκμηρίωση», αφιερώνεται στη συνέχεια στους συμβατικούς κωμικούς κι άλλους τύπους της ιταλοκρητικής κωμωδίας και στην δυνατότητα τεκμηρίωσης από τα αρχαιακά έγγραφα: ένα από τα σημαντικότερα αποτελέσματα αυτής της συσχέτισης είναι το γεγονός, πως οι στερεότυποι τύποι της παράδοσης της κωμωδίας, που προέρχονται ακόμα εν πολλοίς από το ρωμαϊκό θέατρο και έχουν εμπλουτιστεί σε ορισμένα σημεία από την ιταλική Αναγέννηση δεν είναι μόνο σχεδόν άχρονες λογοτεχνικές και θεατρικές συμβάσεις αλλά καθεφτίζουν και την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής τους.

Αυτή η συσχέτιση μεταξύ λογοτεχνικής συμβατικότητας και στερεοτυπίας και κοινωνικής πραγματικότητας της καθημερινής ζωής τεκμηριώνεται στη συνέχεια σε όλες τις κατηγορίες σκηνικών προσώπων που εμφανίζονται στις κωμωδίες: (1) το ψυχοπαίδι (βλ. επίσης Chr. Maltezos, «Contribution à l'étude de la société gréco-venitienne: le cas des enfants trouvés», *Πολύπλευρος νους. Miscellanea für Peter Schreiner zu seinem 60. Geburtstag*, Leipzig 2000, σσ. 193-199), που συνήθως απαγάγεται ως νεογνό από πειρατές και το μεγαλώνουν σε διαφορετικό κοινωνικό milieu και τόπο (αυτό το μοτίβο της *αναγνωρίσεως* ήδη στον Μένανδρο) (σσ. 41 εξ.) (2) οι ερωτευμένοι νέοι (*ammorati* ή *amorosi* της ιταλικής αναγεννησιακής κωμωδίας) και οι πρακτικές και στρατηγικές παντρειάς της εποχής και τα προικοσύμφωνα (σσ. 63 εξ.), (3) ο υπηρέτης ως φορέας και υποκινητής της δραματουργικής δράσης και ως μέλος της οικογένειας, οι αρετές και οι αδυναμίες του (σσ. 83 εξ., συμπεριφορές στην καθημερινότητα, συμβάσεις, μίσθωση και υποχρεώσεις), (4) η προξενήτρα, η κοινή γυναίκα, η χήρα (σσ. 113 εξ.), ειδικά η πρώτη αναφαίρετο στοιχείο της πλοκής, αποκαλείται μαζί με τη δεύτερη ως *ruffiana* και είναι κομβικό σημείο στην κατά-

στρωση των σχεδίων της πλοκής και στην εκτέλεση των μηχανορραφιών – η πρώτη και η δεύτερη χωρίζονται συχνά μόνο από τη διαφορά της ηλικίας, (5) ο δάσκαλος (σσ. 129 εξ.), πλασμένος κατά το πρότυπο του *dottore*, μερικές φορές με υπολανθάνουσες ομοφυλοφιλικές τάσεις, κανυχέται για τις γνώσεις του στη λατινική και ιταλική λογοτεχνία και γραμματολογία, (6) ο γιατρός και ο δικηγόρος, επίσης μιμούμενοι τον *dottore* της *commedia erudita*, ο οποίος είναι συνήθως νομικός (σσ. 143 εξ., για τον πρώτο βλ. επίσης Β. Πούχνερ, *Η μορφή του γιατρού στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2004, σσ. 31 εξ.), (7) ο ξένος (σσ. 163 εξ.), (8) ο έμπορος (σσ. 173 εξ.), (9) ο στρατιωτικός κατά την παράδοση του λατινικού *miles gloriosus* (σσ. 185 εξ.) και (10) ο φραγκακαλόγερος ή φράρος (*frère*) (σσ. 197 εξ.).

Δεν θα ήταν χωρίς ενδιαφέρον, αν μπορούσαμε αυτή τη δραματουργική τυπολογία σχεδόν στερεότυπων σκηνικών χαρακτήρων και το κοινωνικό τους αντίστοιχο της ιστορικής πραγματικότητας να την επεκτείνουμε και στις επτανησιακές κωμωδίες του 18^{ου} αιώνα, που στηρίζονται περίπου στις ίδιες συμβάσεις και στην ίδια χαρακτηρισολογική τυπολογία, ή ακόμα και στα κωμικά ιντερμέδια των θρησκευτικών μαπαρόκ τραγωδιών μαρτύρων από τον αγαιοπελαγίτικο χώρο (βλ. W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Wien 1999, Österr. Akad. d. Wiss., phil.-hist. Kl., Denkschriften 277). Η μονογραφία δεν υπεισέρχεται στο απόσπασμα παραμυθιακής κρητικής κωμωδίας για τον *Φιωρεντίνο και την Ντολτσέτα*, που σώζεται στην προφορική παράδοση μόνο (Μ. Ι. Manusakas – W. Puchner, *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekanntenen kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts in den griechischen Märchenvarianten vom Typ AaTh 313c*, Wien 1984, Österr. Akad. d. W., phil.-hist. Kl. Sitz. ber. 436, νέα έκδοση του αποκατεστημένου κειμένου με τις παραλλαγές της προφορικής παράδοσης στο Β. Πούχνερ, *Παραμυθολογικές μελέτες Α΄. Η ξεχασμένη νύφη. Από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι*, Αθήνα 2011 [Λαογραφία 6] και του ίδιου, «The Forgotten Fiancée. From the Italian Renaissance Novella to Modern Greek Fairy Tales», *Fabula* 51 (2010), τεύχ. 3/4, σσ. 201-216), μάλλον δικαίως, γιατί τέτοιοι στερεότυποι χαρακτήρες παίζουν μόνο περιφερειακό ρόλο, αν και κάποιες γλωσσικές εκφράσεις είναι ίδιες ή τουλάχιστον συγκρίσιμες. Η μονογραφία τελειώνει με τα συμπεράσματα (σσ. 205 εξ.), ένα παράρτημα με τα νοταριακά έγγραφα σε διπλωματική έκδοση (σσ. 211 εξ.), πηγές και βιβλιογραφία (σσ. 223 εξ.), ένα ευρετήριο ονομάτων, προσώπων και τόπων (σσ. 247 εξ.) καθώς και το *riassunto italiano* (σσ. 263 εξ.). Πρόκειται για εξαιρετική διδακτορική διατριβή, της οποίας το συμπέρασμα μπορεί να έχει εφαρμοσιμότητα και σε άλλες εθνικές δραματουργίες και σε άλλες κωμικές θεατρικές παραδόσεις από την ίδια εποχή: ότι η συμβατική αντίληψη της λογοτεχνικής και θεατρικής ιστοριογραφίας, πως οι στερεότυποι σκηνικοί χαρακτήρες της *commedia erudita* και της *commedia dell'arte*, εδώ στο κρητικό τους παρακλάδι, είναι απλές λογοτεχνικές συμβατικότητες που προέρχονται από την ύστερη αρχαιότητα, που δεν σχετίζονται άμεσα με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής της Αναγέννησης, του Μανιερισμού και του Μπαρόκ, δεν ευσταθεί στην αποκλειστική του διατύπωση. Έτσι ο φακός της προσοχής πρέπει να μετακινηθεί από την ανάλυση της διαχρονικής διατήρησης των λογοτεχνικών συμβάσεων στη στερεότυπη σκηνική σκακιέρα της κωμικής παράδοσης του ευρωπαϊκού θεάτρου ως τον Διαφωτισμό στην ιστορικότητα του σκηνικού παιχνιδιού με τις δεδομένες φιγούρες και καταστάσεις, στη μίμηση υπαρκτών στοιχείων και συμπεριφορών και στη δραματουργική επεξεργασία, έστω με αυστηρά κωδικοποιημένη και αφαιρετική μορφή, μιας υπαρκτής καθημερινότητας. Αυτή η ερευνητική προοπτική μου φαίνεται ιδιαίτερα γόνιμη.

ΤΑΣΟΥΛΑ Μ. ΜΑΡΚΟΜΙΧΕΛΑΚΗ, (επιμ.), *Ο κόσμος του Ερωτόκριτου και ο Ερωτόκριτος στον κόσμο. Πρακτικά Διεθνούς Επιστημονικού Συνεδρίου Σητεία, 31/7-2/8/2009*, Ηράκλειο 2012, σελ. 208, ISBN 978-960-86153-4-2.

ΤΖΟΥΑΝΕ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ, *Στον καιρό της σχολής (L'Occio). Αναμνήσεις από την Κρήτη του 17^{ου} αιώνα*. Εισαγωγή και σχολιασμός Alfred Vincent, Μετάφραση και επιμέλεια Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012, σελ. 331, 18 εικ., ISBN 978-960-524-390-6.

Κρητικά Χρονικά τ. 31, Ηράκλειο 2011, σελ. 321, εικ., ISSN 0454-5206.

Υπάρχει μια σειρά από νέα δημοσιεύματα για το Κρητικό Θέατρο, διάσπαρτα σε διάφορες εκδόσεις. Σ' έναν τόμο πρακτικών συνεδρίου για τον *Ερωτόκριτο* (ο οποίος πρόσφατα απέκτησε και ένα μικρό «αδελφάκι», της μισής έκτασης αλλά εξαιρετικά ενδιαφέρουσα περίπτωση)¹, μόλις τέσσερα χρόνια μετά την έκδοση των πρακτικών του μεγάλου συνεδρίου για την ποιητική του αφηγηματικού ποιήματος του Βιτσέντζου Κορνάρου με τη σημαντική εξαντλητική βιβλιογραφία του Στέφανου Κακλαμάνη,² συνέδριο που έγινε το 2009 στη γενέτειρά του τη Σητεία, υπάρχει μια εκτενής ανακοίνωση του Alfred Vincent «Ο *Ερωτόκριτος* και η γκιοστρά των Χανίων» (σσ. 145-172), όπου συγκρίνεται το θεατροειδές κονταροχτύπημα του 1594 με τα tableaux vivants και τις δραματοποιημένες σκηνές του με το δεύτερο μέρος του *Ερωτόκριτου* το μελέτημα επιμένει, μετά από εμπειριστατωμένη ανάλυση, πως τα «ιντερμέδια» αυτά, κυρίως της εισόδου των αγωνιστών, είναι ουσιαστικά για τη μετάδοση των μηνυμάτων του εγκωμιαστικού αυτού ιταλικού ποιήματος που έχει εκδώσει ο Cristiano Luciani. Ο Vincent παραθέτει στη μέση του μελετήματος πίνακες που αντιστοιχούν στην περιγραφή του Zancarlo, σχετικά με τα επεισόδια, τα ονόματα και «ψευδώνυμα» των αγωνιστών, το έμβλημα και το motto τους, καθώς και την περίληψη του κάθε δραματοποιημένου επεισοδίου με τα θέματα των αριμάτων (σσ. 160-163). Όπως έχω επισημάνει παλαιότερα, η γκιοστρά των Χανίων αποτελεί μια από τις πρώτες μορφές της θεατροποιημένης γκιοστράς στον ελληνικό χώρο (Β. Πούχγερ, «Το κονταροχτύπημα στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Από το πολεμικό αγώνισμα στη θεατρική παράσταση», *Βαλκανική Θεατρολογία. Δέκα μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και τις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994, σσ. 103-150,³ όπου συζητούνται και οι θεωρίες προέλευσης της περιγραφής του κονταροχτυπήματος στο έμμετρο μυθιστόρημα του Κορνάρου από ένα τέτοιο εγκωμιαστικό ιταλικό ποίημα, ίσως και από την *barriera* στα Χανιά το 1594. Στον τόμο των πρακτικών υπάρχει και δεύτερο μελέτημα που ασχολείται με το θέατρο, της εκδότριας

¹ *Παλαιά και Νέα Διαθήκη, ανώνυμο κρητικό ποίημα (τέλη 15^{ου} – αρχές 16^{ου} αι.)*. Κριτική έκδοση: †Νικόλαος Μ. Παναγιωτάκης, έκδοση: Στέφανος Κακλαμάνης / Γιάννης Κ. Μαυρομάτης, Βενετία, Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, 2004 (Graecolatinitas Nostra, Πηγές 6) και Β. Πούχγερ, *Παλαιά και Νέα Διαθήκη. Ανώνυμο κρητικό ποίημα. Σχόλια και παρατηρήσεις*, Βενετία 2009 (Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών

και Μεταβυζαντινών Σπουδών Βενετίας, Βιβλιοθήκη 28).

² Στον τόμο Στ. Κακλαμάνης (επιμ.), *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Ηράκλειο 2006.

³ Βλ. πρόσφατα C. Carpinato, «Monomachia: l'un contro l'altro armato nella letteratura greca alle origini del volgare», A. Camerotto – R. Drusi (eds.), *Il nemico necessario. Duelli al sole e duelli in ombra tra le parole e il sangue*, Padova 2010, σσ. 137-160.

Τασούλας Μ. Μαροκομχελάκη, που μόλις πρόσφατα έχει προσφέρει ένα μελέτημα για τις δραματοποιήσεις του *Ερωτόκριτου* και τις παραστάσεις του στο θέατρο: «Πέντε διασκευές του *Ερωτόκριτου* στη νεοελληνική σκηνή (1929-2005): παράδοση και εκσυγχρονισμός», στα πρακτικά του *Γ Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο: Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή*, Ηράκλειο 2010, σσ. 467-478· εδώ δημοσιεύει τώρα μια πιο ειδικευμένη ανακοίνωση που εστιάζει στο κονταροχτύπημα του δεύτερου μέρους του ποιήματος: «Ο *Ερωτόκριτος* του θεάτρου: Η γκιάστρα σε έξι θεατρικές διασκευές του έργου (1929-2005)», σσ. 197-208), συμπεριλαμβάνεται τώρα και η λαϊκή αναπαράσταση της γκιάστρας του *Ερωτόκριτου* στο Σκουλικάδο της Ζακύνθου. Εξετάζει τις διασκευές του Θ. Συναδινού 1929, του Β. Ρώτα 1966, του Σπ. Ευαγγελιάτου 1975, του Τ. Μουδατσάκι 1989, των Β. Νικολαΐδη και Μ. Σειραγάκη 2002 και του Μ. Πιερή 2005.

Από τα βενετσιάνικα απομνημονεύματα του Ιωάννη Παπαδόπουλου βγήκε τώρα, δίπλα από την αγγλική μετάφραση του Alfred Vincent, και μια ελληνική, η οποία όμως δεν είναι άλλο από μετάφραση της παλαιάς έκδοσης: Zuanne Papadopoli, *Memoires of seventeenth-century Crete. L' Occio (Time of leisure)*, edited with an English translation, introduction, commentary and glossary by Alfred Vincent, Venice, Hellenic Institute of Byzantine and Post-Byzantine Studies in Venice 2007, Graecolatinitas nostra, Sources 8). Το περίφημο χωρίο για το θέατρο έχει τώρα ως εξής: «Τις Απόκριες και άλλες εποχές δεν οργάνωναν παραστάσεις άλλων έργων παρά μόνο κωμωδιών, και μάλιστα στα ελληνικά. Στην πολιορκία όμως, θέλοντας και μη, άλλαξαν τα παλιά έθιμα και εγκατέλειψαν τις πιο πολλές από τις ντόπιες συνήθειες και υιοθέτησαν εκείνες που προηγουμένως απεχθάνονταν» (σ. 93). Ωστόσο η κωμωδία *Φορτουνάτος* γράφεται από τον Φόσκολο ακόμα το 1655, στον πολιορκημένο Χάνδακα.

Ξανακυκλοφόρησαν τα *Κρητικά Χρονικά*, εκείνο το περιοδικό που είχε ιδρύσει ο Ανδρέας Καλοκαιρινός το 1947 και εξέδωσε έως το 1973: 25 τόμους με μελέτες κρητολογικού ενδιαφέροντος, από τον μινωικό πολιτισμό έως σήμερα. Ακολούθησαν το 1986-87 ακόμα δύο τόμοι, το 1988-90 άλλοι δύο, και το 1994 ένα ευρετήριο όλων των τόμων από τη Βικελαία Βιβλιοθήκη στο Ηράκλειο. Οι συνολικά 30 τόμοι έχουν τώρα ψηφιοποιηθεί και βρίσκονται στην ηλεκτρονική διεύθυνση www.historical-museum.gr. Ο νέος τόμος περιέχει μερικά μελέτηματα, τα οποία ενδιαφέρουν άμεσα τη Θεατρολογία: του Στέφανου Κακλαμάνη, «Partendo da Candia. Pubbliche manifestazioni in onore di Gian Giacomo Zane, ex Capitano General di Creta (1598)» (σσ. 69-138), όπου αναφέρονται πομπές και θεατροειδείς εκδηλώσεις, πανηγυρικές ομιλίες στην Ακαδημία και απαγγελίες εγκωμίων και αφιερωμένων, στο πρόσωπό του διοικητή που φεύγει, ποιημάτων· σ' ένα επίμετρο δημοσιεύεται ολόκληρη η ιταλική περιγραφή των εορταστικών εκδηλώσεων. Ένα άλλο μελέτημα εξετάζει τη σχέση της *Ερωφίλης* με την αντιμεταρρύθμιση και συγκεκριμένα τις θεωρίες του κράτους: Jean-Laurent Savoye, «Georges Chortatsis et la contre-Réforme: une exigence de réciprocité» (σσ. 139-162)· το άρθρο ανάγεται στη διδακτορική του διατριβή στο Πανεπιστήμιο του Paul Valéry-Montpellier III, *Érophili de Georges Chortatsis, une tragédie de la Renaissance européenne*. Ο Μιχάλης Πασχάλης εξετάζει τη σχέση των ιντερμεδιών της *Ερωφίλης* με την τραγωδία: «Η ιδεολογία των *Ιντερμεδιών* της *Ερωφίλης* και η συνάφειά τους με την τραγωδία του Χορτάση» (σσ. 163-182), ξεκινώντας με μια ανασκόπηση της σχέσης της ελληνόγλωσσης με την ιταλόγλωσση λογοτεχνία στην βενετοκρατούμενη Κρήτη, όπου αναλύει την άποψη της υποδεέστερης θέσης των ελληνικών· τα τέσσερα ιντερμέδια δραματοποιούν, ως γνωστόν, επεισόδια από το έπος *Gerusalemme liberata* του Tasso, αλλά ο μελετητής δεν βλέπει άμεση συσχέτιση με την οθωμανική απειλή και τη σκοπιμότητα

τητα να προωθηθεί η ιδέα της σταυροφορίας, απεναντίας υπογραμμίζει τον συμβατικό και διασκεδαστικό τους χαρακτήρα (σύγκρουση έρωτος και καθήκοντος). Η Τασούλα Μαρκομιχελάκη αναρωτιέται, μήπως το χωρίο *Ερωτόκριτος* Ε 1191-1200 αποτελεί έμμεσο σχόλιο για την *Ερωφίλη* (σσ. 183-194), ο Alfred Vincent εξιχνιάζει μια παραμονή του Φόσκολου στην Κέρκυρα («Ο ποιητής του *Φορτουνάτου* στην Κέρκυρα», σσ. 195-202), την Ασπασία Παπαδάκη απασχολεί «Το κρασί στα κείμενα της κρητικής λογοτεχνίας» (207-220), όπου βέβαια την τιμητική τους έχουν οι κωμωδίες. Ωστόσο υπάρχουν και άλλα δημοσιεύματα τον τελευταίο καιρό, που σχετίζονται με το κρητικό θέατρο: π.χ. μια ανακοίνωση της Μαρίνας Ροδοσθένους στο I Διεθνές Κρητολογικό Συνέδριο, «Το θέμα της “τύχης” στον πρόλογο της κωμωδίας του Φόσκολου *Φορτουνάτος*: σύνδεση με “του κύκλου τα γυρίσματα” στη μυθιστορία του Κορνάρου *Ερωτόκριτος*», *Πρακτικά*, τ. 2/3, Χανιά 2011, σσ. 449-463 και της ίδιας, «“Beauty” and “the Abject” in the Cretan Renaissance Pastoral tragicomedy *Panoria* by Georgios Chortatsis», L. Boldt-Irons et al. (eds.), *Beauty and the Abject. Interdisciplinary Perspectives*, New York 2007, σσ. 181-196, καθώς και Κ. Πηδώνια, «Elementi linguistici italiani in opere letterarie della Rinascenza cretese durante l'epoca della Venetocrazia», A. Zimbone – M. Miano, *Aspetti di linguistica e dialettologia neogreca. Atti dell'Incontro Internazionale Catania, 3-4 Aprile 2008*, Acireale - Roma 2010, σσ. 31-36, όπου βέβαια οι κωμωδίες βρίσκονται στο κέντρο των αναλύσεων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

LIA BRAD CHISACOF, *Ρήγας. Ανέκδοτα κείμενα*, Αθήνα, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κύπρου – Gutenberg 2011, σελ. 364 (4^ο), πολυάριθμες εικ., ISBN 978-960-01-1474-4.

ΔΗΜΗΤΡΙΟΣ ΚΑΡΑΜΠΕΡΟΠΟΥΛΟΣ, *Δεν είναι τελικά ο Ρήγας ο συγγραφέας των «Ανέκδοτων κειμένων» με την κωμωδία «Το σαγανάκι της τρέλλας»*, Αθήνα, Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα 2012, σ. 23, ISBN 978-960-6733-15-4.

Το κείμενο της ημιτελούς ανώνυμης διαλογικής σάτιρας *Το σαγανάκι της τρέλλας* σε δύο πράξεις και σε πεζό ελληνικό λόγο με πολλούς τουρκικούς και ρουμανικούς ιδιωτισμούς έχει εκδοθεί από τη Ρουμάνια νεοελληνίστρια Lia Brad Chisacof το 1998 και το 2003, αλλά σε μη ικανοποιητική μορφή.⁴ Πρόκειται για προσωπικό λιβέλλο ενάντια στον Νικόλαο Μαυρογένη, δραγουμάνο του οθωμανικού στόλου στο Αιγαίο και αυθέντη στο θρόνο της Βλαχίας στο χρονικό διάστημα 1786-1790, δηλωμένος εχθρός των Φαναριωτών. Το κείμενο παρουσιάζεται τώρα σε ικανοποιητική μορφή και μεταγραφή με τη βοήθεια του Ευάγγελου Χεκίμογλου από το Κυπριακό Πανεπιστήμιο μαζί με φωτογραφίες όλων

⁴ Ρουμανική Ακαδημία, Ινστιτούτο Μελετών Νοτιο-Ανατολικής Ευρώπης, *Ρήγας, Ανέκδοτα έργα*, έκδοση, μετάφραση και επίλογος Lia Brad Chisacof – Academia Română, Institutul de Studii Sud-Est Europene, *Rîgas, Scrieri inedite*, ediție, traducere și postfața Lia Brad Chisacof, Bukarest 1998, βλ. και τη βιβλιοπαρουσίαση

μου στις *Südost-Forschungen* 59/60 (2000/01), σσ. 546-548, και Lia Brad Chisacof, *Antologie de literatura greacă di Principatele Române. Proză și teatru, secolele XVIII-XIX*, București 2003, σσ. 213-302, ρουμανική μετάφραση σσ. 303-376, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 7 (2006), σσ. 507-509.

των φύλλων του χειρογράφου, μαζί με την αρχή μιας πεζής μετάφρασης με τίτλο «Η δοκιμασμένη φιλία», ελληνική απόδοση του γαλλικού «L'amitié à l'épreuve» του Marmontel.⁵ Και τα δύο fragmenta αποδίδονται από την εκδότρια στον Ρήγα Βελεστινλή. Ειδικά για το θεατρικό *Το σαγανάκι της τρέλλας* έχουν εκφραστεί επιφυλάξεις, αν τα επιχειρήματα της εκδότριας είναι αρκετά και ικανά να προσγραφεί η αθυρόστομη σάτιρα στον Ρήγα.⁶ Στην εισαγωγή της νέας έκδοσης του κειμένου (σσ. 9-50) επαναλαμβάνονται σχεδόν απαράλλακτα τα κυριότερα σημεία της επιχειρηματολογίας υπέρ της πατρότητας του Ρήγα, χωρίς να ληφθούν σοβαρά υπόψη οι σχετικές ενστάσεις που έχουν εκφραστεί· ωστόσο διατυπώνονται και μερικά νέα επιχειρήματα. Οι πρώτες σελίδες αφιερώνονται στη ρηξικέλευθη και αμφιλεγόμενη μορφή του Νικόλαου Μαυρογένη, του μόνου μη Φαναριώτη σε θρόνο της Μολδοβλαχίας.⁷ Με την άφιξή του στο Βουκουρέστι ως νέος αυθέντης στις 17/28 Μαΐου 1786, υπάρχει ένας βέβαιος terminus post quem για την ανελέητη σάτιρα ενάντια στις πρώτες μέρες της ανάληψης των καθηκόντων του στη Βλαχία και την παράξενη, προσβλητική και ηλίθια συμπεριφορά του· το χειρόγραφο κατατέθηκε στις 25 Ιουλίου 1786 στο αυστριακό προξενείο στο Βουκουρέστι (σχετική σφραγίδα) και κατέληξε στη συλλογή «Bruckental» στο Sibiu, όπου βρίσκεται ακόμα και σήμερα και έχει εντοπισθεί και φωτογραφηθεί από τον Γρηγόρη Ιωαννίδη σε σχετική αποστολή του·⁸ ο ρουμάνος ιστορικός Andrei Pippidi έχει εντοπίσει τη σάτιρα εκεί από τη δεκαετία του 1970 και εξέφρασε και πρώτος την άποψη πως είναι έργο του Ρήγα, γιατί η σχετική εγγραφή του αρχαιοθέτη πάνω στον φάκελο έχει ως εξής: *Des papiers appartenant à monsieur Le Roy secrétaire de Me le Prince Brancowan à Bucoreste pris en dépôt le 25 Juillet 1786*. Το ότι με το γαλλικό *Le Roy* εννοείται ο ελληνικός Ρήγας έχει κάποια πιθανότητα επαλήθευσης, αν και κάτι τέτοιο δεν μαρτυρείται πουθενά αλλού, γιατί κατά μια μερίδα των ρουμάνων ιστορικών, ο Ρήγας φέρεται πως ήταν πράγματι γραμματέας του Brâncoveanu, αν και παραμένει άγνωστο σε ποια ακριβώς εποχή. Το ότι η εγγραφή του αρχαιοθέτη στο επικίνδυνο για τον συγγραφέα πόνημα έγινε στα γαλλικά για την κάλυψη του Ρήγα από την εκδικητικότητα του Μαυρο-

⁵ Η ταύτιση από τον Γ. Κεχαγιόγλου, *Πεζογραφική Ανθολογία. Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος*, τ. 1, Θεσσαλονίκη 2001, σ. 687.

⁶ Σπ. Α. Ευαγγελάτος, *Παράβασεις* 3 (2000), σσ. 289-292, Δ. Σπάθης, «Στο εργαστήριο της φαναριώτικης σάτιρας», *Τα Ιστορικά* 31 (1999), σσ. 486-496, Β. Πούχνερ, «Νέο θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή: Κριτικές παρατηρήσεις σε μια προσωρινή έκδοση», *Παράβασεις* 4 (2002), σσ. 295-309, επίσης στο «Μελέτες για το θεατρικό έργο του Ρήγα Βελεστινλή: *Τα Ολύμπια*», στον τόμο *Είδωλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 27-68, ιδίως σσ. 56-65 και στην εισαγωγή της νέας έκδοσης: Ρήγα Βελεστινλή, *Τα Ολύμπια. Μετάφραση του λιμπρέττου του Πιέτρο Μεταστάσιον Βιέννη 1797*, Αθήνα, Ίδρυμα Κ. & Ε. Ουράνη 2000, σσ. 67-91 (βλ. και πιο πρόσφατα του ίδιου, «Satirische Dialoge in dramatischer Form aus dem Phanar

und den transdanubischen Fürstentümern 1690-1820», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Wien-Köln-Weimar 2007, σσ. 115-132, ιδίως σσ. 120 εξ.). Βλ. επίσης Α. Αξελός, *Ρήγας Βελεστινλής. Σταθμοί και όρια στην διαμόρφωση της εθνικής και κοινωνικής συνείδησης στην Ελλάδα*, Αθήνα 2003, σσ. 281-286 («*Το Σαγανάκι της τρέλλας*. Έργο του Ρήγα ή ανωνύμου;»).

⁷ Βλ. τώρα G. I. Ionescu-Gion, *Nicolae P. Mavrogheni «o roznă a firii»*, București 2008 και για την οικογένειά του Μ. Țirău, *Domnii fanarioți în țările române (1711-1821)*, București 2005, σσ. 124-127.

⁸ Γρ. Ιωαννίδης – Β. Πούχνερ, «Πορίσματα ερευνητικής αποστολής της ελληνικής θεατρολογίας σε αρχαία ρουμανικών πόλεων», *Παράβασεις* 6 (2005), σσ. 95-105.

γέννη, όπως διατείνεται η εκδότρια, είναι όμως τελείως φανταστικό· οι αυστριακές αρχές λίγο ενδιαφέρον θα είχαν να προστατέψουν τον Ρήγα σ' αυτή τη φάση, ούτε θα είχαν διαβάσει το δυσανάγνωστο ελληνοτουρκοβλαχικό χειρόγραφο κείμενο της σάτιρας. Το ότι δεν πρόκειται για απλή αντιγραφή, αλλά αυτόγραφο, φαίνεται τώρα καθαρά από τις φωτογραφίες του χειρογράφου: οι πολυάριθμες διορθώσεις έγιναν από το ίδιο χέρι από το οποίο γράφτηκε και το κυρίως κείμενο. Αυτό όμως που αποσιωπάται σχεδόν τελείως στην εισαγωγή, είναι ότι ο Ρήγας ήταν γραμματέας του ίδιου του Μαυρογένη στο Βουκουρέστι, άγνωστο, αν αυτό έγινε τον Απρίλιο και Μάιο του 1786, το χρόνο συγγραφής του έργου, ή αργότερα· στη σχετική βιβλιογραφία πηγών και σχολιαστών δεν υπάρχει καμιά συμφωνία για το θέμα, όπως γενικότερα η δραστηριότητα του Ρήγα στη Βλαχία παραμένει εν πολλοίς αδιαφώτιστη, όπως και η ακριβής αφιξή του στο Βουκουρέστι (μερικοί μελετητές την τοποθετούν το 1786, άλλοι πιο νωρίς ή και πιο αργά). Στη σχετική συζήτηση και στη διαμόρφωση των ανάλογων υποθέσεων και εικασιών συμμετείχαν πολλοί ιστορικοί και μελετητές, όπως ο Α. Κομνηνός Υψηλάντης, ο Δ. Φωτεινός, ο Ε. Hurmuzaki, ο Ι. Φιλήμων, ο Κ. Δασκαλάκης, ο Λ. Βρανούσης, ο Α. Χενοροί, ο Φ. Μιχαλόπουλος κτλ· ο Α. Νικαρούσης συνέγραψε ολόκληρη μελέτη με τίτλο «Πότε ο Μαυρογένης προσέλαβε γραμματέα τον Ρήγα;», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 9 (1926), σσ. 567-572 (βλ. τη λεπτομερέστατη συζήτηση που προσέφερα για το θέμα, Πούχνερ, *ό.π.*). Αυτό το πολύ βασικό στοιχείο αντιπαρέχεται η εισαγωγή της εκδότριας. Πώς να φανταστούμε ότι ο πολύγλωσσος και μορφωμένος γραμματέας του Μαυρογένη συνέγραψε ένα τέτοιο πρωτόγονο και κακόβουλο λίβελλο ενάντια στο αφεντικό του, πράγμα που θα του στοίχιζε σίγουρα το κεφάλι αν αποκαλυπτόταν; Και για ποιο λόγο; Ο Μαυρογένης βέβαια ήταν εχθρός των Φαναριωτών και οι Φαναριώτες ήταν το περιβάλλον στο οποίο γαλουχήθηκε και κινήθηκε ο Ρήγας στην Πόλη (γραμματέας του Αλεξάνδρου Υψηλάντη), αλλά Έλληνας από την Πάρο ο ένας και Έλληνας από τη Θεσσαλία ο άλλος δεν τους χώρισαν πραγματικά αντικρουόμενα συμφέροντα αυτή τη στιγμή. Και γιατί να αφήσει ο Ρήγας, μόνος του ή μέσω άλλου, το ενοχοποιητικό αυτό έγγραφο στο αυστριακό προξενείο του Βουκουρεστίου, τέσσερα χρόνια πριν από το πρώτο του ταξίδι στη Βιέννη, σε μια στιγμή που το αφεντικό του ήταν επικεφαλής στρατιωτικών επιχειρήσεων εναντίον του αψβουργικού στρατού; Δε θα ήταν πιο απλό να καταστρέψει απλώς το ημιτελειωμένο χειρόγραφο αυτό;

Όπως βλέπουμε, δεν γνωρίζουμε αρκετά πράγματα, για να διαλύσουμε αυτές τις αντιθέσεις και αντιφάσεις και να θέσουμε την ερμηνεία των γεγονότων σε μια ρεαλιστική βάση. Αλλιώς έχει η επιχειρηματολογία σχετικά με τον σκηνικό χαρακτήρα του πολύγλωσσου και μορφωμένου Φεραρή, του *κλουτσαίρη* του Μαυρογένη, ο οποίος κατά την εκδότρια αποτελεί ένα alter ego του ίδιου του Ρήγα. Θεωρώ την ερμηνευτική αυτή προσέγγιση άστοχη, γιατί α) δεν πρόκειται για μια νύξη για τον γενέθλιο τόπο του Ρήγα, την αρχαία πόλη Φεραί, σήμερα το Βελεστίνο, –ο ίδιος ο Ρήγας δεν αναφέρεται ο ίδιος ποτέ ως «Φεραίος» αλλά Βελεστινλής–, και «φιραρός» σημαίνει ο φυγάς, όπως ο Αλέξανδρος Μαυροκορδάτος, ο ήρωας της σάτιρας του Γεωργίου Σούτσου *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος* (1785) – ο Φεραρός του έργου είναι μάλλον Φράγκος στην υπηρεσία του Μαυρογένη, όπως ο Théodore Blanchard, που μας άφησε το εγκωμιαστικό *Les Mavroyéni. Essai d'une étude additionnelle à l'histoire moderne de la Grèce, de la Turquie, de la Roumanie*, που εκδόθηκε μόλις το 1896 στο Παρίσι (ελληνικά τώρα Αθήνα 2006), και β) γιατί πρόκειται για κωμικό πρόσωπο στον συρμό της ιταλικής παράδοσης, έναν ψευδομορφωμένο *dottore* που καυχείται για τις γνώσεις και τις γλώσσες του, στα περασμένα του εξήντα είναι ακόμα ερωτύλος κτλ. Αυτό θα ήταν μια αυτοπαρωδία του Ρήγα. Άλλωστε ο ίδιος σκηνικός χαρακτήρας αναφέρει ονομαστικά τον «νεόπλουτο» γραφειοκράτη Ρήγα, που εναντιώθηκε

στην αντιγραφή και μετάφραση του φιομανιού για την καθαίρεση του Μιχαήλ Σούτσου, του προηγούμενου αυθέντη στο θρόνο της Βλαχίας πριν τον Μαυρογένη, συμμορφώθηκε ύστερα όμως με τις υποδείξεις του. Εν γένει οι ενδοκειμενικές ενδείξεις για την πατρότητα του Ρήγα δεν πλησιάζουν σχεδόν ποτέ τα όρια κάποιας ενδεχόμενης αποδεικτικότητας: το ίδιο ισχύει για τη χρήση σκηνικών οδηγιών και εξωκειμενικών εξηγήσεων σε μορφή υποσημειώσεων, πράγμα που δεν είναι μια ιδιαιτερότητα του Ρήγα αλλά βρίσκεται σε όλα σχεδόν τα δραματικά κείμενα της εποχής, το ίδιο ισχύει και για το νέο επιχείρημα, πως ο όρος «ηλεκτρισμός» παραπέμπει στο *Φυσικής Απάνθισμα* του Ρήγα.

Πιο ενδιαφέρουσες από την αλματώδη και κάπως χαλαρή επιχειρηματολογία, που επιστρατεύει κάθε πιθανό στοιχείο υπέρ της πατρότητας του Ρήγα για τον άνοστο και βάνουσο αυτό λίβελλο εναντίον του Μαυρογένη σε μια «μιξοβάρβαρη» γλώσσα και με μια πρωτόγονη γραμμική δομή ασύνδετων επεισοδίων γύρω από την «τρέλα» και τη φιλαργυρία του νέου αυθέντη, είναι οι νέες πηγές σχετικά με την προσωπικότητα του Μαυρογένη: η Lady Elizabeth Craven και η ιστορία του Ienăchiță Văcărescu (1740-1795), που έχει συγγράψει και ελληνικά ποιήματα σε μορφή των φαναριωτικών *μισμαγιών*, ενός δηλωμένου εχθρού του Μαυρογένη. Θα μπορούσε και αυτός να είναι ο συγγραφέας του λίβελλου. Τέτοια ποιήματα, που απαγγέλλονταν με χορό στα σπίτια των αρχόντων στο Βουκουρέστι,⁹ δεν είναι ανάγκη, όπως και η συλλογή που ανακάλυψε η Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister στη Γεννάδειο Βιβλιοθήκη,¹⁰ να αποδοθούν οπωσδήποτε στον Ρήγα, μόνο και μόνο γιατί μοιάζουν με τα ποιήματα στη *Σχολή των ντελικάτων εραστών* ή στο *Έρωτος αποτελέσματα*.¹¹ Επίσης αναλύονται δύο ρουμανικά έμμετρα χρονικά σχετικά με τον Μαυρογένη¹² καθώς και το ιστορικό μυθιστόρημα του Thomas Hope *Anastasius, or Memoirs of a Greek; Written at the Close of the Eighteenth Century*, του οποίου ο κεντρικός ήρωας είναι ο Μαυρογένης και το οποίο χρησιμοποιούν οι ρουμάνοι ιστοριογράφοι και ως ιστορική πηγή.¹³ Η ανάλυση αυτή εκβάλλει και σε μια προσπάθεια αποκατάστασης μιας σχέσης ανάμεσα στον ίδιο τον Αναστάσιο και τον Ρήγα,¹⁴ στον οποίο αποδίδεται και η *Φυλλάδα του Πάτερ Δανυήλ* για τον ορθοδόξο νεομάρτυρα Αναστάσιο.

Η στρατευμένη επιχειρηματολογική τακτική, που δεν μπορεί να αναπτυχθεί και να συζητηθεί εδώ σε όλες τις λεπτομέρειές της, να προσγραφεί η πρωτόγονη και κακόγουστη, βωμολοχική και βάνουση σάτιρα στον κατεξοχόν εκπρόσωπο του ελληνικού Διαφωτισμού και οραματιστή μιας υπερεθνικής βαλκανικής συμπολιτείας, και να βαραινεί στο μέλλον το συγγραφικό του έργο, κορυφώνεται στο παράρτημα 2 και 3 (σσ. 311-364),

⁹ L. Brad Chisacof, «Closed doors performances of dancing poetry in Walachia at the end of the 18th century», *Revue des Études Sud-est européennes* 45 (2007), σσ. 207-219.

¹⁰ I. Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, «Στιχογραφήματα και συνταγές από τον 18^ο αιώνα: Ο κώδικας 725 της Γενναδείου Βιβλιοθήκης», *Göttinger Beiträge zur byzantinischen und neugriechischen Philologie* 2 (2002), σσ. 23-37.

¹¹ Για το οθωμανικό background των *μισμαγιών* βλ. τώρα M. Kappler, *Türkischsprachige Liebeslyrik in griechisch-osmanischen Liedanthologien des 19. Jahrhunderts*, Berlin 2002.

¹² D. Simonescu (ed.), *Cronici și povestiri române ti versificate (sec. XVII-XVIII)*, București 1967, σσ. 225-281.

¹³ Για το θέμα βλ. τελευταία L. Kostova, «Degeneration, Regeneration, and the Moral Parametres of Greekness in Thomas Hope's "Anastasius" or Memoirs of a Greek», *Comparative Critical Studies* 4/2 (2007), σσ. 177-192.

¹⁴ A. Pippidi, «Sur l'agitation révolutionnaire dans les Principautés roumaines vers 1800», *Revue des Études Sud-est européennes* 1999-2000, σσ. 27-38.

όπου παρουσιάζονται με πολλές «αποδεικτικές» φωτογραφίες δύο γνωματεύσεις, μια παλαιογραφική και μια γραφολογική, που αποτελούν παραγγελία του πρώην αντιπροέδρου της Ελληνικής Βουλής, Γεωργίου Σούρα, το 2005, και καταλήγουν στο αδιαμφισβήτητο συμπέρασμα, πως η γραφή του Ms. Nr. 165 Doss. 1-4 της συλλογής Bruckental, σε σύγκριση με τον κωδ. 1288 της Εθνικής βιβλιοθήκης (αυτόγραφο από το *Φυσικής Απάνθισμα*) και άλλα αυτόγραφα του Ρήγα, είναι από το ίδιο του το χέρι. Την παλαιογραφική γνωμάτευση υπογράφουν η Αικατερίνη Κορδούλη, αναπληρώτρια Γενική Διευθνήτης του Παλαιογραφικού Αρχείου της Εθνικής Βιβλιοθήκης, και ο Αγαμέμνων Τσελίκας, προϊστάμενος του Ιστορικού και Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τράπεζας, από τους πιο έμπειρους παλαιογράφους της μεταβυζαντινής εποχής. Την ακόμα πιο εκτενή γραφολογική γνωμάτευση, που είχε δημοσιευτεί και στον Αθηναϊκό Τύπο, υπογράφει η Μάγδα-Μαρία Καμπούρη, δικαστική γραφολόγος και δικηγόρος, η οποία φτάνει στο ίδιο συμπέρασμα. Εν όψει των πολλαπλών αντιφάσεων που παραμένουν, το βάρος των αποδείξεων έχουν τώρα οι ειδικοί της χειρόγραφης παράδοσης που ασχολούνται με τις παλαιογραφικές ιδιαιτερότητες των γραφών, και οι ενδείξεις μιας ιστορικο-φιλολογικής προσέγγισης φαίνεται πως περνούν σε δεύτερη μοίρα. Η ταυτότητα του συγγραφέα καθορίστηκε τρόπον τινά θεσμικά και εκ των άνω, αφού ό,τι αφορά τον εθνομάρτυρα Ρήγα δεν είναι μόνο αποκλειστικά επιστημονικό θέμα. Για το αν η εικόνα του Έλληνα οραματιστή της επανάστασης με αυτό το έργο γίνεται πιο λαμπρή, διατηρώ ζωηρές αμφιβολίες. Ίσως θα έπρεπε η παλαιογραφική εξέταση να μην συμπεριλάβει μόνο αυτόγραφα του ίδιου του Ρήγα, αλλά ένα πολύ ευρύτερο δείγμα κειμένων της εποχής, για να ελεγχθεί καλύτερα ο βαθμός συμβατικότητας των ιδιαιτεροτήτων της προσωπικής του γραφής. Πάντως από υφολογική και θεματική πλευρά μένει να παρατηρηθεί, πως το βάνουσο κείμενο του λιβέλλου αυτού δεν μοιάζει με τίποτε από όσα έχει γράψει ο Ρήγας. Έτσι ίσως είναι πιο ακριβής η διατύπωση, πως *Το σαγανάκι της τρέλλας* είναι μια ανολοκλήρωτη προσωπική διαλογική σάτιρα, η οποία *αποδίδεται* στον Ρήγα.

Η ίδια η έκδοση αυτού του κατά τα άλλα ενδιαφέροντος ντοκουμέντου από ιστορική και γλωσσική άποψη, ακολουθεί τις συμβατικές προδιαγραφές μιας φιλολογικής έκδοσης: επειδή το χειρόγραφο παρατίθεται φωτογραφικά σε κάθε αντικρουστή σελίδα, ο έλεγχος της μεταγραφής είναι εφικτός ανά πάσα στιγμή και ένα κριτικό υπόμνημα περισεύει. Οι διορθώσεις από το ίδιο χέρι αναγράφονται σε μορφή υποσημειώσεων υποσελίδια. Για τις κωδικολογικές λεπτομέρειες ενημερώνει το «Σημείωμα για την έκδοση του χειρογράφου» (σσ. 51-54), όπου καθορίζεται και η εκδοτική «πολιτική» σχετικά με επεμβάσεις στην ορθογραφία και λειάνσεις σχετικά με τις σημερινές εκδοτικές πρακτικές, εξηγείται η απόδοση της στίξης και η συμπλήρωση των συντομογραφημένων ενδείξεων των ομιλούντων προσώπων· επίσης επισημαίνονται οι γραφές και ιδιοτροπίες που διατηρήθηκαν στην έντυπη μορφή. Στην πρόσμειξη του εκσυγχρονισμού και της διατήρησης της ιστορικότητας του κειμένου η ζυγαριά γέρνει ελαφρώς προς τις σημερινές ορθογραφικές συμβάσεις· αυτό δικαιολογείται με το γεγονός, πως η έκδοση αυτή απευθύνεται και σε μη ειδικούς σημερινούς αναγνώστες. Περίεργη μένει βέβαια η απόδοση του [sh], [d] και [b] ως [sʰ], [dʰ] και [pʰ] για τεχνικούς λόγους, καθώς και η διατήρηση του λατινικού -i- στην περίπτωση του *γαλιωντζήδες*. Τα τελευταία φύλλα, όπου παρατηρείται μια διαταραχή στη σειρά των γεγονότων, αποκαταστάθηκαν σύμφωνα με μια quasi-λογική συνέχεια της δράσης. Για την κατανόηση του κειμένου απαραίτητη είναι η χρήση του Γλωσσαρίου (σσ. 275-288). Για τον πραγματολογικό και φιλολογικό σχολιασμό, *realia*, τίτλους, θεσμούς και αξιώματα, τοπωνύμια και άλλα θα ήταν χρήσιμες λεπτομερείς και επεξηγηματικές Σημειώσεις. Αντί αυτού το Παράρτημα 1 αναγράφει σχολαστικά όλες τις ορθογραφικές και άλλες επεμ-

βάσεις, που έγιναν κατά τη μεταγραφή του χειρογράφου (σσ. 289-308). Κατ' αυτόν τον τρόπο σώζεται το αρχικό κείμενο σε εκείνη τη μορφή που έχει γραφεί, πράγμα που θα εκτιμήσουν γλωσσολόγοι, μελετητές της ιστορικής ορθογραφίας και απαιτητικοί αναγνώστες, που θέλουν να απολαύσουν κατά την διάβασμα την «αύρα» των παλαιών κειμένων με την ιδιότροπη ορθογραφία τους. Από αισθητική και λογοτεχνική άποψη αυτός ο κόπος δεν θα ήταν απαραίτητος, αλλά μελετητές της ιστορίας του πολιτισμού, βαλκανιολόγοι και ερευνητές της ομιλούμενης γλώσσας σε μια ιστορική εποχή και περιοχή με πολυγλωσσία, θα καλωσορίσουν την εκδοτική αυτή πρακτική. Έτσι αυτή η οριστική έκδοση του κειμένου δεν αποτελεί το τέλος των σχετικών προσπαθειών, είτε η σάτιρα είναι από τη γραφίδα του Ρήγα είτε όχι, αλλά μάλλον την αρχή μιας διαδικασίας, όπου θα κυριαρχήσει η αξιοποίηση των πραγματολογικών στοιχείων, η μελέτη της γλώσσας και των ιδιοματισμών καθώς και η ερμηνεία. Η ένταξη του κειμένου στην παράδοση των φαναριωτικών σατιρικών δραματομορφών κειμένων έχει ήδη πραγματοποιηθεί.¹⁵

Η συγγραφή της βιβλιοκρισίας είχε ολοκληρωθεί, όταν έπεσε στα χέρια μου το φυλλάδιο με τις απόψεις του ειδικού μελετητή του Ρήγα, Δημήτριου Καραμπερόπουλου, η οποία δείχνει πως η σχετική συζήτηση δεν φαίνεται να έχει κλείσει: *Δεν είναι τελικά ο Ρήγας ο συγγραφέας των «Ανέκδοτων κειμένων» με την κωμωδία «Το σαγανάκι της τρέλλας»*, Αθήνα, Επιστημονική Εταιρεία Μελέτης Φερών-Βελεστίνου-Ρήγα 2012, σελ. 23, μια μελέτη που σχεδιάστηκε ως απάντηση στη νέα έκδοση της Brad Chisacof και φτάνει ακριβώς στο αντίθετο αποτέλεσμα. Ο συγγραφέας επιχειρεί να αντικρούσει την επιχειρηματολογία της εκδότριας σημείο προς σημείο. Αρχίζει με τη διαπίστωση, η οποία αποτελεί ένα βασικό επιχείρημα για την πατρότητα και χρονολόγηση του έργου, πως η σχετική γαλλική σημείωση του αρχιεπίσκοπου στο αυστριακό προξενείο στο Βουκουρέστι αναφέρεται σε ολόκληρο τον φάκελο και όχι μόνο στο εν λόγω χειρόγραφο, το οποίο θα μπορούσε να έχει προστεθεί και εκ των υστέρων. Η δυνατότητα αυτή υποστηρίζεται και με το επιχείρημα, ότι το χρονικό διάστημα από τις 17/28 Μαΐου ως τις 25 Ιουλίου 1786 θα ήταν πολύ μικρό, για να συντεθεί η ανολοκλήρωτη πεζή σάτιρα με τις πολλές της διορθώσεις· πρέπει να υπολογισθούν και μερικές εβδομάδες «καθυστερήσεως», για να διαπραξεί ο νέος αυθέντης όλ' αυτά τα ανόητα και εγκληματικά που του καταλογίζει το έργο. Αυτό βέβαια είναι ένα σχετικό επιχείρημα, γιατί θα μπορούσαν να αναφερθούν πλείστα όσα λογοτεχνήματα μεγαλύτερων αξιώσεων που γράφτηκαν σε συντομότερο ακόμα διάστημα. Ως προς τις ιατρικές γνώσεις του Ρήγα ο συγγραφέας έχει τις αμφιβολίες του: στο *Φυσικής απάνθισμα* (Βιέννη 1790), αποτελούμενο από μεταφρασμένα λήμματα της Γαλλικής Εγκυκλοπαίδειας,¹⁶ διατηρεί το τυπογραφικό λάθος του προτύπου του, ότι οι σφυγμοί ανέρχονται ανά ώρα σε 2000.¹⁷ Ο Χαράλαμπος Μηνάογλου άλλωστε πρότεινε¹⁸ να ταυτιστεί το *Le Roy* με τον ομώνυμο Γάλλο κατασκευαστή πλοίων του Οθωμανικού στόλου, που συνεργαζόταν για χρόνια με τον Χασάν Πασά, τον προστάτη του Μαυρογένη. Εδώ θα μπορούσε να αντιτείνει κανείς, πως ο προτεινόμενος δύσκολα θα μπορούσε να είναι και γραμματέας της

¹⁵ Β. Πούγγεο, «Κληρικές και φαναριώτικες σάτιρες του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου (1690-1820). Μια πρώτη συνολική αποτίμηση», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 125-156.

¹⁶ Δ. Καραμπερόπουλος, «Η Γαλλική “Encyclopedie” ένα πρότυπο του έργου του Ρήγα “Φυσικής

απάνθισμα”», *Ο Ερασιστής* 21 (1997), σσ. 95-128.

¹⁷ Ο ίδιος, «Ιατρικές γνώσεις του Ρήγα Βελεστινλή στο έργο του “Φυσικής απάνθισμα”», *Υπέρεια* 1 (1990), σσ. 457-499.

¹⁸ Χαρ. Αθ. Μηνάογλου, «Ο Ρήγας, οι Φαναριώτες και το “Σαγανάκι της τρέλλας”», *Υπέρεια* 5 (2010), σσ. 949-959.

οικογένειας Brâncoveanu. Ως προς τον σκηνικό χαρακτήρα Φεραρή ο συγгр. συντάσσεται με την άποψη του Μηνάογλου, πως πρόκειται για τον «φιραρή» Γιαννακάκη Τζανέτο, που έχει διαγραφεί στη λίστα των *dramatis personae* και αντικαταστάθηκε από το «Φεραρής»· ο αναφερόμενος ως «διβάν εφέντης» πράγματι δραπέτευσε το 1789-90 στους Ρώσους, εκείνη την εποχή που σημειώνεται και ο βίαιος θάνατος του Μαυρογένη. Αυτό το επιχείρημα, σε συνδυασμό με το πρώτο, θα επέτρεπε και μια χρονολόγηση του έργου στα 1789-1790, όταν ο όποιος συγγραφέας του έργου δεν θα κινδύνευε πια να του πάρουν το κεφάλι για την ασεβή σάτιρά του. Ως προς τον «ηλεκτρισμό» σημειώνει ο Καραμπερόπουλος, πως η έννοια διατυπώνεται ήδη δέκα χρόνια πριν από το *Φυσικής Απάνθισμα*, στην *Απολογία* του Μοισιόδακα στα 1780.¹⁹

Μερικά από τα επιχειρήματα αυτά είναι ενδιαφέροντα και αξίζουν εκ πρώτης όψεως κάποιες προσοχής. Κατά τις απόψεις αυτές και ένα *terminus post quem* 1789-1790 θα ήταν συζητήσιμο. Αλλά ενδεχομένως θα προκύψουν και κάποιες ενδοκειμενικές νύξεις, τώρα που το κείμενο υπάρχει σε μια προσιτή και αναγνώσιμη μορφή. Το θέμα της πατρότητας έχει εξελιχθεί σε κάτι σαν ζήτημα γοήτρου· ως προς την τελική αρνητική απόφαση του Καραμπερόπουλου, ότι πολύ λυπάται, θα ήθελε πολύ, ως ειδικός μελετητής του Ρήγα, να είχε στα χέρια του και άλλο ένα κείμενο του μεγάλου διαφωτιστή και οραματιστή, αλλά δυστυχώς δεν είναι αυτού, θα μπορούσα να αντιτείνω δοκιμαστικά ένα αντεπιχείρημα, το οποίο αντιστρέφει κάπως τη λογική αυτή: πέρα από όλες τις φιλολογικές επιχειρηματολογίες υπέρ και κατά, ίσως δεν είναι και τόσο επιθυμητό, αυτό το κακεντρέχες, κακόγουστο και άτεγχο κατασκευάσμα να αποδοθεί στον σοβαρό και αξιοσέβαστο εκδότη της *Χάρτας*. Το ότι μάλλον ζημιώνεται η εικόνα και υστεροφημία του εθνομάρτυρα και οραματιστή της Ελληνικής Επανάστασης με μια τέτοια πράξη, φαίνεται πως δεν το έχουν σκεφτεί οι εντολοδόχοι παλαιογραφικών και γραφολογικών γνωματεύσεων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΘΑΝΑΣΙΟΣ Γ. ΜΠΛΕΣΙΟΣ, *Το θεατρικό έργο του Δ. Κ. Βυζάντιου*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2010, σσ. 487, πολλές εικ., ISBN 978-960-02-2424-5.

Η *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου (1836, 1840) είναι ένα έργο σημαδιακό για τη νεοελληνική δραματουργία, όχι μόνο ως γλωσσική σάτιρα που συνδέεται θεματικά άμεσα με την έκβαση της Επανάστασης και την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους, αλλά και ως μάλλον αδύναμο δραματούρημα, το οποίο παρά ταύτα σταδιοδρομεί στις σκηνές, επαγγελματικές και ερασιτεχνικές, έως σήμερα, ανεξάρτητα από το γεγονός ότι πάσχει από φανερές αδυναμίες της δραματικής οικονομίας και δεν διαθέτει καμιά ουσιαστική υπόθεση. Ο Α. Μπλέσιος θέτει ως στόχο της μονογραφίας του την παρουσίαση, ανάλυση και ερμηνεία ολόκληρου του δραματικού έργου του ζωγράφου και αιογράφου Βυζάντιου, επεκτείνοντας τη διαλεκτολογική ανάλυση της *Βαβυλωνίας* (που έχω προσφέρει στη μονογραφία *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 246-283), της οποίας η επιτυχία οδήγησε σε μια ολόκληρη σειρά σατιρικών κωμωδιών με χρήση ιδιω-

¹⁹ Ιώσηπος Μοισιόδαξ, *Απολογία*, Βιέννη 1780 (έκδοση του Α. Αγγέλου Αθήνα 1976, σ. 32).

ματικών στοιχείων, και στον *Σινάνη*, τον *Κόλακα* και τη *Γυναικοκρατία*), ενώ προσφέρει δραματουργικές αναλύσεις με κάποιες διασυνδέσεις με κοινωνιολογικά και ανθρωπολογικά στοιχεία και μοντέλα για τα τέσσερα έργα (ασφαλώς η απεικόνιση της κοινωνικής πραγματικότητας είναι διαβρωμένη σε μεγάλο βαθμό από λογοτεχνικές συμβάσεις της κωμωδίας του Μολιέρου)- ο κύριος όγκος των αναλύσεων όμως, πέφτει στις θεατρικές παραστάσεις: παρουσιάζονται και σχολιάζονται όλες οι παραστάσεις των έργων εκτός από τη «Βαβυλωνία», όπου γίνεται μια επιλογή οκτώ παραστάσεων μετά το 1980. Τα εν πολλοίς αβέβαια βιογραφικά στοιχεία στηρίζονται στις εισαγωγές των εκδόσεων των δύο γραφών της *Βαβυλωνίας* από τον Σπ. Α. Ευαγγελάτο (Αθήνα 1972, 2005) καθώς και στις μελέτες του Εμμ. Ν. Φραγκίσου (*Δ. Κ. Βυζάντιος και «Βαβυλωνία». Ερμηνευτικές δοκιμές και μαρτύρια βίου*, Αθήνα 2008, Ινστιτούτο Νεοελληνικών Ερευνών Εθνικού Ιδρύματος Ερευνών, Τετράδια εργασίας 20, «Από τους ρόλους του δικαστικού γραμματέα και ανακριτή στη συγγραφή της *Βαβυλωνίας*: Η δικανική δομή της κωμωδίας του Δ. Κ. Βυζάντιου», *Ενκαρπίας έπαινος, Αφιέρωμα στον καθηγητή Παναγιώτη Δ. Μαστροδημήτρη*, Αθήνα 2007, σσ. 1223-1235, «Ο Δ. Κ. Βυζάντιος στη *Βαβυλωνία* των πνευματικών δικαιωμάτων και των αδιεξόδων της επιβίωσης. Μαρτυρίες των χρόνων 1827-1845», *Δρυσ υψικάρηνος. Τιμητικός τόμος για τον καθηγητή Δημήτριο Β. Οικονομίδη*, Αθήνα 2007, σσ. 675-694). Οι μάλλον συμβατικές δραματουργικές αναλύσεις εντάσσονται με συστηματικότητα στα ευρύτερα πολιτιστικά και ιστορικά δεδομένα, η βιβλιογραφική κάλυψη είναι πλήρης.

Το πρώτο κεφάλαιο αφιερώνεται σε «Διάγραμμα και χαρακτηριστικά του Βίου και του Έργου του Δ. Κ. Βυζάντιου» (σσ. 17 εξ.) και παρουσιάζει την έως τώρα πληρέστερη προσωπογραφία της ακόμα κάπως «σκοτεινής» μορφής του συγγραφέα της *Βαβυλωνίας*, στηριζόμενο κυρίως στις έρευνες του Ε. Φραγκίσκου. Το κεφάλαιο 2 αφοσιώνεται στη «*Βαβυλωνία*: Ανάλυση του έργου» (σσ. 33 εξ.), «Πρόσληψη και οι παραστάσεις» (σσ. 92 εξ.), «Μεταπολεμικές παραστάσεις» (σσ. 108 εξ.), το κεφάλαιο 3 στον «*Σινάνη*: Ανάλυση του έργου» (σσ. 157 εξ.), «Οι παραστάσεις» (σσ. 202 εξ., από το 1981 και πέρα), κεφάλαιο 4 στη «*Γυναικοκρατία*: Ανάλυση του έργου» (σσ. 215 εξ.), «Η παράσταση» (σσ. 248 εξ., 1987 στη Θεατρική Ομάδα του Δήμου Αμαρουσίου σε σκηνοθεσία του Γιάννη Μόρτζου) και το κεφάλαιο 5 στον «*Κόλακα*: Ανάλυση του έργου» (σσ. 259 εξ.), «Παραστάσεις» (σσ. 286 εξ., 1987-88 από την Εταιρεία Θεατρικής Τέχνης «Αθηναϊκό Θέατρο» σε σκηνοθεσία του Πύργου Γραμματικού, 2002 και 2008 από το θέατρο «Τέττιγες» σε σκηνοθεσία του Λεωνίδα Βαρθαράου). Μια συνολική αποτίμηση του δραματικού έργου του Βυζάντιου επιχειρείται στο κεφάλαιο 6: «Τα θεατρικά έργα του Δ. Κ. Βυζάντιου – Συμπεράσματα» (σσ. 303 εξ.). Σ' ένα παράρτημα συγκεντρώνονται τα ονόματα των συντελεστών των παραστάσεων της *Βαβυλωνίας* (σσ. 333 εξ.), ένας πίνακας μουσικής και χορού των παραστάσεών της (σσ. 353 εξ.), φωτογραφίες (σσ. 363 εξ.)- το ίδιο επαναλαμβάνεται για τον *Σινάνη* (σσ. 411 εξ.), τη *Γυναικοκρατία* (σσ. 421 εξ.) και τον *Κόλακα* (σσ. 425 εξ.). Ο τόμος κλείνει με τη βιβλιογραφία (σσ. 439 εξ.) και ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 469 εξ.) και έργων (σσ. 485 εξ.). Το συστηματικό αυτό εγχείρημα, που θα μείνει σημείο αναφοράς στις αναλύσεις της νεοελληνικής δραματουργίας, αποπνέει μια αύρα διδακτικού εγχειριδίου για το μάθημα και είναι χρήσιμος οδηγός για την κάπως αινιγματική μορφή του Βυζάντιου και το άνισο έργο του, από το οποίο σταδιοδρόμησε ουσιαστικά μόνο η *Βαβυλωνία*.

ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΑ ΡΙΤΣΑΤΟΥ, «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». *Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2011, σελ. XV+598, εικ., ISBN 978-960-524-331-9.*

Η Κωνσταντίνα Ριτσάτου, σήμερα συνάδελφος στο Τμήμα Θεάτρου στη Σχολή Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, δημοσίευσε την εξαιρετική της διδακτορική διατριβή, *Η συμβολή του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή στην ανάπτυξη του νεοελληνικού θεάτρου*, που συνέγραψε και υποστήριξε στο Πανεπιστήμιο Κρήτης στο Ρέθυμνο το 2004. Δεν γίνεται όμως πουθενά αναφορά στη διατριβή αυτή, ούτε είναι εφικτή η σύγκριση και ο έλεγχος, αν η «πρώτη γραφή» έχει εξελιχθεί, αν έγιναν συμπληρώσεις και βελτιώσεις και σε ποια έκταση κτλ. Αν κρίνει κανείς από τη βιβλιογραφία, αυτή σταματάει χρονολογικά κάπου μετά το 2000, και οι εγγραφές μετά το 2004 περιορίζονται στο στενό της ακαδημαϊκό περιβάλλον (Θ. Χατζηπανταζής, *Το Ελληνικό Ιστορικό Δράμα, Ηράκλειο 2006*, Δ. Σπάθης, «Ο σκηνοθέτης και η παράσταση της Ορέστειας στο Βασιλικό Θέατρο», *Εναγγελικά (1901) – Ορεστειακά (1903). Νεώτερες πίεςεις και κοινωνικές αντιστάσεις. Πρακτικά Επιστημονικού Συμποσίου (31 Οκτωβρίου και 1 Νοεμβρίου 2003)*, Αθήνα 2005, σσ. 229-266), σε διδακτορικές διατριβές συναδέλφων από το Πανεπιστήμιο Κρήτης, που στο μεταξύ εν μέρει έχουν δημοσιευτεί (Α. Δημητριάδης, *Σαϊξπηριστής, άρα περιπτός*, Ηράκλειο 2006, Μ. Μαυρογένη, *Ο Αριστοφάνης στη νέα ελληνική σκηνή*, διδ. διατρ. Ρέθυμνο 2006) και έχουν προστεθεί σε υποσημειώσεις στο κείμενο, ή σε δικά της άρθρα (Κ. Ριτσάτου, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος: μια προσπάθεια σύστασης Σχολής Υποκριτικής στην Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα», *Παράβασις 7* (2006), σσ. 345-368, της ίδιας, «Διός έρωτες στο νεοελληνικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα», *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ηράκλειο 2007, σσ. 177-191), που σχετίζονται άμεσα με τον ίδιο τον Α. Ρίζο Ραγκαβή. Αυτό επιτρέπει ίσως τη διάγνωση, πως οι όποιες ενδεχόμενες αναμορφώσεις δεν έχουν προχωρήσει σε κάποιο βάθος και οι συμπληρώσεις πρέπει να θεωρηθούν περιορισμένες. Άλλωστε θυμάμαι τη διατριβή αυτή, στη δακτυλόγραφημένη της μορφή, ως μια άρτια, προσεκτική και μεθοδική εργασία.

Ακριβώς την ίδια εντύπωση δίνει και τώρα ως βιβλίο. Η ενασχόληση με τον Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, τον κατεξοχήν homo universalis του ελληνικού 19^{ου} αιώνα, πέρα από τις στερεότυπες προκαταλήψεις ενάντια στους Φαναριώτες που έχουν τις ρίζες τους στον ίδιο τον 19^ο αιώνα (βλ. και τις παρατηρήσεις μου στο βιβλίο *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 47-53), αποδεικνύεται κομβικής σημασίας για το δαιδαλώδες ιστορικό του ελληνικού θεάτρου λίγο πριν και κυρίως μετά την Επανάσταση, αλλά έως το τέλος του αιώνα ακόμα και τον θάνατο του υπέργηρου το 1892. Φαίνεται τώρα σε όλο το μεγαλείο της η άστοχη κρίση του Γιάννη Σιδέρη για τον ψυχρό άνθρωπο, που έφερε τον «μεσαίωνα» στο νεοελληνικό θέατρο, άστοχη όχι μόνο στην ιστορική εκτίμησή του για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, αλλά και σε ένα πολύ προσωπικό επίπεδο: τόλμησε το 1840 να κάνει αλλόθρησκο γάμο (μάλιστα με συγγενή εξ αρχιστείας), που του στοίχισε τη θέση του συμβούλου στο Υπουργείο Εκκλησιαστικών και Δημοσίας Εκπαιδεύσεως, και με τη Σκωτσέζα γυναίκα του απέκτησε συνολικά 12 παιδιά. Ασφαλώς τα τετράτομα *Απομνημονεύματα* απαιτούν κριτική ανάγνωση, αλλά είναι γεμάτα από στοιχεία για τη θεατρική ή παρεμφερή δραστηριότητα του Ραγκαβή (βλ. Β. Πούχνερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα. Τα *Απομνημονεύματα* του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894-95, 1930)», *Καταπακτή και υποβολείο*, Αθήνα 2002, σσ. 81-151). Τη σημασία των σχεδίων του για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου έχω

επισημάνει σε εκτενή βιβλιοκρισία για τα έγγραφα που δημοσίευσαν οι Ευθ. Σουλογιάννης και Ι. Μποτουροπούλου, *Αλέξανδρον Ρίζον Ραγκαβή Χειρόγραφος Κώδιξ αρ. 35. Από το αρχείο της οικογένειας Ραγκαβή*, Αθήνα 1997 – *Παράβασις* 3 (2000), σσ. 417-422-. Αυτό το αρχείο με τα πολύτιμα έγγραφα του μελέτησε επισταμένα η συγγο., η οποία έκανε και πολλές διασταυρώσεις στοιχείων, γιατί εξακολουθούν να υπάρχουν πολλές αβεβαιότητες σχετικά με ημερομηνίες, χρονολογίες και άλλες λεπτομέρειες της βιογραφίας του Ραγκαβή και της οικογένειάς του.

Η μονογραφία που αναγκάζεται να απομονώσει τη θεατρική δραστηριότητα από την γενικότερη πολυπραγμοσύνη του Ραγκαβή, ταυτόχρονα όμως να την εντάξει και στην πολιτική και πολιτισμική δραστηριότητα του πολυπράγμονος και ακούραστου σκαπανέα της οργάνωσης ενός σύγχρονου ευρωπαϊκού κράτους σε χαμερπείς και δύσκολους καιρούς και να τα συσχετίσει με ιστορικά γεγονότα και προσωπικά συμβάντα, εξελίξεις και συγκυρίες της εποχής, διακρίνεται από μια μεθοδική και λογική διάρθρωση, η οποία περιγράφεται εν συντομία ήδη στον Πρόλογο (σ. XIV), ο οποίος συντάχθηκε το 2009: «Η εργασία αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο παρουσιάζονται αναλυτικά οι τομείς των δραστηριοτήτων του Ραγκαβή που άπτονται άμεσα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου: α) η δραματουργία: τα τέσσερα δράματα, οι τρεις κωμωδίες και τα χειρόγραφα σχεδιάσματα που εντοπίστηκαν στο αρχείο του· β) η θεωρία: οι πηγές και οι άξονες του θεωρητικού του προβληματισμού· γ) οι μεταφράσεις: των πέντε αρχαίων ελληνικών δραμάτων (δύο τραγωδίες και τρεις κωμωδίες) και των πέντε ευρωπαϊκών· και, δ) η οργανωτική του δράση μέσα από τις επιτροπές για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου. Στο δεύτερο μέρος γίνεται η προσπάθεια συνθετικής παρουσίασης του παραπάνω υλικού, τοποθετημένου στο ευρύτερο πλαίσιο της δραστηριότητας του συγγραφέα. Διερευνούνται οι δεσμοί με τη φαναριώτικη παράδοση, οι επιδράσεις από τη διδασκαλία των δασκάλων του Βουκουρεστίου και της Οδησού, η μαθητεία μέσα στο ρομαντικό και αρχαιολατρικό κλίμα του Μονάχου, ώστε να διαπιστωθεί ο τρόπος που συνταιριάζονται όλα αυτά στη θεμελίωση της θεατρικής τέχνης, για την οποία εργάζεται με ζήλο από την πρώτη δεκαετία της άφιξής του στην Ελλάδα ο νεαρός Ραγκαβής. Στο δεύτερο κεφάλαιο αυτού του μέρους εξετάζεται το έδαφος όπου βλάστησαν οι ιδέες του καθηγητή της Αρχαιολογίας για την αναβίωση των παραστάσεων αρχαίου δράματος σε αρχαία θέατρα μέσα από μια σειρά ενεργειών που στόχευαν στην υλοποίηση του αρχαιολατρικού οράματος. Στο τρίτο και τελευταίο κεφάλαιο ιχνιλατείται το ευρωπαϊκό όραμα του διπλωμάτη και ο τρόπος που επηρέασε η διπλωματική σταδιοδρομία τις αντιλήψεις του ώριμου συγγραφέα για το Εθνικό Θέατρο. Μέσα από αυτό το σχήμα των τριών δημιουργικών περιόδων της σταδιοδρομίας του, ο Α. Ρ. Ραγκαβής προβάλλει ως ένας από τους πρωτεργάτες της εδραίωσης της θεατρικής τέχνης του 19^{ου} αιώνα, ως μια κυρίαρχη μορφή η οποία συγκεφαλαιώνει τα μεγαλόπνοα σχέδια, τις ιδεολογικές ανάγκες, τις αδυναμίες και τα διλήμματα της εποχής και του τόπου του».

Είναι αδύνατον σε μια βιβλιοπαρουσίαση να περιγραφεί ο πλούτος των πληροφοριών, που παρουσιάζεται συστηματικά στα επιμέρους κεφάλαια. Η Εισαγωγή (σσ. 1 εξ.) προσφέρει και ένα χρήσιμο «Σχεδιάσμα εργοβιογραφίας» (σσ. 3 εξ.), που διορθώνει μια σειρά από ανακριβείς πληροφορίες για λεπτομέρειες της βιογραφίας και επισημαίνει την αντιφατικότητα των στοιχείων που διαθέτουμε σε ορισμένα σημεία. Το Α' μέρος της μονογραφίας, όπως αναφέρθηκε, «Η θεατρική δραστηριότητα του Ραγκαβή», χωρίζεται σε πέντε κεφάλαια, που αφορούν τη δραματουργία, τη θεωρία, τις μεταφράσεις και την οργανωτική δράση. Το πρώτο κεφάλαιο, «Δραματουργία: ρομαντικά δράματα» αφορά αρχικά τη *Φροσύνη* (σσ. 19 εξ., η πρώτη γραφή σε δημοτική στο Μόναχο 1826 δεν σώζεται, εκδόσεις 1837 και 1874· στην ανάλυση δίνεται έμφαση και στην ομοιότητα της παραμά-

νας με την Νένα από την *Ερωφίλη* και την ανάλογη τροφό από τον *Ερωτόκριτο*). Κάθε ανάλυση δραματικού έργου ξεκινά με «Το κείμενο»: χρονολόγηση, εκδοτική ιστορία, οι διαφορετικές εκδοχές του κειμένου, «Το έργο»: μορφική ανάλυση, πηγές και επιδράσεις, ερμηνευτικά ζητήματα (στη συγκεκριμένη περίπτωση με υποκεφάλαια: «Ο υποδειγματικός έρωτας και τα καταστροφικά πάθη», «Η διαχρονική αντιπαλότητα παλαιού και νέου κόσμου», «Το ερωτικό τρίγωνο και η ραδιουργία», «Η Παραμιάνα και οι επιδράσεις από τα κρητικά έργα»), και «Υποδοχή και σταδιοδρομία του έργου»: Κριτική υποδοχή, σκηηνική σταδιοδρομία, επιδράσεις στους μεταγενέστερους. Η ανάλυση της δραματουργίας των ρομαντικών έργων συνεχίζεται με την *Παραμονή* (σσ. 55 εξ., έκδοση 1840), τους *Τριάκοντα* (σσ. 79 εξ., έκδοση 1866), τον *Δούκα* (σσ. 104 εξ., έκδοση 1874) και τα χειρόγραφα δραματικά έργα (σσ. 132 εξ., *Πύραμος και Θίσβη* Οδησός 1825, *Αυγή, Πιπτακός*). Το δεύτερο κεφάλαιο της δραματουργίας ασχολείται με τις κωμωδίες: *Ο γάμος άνευ νύμφης* (σσ. 141 εξ., ίσως γραμμένος σε πρώτη μορφή το 1831, έκδοση σε πεζό λόγο 1859, έμμετρο 1874, με διαφορετικό τίτλο: *Ο μνηστήρ της Αρχοντούλας και Αγροικογιάννης*), *Τον Κουτρούλη ο γάμος* (σσ. 154 εξ., έκδοση 1845, 1856, 1861, 1874), *Διός επίσκεψις* (σσ. 179 εξ., 1874) και τα Χειρόγραφα σχεδιάσματα αδημοσίεωτων κωμωδιών (σσ. 190 εξ., *Αγλαΐα, Αβροκόμη, Ευανθία ή Ευλαλία*). Στο κεφάλαιο για τις κωμωδίες προστίθεται ένα συγκεφαλαιωτικό ερμηνευτικό δοκίμιο «Το σύνολο της κωμωδιογραφίας του Ραγκαβή: οι επαναλαμβανόμενοι γάμοι» (σσ. 205 εξ., οι οποίοι ερμηνεύονται τυπολογικά ως ένωση αντιθέσεων, π.χ. Ανατολή / Δύση, βλ. σ. 206: «Οι τρεις υποψήφιες νύφες στις κωμωδίες του Ραγκαβή μπορούν να αντιμετωπιστούν ως τα διαφορετικά προσώπια της Ελλάδας και οι υποψήφιοι μνηστήρες είναι οι παροδικές προσκολλήσεις, δυτικές ή εγχώριες, που παρουσιάζει το νεοσύστατο ελληνικό βασίλειο»), καθώς και στα δύο κεφάλαια για τη δραματουργία του ως συμπέρασμα μια θεματική ενότητα «Επισκόπηση της δραματουργίας του Ραγκαβή» (σσ. 209 εξ.). Σ' αυτό η συγγρ. προχωρά σε μια ενδιαφέρουσα τυπολογία σκηηνικών χαρακτήρων και καταστάσεων: σε όλα τα δράματα υπάρχουν πέντε στερεότυποι ρόλοι (ο τύραννος, ο νέος επαναστάτης, η ερωμένη του, ο πατέρας της και η γυναίκα πλάι στον τύραννο και την εξουσία αλλά και σε διαπλοκή με τον επαναστάτη το πλαίσιο της πλοκής είναι η σλαβωμένη πατρίδα, και αργότερα η απειλούμενη από εσωτερικούς και εξωτερικούς κινδύνους πατρίδα. «Η διαφορετική στόχευση του κάθε έργου, με τον αμετακίνητο πυρήνα της διαπάλης ατομικού και συλλογικού κόσμου, προσδίδει τις ενδιάμεσες φωτιστικές που οδηγούν στη σταδιακή μεταμφίσηση του αρχικού ρομαντισμού στο εγχώριο κατασκευάσμα του ρομαντικού Κλασικισμού» (σ. 211). Ως προς τα πρότυπα βλέπει μια μετατόπιση από τον Schiller στον Hugo, πράγμα που αποδίδει στον μεγαλύτερο ατομικισμό του Γάλλου· ο επαναστατικός ζήλος του Γερμανού, στην απελευθερωμένη Ελλάδα, είχε χάσει μέρος της ιδεολογικής του «χρησιμότητας».

Το επόμενο κεφάλαιο, «Αξονες θεωρητικού προβληματισμού», έχει αναγκαστικά άλλη διάρθρωση. Μετά από μια Εισαγωγή (σσ. 215 εξ.), όπου καθορίζεται το είδος των κειμένων αυτών (δημοσιευμένα: προοίμια, κρίσεις σε ποιητικούς διαγωνισμούς, λόγοι, αρθρογραφία στον Τύπο, μαθήματα και πραγματείες, τα απομνημονεύματα, αδημοσίευτα: σχέδια επιστολών, σχέδια υπομνημάτων και κανονισμών γύρω από το Εθνικό Θέατρο, σχόλια και σημειώσεις «εις εαυτόν»). Αυτή η πληθώρα κειμένων χωρίζεται σε «Θέματα αισθητικής» και «Θέματα νεοελληνικής ταυτότητας». Στην πρώτη θεματική ενότητα ανήκει το κεφάλαιο «Ρομαντισμός και Νεοκλασικισμός» (σσ. 220 εξ., για την ποίηση, τη μετρική θεωρία και τις συνέπειές της στη δραματουργία, την αμφίσημη στάση του απέναντι στην ομοιοκαταληξία, για την ενασχόλησή του με τα ρομαντικά δίπολα μορφή/περιεχόμενο, έμπνευση/περιορούσα ατμόσφαιρα, τέρψη/ωφέλεια-διδασχ, αίσθημα/διάνοια-ήθος), κα-

θώς και τα «Σχεδιάσματα δραματολογικής θεωρίας» (σ. 233 εξ., προοίμιο της *Φροσύνης*, η αναγκαιότητα της σκηνικής πράξης, η σχέση δραματολογίας-ιστορίας, η αξιολόγηση των δραματολογών στο *Précis d'une histoire de la littérature néohellénique*, Berlin 1877, όπου σε ξεχωριστό κεφάλαιο για το δράμα υπάρχει κατάλογος Ελλήνων δραματολογών της μετεπαναστατικής περιόδου, «Στόχος του δράματος και στόχος του Εθνικού Θεάτρου»). Στη θεματική ενότητα για τη νεοελληνική ταυτότητα βρίσκουμε πρώτα το κεφάλαιο «Αρχαίος ελληνικός και νεοελληνικός κόσμος» (σ. 254 εξ., το θέμα των επιβιώσεων στο δημοτικό τραγούδι, στη βυζαντινή μουσική και την υμνολογία, η δεοντολογική προσέγγιση της γλώσσας), ύστερα το κεφάλαιο «Ευρωπαϊκός προσανατολισμός» (σ. 265 εξ.) και «Η υλοποίηση του διπλού οράματος» (σ. 267 εξ., το θέμα της αναβίωσης των αρχαίων παραστάσεων, όπου συνυπάρχουν «ανασκαφικός και μεταφραστικός ζήλος, οργανωτικές προτάσεις, προβληματισμός για τη μουσική των χορικών, άμεση εμπλοκή στην παράσταση των *Περσών* του 1889» σ. 267).

Η θεματική ενότητα για τις Μεταφράσεις αρχίζει με το κεφάλαιο «Η μεταφραστική θεωρία του Ραγκαβή» (σ. 273 εξ., προοίμια, επιστολές, σχόλια, υπέρμαχος της μετάφρασης αρχαίων δραμάτων για τη θεατρική παράσταση, θεωρητικές επιλογές), συνεχίζει με τις «Μεταφράσεις αρχαίων ελληνικών έργων» (σ. 293 εξ., τραγωδίες: *Φοίνισσαι*, *Αντιγόνη*, *Πέρσαι*, κωμωδίες: *Νεφέλαι*, *Ειρήνη*, *Όρνιθες*) και τις «Ευρωπαϊκές μεταφράσεις» (σ. 305 εξ., ο Οικονόμειος μεταφραστικός διαγωνισμός, *Νάθαν ο Σοφός*, *Γουλιέλμος Τέλλος*, *Ιφιγένεια εν Ταύροις*, *Ιούλιος Καίσαρ*, *Φάουστ*). Τα Συμπεράσματα (σ. 321 εξ.) συνοψίζουν τα πορίσματα αυτά: υπάρχουν δύο φάσεις στη ζωή του, όπου κυριαρχούν οι δραματικές μεταφράσεις, 1848-60 οι μεταφράσεις αρχαίων δραμάτων, και 1876-87 οι μεταφράσεις της ευρωπαϊκής δραματολογίας (εξαιρέση το 1889 η *Αντιγόνη*). Αυτές όμως δεν ήταν λογοτεχνικός αυτοσκοπός: «Γεγονός παραμένει ότι η μεταφραστική δραστηριότητα του Ραγκαβή (θεωρία και εφαρμογή) δεν αδιαφορεί για τη σκηνική πράξη και λαμβάνει σοβαρά υπόψη την ανάγκη εμπλουτισμού του δραματολογίου του Εθνικού Θεάτρου με έργα που αντλούν από την αρχαιοελληνική και ευρωπαϊκή παρακαταθήκη» (σ. 323). Και ως προς την ποιότητα και υφή των μεταφράσεων: «Ο Ραγκαβής κάθε άλλο παρά αδιάφορος απέναντι στη “λογοτεχνικότητα”, νοιάζεται ιδιαίτερα για την αισθητική λειτουργία της τέχνης και προσπαθεί να μην προδώσει τους ποιητικούς θησαυρούς, κρατώντας όμως στα χέρια του τα ιδεολογικά εργαλεία που μάλλον απαγορεύουν την περιφρούρηση της ποιητικότητας: καθαρεύουσα γλώσσα και άκαμπτο μετρικό χαλινό» (σ. 324). Εδώ ίσως χωράει κάποια συζήτηση για την έννοια της «ποιητικότητας» και κάποιες αισθητικές προκαταλήψεις του μαχόμενου δημοτικισμού. Η τελευταία θεματική ενότητα του Α' μέρους αφορά την «Οργανωτική Δράση» και ξεκινά με το «Εθνικό Θέατρο» (σ. 325 εξ., πηγές: τα χειρόγραφα 1864-66, προτάσεις: ο χαρακτήρας του Εθνικού Θεάτρου και η λειτουργία του, η θέση των ξένων θιάσων, η θεατρική στέγη, η σύνθεση του θιάσου Ελλήνων ηθοποιών, η διάκριση των άλλων συντελεστών της παράστασης) και συνεχίζει με την «Υποκριτική τέχνη» (σ. 347 εξ.: η αποστολή του ηθοποιού, εκπαίδευση) και το «Επαγγελματικό Θέατρο» (σ. 354 εξ.).

Το δεύτερο μέρος και σαφώς μικρότερο της μονογραφίας, «Αγώνες για τη θεμελίωση της θεατρικής τέχνης στην Ελλάδα» επιχειρεί σε μια συνθετική προσέγγιση να αναλύσει τους θεμελιακούς άξονες της δραστηριότητας του Ραγκαβή σχετικά με το θέατρο σύμφωνα με τις τρεις βασικές περιόδους της ζωής του. Η πρώτη θεματική ενότητα καλύπτει τα νεανικά του χρόνια: «Ελληνική παράδοση και γερμανικός Ρομαντισμός (1825-1843)» αναλύει πρώτα τη «Φαναριώτικη παράδοση» (σ. 363 εξ.) ξεκινώντας με τους Φαναριώτες προγόνους του, που το 1844 εξέπεσαν ως «ετερόχθονες» από τα αξιώματα που κατείχαν (ο Ραγκαβής ήδη το 1840 λόγω του γάμου του). Το ιδεολογικά φορτισμένο ζήτημα

των Φαναριωτών πραγματεύεται με μεγάλη δόση νηφαλιότητας (ίσως θα μπορούσε να προστεθεί ακόμα νεότερη βιβλιογραφία για το ζήτημα), αποφεύγοντας τα αρνητικά στερεότυπα που έχουν επικρατήσει στη σχετική συζήτηση. Η ανάλυση εστιάζει εν πρώτοις στο γλωσσικό ζήτημα και τη στάση τους σ' αυτό (τα *Κοραϊστικά* κοροϊδεύουν τις μεταρρυθμίσεις του Κοραή αλλά και τους υπεραρχαϊστές) και επικεντρώνεται στη συνέχεια στην ιστορία της οικογένειας των Ραγκαβήδων, στον πατέρα του Ιακ. Ρίζο Ραγκαβή και τον θείο του Ιακ. Ρίζο Νερούλο. Στη συνέχεια η συγγο. ασχολείται με την «παιδεία στο Βουκουρέστι και την Οδησό», όπου είχε σπουδαίους δασκάλους και οικοδασκάλους: τον Κ. Βαρδαλάχο, τον Γ. Γεννάδειο και τον Γ. Κλεόβουλο. Το δεύτερο κεφάλαιο, «Η μαθητεία του Μονάχου (1826-1829)» (σσ. 386 εξ.) ασχολείται με την επίδραση του Friedrich Thiersch, στο σπίτι του οποίου φιλοξενήθηκε την πρώτη περίοδο και τη μαθητεία του στη Στρατιωτική Σχολή της Βαυαρίας, όπου αγάπησε τα μαθηματικά. Στο βαναρικό κέντρο του φιλελληνισμού και της αρχαιολατρίας επιδίδεται στη συγγραφή ποιημάτων και έρχεται σε επαφή με τη φιλοσοφία του Schelling (θαυμαστής του Αριστοφάνη), τις φιλολογικές απόψεις των αδελφών Schlegel και το λογοτεχνικό έργο των Schiller και Goethe. Το τρίτο κεφάλαιο, «Στη μετεπαναστατική Ελλάδα» (σσ. 395 εξ.) παρακολουθεί τον Ραγκαβή μετά την επιστροφή του: 1. Η ανανεωτική διάθεση και οι πρώτες δημιουργίες, 2. Η συμβολή του Ραγκαβή στα πρώτα βήματα του μετεπαναστατικού θεάτρου. Αυτά είναι κεφάλαια που δείχνουν μια συνθετική ικανότητα και ένα νηφάλιο ζύγισμα αντικρουόμενων απόψεων, μια επαρκή βιβλιογραφική τεκμηρίωση και ευαισθησία στη διεύθυνση στη διαμόρφωση της ψυχοσύνθεσης και της ιδεολογικής συγκρότησης ενός προικισμένου νεαρού ατόμου, χωρίς δογματικές αγκυλώσεις, ειρωνικές διαθέσεις και ιδεολογικές προκαταλήψεις.

Η δεύτερη θεματική ενότητα «Το αρχαιοελληνικό όραμα (1844-1867)» ασχολείται με τη δεύτερη περίοδο της ζωής του: «Α. Πανεπιστήμιο Αθηνών» (σσ. 415 εξ.), όπου διορίζεται, χωρίς να είναι ειδικός, καθηγητής Αρχαιολογίας, αλλά, θα μπορούσε να πει κανείς επιγραμματικά, έγινε ειδικός. Αλλά ήδη ως σύμβουλος στο Υπουργείο Δημοσίας Εκπαιδεύσεως από το 1832 ως το 1840 ήταν υπεύθυνος για αρχαιολογικά θέματα. Είναι από τα ιδρυτικά μέλη της Ελληνικής Αρχαιολογικής Εταιρείας το 1837 («Β. Αρχαιολογική Εταιρεία», σσ. 423 εξ.) και ήταν για πολλά χρόνια γραμματέας της. Σε ταξίδια του σε όλη την Ελλάδα συνέλεξε επιγραφικό υλικό, το οποίο εξέδωσε σε μια δίτομη γαλλική μονογραφία: με δικές του ενέργειες έγιναν «α. Οι ανασκαφές στο θέατρο του Διονύσου», «β. οι ανασκαφές στο Ωδείο του Ηρώδη του Αττικού», που συνδέονται άμεσα με μια άλλη επίτευξη: «Γ. Η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου» (σσ. 439 εξ.). Αυτή η δραστηριότητα έχει διάφορα σκέλη: α) Το δραματολόγιο, οι ποιητικοί διαγωνισμοί, οι μεταφράσεις και η αναβίωση του αρχαίου δράματος, β) Οι φοιτητικές παραστάσεις και ο ευρύτερος κύκλος της ερασιτεχνίας. Αυτό τον οδήγησε και στην πρακτική διδασκαλία του θεάτρου στις «Δ. Επιτροπές θεάτρου (1851, 1864-1866)» (σσ. 458 εξ.) και στην «Ε. Συγγραφική δραστηριότητα» (σσ. 468 εξ.). Η τρίτη περίοδος της ζωής του «Το ευρωπαϊκό όραμα (1867-1892)» αφιερώνεται στην «Α. Διπλωματική υπηρεσία» (σσ. 481 εξ., η σύγκρουση του «κατ' ανάγκη συντηρητικού διπλωμάτη με τον αναγκαστικά νεωτεριστή καλλιτέχνη»), η οποία κράτησε από το 1867 έως το 1887 και η οποία τον πήγε στην Αμερική, δύο φορές στο Παρίσι (1868/9, 1871-73), στην Κωνσταντινούπολη (1869-71), διακόπτεται από μια σύντομη «Β. Επιστροφή στην Αθήνα» (σσ. 495 εξ.), για να φύγει στη συνέχεια για πολλά χρόνια «Γ. Πίσω στη Γερμανία: Βερολίνο 1874-1887» (σσ. 504 εξ.). Ακολουθούν ακόμα δύο κεφάλαια: «Δ. Το εκσυγχρονιστικό όραμα της δεκαετίας του 1880» (σσ. 511 εξ. ανέβασμα των *Περσών* 1889 με τις αντιθέσεις της εποχής (1888 οι παραστάσεις της αρχαιόγλωσσης *Αντιγόνης* και *Το ταξίδι μου* του Ψυχάρι), και «Ε. Ο θάνατος του Ραγκαβή και η αποτίμηση του έργου του» (σσ. 535 εξ.).

Η περιεκτική αυτή μονογραφία τελειώνει με «Πηγές και βιβλιογραφία» (σσ. 541-584): πρωτογενείς πηγές, κείμενα του Α. Ρ. Ραγκαβή: χειρόγραφα (ομαδοποιημένα κατά θέμα), αδημοσίευτα έγγραφα και επιστολές άλλων προς Ραγκαβή, δημοσιευμένα κείμενα του Ραγκαβή (δραματικά κείμενα, μεταφράσεις δραματικών κειμένων, άλλα έργα και μεταφράσεις, δημοσιεύματα-επιστολές· δευτερογενείς πηγές, δραματικά κείμενα (άλλων), καθώς και ένα «ευρετήριο ονομάτων» (σσ. 585 εξ.) και ένα «ευρετήριο θεατρικών έργων» (σσ. 595 εξ.). Πρόκειται για μια ώριμη και πολύπλευρη εργασία, που στηρίζεται σε εξαντλητικές αρχειακές αναζητήσεις αλλά προβαίνει και σε νηφάλιες συνθέσεις συνολικής πολιτισμικής διάστασης, γιατί η μορφή του Έλληνα homo universalis του 19^{ου} αιώνα συνδέεται σχεδόν άρρηκτα με τη συνολική εικόνα της Ελλάδας του 19^{ου} αιώνα και όχι μόνο αυτήν: διεθνικότητα και τοπικότητα συνδυάζονται στο πρόσωπό του, πολιτική και πολιτισμός, επιστήμη και τέχνη, πολυγλωσσία και ελληνική διαχρονικότητα, Ευρώπη - Ελλάδα - Ανατολή, Ελληνισμός και Ελλαδισμός. Η μονογραφία της κ. Ριτσάτου αποτελεί και ένα ορόσημο στην επανεκτίμηση της συνολικής μορφής του Α. Ρίζου Ραγκαβή, αλλά και μια ψηφίδα σε μια διαφορετική προσέγγιση στους Φαναριώτες, σε μια δικαιότερη αποτίμηση της «καθαρόγλωσσης» αισθητικής που διαφαίνεται τις τελευταία δεκαετίες και σε μια πιο διαφοροποιημένη αξιολόγηση του γλωσσικού ζητήματος. Η προσωπική της εμπλοκή στο πολυδιάστατο θέμα και τους «εξωτισμούς» μιας αντιφατικής εποχής με αδιανόητες, σήμερα, αντιθέσεις και συγκρούσεις, δεν την οδήγησε σε ειρωνείες και σαρκασμούς, αλλά αντίθετα σε κριτική εξέταση της βιβλιογραφίας και των παλαιότερων απόψεων με γνώμονα την ιστορική αντικειμενικότητα και σε μια προσπάθεια δημιουργικής διεύδυσης στην προσωπικότητα και τις συγκυρίες της εποχής, για να κατανοήσει καλύτερα κίνητρα και διλήμματα, στρατηγικές και στοχοθεσίες που καθόριζαν εν πολλοίς τις επιλογές, τις πρωτοβουλίες και τα δημιουργήματα του Ραγκαβή.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΓΙΑΤΡΑΣ, *Ομιλίες, Ζάκυνθος*, εκδόσεις Τρίμορφο 2004, σελ. 94, ISBN 960-87833-5-6.

ΔΙΟΝΥΣΗΣ ΓΙΑΤΡΑΣ – ΚΩΣΤΑΣ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΣ, *Ομιλία της Ζάκυνθος 1480-1864*, Ζάκυνθος, εκδόσεις Θεωρία 2011, σελ. 92, ISBN 978-960-99763-0-5.

Γύρω από το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο της Ζακύνθου υπάρχει μια κινητικότητα: όχι μόνο ιδρύθηκε μια μη κερδοσκοπική εταιρεία «Γκιόστρα» που οργανώνει διάφορες πολιτισμικές εκδηλώσεις καθ' όλη τη διάρκεια του χρόνου, αλλά το 2005 δόθηκε και η παράσταση της γκιόστρας του *Ερωτόκριτου* στο Σκουλικάδο, την οποία οργανώνει τώρα ο Πολιτιστικός Σύλλογος του χωριού, ο οποίος ιδρύθηκε το 1984. Έχω δει την παράσταση στο χωριό το 1977· τώρα υπάρχει και πρόγραμμα (*Ερωτόκριτος... Γκιόστρα. Από το χωριό Σκουλικάδο*, Οργάνωση-Παραγωγή: Πολιτιστικός Σύλλογος Σκουλικάδου, χ. χ. [2005]). Η παράσταση αυτή ταξίδεψε και στην Κρήτη, όπου παίχθηκε την πρώτη Σεπτεμβρίου του 2006 στο Ηράκλειο. Οι συνέπειες του φολκλορισμού είναι συνήθως τρεις: πρώτον χαλαρώνει η αυστηρή εντοπιότητα και το «προϊόν» ταξιδεύει και δείχνεται και αλλού, δεύτερον χαλαρώνει η χρονική και ημερολογιακή δέσμευση και το «προϊόν» οργανώνεται και δείχνεται και σε άλλες χρονικές στιγμές (εκτός καρναβαλιού, το καλοκαίρι, σε επιστημονικά

συνέδρια και φεστιβάλ), και τρίτον απελευθερώνεται μια δυναμική αναμόρφωσης των εκδηλώσεων από αισθητική άποψη, είτε προς μεγαλύτερο ρεαλισμό είτε προς μεγαλύτερη κομψότητα, σύμφωνα με τα επικρατούντα πρότυπα.

Η παράσταση αυτή γίνεται, ως γνωστόν, στα πλαίσια των ζακυνθινών «ομιλιών» κατά το καρναβάλι. Στην τεκμηρίωση του ενδιαφέροντος αυτού θεατρικού είδους υπήρχε πάντα μια σημαντική δυσκολία: η έλλειψη εκδομένων κειμένων προς μελέτη και τεκμηρίωση. Εκτός από τις εκδόσεις της Μαριέτας Μινώτου, του Ντίνου Κονόμου, του Μηνά Αλ. Αλεξιάδη κι άλλων υπάρχουν ελάχιστα μόνο κείμενα, τα οποία να είναι προσιτά σ' ένα ευρύτερο κοινό αναγνωστών και ενδιαφερομένων, οι οποίοι δεν έχουν τη δυνατότητα να ταξιδέψουν στο *fior di Levante* και να δουν με τα μάτια τους τις παραστάσεις αυτές. Επειδή δεν είναι αυτοσχέδιος ο λόγος των ηθοποιών, αλλά πρόκειται για συνθέματα λαϊκών ποιητών σε αυτοσχεδιαστικό ύφος, υπάρχουν χειρόγραφα, τα οποία θα μπορούσαν να εκδοθούν. Κατά καιρούς έχω παρουσιάσει από τις στήλες της *Παραβάσεως* τέτοια κείμενα: 7 (2007), σσ. 532-533, 8 (2008), σσ. 623-624. Ένας από τους λαϊκούς αυτούς ποιητές είναι ο Διονύσης Πατράς. Έχει εκδώσει το 2004 σε κομψό τόμο τρεις «ομιλίες»: *Γάμος μετ' εμποδίων* (σσ. 13-35), τετράπρακτο πολυπρόσωπο έργο με το απαραίτητο δικαστήριο (βλ. Β. Πούχνερ, «Δικαστές και δικαστήρια του καρναβαλιού. Από τα Καρπάθια στον Ψηλορείτη και από τα Απέννινα στον Κάυκασο», *Συγκριτική Λαογραφία Α': Έθιμα και τραγούδια της Μεσογείου και της Βαλκανικής*, Αθήνα 2009, σσ. 229-264), *Η ωραία κοιμωμένη* (σσ. 39-66), τετράπρακτη πολυπρόσωπη σατιρική διασκευή του γνωστού παραμυθιού, και *Γερακαριώτης δήμαρχος* (σσ. 69-92), πεντάπρακτη σάτιρα με αρκετά πρόσωπα. Εννοείται πως οι πράξεις αυτές αποτελούν μια συμβατική διαίρεση και είναι πολύ σύντομες. Για τη διευκόλυνση των μη Επτανησίων αναγνωστών παρατίθεται στο τέλος κάθε έργου και ένα ζακυνθινό γλωσσάρι.

Διαφορετική είναι η *Ομιλία τση Ζάκυνθος*, με υπότιτλο: *1480-1864*, ένα μακροσκελές χρονικό του νησιού (2.170 στίχοι), όπου οι πρώτοι 826 του πρώτου μέρους αφορούν τη Βενετοκρατία και το δεύτερο μέρος την Αγγλοκρατία. Το έργο αυτό παίχθηκε το 2008 σε κανονική παράσταση στο «Θέατρο τση Ζάκυνθος – Αυλαία Τέχνης» και έχει σπονδυλωτή και εν μέρει και αφηγηματική δομή: υπάρχει ο Ποιητής που παρουσιάζει και σχολιάζει, και υπάρχει ως δραματοποιημένη ραχοκοκκαλιά ο διάλογος ανάμεσα στον Βούλπο, απόγονο ευγενή, και τον Δόξα, απόγονο ποπολάρου, που εναρμόνιζαν τις διαχρονικές ταξικές διαφορές των Επτανήσων. Μέσα στο διάλογό τους αναφέρονται σε γεγονότα, καταστάσεις και πρόσωπα της ιστορίας, αλλά και θεατρικά έργα σαν την *Εγγένα*, την *Κωμωδία των Ψεντογιατρών*, τον *Χάση*, τον *Βασιλικό* κτλ., από τα οποία, γεγονότα και έργα, εμφανίζονται και ομιλούντα πρόσωπα, τα οποία διανθίζουν τον βασικό άξονα της ιστορικής ανασκόπησης σε μορφή διαλόγου, αφήγησης και σχολίου, αλλά παρεμβάλλονται και σκηνές ολόκληρες από τα έργα αυτά, καθώς και ωδές του Κάλβου, αποσπάσματα από τη *Γυναικα τση Ζάκυνθος* του Σολωμού, ποίημα του Μαρτελάου κτλ. Κατ' αυτόν τον τρόπο το έργο, κριτικό-σατιρικό αλλά και διδακτικό-ιστορικό, έχει την σπονδυλωτή δομή του σχολιασμένου ιστορικού καλειδοσκοπίου που είχε και *Το μεγάλο μας τσίρκο* του Ι. Καμπανέλλη το 1973 (βλ. Β. Πούχνερ, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν τον Ιάκωβον Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010, σσ. 451-487). Η γλώσσα τώρα είναι σχεδόν απαλλαγμένη από διαλεκτικά και ιδιοματικά στοιχεία, οπότε δεν χρειάζεται και γλωσσάρι. Την έκδοση αυτή προλογίζει ο Διονύσης-Άγγελος Μινώτος, τέως διευθυντής του Εθνικού Ιστορικού Μουσείου (σσ. 7-13), ο οποίος δίνει μια σύντομη ανασκόπηση του ζακυνθινού θεάτρου.

Εδώ υπάρχει μια εξέλιξη που απαιτεί κάποια παρακολούθηση και έχει το ενδιαφέρον της: από κανονική σατιρική και κωμική θεατρική παράσταση (με ημιπροσωπίδα και την

μακρόσυρτη απαγγελία) έχουμε μετακινηθεί προς την ανοιχτή μορφή της ιστορικής επιθεώρησης, η οποία όχι μόνο πλαισιώνεται από τον διάλογο δύο εκπροσώπων κοινωνικών τάξεων αλλά και από τα εκτενή σχόλια ενός Ποιητή. Αυτή η διάσταση είναι φανερή και στην παράσταση του δεύτερου μέρους του *Ερωτόκριτου*, την γκιόστρα, όπου ο Ποιητής και στην παράσταση στο Σκουλικιάδο σχολιάζει τα τεκταινόμενα «επί σκηνης» και γεφυρώνει τις σκηνές που θα δειχθούν. Μια θέση ουσιαστικά εκτός έργου και υπόθεσης είχε και ο κωμικός Ζακυνθινός στην ομιλία του Αλέκου Γελαδά, που σατιρίζει τα γλυκανάλατα και μελοδραματικά συμβάντα στον *Αγαπητικό της βοσκοπούλας* του Δημ. Κορομηλά, ομιλία που έχει εκδώσει ο Μηνάς Αλ. Αλεξιάδης (1990), όπου το μέρος των σατιρικών σχολίων είναι σχετικά πολύ μεγάλο. Κάτι παρόμοιο συμβαίνει και εδώ: απλώς η πλαισίωση είναι διπλή (διάλογος του ποπολάρου με τον αριστοκράτη, Ποιητής) και δεν πρόκειται για ένα θεατρικό έργο με ενιαία υπόθεση, αλλά για το «θέατρο της ιστορίας» με επίκεντρο τη Ζάκυνθο. Η διαφορά με το *Μεγάλο μας τσίρκο* του Καμπανέλλη είναι απλώς, πως εδώ εμφανίζονται και σκηνές από θεατρικά έργα και σκηνικοί ρόλοι, η συναρμολόγηση των ετερόκλητων ιστορικών θεμάτων σε χρονολογική σειρά δεν ακολουθεί την αλληλουχία των σκηνών σε ξεχωριστά νούμερα, αλλά η διάβαση από το ένα στο άλλο είναι πιο ανεπαίσθητη και σύνθετη. Παρόλα αυτά πιστεύω πως αισθητικό πρότυπο πρέπει να ήταν το γνωστό έργο του Καμπανέλλη, που ήταν και μια από τις μεγαλύτερες θεατρικές επιτυχίες μέσα στην Επταετία, αλλά και την εποχή της Μεταπολίτευσης και αργότερα ακόμα. Απλώς το δίδαγμα εδώ δεν αφορά ολόκληρη την ιστορία της Ελλάδας έως σήμερα, αλλά την ιστορία της «ξενοκρατίας» στη Ζάκυνθο. Ως ένα τέτοιο ιστορικό «μάθημα» το έργο προσφέρεται και για τα σχολεία.

Τελειώνω με μια έκκληση προς τους Ζακυνθινούς: για να πάρει το λαϊκό θέατρο των «ομιλιών» την αναγνώριση που του αξίζει (ακόμα και την αναγνώριση από την UNESCO, ότι πρόκειται για προστατευόμενη πολιτισμική κληρονομιά της Ελλάδας), καλό θα ήταν να είναι προσιτά στην έρευνα περισσότερο κείμενα, ιδίως παλαιότερα και παραδοσιακά, τα οποία είναι και χειρόγραφα. Τις νεότερες εξελίξεις είναι πιο εύκολο να τις παρακολουθήσει κανείς, π.χ. σε εκδόσεις από αυτές που παρουσιάσαμε εν συντομία εδώ.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΕΥΣΕΒΙΑ ΧΑΣΑΠΗ-ΧΡΙΣΤΟΔΟΥΛΟΥ, *Τάσεις Ανανέωσης στο Νεοελληνικό Θέατρο. Ο Νουμάς και τα περιοδικά της Αριστεράς (1903-1930)*, Θεσσαλονίκη, εκδόσεις ΖΗΤΗ 2012, σελ. 462, ISBN 978-960-456-325-8.

Η Ευσεβία Χασάπη-Χριστοδούλου, συγγραφέας της έσοχης και φιλόπονης μονογραφίας *Η ελληνική μυθολογία στη νεοελληνική δραματολογία*, 2 τόμ., Θεσσαλονίκη 2002 (διδασκαρική διατριβή, Αθήνα 1997), είχε από καιρό έτοιμη μια αποδελτίωση ολόκληρου του *Νουμά* σχετικά με τις ειδήσεις για το θέατρο, κριτικές θεατρικών παραστάσεων, μεταφράσεις δραματικών έργων, διενέξεις, θεωρητικά κείμενα, δημοσιεύσεις πρωτότυπων ελληνικών έργων, σχόλια γι' αυτά κτλ. (βλ. «Ο Νουμάς και το θέατρο», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το ελληνικό θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα*, Αθήνα 2002, σσ. 213-225). Εξαιτίας της δημοσίευσης, στο μεταξύ, της αναλυτικής βιβλιογραφίας των ελληνικών λογοτεχνικών περιοδικών 1901-1940 από τον Χ. Α. Καράογλου (*Περιοδικά λόγου και τέχνης, 1901-1940, Αναλυτική βιβλιογραφία και παρουσίαση*, τ. 1: *Αθηναϊκά περιοδικά, 1901-1925*, Θεσσαλονίκη 1996, τ. 2: *Αθηναϊκά περιοδικά, 1926-1933*,

Θεσσαλονίκη 2002) θεώρησε σκόπιμο να συμπεριλάβει σ' αυτή την αναλυτική επιθεώρηση των *theatralia* και άλλα «αριστερά» περιοδικά (εξηγεί στην εισαγωγή τι εννοεί με το όρο αυτόν). Ασφαλώς ο *Νουμάς* έχει μια τελειώς ξεχωριστή θέση σε αυτά: είναι και το μόνο περιοδικό που έχει αποδελτιωθεί σε κάποιον ικανοποιητικό βαθμό –Π. Μάρκαρης, «Ο *Νουμάς*, αναλυτική βιβλιογραφία, τ. 1 (1903)», *Νέα Εστία* 45 (1949) σε συνέχειες, W. Uellner, «*O Numas*», Hamburg 1986, βλ. και τις μελέτες Γ. Κ. Καλογιάννης, *Ο Νουμάς και η εποχή του (1903-1931)*, Αθήνα 1984, Π. Νούτσος, *Η σοσιαλιστική σκέψη στην Ελλάδα από το 1875 ως το 1974*, τ. 1, Αθήνα 1995, οι οποίες όμως δεν υπεισέρχονται σε θεατρικά θέματα: αντίθετα η μονογραφία του Χ.-Δ. Γουνελά, *Η σοσιαλιστική συνείδηση στην ελληνική λογοτεχνία 1897-1912*, Αθήνα 1984 διαθέτει και ένα κεφάλαιο για το δράμα και το θέατρο–. Κατ' αυτόν τον τρόπο αποδελτιώθηκαν λοιπόν τα εξής περιοδικά: *Κριτική* (1903), *Ο Νουμάς* (1903-1917, 1918-1924, 1929-1931), *Ο Καλλιτέχνης* (1910-1912, 1914), *Πυρσός* (1917-1919), *Λογοτεχνία* (1920), *Νέοι Βωμοί* (1925), *Αναγέννηση* (1926-1928), *Λογοτεχνική Επιθεώρηση* (1928-1929), *Νέοι Άνθρωποι* (1930), *Πρωτοπόροι* 1930, 1931-32). Όπως εξηγεί η εισαγωγή (σσ. 11 εξ.), αυτά τα περιοδικά ήταν διαφόρων πολιτικών αποχρώσεων· εν γένει όμως ξεκίνησε η εξέλιξή τους από τη θετική τοποθέτηση προς τον ψυχαρισμό και την «μαλλιαρή» στο γλωσσικό ζήτημα και κατέληξε μετά το 1930 να αποτελούν εν μέρει ακόμα και ιδεολογικό όργανο του Κομμουνιστικού Κόμματος, το οποίο επεμβαίνει ανοιχτά στη γραμμή και το περιεχόμενό τους. Ο ίδιος ο *Νουμάς* του Δημ. Ταγκόπουλου και του γιου του ακολουθεί μια πιο σύνθετη και καθόλου μονογραμμική πορεία (φιλελεύθερος, βενιζελικός, στρατευμένος στο γλωσσικό ζήτημα και στους κοινωνικούς αγώνες, υπέρ της κοινωνικής αποστολής του καλλιτέχνη κτλ., αλλά και ανεκτικός σε διαφορετικές φωνές). Αυτές οι διάφορες φάσεις (και αντιφάσεις) παρουσιάζονται εν συντομία στην Εισαγωγή· τα περιοδικά αυτά όμως δεν συνδέονται με τα προηγούμενα προοδευτικά φιλολογικά και καλλιτεχνικά περιοδικά –βλ. Ch.-D. Gounelas, «The literary and cultural periodicals in Athens between 1897 and 1910», *Μαντατοφόρος* 17 (1981), σσ. 14-45) ούτε με τις επόμενες φάσεις (Γ. Λαδογιάννη, *Το περιοδικό «Ιδέα» 1933-1934. Παρέμβαση στην κοινωνική κρίση και την αισθητική αναζήτηση*, Αθήνα, χ. χ.–. Αυτό όμως που βαραίνει περισσότερο είναι το γεγονός, ότι οι απογραφές και αναλύσεις δεν συνδέονται με την πλούσια θεατρολογική βιβλιογραφία για τη φάση του «Θεάτρου των ιδεών», αλλά και μετά το 1922 με τη διδακτορική διατριβή της Βαρθάρας Γεωργοπούλου για τη θεατρική κριτική του Μεσοπολέμου (*Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, 3 τόμ. Αθήνα 1997, και σε τυπωμένη έκδοση σε δύο τόμους Αθήνα 2008-09), ή για τη βιβλιογραφία σχετικά με θεατρικές κριτικές για έργα του Παλαμά (Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 405-570), των Γρ. Ξενόπουλου, Δ. Ταγκόπουλου, Ν. Ποριώτη, Κ. Χρηστομάνου κτλ., και του Βασιλικού Θεάτρου, της «Νέας Σκηνης», της πορείας του Θωμά Οικονόμου, για το κριτικογραφικό έργο του Φώτου Πολίτη (βλ. την διδακτορική διατριβή της Ελένης Γουλιά, *Ο Φώτος Πολίτης και το ελληνικό θέατρο*, 3 τόμ., Αθήνα 2008). Αλλά αυτό αποτελεί μάλλον συνειδητή επιλογή, όπως δείχνει και η πολύ σύντομη βιβλιογραφία στο τέλος του τόμου (σσ. 461-462). Στον αρχικό πυρήνα της εργασίας βρίσκεται πάντα η αποδελτίωση του *Νουμά*.

Αυτή όμως, μαζί με τον σχολιασμό της, είναι συστηματική και ομαδοποιείται κατά θεματικές ενότητες. Το πρώτο κεφάλαιο, «Η παρουσίαση της θεατρικής κατάστασης από την κριτική» (σσ. 27 εξ.), ξεκινά με τη θεματική ενότητα «Το θεατρικό κατεστημένο: το Βασιλικό Θέατρο και ο Θωμάς Οικονόμου». Ο *Νουμάς* κρατά μια συνεπή αντιπολιτευτική στάση, παρακολουθεί τις παραστάσεις, τα βάζει όμως έντονα με τον Άγγελο Βλάχο· ως αυλικό θέατρο δεν εξυπηρετεί τον σκοπό του θεάτρου: τη μόρφωση του λαού. Ακολουθεί η ενότητα «Η Νέα Σκηνή του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου». Και με τον αυστριακό βαρόνο

και εστέτ, –ενώ επικροτούν την ίδρυση της «Νέας Σκηνης»– οι συντάκτες του *Νομμά* δεν τα πήγαιναν καλά, αν και με τον θάνατό του το 1911 αναγνωρίζεται το ασυνήθιστο έργο του. Με το κλείσιμο των δύο αυτών σκηνών, γίνεται και αποτίμηση του συνολικού έργου τους: αργότερα ανακύπτει το θέμα του Εθνικού Θεάτρου, που η ανάγκη της ίδρυσής του συζητείται όμως ήδη από το 1910. Δεν λείπουν και τα σχόλια για τα άλλα θεατρικά σχήματα και τους θεατρικούς διαγωνισμούς (με κριτικά σχόλια για τον Λασσάνειο, Παντελίδειο και Αβερλώφειο). Μόνιμη αιχμή της κριτικής των περιοδικών αυτών είναι η «αρχαιοπληξία» και η ξένη επίδραση (Η. Βουτιεριδής από το 1903). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον αποσπά το κεφάλαιο για το θεατρικό κοινό (σσ. 82 εξ.), τις συμπεριφορές του, την αδυναμία της συμμετοχής σε «δύσπεπτα» έργα, το αίτημα της διαπαιδαγώγησής του: στις τοποθετήσεις αυτές εισχωρούν σιγά σιγά και θέματα κοινωνικής στράτευσης και ύστερα ιδεολογικής καθοδήγησης του κοινού: προβληματίζει η αποχή του ευρύτερου κοινού από παραστάσεις και έργα ποιότητας, η ανάρμοστη συμπεριφορά (μαξιλάριωμα) κτλ. Σωστά επισημαίνει η συγγρ. πως δεν διαθέτουμε κάποιο σύνθετο μελέτημα για την εξέλιξη των απόψεων περί του θεατρικού κοινού στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Και το πρώτο αυτό κεφάλαιο τελειώνει με άλλες πολύ ενδιαφέρουσες επιθεωρήσεις απόψεων που διατυπώνονται στα περιοδικά αυτά: Η υποκριτική τέχνη, Η συνδικαλιστική οργάνωση των ηθοποιών (βλ. τώρα Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Σωματείο Ελλήνων Ηθοποιών. Ογδόντα χρόνια: 1917-1997*, Αθήνα 1999), Πατριωτικά έργα (μακεδονικό ζήτημα) και Ο Τύπος και η κριτική (για τις συζητήσεις για τον ρόλο της κριτικής βλ. Γεωργοπούλου, *ό.π.*). Ο ερασιμικός αυτών των τοποθετήσεων, απόψεων, αντεγκλίσεων κτλ. είναι ιδιαίτερα πλούσιος και σε μερικές περιπτώσεις και πολύτιμος, γιατί φωτίζονται γνωστά και άγνωστα θεματικά πλέγματα από διαφορετική οπτική γωνία. Αποκλείεται να τις σχολιάσει κανείς έστω ακροθιγώς σε μια βιβλιοπαρουσίαση. Οι σχετικές σύντομες παρουσιάσεις με δείγματα από τον πρωτότυπο λόγο της κριτικής της εποχής ακολουθούν χρονολογική σειρά.

Πιο σύντομο είναι το κεφάλαιο «Περί της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας» (σσ. 116 εξ.), όπου στο επίκεντρο της αρνητικής κριτικής βρίσκονται ο Μιστριώτης, οι μεταφράσεις του Χρηστομάνου, τα Ορεστειακά, οι μεταφράσεις του Αγγελου Βλάχου («βλάχικες»), η μετάφραση του *Κύκλωπα* από τον Πάλλη κτλ., ενώ και οι Δελφικές Πορτές εκλαμβάνονται ως έκφραση της αστικής τάξης και των αρχών της. Και στο κεφάλαιο «Πα την ξένη θεατρική παραγωγή» (σσ. 141 εξ.) κυριαρχούν οι αρνητικές κριτικές, κυρίως για τα δραματικά έργα που επιλέγησαν να μεταφραστούν και να ανεβαστούν και για το πώς μεταφράστηκαν στα ελληνικά: D'Annunzio, Hauptmann, Hofmannsthal, Ibsen, Strindberg, Maeterlinck, αλλά και Goethe, Grillparzer, Shakespeare, Kleist κτλ. Το μεγαλύτερο μέρος του κεφαλαίου αυτού όμως αφιερώνεται στην «Κριτική παρουσίαση των ξένων έργων»· εδώ σχολιάζεται, κυρίως στην πρώτη φάση του «Θεάτρου των ιδεών» ένα ικανό μέρος των πρωτοποριακών έργων που μπορούσε να δει κανείς στις αθηναϊκές σκηνές της εποχής ή έχουν δημοσιευτεί, μάλιστα, στα περιοδικά αυτά και σε δημοτική γλώσσα. Στις τρεις αυτές δεκαετίες δημοσιεύτηκαν 16 ολόκληρα θεατρικά έργα ξένων συγγραφέων και 23 αποσπάσματα (η αναμενόμενη βιβλιογραφία της Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Ελληνική Βιβλιογραφία Θεατρικών Έργων, Διαλόγων και Μονολόγων: 1900-1940. Πρώτη Συμβολή*, Αθήνα 2014, θα δώσει μια ολοκληρωμένη εικόνα για τη μεταφραστική αυτή παραγωγή του θεατρικού Μεσοπολέμου). Οι τελευταίες σελίδες του κεφαλαίου αυτού (σσ. 211 εξ.) δίνουν τον εντυπωσιακό κατάλογο αυτών των δραματικών μεταφράσεων μαζί με τη χρονολογία δημοσίευσής τους.

Το μεγαλύτερο κεφάλαιο όμως αφιερώνεται στο ελληνικό έργο: «Προωθώντας και κρίνοντας την πρωτότυπη θεατρική παραγωγή» (σσ. 215-377). Και εδώ τα στατιστικά στοιχεία

της δημοσίευσης τέτοιων έργων στα περιοδικά αυτά είναι εντυπωσιακά: στις τρεις δεκαετίες τυπώθηκαν 26 ολόκληρα έργα και τέσσερα αποσπάσματα: από αυτά 23 στον *Νομιά*. «Η υπεροχή του *Νομιά* έναντι των άλλων περιοδικών δικαιολογείται βέβαια από την μακροβιότητά του, αλλά κυρίως οφείλεται στο ενδιαφέρον του διευθυντή του –και θεατρικού συγγραφέα– Δ. Ταγκόπουλου για το νεοελληνικό θέατρο» (σ. 373). Με τη βιβλιογραφία της Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου (ό.π.) θα έχουμε και εδώ μια πληρέστερη εικόνα προσεχώς. Στις μόνιμες θεατρικές στήλες παρουσιάζονται και σχολιάζονται συνολικά περίπου 220 πρωτότυπα νεοελληνικά έργα, τα περισσότερα πάλι στον *Νομιά*, ενώ για 80 γίνονται σύντομες αναφορές. Ανάμεσα στους συγγραφείς αυτούς κυριαρχεί βέβαια ο ίδιος ο Ταγκόπουλος (1905 *Ζωντανοί και πεθαμένοι*, *Ο Άσωτος*, 1907 *Οι αλυσίδες*, 1909 *Στην οξόπορτα*, 1911 *Το μαύρο χέρι*, *Ο γάμος της Μαριωρής*, 1912 *Ο αρχισυντάκτης*, *Οι απόγονοι*, 1914 *Μυριέλλα*, 1918 *Όμορφος Κόσμος*, 1921 *Ανθρωμός*, 1922 *Η Μητέρα*, *Το καινούριο σπίτι*) καθώς και οι κριτικές για τα έργα αυτά. Ο *Νομιάς* έδειξε από την αρχή μια συνεπή γραμμή, υποστηρίζοντας ή κατακρίνοντας έργα και συγγραφείς: υποστήριξε π.χ. την *Τρισεύγενη* του Παλαμά (βλ. Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό.π., σσ. 408-468), γιατί δείχνει έναν νέο τύπο χειραφετημένης γυναίκας, και κατέκρινε τον Χρηστομάνο που ήθελε να κάνει επεμβάσεις και δεν το ανέβασε: επίσης δεν του συγχώρεσε ποτέ τον αισθητισμό του. Μετά το θάνατό του Δ. Ταγκόπουλου ο ρόλος του *Νομιά* είναι κάπως διαφορετικός και δίνει χώρο σε πιο στρατευμένους συγγραφείς. Το κεφάλαιο αυτό διαβάζεται με μεγάλο ενδιαφέρον: ξεκινάει με «Δημοσιεύσεις νεοελληνικών έργων» και συνεχίζει με «Παρουσιάσεις νεοελληνικών έργων», καταταγμένων κατά χρονολογική σειρά: κάνει την αρχή με το θάνατο του Γ. Καμπύση και τη διένεξη για την *Τρισεύγενη*, για να περάσει από τους Ι. Ψυχάρη, Π. Χορν, Η. Βουτιερίδη, Ν. Καζαντζάκη, Μ. Αυγέρη, Δ. Ταγκόπουλο, Κ. Χρηστομάνο, Γρ. Ξενοπούλο, Α. Τανάγρα, Π. Νιρβάνα, Ρ. Γκόλφη, Σπ. Μελά, Ν. Τσοκόπουλο, Χρ. Δαραλέξη, Τ. Μωραϊτίνη, Ζ. Μακρή, Ι. Πολέμη, Γερ. Βώκο, Γαλ. Καζαντζάκη, Σ. Σκίπη, Μ. Λιδωρίκη, Π. Ροδοκανάκη, Θ. Συναδινό, Ν. Ποριώτη κτλ. στο περιφημο άρθρο του Ξενοπούλου «Το Θέατρο των Ιδεών και ο Δ. Π. Ταγκόπουλος» (1922) με αφορμή τον θάνατο του εκδότη του *Νομιά*. Μετά η ένταση του σχολιασμού και της κριτικής δραματικών έργων υποχωρεί αισθητά (Α. Σημηριώτης *Αστράια*, Ζ. Παπαντωνίου *Ο όρκος του πεθαμένου*).

Το κεφάλαιο αυτό διαβάζεται με μεγάλο ενδιαφέρον, όπως και το επόμενο για τις «Θεωρητικές αναζητήσεις στον χώρο του νεοελληνικού θεατρικού έργου» (σσ. 379 εξ., για το θέμα βλ. και τη διατριβή της Β. Γεωργοπούλου, ό.π.): Κ. Παλαμάς (βλ. Β. Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό.π.), Η. Βουτιερίδης, Δ. Ταγκόπουλος, Κ. Dietrich, η διένεξη μεταξύ Π. Νιρβάνα και Π. Βασιλικού, κι άλλοι. Ως επίμετρο (σσ. 429 εξ.) ακολουθεί ακόμα «Ο Ξενοπούλος μπροστά στην πρόκληση νέων ιδεολογικών αιτημάτων» (που πρωτοδημοσιεύτηκε, σε πιο σύντομη μορφή, ως «Φιλολογικές έριδες “Ξενοπουλιάδα” (1903-1931)» στον τόμο *Στέφανος. Τιμητική προφορά στον Βάλτερ Πούχγερ*, Αθήνα 2007, σσ. 1323-1336) και παρακολουθεί την καθόλου φιλική στάση του *Νομιά* και του Ταγκόπουλου απέναντι στο έργο και το πρόσωπο του Ξενοπούλου, δημοσιεύοντας κυρίως αρνητικές κριτικές για τα θεατρικά έργα του και για τη μαιανδρική στάση του στο γλωσσικό ζήτημα (επίσης κριτικάρεται ο απροκάλυπτος «επαγγελματισμός» του), ώσπου να συμφιλιωθεί με την επιβλητική παρουσία του (και αυτός με τον *Νομιά*, βλ. το άρθρο του για τον Ταγκόπουλο το 1922). Η βιβλιογραφία, όπως αναφέρθηκε, δεν ικανοποιεί, αλλά προφανώς δεν ήταν σκοπός της συγγρ. να απομακρυνθεί πολύ από τον αρχικό της στόχο: την επιθεώρηση των απόψεων του *Νομιά* για τα θεατρικά τεκταινόμενα στα χρόνια της κυκλοφορίας του. Και αυτό το πέτυχε με έναν εντυπωσιακό τρόπο. Το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα και είναι μια άριστη εισαγωγή στους δαιδάλους των φιλολογικών, γλωσσικών και ιδεολογικών διενέξε-

ων των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα. Πρέπει τώρα να συμπληρωθεί νοερά και με την άλλη πλευρά, τον συντηρητικό ή αστικό Τύπο της εποχής: αλλά αυτός δεν παρουσιάζει, εκ πρώτης όψεως το ίδιο ενδιαφέρον, γιατί αποτελεί το mainstream. Ως ακραία έκφραση και curiosité αναφέρω μόνο ένα φυλλάδιο που μου χάρισε ο Νάσος Βαγένας: *Η καθαρεύουσα η γλώσσα του θεάτρου*, Αθήνα, εν έτει Κυρίου 1933.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΕΛΕΥΘΕΡΙΟΣ Γ. ΣΚΙΑΔΑΣ, *Ο Ποιητής του Κάρολου Παναγιώτης Ν. Θεοδοσίου. Η «άλλη όψη» της αθηναϊκής ιστορίας*, Αθήνα, Σύγχρονοι Ορίζοντες 2011, σελ. 389 (4^ο), πολλές εικ., ISBN 978-960-398-375-0.

Τι ωραίος τόμος, ακόμα και στο ξεφύλλισμα! Ο πρώην αντιδήμαρχος Ε. Σκιαδάς, ιστοριοδίφης της πόλεως των Αθηνών με αρκετά σχετικά δημοσιεύματα στο ενεργητικό του, παρουσιάζει από τις μαρτυρίες της εποχής του Γεωργίου Α', πηγές και εφημερίδες, λογοτεχνήματα και περιγραφές, τη ζωή και το «έργο» του λαϊκού ποιητή και σατιρογράφου (που εξέδωσε και τη σατιρική εφημερίδα *Ο μικρός Ρωμηός*), Παναγιώτη Θεοδοσίου, του «Μολιέρου του πεζοδρομίου» και «Θεού του καρναβαλιού», ο οποίος είναι γνωστός σε όποιον έχει ασχοληθεί με το παραδοσιακό αθηναϊκό καρναβάλι και αναφέρεται σε πολλές πηγές της εποχής του για το δαιμόνιο σατιρικό του ταλέντο. Πρόκειται για έναν θησαυρό πηγών και περιγραφών για την καθημερινή ζωή των κατοίκων της πόλεως, για μια εποχή ολόκληρη, πολυτάραχη και σημαδεμένη από πολιτισμικές αντιθέσεις. Ο συγγρ. έχει και προσωπική σχέση με τον λαϊκό ποιητή: ήταν ο παππούς της μητέρας του, και το ενδιαφέρον του ξεκίνησε αρχικά ως ενδιαφέρον για την οικογενειακή ιστορία. Η συγκέντρωση τόσων πηγών ενδιαφέρει βέβαια και την ιστορία του θεάτρου, όχι μόνο σχετικά με τη δράση του Θεοδοσίου σε ερασιτεχνικά σχήματα, στο δικό του «θέατρο του δρόμου», αλλά και για την «θεατρικότητα» της όλης εμφάνισής του ειδικά στα νούμερα του παλαιού καρνάβαλου, αλληγορικές παραστάσεις με τις οποίες ξετρελαινόταν ο κόσμος. Για το θέμα υπάρχουν πλήθος πηγές, που συνέλεξε υπομονετικά ο συγγρ. και τα παρουσιάζει, σχολιασμένα και συνοδευόμενα με πλούσιο εικονογραφικό υλικό, σε διάφορες θεματικές ενότητες, χαλαρά συνδεδεμένες, δίνοντας έτσι ένα ολόκληρο πανόραμα των κατώτερων τάξεων της εποχής και γράφοντας «ιστορία από κάτω». Σε κάθε κεφάλαιο ακολουθούν οι σημειώσεις με πλουσιοπάροχες πληροφορίες για λεπτομέρειες και πηγές, πρόσωπα και πράγματα. Ανάμεσα στο φωτογραφικό υλικό βρίσκονται και πολύ σπάνιες λήψεις (σ. 59 φωτογραφία για τον Φασουλή). Η «καταναλωτική» και «ελαφριά» παρουσίαση του υλικού, όπου κυριαρχεί στον αναγνώστη η απόλαυση και η νοσταλγία, είναι εκούσια, αλλά δεν μειώνει σε τίποτε την επιστημονική αξία του εγχειρήματος.

Επειδή ο τόμος αυτός είναι περισσότερο «βίωμα» παρά ανάγνωση, δεν επιτρέπει τόσο την ανάλυση της μεθοδολογίας και των αποτελεσμάτων· για τις εντυπώσεις περισσότερο παραστατικές είναι ίσως οι αναφορές των τίτλων των κεφαλαίων, που συχνά χρησιμοποιούν τίτλους άρθρων από εφημερίδες της εποχής, με σύντομα σχόλια. Μετά από ένα άρθρο του Θεόδ. Βελλιανίτη για τον Θεοδοσίου, που παρατίθεται αυτολεξεί (σ. 15 εξ.) και την εισαγωγή (σ. 17 εξ.), όπου ο συγγρ. διαφωτίζει το ιστορικό και τα κίνητρα της σχετικής έρευνας, ακολουθεί το πρώτο κεφάλαιο, «Ο Μολιέρος του πεζοδρομίου» (σ. 43 εξ.), όπου δίνονται στοιχεία για την ανεπιτυχή δράση του Θεοδοσίου στον κανονικό θεατρικό βίο: το 1886 ιδρύει και δικό του θίασο, τον «Ελληνικό Δραματικό Θίασο», τον οποίο διατηρεί

ώς το 1888, παίζοντας κωμωδιούλες και πατριωτικά δράματα (το 1887 κάνει και τουρνέ στην Ερμούπολη και προσπαθεί να ιδρύσει και ιδιωτική δραματική σχολή). Το κεφάλαιο δίνει και γενικότερες πληροφορίες για τα λαϊκά θεάματα, το κωμειδύλλιο, το θέατρο σκιών και το κουκλοθέατρο, τα *cafés chantants* και τα χορευτικά θεάματα, καθώς και για άλλα υπαίθρια θεάματα. Ο Θεοδοσίου κινήθηκε στη «θεατρική» περιοχή της Νεαπόλεως, του Θησείου και του Μεταξουργείου, καθώς και στις μάντρες των Αθηνών.

Το δεύτερο κεφάλαιο, «Ο Ποιητής του Κάρρου» (σ. 87 εξ.), ξεκινά με μια πολύ σπάνια φωτογραφία, που δείχνει τον μετακινούμενο πάνω στο κάρρο του λαϊκό ποιητή, δίνοντας παραστάσεις και απαγγέλλοντας σατιρικούς στίχους μπροστά σε περαστικούς που έχουν συγκεντρωθεί. Με αυτά τα νούμερα, σε εποχή καρναβαλιού αλλά και όλο το χρόνο, σατίριζε τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα, τα ήθη και έθιμα των συγχρόνων του· στην εφημερίδα *Ακρόπολις* του 1891, δημοσιεύεται μια από τις παραστάσεις του: πρόκειται για αυτοσχέδια σκετς με διάλογο και έμμετρο μονολογικό λόγο. Τα χρονογραφήματα αναφέρουν την τεράστια απήχηση που είχαν οι παραστάσεις του στον κόσμο, οι οποίες πέρασαν στη συλλογική μνήμη των Αθηναίων και ο κόσμος τις ενθυμάται δεκαετίες ακόμα αργότερα. Το τρίτο κεφάλαιο, «Ο Μικρός Ρωμηός» (σ. 121 εξ.), αναφέρεται στη σατιρική εφημερίδα που εξέδωσε ο ίδιος ο Θεοδοσίου παράλληλα και σε ανταγωνισμό με τον «Ρωμηό» του Σουρή, από το 1886 ως το 1916 (*Ο Μικρός Ρωμηός*, «Εφημερίς που δεν την γράφει ο Σουρή»). Δυστυχώς, από την έμμετρη σατιρική εφημερίδα δεν σώζονται μόνο παρά λίγα φύλλα. Ωστόσο μπορεί να συμπεράνει κανείς πως η κριτική πολιτικοποίηση του Θεοδοσίου στον έντυπο λόγο ήταν ακόμα πιο έντονη απ' ό,τι στις παραστάσεις πάνω στο κάρρο του, αν και εν πολλοίς κυριαρχούν θέματα λαϊκότερα και «της γειτονιάς», οπότε η εφημερίδα αυτή πλησίαζε περισσότερο και το κοινό λαϊκό ανάγνωσμα. Ώς το 1906 είχαν εκδοθεί 83 φύλλα, ως το 1916 και ύστερα, μόνο 25 φύλλα ακόμα έχουν εντοπισθεί.

Το τέταρτο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο στις «Αυτόνομες εκδόσεις» (σ. 155 εξ.). Πρόκειται για μονόπρακτες κωμωδίες «αστειότατες» ή «μετ' ασμάτων», τυπωμένες σε 16 ή οκτώ σελίδες, με ενδεικτικούς τίτλους: *Ο Μιλόρδος με το Ορθό Κολάρο και η Κυρά Μοδίστρα με τον Ρονί-Βλας Καπέλλο* (1888), *Παπα-Σκληρός κι' η Καλομοίρα ή τα Απόκρηφα του Κλήρον* (1888), *Η τρέλλα της αυτοχειρίας – Το τέρτσο – τίρο!!!* (1888), *Τα κακουργήματα των Γυναικών ή ο γάμος της Τρελλοκατερίνας* (1898), *Το Θαύμα της Εναγγελιστρίας* (1916). Από τις λίστες των συνδρομητών, διαφαίνεται η διαταξική λειτουργία των λαϊκών αυτών φυλλάδων. Το πέμπτο κεφάλαιο ασχολείται με τις καρναβαλικές εμφανίσεις του Θεοδοσίου: «Το απαραίτητον των Απόκρηω στοιχείον» (σ. 189 εξ.). Πρόκειται για το μεγαλύτερο κεφάλαιο με το περισσότερο υλικό. Το πρωτοσέλιδο της εφημερίδας *Αθήνα* αποκάλεσε τον Θεοδοσίου, στο έτος του θανάτου του το 1917, ως τον «Θεό του Καρναβαλιού». Το κεφάλαιο ξεκινά με μια εξιστόρηση των εκδηλώσεων της αποκριάς από την εποχή του Όθωνα. Από το 1889 ο Θεοδοσίου σατιρίζει στα καρναβαλικά νούμερά του τα ρουσφέτια, τη συναλλαγή, τον δικομματισμό και την «τραμπάλα της εξουσίας». Γίνεται αναφορά και στη γνωστή περιγραφή που δίνει ο Χρηστομάνος στην *Κερένια Κούκλα* και παρέχονται πολλά σκίτσα από τις εφημερίδες της εποχής (σε σπάνια φωτογραφία, σ. 201, βλέπουμε και την «γκραμίλα» του παλαιού αθηναϊκού καρναβαλιού, σε άλλη, σ. 202, το Γαϊτανάκι, σ. 203 και τα Ρόπαλα). Γίνεται λόγος για τα κομιτάτα, για την καθολική επικράτηση του Θεοδοσίου από το 1890 («Είδός τι Θέσπιδος των συγχρόνων...»), παρατίθενται σατιρικοί στίχοι του λαϊκού ποιητή κατά την αποκριά, παρέχεται και άφθονο οπτικό υλικό από τα σκίτσα των εφημερίδων (το περίφημο νούμερο Πανεπιστήμιον Αθηνών: «τούβλα και κούτσουρα» ή «Το Φλογερόν Καμίνι» – οι φοιτητές εισάγονται στο φούρνο [Πανεπιστήμιο] ως τούβλα και βγαίνουν ως κούτσουρα), περιγράφονται οι αντιδράσεις και οι κα-

τατρεγμοί κατά του λαϊκού ήρωα του Ψυρρή· ο Θεοδοσίου επεμβαίνει και στο γλωσσικό ζήτημα (ο Μιστριώτης «κουρεύει» τις λίγες τρίχες του «μαλλιαρού» Βενιζέλου), πήρε πολλές φορές τα βραβεία της αποκριάς, η επιτυχία του απογειώνεται στην πρώτη δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, παρά τις αντιδράσεις της ιντελλιγκέντσιας. Το περιεκτικό αυτό κεφάλαιο καλύπτει σχεδόν 150 σελίδες και είναι ενδεικτικό για το γεγονός, ότι στη συλλογική μνήμη η «φωνή του λαού» συνδεόταν κυρίως με τον «ανάποδο κόσμο» του καρναβαλιού.

Το έκτο κεφάλαιο ασχολείται με την επαγγελματική ιδιότητα του Θεοδοσίου: «Κοσμηματογράφος – Επιγραφοποιός» (σσ. 339 εξ.), ενώ το έβδομο, «Ανθρώπινες περιπέτειες» (σσ. 359 εξ.) αφιερώνεται στην ιδιωτική ζωή του λαϊκού ποιητή (γάμος και χωρισμός, δεύτερος γάμος, οι επικλήθειοι λόγοι και χαρακτηρισμοί, υστεροφημία και συλλογική μνήμη). Ακολουθεί ακόμα ένας Επίλογος (σσ. 377 εξ.) και «Βιβλιογραφία – Πηγές – Βοηθήματα» (σσ. 383 εξ.). Ένα ευρετήριο (τουλάχιστον ονομάτων) θα ήταν χρήσιμο, αλλά δεν συνηθίζεται σε τέτοιου είδους δημοσιεύματα. Η χαλαρή παράθεση των στοιχείων και πηγών, μαζί με το πλούσιο οπτικό υλικό που αποσπά κάθε τόσο ευχάριστα την προσοχή του αναγνώστη από το διάβασμα, μαζί ακόμα με τη γοητεία που εκπέμπουν τα ίδια τα παλαιά κείμενα στην ετερόκλητη υφολογία τους, από την υπερκαθαρεύουσα ως τη μαλλιαρή, μετατρέπουν την ανάγνωση σε ένα ασυνήθιστο βίωμα, όπου ο αναγνώστης δεν ακολουθεί έναν κύριο αφηγητή, αλλά πολλές φωνές ταυτόχρονα, στις οποίες ο συγγραφέας δεν επιβάλλεται να αποκαταστήσει τη δική του κηδεμονία, αλλά τις αφήνει σε μια παράφωνη συμφωνία, που δεν δίνει μια ενιαία εικόνα, αλλά το collage αυτό αντιστοιχεί ίσως πιστότερα σε μιαν εποχή με τρομακτικές αντιφάσεις και οδυνηρά ιστορικά και πολιτικά βιώματα. Αν συμφωνήσουμε πως το όπλο των λαϊκών στρωμάτων ήταν πάντα η σάτιρα, ο τρόπος με τον οποίον αντιμετωπίζουν τα δεινά της μεγάλης πολιτικής, το χιούμορ και το γέλιο που εξισορροπεί τον παραλογοισμό των γεγονότων και καταστάσεων, τότε η δική μας εποχή φαίνεται φτωχή σε ανάλογες αντιδράσεις ποιότητας και αδύναμη στην ψυχοκοινωνική ενσωμάτωση οδυνηρών συμβάντων στη συλλογική συνείδηση. Ο Ελευθέριος Σκιαδάς καταπιάστηκε με ένα σημαντικό θέμα της πολιτισμικής ιστορίας και της ιστορίας της καθημερινότητας, των νοοτροπιών, του λαϊκού αστισμού, της ιστορίας της πόλεως των Αθηνών, και –last but not least– της ιστορίας των θεαμάτων και του λαϊκού θεάτρου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΘΑΝΑΣΗΣ ΚΑΡΑΓΙΑΝΝΗΣ, *Ιστορία της Δραματολογίας για παιδιά. Στην Ελλάδα (1871-1949) και την Κύπρο (1932-1949). Θεματολογία – Ιδεολογία – Παιδαγωγία. 22 Έλληνες δραματογράφοι. Με στοιχεία θεατρικής αγωγής και παραστασιογραφίας του σχολικού θεάτρου*, Θεσσαλονίκη, εκδοτικός οίκος Αντ. Σταμούλη 2012, σελ. 550, 102 εικ., English summary, résumé français, deutsche Zusammenfassung, ISBN 978-960-9533-28-7.

Όπως τονίζω στον σύντομο πρόλόγό μου (σσ. 13-14), ο οποίος προβληματίζεται πάνω στον όρο «παιδικό θέατρο», το βιβλίο αυτό είναι μια τεράστια δεξαμενή πληροφοριών και ενημερωτικού υλικού για τον αχανή χώρο του παιδικού θεάτρου στην Ελλάδα. «Το πολύ πλούσιο υλικό πείθει πως το θεατρικό έργο για παιδικές παραστάσεις ακολουθεί, με κάποια ανισοχρονία και προσωρινές αποκλίσεις, περίπου την ίδια πορεία όπως η παιδική λογοτεχνία: παρουσιάζει μια πρώτη έξαρση ήδη προς το τέλος του 19^{ου} αιώνα και στις

πρώτες δεκαετίες του 20^{ου}, ανάλογα με τις παιδαγωγικές αντιλήψεις και τις εκπαιδευτικές μεταρρυθμίσεις που ξεκίνησαν αλλά δεν ολοκληρώθηκαν. Ο χώρος του παραστασιολογίου του σχολικού θεάτρου είναι αχανής και δυσπρόσιτος ως προς τις πηγές· μολοντούτο η μονογραφία του Θ. Καραγιάννη δίνει μια πρώτη ιδέα για τον απέραντο πλούτο των στοιχείων και πληροφοριών και θα μείνει για πολύ καιρό σημείο αναφοράς των σχετικών αναζητήσεων» (σ. 14).

Το βιβλίο απαρτίζεται από πέντε κεφάλαια και ένα παράρτημα. Το πρώτο είναι μια μεθοδολογική εισαγωγή: «Στοιχεία για τη θεατρική αγωγή και τη δραματική τέχνη στην εκπαίδευση» (σσ. 17 εξ.) και ασχολείται, συνοπτικά αλλά με πλούσια βιβλιογραφική τεκμηρίωση, με εννοιολογικές διασαφήσεις και οριοθετήσεις για τη μορφολογία και τα είδη του σχολικού θεάτρου, και στη συνέχεια διευκρινίζει εν συντομία την χρησιμοποιούμενη ορολογία: θέατρο, αφήγηση, διαδραστικό θέατρο, δραματοποίηση, εκπαιδευτικό δράμα, επαγγελματικό θέατρο, θεατρικό αναλόγιο, θεατρικό δρώμενο, θεατρικό παιχνίδι, σκετς, αυτοσχεδιασμός κτλ. Ακολουθεί ένα επίσης σύντομο κεφάλαιο, «Εισαγωγή στην ιστορία της δραματοουργίας για παιδιά στην Ελλάδα» (σσ. 53 εξ.), που απαρτίζεται από μια εισαγωγή σε μια ιστορική περιοδολόγηση, το σχολικό θέατρο (βλ. Β. Ρώτα, *Οδηγός για σχολικές παραστάσεις*, 1930, *Εισαγωγή στο Θέατρο του Σχολείου*, 1933), βιβλιογραφικές πηγές (κριτική παρουσίαση της σχετικής πλούσιας βιβλιογραφίας), και «Γενικά για την εκδοτική δραστηριότητα». Ύστερα μπαίνουμε *in medias res* με το τρίτο κεφάλαιο που αποτελεί και το βασικό κομμάτι της μονογραφίας: «Δραματοουργία για παιδιά στην Ελλάδα. Κατά ιστορική περίοδο. Θεματολογία – Ιδεολογία – Παιδαγωγία [Συνοπτική καταγραφή – Αναφορές – Θεώρηση]» (σσ. 91-332). Διαρθρώνεται κατά ιστορική περίοδο: Αρχαιότητα/Μεσαίωνας, Μεσαίωνας/Αναγέννηση, Μεταρρύθμιση/Αντιμεταρρύθμιση, Εποχή του Μπαρόκ, Διαφωτισμός, 19^{ος} αιώνας (1833-1895), «Απαρχή του θεάτρου για παιδιά: πρώτες απόπειρες (1896-1921)», με συγγραφείς και σκηνοθέτες, παραστασιογραφία (και της επαρχίας), Μεσοπόλεμος: σκηνοθέτες, θεατρικά σχήματα, εργογραφία/οδηγοί, συγγραφείς, θεματολογία (σχολικές γιορτές), με ξεχωριστό υποκεφάλαιο για το σχολικό θέατρο στη Θεσσαλία του Μεσοπολέμου (από τις μελέτες του Φ. Βογιατζή), η κριτική του σχολικού και ερασιτεχνικού παιδικού θεάτρου (με δημοσιεύματα του Γ. Σιδέρη και άλλα άρθρα στον Τύπο), παραστασιογραφία (60 παραστάσεις): Ελληνο-ιταλικός πόλεμος, Κατοχή και Εμφύλιος: εργογραφία, συγγραφείς, το θέατρο στα βουνά, θεματολογία, υποκεφάλαιο για τις Σέρρες (από τη μελέτη του Στ. Κοταμανίδη), παραστασιογραφία 1940-1949, στο τέλος πίνακας για 96 θιάσους (επαγγελματικούς και ερασιτεχνικούς) που έχουν ασχοληθεί με το παιδικό θέατρο στο χρονικό διάστημα 1929-1999.

Το τέταρτο κεφάλαιο (σσ. 333 εξ.) παρουσιάζει βιογραφικά και εργογραφικά στοιχεία από δραματοουργούς για το παιδικό θέατρο (σε χρονολογική σειρά του έτους γεννήσεως): Σ. Λεοντιάς, Δημ. Καμπούρογλου, Αρ. Κουρτίδης, Γρ. Ξενόπουλος, Γαλ. Καζαντζάκη, Ε. Λόντου-Δημητράκοπούλου, Στ. Σπεράντζας, Β. Ρώτας, Έ. Αλεξίου, Κ. Μάκιστος, Σ. Μαυροειδή-Παπαδάκη, Τ. Ανθίας, Γ. Δεληγιάννη-Αναστασιάδη, Ι. Αναγνώστου-Μπουκουβάλα, Δημ. Ιωαννόπουλος, Α. Μεταξά-Κρονηρά, Γ. Σακκάς, Κ. Χρυσάνθης, Χ. Σακελλαρίου, Ν. Σκόπας, Α. Λαμπρινίδης, Γ. Καλατζόπουλος· κάθε άρθρο αναλύει εν συντομία τη βιογραφία και τη δράση, αναγράφει την εργογραφία του θεάτρου για παιδιά και μεγάλους ξεχωριστά και παρέχει και ενδεικτική βιβλιογραφία καθώς και φωτογραφία ή σκίτσο του εν λόγω συγγραφέα. Στο τέλος του κεφαλαίου αυτού ακολουθούν ακόμα συμπεράσματα για το σχολικό θέατρο ως προς τη θεματολογία, την ιδεολογία, την παιδαγωγία και την παραστασιογραφία, καθώς και μια ενδεικτική βιβλιογραφία, η οποία, ωστόσο, είναι αρκετά πλούσια. Ο περιεκτικός τόμος κλείνει με το πέμπτο κεφάλαιο «Εισαγωγή στην ιστορία

της δραματολογίας για παιδιά στην Κύπρο» (σσ. 423 εξ.) και ένα Παράρτημα με πίνακες εκδόσεων δραματικών έργων και συλλογών για το σχολικό θέατρο με 348 εκδόσεις, χρονολογικές και γεωγραφικές (τόπος έκδοσης) στατιστικές (τα περισσότερα στη δεκαετία 1950-1960, στους τόπους έκδοσης κυριαρχεί με απόσταση η Αθήνα), με μια λίστα με τα ονόματα των 114 δραματογράφων, την ιδιότητά τους και τη διεύθυνσή τους, έναν κατάλογο εκδοτικών οίκων, ένα ευρετήριο ονομάτων, τον πίνακα φωτογραφιών και τις ξενόγλωσσες συνόψεις.

Εξαιτίας της πληθώρας των πληροφοριών (ονομάτων, έργων, τόπων, λημμάτων κτλ.) το βιβλίο αποτελεί περισσότερο ένα λεξικό, αν και ορισμένα κεφάλαια διαβάζονται με άνεση. Ο συγγρ. είχε να δαμάσει έναν απίθανο όγκο από δεδομένα, τα οποία είχε συλλέξει σε μακροχρόνια έρευνα: έτσι εξηγείται και η εντύπωση, σε ορισμένα σημεία, κάποιας μεθοδολογικής αδυναμίας. Αλλά μια σχετική ασάφεια έγκειται και στο αντικείμενο: παιδικό και σχολικό θέατρο δεν ταυτίζονται ακριβώς, εντούτοις επικαλύπτονται σε μεγάλη έκταση. Ασφαλώς μελλοντική έρευνα θα προσθέσει και άλλα στοιχεία, γιατί, τονίζω και πάλι, ο χώρος του σχολικού θεάτρου είναι πολύ αχανής και δύσκολος στην τεκμηρίωση. Τις μεγαλύτερες ελπίδες για κάποια πληρότητα έχουν εδώ οι *insider*, δηλαδή οι ίδιοι οι εκπαιδευτικοί. Πρόκειται για τη συστηματικότερη στη συγκέντρωση υλικού, πλουσιότερη σε πληροφορίες και διαφωτιστικότερη ως προς τα αποτελέσματα μονογραφία για το θεατρικό έργο για παιδιά ως τα μέσα του 20^{ου} αιώνα, που έχει γίνει ως τώρα, και θα αποτελέσει και στο μέλλον σημείο αναφοράς για όποιον θέλει να καταπιαστεί με το πλούσιο ιστορικό του κλάδου αυτού στην Ελλάδα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΒΑΡΒΑΡΑ ΣΠ. ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ο Διώνσος στο Ιόνιο. Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953*, Αθήνα 2010 (Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, Σειρά Διατριβών και Μελετών 14), σελ. 339, πολλές εικ., ISBN 978-960-8366-14-5.

Έτσι όπως έχει εξελιχτεί το ιστορικό των ερευνών για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, το επτανησιακό θέατρο του 20^{ου} αιώνα είναι από εκείνους τους τομείς που έχουν αδικηθεί περισσότερο, γιατί α) βασικές ερευνητικές εργασίες σταματούν το 1900 και β) ο 20^{ος} αιώνας για το επτανησιακό θέατρο είναι οπωσδήποτε μια φάση κάποιας παρακμής, επειδή τα Ιόνια νησιά εντάσσονται πλέον στο αθηνοκεντρικό σχήμα του θεατρικού βίου της χώρας και αποκτούν μια κάπως περιφερειακή θέση, μαζί με άλλες ελληνικές περιφέρειες, παρά τη μεγάλη τους παράδοση και το ιστορικό γεγονός, πως τα Επτάνησα αποτελούν την ραχοκοκαλιά της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Το τέλος της εξέλιξης αυτής φέρνει το διπλό χτύπημα, των ανθρώπων και της φύσης, στα μέσα του αιώνα, ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος με την γερμανο-ιταλική κατοχή και ο φοβερός σεισμός του 1953. Κατ' αυτόν τον τρόπο προδιαγράφονται και οι χρονολογίες έναρξης και λήξης της μονογραφίας της Βαρβάρας Γεωργοπούλου, το 1900, εφόσον αποτελεί τρόπον τινά μια συνέχιση της διδακτορικής διατριβής του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου (*Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία 1600-1900*, εν Αθήναις 1970), και το 1953 που αποτελεί το τέλος της αυτόχθονης θεατρικής ζωής στο νησί του Κεφαλού (βλ. την πτυχιακή εργασία της Αλίκης Αντωνοπούλου, *Το μετασεισμικό θέατρο στην Κεφαλονιά*, Αθήνα 2008). Εξαιρέση σ'

αυτό το ερευνητικό κενό αποτελούν, πέρα από το κλασικό άρθρο του Διονυσίου Ρώμα το 1964 («Το ελπιανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία* 76 (Χριστ. 1964), σσ. 97-167) και οι εργασίες του Άγγελου-Διονύση Δεμπόνου (*Το Αργοστόλι διασκεδάζει*, Αργοστόλι 1979, *Η Φιλαρμονική Σχολή Κεφαλονιάς (1839-1940)*, Αργοστόλι 1988, *Το θέατρο ο «Κέφαλος» του Αργοστολίου 1858-1943*, Αργοστόλι 1993, «Στοιχεία για τη θεατρική στέγη στην Κεφαλονιά», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 2 (1977), σσ. 12-16. Προδρομικές δημοσιεύσεις ορισμένων στοιχείων παρουσίασε η συγγρ. και με τα άρθρα της «Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1915», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 9 (1999-2003), σσ. 357-393 και «Σκιαγραφώντας το θεατρικό τοπίο στο μεσοπολεμικό Αργοστόλι», *Πόρφυρας* 114 (Ιαν.-Μάρτ. 2005), σσ. 745-755.

Οι μεγάλες αρετές της ερευνητικής βρίσκονται στην ικανότητα δαμασμού μεγάλων όγκων από υλικό, στην αγάπη της για τη λεπτομέρεια και σε μια συνθετική ικανότητα που καταλήγει πάντα σε μια κατατοπιστική γενική εικόνα. Αυτό το έχει αποδείξει περίτρανα και στην τρίτομη διδακτορική της διατριβή, η οποία δημοσιεύτηκε χωρίς τον τρίτο τόμο (Λεξικό των θεατρικών κριτικών του Μεσοπολέμου) με τίτλο *Η θεατρική κριτική στην Αθήνα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα 2008-2009. Τη σπουδαιότητα του εγχειρήματος υπογραμμίζουν σε ειδικούς προλόγους τόσο ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος (σσ. 9 εξ.) όσο και ο Γεώργιος Ν. Μοσχόπουλος (σσ. 11 εξ.). Η συγγρ. σκιαγραφεί εν συντομία το ιστορικό της δημιουργίας του έργου και τα κίνητρό της (σσ. 17 εξ.), και με την Εισαγωγή μπαίνουμε *in medias res*: αυτή έχει δύο τμήματα: «Α. Σύντομη αναφορά στα ιστορικά γεγονότα 1900-1953» (σσ. 17 εξ.) και «Β. Το θέατρο στην Κεφαλονιά (1600-1900). Από παλιές και νέες πηγές» (σσ. 20 εξ.), αξιοποιώντας το άρθρο της «Νέα στοιχεία για το θέατρο στην Κεφαλονιά τον 19^ο αιώνα», *Κεφαλληνιακά Χρονικά* 11 (2008), σσ. 385-407. Ο κύριος κορμός του βιβλίου αποτελείται από έξι κεφάλαια: τα πρώτα αφορούν το Αργοστόλι: κεφ. 1 «Θέατρα και θεατρικοί χώροι» (σσ. 33 εξ.), και κεφ. 2 «Οι παραστάσεις» (σσ. 37-140), κεφάλαιο που υποδιαιρείται σε χρονολογίες, όπου στον τίτλο αναφέρονται και τα πιο σημαντικά θεατρικά γεγονότα: 1901 Θίασος Darvia, 1902, 1903 Θίασος Labruna, Θίασος Lorenzo Bartoli, 1904, 1905 Θίασος Garcano, 1906 Θίασος Labruna, 1907, 1908 Θίασος Μήτσου Μυράτ, Θίασος Σαρνέλα, 1909 Θίασος Α. Τίβερη – Θ. Οικονόμου, Ιταλικός μελοδραματικός θίασος, 1910 Θίασος Ε. Παντόπουλου, 1911 Θίασος Νικ. Πλέσσα, Θίασος Αικ. Βερόνη – Γεωργίου Γεννάδη, 1912 Θίασος Ν. Πλέσσα, Θίασος Μ. Κύρου-Βεντούρα, 1913 Ευ. Παρασκευοπούλου, 1914 Θίασος Ποφάντη-Χέλμη, Θίασος Νικ. Κυριακίδη, Θίασος Αγνής Ροζάν, Θίασος Νίτσας Μουστάκα, 1915, 1916-20 («Οξεία οπερετίτις»), 1922 Θίασος Επαμ. Χέλμη, Θίασος Νικ. Πλέσσα, Θίασος Χέλμη-Χαντά, 1923-24 Θίασος Ν. Ρούσσου – Γ. Ξύδη, Θίασος Δεσποινίδων Νέζερ, Θίασος Εδμ. Φυροστ – Χριστίνας Παλαιολόγου, 1925 Θίασος Ροζαλίας Νίκα, 1926 «Οπερέτα Δράμαλη», Ο τελευταίος ιταλικός μελοδραματικός θίασος (:), 1927, 1928 «Ελληνική Όπερα του Αγγελόπουλου», Οπερέτα Ξύδη, 1929 Οπερετικός θίασος Ιωσήφ Ριτσιάρδη – Ολυμπίας Καντιώτη, Θίασος του «Ελληνικού Μελοδράματος», 1930 «Οπερέτα Ρενέ Φιέρα-Καβαφάκη», 1931 Θίασος Ξύδη, Θίασος «Ελληνικού Μελοδράματος» Διον. Λαυράγκα, 1932 Θίασος Μ. Μυράτ, «Ελληνικό Μελοδραμα» Δ. Λαυράγκα, 1932 Θίασος Χαλκούση – Λούλη – Ραυτόπουλου, Θίασος Χ. Νέζερ, 1934 Οπερέτα Α. Αρνάτωφ – Πάολας Νικολέσκο, 1935 «Ελληνικό Μελοδραμα» Δ. Λαυράγκα, Θίασος Ηούς και Μάριου Παλαιολόγου, 1936 Οπερέτα Πάολας και Καβαφάκη, 1937 Οπερετικός Θίασος του Ξύδη – συμπράξει Νέλλης Ροζιέ, Οπερετικός Θίασος Κρεββατά-Αράμαλη, 1938 Θίασος «Καλλιτεχνικής συνεργασίας Νίτσας Ταϊτανάκη – Α. Αναστασιάδη – Γ. Ρώη», 1939 Θίασος Τούλας Δράκου, Θίασος Ξύδη, 1940, Οπερέτα της Σούλας Καραγιώργη, «Άρμα Θέσπιδος» του Πέλου Κατσέλη, 1940-45, 1947, 1948-53. Από την παράθεση των στοιχείων αυτών φαίνεται καθαρά, πως α) η Κεφαλονιά βγαίνει από το δίκτυο περιοδειών του ιτα-

λικού μελοδράματος ήδη πριν από τους Βαλκανικούς Πολέμους, και β) κατά το χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου εδραιώνεται η κυριαρχία του ελαφρού μουσικού θεάτρου - μια διάγνωση που συνάδει με τα πανελλήνια θεατρικά γεγονότα της εποχής.

Το τρίτο κεφάλαιο αφιερώνεται στο «Θέατρο στο Ληξούρι» (σσ. 141 εξ.), το τέταρτο αφοσιώνεται στο «Λαϊκό Θέατρο – Παραθεατρικές Εκδηλώσεις» (σσ. 153 εξ.) με Καραγκιόζη, Φασουλή, ακροβατικά, χορευτικές επιδείξεις, το καρναβάλι με τα άρματα και τα κομμάτια, τη «μάσκαρα», την αγροτική αποκριά, τις λαϊκές παραστάσεις του *Ερωτόκριτου* κτλ. Το πέμπτο κεφάλαιο καταπιάνεται με την «ερασιτεχνική δημιουργία» (σσ. 161 εξ.), το έκτο παρουσιάζει «Άλλες μορφές ψυχαγωγίας» (σσ. 179 εξ.): φιλαρμονικές, χορωδίες, τραγούδια, διαλέξεις, απαγγελίες, ρεσιτάλ πιάνου, κινηματογράφος. Ακολουθεί ένας Επίλογος (σσ. 193 εξ.) - αλλά ο τόμος δεν τελειώνει εδώ: ακολουθεί ακόμα ένα εκτενέστατο παράρτημα (σσ. 197-311) με τίτλο «Κεφαλονίτες θεατράνθρωποι», που συμπεριλαμβάνει σε είδος λημματικού λεξικού σε αλφαβητική σειρά προσωπικότητες από τον ελληνικό θεατρικό βίο με κεφαλλονίτικη καταγωγή - κάθε άρθρο με σύντομο βιογραφικό και εργογραφία συνοδεύεται και από τις πηγές. Για τον ανυποψίαστο αναγνώστη αποτελεί έκπληξη, πόσοι θεατράνθρωποι τελικά κατάγονται από το νησί του Κέφαλου. Αυτό ήταν άλλωστε και το κίνητρο της σύνταξης του λεξικού αυτού, όπως ομολογεί η συγγρ. στον πρόλογο. Ο τόμος κλείνει με τη βιβλιογραφία (σσ. 313 εξ.), ένα Ευρετήριο προσώπων (σσ. 325 εξ.), θεατρικών έργων (σσ. 335 εξ.) και θεατρικών χώρων - θιάσων - φορέων (σ. 339). Με τη μονογραφία αυτή ολοκληρώνεται η ιστορία του κεφαλλονίτικου θεάτρου, που την είχε αρχίσει ο Σπύρος Α. Ευαγγελάτος το 1970.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ, «*Επί ξυρού ακμής*». *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2012, σελ. 654.

Η Αρετή Βασιλείου συγκέντρωσε 16 μελετήματα της τελευταίας ερευνητικής δεκαετίας σ' έναν συγκεντρωτικό τόμο σημαντικής έκτασης, προσφέροντας στο τέλος και μια ενιαία βιβλιογραφία που αφορά όλο τον τόμο (σσ. 533-614) καθώς και λεπτομερή ευρετήρια (σσ. 615-654). Κατ' αυτόν τον τρόπο είναι προσιτά τώρα όλα τα μελετήματα, τα οποία ήταν διασκορπισμένα σε διάφορους τόμους πρακτικών θεατρολογικών και άλλων συνεδρίων, σε αφιερωτικούς τόμους κτλ. Η σχετική θεματολογία αφορά, ακολουθώντας εν μέρει τους δρόμους που είχε χαράξει η διδακτορική της διατριβή για το θέατρο του Μεσοπολέμου (*Εκσυγχρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα τον Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Μεταίχμιο 2004, σσ. 539, CD με το *Παραστασιολόγιο 1918-1940*, σσ. 261), κυρίως τον όψιμο 19^ο και τον πρώιμο 20^ο αιώνα. Όπως μας πληροφορεί ο πρόλογος, ο κεντρικός θεματικός άξονας των μελετημάτων «αναφέρεται σε ποικίλες πτυχές του νεοελληνικού θεάτρου: δραματουργία, κριτική, μετάφραση, σκηνική πρακτική, επιδράσεις του παγκόσμιου θεάτρου στο νεοελληνικό, ακόμη και σχέσεις θεάτρου με άλλες τέχνες ή μορφές λόγου (κινηματογράφος, χορός, λογοτεχνία). Μέσα από τον εντοπισμό και τη μελέτη των επιμέρους φαινομένων αναδύονται γενικότεροι θεωρητικοί προβληματισμοί, με αποτέλεσμα το κάθε θεατρικό γεγονός να εντάσσεται και να ερμηνεύεται κάθε φορά μέσα από το ιδιαίτερο ιστορικό, ιδεολογικό και αισθητικό περιβάλλον του. Πίσω από κάθε κείμενο δεσπόζει πάντα ένα κεντρικό ερώτημα, το οποίο κεντρίζει την επιστημονική περιέργεια και σπρώχνει τον ερευνητή στην ερμηνεία» (σ. 11).

Την αρχή κάνει το Κεφάλαιο 1: «Η αναβίωση του κρητο-επτανησιακού θεάτρου στον Μεσοπόλεμο» (σσ. 15-46), που πρωτοδημοσιεύτηκε στα *Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17^ο στον 20^ο αιώνα (17-20 Δεκεμβρίου 1998)*, Αθήνα 2002, σσ. 275-288 και παρακολουθεί τις σχετικές προσπάθειες του Σπύρου Μελά, του Φώτου Πολίτη, του Κάρολου Κουν, του Δημήτρη Ροντήρη και άλλων να φέρουν τις παραγνωρισμένες αρχές του νεοελληνικού θεάτρου στη θεατρική επικαιρότητα του Μεσοπολέμου· αυτές οι επιδιώξεις συνδυάζονταν και με άλλα κινήματα και ρεύματα, όπως τον λαϊκό εξπρεσιονισμό, την ανακάλυψη του Θεόφιλου, την αναγνώριση του Καραγκιόζη ως μορφή τέχνης από την ιντελιγκέντσια, την ανακάλυψη του Μακρυγιάννη από τη γενιά του '30 κτλ. Το μελέτημα αυτό κλείνει με ένα παραστασιολόγιο 1921-1937 (αν πρέπει εδώ να συγκαταλεχθεί και η *Βαβυλωνία* παραμένει ένα ζήτημα προς συζήτηση). Το δεύτερο κεφάλαιο: «Η επίδραση της ευρωπαϊκής (και αμερικανικής) τέχνης του κινηματογράφου στο ελληνικό μεσοπολεμικό θέατρο» (σσ. 47-71) πρωτοδημοσιεύτηκε στα *Πρακτικά του Β' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Σχέσεις του νεοελληνικού θεάτρου με το ευρωπαϊκό. Διαδικασίες πρόσληψης στην ιστορία της ελληνικής δραματογραφίας από την Αναγέννηση ως σήμερα (18-21 Απριλίου 2002)*, Παράρτημα περ. *Παράβασις* (Μελετήματα 3), Αθήνα 2004, σσ. 335-345 και ασχολείται με τις δραματοποιήσεις και θεατρικές παραστάσεις επιτυχημένων ταινιών, ένα κεφάλαιο ιδιαίτερα ενδιαφέρον, γιατί προ-ιδεάζει για την θεαματική αλληλοδιείσδυση θεάτρου και εμπορικού κινηματογράφου μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο. Επίσης εξετάζονται οι τεχνικές του μοντάζ στη δραματογραφική δομή έργων του Ξενόπουλου και δραματογράφων του εμπορικού θεάτρου του Μεσοπολέμου. Αυτές οι μμήσεις όμως μένουν στην επιφάνεια («η ελληνική κοινωνία δεν είναι ώριμη για την αφομοίωση των πρωτοποριακών κινήματων της αστικής Ευρώπης» σ. 67). Και το τρίτο κεφάλαιο παραμένει στην εποχή του Μεσοπολέμου: «Η πορεία των λαϊκών αθηναϊκών θιάσων του Μεσοπολέμου: η σχέση τους με τους αστικούς θιάσους και την αστική ιδεολογία της εποχής» (σσ. 74-97), άρθρο που δημοσιεύτηκε πρώτα στα *Πρακτικά της Α' Διεθνούς Συνάντησης Λαϊκού Θεάτρου (Ζάκυνθος 27-29 Σεπτεμβρίου 2002)*, Ζάκυνθος 2003, σσ. 95-107 και ασχολείται με τους συνοικιακούς θιάσους που καλλιεργούν το επίκαιρο πατριωτικό δράμα, τα νέα μυθιστορηματικά δράματα και τις μουσικές ηθογραφικές κωμωδίες και βρίσκονται σε ανταγωνισμό με τους κεντρικούς θιάσους. Επίσης στο χώρο του Μεσοπολέμου παραμένει και το τέταρτο κεφάλαιο: «“Οι φτέρνες που μιλούν”»: η πρώτη γνωριμία της αθηναϊκής μουσικής σκηνής με τους αμερικανικούς χορούς» (σσ. 99-126) που δημοσιεύτηκε αρχικά στην *Παράβασις* 6 (2005), σσ. 43-56.

Με το κεφάλαιο 5 περνάμε στο χώρο της δραματογραφικής ανάλυσης, ο οποίος απλώνεται και προς τα πίσω στον 19^ο αιώνα: «Τα πολλαπλά είδωλα του Γεώργιου Καραϊσκάκη στην ελληνική δραματογραφία» (σσ. 127-157). Το άρθρο αυτό δημοσιεύτηκε αρχικά στον τιμητικό τόμο για τον Δ. Σπάθη *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου*, Ηράκλειο 2007, σσ. 47-66 και αφορά ένα από τα κεντρικά πρόσωπα του πατριωτικού δράματος, ο οποίος για πρώτη φορά γίνεται πρωταγωνιστής σε θεατρικό έργο ήδη το 1828 (ποιες είναι οι «επιδράσεις της κλασικιστικής τραγωδίας του Μπαρόκ» απαιτεί κάποια εξήγηση, γιατί πρόκειται προφανώς για αντιθετικούς υφολογικούς προσδιορισμούς). Αναλύονται τα έργα του Αν. Ναύτη, του Ι. Ζαμπέλιου 1842, του Παν. Σούτσου (βλ. τώρα Β. Πούχνης, *Τα Σούτσεια*, Αθήνα 2007, σσ. 489-523), του Γ. Κοτζιούλα 1944 και Δ. Φωτιάδη – Γ. Σταύρου 1956, και υπογραμμίζεται η διαφορετική παρουσίαση του εθνικού ήρωα από τους «κλασικορομαντικούς» και τους μαρξιστές της μεταπολεμικής εποχής. Σε μια άλλη συγκεκριμένη μορφή και την τύχη της στη νεοελληνική δραματογραφία αφιερώνεται το έκτο κεφάλαιο, το οποίο είναι επίσης συγκριτικό, αλλά με άλλον τρόπο: «Η *Μήδεια* του Ιωάννη Ζαμπέλιου

και το ιταλικό πρότυπό της» (σσ. 159-181), που πρωτοδημοσιεύτηκε στον τόμο *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχγκερ*, Αθήνα 2007, σσ. 167-176 και αντιπαράβλλει την τραγωδία του Ζαμπέλιου με το πρότυπό της, την πεντάπρακτη *Medea* του Cesare della Valle (1814)· η σύγκριση επισημαίνει και τις σημαντικές προσθήκες που έκανε ο Ζαμπέλιος. Το κεφάλαιο 7 και 8 ασχολείται με τον Γιώργο Θεοτοκά: «“Ένα μικρό περιθώριο κωμικής αναρχίας”»: η επίδραση του θεάτρου σκιών στις κωμωδίες του Γιώργου Θεοτοκά» (σσ. 184-228) πρωτοδημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* 164/1816 (Νοέμβριος 2008), σσ. 916-948, και «“Το χρονικό της ανησυχίας”»: τα συμπτώματα της μεταφυσικής αγωνίας στο θέατρο του Γιώργου Θεοτοκά» (σσ. 229-267), που δημοσιεύτηκε πρώτα στην *Παράβαση* 9 (2009), σσ. 29-45.

Το ένατο κεφάλαιο είναι θεματοκεντρικό: «Ο Ποιητής και ο Προφήτης: ο θεσμός της μαρτυρίας στη νεοελληνική δραματολογία» (σσ. 269-291)· δημοσιεύτηκε στο *Γ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο: Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο. Από τις απαρχές ως τη μεταπολεμική εποχή (Ρέθυμνο 23-26 Οκτωβρίου 2008)*, Ηράκλειο 2010, σσ. 13-23 και παρακολουθεί την εξέλιξη του μάγου-αστρολόγου από την *Ενγένα*, τον *Ζήωνα* και την *Ιφιγένεια* του Κατσαίτη ως τη δραματολογία του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα, όπου με τον Σικελιανό ο θεσμός παίρνει μια θετική τροπή. Εδώ ξεχώρισε βέβαια ο μάγος-αστρολόγος *Σκοτίδης* από το κωμικό ιντερμέδιο στο δράμα των Επτά Παίδων Μακκαβαίων του Μιχαήλ Βεσπάρχη (μεταξύ 1642 και 1662) στη Χίο (Μ. Ι. Μανούσασκας – Β. Πούχγκερ, *Ανέκδοτα στιχουργήματα του θρησκευτικού θεάτρου του ΙΖ αιώνα, έργα των ορθόδοξων Χίων κληρικών Μιχ. Βεσπάρχη, Γρηγ. Κονταράτου, Γαβρ. Προσοψά. Έκδοση κριτική με εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2000, σσ. 194-199). Το δύο επόμενα κεφάλαια αφιερώνονται στον Βασίλη Ρώτα: «Η πτώση του τέταρτου τοίχου: ο Βασίλης Ρώτας και οι απόψεις του για την υποκριτική τέχνη» (293-312), δημοσιευμένο στην *Αριάδνη* 15 (2009), σσ. 185-201 και αναλύοντας ένα δοκίμιο του Ρώτα «Ο τέταρτος τοίχος» (1929), και «Βασίλης Ρώτας και Ουίλλιαμ Σαίξπηρ: “Ο αγώνας μου μ’ έναν τιτάνα”. Η ιδεολογικοποίηση και ο εκδημοκρατισμός του σαξπηρικού θεάτρου» (σσ. 313-374), δημοσιευμένο πρώτα στη *Σκηνή* 1 (Θεσσαλονίκη 2010), σσ. 72-109: «Στόχος του παρόντος κειμένου είναι η κατάδειξη της επίδρασης του σαξπηρικού θεάτρου στην πρωτότυπη δραματολογία του Ρώτα, αλλά και η θεωρητική προσπάθεια του τελευταίου να το εγγράψει και να το ερμηνεύσει μέσα από τους κώδικες του λαϊκού θεάματος και με βάση τους αισθητικούς κανόνες του ιστορικού υλισμού. Το πραγματικά ενδιαφέρον στοιχείο που αναδύεται μέσα από την παραπάνω ανίχνευση, είναι ότι, ενώ ο Ρώτας ακολουθεί έως έναν βαθμό την πραγματιστική κριτική για την ερμηνεία των σαξπηρικών έργων, εντούτοις η ίδια η σαξπηρική δραματολογία του δίνει ταυτόχρονα την ευκαιρία απόκλισης από τους κανόνες του ιστορικού υλισμού, καθώς τον οδηγεί στον εξωπραγματικό ανορθολογικό κόσμο της φαντασίας, του ονειρικού, της λαϊκής παράδοσης και των λαϊκών παραμυθιών, της καθαρής ποίησης, της συμβολοποίησης και των αντιρρολιστικών τεχνικών» (σσ. 313 εξ.). Στο ίδιο πνευματικό κλίμα κινείται και το δωδέκατο κεφάλαιο: «“Η φωνή της ψυχής είναι δυνατότερη από τον πειρασμό της τεχνικής”»: η υποδοχή του λορικού θεάτρου μέσα από την ελληνική μαρξιστική κριτική των δύο πρώτων μεταμφυλιακών δεκαετιών και της Μεταπολίτευσης» (σσ. 375-409)· θα δημοσιευτεί σε πιο σύντομη μορφή στα *Πρακτικά του Δ΄ Διεθνούς Συνεδρίου της Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών της Ιβηρικής Χερσονήσου και της Λατινικής Αμερικής «Ο ελληνοισμός από τη σκοπιά των ισπανικών πολιτισμών»*, Zaragoza Ισπανίας, 1-3 Οκτωβρίου 2009.

Κάπως ετερόκλητα είναι τα θέματα των τελευταίων κεφαλαίων: 13) «Η μορφή του Ιούδα στην ελληνική μεσοπολεμική δραματολογία» (σσ. 411-444), δημοσιεύτηκε στα *Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου «Η Νεοελληνική Λογοτεχνία στον Μεσοπόλεμο. Ιστορική και φιλολογική προσέγγιση»* (Πύργος Ηλείας, 14-16 Μαΐου 2010), Πύργος Ηλείας 2012,

σσ. 475-495 και εστιάζει στον *Ιούδα* του Μελά (1934) και στον *Χριστό* του Καζαντζάκη (1928) καθώς και το μονόπρακτο του Ρώτα *Ο Ιησούς δωδεκαετής εν τω ναώ* (1929-34), κεφ. 14) «“Πτωχεία και πλούτος, λιτότης και πολυτέλεια”: ιδεαλιστικοί ορισμοί της ευτυχίας σε δράματα του 19^{ου} αιώνα» (σσ. 445-465), που δημοσιεύεται επίσης στο συλλογικό τόμο *Το Χρήμα*, επιμ. Γ. Π. Πεφάνης του Ιδρύματος Ουράνη, κεφ. 15) «Η εισαγωγή και η καθιέρωση της δραματουργίας του Tennessee Williams από το “Θέατρο Τέχνης” του Κάρολου Κουν» (σσ. 467-502): συντομευμένη μορφή θα δημοσιευτεί στα *Πρακτικά του Διεθνούς Συνεδρίου «Σκηνική πράξη στο μεταπολεμικό θέατρο. Συνέχειες και ρήξεις» (αφιερωμένο στον Νικηφόρο Παπανδρέου)*, που έλαβε χώρα στη Θεσσαλονίκη 30 Σεπτεμβρίου – 3 Νοεμβρίου 2010 και διοργανώθηκε από το Τμήμα Θεάτρου της Σχολής Καλών Τεχνών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. 16) «Ο τελευταίος πόλεμος: η τελευταία λέξη του Γιώργου Θεοδοκά στον διάλογό του με την αρχαία τραγωδία» (σσ. 503-532), που αποτέλεσε ανακοίνωση στο *Δ’ Πανελλήνιο Θεατρολογικό Συνέδριο: Το αρχαίο ελληνικό θέατρο και η πρόσληψή του* (Πάτρα, 26-29 Μαΐου 2011), σε διοργάνωση του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Πατρών.

Οι συνεδριακές ανακοινώσεις αυτές, που αποτελούν τη μερίδα του λέοντος στα 16 μελετήματα του τόμου, είναι εν γένει καλά και ικανοποιητικά τεκμηριωμένες, στις βιβλιογραφικές παραπομπές από το εξωτερικό κυριαρχεί η αγγλόφωνη βιβλιογραφία. Ο τρόπος ανάπτυξης του εκάστοτε θέματος και η έκταση των μελετημάτων δείχνουν, παρά τη διαφορετική τους θεματολογία και στοχοθεσία, μια κάποια ομοιομορφία. Ο τόμος αυτός επιτρέπει να σχηματίσει κανείς και μια εικόνα της γενικότερης ανάπτυξης και εξέλιξης των θεματικών ενδιαφερόντων της κ. Βασιλείου: εξακτινώνονται σχεδόν όλα από την κεντρική περιοχή του ελληνικού Μεσοπολέμου, δηλαδή τη διδακτορική της διατριβή, και φτάνουν ως το δεύτερο μισό του 19^{ου} αιώνα προς τα πίσω, σε λίγες περιπτώσεις και πιο πέρα ακόμα, και προς το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα προς τα μπροστά, συμπεριλαμβάνοντας και δι-ασυνδέσεις με τις άλλες τέχνες, δραματουργικές αναλύσεις κυρίως από θεματολογική και ιδεολογική πλευρά, μεταφράσεις και πρότυπα, ιδεολογικά ρεύματα, θεατρικά ρεπερτόρια και σχήματα, αλλά και θέματα υποδοχής και πρόσληψης, πτυχές της σκηνικής πράξης και ζητήματα της ιστορίας των θεωριών της υποκριτικής. Με τον Θεοδοκά και τον Ρώτα διαφαίνονται και κάπως πιο ανάγλυφα κάποιες πιο συγκεκριμένες εστιάσεις του φακού του ερευνητικού ενδιαφέροντος.

Και πέραν της λειτουργίας του αντικατοπτρισμού του ερευνητικού μόχθου της τελευταίας δεκαετίας, ο τόμος δίνει την εικόνα μιας συγκροτημένης πορείας και ενός συνεπούς ακαδημαϊκού προγραμματισμού που ακολουθεί μια συμβατική εξέλιξη χωρίς απρόοπτα και άλματα, αποκλίσεις και αιφνιδιασμούς, ακολουθώντας το δρόμο που έχει χαράξει η πρώτη σύνθετη μονογραφία και διερευνώντας στα περίχωρα για ερευνητικά κενά, ανάμεσα στα γενικά desiderata της ειδικευμένης έρευνας και τα ευκαιριακά θεματικά πλαίσια που προσφέρουν τα θεατρολογικά συνέδρια. Και παρά τις τόσες προόδους που έχει κάνει η θεατρολογική έρευνα σχετικά με τον ελληνικό Μεσοπόλεμο, όπου στα θεατρικά πράγματα κυριαρχεί μια ιδιότυπη κατάσταση με κύριο χαρακτηριστικό το άτυπο, στιγμιαίο και ασυνεχές, το πεδίο είναι ακόμα ελεύθερο για πολλές ειδικευμένες και γενικότερες προσεγγίσεις στις διάφορες εκφάνσεις του θεατρικού βίου.

L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales 48 (automne 2010), σελ. 146, εκκ., ISSN 0827-0198.

Το τεύχος του γαλλόφωνου θεατρικού περιοδικού που εκδίδεται από την Εταιρεία Θεατρικών Σπουδών του Quebec στον Καναδά σε συνεργασία με το πανεπιστήμιο του Quebec στο Montreal, αφιερώνει το τεύχος αρ. 48 στις «Perspectives du théâtre grec contemporain». Όπως εξηγεί ο διευθυντής Yves Jubinville στην «Présentation» (σ. 5 εξ.), στο αφιέρωμα συμμετέχουν αποκλειστικά μέλη του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ. Το ενδιαφέρον για την Ελλάδα δεν είναι μόνο επιστημονικό, αλλά συσχετίζεται και με την επικαιρότητα και τις οικονομικές δυσπραγίες που αντιμετωπίζει η χώρα. Το σχετικό dossier έχει ετοιμάσει ο Γιώργος Πεφάνης, ο οποίος παρουσιάζει εισαγωγικά και τα άρθρα: «Le théâtre grec contemporain à la croisée des chemins» (σ. 9 εξ.), Σ' αυτή τη μικρή περιδιάβαση συμμετέχουν ο υποφαινόμενος, «Le tournant vers l'intérieur. La dramaturgie grecque après le retour à la démocratie (1974-1985)» (σ. 13 εξ.), ο Γ. Πεφάνης, «Les chemins de mémoire dans la dramaturgie grecque contemporaine» (σ. 21 εξ.), η Σ. Φελοπούλου, «L'immigré dans la dramaturgie grecque contemporaine» (σ. 31 εξ.), η Κ. Διαμαντάκου-Αγάθου, «Le voyage de Dionysos dans la Grèce après 1975 ou Les érigones modernes de la dramaturgie grecque ancienne» (σ. 45 εξ.), ξανά ο Γ. Πεφάνης, «La critique de la scène. Quelques remarques sur la fonction de la critique du théâtre moderne en Grèce» (σ. 57 εξ.) και η Κ. Πετράκου, «La présence du théâtre néo-hellénique à l'étranger» (σ. 67 εξ.). Κάθε άρθρο τελειώνει με τις υποσημειώσεις και τη βιβλιογραφία, στο τέλος του τομιδίου υπάρχουν και abstracts στα γαλλικά και αγγλικά μαζί με σύντομα βιογραφικά στοιχεία των συγγραφέων (σ. 139 εξ.).

Στο τμήμα «Documents» υπάρχει και ένα άρθρο της Μαρίας Στασινοπούλου από το πανεπιστήμιο του Quebec στο Trois-Rivières, «Molière en Grèce. Études de mises en scène contemporaines» (σ. 83 εξ. με μικρές φωτογραφίες). Η παρουσία του σύγχρονου ελληνικού θεάτρου στον μακρινό Καναδά μπορεί να μην είναι μεγάλη αλλά είναι οπωσδήποτε συμπαθητική.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Γεωργία Λαδογιάννη, *Ο Τόπος του Δράματος. Μελέτες για την ελληνική δραματουργία του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Παπαζήσης 2011, σελ. 466, ISBN 978-960-02-2554-9.

Ο τόμος αυτός παρουσιάζει την ανάπτυξη μελετημάτων των τελευταίων 15 ετών, τα οποία σχετίζονται με την ελληνική δραματουργία του 19^{ου} και του 20^{ου} αιώνα και έχουν δημοσιευτεί ήδη αλλού. Το υλικό χωρίζεται σε τρία κεφάλαια: 1) «Από τη Θεατρική Παράδοση του 19^{ου} αιώνα», 2) «Αναζητήσεις και Σταθμοί του 20^{ου} αιώνα», και 3) «Από τη Σκηνική Επικαιρότητα», όπου αναπαράγονται σημειώσεις από θεατρικά προγράμματα. Τον 19^ο αιώνα αφορούν τέσσερα άρθρα: «Το Θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Ο ρόλος της Ηπειρωτικής λογοσύνης» (σ. 15 εξ., πρωτοδημοσιεύτηκε με τον τίτλο «Ηπειρος και Θέατρο κατά το 18^ο και 19^ο αιώνα. Οι ερευνητικές προοπτικές», στον τόμο του Δ. Ρόκου (επιμ.), *Το Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο για το Μέτσοβο. Πολιτισμός και Αποκέντρωση*, Αθήνα 2001, σ. 509-521), όπου ασχολείται με τον εκδοτικό οίκο των Γλυκύδων, τη

Μητώ Σακελλαρίου, τους Ηπειρώτες λόγιους στο Βουκουρέστι, δραματικά έργα με τόπο τα Ιωάννινα κτλ. Ακολουθεί «Η κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Η σκηνική και εκδοτική παρουσία της μεταφρασμένης μονόπρακτης κωμωδίας» (σσ. 44 εξ., πρώτα στα *Πρακτικά του Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου*, Αθήνα 2002, σσ. 133-142), «Η κωμωδία ηθών. Η ασιακή Κωνσταντινούπολη του 19^{ου} αιώνα» (σσ. 65 εξ., πρώτα στον τόμο E. Motos Guirao – M. Morfakidis-Filaktos (επιμ.), *Κωνσταντινούπολη 550 χρόνια από την άλωση*, Granada 2006, σσ. 225-238), όπου ο λόγος είναι για τον *Μισέ Κωζή* (1848), το *Μαλακώφ, Το Χαβιαρόχανον* και τον *Φιάκα*. Η ενότητα αυτή τελειώνει με το μελέτημα «Εραστής, Καλλιτέχνης και Έργο. Ο μύθος του Πυγμαλίωνα στη *Γαλάτεια* του Σπυριδώνος Βασιλειάδη» (σσ. 95 εξ., στις ανακοινώσεις του 4^{ου} Πανευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010 http://www.eens.org/?EENS_congresses/2010/Ladogianni_Georgia.pdf).

Το δεύτερο κεφάλαιο, για τον 20^ό αιώνα, αριθμεί περισσότερα άρθρα. Ξεκινά με «Ο χώρος στη δραματουργία του 20^{ου} αιώνα: πλατεία/αυλή» (σσ. 115 εξ., πρώτα στον τόμο *Επιστήμες και Πολιτική. Πανελλήνιο Διεπιστημονικό Συνέδριο προς τιμήν του ομότιμου Καθηγητή Εντύχη Μπιτσάκη, Ιωάννινα 24-26 Μαΐου 1996*, Αθήνα 1998, σσ. 151-187), που αναλύει τον ανοιχτό σκηνικό χώρο στην *Τρισεύγενη*, το *Φιντανάκι* και την *Αυλή των θανάτων*. Ακόμα μεγαλύτερης έκτασης είναι το επόμενο μελέτημα «Ψφενικές επιρροές στο ελληνικό θέατρο. I. Οι θυσιασμένες γυναίκες, II. Εγκληματικές κοινωνίες – “βρυνκόλακες” ήθη: Μάρκου Αυγέρη, *Μπροστά στους ανθρώπους* (1904)» (σσ. 164 εξ., το οποίο δημοσιεύτηκε στο πρώτο σκέλος του στο *Στέφανος. Τιμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούχνερ*, Αθήνα 2007, σσ. 647-670, και στο δεύτερο σκέλος του στον τόμο *Στις αμμονδιές του Ομήρου*, προς τιμήν της Olga Omatos, 2007, σσ. 473-486). Εδώ ο λόγος είναι για τον *Πρωτομάστορα*, την *Τρισεύγενη*, *Το μυστικό της κοντέσσας Βαλέραννας* και το *Μπροστά στους ανθρώπους*, τμήμα που στο δεύτερο σκέλος του μελετήματος επαναλαμβάνεται κάπως. Ακολουθούν πιο σύντομα μελετήματα: «Η παράδοση του αρχαίου δράματος στον *Πρωτομάστορα* του Νίκου Καζαντζάκη» (σσ. 241 εξ., πρώτα στον τόμο *Επιστροφή στο Μυθιστόρημα, Πρακτικά Συνεδρίου για τον Νίκο Καζαντζάκη*, Σόφια 2000, σσ. 47-50), «Μύθος και ιστορία στην αναγέννηση της τραγωδίας. Άγγελου Σικελιανού, *Σίβυλλα*» (σσ. 248 εξ., πρώτα στη *Δωδώνη/Φιλολογία* 30, Ιωάννινα 2001), «Πύργος Θεοτοκάς. Από το ασιακό μυθιστόρημα στο λαϊκό δράμα» (σσ. 285 εξ., πρώτα στα *Ιταλοελληνικά XI, Atti del Convegno Internazionale «Jorgos Theotokas: 100 Anni dalla nascita»*, Napoli 2008, σσ. 225-235), «Η “Ανοιξη” του θεάτρου στα δύσκολα χρόνια. Το θέατρο στο περιοδικό *Ελεύθερα Γράμματα* (1945-1951)» (σσ. 301 εξ., *Πρακτικά Γ' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου: Παράδοση και Εκσυγχρονισμός στο Νεοελληνικό Θέατρο*, Ηράκλειο 2010, σσ. 603-618), «Τόποι εξορίας, τόποι θεάτρου. Το Πηγάδι του Δημήτρη Χατζή» (σσ. 334 εξ., *Νέα Εποχή* 302, φθινόπωρο 2009, σσ. 603-618), «Παραμυθικές φιγούρες ως δραματικά πρόσωπα στο *Παραμύθι της ανέμης* του Βασιλή Ρώτα» (σσ. 347 εξ., Ελληνική Σημειωτική Εταιρεία, *Σημειωτική και Πολιτισμός. Τόμος I. Κουλτούρα – Λογοτεχνία – Επικοινωνία*, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 335-352). Το τελευταίο άρθρο του κεφαλαίου για τον 20^ό αιώνα αφιερώνεται στο «Θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη» και έχει δύο ανεξάρτητα σκέλη: «I. Το *Παραμύθι χωρίς όνομα*. Το παραμυθικό, το επικό και το κωμικό στοιχείο στην οργάνωση της αφήγησης» (σσ. 379 εξ., πρώτα στο *Πόρφυρας* 101, Οκτ.-Δεκ. 2001, σσ. 407-416), και «II. Μια περιδιάβαση και μια ανάγνωση του τριπτύχου *Ο Δείπνος*» (σσ. 402 εξ., πρόλογος στην ισπανική μετάφραση του έργου, *La Laguna-Tenerife* 2005, σσ. 7-22).

Τα περιστασιακά σημειώματα του τρίτου κεφαλαίου από τα προγράμματα θεατρικών παραστάσεων αφορούν τον Θεοτοκά, τον Χατζή, τον Ψαθά, το *Με δύναμη από την Κηφισιά* των Κεχαϊδή-Χαβιάρα και τον Γκολντόνι: εδώ δημιουργούνται ορισμένες επικαλύψεις

με προηγούμενα θέματα. Ο ευπαρουσίαστος τόμος κλείνει με ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 445 εξ.) και έργων (σσ. 457 εξ.) καθώς και τις πρώτες δημοσιεύσεις (σσ. 463 εξ.). Οι προσεγγίσεις είναι σχεδόν αποκλειστικά δραματολογικές και εφαρμόζουν μια ποικιλία μεθόδων και στοχοθεσιών, με επικρατέστερες τις θεματικές αναλύσεις και ιδεολογικές προσεγγίσεις. Η Γεωργία Λαδογιάννη έχει εκδόσει, σχεδόν ταυτόχρονα, και έναν παρόμοιο τόμο με συγκεντρωμένα μελετήματα, με τίτλο *Εποχές της Κριτικής. Μελέτες για την Κριτική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα, Μανδραγόρας 2010.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΓΙΑΝΝΗΣ Κ. ΜΠΑΣΤΙΑΣ, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Εργογραφία – βιβλιογραφία*, τ. Γ', *Συμπλήρωμα στους Α' και Β' τόμους*, Αθήνα, Εκδόσεις Σόκολη-Κουλεδάκη 2012, σελ. 126, πολλές εικ., ISBN 978-960-6801-99-0.

Ο τόμος αυτός αποτελεί συνέχιση και συμπλήρωση του δίτομου έργου του ίδιου, *Ο Κωστής Μπαστιάς στα χρόνια του Μεσοπολέμου. Χρονογραφία – Εργογραφία – Βιβλιογραφία*, Αθήνα 1997, που φτάνει ως το 1946, όταν αρχίζει πλέον η περίοδος της Νέας Υόρκης, και στον οποίο ακολούθησε και άλλος, παράπλευρος με τη βιβλιογραφία τόμος *Κωστής Μπαστιάς, Δημοσιογραφία – Θέατρο – Λογοτεχνία*, Αθήνα 2005 –βλ. την κρίση μου στην *Παράβαση* 8 (2008), σσ. 584-586–, ο οποίος συγκροτεί πλέον τη βιογραφία του σημαντικού πνευματικού, κοινωνικού και θεατρικού παράγοντα της εποχής του. Όπως πληροφορεί ο εκδότης στην ενδιαφέρουσα Εισαγωγή του (σσ. 11 εξ.), και η χρονολογική συνέχεια της βιβλιογραφίας, που καλύπτει τα χρόνια 1946-1954 (περίοδος της Νέας Υόρκης) είναι σχεδόν έτοιμη. Το σύστημα της σταχυολόγησης των τεκμηρίων ακολουθεί την αριθμηση της πρώτης δίτομης βιβλιογραφίας. Η συμπληρωματική βιβλιογραφία ξεκινά με λογοτεχνικά έργα του Κωστή Μπαστιά 1918-1972 (σσ. 15 εξ.) και συνεχίζει με δημοσιεύματα σε περιοδικά και εφημερίδες 1918-1946 (σσ. 19 εξ.). Το μεγαλύτερο μέρος του τόμου καλύπτει η βιβλιογραφία 1898-1946 (σσ. 25-46), η οποία διατίθεται χρονολογικά κατά έτη. Ακολουθεί ακόμα μια επιλογή κριτικών για τους πρώτους τόμους της βιβλιογραφίας και τη βιογραφία του (σσ. 113 εξ.) καθώς και ένα ευρετήριο (σσ. 119 εξ.). Το κείμενο της βιβλιογραφίας διανθίζεται με μια πληθώρα ιστορικών φωτογραφιών και είναι τέρψη οφθαλμών ήδη στο ξεφύλλισμα. Περιμένουμε με ενδιαφέρον τη συνέχεια της πλούσιας αυτής βιβλιογραφίας, που συντάσσει άσκηνα ο γιος του Κωστή Μπαστιά, δίνοντας ταυτόχρονα και ένα πανόραμα ορισμένων πτυχών του πνευματικού βίου της Ελλάδας του 20^{ου} αιώνα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ, *Το μεταναστευτικό και προσφυγικό βίωμα στη νεοελληνική δραματολογία. Ρεπερτόριο Κρατικών Θεάτρων Ελλάδας και Κύπρου: 1932-1994*, εισαγωγή: Πλάτων Μαυρομούστακος, Θεσσαλονίκη, Εκδόσεις Συμπαντικές Διαδρομές 2012, σελ. 364.

Η Παναγιώτα Σωτήρχου έχει εκδόσει τη διδακτορική της διατριβή, την οποία υποστήριξε το 2011 στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και αποτελεί ουσιαστικά μια δι-

επιστημονική εργασία, όπως τονίζει και η εισαγωγή του Π. Μαυρομούστακου, στην οποία συμμετέχουν σχεδόν ισόβαρα η Θεατρολογία και η κοινωνιολογία της μετανάστευσης και της προσφυγιάς, δηλαδή της εκούσιας ή ακούσιας μετακίνησης, μετακόμισης και μετοίκησης σε άλλο κράτος, χώρα ή περιοχή. Από το ρεπερτόριο του Εθνικού Θεάτρου, του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος και του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου επιλέχθηκαν, από τα 265 έργα που ανεβάστηκαν στο χρονικό διάστημα των 62 ετών, 68 θεατρικά έργα που θίγουν με τον ένα ή τον άλλο τρόπο το θέμα, δείγμα αντιπροσωπευτικό. Μένει το μεθοδολογικό ερώτημα, γιατί επιλέχθηκαν αυτές οι τρεις κρατικές σκηνές και όχι ένα ευρύτερο δείγμα από ιδιωτικά θέατρα, αφήνοντας την υπόνοια πως οι κρατικές σκηνές, καθοδηγούμενες και επιχορηγούμενες από επίσημες κυβερνήσεις, εξασκούσαν μια ειδική πολιτική ρεπερτορίου ως προς το θέμα αυτό, ένα ερώτημα στο οποίο η εργασία δεν μπορεί να δώσει μια ξεκάθαρη απάντηση, γιατί λείπει το «δείγμα ελέγχου» (control sample, δηλ. τα υπόλοιπα θέατρα). Το θέμα είναι πιο σύνθετο απ' ό,τι φαίνεται εκ πρώτης όψεως: η επιλογή ρεπερτορίου στις κρατικές σκηνές είναι οπωσδήποτε και θέμα πολιτικών διατάσεων, εφόσον τα εθνικά θέατρα είναι οι αντιπροσωπευτικές σκηνές μιας χώρας και εκπροσωπούν ως ένα βαθμό την επίσημη κρατική ιδεολογία (βλ. Β. Πούχνης, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια τον 19^ο αιώνα*, Αθήνα 1993), αλλά οι επιλογές αυτές επηρεάζονται επιπλέον σε σημαντικό βαθμό από τις προτιμήσεις και ιεραρχήσεις, από προτεραιότητες και προτιμήσεις που έχουν εμπλεκόμενες σημαντικές προσωπικότητες, καλλιτεχνικοί διευθυντές και εισηγητές ρεπερτορίου.

Η εργασία είναι οπωσδήποτε φιλόπονη και ενδιαφέρουσα: δεν καλύπτει ασφαλώς όλες τις εκδοχές της μετανάστευσης και του εκπατρισμού, π.χ. τους οικονομικούς ή πολιτικούς πρόσφυγες που έρχονται στην Ελλάδα (π.χ. *Το γάλα* του Κατσικονούρη), όπως σημειώνει και η εισαγωγή του Π. Μαυρομούστακου «Η μετανάστευση και ο εκπατρισμός ως σκηνικές εικόνες» (σσ. 12 εξ.). Ακολουθεί η εισαγωγή της συγγρ. «Το πλαίσιο της μελέτης» (σσ. 16 εξ.), όπου δικαιολογείται και η συμπερίληψη της περίπτωσης της Κύπρου, η οποία αποτελεί μετά την εισβολή του Αττίλα οπωσδήποτε ξεχωριστή περίπτωση για το εν λόγω θέμα. Η εργασία πραγματοποιεί και μια αρκετά συστηματική προσπάθεια διείσδυσης στις μεταναστευτικές σπουδές και τις σχετικές κοινωνιολογικές θεωρίες. Σ' αυτό αφιερώνεται το πρώτο μέρος, που ασχολείται με τη θεωρία (σσ. 27 εξ.). Απαρτίζεται από δύο κεφάλαια: «Θεατρολογία – Μεταναστευτικές και προσφυγικές σπουδές: Η έναρξη ενός διαλόγου» (με θεματικές ενότητες: Η μελέτη των μεταναστευτικών και προσφυγικών κινήσεων: Θεωρητικά και τυπολογικά δεδομένα, Έθνος, ταυτότητα και μνήμη, Δημιουργώντας διαύλους: προς μία προσέγγιση Θεατρολογίας και μεταναστευτικών σπουδών) και «Η ελληνοκυπριακή λογοτεχνική παραγωγή: Λόγος και αντίλογος». Η εργασία χρησιμοποιεί το αμερικανικό σύστημα βιβλιογραφικών παραπομπών μέσα στο κείμενο: στο τέλος κάθε θεματικής ενότητας ακολουθούν οι υποσημειώσεις. Ειδικά στη θεματική ενότητα «έθνος, ταυτότητα και μνήμη» θίγονται πελώρια θέματα, τα οποία δεν μπορούν να καλυφθούν πια βιβλιογραφικά (nationalism, group identity, memory studies): αλλά η συγγρ. πρέπει να τηρήσει κάποιες αναλογίες.

Το δεύτερο μέρος, «Η σκηνή» δίνει ένα σύντομο ιστορικό για τις επιλογές ρεπερτορίου στο Εθνικό Θέατρο (σσ. 57 εξ.), το ΚΘΒΕ (σσ. 98 εξ.) και το ΘΟΚ (σσ. 124 εξ.) σχετικά με την προσφυγική θεματολογία και εντοπίζει τα έργα εκείνα που κατά τη γνώμη της εμπύπτουν. Στο κεφάλαιο «Αποτίμηση» διαβάσουμε συμπερασματικά: «Στο Εθνικό βρισκόμαστε ένα συντηρητικό χειρισμό του θέματος, που ειδικά στην περίπτωση της προσφυγιάς του 1922, του μεγαλύτερου κύματος εκπατρισμού αυτών των ετών, αγγίζει τα όρια της τεχνητής αμνησίας. Επίσης, σε εποχές έξαρσης των μεταναστευτικών ρευμάτων μόνον περιφερεια-

κά βρήκαν θέση επί των σκηνών του κάποιες αντιπροσωπευτικές εικόνες δραματουργικής αναπαράστασής τους, τάση που κατά τις δύο τελευταίες δεκαετίες της υπό εξέταση περιόδου αντιστρέφεται εν μέρει, χάρη στην παρουσία μίας σύγχρονης γενιάς δραματουργών. Οι αναφορές στη μεταναστευτική θεματική εντοπίζονται περίπου στο 70% των σχολιασθέντων κειμένων, ενώ το αντίστοιχο ποσοστό για αναφορές στην προσφυγοποίηση είναι 30%» (σ. 150). Τα ρεπερτόρια της Κεντρικής και της Νέας Σκηνής δίνουν βέβαια μεταξύ τους τελείως διαφορετική εικόνα. Η αποτίμηση συνεχίζει: «Στο κατά μία τριακονταετία νεότερο ΚΘΒΕ είναι λιγότερο εμφανείς οι συντηρητικές επιλογές. Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει στην πρώτη μεταπολιτευτική δεκαετία, εποχή φιλελευθεροποίησης και γενικότερης δημιουργικής έξαρσης, κατά την οποία εντοπίζεται ποικιλομορφία θεματικών αναφορών που άπτονται πληθυσμιακών κινήσεων. Ένα παρεμφερές φαινόμενο παρατηρείται και στο Εθνικό, ιδιαίτερα από τη δεκαετία του 1980 και μετά. Στα επιλεγμένα κείμενα του ρεπερτορίου του κυριαρχεί το μεταναστευτικό μοτίβο με ποσοστό 87%, έναντι ενός 17% των αντίστοιχων αναφορών στον εκπατρισμό» (σ. 150 εξ.). Ως προς το είδος των δραμάτων πρέπει να παρατηρηθεί, πως τα μοτίβα αυτά κυριαρχούν φυσικά στα ρεαλιστικά, νεο-ηθογραφικά ή «της καθημερινότητας» έργα. Ειδική περίπτωση αποτελεί βέβαια η Κύπρος: «Τέλος στο ΘΟΚ, που δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι ανήκει σε διαφορετικό κοινωνιοπολιτικό πλαίσιο, διαπιστώνουμε, κατ' αρχήν, μεγαλύτερη ευελιξία στις επιλογές του σε σύγκριση με τους άλλους δύο οργανισμούς. Άλλωστε ο Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου σε καμία φάση της πορείας του δε βρέθηκε αντιμέτωπος με θεσμοθετημένη κρατική λογοκρισία. Σε αντίθεση με την προαναφερθείσα “αμνησία” του Εθνικού για τα παρεπόμενα του Μικρασιατικού ξεριζωμού, η κρατική σκηνή της Κύπρου παρείχε βήμα για τη σκηνική παρουσίαση όψεων του βιώματος του ελληνοκυπριακού εκπατρισμού, εντός των πλαισίων μίας κρατικής πολιτικής μνήμης. Επομένως ούτε ο ΘΟΚ δεν ξέφυγε από ορισμένες κεντρικά προωθούμενες επιλογές, που στην περίπτωση των άλλων δύο οργανισμών εντοπίζονται στην πρόωση ενός κατά το μάλλον ή ήττον συντηρητικού ρεπερτορίου. Από την άλλη πλευρά, όμως, αυτή η δραματοποίηση της μνήμης μας έδωσε την πιο συμπαγή ομάδα έργων του corpus, που την ονομάσαμε δραματολογικό κύκλο του ελληνοκυπριακού εκπατρισμού και θα τη δούμε με μεγαλύτερη λεπτομέρεια στη συνέχεια. Στο επιλεγόμενο τμήμα του ρεπερτορίου του ΘΟΚ είναι σχεδόν ισοδύναμη η παρουσία της μεταναστευτικής και προσφυγικής θεματικής, με την πρώτη να ανέρχεται στο 56% και τη δεύτερη στο 44%» (σ. 151).

Το τρίτο μέρος καταπιάνεται με τα κείμενα. Ξεκινά με το θέμα «Ελλαδική δραματολογία και μεταναστευτικό φαινόμενο» (σ. 153 εξ.): Η μετανάστευση μέσα από νεωτερικές εκφάνσεις μίας μεταβατικής περιόδου (δεκαετίες 1930 και 1940), Κινήσεις μεταναστευτικού τύπου σε ιστορικό καμβά (δεκαετίες 1930 έως 1970), Η πολύμορφη δραματουργική αναπαράσταση της μεταναστευτικής επιθυμίας και υπόκρισης (δεκαετίες 1930 έως 1970), Μεταναστευτικό βίωμα και ηθογραφικά στοιχεία σε αγροτικό και αστικό πλαίσιο (δεκαετίες 1940 έως 1960), Διερευνώντας τη μεταναστευτική εμπειρία κατά τις απαρχές μίας περιόδου μεταβολών στη δραματουργική παραγωγή (δεκαετίες 1960 έως 1970), Η δραματική γραφή του καθημερινού βιώματος και η μετανάστευση κατά τη Μεταπολίτευση (δεκαετίες 1970 έως 1980), Αντιρωϊκές όψεις μετανάστευσης στο τέλος του 20^{ου} αιώνα (δεκαετία 1990)· ακολουθούν «Εικόνες εκπατρισμού στο δραματικό λόγο της κυρίως Ελλάδας» (σ. 178 εξ.): Αρχαίοθεμος και ιστορικός εκπατρισμός (δεκαετίες 1930 έως 1990), Θαμπές μνήμες χαμένων πατρίδων (δεκαετίες 1940 έως 1970), Πολιτική εξορία και επιστροφή (δεκαετίες 1970 έως 1980)· «Ελληνοκυπριακή δραματολογία» (σ. 186 εξ.): Εκούσια και ακούσια μετοίκηση σε ηθογραφικό πλαίσιο (δεκαετίες 1970 έως 1990), Ο κύκλος του ελληνοκυπριακού εκπατρισμού (δεκαετίες 1980 έως 1990).

Το τέταρτο μέρος επιχειρεί μια δραματολογική ανάλυση των θεμάτων και μοτίβων («Μεταναστευτική ουτοπία – Προσφυγική μνήμη») και ξεκινά με μια θεωρητική εισαγωγή: «Προς μία πρόταση “ανάγνωσης” του δραματικού κειμένου» (σσ. 198 εξ.) και συνεχίζει με δύο θεματικές ενότητες: «Η αποδόμηση της μεταναστευτικής ουτοπίας στα πλαίσια του καθημερινού βιώματος» (σσ. 209 εξ., Δράμα και μετοίκηση: Το ουτοπικό – δυστοπικό πλαίσιο, Διαψεύσεις και επαναπροσδιορισμοί, Όψεις ουτοπίας – μορφές δυστοπίας) και «Ο εκπατρισμός ως βίωμα απώλειας και η εξέλιξη της μνήμης: Στατική και ενεργός μνήμη, παλαιά και νέα ταυτότητα» (σσ. 219 εξ., Στατική και ενεργός μνήμη στο δραματικό λόγο, Παράμετροι της παλαιάς και νέας ταυτότητας). Και το τέταρτο μέρος τελειώνει με την παραδειγματική ανάλυση σύνθετων έργων (σσ. 225 εξ.), όπως *Η αυλή των θαυμάτων* του Καμπανέλλη («Όψεις δραματολογικής χαρτογράφησης της μετανάστευσης και του εκπατρισμού»), *Οι ξεριζωμένοι* του Α. Λιδωρίκη («Η μετανάστευση και ο εκπατρισμός των αστών στο αμερικάνικο χωνευτήρι») και «Ενδοσκόπηση (Γαλάζια φάλαινα)» της Ρήνας Κατσελλή («Η τοπογραφία του ελληνοκυπριακού εκπατρισμού στο δραματικό λόγο»).

Το πέμπτο μέρος «Επισκόπηση – Αποτίμηση – Επίλογος» έχει συγκεφαλαιωτικό χαρακτήρα. Απαρτίζεται από τέσσερις ενότητες: «Η σκηνή: Αποτυπώνοντας την πορεία προς το άστυ» (σσ. 260 εξ.), «Το κείμενο: Θεματικοί άξονες» (σσ. 264 εξ.), «Σκέψεις περί ενός διεπιστημονικού διαλόγου» (σσ. 273 εξ.) και «Επιλογικές παρατηρήσεις» (σσ. 281 εξ.). Οι δύο πρώτες ενότητες ανήκουν στα συμπεράσματα, οι δύο τελευταίες σε προβληματισμούς που προκύπτουν στον απόηχο των εργασιών. Η μονογραφία τελειώνει με τον κατάλογο βιβλιογραφικών αναφορών (σσ. 291 εξ.), το ευρετήριο προσώπων και θεατρικών κειμένων (σσ. 318 εξ.) καθώς και με ένα παράρτημα με τον αλφαβητικό παραστασιολογικό κατάλογο 265 θεατρικών έργων (ρεπερτόριο των τριών θεάτρων που εξετάστηκαν στην αναφερόμενη χρονική περίοδο), από τα οποία τα 68 έργα που περιέχουν θέματα και μοτίβα μεταναστευτικού ή προσφυγικού περιεχομένου αναλύονται εν συντομία και ως προς το περιεχόμενό τους (σσ. 327-364). Η μονογραφία απαρτίζεται από μικρά και εύληπτα κεφάλαια, διαβάζεται ευχάριστα, προκαλεί σε ορισμένα σημεία και αντίλογο, διεγείρει σκέψεις και προβληματισμούς, υπεισέρχεται σε πολύ σύνθετα θέματα, τα οποία τεκμηριώνονται βιβλιογραφικά με ενδεικτικό τρόπο, είναι γραμμένη με θάρρος και αποφασιστικότητα: στο τέλος ο αναγνώστης μένει με την εντύπωση, πως εδώ, αντί να κλείσει ένα κενό της έρευνας, μάλλον ανοίγει μια πόρτα για παραπέρα αναζητήσεις. Και αυτό δεν είναι μικρό όφελος. Είχα και έχω πάντα την πεποίθηση πως οι διεπιστημονικές προσεγγίσεις με συνδυασμούς μεθοδολογιών προσφέρουν ποιοτικά πιο σημαντικά αποτελέσματα από τις μονοδιάστατες προσεγγίσεις μιας ακαδημαϊκά και παραδοσιακά κατοχυρωμένης μεθοδολογίας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΛΥΔΙΑ ΣΑΠΟΥΝΑΚΗ-ΔΡΑΚΑΚΗ – ΜΑΡΙΑ ΛΟΥΙΖΑ ΤΖΟΓΙΑ-ΜΟΑΤΣΟΥ, *Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου*, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα της Εθνικής Τραπέζης 2011 (Θεατρική Βιβλιοθήκη, Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινοπού), σελ. 537, εικ., ISBN 978-960-250-483-3.

Αυτό είναι ένα βιβλίο ιδιαίτερα ευπρόσδεκτο, πολύ πλούσιο σε υλικό, πρωτότυπο στη σύλληψη και μεθοδικό στην εκτέλεση, βιβλίο που πρέπει να διαβαστεί παράλληλα με τα τόσα λευκώματα για το Εθνικό Θέατρο και ίσως και προάγγελος και άλλων παρόμοιων

ιστοριών για άλλες δραματικές σχολές που σημάδεψαν τη θεατρική ιστορία του τόπου, π.χ. τη Δραματική Σχολή του Θεάτρου Τέχνης του Κάρολου Κουν. Αυτή την πολλαπλή σημασία του έργου τονίζει και ο πρόλογος του Σπύρου Α. Ευαγγελάτου (σσ. 13 εξ.), ενώ ο πρόλογος του τότε διευθυντή της Σχολής, Βίκτωρος Αρδίττη, «Πατί οι Σχολές;» (σσ. 15 εξ.) θέτει το ερώτημα για τη σκοπιμότητα της ύπαρξης ειδικών δραματικών σχολών για την κατάρτιση και μόρφωση των ηθοποιών. Ακολουθεί το «Σημείωμα των συγγραφέων» (σσ. 19 εξ.), το οποίο εξηγεί το τρίχρονο ιστορικό της αναδίφησης σε αρχαία, μουσεία και συλλογές, τελικά της σύνθεσης και της συγγραφής, και ευχαριστεί μια πληθώρα ανθρώπων και θεσμών, που βοήθησαν στην διεκπεραίωση του απαιτητικού αυτού εγχειρήματος, για να φτάσουμε τελικά στην Εισαγωγή (σσ. 23 εξ.), όπου οι συγγραφείς εξηγούν τους στόχους του εγχειρήματος και τη μέθοδο που ακολούθησαν. Εδώ διαβάζουμε μεταξύ άλλων: «Η ιστορία της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου εξετάζεται μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της ιστορίας της Αθήνας, καθώς η σχολή αντικατοπτρίζει τις αξίες της τοπικής κοινωνίας και του αστικού πολιτισμού, αποτελώντας πεδίο εφαρμογής των νέων τάσεων, συγκρούσεων και αντιστάσεων των εμπλεκόμενων προσώπων. Η μελέτη αυτή δεν περιορίζεται στην απλή παράθεση στοιχείων που αφορούν τη διαχρονική εξέλιξη της σχολής, αλλά υπακούει σε μια συνολική αντίληψη της κοινωνικής ιστορίας και της ιστορίας του πολιτισμού. Ιδιαίτερη έμφαση δίνεται και στο ρόλο των πρωτεργατών που χάραξαν την πορεία της σχολής, καθώς από την πρώτη στιγμή λειτουργίας της συμπεριέλαβε στο διδακτικό προσωπικό της σημαντικούς ανθρώπους των γραμμάτων και της τέχνης, οι οποίοι άφησαν πολύτιμο έργο στα θεατρικά πράγματα του τόπου. Άλλωστε πολλοί από τους αποφοίτους της υπήρξαν οι κατοπινοί πρωταγωνιστές του εθνικού αλλά και του ελεύθερου θεάτρου, σκηνοθέτες, θεατρικοί κριτικοί, ενδυματολόγοι, σκηνογράφοι, ηθοποιοί του κινηματογράφου και αργότερα της τηλεόρασης. Επομένως εξετάζονται τόσο όσοι συνέβαλαν στη βελτίωση του τομέα εκπαίδευσης των ηθοποιών (διοικητικό συμβούλιο Εθνικού Θεάτρου, συμβούλιο καθηγητών της σχολής, διοικητικό προσωπικό κ.ά.) όσο και οι αποδέκτες (μαθητές-καλλιτέχνες). Στη μελέτη αναφέρονται διεξοδικά οι απόψεις όσων συμμετείχαν στη διαμόρφωση της εκπαίδευσης των ηθοποιών (κριτικοί, δημοσιογράφοι, συγγραφείς κ.ά.) καθώς και των παραγόντων που πήραν μέρος στη δημιουργία και την ανάπτυξη της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου (δημόσιος τομέας, ΣΕΗ κ.ά.) μέσα από διάλογο αλλά και από συγκρούσεις. Ακόμα διερευνάται η στέγαση της Δραματικής Σχολής του Εθνικού και των προδρόμων της και εξετάζονται τα κτηριακά προβλήματα τους σε σχέση με τις ανάγκες του εκπαιδευτικού προγράμματος, καθώς η διδασκαλία και η πρακτική εξάσκηση πολλών μαθημάτων παρουσιάζει ιδιαίτερες απαιτήσεις χώρου και εξοπλισμού. Τέλος, παρατίθενται στοιχεία της ευρωπαϊκής εμπειρίας, ώστε να εντοπιστούν τα κοινά σημεία και οι ιδιαιτερότητες και να αξιολογηθεί η συμβολή της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου στην εξέλιξη της θεατρικής τέχνης» (σσ. 30 εξ.).

Η σύνθετη αυτή ιστορική και θεσμική μελέτη, η οποία εν τέλει δεν περιορίζεται μόνο στη Σχολή του Εθνικού αλλά επεκτείνεται και σε άλλες σχολές, στις κατά καιρούς συζητήσεις για την άδεια ασκήσεως του επαγγέλματος του ηθοποιού, την ίδρυση Κρατικής Θεατρικής Ακαδημίας κτλ., βασίζεται κυρίως στη μελέτη αρχείων. «Κύρια πηγή αποτέλεσαν τα διοικητικά έγγραφα που αφορούσαν τη σχολή και τα οποία μας βοήθησαν να σχηματίσουμε άποψη για το πώς την αντιμετώπιζαν αυτοί που τη διοικούσαν ή δίδασκαν σε αυτήν. Μελετήσαμε, λοιπόν, στο Αρχείο της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου όλο το σχετικό υλικό, στο οποίο περιλαμβάνονται τα Πρακτικά συνεδριάσεων του συμβουλίου των καθηγητών από την ίδρυση της σχολής το 1930 έως το 2007, τα Πρακτικά συσκέψεων καθηγητών Υποκριτικής 1957-1958, τα Αρχαία εγγράφων των σχολικών ετών 1957-1958

έως το 1960-1961, τις Εκθέσεις πεπραγμένων των σχολικών ετών 1957-1958, 1959-1960, 1971-1972 καθώς και τους φακέλους των ετών 1972-1978, από όπου και αντλήσαμε μια σειρά κυρίως ποιοτικών στοιχείων, που μας βοήθησαν να παρακολουθήσουμε τη διαχρονική ανάπτυξη της σχολής. Στα παραπάνω τεκμήρια εντοπίστηκε και η αλληλογραφία της σχολής με τις αρμόδιες κρατικές υπηρεσίες καθώς και με το Εθνικό Θέατρο, του οποίου η σχολή αποτελεί παράρτημα. Τέλος, από τα Μαθητολόγια, που ξεκινούν από την ίδρυση της σχολής και φτάνουν μέχρι σήμερα, συμπληρώθηκαν οι ποιοτικές και κάποιες ποσοτικές πληροφορίες που αφορούν την κατάσταση των μαθητών της. Επίσης ερευνήσαμε και τα σχετικά Πρακτικά συνεδριάσεων του διοικητικού συμβουλίου του Εθνικού Θεάτρου» (σ. 31). Αλλά η έρευνα δεν περιορίστηκε μόνο στα αρχεία της σχολής και στο Εθνικό Θέατρο. «Στο πλαίσιο της έρευνάς μας μελετήσαμε το Αρχείο του Θεόδωρου Συναδινού, το οποίο απόκειται στα ΕΛΙΑ-MIET και περιλαμβάνει πολλές πληροφορίες για την Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου, μια από τις πλέον αξιόλογες προσπάθειες δημιουργίας δραματικής σχολής την περίοδο του Μεσοπολέμου, καθώς και άλλα αρχεία. Τα στοιχεία αυτά συμπληρώθηκαν με το πλούσιο αρχειακό και ανέκδοτο φωτογραφικό υλικό που βρίσκεται στα προσωπικά αρχεία προσωπικότητων του θεάτρου, όπως του Νίκου Τζόγια και του Κωστή Μπασιτά, καθώς και στο Αρχείο του Ιδρύματος Χουρμούζιου – Παπαϊωάννου. Στην προσπάθειά μας να συγκεντρώσουμε τις απόπειρες οργάνωσης της εκπαίδευσης των ηθοποιών, που προετοίμασαν το έδαφος ώστε να δημιουργηθεί στη συνέχεια η σχολή του Εθνικού, οδηγηθήκαμε στα Αρχεία του Δήμου Πειραιώς, όπου διαπιστώσαμε τη συμμετοχή του δήμου στον τομέα της εκπαίδευσης των ηθοποιών τον 19^ο αιώνα, και μελετήσαμε στα ΓΑΚ τις Μικρές Συλλογές, το Αρχείο Γ. Βλαχογιάννη και τα Κατάλοιπα Ιωάννη Δαμβέργη III, όπου ανήκει και το Αρχείο της Κεντρικής επιτροπείας πανηγυρισμού της Εκatonταετηρίδος της Εθνικής Παλιγγενεσίας (1918-1937) με το πλούσιο υλικό του. Προκειμένου να επιβεβαιώσουμε την επιρροή του παρισινού Κονσερβατουάρ και κατά συνέπεια της Κομεντί Φρανσαίζ στην εκπαίδευση των ελλήνων ηθοποιών, μελετήσαμε στα αρχεία της τους φακέλους των εταίρων της Ζυλ Τρουφιέ και Πωλ Μουνέ καθώς και μεγάλο αριθμό αποκομμάτων γαλλικών εφημερίδων που αναφέρονται στην οργάνωση της Δραματικής Σχολής του Ωδείου Αθηνών στις αρχές του 20^{ου} αιώνα» (σσ. 31 εξ.).

Δικαίως λοιπόν ο αναγνώστης ξεκινά το διάβασμα με υψηλές προσδοκίες. Το πρώτο μέρος του βιβλίου αφιερώνεται στην προϊστορία του θεσμού: «Εκπαίδευση των ηθοποιών: η προϊστορία» και αρχίζει με το κεφάλαιο «Θέατρο και κράτος τον 19^ο αιώνα» (σσ. 35 εξ.), δίνοντας το γενικό πλαίσιο· συνεχίζει με το κεφάλαιο «Τα πρώτα βήματα» (σσ. 43 εξ.), με θεματικές ενότητες «Αυτοσχεδιασμός και αλληλοδιδασκαλία» –για την υποτιθέμενη φοίτηση του Κ. Κυριακού Αριστία στο Παρίσι βλ. τώρα Β. Πούχγερ, «Ζητήματα τεκμηρίωσης στην ιστορία του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου», *Παράβασις* 10 (2010), σσ. 279-294, ιδίως σσ. 285-291–, «Η Δραματική Σχολή του Ωδείου Αθηνών» (σ. 64 κατάλογος των διδασκόντων 1891-1915), «Οι δραματιστές» –Α. Ρίζος Ραγκαβής· για τα σχέδιά του για την ίδρυση Εθνικού Θεάτρου με Δραματική Σχολή βλ. Β. Πούχγερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19^{ου} αιώνα. Τα Απομνημονεύματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελέτηματα*, Αθήνα 2002, σσ. 81-151, ιδίως σσ. 81-151 και Κ. Ριτσάτου, «Με των Μουσών τον έρωτα... Ο Αλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο, Ηράκλειο 2011, σσ. 331 εξ., 348 εξ., καθώς και της ίδιας, «Εθνικός Σύλλογος ή Εθνικός Δραματικός Σύλλογος: μια προσπάθεια σύστασης Σχολής Υποκριτικής στην Ελλάδα του 19ου αιώνα», *Παράβασις* 7 (2006), σσ. 345-368)», ο Εθνικός Σύλλογος το 1883, που ίδρυσε και δραματική σχολή κτλ.–. Σε χρονολογική διάταξη ακολουθεί το τρίτο κεφάλαιο, «Η εκπαίδευση των ηθοποιών στην

αυγή του 20^{ού} αιώνα» (σ. 77 εξ.): «Οι “ηθοποιοί του βασιλέως”: η Βασιλική Δραματική Σχολή της Αθήνας», «Ιδιώτες, σύλλογοι και σωματεία: οι προσπάθειες συνεχίζονται» (σ. 95 κατάλογος των βραχύβιων ιδιωτικών σχολών ή σχολών που τελικά δεν ιδρύθηκαν), καθώς και το τέταρτο: «Επαγγελματική Σχολή Θεάτρου: ο προπομπός» (σ. 105 εξ.): «Η πρωτοβουλία των Σωματείου Ελλήνων Ηθοποιών για μια “θεατρική επανάσταση”» (1923 εξ.), «Ένα φιλόδοξο ξεκίνημα» (σ. 114 μαθήματα και διδάσκοντες 1924/25, σ. 121 κατάλογος διαλέξεων 1924/25, το ρεπερτόριο), «Τρία χρόνια πείρα: ανάγκη για ανανέωση», «Το νέο θεσμικό πλαίσιο του 1928», «Η βραχύβια λειτουργία του Θεάτρου Εφαρμογής» (Θ. Συναδινός 1929-30), «Η συμβολή της Επαγγελματικής Σχολής Θεάτρου στην ανάπτυξη του ελληνικού θεάτρου» (πρωτότυπο ρεπερτόριο: *Κορακιστικά, Βασιλικός*).

Φτάσαμε ήδη στις 150 σελίδες. Η μονογραφία λοιπόν δεν περιορίζεται μόνο στα γεγονότα μετά το 1930, το χρόνο της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου (η Δραματική Σχολή λειτουργεί από το 1933), αλλά προσπαθεί να δώσει και μια συστηματική εικόνα των εξελίξεων που προηγήθηκαν. Το δεύτερο και μεγαλύτερο μέρος του βιβλίου αφιερώνεται στην ίδια την «Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου» και καλύπτει τα κεφάλαια 5-13. Η δι-άρθρωση ακολουθεί κυρίως έναν χρονολογικό άξονα. Κεφ. 5 «Τα πρώτα χρόνια» (σ. 153 εξ.): «Η γέννηση της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου» (ιδρύεται ως παράρτημα του Εθνικού Θεάτρου, τα οικονομικά προβλήματα), «Περί εγκρίσεως του Οργανισμού της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου» (το νομικό πλαίσιο, το πρόγραμμα σπουδών), «Το όνειρο γίνεται πραγματικότητα» (η στελέχωση, το διδακτικό προσωπικό, οι πρώτες συνεδριάσεις, οι πρώτοι μαθητές), «Μέσα από το μαθητολόγιο της σχολής» (ταξική διαστρωμάτωση των μαθητών), «Η Δραματική Σχολή ως “εξάρτημα” του Εθνικού Θεάτρου» (συμμετοχή μαθητών στις παραστάσεις του Εθνικού). Κεφ. 6 «Η εκπαίδευση των ηθοποιών μέχρι τα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια» (σ. 185 εξ.): «Διαμόρφωση μιας νέας γενιάς ηθοποιών στα τέλη του Μεσοπολέμου: οι πρώτες προσπάθειες», «Ιδιωτικές σχολές και η άδεια ασκήσεως επαγγέλματος του ηθοποιού» (Κουν, Καραντινός, σχολές κινηματογράφου), «Η θεατρική εκπαίδευση στα δύσκολα χρόνια».

Η ανάγνωση διακόπτεται κάθε τόσο με ευχάριστες φωτογραφίες από τα αρχεία της σχολής και άλλες πηγές. Με το έβδομο κεφάλαιο μπαίνουμε στη μεταπολεμική και μετεμφυλιακή εποχή: «Η μετεμφυλιακή περίοδος: προσδοκίες και αναζητήσεις» (σ. 213 εξ.): «Νέοι προβληματισμοί γύρω από τη θεατρική παιδεία» (από τα 19 θέατρα προπολεμικά έχουν μείνει πέντε), «Η Δραματική Σχολή του Εθνικού Θεάτρου ως το 1950-1951», «Δραματική Σχολή Εθνικού Θεάτρου, ιδιωτικές σχολές και ελεύθερο θέατρο». Στη συνέχεια τα κεφάλαια οριοθετούνται κατά δεκαετίες: κεφ. 8 «Η αναδιάρθρωση της θεατρικής παιδείας στη δεκαετία του 1950» (σ. 233 εξ.): «Τα χρόνια της ανασυγκρότησης (1950-1955)», «Η αναδιοργάνωση της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου (1955-1960)», «Η ζωή στη σχολή» (ίδρυση βιβλιοθήκης, υποτροφίες, φόρμες, εξετάσεις, εκδρομές), «Δραματική Σχολή και Εθνικό Θέατρο: μια δύσκολη σχέση», «Δραματικές σχολές και η άδεια ασκήσεως επαγγέλματος του ηθοποιού» (αύξηση των σχολών θεάτρου και κινηματογράφου) κεφ. 9 «Αντιφάσεις, συγκρούσεις και πρακτικές στη δεκαετία του 1960» (σ. 277 εξ.): «Θεατρικό ταλέντο ή εμπόριο ονείρων;» (200 κινηματογραφικές εταιρείες, μεγάλος αριθμός υποψήφιων μαθητών, απουσία ελέγχου), «Ακαδημία Θεάτρου: μια αμφιλεγόμενη πρόταση», «Το ψηφιδωτό της θεατρικής εκπαίδευσης», «Ο νέος οργανισμός και οι ρυθμίσεις του (1963)», «Η ευρωπαϊκή εμπειρία» (το Διεθνές Ινστιτούτο Θεάτρου και τα συνέδριά του που αφορούν το θέμα της εκπαίδευσης των ηθοποιών), «Προβληματισμοί και νέες πρακτικές στην πορεία της σχολής», «Ανάμεσα στην πειθαρχία και τη δημιουργικότητα» (Α. Τερζάκης, Αμ. Χουρμούζιος, αποκριατικές εκδηλώσεις των μαθητών), «Δραματική

Σχολή και Εθνικό Θέατρο: η συνέχεια μιας δύσκολης σχέσης»· κεφ. 10 «Από τη δικτατορία στη μεταπολίτευση» (σσ. 333 εξ.): «Πολιτιστικές παρεμβάσεις την περίοδο της δικτατορίας», «Η λειτουργία της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου στο πλαίσιο του Οργανισμού Κρατικών Θεάτρων Ελλάδος», «Οι φοιτητές αναλαμβάνουν δράση» (νέος εσωτερικός οργανισμός, σ. 357 ανακαλύπτω με συγκίνηση και το δικό μου όνομα ανάμεσα στους διδάσκοντες του έτους 1977-1978), «Η εξάπλωση των δραματικών σχολών και το παράρτημα της Δραματικής Σχολής το Εθνικού Θεάτρου στη Θεσσαλονίκη» (το 1970, 22 δραματικές σχολές στο λεκανοπέδιο, το 1971, 32, το 1977, 49 σ' όλη την Ελλάδα με 300 αποφοίτους κάθε χρόνο), «Η σχέση της σχολής με την Εθνική Λυρική Σκηνή και το Εθνικό Θέατρο» (χρησιμοποίηση μαθητών της σχολής σε παραστάσεις αρχαίου δράματος)· κεφ. 11 «Μετασχηματισμοί και ανακατατάξεις στη δεκαετία του 1980» (σσ. 371 εξ.): «Θεσμικές μεταβολές και προσδοκίες», «Πορεία προς την αλλαγή», «Η σχολή εκτός των πυλών της» (παιδική σκηνή, σεμινάρια θεάτρου από προγράμματα της ΕΟΚ)· κεφ. 12: «Η αναβάθμιση: Ανώτερη Σχολή Δραματικής Τέχνης Εθνικού Θεάτρου» (σσ. 387 εξ.): «Επαναπροσδιορισμός της εκπαίδευσης των ηθοποιών», «Η σχολή στο κλείσιμο του αιώνα», «Στις αρχές της νέας χιλιετίας».

Εδικό κεφάλαιο (13) αφιερώνεται στην «Κτιριακή υποδομή» και τις περιπέτειες που είχε η κρατική θεατρική εκπαίδευση από αυτή την άποψη: «Το κτίριο του Ωδείου Αθηνών: η “σαπρά οικία” της οδού Πειραιώς» (από το 1872), «Η στέγαση της Βασιλικής Δραματικής Σχολής», «Οι περιλανήσεις της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου», «Η “προσωρινή” λύση» (ώς σήμερα στο παλαιό κτίριο του Ωδείου). Ακολουθεί ακόμα ένας Επίλογος (σσ. 443 εξ.), οι συντομογραφίες (σσ. 457 εξ.), πηγές και βιβλιογραφία (σσ. 459 εξ., αρχεία, εφημερίδες, περιοδικά, νομοθεσία, βιβλιογραφία, διαδικτυακές δημοσιεύσεις, προσωπικές μαρτυρίες, και ως παράρτημα «Διευθυντές και διδακτικό προσωπικό της Δραματικής Σχολής του Εθνικού Θεάτρου από την ίδρυσή της έως το 2010» (σσ. 483 εξ.) σε χρονολογική σειρά με σύντομες αναφορές σε σπουδές και τη θητεία τους, ένα Χρονολόγιο (σσ. 509 εξ.) και εξαιρετικά λεπτομερή ευρετήρια (σσ. 515 εξ.). Όπως όλα τα δημοσιεύματα του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης το κείμενο επιμελήθηκε με πολλή προσοχή και το βιβλίο είναι εν γένει ευπαρουσίαστο· παρά την πληθώρα του υλικού διαβάζεται ευχάριστα, και η παράθεση οπτικών τεκμηρίων βρίσκεται σε ζυγισμένη αναλογία με το κυρίως κείμενο, ώστε να μην είναι απλώς λεύκωμα για ξεφύλλισμα αλλά να διατηρεί και τον χαρακτήρα μιας επιστημονικής μελέτης. Ελπίζουμε, να είναι το έναυσμα και για άλλες ιστορίες δραματικών σχολών, καθώς και για μια συστηματικότερη ενασχόληση με τη θεατρική παιδεία και το ιστορικό της, π.χ. της πανεπιστημιακής Θεατρολογίας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΤΡΑΤΟΣ Ε. ΚΩΝΣΤΑΝΤΙΝΙΔΗΣ, *Το νεοελληνικό θέατρο σε αναζήτηση του Ελληνισμού*, μτφρ. Λάρα Καλλίρη, επιμ. Ιωσήφ Βιβιλάκης, Αθήνα, εκδόσεις Αρμός 2011, σελ. 412, εικ., ISBN 978-960-527-670-6.

Από το βιβλίο του καθηγητή Θεατρολογίας στο Columbus, Ohio, Στράτου Κωνσταντινίδη, *Modern Greek Theatre. A quest of Hellenism*, Jefferson-London 2001, υπάρχει τώρα και ελληνική μετάφραση. Επειδή τις απόψεις μου έχω εκφράσει εκτενώς σε βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 9 (2009), σσ. 735-741 και για τον αποκλεισμό του ελληνικού θεάτρου και δράματος από τις φιλολογικές έρευνες και τις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας

(συγκεκριμένα του Roderick Beaton) έχω διαμαρτυρηθεί κι εγώ –βλ. *Παράβασεις* 3 (2000), σσ. 425-427, και *Südost-Forschungen* 55 (1996), σσ. 560-564–, όπως το κάνει ο Κωνσταντινίδης στην Εισαγωγή του, μένει να αναφερθώ στις συνθήκες, κάτω από τις οποίες πραγματοποιήθηκε το εγχείρημα αυτό. Το περιγράφει ο ίδιος ο συγγραφέας στις «Ευχαριστίες» (σσ. 11 εξ.), που προστέθηκαν στην ελληνική έκδοση και γράφτηκαν το 2010. «Είμαι ευγνώμων στον καθηγητή Ιωσήφ Βιβιλάκη, ο οποίος είχε την ιδέα και την ενεργητικότητα να φροντίσει για τη μετάφραση του βιβλίου μου, *Το Νεοελληνικό Θέατρο σε Αναζήτηση του Ελληνισμού*, στην ελληνική γλώσσα, και την έκδοσή του από τις εκδόσεις Αρμός στην Αθήνα. Γνωριστήκαμε στο Μουσείο Μπενάκη το 2005, κατά τη διάρκεια δεξίωσης που παρέθετε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, μετά από μια συζήτηση στορογγυλής τραπέζης στο αμφιθέατρο Ιωάννη Δρακοπούλου με συνομιλητές τον Μάρβιν Κάρλσον, την Έρικα Φίσερ-Λίχτε, τον Ανρί Σόενμακερς, τον Όλιβερ Τάπλιν, τον Μάικλ Ουώλτον, και εμένα. Η συζήτηση στορογγυλής τραπέζης στο διεθνές αυτό συνέδριο είχε ως θέμα το ζήτημα του θεάτρου και των θεατρικών σπουδών στον εικοστό πρώτο αιώνα, και τη συντόνιζε ο καθηγητής Βάλτερ Πούχνερ. Κατά τη διάρκεια της ομιλίας μου με θέμα “Ερμηνεύοντας το Θεατρικό Μέλλον”, δεν υποψιαζόμουν καθόλου ότι το βιβλίο μου θα είχε παρουσία και μέλλον στην Ελλάδα, χάρη στην πρωτοβουλία του καθηγητή Βιβιλάκη» (σσ. 15 εξ.).

Μιλάει για το Α΄ Διεθνές Θεατρολογικό Συνέδριο για το «Θέατρο και τις Θεατρικές Σπουδές στον 21^ο αιώνα», που έγινε το 2005 στην Αθήνα, οργανωμένο από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του ΕΚΠΑ και του οποίου τα πρακτικά έχουν δημοσιευτεί (Α. Tabaki – W.Puchner (eds.), *First International Conference «Theatre and Theatre Studies in the 21st Century»* (Athens, 28 September – 1 October 2005). *Proceedings / Premier Congrès International «Théâtre et Études théâtrales au Seuil du XXI^{ème} siècle»* (Athènes, 28 septembre – 1er octobre 2005). Actes, Αθήνα 2010, σελ. 535). Ο Κωνσταντινίδης δηλώνει πολύ ικανοποιημένος από τη μετάφραση και γράφει σχετικά: «Με εντυπωσίασε ο τρόπος με τον οποίο ο καθηγητής Βιβιλάκης και ο κ. Πώργος Χατζημακώβου, ο εκδότης, χειρίστηκαν τη μετάφραση του βιβλίου μου. Μου έδωσαν την ευκαιρία να συγκρίνω ένα δείγμα μερικών σελίδων από την εισαγωγή σε δύο ανώνυμες μεταφράσεις στην ελληνική γλώσσα και να επιλέξω την καλύτερη. Όπως μου αποκάλυψαν αργότερα, η μετάφραση που επέλεξα ανήκε στη Λάρα Καλλιόη. Η κα Καλλιόη ολοκλήρωσε τη μετάφραση του βιβλίου το 2010, υπό την επισταμένη και έμπειρη επίβλεψη του καθηγητή Βιβιλάκη. Θα ήθελα να αναγνωρίσω δημόσια τη σκληρή της δουλειά, τις εξαιρετικές της ικανότητες, την αξιοθαύμαστη οξυδέρκεια της και τον άψογο επαγγελματισμό της. Συνέλαβε και απέδωσε με ακρίβεια στην ελληνική γλώσσα ακόμη και τα πιο δύσκολα και απαιτητικά χωρία του βιβλίου μου» (σ. 16).

Η δήλωση αυτή με απαλλάσσει από την αντιβολή με το πρότυπο. Πράγματι το κείμενο διαβάζεται ευχάριστα και ίσως έχει κερδίσει από χιούμορ. Η οπτική γωνία από την οποία ο Κωνσταντινίδης βλέπει τα ελληνικά πράγματα, δεν παραξενεύει, όταν λάβουμε υπόψη την γεωγραφική απόσταση, το διαφορετικό ακαδημαϊκό περιβάλλον στο οποίο κινείται και το κοινό, προς το οποίο απευθύνθηκε η αγγλική version του βιβλίου, αλλά αντίθετα δίνει στις ερμηνείες του μια απρόσμενη φρεσκάδα, που είναι η ευχάριστη πλευρά του αφηνιδιασμού. Η βιβλιογραφία δεν έχει συμπληρωθεί, αλλά προστέθηκαν ορισμένες επεξηγηματικές υποσημειώσεις και ένα λεπτομερέστατο ευρετήριο.

Σκηνή. Περιοδική έκδοση του Τμήματος Θεάτρου του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, τεύχος 1 (φθινόπωρο 2010), σελ. 235.

Καλωσορίζουμε ένα νέα θεατρολογικό περιοδικό από το Τμήμα Θεάτρου του ΑΠΘ, το οποίο θα κυκλοφορεί δύο φορές το χρόνο. Συντάκτης του πρώτου τεύχους ήταν ο Νικηφόρος Παπανδρέου. Το ευπαρουσίαστο τεύχος χωρίζει την ύλη του σε μελετήματα, διαλέξεις, παρεμβάσεις, βιβλιοκρισίες, ένα τμήμα «Από τη ζωή του Τμήματος Θεάτρου», διδακτορικές διατριβές και τεκμήρια/υλικά. Το τεύχος χαρακτηρίζεται από την ποικιλία των θεμάτων που θίγει· δεν διαφαίνεται κανένα ευδιάκριτο προφίλ θεματικών επιλογών που θα επέτρεπε κάποιες υποθέσεις για την ενδεχόμενη εκδοτική πολιτική του περιοδικού· απλώς εκπέμπει μια ποικιλία ενδιαφερόντων που χαρακτηρίζει την πνευματική ζωή του Τμήματος. Το τμήμα «Μελετήματα» είναι και το μεγαλύτερο και περιέχει έξι μελέτες. Ξεκινάει με μια μετάφραση του κλασικού άρθρου του Τσέχου σημειολόγου Jindřich Honzl, «Η κινητικότητα του θεατρικού σημείου» (σ. 7 εξ.), πρώτα στο *Slovo a slovesnost* 6 (1940), σσ. 188-193 (επίσης στο *Divadelní úvahy a programy 1920-1952*, Praha 1956, σσ. 246-260), σε μετάφραση των Στ. Δράμογλου και Β. Αρδίττη από τα γαλλικά και τα αγγλικά –«La mobilité du signe théâtral», *Travail théâtral* 4 (1971), σσ. 6-20, βλ. και Β. Πούχγεο, *Θεωρητικά θεάτρου*, Αθήνα 2010, σσ. 206 εξ.–. Ακολουθεί άρθρο του Γιάννη Λεοντάρη, «Θεατής, ηθοποιός, κείμενο: όψεις της χρονικότητας στον κινηματογράφο» (σ. 27 εξ.), μελέτημα του Αλεξάνδρου Ευκλείδη, «Ο θάνατος του ηθοποιού στο έργο του Έντουαρντ Γκόρντον Κρέιγκ» (σ. 52 εξ.), εισήγηση της Αφροδίτης Σιβετίδου στο 7ο Συμπόσιο Θεατρολογίας και Σημειολογίας του Θεάτρου, το 1996, στην Αθήνα, με τίτλο «*Στη χώρα Ίψεν του Καμπανέλλη: το δράμα του ηθοποιού και του θεατρικού προσώπου*» (σ. 63 εξ.), μια εκτενής μελέτη της Αρετής Βασιλείου, «Βασίλης Ρώτας και Ουίλιαμ Σαίξπηρ: “Ο αγώνας μου μ’ έναν τιτάνα”» (σ. 72 εξ.), που δεν περιορίζεται μόνο στις μεταφράσεις και τη γλωσσική τους ανάλυση, αλλά επεκτείνεται και στις σαιξπηρικές επιδράσεις στην πρωτότυπη δραματοουργία του Ρώτα –με δύο παραρτήματα: χρονολογικός πίνακας των εκδόσεων των μεταφράσεων του Σαίξπηρ από το 1928 ως το 1979, και χρονολογικός πίνακας εκδόσεων ή δημοσιεύσεων των πρωτότυπων έργων του Ρώτα που αναφέρονται στο μελέτημα, από το 1928 ως το 1966, 2004 «Τ’ αποπαίδια της μοίρας», *Παράβασις* 6 (2004), σσ. 125-226–. Το τελευταίο μελέτημα είναι της Χριστίνας Αδάμου, «*Έργο του Σάμουελ Μπέκετ: Το ακατονώμαστο και άμορφο στη μεγάλη και τη μικρή οθόνη*» (σ. 110 εξ.).

Στο τμήμα «Διαλέξεις» παρουσιάζεται μια πολύ γοητευτική και διαφωτιστική ομιλία του Νίκου Χ. Χουρμουζιάδη, που έφυγε πρόσφατα, «Αρχαίο ελληνικό θέατρο και πολιτική» (σ. 121 εξ.), στις «Παρεμβάσεις» δημοσιεύονται τρία από τα τελευταία κείμενα του Antoine Vitez: «Σκηνοθέτης – Ηθοποιός – Σχολή» σε μετάφραση του Νικ. Παπανδρέου (σ. 145 εξ.), στις βιβλιοκρισίες παρουσιάζει ο Δημ. Σπάθης τη μονογραφία του Α. Δημητριάδη, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός*, με τίτλο «Η παρέμβαση του Νικόλαου Λεκατσά στη διαμόρφωση της ελληνικής σκηνικής τέχνης την τελευταία εικοσαετία του 19^{ου} αιώνα» (σ. 151 εξ.), στο τμήμα «Από τη ζωή του Τμήματος Θεάτρου» αναπαράγεται από την Έφη Σταμούλη ο «Έπαινος στον Νίκο Χουρμουζιάδη» (σ. 166 εξ.), *laudatio* για την αναγόρευση του Χουρμουζιάδη σε επίτιμο διδάκτορα του Τμήματος· στις Διδακτορικές Διατριβές αναφέρονται η διατριβή της Αντωνίας Καράογλου, *Το θέατρο στη Θεσσαλονίκη στα χρόνια της επταετούς δικτατορίας* (σ. 174 εξ.) και της Ρέας Γρηγορίου, *Ο Δημήτριος Κορομηλάς και το θέατρο στο δεύτερο μισό τον 19^{ου} αιώνα* (σ. 176 εξ.), και στα «Τεκμήρια/Υλικά» μια πολύ χρήσιμη περιγραφή του ανέκδοτου αρχείου το Ν. Ι. Λάσκαρη από την Κωνσταντίνα Γεωργιάδη (σ. 179 εξ.).

Το τεύχος παρουσιάζει μια ενδιαφέρουσα θεματική και μεθοδολογική ποικιλία, διαβάζεται ευχάριστα και καλύπτει οπωσδήποτε ένα κενό, τη στιγμή που εκτός από την *Παράβαση* δεν υπάρχει κανένα άλλο θεατρολογικό περιοδικό κάποιων αξιώσεων. Καλοτάξιδο!

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών, *Κεφαλληνιακά Χρονικά*, τ. 12 (2009-2010), Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντιόχου Ευαγγελάτον, διεύθ. σύνταξης Γεώργιος Ν. Μοσχόπουλος, Αργοστόλι 2010, σελ. 879, εικ., ISSN 1105-2988.

Ο ογκώδης αυτός τόμος είναι αφιερωμένος στον αφυπηρετούντα αγαπητό συνάδελφο Σπύρο Α. Ευαγγελάτο· ο πρόεδρος της Εταιρείας Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών εξαίρει εισαγωγικά το έργο, καλλιτεχνικό και επιστημονικό, του τιμώμενου (σσ. 23 εξ.), και ακολουθεί η βιογραφία και εργογραφία του (σσ. 25 εξ.). Θα περιοριστώ στη συνέχεια στην παρουσίαση των άρθρων που σχετίζονται με το θέατρο, τα οποία συγκεντρώνονται στην πρώτη θεματική ενότητα «Α'. Θέατρο – Ιστορία Θεάτρου – Φιλολογία». Ο Γερ. Η. Πεντόγαλος, «Δύο έγγραφα σχετικά με την αρχή και το τέλος του θεάτρου Σπυρίδωνος Μπερέττα στην Κεφαλονιά (1806 και 1819)» (σσ. 77 εξ.), δημοσιεύει δύο ιταλικά έγγραφα από τα ΓΑΚ-Αρχεία Ν. Κεφαλληνίας, που αφορούν το γνωστό θέατρο του Αργοστολίου, με το οποίο έχει ασχοληθεί και ο τιμώμενος· ο υποφαινόμενος, «*Ιφιγένεια [εν Αηξονόρω]*». Το υβριδικό κείμενο μας μεταμοντέρνας διασκευής» (σσ. 101 εξ.), δίνει μια ανάλυση της διασκευής του Ευαγγελάτου από το 1995. Κάπως έμμεσα στο θέατρο (*theatrum mundi*) αναφέρεται η Αθανασία Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη στο μελέτημα «Ο ρόλος του θεατή στην ηθική θεωρία του Adam Smith» (σσ. 231 εξ.), ενώ η Ελένη Φεσσά-Εμμανουήλ, αντίθετα, καταπιάνεται με ένα πρακτικό θεατρικό θέμα, το οποίο έχει απασχολήσει τον τιμώμενο, στη σύγχρονή του προέκταση, για χρόνια: «Η στεγαστική ένδεια της Εθνικής Λυρικής Σκηνής» (σσ. 247 εξ., 6 εικ.), δίνοντας ένα χρονικό των στεγαστικών «φιλοξενιών» του σοβαρού μουσικού θεάτρου της Αθήνας από την αρχή. Η Κυριακή Πετράκου, «Η πρώτη δραματοποίηση του *Γεφυριού της Άρτας*: η αρχή μιας παράδοσης» (σσ. 293 εξ.), δημοσιεύει το ανέκδοτο κείμενο του ανοκλήρωτου δραματικού έργου *Το γιοφύρι της Άρτας* του νεαρού Σπυρίδωνος Λάμπρου, το οποίο γράφτηκε κατά πάσα πιθανότητα στο χρονικό διάστημα 1869-1870· ο Σπ. Βασιλειάδης μόλις είχε διατυπώσει στον πρόλογο της έκδοσης *Οι Καλλέργαι και Λονκάς Νοταράς* 1869 το αίτημα της δραματοποίησης δημοτικών παραλογών. Ως τώρα γνωρίσαμε από τη γραφίδα του γνωστού βυζαντινολόγου και νεοελληνιστή μόνο το *Ο τελευταίος κόμης των Σαλώνων* 1870 (δραματοποίηση επεισοδίου από το *Χρονικό του Γαλαξιδιού*), ενώ το ιστορικό και βυζαντινό δράμα *Δαυίδ Κομνηνός* δεν εκδόθηκε ποτέ ούτε παίχθηκε. Από το fragmentum σώζονται 277 στίχοι· χρησιμοποιείται ο βυζαντινός δωδεκασύλλαβος, αλλά η γλώσσα είναι δημοτική. Το χειρόγραφο εναπόκειται στο Αρχείο του Πανεπιστημίου Αθηνών. Με τη δημοσίευση αυτή εμπλουτίζονται οι δραματοποιήσεις της συγκεκριμένης παραλογής (Βουτιερίδης, Χορν, Καζαντζάκης, Σεφεριάδης, Θεοτοκάς), αλλά και το ιστορικό της πρακτικής των δραματοποιήσεων δημοτικών τραγουδιών στην Ελλάδα, που ξεκινάει έτσι ήδη πριν από τη *Γαλάτεια*.

Τη συνέχεια των μελετημάτων με θεατρική θεματολογία κάνει η Χαρά Μπακονικόλα, «Εισβολείς και πρόσφυγες στο θέατρο του Καμπανέλλη» (σσ. 335 εξ.), εστιάζοντας στο *Βίβα Ασπασία* και την *Αυλή των θαιμάτων*. Σε άλλο θέατρο του Αργοστολίου, μας

μεταφέρει η μελέτη του Πέτρου Πετράτου, «Η λειτουργία του θεάτρου Αργοστολίου “Ο Κέφαλος” κατά τη διάρκεια της ιταλογερμανικής κατοχής» (σσ. 347 εξ.), ενώ στο χώρο της Κεφαλονιάς παραμένει το μελέτημα του ντόπιου ιστοριογράφου Άγγελου-Διονύση Δεμπόπου, «Κοινωνικές και θεσμοθετημένες συμπεριφορές στο εν Κεφαλληνία θέατρο» (σσ. 355 εξ.), συνεχίζοντας τα σχετικά με το θέατρο στην Κεφαλονιά δημοσιεύματά του· δημοσιεύει άκρως ενδιαφέροντα έγγραφα σχετικά με την καταστρατήγηση της απαγόρευσης σφυριγμάτων (1861), σχετικά με έναν αγανακτισμένο θεατή που συμπλέκεται με θεατρίνους (1861), την επέμβαση της αστυνομίας για να συντείσει ταραχοποιό (1861), ξυλοδαρμό έξω από το θέατρο (1861), μεθυσμένο βιολίστα μέσα στο θέατρο (1962 = 1862) και για διακοπή παράστασης από τις πιστολιές εκ μέρους των δύο κομμάτων που υποστήριζαν δύο διαφορετικές *primadonne* (1903, σατιρικό ποίημα στο *Ζηζάνιον*). Η Βαρβάρα Σπ. Γεωργοπούλου αλλάζει θέμα: «Η καλλιτεχνική αφετηρία του Σωκράτη Καραντινού την μεσοπολεμική περίοδο» (σσ. 373 εξ.), ενώ ο Διονύσης Ν. Μουσιούτης μας γυρίζει πάλι στα Επτάνησα: «Ο κανονισμός του θεάτρου “Απόλλων” της Ζακύνθου (1851)» (σσ. 387 εξ.). Κάπως πιο έμμεσα με το θέατρο σχετίζονται τα άρθρα των Νικόλαου Ξ. Καρπούζη, «Μεταβολές και μετασηματισμοί στο αστικό καρναβάλι της πόλης του Αργοστολίου Κεφαλληνίας κατά τον εικοστό αιώνα» (σσ. 453 εξ.) και του Ηλία Α. Τουμασάτου, «Ένα μεγάλο θέαμα με τα μάτια ενός θεατρικού συγγραφέα. Οι Ολυμπιακοί Αγώνες της Αθήνας (1896) και ο Χαράλαμπος Άννινος» (σσ. 503 εξ.).

Στη δεύτερη θεματική ενότητα «Β'. Ιστορία» δεν υπάρχουν μελετήματα που να ασχολούνται με το θέατρο.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

Θεωρία και αισθητική

ERIKA FISCHER-LICHTE, *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*. Translated by Saskya Iris Jain, London - New York, Routledge 2008, σελ. IX+232, ISBN 978-0-415-45856-6.

Πρόκειται για μια όχι συντομευτική μετάφραση της γερμανικής μονογραφίας *Ästhetik des Performativen* (κατά λέξη «Αισθητική του τελεστικού»), Frankfurt/M. 2004, για την οποία βλ. το άρθρο μου «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte» (σ' αυτόν τον τόμο). Ο λόγος της παρουσίασης της μετάφρασης δεν είναι τόσο για να ελέγξω την αγγλική απόδοση ενός αρκετά απαιτητικού γερμανικού κειμένου, γραμμένου εν μέρει στην ιδιάζουσα «γλώσσα των φαινομενολόγων», με πινελιές λογοτεχνίζουσες, διανοητικά λογοπαίγνια και ρητορικές στρατηγικές της πειθούς – πάντως, ευτυχώς, δεν είχε την ίδια τύχη όπως το *Postdramatisches Theater* του Hans-Thies Lehmann στην πολύ συντομευτική αγγλική και γαλλική του μετάφραση, βλ. *Παράβασεις* 4 (2002), σσ. 545-566–, η οποία μοιάζει αρκετά πειστική και πεισιτική, κοντά πάντως στο πνεύμα και το γράμμα του προτύπου, χωρίς φανερές επεμβάσεις και αλλαγές (μόνο η βιβλιογραφία εμφανίζεται κάπως deteutonized, με αφαίρεση γερμανικών τίτλων και προσθήκη αγγλόφωνων), αλλά για την εισαγωγή του Marvin Carlson, «Perpectives on performance: Germany and America» (σσ. 1-10), ο οποίος, έχοντας όπως κανένας άλλος μελετητής σήμερα την εποπτεία στην αμερικανική και την ευρωπαϊκή θεωρία του θεάτρου και των performances, όντως μάλιστα και δεινός ιστορικός του θεάτρου (βλ. Β. Πούγγε, «Ο Marvin Carlson ιστορικός και θεωρητικός του ευρωπαϊκού θεάτρου. Μια laudatio», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα*, Αθήνα 2006, σσ. 313-327), είναι και ο πιο ενδεδειγμένος να προβεί σε μια τέτοια αξιολόγηση και τοποθέτηση του έργου στη σχετική διεθνή βιβλιογραφία. Ξεκινά με τις διαφορές: στην Αμερική οι performance studies έχουν απομακρύνει την έννοια της performance περισσότερο από το θέατρο, απ' ό,τι στην Ευρώπη (βλ. S. Jackson, *Professing Performance: Theatre in the Academy from Philology to Performativity*, Cambridge 2004 και J. McKenzie, *Perform – or Else: From Disciplin to Performance*, New York 2001). Στην Αμερική διαχωρίζει βασικά δύο σχολές: της Νέας Υόρκης (με τον Richard Schechner και τον Victor Turner) και του πανεπιστημίου του Yale στο New Haven (με τον αυστριακό ιστορικό και θεωρητικό Alois Nagler ως εμβληματική μορφή, ο οποίος έφερε ήδη από το Μεσοπόλεμο την Theaterwissenschaft στην Αμερική), και του χώρου του Midwest, όπου το ενδιαφέρον ξεκίνησε κυρίως από κοινωνιολόγους και ανθρωπολόγους (Dwight Conquergood κτλ.). Συζητά σε έκταση τη θέση που δίνει η Fischer-Lichte στη μορφή του Max Herrmann στο Βερολίνο του Μεσοπολέμου ως θεμελιωτή της Θεατρολογίας στην Ευρώπη, ο οποίος από την αρχή διαχώρισε την παράσταση από το κείμενο και όρισε με σαφήνεια ότι αντικείμενο της νέας επιστήμης του θεάτρου είναι η σκηνική πραγματοποίηση και όχι το δραματικό κείμενο. Εξαιρεί επαινετικά και τα παραδείγματα που παρουσιάζει η Fischer-Lichte, τα οποία είναι από όλο τον διεθνή χώρο όχι μόνο από τη Γερμανία, και εξηγεί πως σε αντίθεση με την Αμερική, στη Γερμανία το θέατρο θεωρείται μια από τις κεντρικές εκφάνσεις του πολιτισμικού γίγνεσθαι, που βρίσκεται πάντα στο κέντρο δημόσιων συζητήσεων, ενώ πέρα από τον Ατλαντικό εκλαμβάνεται από τον πολύ κόσμο, ακόμα και σήμερα, κυρίως ως entertainment (για διαφοροποιήσεις βλ. τώρα το εξαιρετικό δίτομο έργο του Σάββα Πατσολίδη, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος. Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τ. 1 1620-1960, τ. 2 1960-2009, Θεσσαλονίκη 2010, βλ. την βιβλιοκρισία μου παρακάτω). Επι-

σημαίνει πως το concept της γνωστής θεατρολόγου, του enchantment (Verzauberung) του κόσμου, βρίσκεται στο ίδιο μήκος κύματος με την defamiliarization των ρωσικού φορμαλισμού, ο οποίος όμως ξεκίνησε τις σκέψεις του από την ύπαρξη ενός καλλιτεχνικού αντικειμένου, σε αντίθεση με τις θεωρίες μετά το performative turn, που δίνουν έμφαση στον χαρακτήρα του θεάτρου ως γεγονότος, όπου εμπλέκεται ο άνθρωπος στο σύνολό του ως embodied mind.

Εξαιρετικά διαφωτιστικές είναι οι παρατηρήσεις του για το κεντρικό concept της autopoietische feed-back Schleife (autopoietic feedback loop στη μετάφραση, στα ελληνικά περίπου «αυτόνομος, αυτοτροφοδοτούμενος διαδραστικός κύκλος», βλ. και Β. Πούχνης, «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία;», *Νέα Εστία* 84, τ. 167, τεύχ. 1832, Απρίλιος 2010, σσ. 781-787), που δημιουργείται κατά τη διάρκεια μιας παράστασης ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές, αυτονομείται σε αυτόνομη οντότητα ως ανακύκλιση ενέργειας, που δημιουργεί με τη σειρά της τις δύο πλευρές του γεγονότος, τους καλλιτέχνες και το κοινό. «The most central of these [the special critical terms] is autopoiesis, a term that to the best of my knowledge has so far been employed rarely if at all in American performance theory, despite its widespread use in such diverse fields as sociology, psychotherapy, management, anthropology, and organizational culture. The term was first utilized by the Chilean biologists Humberto Maturana and Francisco Varela to point to the unique self producing operations of living systems [*Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding*, Boston 1992, γερμ. 1987]. While all other kinds of machine produce something different from themselves, autopoietic systems are simultaneously producers and products, circular systems that survive by self-generation. Recently autopoiesis has entered American literary theory through the work of such critics as Joseph Taibbi [*Composite Fictions*, Minneapolis 2002] and Ira Livingstone [*Between Science and Literature: An Introduction to Autopoiesis*, Chicago 2006 – και οι δύο παραπομπές λείπουν από τις αναφορές της Fischer-Lichte], but, as Fischer-Lichte argues, the continually operating feedback loop provided in any performance event by the ongoing interactions of performers and audiences provides an even more fundamental example of this dynamic that can be provided by literature. It ties the living process of the theatrical event back to the fundamental processes of life itself, and as the creation of embodied minds on both sides of the loop (actors on the one side, spectators on the other) demonstrates not only how performance operates within human society, but why it is important, indeed essential. As a self-organizing system, as opposed to an autonomously created work of art, it continually receives and integrates into that system newly emerging, unplanned, and unpredictable elements from both sides of the loop» (σσ. 7 εξ.). Επίσης συζητά το concept της perceptual multistability, το «oscillating focus between the actor's specific corporeality and the character portrayed», η προσοχή του θεατή ανάμεσα σε «presence» και «representation» (βλ. το άρθρο μου προηγούμενος). Επίσης συζητά την έννοια της transformation σε σύγκριση με την αμερικανική θεωρία των performances (W. O. Beeman, «Performance Theory in an Anthropology Program», N. Stucky – C. Wimmer [eds.], *Teaching Performance Studies*, Carbondale 2002, σσ. 85 εξ.), όπου υπογραμμίζεται περισσότερο η ωφελμιστική και πραγματιστική πλευρά της «μεταμόρφωσης» του κοινού. Τελικά συγκρίνει το έργο της Fischer-Lichte με ένα βιβλίο της Αμερικανίδας Jill Dolan, *Utopia in Performance*, Ann Arbor 2005, όπου utopian performatives αποκαλούνται «small but profound moments in which performance calls the attention of the audience in a way that lifts everyone slightly above the present, into a hopeful feeling of what the world might be like if every moment of our lives were as emotionally voluminous, generous, aesthetically striking, and intersubjectively intense» (σ. 5). Αυτό κάπως θυμίζει τις απρόβλεπτες «ση-

μαδιακές στιγμές» του Jens Roselt (*Phänomenologie des Theaters*, München 2008), στις οποίες δημιουργείται η μοναδικότητα της κάθε παράστασης, σε πείσμα των προγραμματικών προδιαγραφών της σκηνοθεσίας (βλ. Β. Πούχνερ, «Θέατρο και Φαινομενολογία», *Θεωρητικά θεάτρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σσ. 425-576, ιδίως σσ. 455 εξ.). Οι small but profound moments είναι εκείνες οι στιγμές που δημιουργούν, κατά τη Fischer-Lichte, το «μαγικό» κόσμο, το enchantment (Verzauberung) του κόσμου. Αλλά και οι δύο μελετήτριες δεν εννοούν την ου-τοπία αυτή ως συγκεκριμένη βελτίωση ή σωτηρία του κόσμου· πρόκειται για μια νοητική διαδικασία (και σωματική εμπειρία ως embodied mind): «the synergy of the actor's embodiment and the spectator's willing imagination creates possibility, the potential for new understanding and insight charged by the necessity of intersubjectivity» (σ. 97). Τη μεταμορφωτική δύναμη της παράστασης εννοεί η αμερικανίδα μελετήτρια ως «the new worlds it creates with each shoring, the potential ... of feeling myself part of a public newly constituted, held together in the moment of performance by a filament of faith» (σ. 99).

Μετά την λεπτομερειακή ανάλυση των θέσεων της Fischer-Lichte (βλ. το παραπάνω άρθρο) δεν χρειάζεται να επιμείνουμε εδώ στις βασικές διαφορές που χωρίζουν οφθαλμοφανώς τις δυο μονογραφίες. Ο Carlson άλλωστε αναφέρει αυτή τη συγγένεια με την εργασία της Dolan μόνο και μόνο για να δείξει πως υπάρχουν και άλλες φωνές στη σημερινή αμερικανική θεωρητική συζήτηση για τις performances. «In the formation of modern American performance theory, aesthetics in general and theatre in particular have often been sidelined or outright rejected as areas of particular interest. In the present book, even more specifically and extensively than Dolan, Fischer-Lichte, restores these areas of interest to the center of performance studies» (σ. 10). Αυτό, μπορούμε να προσθέσουμε εδώ, ανταποκρίνεται και στη δική του αντιμετώπιση της θεωρίας των performances, που στο διαφωτιστικό του βιβλίο M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London - New York 1996 (δεύτερη έκδοση 2004) εκλαμβάνει την τελεστικότητα πάντα από την οπτική γωνία της θεατρολογίας –βλ. τη βιβλιοπαρουσίαση μου στην *Παράβαση* 3 (2000), σσ. 305-320 και στο βιβλίο *Από τη θεωρία του θεάτρον στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρον στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2003, σσ. 77-104–, όπως άλλωστε και η Fischer-Lichte, που δεν αφήνει ούτε στιγμή το χώρο της «αισθητικής» χρήσης της τελεστικότητας, στο θέατρο, την action art, event art, body art, solo art, happenings, performances κτλ. από τη δεκαετία του 1960.

Τέτοιες μεταφράσεις είναι χρήσιμες και διαφωτιστικές, όπως άλλωστε και η Εισαγωγή του Marvin Carlson, γιατί επισημαίνουν, πόσο διαφορετικές είναι συχνά οι θεωρητικές προσεγγίσεις σε θεατρικά φαινόμενα στις δύο πλευρές του Ατλαντικού και πόσες παρεξηγήσεις δημιουργούνται από τις ανομολόγητες και ημισυνειδητοποιημένες διαφορές στα πολιτιστικά δεδομένα στους δύο χώρους αυτούς, που κατέχουν ηγεμονική θέση στην ακαδημαϊκή συζήτηση του δυτικού κόσμου.

ROBERT LEACH, *Theatre Studies. The basics*, London - New York, Routledge 2008, σελ. X+194, ISBN 978-0-415-42639-8.

Ο εκδοτικός οίκος Routledge, που εκδίδει πλέον ένα σημαντικό μέρος της σχετικής με τις θεατρικές θεωρίες και τις θεωρίες των performances, των σχετικών readers και μονογραφιών και ελέγχει ένα ικανό μέρος της σχετικής αγοράς, παρουσιάζει μια νέα εισαγωγή στις θεατρικές σπουδές, στην εκδοτική του σειρά «The Basics», όπου έχει δημοσιεύσει έως τώρα εισαγωγές σε πολλούς επιστημονικούς κλάδους, από την ανθρωπολογία και την αρχαιολογία έως τη World Musik (σε αλφαβητική σειρά). Ο Robert Leach, καθηγητής στο πανεπιστήμιο της Cumbria, έχει εμφανιστεί ως τώρα με τις μονογραφίες *Makers of Modern Theatre*, London - New York 2004 και *Theatre Workshop: Joan Littlewood and the Making of British Theatre*, 2006. Το προκειμένο μικρό βιβλίο, που δεν προσποιείται ότι είναι κάτι περισσότερο απ' ό,τι είναι, μια εύπεπτη και απλουστευτική εισαγωγή για φοιτητές και ενδιαφερόμενους, διαθέτει και «boxes», ενδιάμεσα κείμενα γραμμένα σε άλλο φόντο, ώστε να τραβούν την προσοχή, όπως αυτό συνηθίζεται σε τέτοιου είδους εγχειρίδια. Για τους σκοπούς του εγχειρήματος πληροφορεί το σύντομο Preface, το οποίο δίνει και έμφαση στην αναγκαία ύπαρξη του θεάτρου και την ευεργετική απασχόληση μαζί του, σε αντίθεση με τα τεχνολογικά media, όπου δεν επικοινωνούμε πια με ζωντανούς ανθρώπους: «This book tries to treat the basics of modern theatre, to raise at least some contemporary ideas, problems, concerns, but the subject is so colossal it cannot claim the last word even on the basics. Some of its limitations are obvious. It only attempts to address issues in the theatre of the West. There is a vast theatre culture beyond the West in India, China, Indonesia, all over Africa and among all sorts of people, which is not even mentioned in this book. A line had to be drawn somewhere. The book aims to air ideas about Western modern theatre, to explain, to illustrate, to stimulate. Its basic premise is that theatre and drama offer a unique combination of thinking and doing, and that anybody who tries to practice it, at however simple a level, will gain by it. This book tries to suggest the links between theory and practice (which explains why some chapters move from the very theoretical suddenly into absolutely hands-on practical). There is an implicit belief in the integration of theory and practice which underlies everything that is written here. Perhaps the link is in the explorations and references to theatre practitioners – actors, playwrights, stage designers, directors – from the past and the present, whose thoughts and achievements this book so frequently draw on» (σσ. IX εξ.). Η εισαγωγή αναφέρεται βέβαια σε αγγλόφωνο drama department, που έχει πρακτική και επιστημονική εκπαίδευση.

Το έργο διαρθρώνεται σε οκτώ θεματικές ενότητες και μικρά κεφάλαια, τα οποία διαθέτουν «κουτάκια» με κείμενα τυπωμένα σε διαφορετικό φόντο, ένα summary επίσης χαρακτηρισμένο με τέτοιο τρόπο, και μια σύντομη βιβλιογραφία για further reading (μόνο με αγγλόφωνη βιβλιογραφία, εννοείται). Κατ' αυτόν τον τρόπο παρουσιάζονται οι εξής θεματικές ενότητες: 1) Performance (Playing, Performance – performative – performativity, All the world's a stage, Reading performance, Performance and identity), 2) The text (Text and texts, Playwrights and writers of plays, The playtext, Dramatic structures, Devising), 3) Dramatic form (Tragedy, Comedy, Tragicomedy, Epic, Documentary and agitprop, Farce, Melodrama, The well-made play, Dramatic form deconstructed), 4) Theatre and history (The necessity of history, Historical evidence, Drama and society), 5) Acting (A body in space, The paradox of acting, Realism in acting, Creativity and tradition, Alienation, Acting in the holy theatre, The mastery of movement, Speaking a text), Directing (Historical, The great directors, The contemporary director, First tasks, Before rehearsals, Rehearsals, The

last lap), 7) Scenography (Theatre architecture, Stage design, On stage, LX – stage lighting, Running the show, Theatre beyond theatre), 8) The audience (The drama's patrons, The horizon of expectation, The theatrical event, Conventions, Audience and performance). Το καλογραμμένο handbook διαβάζεται ευχάριστα και τελειώνει με ένα γλωσσάριο, μια πολύ σύντομη βιβλιογραφία και το ευρετήριο.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

GÜNTER BERGHAUS, *Theatre, Performance and the Historical Avant-garde*, New York, Palgrave Macmillan 2005 (paperback 2010), σελ. XXII+374, εικ., χάρτες, διαγράμματα, ISBN 978-0-230-61752-0.

Η εκδοτική σειρά Palgrave Studies in Theatre and Performance History έχει παρουσιάσει ως τώρα μια ολόκληρη σειρά από βασικά μελετήματα σχετικά με την ιστορία του θεάτρου και των performances. Ο παρών τόμος προέρχεται από μια σειρά μαθημάτων στο χρονικό διάστημα 1989-1999 στο πανεπιστήμιο του Bristol και 2001-2002 στο Brown University στην Providence. Συνοδεύεται και από δεύτερο τόμο, που δημοσιεύτηκε την ίδια χρονιά στον ίδιο εκδοτικό οίκο, *Avant-garde Performance: Live Events and Electronic Technologies*, 2005, που καλύπτει τα αντίστοιχα γεγονότα από το 1960 ως το 2000, βασισμένος στο γεγονός, πως μεγάλο μέρος της Νέας και Σύγχρονης Πρωτοπορείας βασίζεται στον κλασικό μοντερνισμό της στροφής του αιώνα (1900). Αυτό που διαχωρίζει το βιβλίο αυτό από παρόμοια εγχειρήματα, είναι ο ιστορικός του χαρακτήρας και προσανατολισμός –παρά τις θεματικές ενότητες που ακολουθούν τα ρεύματα και μανιφέστα των -ισμών, ο συγγραφέας αφηγείται θεατρική ιστορία πάνω σ' ένα πολύ πλούσιο υλικό– και η πολύ πυκνή τεκμηρίωση (και μόνο οι υποσημειώσεις καλύπτουν πάνω από 40 σελίδες, και 60 σελίδες η βιβλιογραφία που παρατίθεται διαιρημένη κατά θεματικές ενότητες). Υπάρχουν και μερικά boxes με διαγράμματα και χρονολογικούς πίνακες, χάρτες και μια αρκετά πλούσια εικονογραφία. Ο τόμος παρακολουθεί τις εξελίξεις σε μια πραγματικά διεθνική βάση, και στη βιβλιογραφία λείπει η συνηθισμένη αποκλειστικότητα των αγγλόφωνων αναφορών. Δίνεται αρκετός χώρος στις διασυνδέσεις των υφολογικών ρευμάτων και κινήσεων μεταξύ τους, στις εκφάνσεις τους στις διάφορες τέχνες και στην ευρύτερη πολιτισμική τους ένταξη. Ως προς τα ρεύματα των -ισμών η ανάλυση δεν είναι εξαντλητική, αλλά περιορίζεται στα κυριότερα φαινόμενα.

Η πρώτη θεματική ενότητα, που έχει εισαγωγική λειτουργικότητα, καταπιάνεται και με τις ιστορικές εξελίξεις οι οποίες οδήγησαν στον μοντερνισμό και την πρωτοπορεία και οριοθετεί και τις έννοιες της modernity και της avant-garde: «Introduction: The Genesis of Modernism and of the Avant-garde» (σσ. 1 εξ.), έχοντας τα εξής κεφάλαια: Modern - Modernity - Modernism, The Evolution of Modernity: Paris in the Nineteenth Century, Preparing the Ground for Modernism: Romanticism, Realism, Symbolism, The Crisis of Modernity and the Advent of Modernism, The Concept of the Avant-garde, Avant-garde - Modernism and the Mainstream, Toward an Avant-garde Conception of the Performing Arts: Alfred Jarry and Wassily Kandinsky. Είμαι πεπεισμένος, πως ήδη η αναφορά των κεφαλαίων και μόνο διαφωτίζει αρκετά το περιεχόμενο. Η δεύτερη ενότητα αναφέρεται στον «Expressionism» (σσ. 55 εξ.): Introduction, Expressionist Theatre –a General Characterization, Kokoschka's *Murderer Hope of Women*, Lothar Schreyer's *Sturmbühne* and *Kampfbühne*, Laban- Wigman and the Expressionist Dance Theatre, Expressionism in

the Theatre of the Weimar Republic. Ο μελετητής, λοιπόν, δεν ξεκινά με τον Νατουραλισμό, Ιμπρεσιονισμό, Συμβολισμό, Νεορομαντισμό κτλ., αλλά κατ' ευθείαν με τα προχωρημένα στάδια της πρωτοπορείας, τα οποία στρέφονται μαχητικά και επαναστατικά ενάντια στην αστική αισθητική και κοσμοθεωρία. Έτσι δεν προκαλεί έκπληξη, πως τη συνέχεια κάνει ο «Futurism» (σ. 91 εξ.): Marinetti's Sociopolitical Concept of «Art as Action», Futurist Political Action Theatre, The Engineering of Theatre Scandals, The Futurist Soirées (*serate*) as a New Type of Performance Art, Futurist Experiments with New Theatrical Formats, Balla and Depero's Plastic Complexes and Mechanical Ballets, Pramponilin's Vision of an Actorless Electromechanical Theatre, The Gallery Performances, Artist Cabarets and Banquets, The Futurist March into the Mainstream, και το αντίστοιχο «Dadaism» (σ. 135 εξ.): Introduction: From Expressionism and Futurism to Dadaism, Hugo Ball, the Cabaret Voltaire, and Zurich Dada, Dada in Berlin, Dada in Paris, Dada Art and Anti-Art, Dada Performance Art, Dada's Originality and Contribution to the Theatre, καθώς και Constructivism (σ. 181 εξ.): Terminology and General Introduction, Constructivism in Russia, International Constructivism, The Bauhaus, Constructivist Theatre in Russia, Theatre at the Bauhaus, Constructivism Conquers the Mainstream.

Ακολουθεί ακόμα ένας επίλογος «The Postwar Revival of Modernism and of the Avant-garde» (σ. 233 εξ.), οι εκτενέστετες υποσημειώσεις (σ. 239-282) και η έκπληξη του τόμου αυτού, η πλουσιότετη βιβλιογραφία (σ. 283-342), η οποία χωρίζεται στις εξής ενότητες: Concepts of Modernity, Modernism, and of the Avant-garde (σ. 283 εξ.), General Aspects of Avant-garde and Modernist Art, Theatre, and Performance (σ. 291 εξ.), Alfred Jarry (σ. 295 εξ.), Wassily Kandinsky and Early Abstractionism (σ. 297 εξ.), Expressionism (σ. 298 εξ.), German Expressionistic Dance (σ. 306 εξ.), Futurism (σ. 309 εξ.), Dada (σ. 318 εξ.), Constructivism: General and Russian (σ. 329 εξ.), Bauhaus and German Constructivism (σ. 336 εξ.). Η βιβλιογραφία αυτή είναι ιδιαίτερα πολύτιμη, γιατί φτάνει ως το 2000 περίπου και συμπεριλαμβάνει όλες τις ευρωπαϊκές γλώσσες. Ο τόμος, που διαφέρει ευχάριστα από το mainstream της σημερινής βιβλιογραφίας για την κλασική πρωτοπορεία, κλείνει με ένα ευρετήριο ονομάτων (σ. 345 εξ.) και πραγμάτων (σ. 359 εξ.).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

KENNETH PICKERING, *Key Concepts in Drama and Performance*, New York, Palgrave Macmillan 2005 (2nd edition 2010), σελ. XV+292, ISBN 978-0-230-24147-3.

Η πληθώρα των drama departments στον αγγλόφωνο χώρο με ποικίλα προγράμματα σπουδών και αποκλίνοσες, μεταξύ τους, ειδικεύσεις, οδηγεί σε μια ολόκληρη βιομηχανία συγγραμμάτων και εγχειριδίων που καταπιάνονται, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, με την εισαγωγή στο θέατρο και στις θεατρικές σπουδές. Το παρόν βιβλιαράκι ανήκει στη σειρά Palgrave Key Concepts, που εισάγει σε διάφορες επιστήμες, και έχει μια λημματική διάρθρωση σε μορφή μικρού λεξικού για έννοιες και concepts. Η δεύτερη έκδοση μέσα σε πέντε χρόνια τεκμηριώνει την αυξημένη ζήτηση αυτού του είδους των βοηθημάτων, που υπόσχονται εύπεπτη επιφανειακή πληροφόρηση και άμεση χρηστικότητα. Όπως το δηλώνει η σύντομη εισαγωγή: «This is not another book of drama theory: there are plenty of those and some are unspeakably dull» (σ. XII). Η μελετήτρια, όπως δηλώνει η ίδια εισαγωγή, βασίζεται κυρίως σε τέσσερα βιβλία: την *Ποιητική* του Αριστοτέλη, τα βιβλία του

Στανισλάφσκι, τους *Messingskauf Dialogues* του Μπρεχτ και το *Towards a Poor Theatre* του Grotowski. Η δομή και ομαδοποίηση των λημμάτων ακολουθεί έναν απλό ορισμό: δράμα είναι «plays performed in a particular way in a designated space to a defined group of spectators». Από αυτό τον ορισμό προκύπτουν οι πέντε θεματικές ενότητες: Textual Concepts, Performance Concepts, Production Concepts («in a particular way»), Staging Concepts («in a designated space»), Critical Concepts («to a defined group of spectators»). Κάθε θεματική ενότητα έχει μια μικρή εισαγωγή και μετά ακολουθούν τα λήμματα (με cross references και στο τέλος πολύ σύντομα further readings). Σε μια τέτοια διάρθρωση εγκυκλοπαιδικής χρήσης η ποιότητα εξαρτάται από το θεματικό εύρος των λημμάτων και το περιεχόμενό τους. Π.χ. η πρώτη ενότητα για τα θεατρικά κείμενα περιλαμβάνει τα εξής λήμματα: Absurdism/Theatre of the Absurd, Act, Action, Actor-generated text, Allegory, Anti-hero, Aristotelian (or Neo-classical) unities, Autobiography, Chronicle history play, Climax, Comedy, Denouement, Devising, Dialogue, Dramatic irony, *Dramaturg*, Dramaturgy/dramaturgy of the actor, Episode, Exposition, Farce, Flashback, Hero, Melodrama, Monologue, Montage, Mystery Plays (Mysteries), Passion Play, Peripeteia, Play within a play, Plot, Political drama, Protagonist, Scene, Script, Soliloquy, Stage directions, Structure, Sub-plot, Subtext, Theatre language, Theatre of the Absurd, Tragedy, Units, Verbatim theatre, Well-made play, Women's Theatre. Δε θα μπω στον πειρασμό να σχολιάσω τις επιλογές, τις ελλείψεις, τις ιεραρχήσεις ως προς την έκταση κτλ. Η αδυναμία μιας τέτοιας μεθόδου είναι φανερή. Η τάση για αυθαιρεσία και trendiness είναι πιο φανερή στις υπόλοιπες ενότητες. Performance Concepts: Acting styles, Action, Actor/acting, Alienation, Aside, Beats, Carnival, Character, Chorus, Commedia dell'arte, Conventions, Cultural performance, Energy, Frame analysis, Gesture, Gestus, Given circumstances, Impersonation, Improvisation, Incidental music, In the Moment, Mask, Mimesis, Motivation, Naturalism, Performance research, Performative, Personification, Ritual, Role/role play, Shaman, Soliloquy, Through line, Upstage, Vocalisation. Συνεχίζω την απαρίθμηση, γιατί γίνεται όλο και πιο προβληματική. Production Concepts: Agit/Prop, Communion, Community theatre/drama, Constructivism, Cruelty, Director and directing, Documentary drama, Durational performance, Environmental theatre, Epic Theatre, Expressionism, Forum theatre, Governing idea, Physical Theatre, Poetic drama, Poor Theatre, Site specific, Theatre of Communion, Theatre of Cruelty, Theatre of the Oppressed, Total theatre. Παρά τις επαναλήψεις και παραπομπές σε άλλα λήμματα δημιουργείται μια εύλογη σύγχυση. Staging Concepts: Arena staging, Box set, Constructivism, Costume, Decorating the stage, Design concept, Discovery, Empty space, Entrances, Found space, Form, Fourth wall, Lighting, Make-up, Properties, Proscenium arch, Realism, Scenography, Set/setting, Stage left/right, Stage machinery, Street theatre, Surrealism, Symbolism, Theatre form, Theatre in the Round, Theatre space, Wings. Και γιατί τα Critical concepts αφορούν τους θεατές (βλ. παραπάνω), μένει ανατιολόγητο: Actor-audience relationship, Analysis, Applied Drama, Audiences, Authenticity, Catharsis, Codes of communication, Context and contextual studies, Critic, Deconstruction, Drama study, Ideology, Interculturalism, Intertextuality, Intervention Theatre, Liminality, Negotiated meaning, Paratheatre, Perception, Postmodernism, Praxis, Reception, Semiotics/theatre, Sign system, Text, Theatre Anthropology, Theatre of testimony, *Zeitgeist*. Πρόκειται για κατακρεούργηση και κατακερμάτωση σύνθετων θεωριών που δεν μπορούν να παρουσιαστούν και να εξηγηθούν με τέτοιο απλουστευτικό τρόπο. Αν το συγκρίνει κανείς με το *Metzler Lexikon Theatertheorie* 2005, βλ. *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 692-696, φαίνεται η χτυπητή διαφορά: εκεί τα λήμματα είναι πολύ πιο μεγάλα, λιγότερα, αναπτύσσονται από ιστορική και θεωρητική άποψη μια επεξηγηματική αφήγηση και συστηματική της εκάστο-

τε έννοιας και συνοδεύονται από επαρκή βιβλιογραφική τεκμηρίωση. Σε τι θα βοηθήσει έναν φοιτητή της Θεατρολογίας αυτό το λημματολογικό συνονθύλευμα;

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

FREDA CHAPPLE – CHIEL KATTENBELT (eds.), *Intermediality in Theatre and Performance*. IFTR/FIRT Theatre and Intermediality Working Group, Amsterdam - New York, Rodopi 2006 (Themes in Theatre. Collective Approaches to Theatre and Performance 2), σελ. 266, 53 εικ., ISBN 978-90-420-1629-3.

Intermediality είναι μια από τις κεντρικές ιδέες στις συζητήσεις γύρω από τις σχέσεις του θεάτρου με τα media, η οποία κινείται σε δύο επίπεδα: σε ποιο βαθμό έχουν διεισδύσει τα τεχνολογικά media στη σύμπραξη των τεχνών της σκηνικής τέχνης, και σε ποιο βαθμό το ίδιο το θέατρο είναι ένα medium –βλ. H. Schoenmakers et al. (eds.), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen - Analysen - Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2008, βλ. και τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 10 (2010), σσ. 463-470-. Η συζήτηση αυτή δυσχεραίνεται από το γεγονός ότι δεν υπάρχει καμιά συμφωνία ανάμεσα στους ειδικούς της media science, τι ακριβώς είναι τελικά ένα medium, με αποτέλεσμα ο διάλογος με τη Θεατρολογία να είναι εκ των προτέρων καταδικασμένος σε μια κάπως γενικόλογη αοριστολογία (βλ. επίσης Β. Πούχνερ, *Μια Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ. 259-274). Ο συλλογικός τόμος της Επιτροπής για το Θέατρο και την Intermediality της FIRT δεν αλλάζει βέβαια την κατάσταση. Το οπισθόφυλλο πληροφορεί για τους σκοπούς και τα αποτελέσματα του τόμου με τον γνωστό, κάπως διαφημιστικό τρόπο: «*Intermediality: the incorporation of digital technology into theatre practice, and the presence of film, television and digital media in contemporary theatre is a significant feature of twentieth-century performance. Presented here for the first time is a major collection of essays, written by the Theatre and Intermediality Research Group of the International Federation for Theatre Research. The book draws on the history of ideas to present a concept of intermediality as an integration of thoughts and medial processes, and it locates intermediality at the inter-sections situated in-between the performers, the observers and the confluence of media, medial spaces and art forms involved in performance at a particular moment in time. Referencing examples from contemporary theatre, cinema, television, opera, dance and puppet theatre, the book puts forward a thesis that the intermedial is a space where the boundaries soften and we are in-between and within a mixing of space, media and realities, with theatre providing the staging space for intermediality*». Επομένως δεν τίγεται καν το ζήτημα, σε ποιο βαθμό θέατρο είναι το ίδιο, ή μπορεί να είναι ένα medium.

Η Εισαγωγή των εκδοτών, «Key issues in intermediality in theatre and performance» (σσ. 11 εξ.), ξεκινά μ' ένα ρητό αξιοπρόσεκτης αυτογνωσίας: «Every good book needs a reason for writing – otherwise one should properly remain silent». Προβάλλουν βέβαια έναν πολύ πιο σύνθετο προβληματισμό, απ' ό,τι το οπισθόφυλλο, τον οποίο αξίζει θα αναλύσουμε για μια στιγμή: «In looking to define intermediality, our starting point is that a significant feature of contemporary theatre is the incorporation of digital technology into theatre practice, and the presence of other media within theatre productions. In turn, film, television and digital media reference theatre in a variety of ways. Therefore, a first assumption is that intermediality is associated with the blurring of generic boundaries, crossover and hybrid

performances, intertextuality, intermediality, hypermediality and a self-conscious reflexivity that displays the devices of performance in performance». Η ύπαρξη και χρήση αυτών των μέσων έχουν οδηγήσει σε «new models of representation; new dramaturgical strategies; new ways of structuring and staging words, images and sounds; new ways of positioning bodies in time and space; new ways of creating temporal and spatial interrelations. These new modes of representation are leading to new perceptions about theatre and performance and to generating new cultural, social and psychological meanings in performance» (σ. 11). Αυτή η σύμπραξη αρχίζει ήδη με την κλασική πρωτοπορεία.

Και συνεχίζει σχετικά με τον τόμο: «In looking to identify and define the essence of intermediality in theatre and performance, we present a variety of interpretative strategies into research on theatre, performance and intermediality. Informed directly by theatre practice we place theatre and performance at the heart of the intermediality and “new” media debate. Locating theatre and performance as the focal point from which we survey, receive and re-engage with the media of film, television and the digital technologies foregrounds the performance process as integral to the intermedial exchange. Although at first sight, intermediality might appear to be a technologically driven phenomenon it actually operates, at times, without any technology being present. Intermediality is about changes in theatre practice and thus about changing perceptions of performance, which become visible through the process of staging. We locate intermediality at a meeting point in-between the performers, the observers, and the confluence of media involved in a performance at a particular moment in time. The intermedial inhabits a space in-between the different realities that the performance creates and thus it becomes, at the minimum, a tripartite phenomenon. Intermediality is a powerful and potentially radical force, which operates in-between performer and audience; in-between theatre, performance and other media; and in-between realities – with theatre providing a staging space for the performance of intermediality. In addition, intermediality is positioned in-between several *conceptual frameworks* and *artistic/philosophical movements*. We see intermediality as part of a wider movement in which all postmodern arts and media are involved. Therefore, intermedial performance incorporates some, but not all of the features of postmodernism. Similarly, research into intermedial performances draws on some key areas of, but not the whole of contemporary theories about *performance, perception and media*. As the nomae of the research work group implies, intermedial researchers inhabit the *space of the in-between*. We put forward the proposition that intermediality in theatre and performance is about the process of how something that appears fixed becomes different, and our conceptual framework reflects the processes of change» (σ. 12).

Αυτή η θέση και λειτουργία της παράστασης (στο θέατρο και στις performances) ως γεγονός «in-between» θυμίζει πολύ τις θεωρίες της Fischer-Lichte (βλ. το άρθρο μου «Αισθητικές στρατηγικές της τελεστικότητας. Νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte», στον παρόντα τόμο), αν και εκείνη δεν χρησιμοποιεί για την αυτοποιετική feedback-Schleife, τον αυτοτροφοδοτούμενο αναδραστικό κύκλο μεταξύ ηθοποιών/performers και θεατών/παρευρισκομένων, τον όρο intermediality. Όπως είναι φανερό από την παράγραφο, που παραθέσαμε αυτούσια, υπάρχουν διάφορες προσεγγίσεις στην έννοια αυτή: η ίδια η working group προφανώς «ψάχνεται» να βρει κάποιον οριστικό ορισμό για μια εν τέλει φευγαλέα έννοια, η οποία φαίνεται πως και γνωσιολογικά βρίσκεται στο «ενδιάμεσο», ωστόσο έχει καθιερωθεί ως γνωστικό αντικείμενο σε κάποια ευρωπαϊκά πανεπιστήμια, και μάλιστα σε ινστιτούτα Θεατρολογίας (ή της Επιστήμης του Θεάτρου, του Κινηματογράφου και των Μέντια). Αυτή η εγγενής αοριστία του «ενδιάμεσου», ακόμα και ανά-

μεσα σε επικοινωνήσιμους και μονοσήμαντους ορισμούς, διαφαίνεται και από ένα άλλο statement της ομάδας εργασίας, όπου κυριαρχεί το «εμείς», δηλαδή το τι θεωρούν και εκλαμβάνουν τα μέλη της ομάδας ως intermediality: «Our thesis is that the intermedial is a space where the boundaries soften – and we are in-between and within a mixing of spaces, media and realities. Thus, intermediality becomes a process of transformation of thoughts and processes where something different is formed through performance. In our concept of intermediality, we draw on the history of ideas to locate intermediality as a re-perception of the whole, which is re-constructed through performance» (σ. 12). Σε τέτοιες διαπιστώσεις διαφαίνεται κάπως η παλαιά παραβολή του κοσμοθεάτρου σε μια πιο νέα, μεταμοντέρνα εκδοχή, αυτή τη φορά όχι κοινωνιολογική (βλ. τη θεατρο-κοινωνιολογία του Uri Rapp) αλλά ως προς τα media. Αλλά αν δεν ορίζεται ως medium το καθαρά τεχνολογικό medium (τυπογραφία, κινηματογράφος, τηλέφωνο, τηλεόραση, ηλεκτρονικός υπολογιστής κτλ.), τότε τι είναι ένα «μέσο» και σε τι διαφέρει από τα άλλα φαινόμενα του επιστητού; Σ' αυτό δεν βοηθάει ο κοφτός ορισμός του McLuhan, πως «medium is the message», γιατί το περιεχόμενο της μετάδοσης ενός μηνύματος είναι σε κάποιο βαθμό και σε κάποια έκταση και ερμηνευτική δημιουργία του λήπτη.

Αλλά ας παρακολουθήσουμε την εισαγωγική συζήτηση παρακάτω. Ακολουθεί ένα τμήμα με τίτλο «Mapping the intermedial discourse», όπου συζητούνται απόψεις ορισμένων θεωρητικών, που αποτελούν και τη βάση του προβληματισμού ορισμένων άρθρων του τόμου. Η εισαγωγή καταλήγει σε τέσσερα σχήματα, τα οποία διαφωτίζουν οπτικά τη συσχέτιση του θεάτρου με τα media: το πρώτο τοποθετεί το θέατρο στο κέντρο ενός δυναμικού τριγώνου ανάμεσα σε word (literary theatre), sound (music theatre) και image (visual theatre)· το δεύτερο τοποθετεί το τρίγωνο του θεάτρου ανάμεσα σε άλλες τρεις έννοιες: body, space και time (με το σχολιασμό, πως στο post-dramatic theatre το αρχικό τρίγωνο δεν είναι πια τόσο εμφανές)· στο τρίτο σχήμα, που παρουσιάζει «Theatre, performance and technology: Live and mediated, analogue and digital», το σχήμα 2 τοποθετείται στο κέντρο ανάμεσα σε δύο ημίκυκλους που οριοθετούν και διαχωρίζουν με δύο άξονες το χώρο του digital από το analogue, και το live από το mediated· το τελικό σχήμα (το τέταρτο), Intermediality in theatre and performance, εγγράφει στον χωρισμένο στα τέσσερα κύκλο ένα τετράγωνο, το οποίο περιβάλλει το αρχικό τρίγωνο και χωρίζεται σε τέσσερα τετράγωνα: the theatrical, the sonic, the cyberspatial, the cinematic/televsual. Η τοποθέτησή του όμως σε σχέση με το αρχικό θεατρικό τρίγωνο, word, sound, image, και τις τρεις άλλες concepts που το περιβάλλουν, body, space, time, δεν μαρτυρεί καμιά εγγενή σχέση, ούτε με τις αντιθέσεις live/mediated και analogue/digital. Το παραδέχεται και η ανάλυση του σχήματος: «Here we see that theatre has become a *hypermedium* and home to all. It provides a space where the art forms of theatre, opera and dance meet, interact and integrate with the media of cinema, television, video and the new technologies; creating profusions of texts, inter-texts, inter-media and spaces in-between. It is in the intersections and the spaces in-between the intersections that we locate intermediality. Our model places theatre and performance at the heart of the new media debate, and locates intermediality at a meeting point in-between the performers, the observers, and the confluence of media involved in a performance at a particular moment in time, with theatre providing the staging of intermediality» (σ. 24). Είναι φανερό πως τα σχήματα αυτά δεν έχουν προωθήσει πολύ την αρχική συζήτηση και τις αρχικές θέσεις εργασίας. Μολοντούτο το τελικό σχήμα επαναλαμβάνεται ακόμα τρεις φορές στην αρχή κάθε θεματικής ενότητας, για να το εμπειδώσει καλύτερα ο αναγνώστης.

Τα ίδια τα 15 άρθρα χωρίζονται συμμετρικά σε τρεις θεματικές ενότητες, από τις οποίες η πρώτη αφιερώνεται στο θέμα «Performing intermediality»: ο Ch. Kattenbelt, «Theatre as

the art of the performer and the stage of intermediality» (σσ. 29 εξ.), αναπτύσσει περαιτέρω την υπόθεση του θεάτρου ως hypermedium, ο R. Remshardt, «The actor as intermedialist: remediation, appropriation, adaptation» (σσ. 41 εξ.), εστιάζει στον ηθοποιό (συγκεκριμένα στην Eleonora Duse και τη Sarah Berhardt), ο A. Lavender, «Mise en scène, hypermediacy and the sensorium» (σσ. 55 εξ.), επικεντρώνεται, με την ανάλυση ορισμένων παραδειγμάτων, στη σκηνοθεσία, η S. Merx, «*Swann's way*: video and theatre as an intermedial stage» (σσ. 67 εξ.), συνεχίζει την περιγραφή συγκεκριμένων παραδειγμάτων, και η F. Chapple, «Digital opera: intermediality, remediation and education» (σσ. 81 εξ.) αναλύει την όπερα των Μπρεχτ και Weill *Ανοδος και πτώση της πόλης Mahagonny*. Το δεύτερο τμήμα στρέφεται στην πρόσληψη: «Intermedial perceptions»: ο P. M. Boenisch, «Aesthetic art to aesthetic act: theatre, media, intermedial performance» (σσ. 103 εξ.), αντικαθιστά τη λέξη αισθητική με το ρήμα *αίσθησθαι*, δηλ. αισθάνομαι, προσλαμβάνω με τις αισθήσεις, που του φαίνεται πιο κατάλληλο για την ολόσωμη πρόσληψη των σημερινών μορφών θεατρικών παραστάσεων, ο Chr. B. Balme, «Audio theatre: the mediatization of theatrical space» (σσ. 117 εξ.), προβληματίζεται για το walkman theatre, πειραματικές μορφές παραστάσεων, όπου οι θεατές εξερευνούν έναν άγνωστο ή και γνωστό χώρο, ακολουθώντας τις οδηγίες που λαμβάνουν από ένα walkman, όπως χρησιμοποιείται και σε μουσεία, εκκλησίες και αρχαιολογικούς χώρους· η M. Wagner, «Of other bodies: the intermedial gaze in theatre» (σσ. 125 εξ.), αναλύει μια αργεντινή παράσταση της *Hamletmaschine* του H. Müller με κούκλες, ο R. Nelson, «New small screen spaces: a performative phenomenon» (σσ. 137 εξ.), ασχολείται μεταξύ άλλων με τα βίντεο στα κινητά τηλέφωνα, και ο P. M. Boenisch, «Mediation unfinished: choreographing intermediality in contemporary dance performance» (σσ. 151 εξ.), αναλύει μορφές διάδρασης των ζωντανών χορευτών με digital bodies στο σύγχρονο έντεχνο χορό. Το τρίτο τμήμα στρέφεται στο «έργο»: «From adaptation to intermediality»: ο Th. Kuchenbuch, «Theoretical approaches to theatre and film adaptation: a history» (σσ. 169 εξ.), προσφέρει μια ανάλυση των θεωρητικών συζητήσεων για τις σχέσεις του κινηματογράφου με το θέατρο από τις αρχές του 20^{ου} αιώνα, ο K. Gruber, «The staging of writing: intermediality and the avant-garde» (σσ. 181 εξ.), εστιάζει στις συναισθητικές αντιλήψεις της πρωτοπορίας στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, ο J. Callens, «*Shadow of the Vampire*: double takes on *Nosferatu*» (σσ. 195 εξ.), αναλύει την ταινία του Elais Merhige (2000) για τα γυρίσματα του κλασικού φιλμ του F. W. Murnau (1922), η H. Shani, «Modularity as a guiding principle of theatrical intermediality. *Me-Dea-Ex*: an actual-virtual digital theatre project» (σσ. 207 εξ.), παρουσιάζει ένα εβραϊκό θεατρικό πείραμα του 2003, και ένα άλλο τέτοιο παράδειγμα παρουσιάζει η B. Wiens, «Hamlet and the virtual stage: Herbert Fritsch's project *hamlet_X*» (σσ. 223 εξ.).

Ακολουθούν ακόμα οι references (σσ. 237 εξ.), τα ευρετήρια (σσ. 255 εξ.) και σύντομα CV των συγγραφέων. Ο τόμος αυτός είναι άλλη μια χαρακτηριστική απόδειξη, για το σε ποιο βαθμό η θεωρία βρίσκεται πίσω από την πρακτική: το «πίσω» με τις δύο έννοιες – ρυθμίζει και καθοδηγεί την αισθητική δημιουργία, αλλά υστερεί να «μεταφράσει» το καλλιτεχνικό γίνεσθαι στη γλώσσα της διανόησης και σε έννοιες επικοινωνήσιμες. Μετά από τις άκρως φορμαλιστικές και άκαμπτες ολικές θεωρίες του δομισμού και της σημειωτικής, η σημερινή επιστήμη της Θεατρολογίας, κυρίως εξαιτίας των εξελίξεων της σκηνικής τέχνης, έχει φτάσει στο άλλο άκρο ενός γενικευτικού in-between, όπου δεν γίνεται καν η προσπάθεια της δημιουργίας και της δοκιμασίας μονοσήμαντων και κοινώς κατανοητών εννοιών και αναλυτικών εργαλείων. Η intermediality είναι μια βολική ετικέτα αυτής της αδυναμίας, η οποία, όπως φαίνεται, θα πρυτανεύσει ακόμα για καιρό.

ERIKA FISCHER-LICHTE, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches* [Επιστήμη του Θεάτρου. Μια εισαγωγή στις βάσεις του κλάδου]. Tübingen - Basel, A. Francke 2010, σελ. IX+273, λίγες εικ., ISBN 978-3-7720-8277-1.

Τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια έχουν δημοσιευτεί περισσότερες συστηματικές εισαγωγές στη θεατρολογία (οι οποίες έλειπαν και τελείως, αν εξαιρέσουμε την πρόωμη μονογραφία του D. Steinbeck, *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*, Berlin 1970), απ' ό,τι σε ολόκληρο τον 20^ο αιώνα, ίσως ως αντίδραση στις performance studies, που έχουν αμβλύνει πολύ την έννοια της «παράστασης», η οποία εφαρμόζεται τώρα ως «(επι)τέλεση» σε περίπου όλους τους κλάδους του επιστητού, τουλάχιστον στον τομέα του πολιτισμού και της κοινωνικής ζωής. Εξάιρεση αποτελεί σ' αυτό η εισαγωγή του Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London - New York 1996 (δεύτερη έκδοση 2004), η οποία είναι όμως γραμμένη από την άποψη της Θεατρολογίας –βλ. *Παράβασις* 3 (2000), σσ. 305-320–. Την αρχή έκανε ο Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999 (ήδη στην τέταρτη έκδοση 2008), μια συστηματική, κάπως άκαμπτη προσέγγιση –βλ. *Παράβασις* 4 (2002), σσ. 497-502–, η οποία διασκευάστηκε προς το ελαφρύτερο από τον ίδιο σε μια αγγλική έκδοση, *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge 2008 –βλ. *Παράβασις* 11 (2011) σσ. 287-289–. Ακολούθησε ο Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln - Weimar - Wien 2005, η οποία γράφτηκε σαφώς εις απάντησιν του βιβλίου του Balme, τονίζοντας περισσότερο την πραγματολογική διάσταση της ιστορίας του θεάτρου και επισημαίνοντας τις αδυναμίες των όποιων θεωριών του θεατρικού· έχει περισσότερα ιστορικά παραδείγματα και είναι κάπως πιο εύκολο και ευχάριστο στην ανάγνωση –βλ. την κρίση μου στην *Παράβασις* 8 (2007), σσ. 637-653, για τη σύγκριση των δύο εισαγωγών βλ. και Β. Πούχνερ, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ. 293 εξ.–. Και αυτή η εισαγωγή βοήθησε μια κάπως συντομευτική αγγλική διασκευή, *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*, Vienna - Berlin 2010 (βλ. βιβλιοπαρουσίαση σ' αυτόν τον τόμο της *Παραβάσεως*). Δεν υπάρχει αμφιβολία, πως και αυτή η εισαγωγή, της Fischer-Lichte θα μεταφραστεί/διασκευαστεί στα αγγλικά, όπως έχει γίνει με την *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, που εμφανίστηκε λίγα χρόνια αργότερα ως *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, London - New York 2008, μεταφρασμένο από την Saskya Iris Jain και με πρόλογο του Marvin Carlson (βλ. την βιβλιοπαρουσίαση σ' αυτόν τον τόμο της *Παραβάσεως*).

Η επισήμανση αυτή είναι σημαντική, και η αναφορά του βιβλίου αυτού ενδεδειγμένη, γιατί η *Εισαγωγή στη Θεατρολογία* της γνωστής Γερμανίδας θεατρολόγου βασίζεται σε μεγάλη έκταση στο έργο αυτό (για εμπειριστατωμένη και κριτική ανάλυση βλ. Β. Πούχνερ, «Αισθητικές στρατηγικές της τελεστικότητας. Νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte», στον τόμο αυτό της *Παραβάσεως*), όπως γενικότερα θα συναντήσει κανείς προσφιλή θέματα, έννοιες και περιγραφές πρωτοποριακών παραστάσεων από διάφορα δημοσιεύματά της, από τα οποία αρκετά έχουν παρουσιαστεί και στις στήλες της *Παραβάσεως* με αναλυτικό και κριτικό τρόπο: *Παράβασις* 2 (1998), σσ. 271-273 και 273-276, 5 (2004), σσ. 385-388 και 398-410, 8 (2007), σσ. 659-663, 9 (2009), σσ. 666-667 και σσ. 694-698. Εκτενείς αναφορές στις απόψεις και θεωρίες της Fischer-Lichte έχουν γίνει και στο κεφάλαιο «Θέατρο και σημειολογία» και στο κεφάλαιο «Θέατρο και φαινομενολογία» στον τόμο του Β. Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική*

μέθοδος, Αθήνα 2010, στην τελευταία περίπτωση σε διάλογο με τη μονογραφία του Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, το οποίο αφορούται από τις θεωρήσεις της Fischer-Lichte, όπως τις έχει διατυπώσει στην *Ästhetik des Performativen*, ό.π., έργο το οποίο συνοψίζει και μια σειρά από προηγούμενες προσεγγίσεις και απόπειρες ανάλυσης του θεατρικού φαινομένου στον εξελικτικό δρόμο της συγγραφέως, από τη φορμαλιστική σημειολογία του θεάτρου στην ουσιοκρατική φαινομενολογία.

Μέσα σε μια δεκαετία παρουσιάζονται λοιπόν τρεις νέες γερμανικές *Εισαγωγές στη Θεατρολογία*, που και οι τρεις έχουν τέτοια βαρύτητα, σημασία και διεθνή αναγνώριση, ώστε να μεταφραστούν και στα αγγλικά (για τη Fischer-Lichte αυτό δεν έχει ακόμα πραγματοποιηθεί, αλλά επειδή βασικές της μονογραφίες έχουν μεταγλωττιστεί στα αγγλικά, όπως η τρίτομη *Semiotik des Theaters* 1983, στα 1992, ή άλλοι τόμοι της έχουν γραφεί κατευθείαν στα αγγλικά, όπως *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*, London 2005, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, Iowa City 1997, *The Dramatic Touch of Difference. Theatre, Own and Foreign*, Tübingen 1990, είναι σχεδόν βέβαιο, πως και η δική της Εισαγωγή θα ακολουθήσει το δρόμο του Balme και του Kotte). Αυτό μαρτυρεί όμως τη ζωντάνια και σημασία της γερμανόφωνης Θεατρολογίας σήμερα, στην οποία έχουν διακριθεί πλέον δεκάδες μελετητές με σημαντικές εργασίες –βλ. π.χ. τους συγγραφείς των λημμάτων στο *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 692-696–. Και η «σχολή του Βερολίνου» με επικεφαλής την Fischer-Lichte αποτελεί ένα σημαντικό κομμάτι αυτού του τοπίου, και οι δικές της απόψεις, προβαλλόμενες με τη δέουσα αυτοπεποίθηση, αποτελούν, σε αντίρρηση, τροποποίηση ή και εμβάθυνση, σημαντικό υλικό που τροφοδοτεί τις συζητήσεις αυτές.

Η Εισαγωγή προορίζεται στα πρώτα δύο μέρη της, «Γνωστικά αντικείμενα και βασικές έννοιες» και «Πεδία εργασίας, θεωρίες και μέθοδοι», στους προπτυχιακούς φοιτητές (undergraduate) και το τρίτο μέρος, «Προεκτάσεις και διασυνδέσεις», στους μεταπτυχιακούς (postgraduate), όπου κυριαρχεί πλέον η δι-επιστημονική προσέγγιση στις cultural performances. Η Fischer-Lichte τραβά σαφείς διαχωριστικές γραμμές ανάμεσα στη Θεατρολογία και τις performance studies, διαφωνώντας φανερά με το αμερικανικό παράδειγμα. Όπως ξεκαθαρίζει άλλωστε και ο πρόλογος, δεν προτίθεται να αναπαράγει ό,τι διδάσκεται κάτω από το όνομα της Επιστήμης του Θεάτρου σε διάφορα πανεπιστήμια της Ευρώπης και της Αμερικής, αλλά βασίζεται στη δική της μακρόχρονη εμπειρία, έρευνα και διδασκαλία. Σημειώνει ρητά πως άλλες εισαγωγές στον κλάδο μπορεί να ιεραρχήσουν διαφορετικά τα πράγματα και θέματα, μπορεί να μοιράσουν διαφορετικά τα γνωσιολογικά βάρη και να παρουσιάζουν μιαν άλλη αντίληψη της Θεατρολογίας (αναφέρεται ρητά στον Balme, τον Kotte και τον Carlson), και επειδή κάθε εισαγωγή ακολουθεί μια διαφορετική συστηματική, μπορεί να υπάρξουν επικαλύψεις, ταυτίσεις αλλά και σημαντικές διαφορές. Για τον λόγο αυτό η συγκριτική μελέτη των εισαγωγών αυτών μπορεί να είναι μια γόνιμη ανάγνωση.

Το κύριο μέρος του βιβλίου, χωρίζεται, όπως αναφέραμε ήδη, σε τρία μέρη. Το πρώτο, «Γνωστικά αντικείμενα και βασικές έννοιες», περιέχει τρία κεφάλαια: 1) «Έννοιες του θεάτρου» (σσ. 7 εξ.), 2) «Για την ιστορία του κλάδου» (σσ. 13 εξ.), όπου ασχολείται κυρίως με τον Max Herrmann, τον ιδρυτή της γερμανικής Theaterwissenschaft στον Μεσοπόλεμο, τις θεαματικές παραστάσεις του Max Reinhardt και τη χειραφέτηση της Επιστήμης του Θεάτρου από τη φιλολογία και τις κειμενοκεντρικές αντιλήψεις του 19^{ου} αιώνα, και 3) «Στοχασμοί για την έννοια της παράστασης» (σσ. 24 εξ.), ένα κεφάλαιο που βασίζεται εξ ολοκλήρου στην αναφερόμενη μονογραφία *Ästhetik des Performativen*, με συνέπεια το κείμενο να είναι αρκετά απαιτητικό για αρχάριο φοιτητή· εκεί θίγονται επιμέρους θέματα

όπως «Σωματική συμπαρουσία», «Φευγαλεότητα της παράστασης» (χωρικότητα, σωματικότητα, ηχητικότητα), «Για τη δημιουργία των σημασιών» και «Η παράσταση ως γεγονός και η βίωσή της από τους θεατές».

Το δεύτερο μέρος αφιερώνεται σε «Πεδία εργασίας, θεωρίες και μεθόδους» και περιέχει επίσης τρία κεφάλαια: 4) «Η ανάλυση της παράστασης» (σσ. 72 εξ.), που χωρίζεται στα εξής υποκεφάλαια: «Θεωρητικές προ-υποθέσεις» (αντίληψη, μνήμη, μεταφορά στη γλώσσα), «Η πρακτική της ανάλυσης» (ερωτήσεις, μέθοδοι, φαινομενολογικές προσεγγίσεις, σημειωτικές προσεγγίσεις, παράδειγμα μιας ανάλυσης), «Παράσταση και δράμα», 5) «Ιστοριογραφία του θεάτρου» (σσ. 101 εξ.), όπου θίγονται τα θέματα «Θεωρητικές προαποφασίσεις» (είδος της παράστασης και έννοια του θεάτρου, έννοιες της ιστορίας, περιοδολόγηση), και «Ιστοριογραφική πρακτική» (ερωτήσεις, πηγές, μέθοδοι), και 6) «Διαμόρφωση θεωριών» (σσ. 135 εξ.), ένα πολύ γενικό κεφάλαιο, όπως συζητούνται και θέματα όπως «Τι σημαίνει “θεωρία”»;» (ορισμός της έννοιας, έννοιες, ισχύ και εμβέλεια) και «Ανάπτυξη θεωριών» (μεταμόρφωση δεδομένων θεωριών, έλεγχος θεωριών, θεωρία και πράξη).

Το τρίτο μέρος, «Προεκτάσεις και διασυνδέσεις», περιέχει επίσης τρία κεφάλαια: 7) «Συμφυρμού πολιτισμών σε παραστάσεις» (σσ. 155 εξ.) για τις διαπολιτισμικές παραστάσεις: «Το “δικό μας” θέατρο και το θέατρο “των άλλων”», «Διαδικασίες σύμφυρσης» (στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, από το 1970 και πέρα), «Εντοπιότητα και παγκοσμιοποίηση», 8) «Παραστάσεις των τεχνών» (σσ. 194 εξ.) για τα καλλιτεχνικά events: «Το θέατρο και οι άλλες τέχνες» (σχέσεις των άλλων τεχνών με την παράσταση, αλλαγές στο θέατρο λόγω των αλλαγών στις άλλες τέχνες), «Η performance στις τέχνες ως παράσταση», «Intermediality και υβριδισμός», και 9) «Cultural performances» (σσ. 219 εξ.), όπου η Θεατρολογία δεν μπορεί και δεν χρειάζεται να προχωρήσει (απαιτούνται συνδυασμοί επισημονικών κλάδων): «Θέατρο και άλλα είδη πολιτισμικών παραστάσεων», «Νέα αισθητική και εφαρμοσμένο θέατρο (applied theatre)», «Πολιτισμικές παραστάσεις» (σκηνοθεσία και παράσταση, επικαλύψεις των ειδών). Ο τόμος κλείνει μ' έναν επίλογο (σσ. 243 εξ.), τη βιβλιογραφία (σσ. 249 εξ.) και τα ευρετήρια (σσ. 261 εξ.).

Η Εισαγωγή της Fischer-Lichte είναι ίσως η πιο συμβατική από τις τρεις, με την έννοια πως δεν περιέχει εκπλήξεις: όποιος έχει διαβάσει μερικά από τα βιβλία της διαπιστώνει πως κινείται εδώ σε οικείο έδαφος, αναγνωρίζει την ευρύτητα της ενημέρωσης και των αντιλήψεών της σε φιλοσοφικό, ιστορικό, θεωρητικό και επιστημονολογικό επίπεδο (πράγμα εξαιρετικά χρήσιμο για τη Θεατρολογία), την τάση της για απόλυτες αποφάνσεις σε συνδυασμό με την τάση να αφήσει σημαντικά θέματα ανοιχτά, την κλίση της για τη δημιουργία γλωσσικών νεολογισμών και για μια προχωρημένη διανοητική έκφραση (που δεν ευνοεί τον αρχάριο φοιτητή), την συνθετική της ικανότητα και τη ρέουσα αφήγηση, που μαρτυρεί τον έμπειρο πανεπιστημιακό δάσκαλο. Για μια λεπτομερέστερη συζήτηση των επιμέρους απόψεων παραπέμπω στο άρθρο «Αισθητικές στρατηγικές της τελεστικότητας. Νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte» στον τόμο αυτό της *Παραβάσεως*. Μένει να δούμε, πώς θα μεταμορφωθεί το εγχειρίδιο στην αγγλική του μετάφραση.

S. E. WILMER (ed.), *Writing & Rewriting National Theatre Histories*, Iowa City, University of Iowa Press 2004, σελ. XI+277, ISBN 0-87745-906-1.

Στη σειρά «Studies in Theatre History and Culture» του Thomas Postlewait, ο Ιρλανδός θεατρολόγος Stephen Wilmer εκδίδει μια σειρά από μελετήματα, που καταπιάνονται με ένα παραδοσιακό θέμα, τις εθνικές θεατρικές ιστορίες, υπό ένα κριτικό πρίσμα, ακολουθώντας την σχολή της κριτικής της εθνικής ιδεολογίας στη συνέχεια των *Imagined Communities* του Anderson. Το δηλώνει ήδη η Introduction: «This book addresses the problems and challenges of writing national theatre histories. National theatre historians have to negotiate assumptions (their own and those of others) about national identity and national character. In addition, they have to decide what types of theatrical events to record, which artists to feature, and what method to use in telling the story. The personal interests of the historians in particular theatrical styles or in types of artists inevitably influence the choices that they make. Similarly, the social context, such as the redrawing of national boundaries and the ideological changes in the country, affect their choices. New scholarly developments such as ethnic, gender, and postcolonial studies also influence them. As a consequence, theatre histories, like other histories, are often revised to reflect the various interests of historians as well as the changing social circumstances and new methodologies. Today, as result of the changes in political ideologies and borders in Europe since 1989, the expansion of the European Union, and the process of globalization, scholars have taken a renewed interest in nations and nationalism and the construction of national identity. Despite greater transnational communication, the nation-state remains an important frame for organizing knowledge. National histories continue to be written and rewritten, and they continue to help construct, challenge, or reaffirm notions of identity» (σσ. IX εξ.). Η ιδέα ενός τέτοιου τόμου ξεκίνησε από ένα συνέδριο «Re/writing National Theatre Histories» στην Tuusula της Φινλανδίας το 1997

Αν θέλουμε να εφαρμόσουμε τις σκέψεις αυτές στην ελληνική θεατρική ιστορία, τότε πρέπει να παρατηρήσουμε εν πρώτοις ότι η ελληνική θεατρική ιστορία ακόμα δεν έχει γραφεί, ώστε να γίνει μια κριτική αναθεώρηση και να ξαναγραφεί εκ νέου υπό άλλο πρίσμα, με άλλες επιλογές και άλλες ιεραρχήσεις. Ακόμα δεν ολοκληρώθηκε η συλλογή του υλικού, ακόμα δεν γράφτηκε η master narrative, την οποία θα μπορούσαμε να ανατρέψουμε, ακόμα προβληματίζονται οι ιδιαίτσους δυσκολίες που έχει το εγχείρημα, εφόσον δεν μπορεί να συνδεθεί η ιστορία του αρχαίου θεάτρου με αυτή των νεωτέρων χρόνων λόγω της έλλειψης τεκμηρίων για την ύπαρξη οργανωμένου θεάτρου στο Βυζάντιο. Επομένως το παπαρηγοπούλειο τρίπτυχο της ενότητας του έθνους μέσα στις χιλιετίες, που θα μπορούσε να είναι αντικείμενο ιδεολογικής κριτικής για ένα εθνικιστικό κατασκευάσμα, έτσι κι αλλιώς δεν είναι εφικτό στην περίπτωση του θεάτρου. Ο εκδότης επανέρχεται στο ζήτημα αυτό, μετά από το πρώτο άρθρο της Erika Fischer-Lichte, «Some Critical Remarks on Theatre Historiography» (σσ. 1 εξ.), το οποίο δεν είναι άλλο από μετάφραση και διασκευή (της Laurence Cox) της γερμανική εισαγωγής της στη μονογραφία *Kurze Geschichte des Deutschen Theaters*, Tübingen 1993 –βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην Παράβαση 5 (2004), σσ. 405-410–, σ' ένα άρθρο που τιτλοφορείται «On Writing National Theatre Histories» (σσ. 17 εξ.), όπου ορίζει μερικά κριτήρια, βάσει των οποίων γράφονται οι εθνικές θεατρικές ιστορίες. Πρώτον η γεωγραφική έκταση: εδώ συναντά κανείς και μια παράγραφο που αφορά την Ελλάδα. «Generally, national theatre historians look for the connections between different generations of national artists (rather than their transnational links) to show the continuity in national themes and discourse and the links with other national

artistic work. As an extreme case, Greek national theatre history, following the strategy of nineteenth-century national historians who wished to assert a distinct Greek national identity for the new nation-state despite centuries of subjection to the Ottoman empire, has jumped over two thousand years of Byzantine and Ottoman history to emphasize the links between ancient and modern (nineteenth- and twentieth-century) Greek theatre» (σ. 19). Αυτό βέβαια αφορά τον μακαρίτη Κωνστ. Σάθα και παραλείπει τη Βενετοκρατία, όπου από τον 16^ο αιώνα παρατηρείται ζωηρή θεατρική κίνηση, και παραβλέπει την καθοριστική σημασία της γλώσσας. Αλλά την υπόθεση του Σάθα, παρά τη μακρά ιστορία της σχετικής διένεξης, δεν τη συζητά κανείς σήμερα πια στα σοβαρά. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, η Ελλάδα δεν κινδυνεύει να εντάξει τη θεατρική της ιστορία στο σχήμα της συνέχειας από την αρχαιότητα, γιατί όλα τα τεκμήρια δείχνουν προς την αντίθετη κατεύθυνση και δίπλα στην έλλειψη χρονικής συνέχειας τοποθετείται και η γεωγραφική διάσπαρση: ώσπου να γίνει η Αθήνα ξανά πρωτεύουσα του ελληνικού θεάτρου (που δεν ήταν πια ήδη στον 4^ο αιώνα) θα φτάσουμε στην belle époque του Τρικούπη και τη λογοτεχνική γενιά του 1880 –βλ. W. Puchner, «Theatre historiography after Evolutionism and Formalism. The Greek case», A. Tabaki – W. Puchner (eds.), *First International Conference “Theatre and Theatre Studies in the 21st Century” (Athens 28 September – 1 October 2005), Proceedings*, Athens 2010, σσ. 101-106, βλ. και του ίδιου, *Re-inventing theatre. Greek Theatre between Late Antiquity and National Romanticism (300 BC – 1830)*, Cambridge Univ. Press, υπό έκδοση–. Ο Wilmer κατονομάζει ακόμα άλλα κριτήρια, όπως τη γλώσσα (στην περίπτωση του Βελγίου, της Ελβετίας, του Καναδά, των Ηνωμένων Πολιτειών) –την Ελλάδα αφορά το θέμα ως προς το ιταλικό μελόδραμα, το οποίο αποκλείει συστηματικά ο Σιδέρης–, την εθνότητα και αυτό που αποκαλεί aesthetics: «Theatre historians also need to make aesthetic choices about what kinds of works and performance events to include and exclude in any national history of theatre. For example, should they (1) concentrate on dramatic literature or theatre performance; (2) feature opera; (3) consider dance, from classical ballet to folk dance; (4) survey various kinds of musical genres and performance modes; (5) discuss puppetry; (6) focus on professional as opposed to amateur work; (7) privilege serious rather than comic or melodramatic forms; (8) emphasize domestically originated rather than imported work; (9) apply a narrow or a broad definition of theatre performance; and (10) set the theatre history within a narrow disciplinary framework or within wider parameters such as social history, cultural history, or a history of the arts» (σ. 24). Ορισμένα από αυτά τα διλήμματα έχουν, ως προς την ελληνική θεατρική ιστορία των νεωτέρων χρόνων, μια αυτονόητη απάντηση, η οποία τείνει στην συμπερίληψη όλων αυτών που απέκλεισαν ο Λάσκαρης και ο Σιδέρης (ακόμα και άλλα, όπως τα δρώμενα και πρωτοβάθμιες μορφές του λαϊκού θεάτρου· π.χ. στην *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας* συμπεριέλαβα ακόμα και προφορικούς και αυτοσχδιασμένους διαλόγους εθμικού χαρακτήρα, Β. Πούχνερ, *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, τ. 2, *Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Αθήνα, ΜΙΕΤ 2006, σσ. 431-440, πράγμα που εκτιμήθηκε ιδιαίτερα από ορισμένους μελετητές, βλ. *Byzantinische Zeitschrift* 100/2, 2007, σσ. 889-894), με εξαίρεση ίσως τους λαϊκούς χορούς, σε αντίστιξη με το έντεχνο μπαλέτο, το οποίο φυσικά ανήκει στις εκφάνσεις της σκηνικής τέχνης (βλ. Β. Πούχνερ, *Μια εισαγωγή στην επιστήμη του θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ. 63 εξ.)· στην περίπτωση αυτή θα έπρεπε τότε να συμπεριλαμβάνονται και οι κοινωνικοί χοροί – ενώ τα δρώμενα μπορούν να εκληφθούν ως προδρομικές μορφές πρωτοβάθμιων μορφών του λαϊκού θεάτρου και του θεάτρου εν γένει, οι λαϊκοί χοροί δεν μπορούν να εκληφθούν ως προδρομικές μορφές του μπαλέτου και αποτελούν έναν ξεχωριστό κλάδο της λαϊκής τέχνης· βλ. W. Puchner, *Greek Folk Culture. A Bibliography of Literature in*

English, French, German and Italian on Greek Folk Culture in Greece, Cyprus, Asia Minor (before 1922) and the Diaspora (up to 2000), Athens 2011, σσ. 168-176.

Με παρόμοια προβλήματα ασχολείται και ο Σουηδός Willmar Sauter, «Theatre Historiography. General Problems, Swedish Perspectives» (σσ. 29 εξ.), ο οποίος αναρωτιέται, ποιες από αυτές τις προδρομικές μορφές του θεατρικού θα έπρεπε να συμπεριληφθούν σε μια εθνική θεατρική ιστορία· ή αλλιώς: από πού και από πότε να ξεκινήσει αυτή; Αυτό περιέχει τρεις διαφορετικές επιλογές, που πρέπει να κάνει ο ιστοριογράφος εξ αρχής: «First, I will consider what makes theatre historians start their accounts from different points of time, although they all attempt to start from the very beginning. What is their concept of theatre and how does it affect their idea of history? This issue is deeply related to the problems of theatre theory and thus involves questions of the nature of not only the theatrical event, but what I call the Playing Culture· βλ. τη μονογραφία του ίδιου, *The Theatrical Event: Dynamics of Performance and Perception*, Iowa City 2000 και την εισαγωγή του στον τόμο των V. Cremona et al. (eds.), *Theatrical Events: Borders, Dynamics, Frames*, Amsterdam 2004». Αυτό αφορά τα εθμικά παραστατικά δρώμενα και πάσης φύσεως λαϊκά θεάματα, τις θεατροειδείς εκδηλώσεις μιας κοινωνίας και τη «θεατρικότητα» ενός πολιτισμού. «The second issue concerns the continuity of theatrical history. Does the history of theatre constitute an unbroken line, even when no traces of theatre can be found? Traditionally, historians try to establish the chronology, which shows some kind of direction, some development from point A to point B. But what if there are large gaps in the historical evidence? Then historians either ignore the absences or struggle with the problem of what occurred during the gaps». Αυτή ήταν η περίπτωση του Σάθα, που με την ανακάλυψη του Κρητικού θεάτρου νόμιζε πως μπορεί να ολοκληρώσει το παπαρηγοπούλειο σχήμα του εθνικού τριπτύχου, «εφευρίσκοντας» το βυζαντινό θέατρο, για το οποίο από τότε (1879) δεν έχουν βρεθεί ουσιαστικά τεκμήρια, ώστε οι ίδιοι οι Βυζαντινολόγοι να έχουν εγκαταλείψει την ιδέα κάποιας μορφής της ύπαρξής του στη βυζαντινή χιλιετία (βλ. W. Puchner, «Acting in Byzantine theatre: evidence and problems», στον τόμο: P. Easterling – E. Hall (eds.), *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge 2002, σσ. 304-324 και του ίδιου, *The Crusader Kingdom of Cyprus - A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the “Repraesentatio figurata” of the Presentation of the Virgin in the Temple*, Athens, Academy of Athens 2006, σσ. 20-56). Συνεχίζει ο Sauter: «A third aspect, and one of vital interest in the writing of national theatre history, is of course the question of what is a nation. Is it defined by national borders or is it an intellectual concept, promoted during certain periods of time? The definitional and analytical negotiations that we make between and among the concepts of nation, national, and nationalistic, on the one hand, and folklore, preservation, and cultural identity, on the other, are critical aspects of our understanding of human communities, classes, ethnic groups, racial categories, and gender designations» (σσ. 29 εξ.). Ως προς το ζήτημα αυτό, η Ελλάδα είναι μια άκρως άτυπη περίπτωση στην ευρωπαϊκή ιστορία, τόσο από καθαρά ιστορική άποψη όσο από εννοιολογική: Έθνος είναι ένας όρος ευρύτερος από τη nation, εθνική συνείδηση υπήρχε και στην πολυεθνική Ρωμαϊκή αυτοκρατορία και στο Βυζάντιο, όπως άλλωστε και στην Οθωμανική Αυτοκρατορία, χωρίς να μιλήσουμε για εκπεφρασμένη εθνική ιδεολογία, όπως διαμορφώνεται κατά τον 17^ο και 18^ο αιώνα. Ο Sauter ασφαλώς ξεκινά από το σουηδικό παράδειγμα, στο οποίο αφιερώνει μεγάλο μέρος του άρθρου του.

Στη συνέχεια τα επόμενα δέκα άρθρα περιορίζονται σε συγκεκριμένα παραδείγματα, τα οποία διαφωτίζουν διάφορες πτυχές του προβληματισμού. Ο Laurence Senelick, «Recovering Repressed Memories. Writing Russian Theatre History» (σσ. 47 εξ.), επικε-

ντρώνεται στα τεκταινόμενα στη θεατρική ιστοριογραφία της τέως Σοβιετικής Ένωσης μετά το 1989, το θέμα της κατάρρευσης του Κομμουνισμού απασχολεί και την Barbara Pušić, «Nationalism, Tradition, and Transition in Theatre Historiography in Slovenia» (σσ. 65 εξ.). Διαφορετικός είναι ο προβληματισμός για το δίγλωσσο Βέλγιο: Frank Peeters, «Rewriting a National Theatre. History in a Bilingual Country. The Case of Belgium» (σσ. 88 εξ.), όπως και για τον δίγλωσσο Καναδά: Alan Filewod, «Named in Passing. Deregimenting Canadian Theatre History» (σσ. 106 εξ.) και τις πολύγλωσσες Ηνωμένες Πολιτείες: Bruce McConachie, «Narrative Possibilities for U. S. Theatre Histories» (σσ. 127 εξ.). Στη συνέχεια περνάμε σε πιο ειδικές περιπτώσεις: Stuart A. Day, «Performing Mexico» (σσ. 153 εξ.), Yael Zarhy-Levo – Freddie Rokem, «The Creation of a Canon. Re/Evaluating the National Identity of Israeli Drama» (σσ. 174 εξ.), Rakesh H. Solomon, «When Did Brahma Create Theatre? and Other Questions of Indian Theatre Historiography» (σσ. 201 εξ.), Evan Darwin Winet, «Shadow and Method. Meditations on Indonesian Theatre Historiography» (σσ. 224 εξ.), Loren Kruger, «Reassembling South African Theatre History» (σσ. 244 εξ.). Στις τελευταίες περιπτώσεις δεν μπορεί να μιλήσει κανείς πλέον για τη δυνατότητα της κατασκευής μιας «εθνικής» θεατρικής ιστορίας.

Ο προβληματισμός της εθνικής θεατρικής ιστοριογραφίας εμφανίζεται, 15 χρόνια μετά το συνέδριο στο Tuusula της Φινλανδίας, κάπως ξεπερασμένος, γιατί καμιά σύγχρονη θεατρική ιστορία δεν κινείται πια στις ιδεολογικές προδιαγραφές της όποιας εκδοχής του εθνικισμού, εκτός από κάποιες περιφερειακές εξαιρέσεις. Συγκριτικά με τις άλλες περιπτώσεις στην κοινωνία των εθνών η Ελλάδα μοιάζει έτσι κι αλλιώς διαφορετική περίπτωση: η ιστορία του αρχαίου ελληνικού θεάτρου πρέπει να μείνει ξεχωριστή υπόθεση, τόσο λόγω της κοινωνικής και θρησκευτικής δομής και λειτουργικότητας, όσο και από τον όγκο της scholarship, ενώ το ιστορικό του νεότερου ελληνικού θεάτρου ξεκινά στις συνδέσεις της Βενετοκρατίας κάποτε μέσα στον 16^ο αιώνα. Οπότε δεν υπάρχει ούτε θέμα συνέχειας ούτε γεωγραφικής σταθερότητας σε συγκεκριμένα κέντρα (Κρήτη, Επτάνησα, Παραδουνάβιες χώρες, πόλεις της ιστορικής διασποράς κτλ.), ούτε γλωσσικής και υφολογικής ομοιομορφίας (κρητοεπτανησιακή διάλεκτος, φαναριώτικο ιδίωμα, αρχαΐζουσα, δημοτική σε διάφορες προσμίξεις με λόγια στοιχεία κτλ.) ή ιδεολογικής σταθερότητας, ούτε σε δραματουργικά πρότυπα ούτε σε τρόπους παιξίματος κτλ. Στις θεματολογικές επιλογές οι ελλείψεις των Λάσκαρη και Σιδέρη και οι χωροχρονικοί περιορισμοί των νεότερων ιστορικών του θεάτρου καθορίζουν εν πολλοίς από μόνοι τους το πλαίσιο και την εμβέλεια των αναζητήσεων. Πάντως μεγάλο μέρος των προβληματισμών, όπως παρουσιάζονται στον τόμο αυτόν, δεν αφορούν άμεσα την ελληνική θεατρική ιστοριογραφία, τουλάχιστον σ' αυτή τη φάση και σ' αυτή την κατάσταση που βρίσκεται σήμερα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

PETER BÜRGER, *Θεωρία της Πρωτοπορίας*. Μετάφραση από τα Γερμανικά: Πύργος Σαγκριώτης, Πρόλογος: Νίκη Λοϊζίδη, Αθήνα, Νεφέλη 2010, σελ. 218, ISBN 978-960-211-986-0.

Παρουσιάζω εδώ ένα κλασικό κείμενο της θεωρίας της avant-garde από το 1974, το οποίο έχει ιδιαίτερη σημασία στη συζήτηση, αν υπάρχει μεταμοντερνισμός ή όχι, ή υπάρχει μόνο κάποια φθίνουσα απόληξη του μοντερνισμού ως ένα είδος ultra-modernism. Το δοκίμιο αυτό έχει δημιουργήσει, ύστερα από την αγγλική του μετάφραση της δεύτερης έκ-

δοσης –διπλάσιας έκτασης με την κριτική εισαγωγή του J. Schulte-Sasse (P. Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, Univ. of Minnesota 1984)– μια θύελλα αντιδράσεων, παραμένει ωστόσο, όπως διαβεβαιώνει η Νίκη Λοϊζίδη, διευθύντρια της σειράς «Βιβλιοθήκη της Τέχνης» των εκδόσεων Νεφέλη στην εισαγωγή της «Πρόλογος για την ελληνική έκδοση» (σσ. 9-23), όπου αντιπαραβάλλει το δοκίμιο αυτό με άλλα παρεμφερή κείμενα (M. Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, H. van der Berg, «The Life and Death of Avant-Garde on the Battlefield of Rhetoric – and Beyond», *Avant-Garde Now?! Fourth Ghent Conference on Literary Theory*, 17 Μαρτίου 2005, <http://www.oei.nu/avantgarde-natet/sidor/Avant-GardeNow.pdf>, R. Schreiber, «The (True) Death of the Avant-Garde», 8 Αυγούστου 2002 <http://www.mica.edu.schreiber/TrueDeathOfTheAvantGarde.pdf> κτλ.), μία από τις λίγες συνολικές θεωρήσεις του φαινομένου του (μετα)μοντερνισμού, που δεν εστιάζει σ' έναν μόνο –ισμό ή ένα είδος τέχνης, αλλά προσπαθεί να εντοπίσει κοινές συνιστώσες όλων των –ισμών και όλων των τεχνών στην αντίθεσή τους προς την αστική έννοια της αυτόνομης τέχνης. Το θέμα έχει άμεση εφαρμογή και στη Θεατρολογία, εφόσον το θέατρο συμμετείχε ενεργά και ουσιαστικά στα πρωτοποριακά κινήματα πριν και μετά το 1900, και στο οποίο ο χαρακτηρισμός «μεταμοντέρνο» είναι του συρμού, κυρίως για τις σημερινές πρωτοποριακές παραστάσεις· επίσης υπάρχει ακόμα ένας άλλος λόγος: ο Bürger ασχολείται και με τον Μπρεχτ σε αντιδιαστολή με τις αρνητικές αντιμετώπισεις του από τον Lukács και τον Adorno· επίσης συζητά εκτενώς ένα κείμενο του Walter Benjamin από την εποχή του Μεσοπολέμου, «Το έργο της τέχνης στην εποχή της τεχνικής του αναπαραγωγιμότητας» (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt 1963, σσ. 7-63), το οποίο έχει αποκτήσει κομβική σημασία στη θεατρολογική θεωρία του 20^{ου} αιώνα. Ο Bürger έχει συγγράψει και άλλα βιβλία, όπως *Der französische Surrealismus. Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur* (Ο γαλλικός σουρρεαλισμός. Μελέτες για το πρόβλημα της πρωποριακής λογοτεχνίας), Frankfurt 1971, *Vom Ästhetizismus zum Nouveau Roman. Versuche kritischer Literaturwissenschaft* (Από τον αισθητισμό στο «νέο μυθιστόρημα». Δοκίμιες μιας κριτικής φιλολογίας), Frankfurt 1974 κτλ. Η προκειμένη μετάφραση βασίζεται στην πρώτη γερμανική έκδοσή της *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt 1974.

Ο Bürger ξεκινά στις παρατηρήσεις του από τις πιο ακραίες εκφάνσεις του μοντερνισμού: τον φουτουρισμό, το νταντά, τον σουρρεαλισμό και τον μαχητικό εξπρεσιονισμό ρωσικού και γερμανικού τύπου. Σ' αυτά τα κινήματα ταιριάζουν οι παρατηρήσεις της Λοϊζίδη, πως «η ιστορική ή ηρωική λεγόμενη πρωτοπορία έδρασε σε μια εποχή όπου το στοιχείο της ανανέωσης, η αισθητική του σοκ, των βίαιων εκφράσεων και των ακραίων αντιθέσεων είχαν κυρίαρχη σημασία, διότι ακριβώς υπαγορεύονταν από την ανάγκη πρόκλησης και ανατροπής του ιδεολογικού και θεσμικού status quo της αστικής τάξης» (σσ. 13 εξ.). Ο συγγρ. εκλαμβάνει τη δική του θεωρητική προσέγγιση μέσα στα πλαίσια της ιστορικότητας, από την οποία καμιά θεωρία δεν μπορεί να ξεφεύγει. Ένα βασικό κοινό στοιχείο που συνενώνει όλες τις υφολογικές εκδοχές του μοντερνισμού είναι η κατάργηση της αυτόνομης σφαίρας της τέχνης και η εκδήλωσή της στην καθημερινή ζωή. Μια θεωρία του μοντερνισμού είναι σήμερα αναγκαστικά μια θεωρία του γενικού πολιτισμού. Ο συγγρ. προτάσσει στα τέσσερα κεφάλαια του δοκιμίου μια «Εισαγωγή» με «Προκαταρκτικές σκέψεις για μια κριτική επιστήμη της λογοτεχνίας» (σσ. 29 εξ.). Το πρώτο κεφάλαιο αφιερώνεται στη «Θεωρία της πρωτοπορίας και κριτική επιστήμη της λογοτεχνίας» (σσ. 44 εξ.), όπου επιμένει ήδη στο πρώτο τμήμα του με τίτλο «Η ιστορικότητα των αισθητικών κατηγοριών» εξ αρχής στην ιστορικότητα των αισθητικών θεωριών (και της δικής του για τον μοντερνισμό). Τα έργα τέχνης του μοντερνισμού αποτελούν μια έμπρακτη άρνηση

ορισμένων κατηγοριών που είναι ουσιώδεις για την περιγραφή της προ-προτοποριακής τέχνης, όπως π.χ. της κατηγορίας της οργανικότητας και της υποταγής των μερών σε ένα όλο. Το δεύτερο μέρος προχωρεί ύστερα στη συζήτηση του κοινωνικού ρόλου της πρωτοπορίας: «Η πρωτοπορία ως αυτοκριτική της τέχνης στην αστική κοινωνία», ξεκινώντας από ορισμένες παρατηρήσεις του Jürgen Habermas σχετικά με τη σωτήρια και συνειδητοποιούσα κριτική, για να καταλήξει στο τρίτο μέρος, «Για τη συζήτηση της θεωρίας του Benjamin για την τέχνη» στο περιφημο δοκίμιό του «Το έργο της τέχνης στην εποχή της τεχνικής του αναπαραγωγικότητας», που γράφτηκε αρχικά για τον κινηματογράφο, και ο οποίος αποδίδει στα έργα της αστικής τέχνης την «αύρα», την οποία εκπέμπουν μόνο τους αλλά κυρίως μέσα στο πλαίσιο του θεσμού όπου προβάλλονται (το θέατρο ως ναός της αληθείας, του ωραίου και του καλού, σε αντίθεση με την καθημερινή πραγματικότητα).

Ακριβώς σ' αυτή την ιδιότητα της αστικής τέχνης υπεισέρχεται το δεύτερο κεφάλαιο, «Για το πρόβλημα της αυτονομίας της τέχνης στην αστική κοινωνία» (σσ. 85 εξ.), που ξεκινά στη θεματική ενότητα «Ερευνητικά προβλήματα» με μια ανάλυση του δόγματος του *l'art pour l'art* και δίνει μια εποπτεία της σχετικής βιβλιογραφίας (Hauser, Winkler, Bredenkamp κτλ.), η οποία προσπαθεί να διαφωτίσει τη γένεση της ιδέας αυτής μέσα στην ιστορία του ευρωπαϊκού πολιτισμού των νεωτέρων χρόνων. Ακολουθεί μια ενδιαμέση θεματική ενότητα, «η αυτονομία της τέχνης στην αισθητική του Kant και του Schiller», όπου στην περίπτωση του πρώτου αναλύεται το περίφημο *interesseloses Wohlgefallen* (η χωρίς διαφέρον ευαρέσκεια) που χαρακτηρίζει την πρόσληψη της «άσκησης» δημιουργίας, όπως διατυπώθηκε στην «Κριτική της δύναμης της κρίσης» (1790), ενώ ο Schiller («Για την αισθητική παιδεία του ανθρώπου») αποδίδει στην τέχνη και μια κοινωνική και χαρακτηριστική διάσταση, ως διαφωτισμός της διάνοιας και ως μέσον της μόρφωσης και της συνείδησης. Πριν προχωρήσει στη σκιαγράφηση των αντιδράσεων του μοντερνισμού στην αυτονομία της τέχνης, συνοψίζει: «Η αυτονομία της τέχνης είναι μια κατηγορία της αστικής κοινωνίας. Μας επιτρέπει να περιγράψουμε την ιστορικά δημιουργημένη απόσπαση της τέχνης από τις αναφορές στη βιοτική πρακτική, δηλαδή το γεγονός ότι μπόρεσε να αναπτυχθεί στα μέλη των τάξεων μια αισθητικότητα αδέσμευτη από την ορθολογικότητα ως προς το σκοπό, έτσι ώστε τουλάχιστον προσωρινά τα άτομα να ελευθερωθούν από την πίεση της άμεσης διεκπεραίωσης της ζωής. Σε τούτο συνίσταται η στιγμιά αλήθειας του λόγου περί αυτόνομου έργου τέχνης. Εκείνο ωστόσο που δεν μπορεί να συλλάβει αυτή η κατηγορία είναι το γεγονός ότι η απόσπαση της τέχνης από τις αναφορές στη βιοτική πρακτική είναι μια ιστορική διαδικασία, δηλ. ότι υπόκειται σε κοινωνικούς όρους. Και σε αυτό ακριβώς συνίσταται η αναλήθεια της συγκεκριμένης κατηγορίας, η στιγμή (Moment) της στρέβλωσης που αποτελεί ίδιον κάθε ιδεολογίας... Η σχετική διάκριση της τέχνης από τη βιοτική πρακτική στην αστική κοινωνία μετασχηματίζεται λοιπόν στην (ψευδή) παράσταση της ολικής ανεξαρτησίας του έργου τέχνης από την κοινωνία» (σσ.105 εξ.). Αποτελεί λοιπόν ένα συγκεκριμένο ιστορικό ιδεολόγημα, το οποίο, χαρακτηριστικά, ως προσθέσω, δεν ισχύει για τη λαϊκή τέχνη ή τη θρησκευτική τέχνη.

Και μ' αυτές τις διαπιστώσεις περνά στην τρίτη θεματική ενότητα, «Η άρνηση της αυτονομίας της τέχνης εκ μέρους της πρωτοπορίας». Στο τμήμα αυτό του δοκιμίου φτάνει με αξιοπρόσεκτη καθαρότητα στις εξής διαπιστώσεις: «Τα κινήματα της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας μπορούν να προσδιοριστούν ως μια επίθεση στο καθεστώς που έχει η τέχνη στην αστική κοινωνία. Εκείνο που αποκηρύσσεται δεν είναι κάποια εκδοχή της τέχνης (μα τεχνοτροπία), αλλά ο θεσμός της τέχνης ως αποδεσμευμένος από τη βιοτική πρακτική των ανθρώπων» (σ. 110). Αυτό ισχύει ανεξάρτητα από περιεχόμενο ή υφολογία. «Καθώς η τέχνη έχει αποδεσμευτεί από τη βιοτική πρακτική, μπορούν να βρουν σε αυτήν πρόσβαση

όλες εκείνες οι ανάγκες, η ικανοποίηση των οποίων είναι αδύνατη στο πλαίσιο της καθημερινής ύπαρξης εξαιτίας της αρχής του ανταγωνισμού που διαπερνά όλα τα πεδία της ζωής. Αξίες όπως η ανθρωπιά, η χαρά, η αλήθεια, η αλληλεγγύη, τρόπον τινά αποβάλλονται από την πραγματική ζωή και διατηρούνται στην τέχνη. Στην αστική κοινωνία η τέχνη έχει αντιφατικό ρόλο. Σχεδιάζει την εικόνα μιας καλύτερης τάξης και στο βαθμό αυτόν διαμαρτύρεται εναντίον του υπάρχοντος που είναι κακό. Καθώς όμως πραγματώνει την εικόνα μιας καλύτερης τάξης με το φαίνεσθαι (Schein) της μυθοπλασίας, απαλλάσσει την υπάρχουσα κοινωνία από την πίεση των δυνάμεων που είναι προσανατολισμένες στην αλλαγή. Οι δυνάμεις αυτές δεσμεύονται σε ένα ιδεατό πεδίο» (σ. 112). Έτσι οι καλλιτέχνες της πρωτοπορίας ξεκινούν να αλλάξουν το έργο τέχνης (καλύτερα πλέον την εκδήλωση τέχνης) ως προς τον σκοπό χρήσης, την παραγωγή του και την πρόσληψή του: η τέχνη πρέπει να γίνει μέρος της βιοτικής πρακτικής, καταργείται η ατομική παραγωγή και η ξεχωριστή ατομική πρόσληψη.

Το τρίτο κεφάλαιο, «Το πρωτοποριακό έργο τέχνης» (σσ. 123 εξ.), προσπαθεί τώρα να προσδιορίσει τα χαρακτηριστικά του νέου καλλιτεχνήματος (artefact). Το πρώτο ερώτημα που προκύπτει είναι, σε ποιο βαθμό πρόκειται ακόμα για «έργο»: «Πα την προβληματική της κατηγορίας του έργου». Είναι γνωστή η αινιγματική και πολύσημη φράση του Adorno, πως «Τα μόνα έργα που μετρώνε σήμερα είναι εκείνα που δεν είναι πια έργα» (*Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt etc. 1972, σ. 33). Τι εννοεί; Απροβλημάτιστη προϋπόθεση ενός έργου τέχνης θεωρείται συνήθως η οργανικότητα, όπου συνδέονται τα επιμέρους σε ένα αισθητικό σύνολο, ενώ στα happening, το collage και το pastiche, την αυτόματη γραφή των σουρρεαλιστών και την τυχαία παραγωγή αφηρημένης τέχνης, την ηλεκτρονική μουσική και τις συνθέσεις από τον ηλεκτρονικό υπολογιστή κτλ. παρεισφύρει το μη υπολογισμένο, το τυχαίο, το non-sense. Η όποια οργανωτικότητα περνάει εξ ολοκλήρου στην πρόσληψη. Βέβαια ο Adorno παρατήρησε πως ακόμα και στην περίπτωση αυτή, το οργανικό σύνολο έγκειται στη διαδικασία της παραγωγής, και ως προσθέσω εδώ, το τυχαίο είναι επίσης μια υπολογισμένη επιλογή, όπως και η άρνηση του νοήματος και της σημασίας. Ο Bürger το διατυπώνει έτσι: «Το πρωτοποριακό έργο δεν αρνείται την ενότητα εν γένει (έστω κι αν οι ντανταϊστές απέβλεπαν σε κάτι τέτοιο), αλλά έναν ορισμένο τύπο ενότητας, τη σχέση μερικών και όλου που χαρακτηρίζει το οργανικό έργο τέχνης» (σ. 126). Εδώ όμως είμαστε ήδη στο επίκεντρο της συζήτησης για το μεταμοντέρνο. Ο συγγραφέας παίρνει και το παράδειγμα του objet trouvé (ή της object art), όπου αντικείμενα της καθημερινής ζωής παρουσιάζονται ως έργα τέχνης: αυτό είναι ένα είδος διαμαρτυρίας για την έννοια και αντίληψη της τέχνης, γιατί ο σκουριασμένος κουβάς στη βιτρίνα έχει κι αυτός, χωρίς αμφιβολία, αισθητικές διαστάσεις. Είναι απλώς θέμα αντίληψης και συμβάσεων πρόσληψης.

Η θεματική ενότητα «Το Νέο» ιχνηλατεί τους νεωτερισμούς που επέφεραν οι ριζικά διαφορετικές αντιλήψεις περί μη αυτόνομης τέχνης: στην αισθητική των υφολογιών δεν υπάρχει καμιά κοινή συνιστώσα, πέρα από το γεγονός ότι όλες οι εκδοχές και εκφάνσεις συνυπάρχουν ταυτόχρονα και ισόβαρα. «Μέσω των κινήματων της πρωτοπορίας, η ιστορική διαδοχή των μεθόδων και των τεχνολογιών έχει μετασηματιστεί σε μια συγχρονη των ριζικών διαφορών. Τούτο έχει ως συνέπεια ότι κανένα καλλιτεχνικό κίνημα δεν μπορεί πλέον να εγείρει νομίμως την αξίωση να είναι ως τέχνη πιο προοδευμένο έναντι άλλων καλλιτεχνικών ρευμάτων» (σ. 137). Αυτό ισχύει βέβαια και για τον ίδιο τον μοντερνισμό. Στο αξίωμα της απόρριψης του Ρεαλισμού ο Adorno έχει άδικο και ανήκει, ως θεωρητικός, ο ίδιος στην ιστορική πρωτοπορία. Ως συμπέρασμα αυτών των σκέψεων θα μπορούσε να διατυπώσει κανείς τη γνώμη, πως και το σημερινό κινήγι των όλο πιο «νέων» νεωτερισμών στον «μεταμοντερνισμό» αντιβαίνει στην ουσία αυτής της «πρωτοποριακής»

αντίληψης για την τέχνη: η δημοκρατική συνύπαρξη των υφολογιών έχει αντικαταστήσει την ιεράρχηση και χρονολογική αλληλουχία των αισθητικών ρευμάτων. Εξαιρετικό ενδιαφέρον έχει και η επόμενη ενότητα: «Η σύμπτωση». Η υπολογισμένη χρήση του τυχαίου και ασύνδετου είναι ήδη ιδέα του Ρομαντισμού (βλ. W. Preisendanz, «Συμβολή στην ποιητική του Γερμανικού Ρομαντισμού. Η εγκατάλειψη του αξιώματος Μίμηση της Φύσης», *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός*, Αθήνα 1990, σσ. 19-77 και Β. Πούχνερ, *Τα Σούτσεια. Ήτοι ο Παναγιώτης Σούτσος εν δραματικούς και θεατρικούς πράγμασι εξεταζόμενος. Μελέτες στην Ελληνική Ρομαντική Δραματολογία 1830-1850*, Αθήνα 2007, σσ.19-54). Εδώ ανήκει το action painting, η poésie concrète και πλήθος άλλων εφαρμογών του τυχαίου ως κατασκευαστικής αρχής. Οι σκέψεις περί του μη οργανικού έργου τέχνης ολοκληρώνονται σε άλλη θεματική ενότητα: «Η έννοια της αλληγορίας του W. Benjamin» (σσ. 145 εξ., στο *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Frankfurt 1963, σσ. 174 εξ.). Στην αλληγορία, π.χ. στο δράμα και στα tableaux vivants της εποχής της Αναγέννησης και του Μπαρόκ, μια σειρά ετερόκλητων στοιχείων εμφανίζονται μαζί, σε αισθητικά μη οργανική σύνθεση, αλλά διαμορφώνοντας μια νοητική (συμβολική) ενότητα. Αυτή την αρχή της μη οργανικής σύνθεσης βλέπει ο Bürger και στη montage, στην οποία είναι αφιερωμένη και η τελευταία θεματική ενότητα αυτού του κεφαλαίου: τα επιμέρους δεν παραπέμπουν στο αισθητικό σύνολο αλλά έχουν υψηλότερο βαθμό αυτοτέλειας και γι' αυτό μπορούν να ερμηνευτούν χωριστά. Ας προσθέσω εδώ, ότι τέτοιες αρχές παραγωγής μιας θεατρικής παράστασης ήταν και μία από τα βασικές αδυναμίες του σημειωτικού μοντέλου: δεν είναι αυτονόητο πως οι σημειωτικοί κώδικες της θεατρικής παράστασης συνεργάζονται για ένα κοινό αισθητικό αποτέλεσμα και εναρμονίζουν τις σημασίες τους σύμφωνα με τον «υπερκώδικα» της παραγωγής (βλ. Β. Πούχνερ, «Πέραν του σημείου», *Θεωρητικά Θεάτρον. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σσ.185-198). Ο Bürger περιγράφει αυτόν τον κανόνα με σπάνια καθαριότητα: «Το οργανικό έργο τέχνης είναι κατασκευασμένο σύμφωνα με το συνταγματικό δομικό πρότυπο. Τα μεμονωμένα μέρη και το όλο αποτελούν μια διαλεκτική ενότητα. Τα μέρη μπορούν να γίνουν κατανοητά μόνο με βάση το όλο του έργου και αυτό με τη σειρά του μόνο με βάση τα μέρη. Αυτό σημαίνει ότι μια προκαταβολική σύλληψη του όλου κατευθύνει τη σύλληψη των μερών και ταυτοχρόνως διορθώνεται από αυτή. Βασική προϋπόθεση αυτού του τύπου της πρόσληψης είναι η υπόθεση μιας αναγκαίας συμφωνίας ανάμεσα στο νόημα των μεμονωμένων μερών και στο νόημα του όλου του έργου [παραπέμπει στο σημείο αυτό στον «ερμηνευτικό κύκλο» του H.-G. Gadamer, *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik*, Tübingen 1965, σσ. 275 εξ.]. Η προϋπόθεση αυτή – και σε αυτό συνίσταται η αποφασιστική διαφορά από το οργανικό έργο τέχνης – εγκαταλείπεται από το μη οργανικό έργο. Τα μέρη “χειραφετούνται” από ένα υπερκείμενο σε αυτά όλο, στο οποίο θα εντάσσονται ως αναγκαία συστατικά. Αυτό σημαίνει όμως ότι τα μέρη στερούνται αναγκαιότητας. Από ένα κείμενο αυτόματης γραφής, το οποίο παρατάσσει εικόνες στη σειρά, κάποιες εικόνες θα μπορούσαν να λείπουν, χωρίς αυτό να σήμαινε ουσιαστική μεταβολή του κειμένου». Όπως θα δούμε στην επόμενη βιβλιοκρισία, ο Νάσος Βαγενάς, ως ποιητής και θεωρητικός της λογοτεχνίας, αντιτίθεται ολοκληρωτικά στην ιδέα της δυνατότητας της ύπαρξης ενός μη οργανικού καλλιτεχνήματος, ακόμα και σήμερα, όταν η αρχή της κατασκευής έχει αντικαταστήσει το ίδιο το έργο.

Αυτό όμως έχει άμεση επίπτωση στον τρόπο πρόσληψης. Το νόημα δεν υπάρχει, δεν εγγράφεται στο καλλιτέχνημα, αλλά παράγεται, στην κυριολεξία, κατά και από την πρόσληψη. Αυτό ισχύει για μια ολόκληρη σειρά από πρόσφατες performances, που δεν «ση-

μαίνουν» πια κάτι άλλο απ' ό,τι είναι. Και οι ακόλουθες διαπιστώσεις, βασισμένες στον Benjamin (*Illuminationen, Ausgewählte Schriften*, Frankfurt 1961, σσ. 201-245, ιδίως σσ. 206 εξ.), έχουν άμεση εφαρμοσιμότητα στη θεατρική πρωτοπορία των τελευταίων δεκαετιών: «Το υποκείμενο της πρόσληψης βιώνει αυτή τη στέρηση νοήματος ως σοκ. Ο πρωτοποριακός καλλιτέχνης αποβλέπει στο σοκ, καθώς επενδύει σε αυτό την ελπίδα ότι θα υποδείξει στο προσλαμβάνον υποκείμενο μέσω της αφαίρεσης του νοήματος το αμφίβολο της βιοτικής πρακτικής του και την αναγκαιότητα να την αλλάξει. Το σοκ επιδιώκεται ως ερέθισμα για μια μεταβολή της συμπεριφοράς, αποτελεί το μέσο διάρρηξης της αισθητικής εμμείνας και έναρξης μιας αλλαγής στη βιοτική πρακτική του προσλαμβάνοντος υποκειμένου. Ο προβληματικός χαρακτήρας του σοκ ως επιδιωκόμενης αντίδρασης του υποκειμένου της πρόσληψης συνίσταται στο ότι η αντίδραση είναι εν γένει αφηρημένη. Ακόμη κι αν υποθέσει κανείς ότι επιτυγχάνεται η διάρρηξη της αισθητικής εμμείνας, αυτό δεν κρίνει καθόλου την κατεύθυνση στην οποία θα συντελεστεί η πιθανή μεταβολή της συμπεριφοράς του προσλαμβάνοντος υποκειμένου. Η αντίδραση του κοινού στις ντανταϊστικές εκδηλώσεις είναι χαρακτηριστική για τον αφηρημένο χαρακτήρα της αντίδρασης. Το κοινό απαντά στην πρόκληση των ντανταϊστών με τυφλό μένος» (σ. 161). Υπάρχει και κάτι άλλο: το σοκ δεν λειτουργεί επαναληπτικά. «Τίποτε δεν χάνει την επίδρασή του γρηγορότερα από το σοκ, καθότι είναι από τη φύση του μια ανεπανάληπτη εμπειρία» (σσ. 161 εξ.). Το κοινό μαθαίνει, προετοιμάζεται, και τελικά το σοκ «καταναλώνεται». Αυτό που του μένει, είναι η αινιγματικότητα των συμβάντων (στο θέατρο), που στρέφει την προσοχή του από την αποκωδικοποίηση κάποιων νοημάτων στην αρχή της κατασκευής. Σ' αυτή τη διαδικασία της μεταμόρφωσης των προσληπτικών στρατηγικών, μοντερνισμός και μεταμοντερνισμός δεν διαφέρουν ουσιαστικά. «Αυτό που μένει είναι η αινιγματικότητα των μορφωμάτων, η αντίστασή τους στην προσπάθεια να αποσπαστεί από τα ίδια κάποιο νόημα. Αν το προσλαμβάνον υποκείμενο δεν προτίθεται απλώς να παραιτηθεί ή και να αρκεστεί σε κάποιες αυθαίρετες νοηματοδοτήσεις με βάση ένα μεμονωμένο μέρος του έργου, θα πρέπει να προσπαθήσει να κατανοήσει την ίδια την αινιγματικότητα του πρωτοποριακού έργου. Με αυτόν τον τρόπο μεταβαίνει σε ένα άλλο επίπεδο ερμηνείας. Αντί να συνεχίσει να επιδιώκει τη σύλληψη κάποιου νοήματος σύμφωνα με την αρχή του ερμηνευτικού κύκλου μέσω της συνάφειας του όλου του έργου και των μερών, θα αναβάλει την αναζήτηση νοήματος και θα στρέψει την προσοχή του στις αρχές κατασκευής που προσδιορίζουν τη συγκρότηση του έργου, προκειμένου να ανακαλύψει σε αυτές κάποιο κλειδί για την αινιγματικότητα του μορφώματος. Συνεπώς, το πρωτοποριακό έργο προκαλεί ένα ρήγμα στην πρόσληψη, το οποίο είναι ανάλογο του εύθραυστου χαρακτήρα του μορφώματος (της μη οργανικότητάς του). Ανάμεσα στην εμπειρία της ακαταλληλότητας του τρόπου πρόσληψης που αναπτύχθηκε στη βάση του οργανικού έργου τέχνης – μια εμπειρία που είναι εγγεγραμμένη στο σοκ – και στην κατανόηση των αρχών κατασκευής υπάρχει ένα ρήγμα, η παραίτηση από την ερμηνεία του νοήματος. Μια από τις αποφασιστικές μεταβολές στην εξέλιξη της τέχνης που επέφεραν τα ιστορικά κινήματα της πρωτοπορίας συνίσταται σε αυτόν τον νέο τύπο πρόσληψης που προκαλεί το πρωτοποριακό έργο τέχνης. Η προσοχή του προσλαμβάνοντος υποκειμένου δεν στρέφεται πλέον σε κάποιο νόημα του έργου το οποίο μπορεί να συλληφθεί μέσω της ανάγνωσης των μερών, αλλά στην αρχή της κατασκευής. Ο εν λόγω τύπος πρόσληψης επιβάλλεται στο προσλαμβάνον υποκείμενο κατά τον εξής τρόπο: το μέρος το οποίο στο πλαίσιο του οργανικού έργου τέχνης χαρακτηρίζεται από αναγκαιότητα, στο μέτρο που συμβάλλει στη συγκρότηση του νοήματος του έργου ως όλου, μετατρέπεται με το πρωτοποριακό έργο τέχνης σε απλή πλήρωση ενός δομικού προτύπου» (σσ. 162 εξ.).

Σ' αυτή τη στρατηγική της άρνησης του νοήματος στο μη οργανικό έργο, η οποία μπορεί να εμφανίζεται σε λογής διαβαθμίσεις μεταξύ ολοκληρωμένου συνολικού νοήματος και αρμονικών διασυνδέσεων όλων των μερών έως την ολοκληρωτική αινιγματικότητα και την απόλυτη απομόνωση των επιμέρους στοιχείων μεταξύ τους και προς το όλο, υπάρχει και μια συμπληρωματική τακτική, η οποία επιτρέπει ακόμα κάποιες ερμηνευτικές προσεγγίσεις: η προγραμματικά εγγεγραμμένη αντίφαση. «Το έργο ως όλο δεν συγκροτείται πλέον από την αρμονία των μεμονωμένων μερών, αλλά από την αντιφατική σχέση ετερογενών μερών. Μετά από τα ιστορικά κινήματα της πρωτοπορίας η ερμηνευτική δεν μπορεί ούτε να αντικατασταθεί απλώς από φορμαλιστικές μεθόδους, ούτε όμως και να συνεχίσει να χρησιμοποιείται ως ενορατική μέθοδος κατανόησης· αντίθετα, θα πρέπει να μετασχηματιστεί αντιστοίχως προς τη νέα ιστορική κατάσταση. Οι φορμαλιστικές μέθοδοι ανάλυσης των έργων τέχνης αποκτούν πάντως μεγαλύτερη σημασία στο πλαίσιο μιας κριτικής ερμηνευτικής, στο βαθμό που η υποταγή των μερών στο όλο, που αποτελεί αίτιμα της παραδοσιακής ερμηνευτικής, έχει καταστεί αναγνωρίσιμη ως ερμηνευτικό πλαίσιο το οποίο μένει σε τελική ανάλυση δέσμο μιας κλασικής αισθητικής. Μια κριτική ερμηνευτική θα αντικαταστήσει το θεώρημα περί αναγκαίας συμφωνίας όλου και μερών με τη μελέτη των αντιφάσεων μεταξύ των μεμονωμένων στρωμάτων του έργου, στη βάση των οποίων πρωτίστως θα αντλεί το νόημα του όλου» (σ. 164). Όπως είναι φανερό, ανάμεσα στα δίπολα νόημα/nonsense, οργάνωση/μη-οργάνωση, σύνδεση/απομόνωση των μερών, φορμαλιστικές/ερμηνευτικές μέθοδοι κτλ. υπάρχουν λογής διαβαθμίσεις, και τα άκρα των αισθητικών αυτών διαβαθμίσεων εμφανίζονται μάλλον σπάνια: ακόμα και οι πιο αινιγματικές performances του Castellucci χειρίζονται συμβολισμούς αλλά με μεγάλη δόση πολυσημίας, και ακόμα και η πιο παραδοσιακή και τέλεια σκηνοθετημένη παράσταση έχει κάποια στοιχεία που ξέφυγαν από τον προθεσιακό προγραμματισμό ή αποτελούν ανεξέλεγκτες πρωτοβουλίες των ηθοποιών, αδυναμίες του τεχνολογικού εξοπλισμού, απρόβλεπτες αντιδράσεις και συμπεριφορές του κοινού και άλλα συμβάντα (βλ. Β. Πούχνερ, *Θεωρητικά Θεάτρων*, ό.π., σσ. 455 εξ.).

Ακολουθεί ακόμα ένα κεφάλαιο, «Πρωτοπορία και στράτευση» (σσ.175 εξ.), που ξεκινάει με μια θεωρητική συζήτηση: «Η διαμάχη μεταξύ του Adorno και του Lukács». Θέμα της είναι ο Ρεαλισμός, τον οποίο υπερασπίζεται ο δεύτερος, θεωρώντας την πρωτοπορία ως *décadence*, ενώ ο πρώτος τον απορρίπτει ως ξεπερασμένο, αφού μετά την καταστροφή του θεσμού της τέχνης ως αποδεσμευμένου από τη βιοτική πρακτική και την επικράτηση του καλλιτεχνήματος ως μη οργανικού μορφώματος μόνο η πρωτοπορία μπορεί να υπάρξει πια. Και οι δύο εκκινούν από τον Hegel, αλλά αυτό δεν μπορούμε να το αναπτύξουμε εδώ. Κανείς από τους δύο όμως, κατά τον Bürger, δεν θεματοποιεί την επίθεση στον ίδιο το θεσμό της τέχνης που επιχείρησαν τα πρωτοποριακά κινήματα: «δεν μπόρεσαν βέβαια να καταστρέψουν το θεσμό της τέχνης, κατέστρεψαν ωστόσο τη δυνατότητα εμφάνισης ενός ορισμένου καλλιτεχνικού ρεύματος με την αξίωση καθολικής εγκυρότητας» (σ. 183). Και οι δύο απέρριψαν και την τέχνη του Μπρεχτ, για διαφορετικούς λόγους ο καθένας. Ο Μπρεχτ έμεινε κάπως απέξω από τα πρωτοποριακά κινήματα, γιατί δεν απέβλεπε ποτέ στην καταστροφή του θεσμού της τέχνης. «Ακόμη και ο νεαρός Brecht δεν αντλεί σε καμιά περίπτωση από την απέχθειά του για το θέατρο των μορφωμένων αστών (*Bildungsbürgertum*) το συμπέρασμα ότι θα έπρεπε να καταργηθεί το θέατρο εν γένει· αντίθετα, θέλει να αλλάξει το θέατρο ριζικά. Στον αθλητισμό θα βρει το μοντέλο για ένα νέο θέατρο, η κεντρική κατηγορία του οποίου θα είναι η διασκέδαση [*Mehr guten Sport!*] [1926], *Schriften zum Theater*, τ. 1, Berlin - Weimar 1964, σσ. 64-69]. Όχι μόνο το ότι ο νεαρός Brecht, προσδιορίζοντας την τέχνη ως αυτοσκοπό, διατηρεί μια κεντρική κατηγορία

της κλασικής αισθητικής, αλλά και το γεγονός ότι δεν θέλει να καταστρέψει το θεσμό του θεάτρου μα να τον αλλάξει, καθιστά εμφανή την απόσταση που τον χωρίζει από τους εκπροσώπους των ιστορικών κινημάτων της πρωτοπορίας. Εκείνο που τον συνδέει μαζί τους είναι αφενός μια σύλληψη του έργου, όπου τα μεμονωμένα στοιχεία αποκτούν αυτοτέλεια (κάτι που αποτελεί προϋπόθεση για να μπορέσει να λειτουργήσει το παραξένισμα), αφετέρου δε η προσοχή την οποία αφιερώνει στο θεσμό της τέχνης. Ενώ όμως οι εκπρόσωποι της πρωτοπορίας πιστεύουν ότι μπορούν να επιτεθούν άμεσα στο θεσμό και να τον καταστρέψουν, ο Brecht αναπτύσσει μια ιδέα μεταβολής της λειτουργίας του, η οποία στηρίζεται στις πραγματικές δυνατότητες» (σ. 185 εξ.). Αυτές οι τοποθετήσεις χρίζουν κάποιας συζήτησης, η οποία όμως δεν μπορεί να γίνει εδώ.

Πίσω στο θέμα της στράτευσης σε ένα μη οργανικό έργο τέχνης. «Αν στο πρωτοποριακό έργο το μεμονωμένο μέρος παύει να υποτάσσεται αναγκαστικά σε μια οργανωτική αρχή, τότε τίθεται διαφορετικά και το ερώτημα για τη σημασία των πολιτικών περιεχομένων στο έργο. Ακόμη και ως μεμονωμένα, τα περιεχόμενα αυτά είναι αισθητικώς νόμιμα στο πλαίσιο του πρωτοποριακού έργου· η επίδρασή τους δεν διαμεσολαβείται κατ' ανάγκη από το όλο του έργου, αλλά μπορεί από κάθε άποψη να συλληφθεί ως μερική. Στο πρωτοποριακό έργο το μεμονωμένο σημείο δεν παραπέμπει πρωτίστως στο όλο του έργου αλλά στην πραγματικότητα. Το προσλαμβάνον υποκείμενο μπορεί να αφομοιώσει το μεμονωμένο σημείο, είτε ως σημαντική έκφραση για τη βιοτική πρακτική του είτε ως πολιτική υπόδειξη. Το γεγονός αυτό έχει ουσιώδεις συνέπειες όσον αφορά τη θέση της στράτευσης μέσα στο έργο. Όταν το έργο δεν συλλαμβάνεται πλέον ως οργανική ολότητα, ούτε και το μεμονωμένο μοτίβο υπόκειται πια στην εξουσία του έργου ως όλου, αλλά μπορεί να επιδράσει ως μεμονωμένο. Στη βάση του πρωτοποριακού τύπου έργου καθίσταται εφικτός ένας νέος τύπος στρατευμένης τέχνης» (σ. 187). Ενώ το σύνολο του «έργου» ως κατασκευαστική αρχή εξαντλεί την επαναστατικότητά του στην άρνηση της οργανικής μορφής και επιδέχεται επομένως μόνο φορμαλιστικές αναλύσεις, η απελευθέρωση των επιμέρους στοιχείων επιτρέπει μια άμεση σύνδεσή τους, μεμονωμένα, με την κοινωνική πραγματικότητα. Αυτό γινόταν άλλωστε και παλαιότερα με τη σάτιρα και την παρωδία. Η ανοιχτή δομή της δημοκρατικής συνύπαρξη ασύνδετων επιμέρους στοιχείων επιτρέπει και την παραλληλία πολιτικών και μη ερμηνειών, τη συγκεκριμένη και μερική στράτευση. Ο Μπρεχτ διείδε τη δυνατότητα αυτή, διασπώντας το οργανικό σύνολο με τις στρατηγικές της αποστασιοποίησης, πράγμα που του επέτρεπε τα επιμέρους μοτίβα να λειτουργούν άμεσα ως παράλληλες συνδέσεις με την κοινωνική πραγματικότητα. «Ο Brecht είναι πρωτοποριακός καλλιτέχνης στο μέτρο που το πρωτοποριακό έργο τέχνης καθιστά εφικτό έναν νέο τύπο πολιτικής τέχνης, στη βάση του γεγονότος ότι αποδεσμεύει τα μέρη από την κυριαρχία του έργου ως όλου. Από τις αναλύσεις του Brecht καθίσταται σαφές ότι το πρωτοποριακό έργο τέχνης, αν και αναγκαστικά δεν φτάνει στο στόχο της επαναστατικοποίησης της βιοτικής πρακτικής τον οποίο έθεσαν τα ιστορικά κινήματα της πρωτοπορίας, ταυτόχρονα διαφυλάσσει την πρόθεσή τους. Ακόμη και αν η πλήρης αναγωγή της τέχνης σε πρακτική του βίου απέτυχε, το έργο τέχνης ήρθε σε μια νέα σχέση με την πραγματικότητα» (σ. 189).

Το κεφάλαιο αυτό τελειώνει με «Συμπληρωματική παρατήρηση σε σχέση με τον Hegel»· ακολουθεί ακόμα «Επίλογος στη δεύτερη έκδοση» (199 εξ.) με αντίλογο στις επισημάνσεις που έγιναν στην πρώτη έκδοση, και μια βιβλιογραφία (σ. 209 εξ.). Το δοκίμιο αυτό, όπως είπα και εισαγωγικά, είναι διαφωτιστικό για τη συζήτηση περί ύπαρξης μεταμοντερνισμού· δείχνει τις κοινές βάσεις με την κλασική πρωτοπορία, ώστε το «μετά» να είναι ίσως μόνο μια ετικέτα που εφευρέθηκε υπό την πίεση των συνεχών νεωτερισμών ή μια

συνειδητή ομολογία ενός επιγονικού αυτοπροσδιορισμού υπό το βάρος των εκφυλιστικών τάσεων του αρχικού ιδεολογικού φορτίου και των αισθητικών αδιεξόδων στις οποίες οδηγεί η αδιάλειπτη θήρα του όλο πιο νέου. Η παραγωγή αντι-θεατρικών ή υπερ-θεατρικών θεμάτων εξαντλεί κάποτε το μορφολογικό της οπλοστάσιο και καταλήγει σε ανούσια και παιδαριώδη πειράματα. Μπορεί ορισμένες απόψεις του Bürger να είναι συζητήσιμες, ή και όλες, αλλά τουλάχιστον αυτή η συζήτηση γίνεται σε μια συγκεκριμένη βάση, χωρίς τον αφόρητο βερμπαλισμό και τις λογικές ασάφειες και ακροβασίες μερικών πολιτισμικών γκουρού που κανονίζουν εδώ και δεκαετίες τη θεωρητική συζήτηση στα πλαίσια της από ευφημισσμό λεγόμενης *critical theory*.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΝΑΣΟΣ ΒΑΓΕΝΑΣ, *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, έκδοση επηυξημένη, Αθήνα, εκδόσεις Πόλις 2012, σελ. 139, ISBN 978-960-8132-70-2.

Η βιβλιοπαρουσίαση της δεύτερης έκδοσης των δοκιμίων του συνάδελφου φιλόλογου, θεωρητικού της λογοτεχνίας και ποιητή Νάσου Βαγενά (η πρώτη ήταν το 2002) με γενικό τίτλο *Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνία*, η οποία αύξησε τον αριθμό των τριών δοκιμίων σε πέντε, προσθέτοντας ειδικά το πρώτο δοκίμιο «Λογοτεχνία και οργανική μορφή» –στο *Βήμα* σε συνέχειες το 2008, και στο αφιέρωμα στον Σπύρο Α. Ευαγγελάτο στα *Κεφαλληνικά Χρονικά* 12 (2009-2010), Αφιέρωμα στον Σπύρον Αντιόχου Ευαγγελάτο, Αργοστόλι 2010, σσ. 129-138–, συνεχίζει ουσιαστικά τη συζήτηση της προηγούμενης βιβλιοκρισίας, του Peter Bürger, για τη φύση του μοντερνισμού και την ταύτισή του η όχι με τον μεταμοντερνισμό. Θεωρώ άλλωστε και το πρώτο δοκίμιο, «Λογοτεχνία και οργανική μορφή» (σσ. 15 εξ.) και το πιο σημαντικό, γιατί αντικρούει με ξεκάθαρο λόγο ένα από τα δόγματα του (μετα)μοντερνισμού, την δυνατότητα ύπαρξης μη οργανικού έργου τέχνης: ο συνάδελφος διατυπώνει την άποψη, πως δεν υπάρχει κάτι τέτοιο στη σφαίρα της τέχνης, συγκεκριμένα της λογοτεχνίας, δεν υπάρχει, για να μείνουμε στην κύρια ειδικότητά του, ποίημα χωρίς οργανική μορφή. Η ιδέα αυτή δεν είναι του Ρομαντισμού αλλά πολύ παλαιότερη: τεκμηριώνεται ήδη στην αρχαία ποίηση, αλλά και σε εκπροσώπους του μοντερνισμού σαν τον Σεφέρη, που συγκρίνει την ποίηση με το χορό και την αποκαλεί «ευαισθησία κρυσταλλωμένη». Το κρύσταλλο όμως είναι και το σύμβολο της απόλυτα σφιχτής σύνδεσης των μερών σ' ένα συμμετρικό και τέλειο όλο.

Η ιδέα του μη οργανικού έργου τέχνης συμβαδίζει μαζί με το δόγμα του άπειρου ερμηνευτικού ανοίγματος και της πανσημίας: ένα λογοτεχνικό κείμενο μπορεί να σημαίνει τα πάντα. Δίνω τον λόγο στον ίδιο: «Η άποψη ότι η λογοτεχνία μπορεί να υπάρξει χωρίς οργανική μορφή εμφανίστηκε στις μέρες μας για πρώτη φορά στην ιστορία των λογοτεχνικών θεωριών. Προέκυψε κυρίως ως φυσική συνέπεια της επίσης πρωτοεμφανιζόμενης θεωρίας του άπειρου ερμηνευτικού ανοίγματος του λογοτεχνικού κειμένου, ως η ετέρα όψη του ίδιου –του μεταμοντερνισμού– θεωρητικού νομίσματος. Διότι η αμφισβήτηση της προϋπόθεσης της οργανικότητας για το λογοτεχνικό κείμενο, της ανάγκης της δόμησής του ως ενιαίου και αρμονικού όλου, σημαίνει και κατάλυση των ερμηνευτικών ορίων του: υπέρβαση της πολυσημίας του προς όφελος μιας πανσημίας, αποδοχή κάθε ερμηνείας του ως νόμιμης» (σσ. 28 εξ.). Η ιδέα της αποσπασματικότητας, ως τακτική καταστρατήγησης της οργανικότητας του έργου τέχνης, είναι άλλωστε ήδη μια ιδέα της ρομαντικής ποιητικής θεωρίας (W. Preisendanz, *Ρομαντισμός, Ρεαλισμός, Μοντερνισμός*, Αθήνα 1990). Αν

συνδέσουμε αυτές τις απόψεις τώρα με τις διαπιστώσεις του Bürger, θα μπορούσαμε να αποφανθούμε πως η κατάλυση της οργανικότητας του καλλιτεχνήματος είναι και η κατάργηση της ίδιας της τέχνης ως θεσμού, η οποία ως αισθητική έννοια και πρακτική, βασίζεται σε μορφές και στρατηγικές σύνδεσης και σύνθεσης των επιμέρους στοιχείων σε ένα οργανωμένο όλο, το οποίο επιτρέπεται να αναλύεται σταδιακά και διαλεκτικά με τον «ερμηνευτικό κύκλο».

Ο Βαγενάς, ως συνέπεια των απόψεών του αυτών, δεν κάνει και καμιά διάκριση ανάμεσα στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό: «...η προβαλλόμενη από τους μεταμοντέρνους εξήγηση ότι η λογοτεχνία είχε φτάσει με τον μοντερνισμό σε ένα αδιέξοδο, το οποίο της επέβαλλε την ανάγκη μιας ριζοσπαστικής τομής, φαίνεται αμήχανη όταν σκεφτόμαστε ότι τομή τέτοια ανάμεσα στη μοντερνιστική και τη μεταμοντερνιστική λογοτεχνία που να δικαιολογεί επαρκώς την πρόθεση μετά- στη δεύτερη δεν υπάρχει: ότι αυτά που προσδιορίζονται ως κύρια χαρακτηριστικά της πρώτης είναι και κύρια χαρακτηριστικά της δεύτερης· και ότι η μόνη πραγματική διαφορά του μεταμοντερνισμού από τον μοντερνισμό βρίσκεται στο πεδίο όχι της λογοτεχνίας αλλά της θεωρίας της λογοτεχνίας: στην πεποίθηση του μεταμοντερνισμού για το άπειρο ερμηνευτικό άνοιγμα και στην συνακόλουθη ιδέα του ως προς την οργανική μορφή» (σ. 30).

Στη συνέχεια απομυθοποιεί το γνωστό σύνθημα του Roland Barthes για το «θάνατο του συγγραφέα». Η ιδέα ότι τα κείμενα γράφονται μόνα τους, ότι δηλαδή ο ποιητής είναι ένα είδος εκτελεστή του συλλογικού υποσυνείδητου ή κάποιας μεταφυσικής δύναμης, της περιρρέουσας ατμόσφαιρας του πολιτισμού και της εποχής κτλ. υπάρχει ήδη στην ψυχανάλυση και στον Rilke. Κρίσιμες για μια τέτοια ακραία θεώρηση είναι βέβαια οι έννοιες της πρωτοτυπίας και της μεγαλοφυΐας, κλασικές ρομαντικές αντιλήψεις, που ωστόσο δεν λείπουν από την αρχαιότητα. Και το δοκίμιο καταλήγει και σε άλλη κριτική θεωρήματος: της αδυναμίας συσχέτισης του σημαίνοντος με το σημαινόμενο στην ποίηση και τη λογοτεχνία: της άποψης ότι οι λέξεις αποτελούν έναν κόσμο ξεχωριστό και δεν έχουν καμία σχέση με την πραγματικότητα. Αυτό καταρρίπτεται πρώτ' απ' όλα από τη γλωσσολογία, γιατί κάθε λέξη έχει την ιστορία της. Ας προσθέσω, πως αυτή η ανιστόρητη άποψη απολυτοποιεί το σημασιολογικό άνοιγμα που μπορούν να έχουν οι λέξεις, ιδίως στην ποίηση, όπου οι συνυποδηλώσεις μπορεί να υπερέχουν της καταδήλωσης, όπως έλεγε η σημειολογία για τα καλλιτεχνικά σημεία (B. Πούχνερ, *Θεωρητικά θεάτρον*, ό.π., σσ. 133 εξ.). Η στα λόγια του Βαγενά: «...η σχέση των σημαινόντων με τα σημαινόμενα στη λογοτεχνία είναι ποιοτικά διαφορετική από τη σχέση τους στις άλλες χρήσεις της γλώσσας...» (σ. 42). Είναι φανερό πως ο όλος προβληματισμός αυτός έχει άμεση εφαρμογή και στο θέατρο.

Το επόμενο δοκίμιο έχει τον τίτλο «Ταυτότητα και ποιητικός λόγος» (σσ. 43 εξ.) και είναι αφιερωμένο στην ιδέα του «θανάτου του συγγραφέα». Δίνω το λόγο στον (ανύπαρκτο κατά τη θεωρία) συγγραφέα: «Ίσως η πλέον παράδοξη από τις ιδέες που εξέθρεψαν οι τελευταίες δεκαετίες του εικοστού αιώνα στο πεδίο των λογοτεχνικών σπουδών είναι η ιδέα του θανάτου του συγγραφέα. Σύμφωνα με την ιδέα αυτή, η οποία έγινε το έμβλημα των μεταμοντέρνων θεωριών της λογοτεχνίας, ο πραγματικός συγγραφέας ενός λογοτεχνικού έργου δεν είναι ο άνθρωπος που γράφει το έργο αλλά η ίδια η γραφή – για την ακρίβεια, η Γλώσσα: η μεγάλη αυτή υπερβατική δύναμη, η οποία δημιούργησε τον κόσμο, η οποία είναι ο κόσμος, και έξω από την οποία δεν υπάρχει τίποτε». Πρόκειται για τη γνωστή μεταφυσικοποίηση της «κειμενικής» ερμηνείας του κόσμου, που επικράτησε στις δεκαετίες του 1970 και 1980, πριν από το performative turn. «Ο άνθρωπος που γράφει ένα λογοτεχνικό έργο –λέει η θεωρία αυτή– δεν είναι παρά ένα απλό ενδιάμεσο, το οποίο διεκπεραιώνει την επιθυμία της Γλώσσας να ενσαρκώσει σε απτή –δηλαδή σε γραπτή– μορφή το υπερ-

βατικό, το θεϊκό της πνεύμα (με βατότερους όρους: το οποίο διεκπεραιώνει την επιθυμία της Γλώσσας να κάνει λογοτεχνία). Και ακριβώς επειδή το πνεύμα αυτό είναι υπερβατικό, ο άνθρωπος που εκτελεί διά της γραφής τη λογοτεχνική επιθυμία της Γλώσσας χάνει τη φωνή του, το πρόσωπό του, την ταυτότητά του» (σσ. 45 εξ.). Το χέρι που γράφει είναι αποκομμένο από οποιαδήποτε φωνή, ή να χρησιμοποιήσω μια άλλη εικόνα: ο ποιητής είναι ευαγγελιστής και γράφει, κατά Rilke, καθ' υπαγόρευση ενός άγνωστου επισκέπτη. Αλλά τέτοιες ποιητικές εικόνες δεν επιτρέπονται στους θεωρητικούς. Αν ερωτηθούν οι ποιητές για τη θεωρία αυτή, γράφει ο Βαγενάς, «θα μας έλεγαν ότι η θεωρία του “θανάτου του Συγγραφέα” είναι τόσο παράλογη, που μόνο πολύ σοφιστικοί άνθρωποι θα μπορούσαν να τη διατυπώσουν και μόνο πολύ αφελείς θα μπορούσαν να την αποδεχτούν. Διότι στηρίζεται σε μιαν ιδέα για την πραγματικότητα της γλώσσας, την οποία διαψεύδει η πραγματικότητα της ανθρώπινης επικοινωνίας. Η αμφισβήτηση της δυνατότητας παρουσίας του προσώπου του ποιητή στη λογοτεχνική γραφή, η καταφρόνηση εκείνου που οι κήρυκες αυτής της θεωρίας αποκαλούν “μεταφυσική της παρουσίας”, αποτελεί στην πραγματικότητα μια μεταφυσική της απουσίας: για την ακρίβεια, είναι καθαρός ιδεαλισμός, αφού, διαφορετικά από το αντικείμενο της καταφρόνησής της, η θεωρία αυτή αμφισβητεί ή παραβλέπει κάθε εμπειρικό στοιχείο» (σ. 48). Ασφαλώς η γλώσσα είναι ένα έτοιμο αλλά εύπλαστο υλικό που έχει τις δικές της ιδιαιτερότητες και ιστορίες και χρησιμοποιώντας την, μπαίνουμε σ' ένα δίκτυο δεδομένων το οποίο δεν το ελέγχουμε πια απόλυτα και στο οποίο ως ένα βαθμό παγιδευόμαστε (βλ. τον «Κάσπαρ» του Peter Handke, Β. Πούχνερ, *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 375-393). Αλλά ακριβώς ο ποιητής είναι εκείνος που περισσότερο από όλους τους άλλους προσπαθεί να ξεφύγει, πειραματιζόμενος με το υλικό του και αλλάζοντας σημασίες και χρήσεις, φτιάχνοντας ρυθμούς και εικόνες, πλάθοντας ευηχίες και συμβολισμούς, μετατρέποντας τη φυλακή της γλώσσας σ' ένα όμορφο και ευρύχωρο παλάτι. Η χρήση της γλώσσας από έναν ποιητή δεν είναι απλώς «χρήση», αλλά δημιουργική έκφραση μιας προσωπικότητας, και η γραφή του ατομική ταυτότητα. Η γλώσσα δεν είναι το παν ενός πολιτισμού, όπως το ήθελε ο παγκοσμιοποιημένος μιας ορισμένης φάσης της critical theory, που μεταλλάχθηκε έπειτα σε πανθεατρισμό και performativity, αλλά πολύ μεγάλο του μέρος είναι το πιο ευέλικτο και πλούσιο σύστημα επικοινωνίας και η αναφαιρέτη προϋπόθεση της αφηρημένης σκέψης.

Στο τρίτο δοκίμιο, «Μεταμοντερνισμός και λογοτεχνική κριτική» (σσ. 55 εξ.), ο Βαγενάς ασχολείται με αφορμή ένα συγκεκριμένο δημοσίευμα, με το είδος της λογοτεχνικής κριτικής των μεταμοντερνιστών. Υπαισέρχεται και στη θεωρία της πανσημίας, η οποία ως αντίδραση στη μονοσημία των λογοτεχνικών ερμηνειών φτάνει στο άλλο άκρο, απολυτοποιώντας την πολυσημία των καλλιτεχνικών εν γένει, σημείων (βλ. παραπάνω). Επανέρχεται πάλι στις παραδοξολογίες του «θανάτου του συγγραφέα», για να σταθεί ύστερα στη μεταφυσική «ιδέα της δικαιοσύνης» στον Derrida (*Force de loi*, 1994), ως ιδεαλιστικό αντίδοτο στο μηδενισμό της αποδόμησης, και αποκαλύπτει τις εξεζητημένες διανοητικές πόξες και λογικές ακροβασίες που υπάρχουν σε ορισμένους βασικούς συντελεστές της critical theory, παραθέτοντας και μια μεγάλη λίστα κριτικών κειμένων, που κατηγορούν τέτοια σοφίσματα για πνευματική ανευθυνότητα και φιλοσοφική ανεντιμότητα. Στο μεταξύ ο Derrida έχει αποκηρύξει αυτές τις ιδέες του, ενώ στη νεοελληνική κριτική συνεχίζουν μια δογματική επιγονική ύπαρξη.

Το τέταρτο δοκίμιο, «Λογοτεχνία και ηθική» (σσ. 103 εξ.) γράφτηκε για τον τιμητικό τόμο του Μ. Σταθόπουλου και ασχολείται και με ένα θεατρικό έργο, το «Ρομπέρτο Τσουνκο» του Μερνάρ-Μαρί Κολτές, που ανεβάστηκε το 1995 στο θέατρο «Σημείο» σε σκηνοθεσία του Νίκου Διαμαντή, όπου υπάρχει η μεταφυσικοποίηση των εγκλημάτων ενός φονιά.

Τελειώνει με τη μη-απολογία του Γ. Βέλτσου σε δικαστήριο, γιατί μηνύθηκε για εξύβριση, όπου ο κατηγορούμενος κατηγορήσε τη γλώσσα, πως αυτή φταίει και όχι ο ίδιος (ο «θάνατος του υβριστή»). Η οριοθέτηση μεταξύ ηθικής και αισθητικής δεν οδηγεί αναγκαστικά σε σαφή συμπεράσματα. Και το πέμπτο και τελευταίο δοκίμιο, «Η κρίση του ελεύθερου στίχου» (σσ. 119 εξ.), περιγράφει την ασυδοσία, στην οποία έχει οδηγήσει η παραίτηση από μετρικά σχήματα ήδη στην αρχή του 20^{ου} αιώνα: η κατάχρηση της ελευθερίας του «ελεύθερου στίχου» οδήγησε και στην κατάργηση του «στίχου». Υπάρχει κρίση του στίχου πλέον ως έννοιας και ως πρακτικής. Ανάμεσα στις επίκαιρες διαγνώσεις αυτές βρίσκουμε και πάλι την κριτική του μεταμοντερνισμού, τώρα σε πιο απόλυτη μορφή: «...η λογοτεχνία είναι το αντίθετο του μεταμοντέρνου. Η λογοτεχνία είναι οργανική μορφή» (σ. 129). Ο μεταμοντερνισμός δεν υπάρχει, ταυτίζεται με τον μοντερνισμό: «Ο μεταμοντερνισμός σε ό,τι αφορά τη λογοτεχνία δεν είναι μια λογοτεχνική έκφραση μετά (δηλαδή πέρα από) τον μοντερνισμό, γιατί δεν μπορεί να υπάρξει λογοτεχνία πέρα από το σημείο στο οποίο οδήγησε τη λογοτεχνία ο μοντερνισμός». Και επιστρέφουμε στη συζήτηση με τον Bürger. «Κι αυτό γιατί ο μοντερνισμός (με την ευρύτερη έννοια του όρου, εκείνη που περιέχει και τις λεγόμενες πρωτοπορίες) έχει περιλάβει και έχει εξαντλήσει όλες τις λογοτεχνικές αναζητήσεις και όλες τις λογοτεχνικές δυνατότητες: έχει οδηγήσει τη λογοτεχνική μορφή ως τα ακρότατα όριά της, έχει, ακόμη, υπερβεί αυτά τα όρια φτάνοντας ως και την κατάλυση της οργανικότητάς της. Διότι τι άλλο είναι οι εκφράσεις του φουτουρισμού και του υπερρεαλισμού παρά εκφράσεις που έχουν βγει έξω από το πεδίο της λογοτεχνικότητας, εκφράσεις που ανήκουν στην ιστορία της λογοτεχνίας περισσότερο παρά στην ίδια τη λογοτεχνία;». Μήπως αυτές οι διαπιστώσεις έχουν και κάποια βάση σχετικά με το σύγχρονο και πρόσφατο πρωτοποριακό θέατρο; «Δεν υπάρχει μεταμοντέρνα λογοτεχνία με μια έννοια και με χαρακτηριστικά που να δικαιολογούν το πρώτο συνθετικό του επιθετικού της προσδιορισμού, δηλαδή που να τη διαφοροποιούν ουσιαστικά από τη μοντερνιστική λογοτεχνία, έτσι ώστε να μπορούμε πραγματικά να μιλάμε για ρήξη. Υπάρχει μόνο μια θεωρητική αντίληψη της λογοτεχνίας η οποία μπορεί πραγματικά να ονομαστεί μεταμοντέρνα ή μεταμοντερνιστική, γιατί, παρότι στην πραγματικότητα αποτελεί μιαν ακόμα φάση, την πλέον πρόσφατη, της παλαιάς διαμάχης ανάμεσα στη φιλοσοφία και την ποίηση, προσεγγίζει τη λογοτεχνία με τρόπο εντελώς διαφορετικό από τους τρόπους με τους οποίους την προσεγγίζει η λογοτεχνική θεωρία και κριτική ως τον μοντερνισμό» (σσ. 130 εξ.).

Και στη συνέχεια συζητά τρόπους της «επαναμάγευσης» του ποιητικού λόγου, ακριβώς όπως η Fischer-Lichte για την *Wiederverzauberung* (re-enchantment) του κόσμου από και στο θέατρο (βλ. Β. Πούχνερ, «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte», στον παρόντα τόμο). Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι πολλά από όσα λέει ο Βαγενάς για τη λογοτεχνία έχουν την ίδια διαγνωστική αξία για το θέατρο. Επίσης ενδιαφέρουσα είναι η αντιβολή των δοκιμών του Βαγενά με τα δοκίμια του Bürger που γράφτηκαν δεκαετίες νωρίτερα και σ' ένα τελείως διαφορετικό διανοητικό και ακαδημαϊκό περιβάλλον.

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ, *Ο μαγικός αυλός του Ορφέα. Δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2010, σελ. 414, ISBN 978-960-02-2448-1.

Στην εκδοτική σειρά «Θεατρικοί τόποι» των εκδόσεων Παπαζήση ο συνάδελφος Μηνάς Αλεξιάδης παρουσιάζει δέκα μελετήματα για την όπερα και το μουσικό θέατρο, καλύπτοντας ένα χρονικό άνοιγμα από τη γέννηση της ιταλικής όπερας ως τον 20^ο αιώνα, δίνοντας μάλιστα κάποια έμφαση στον περασμένο αιώνα. Ειδικά για το χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου, η βιβλιογραφία, όχι μόνο η ελληνική, για το οπερατικό γίγνεσθαι στην Ευρώπη δεν είναι ιδιαίτερα πλούσια, ώστε τα μελετήματα αυτά εκ των προτέρων να είναι καλοδεχούμενα. Μερικά κεφάλαια έχουν παρουσιαστεί ήδη με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, άλλα είναι γραμμένα ειδικά για τη διδασκαλία στο Πανεπιστήμιο. Τα δέκα μελετήματα παρουσιάζονται σε μια χρονολογική σειρά, ώστε να συναποτελούν και κάτι σαν ιστορία του μουσικών ειδών στο θέατρο. Την αρχή κάνει το κεφάλαιο 1, «Όπερα, δραματικό και μουσικό θέατρο, υποκριτική και ο ρόλος του λυρικού πρωταγωνιστή» – σσ. 19 εξ., δημοσιεύτηκε, σε κάπως διαφορετική και πιο σύντομη μορφή, και στην *Παράβαση* 10 (2010), σσ. 27-32–, εισαγωγικό κεφάλαιο για το μουσικό θέατρο με επίκεντρο τον τραγουδιστή/ηθοποιό, κεφάλαιο το οποίο παρέχει και ένα συνοπτικό σχέδιο προγράμματος των σπουδών του τραγουδιστή και του μελοδράματος, όπου πρέπει να επιτευχθεί η ισορροπία ανάμεσα στην εκπαίδευση, στην υποκριτική και την εκπαίδευση στο τραγούδι και τη μουσική· παρέχει και έναν κατάλογο των κατηγοριών των «φωνών». Γυναικείες: δραματική υψίφωνος (soprano dramatico), λυρική υψίφωνος (soprano lyrico), soprano leggera (di gracia), lyrico-leggera soprano, mezzo soprano –πρώτη (ελαφριά) μεσόφωνος, δεύτερη (βαριά) μεσόφωνος ή mezzo contralto–, contralto ή alto· ανδρικές: δραματικός οξύφωνος (tenore dramatico), Βαγκνέριος οξύφωνος (ηρωικός τενόρος, Heldentenor), λυρικός οξύφωνος (tenore lyrico), ελαφρύς οξύφωνος (tenore leggero), κόντρα τενόρος (ουδέτερος οξύφωνος, contra tenore ή tenore castrato), δραματικός βαρύτονος (baritono dramatico), λυρικός βαρύτονος (baritono lyrico), λυρικός (ελαφρύς) βαθύφωνος (basso lyrico ή cantabile), βαρύς βαθύφωνος (basso profondo). Το δεύτερο κεφάλαιο επικεντρώνεται σ' έναν από τους σημαντικούς σταθμούς της εξέλιξης της όπερας: «Christoph Willibald Gluck: *Ορφέας και Ευρυδίκη, Αλκίστη* και η μεταρρύθμιση της όπερας» (σσ. 53 εξ.). Το θέμα με έχει απασχολήσει, γιατί ο Γεώργιος Σακελλάριος έχει μεταφράσει (και εκδώσει στη Βιέννη το 1796) το γαλλικό λιμπρέτο της δεύτερης εκδοχής του «Ορφέα και της Ευρυδίκης» στα ελληνικά, οπότε στην προοπάθεια εξέλιξης, τι παρακίνησε τον Έλληνα σπουδαστή της ιατρικής στη Βιέννη να μεταφράσει και να διασκευάσει το λιμπρέτο αυτό στα ελληνικά, καταπιάνομαι με την κάπως περίπλοκη ιστορία της δημιουργίας και των παραστάσεων της όπερας-μεταρρύθμισης του Gluck και παρέθεσα και τη σχετική βιβλιογραφία· Β. Πούγγρε, «Μεθοδολογικοί προβληματισμοί και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», *Δραματολογικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 238-251 και του ίδιου, *Οι σωζόμενες θεατρικές μεταφράσεις του Έλληνα ιατροφιλοσόφου Γεωργίου Σακελλαρίου: «Κόδρος» (1786 ανέκδοτο), «Τηλέμαχος και Καλυψώ», «Ορφέας και Ευρυδίκη» (Βιέννη 1796). Φιλολογική έκδοση*, Αθήνα, Ακαδημία Αθηνών 2009, σσ. 93-108. Η στοχοθεσία του Αλεξιάδη είναι κάπως ευρύτερη, γιατί εστιάζει και στις θεωρητικές και προγραμματικές πλευρές της «μεταρρύθμισης», προσφέροντας έτσι συνοπτικά ένα ολόκληρο κεφάλαιο της ιστορίας της όπερας κατά τον 18^ο αιώνα. Στην ίδια περίπου εποχή κινείται και το τρίτο κεφάλαιο, «Η “γερμανική όπερα” – φάντασμα KV 416a των Mozart – Goldoni και τα μου-

οικοθεατρικά έργα του W. A. Mozart» (σφ. 87 εξ.). Πρόκειται για τον *Υπηρέτη δύο αφεντάδων* (*Il servitore di due padroni*), που μνημονεύει ο Mozart το 1783 σε επιστολή προς τον πατέρα του, αλλά το σχέδιο μάλλον δεν έχει πραγματοποιηθεί ποτέ. Ο συγγο. «κυνηγάει» το φάντασμα μέσα στην ειδική βιβλιογραφία, αλλά το αποτέλεσμα είναι μάλλον αρνητικό. Με αφορμή αυτό το γεγονός, ο Αλεξιάδης προχωρά σε μια συνολικότερη αποτίμηση του οπερατικού έργου του Αυστριακού συνθέτη και δίνει στο τέλος και έναν χρονολογικό πίνακα των δραματικών ή δραματοειδών μουσικοσυνθετικών έργων του Mozart (επιτέλους βρίσκουμε το έργο *Die Zauberflöte* και σε σωστή ελληνική απόδοση, ως *Μαγικός αυλός* κι όχι ως *Μαγεμένος αυλός*).

Στη συνέχεια ο συγγο., μπαίνοντας ήδη και στον 20^ο αιώνα, στρέφεται σ' ένα άλλο είδος, την οπερέττα: «Η ευρωπαϊκή οπερέττα: κρίσιμα ιστορικά και ιδιωμιατικά χαρακτηριστικά, συνθέτες και έργα, συσχετισμοί και συγκρίσεις» (σφ. 121 εξ.), εστιάζοντας κυρίως στα έργα των Jacques Offenbach, Johann Strauss, Emmerich Kalman και Franz Léhar και δίνοντας τα μορφολογικά και υφολογικά χαρακτηριστικά γνωρίσματα της γαλλικής και βιεννέζικης οπερέττας. Το μελέτημα, που απευθύνεται κυρίως στους φοιτητές, τελειώνει με έναν πίνακα με τις κυριότερες διαφορές ανάμεσα στην όπερα και το «ελαφρύ» της αντίστοιχο, την οπερέττα (happy end, χορευτικά νούμερα, ομιλούμενος διάλογος, τραγούδι αντί άρια). Με το μελέτημα αυτό αγγίξαμε ήδη την εποχή του Μεσοπολέμου, στην οποία αφιερώνεται και το πέμπτο κεφάλαιο: «Μια νέα μεταρρύθμιση: Η ανανέωση της όπερας κατά την περίοδο της Δημοκρατίας της Βαϊμάρης» (σφ. 147 εξ.). Πρόκειται για τη χρονική περίοδο 1918-1933 και ο λόγος είναι κυρίως για τους Kurt Weill (1900-1950), Paul Hindemith (1895-1963) και Ernst Křenek (1900-1991, αυτή είναι η σωστή γραφή του τσέχικου ονόματός του). Πρέπει να αναφερθεί, πως με αυτό το μελέτημα καθώς και τα επόμενα, ο Αλεξιάδης πρωτοτυπεί στην ελληνική βιβλιογραφία και ανοίγει ορίζοντες της θεατρικής ιστορίας, που ως τώρα, εκτός από τη συνεργασία του Weill με τον Μπρεχτ, έχουν μείνει ερημικά κλειστές. Εισάγει και συζητεί και τον υφολογικό όρο της Neue Sachlichkeit (Νέα Αντικειμενικότητα), που χαρακτηρίζει και τα πρώτα έργα του Μπρεχτ. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα είναι η *Όπερα της Πεντάρας* (βλ. και Β. Πούχνορ, «*Η Όπερα της Πεντάρας*», Η άτυπη και ασύμμετρη πρόσληψη του Μπρεχτ», *Τόποι και Τρόποι του Δραμάτιου*, Αθήνα 2011, σφ. 163-174). Ο Αλεξιάδης επιχειρεί ένα πολύ μεγάλο άνοιγμα σ' ένα γενικότερο χαρακτηρισμό της εποχής, των οπερατικών και θεατρικών γίνεσθαι, αλλά επεκτείνεται και στα θεωρητικά γραπτά των μουσικοσυνθετών και στη σχετική μουσικολογική βιβλιογραφία. Στην ίδια εποχή και περιογή παραμένει και το επόμενο κεφάλαιο, «Οι “μαύρες” επιδράσεις στη νεότερη όπερα», το οποίο χωρίζεται σε τρεις θεματικές ενότητες: 1. «Αφροαμερικάνικα μουσικοχορευτικά ιδιώματα και τζαζ, αμερικάνικη μουσική κωμωδία, μουσικό θέατρο ποικιλιών και όπερα» (σφ. 177 εξ.), 2) «Η όπερα του Scott Joplin *Treemonisha* και τα συναφή μουσικοθεατρικά ιδιώματα» (σφ. 189 εξ., γράφτηκε ως ragtime-opera το 1911, παίχθηκε μόλις το 1972) και «Η όπερα *Johnny spielt auf* του Ernst Křenek» (σφ. 207 εξ.), η πρώτη όπερα (1926) που χρησιμοποιεί στοιχεία της τζαζ-μουσικής. Ακολουθεί το έβδομο κεφάλαιο, «Μουσική (και) δραματοουργία στο μεσοπόλεμο», που εστιάζει σε δύο θεματικούς κύκλους: 1. «Brecht – Weill: *Όπερα της πεντάρας* και *Μαχαγόνννν*» (σφ. 226 εξ.) και 2. «Büchner, Wedekind και οι όπερες *Wozzeck* και *Lulu* του Alban Berg» (σφ. 261 εξ.).

Μια άλλη τομή επιχειρεί το όγδοο κεφάλαιο, «Οπερατικός νεοκλασικισμός και όπερες του 20^ο αιώνα βασισμένες στην αρχαία ελληνική τραγωδία» (σφ. 275 εξ.), όπου γίνεται λόγος για τα εξής έργα: *Edipo Re* του Leoncavallo (1919), *Oedipus Rex* του Stravinsky (1926, 1948), *The Rape of Lucrezia* του Benjamin Britten, *Elektra* και *Ariande auf Naxos* του Richard Strauss (1909, 1912), *Antigone* του Arthur Honegger (1924-27), έργα του Carl Orff

(*Antigona*, *Oedipus der Tyrann*, *Trionfo di Afrodite*), *Die Bacchantinnen* του Egon Wellesz (1931), *Die Bassariden* του Hans Werner Henze (1965), *Troades* του Aribert Reimann (1986), *Gospel at Colonus* σε σκηνοθεσία του Lee Breuer. Μερικά από τα έργα αυτά παρουσιάζονται για πρώτη φορά στην Ελλάδα. Σε κάπως πιο γνωστό έδαφος κινείται το ένατο κεφάλαιο: «Το μιούζικαλ ως μουσικό “θέατρο”», που απαρτίζεται από ένα γενικό μέρος: «Φύση και χαρακτήρας του μιούζικαλ, προέλευση και προγονικές μορφές» (σ. 321 εξ.), με κάποια εστίαση στον Gershwin, και ένα πιο ειδικό: «*West Side Story*: Ρωμαίος – Ιουλιέτα, το δράμα και η διασκευή του» (σ. 342 εξ.), βλ. και *Παράβασις* 8 (2008), σσ. 19-27. Το δέκατο και τελευταίο κεφάλαιο, «Από την Όπερα στο Ενόργανο Θέατρο: μελοδραματικοί και μουσικο-σκηνικοί κώδικες στον 20^ο αιώνα» (σ. 363 εξ.), αναλύει με βάση την πρόσφατη βιβλιογραφία τις σημερινές τάσεις του μουσικού θεάτρου, συζητώντας απόψεις του Maurice Kagel κι άλλων. Τον τόμο κλείνει μια βιβλιογραφία (σ. 401 εξ.)· ένα γενικό ευρετήριο θα ήταν ευπρόσδεκτο. Τα κεφάλαια αυτά, καλογραμμένα, διαφωτιστικά, κατάλληλα για την πανεπιστημιακή διδασκαλία, απευθυνόμενα όμως με το βατό ύφος τους και σ' ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό, συναπαρτίζουν ένα είδος «Κεφάλαια από την ιστορία του ευρωπαϊκού (και δυτικού) μουσικού θεάτρου», δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στον 20^ο αιώνα και σε θέματα, τα οποία δεν γίνονται συχνά αντικείμενο εκδοτικών επιχειρημάτων (πέρα από το κοινό της κλασικής μουσικής: οπερέττα, μιούζικαλ, jazz-opera, σύγχρονη σοβαρή σκηνική μουσική κτλ.). Επειδή το μουσικό θέατρο είναι αναπόσπαστο μέρος της Θεατρολογίας (της οποίας το γνωστικό αντικείμενο χωρίζεται σε θέατρο του λόγου, της μουσικής, του σώματος και θέατρο με φιγούρες και μάσκες, καθώς και performances, βλ. Β. Πούχνερ, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011), το προκειμένο βιβλίο είναι ιδιαίτερα ευπρόσδεκτο, γιατί προέρχεται από άνθρωπο με βαθύτατη μουσική εκπαίδευση και από ενεργό μουσικοσυνθέτη με ιδιαίτερες ευαισθησίες για τη θεατρική συγκεκριμενοποίηση.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

JOSLIN MCKINNEY – PHILIP BUTTERWORTH, *The Cambridge Introduction to Scenography*, Cambridge, Cambridge University Press 2009, σελ. XV+237, 29 εικ. ISBN 978-0-521-61232-6.

Πα τους σκοπούς της Εισαγωγής αυτής ενημερώνει εν συντομία ο πρόλογος: «The aim of this book is to introduce the reader to the purpose, identity and scope of scenography and the theories and concepts which provide a critical framework within which it may be discussed. The work concentrates on scenographic developments in the twentieth century and considers how these continue to evolve in the twenty-first century. Scenographic principles are explained through practical examples and their theoretical context. Although there are many instance which illuminate different ways in which design shapes the creation of scenography, the book is not exclusively concerned with the role of the theatre designer. In order to map out the wider territory and potential of scenography the work discusses the practice and theory of pioneering scenographers together with the work of directors, writers and visual artists. Scenography is located as an emergent academic discipline through provision of a conceptual framework for consideration as performance practice and modes of communications with audiences» (σ. XIII). Απευθύνεται σε φοιτητές, σε προπτυχιακό ή μεταπτυχιακό επίπεδο, του θεάτρου και της performance. Το περιεχόμενό του

χωρίζεται σε τρεις ενότητες: Στοιχεία, Η διαδικασία της σκηνογραφίας, Υλοποίηση και πρόσληψη. Το πρώτο κεφάλαιο, της πρώτης ενότητας, «Elements», έχει τον τίτλο «What is scenography?» (σσ. 3 εξ.) και συζητά διάφορες προσεγγίσεις, σε διάλογο κυρίως με το βιβλίο της Pamela Howard, *What is Scenography?*, London - New York, Routledge 2002. Σε σύντομα υποκεφάλαια παρουσιάζει διάφορες απόψεις για βασικές έννοιες: Scenography, mise-en scène, theatre design and visual dramaturgy, Elements of scenography, Scenography as an object of study, μια θεωρητική εισαγωγική τοποθέτηση η οποία πολύ γρήγορα οδηγεί στην ανάλυση των έργων συγκεκριμένων πρωτοπόρων της σκηνογραφίας στον 20^ο αιώνα: κεφ. 2, «Twentieth-century pioneers of scenography» (σσ. 9-79), όπου παρουσιάζονται, μαζί με μεταφρασμένα στα αγγλικά αποσπάσματα από μανιφέστα και θεωρητικά γραπτά τους, οι Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, Antonin Artaud, Vsevolod Meyerhold, Bertolt Brecht – Caspar Neher, Robert Edmond Jones, Jo Mielziner, Tadeusz Kantor, Josef Svoboda και Robert Wilson. Η επιλογή δείχνει μια ισοζυγισμένη προσέγγιση στην παραδοσιακή και μεταμοντέρνα πρωτοπορία και δίνει το στίγμα όλης της Εισαγωγής: δεν αναλώνεται τόσο σε θεωρητικά ζητήματα, αλλά δίνει έμφαση στα πρακτικά παραδείγματα, σε αισθητικά ρεύματα και προσωπικές δημιουργίες· με την αλληλουχία των προσωπικοτήτων αυτών δίνεται και κάτι σαν μικρή ιστορία της σκηνογραφίας στον 20^ο αιώνα.

Η δεύτερη θεματική ενότητα, «Processes of scenography», εφαρμόζει ύστερα κάποιες συστηματικές αρχές, αρχίζοντας από τις αισθητικές προδιαγραφές του δραματικού κειμένου: κεφ. 3 «Text as conditioner of image» (σσ. 83 εξ.)· και εδώ τα υποκεφάλαια είναι ενδεικτικά για το περιεχόμενο το κεφαλαίου: Tension between the play text and the scenographic image, Scenographic implications in the play text, Naturalism as the catalyst for scenography, Expressionist scenography and the inner dimension, Metonymic and metaphoric images, Fusion and separation, Scenography and contemporary approaches to classic texts, περιγράφοντας τη χειραφέτηση και αυτονομία της σκηνογραφίας από τη δημιουργία ενός σκηνικού décor για ένα δεδομένο κείμενο, την οπτική πλαισίωση ενός δραματικού έργου, έως την πλήρη ανεξαρτητοποίησή της στις performances, διαμορφώνοντας έναν «αντίλογο» στην κειμενική βάση της παράστασης ή τροποποιώντας τις συνθήκες πρόσληψής της με τέτοιο τρόπο, που η αισθητική ουσία της σκηνικής παρουσίας του έργου αλλάζει. Το κεφ. 4 καταπιάνεται με την άλλη παράμετρο της σκηνογραφίας, πέρα από το κείμενο, το σκηνικό χώρο: «Recognising and realising space» (σσ. 104 εξ.), ξεκινώντας και πάλι από τους κλασικούς πρωτοπόρους της σκηνογραφίας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα: Architectural space, Architecture as scenography (η σκάλα από τον Appia και τον Craig ως τον Svoboda – εδώ θα είχε θέση και η εξπρεσιονιστική σκάλα του Jessner), Space as a means of manipulating audience experience, Site-specific space, Gestural space, Space as a creative and active force. Το κεφ. 5 προσεγγίζει τον τρίτο, κάπως πιο καινούργιο παράγοντα της σκηνογραφίας, την τεχνολογία: «Technology as performance» (σσ. 126 εξ.). Το ζήτημα δεν είναι, αν η τεχνολογία ανήκει στο θέατρο ή όχι, αλλά τι λειτουργίες μπορεί να έχει στη σύνθεση των σκηνικών τεχνών: The craft of technology, Structure of feeling and the drive for new means of representation, Scenic representation: immersion and distance, Scenography as an «Acting Machine»: interactivity, Technology performs, Technology and the postdramatic theatre.

Το τρίτο μέρος, «Realisation and reception», αποτελείται επίσης από τρία κεφάλαια, δίνει όμως τώρα μεγαλύτερη έμφαση στη θεωρία της πρόσληψης. Το κεφ. 6 αφιερώνεται στην «Analysis of Scenography» (σσ. 151 εξ.), δίνοντας μια εισαγωγή στη θεατρική σημειολογία, περνώντας ύστερα στη θεατρική φαινομενολογία: Semiotics and scenography,

Interaction between signs, Categories of signs, The limits of semiotics, Levels of meaning, Phenomenological perspectives, Perception and embodiment. Το κεφ. 7 περνάει στη «Reception of scenography» (σσ. 171 εξ.): «Reading» the image – the role of the spectator, Aesthetic perception, Perception rather than reception (αντίληψη αντί πρόσληψη – δίνει δηλαδή έμφαση στη δημιουργική σύμπραξη του θεατή σ' αυτό που βλέπει και θυμάται, στην εμπειρία της παράστασης κι όχι στην παραγωγή και «κατανάλωσή» της), Spatial and bodily dimensions or perception, Appeals to the senses, Subjective and psychoanalytical perspectives, Attention and distraction. Το τελευταίο κεφάλαιο, «Completion and exchange of the image» (σσ. 189 εξ.), υπογραμμίζει πως η πρόσληψη της σκηνογραφίας εξαρτάται από την πρόσληψη της συνολικής παράστασης: Theatre images, Spatial thinking, Immersion, participation and exchange, Self-consciousness and the ethics of the image, New scenographic forms and practices. Ακολουθούν οι υποσημειώσεις (σσ. 198 εξ.), μια επιλεγμένη βιβλιογραφία (σσ. 218 εξ.) και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 28 εξ.). Σε αντίθεση με το βιβλίο του Postlewait, *The Cambridge Introduction to theatre historiography* (βλ. την κρίση μου στην *Παράβαση* 11 (2011) σσ. 355-370) δεν πρόκειται για ένα συμπλήρωμα διάφορων άρθρων με ένα αραχτά δυσνόητο και δυσεφάρμοστο αποτέλεσμα, αλλά για μια πραγματική Εισαγωγή, εύχρηστη και ευχάριστη στη μελέτη και ανάγνωση.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

SABAS PATSALIDIS – ELIZABETH SAKELLARIDOU (eds.), «The Text Strikes Back: The Dynamics of Performativity», *Gramma/Γράμμα, Journal of Theory and Criticism / Περιοδικό Θεωρίας και Κριτικής* 17 (Aristotle University of Thessaloniki / Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 2009), σελ. 304, εκ., ISBN 1106-1170.

Το περιοδικό *Gramma/Γράμμα*, που εκδίδεται από το Αγγλικό Τμήμα της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και που είχε αφιερώσει και στο παρελθόν ένα τεύχος για το θέατρο (αρ. 10 (2002), για τον ρόλο της τεχνολογίας στο σύγχρονο θέατρο), επανέρχεται σ' ένα θεατρικό θέμα με αφιέρωμα στο δραματικό κείμενο και το ρόλο του στο σύγχρονο θέατρο. Το θέμα είναι επίκαιρο για τη Θεατρολογία, γιατί, ακολουθώντας τις τάσεις μερίδας της θεατρικής πρακτικής των τελευταίων δεκαετιών και ορισμένες θεωρητικές ταξινομήσεις και εννοιολογικές κατασκευές, όπως το «μεταδραματικό» θέατρο του Hans-Thies Lehmann, ορισμένοι κύκλοι της ακαδημαϊκής εκπροσώπησης της επιστήμης του θεάτρου ζήτησαν να μην διδάσκεται πια το δράμα στα μαθήματα της θεατρολογίας αλλά μόνο η σκηνική πράξη, και να δοθεί όλη η έμφαση στο σύγχρονο θέατρο και τις εκφάνσεις του, κι όχι πια στην ιστορία του. Το trendy αυτό αίτημα βέβαια παραγνωρίζει μια σειρά από επιχειρήματα που πείθουν για το αντίθετο: 1) χωρίς ιστορία δεν γίνεται κατανοητό το παρόν, κυρίως στις τέχνες, και διαγράφεται το μέλλον, 2) οι εποχές που υπερτερεί το δραματικό έργο της θεατρικής παράστασης είναι πολλές, χωρίς να παραγνωριστεί το φαινόμενο της ύπαρξης της σκηνικής πράξης χωρίς γραπτό ή αυτοσχέδιο λόγο, 3) χωρίς το δράμα η ιστορία του δυτικού θεάτρου συρρικνώνεται σε δευτερεύουσες μόνο πηγές αμφίβολης αποδεικτικής σημασίας για την αισθητική υπόσταση μιας παράστασης του παρελθόντος, 4) και η σημερινή θεατρική πρωτοπορία στηρίζεται, σε πολύ μεγάλη έκταση, σε δραματικά κείμενα, 5) οι performances χωρίς καθόλου λόγο αποτελούν ένα

μέρος μόνο της μεταμοντέρνας πρωτοπορίας (ή της πρωτοπορίας του όψιμου μοντερνισμού), και 6) η ετικέτα «μεταδραματικό» θέατρο είναι μέρος ενός ευρύτερου διαχρονικού ερμηνευτικού σχήματος του Lehmann και αφορά ένα μέρος μόνο του σύγχρονου θεάτρου (βλ. Β. Πούχνερ, «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία;», *Νέα Εστία* 84, τ. 167, τεύχ. 1832, Απρίλιος 2010, σσ. 781-787, του ίδιου, «Τοπίο μέσα στο τοπίο. Το δραματικό κείμενο στη θεατρική σκηνή», ανακοίνωση στο Επιστημονικό Συνέδριο «Από τη χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηνης», με αφορμή τα 20 χρόνια Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, που διοργάνωσε το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Αθηνών τον Ιανουάριο του 2011, και του ίδιου, «Η θεατρική παράσταση και το δραματικό κείμενο», *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ. 275-281).

Ακριβώς αυτή τη φαινομενική και πραγματική υποτίμηση του δραματικού κειμένου και του ομιλούμενου σκηνικού λόγου θεματοποιεί το αφιέρωμα αυτό που εκδίδουν οι δύο γνωστοί θεατρολόγοι του αγγλικού τμήματος του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, ο Σάββας Πατασιλίδης και η Ελισάβετ Σακελλαρίδου. Εστιάζουν στο διεθνές γίγνεσθαι και καταγράφουν την αντίδραση των θεατρικών συγγραφέων στην παντοκρατορία των σημερινών σκηνοθετών. Στην Ελλάδα βέβαια υπάρχουν ακόμα πρόσθετοι λόγοι, σχετικά με το γιατί η Θεατρολογία πρέπει να συνεχίζει να ασχολείται, διδακτικά και ερευνητικά, με τα δραματικά κείμενα: 1) γιατί το ελληνικό θέατρο παραμένει, την εποχή της εμφάνισης των performances αλλά και σήμερα, κυρίως λογοκεντρικό (βλ. Β. Πούχνερ, «Η στροφή προς τα έσω. Η ελληνική δραματολογία στην εποχή της Μεταπολίτευσης (1974-1985)», *Τόποι και τρόποι του δράματος*, Αθήνα 2011, σσ. 181-188 και του ίδιου, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Αθήνα 2010), και 2) γιατί η νεοελληνική φιλολογία δεν ασχολείται με δραματικά κείμενα, ή παρεμπιπτόντως μόνο, βλ. τις διαμαρτυρίες του Στράτου Κωνσταντινίδη και τις δικές μου για την *Εισαγωγή στη νεοελληνική λογοτεχνία* του Roderick Beaton, 1994 στα αγγλικά, 1996 στα ελληνικά, *Παράβασις* 3 (2000), σσ. 425 εξ. Ωστόσο και οι διεθνείς τάσεις δεν δικαιολογούν έναν τέτοιο εξοβελισμό του δραματικού κειμένου από τις θεατρολογικές αναζητήσεις: ασφαλώς ο ρόλος, η λειτουργία και η φύση του θεατρικού έργου έχουν αλλάξει. Αυτό διευκρινίζουν οι εκδότες στην Εισαγωγή: «The twentieth-century theater has witnessed the gradual decline of verbocentric drama in favor of the image, the performing body and more recently the digital and media technology. Concomitantly the playwright has gradually been superseded as the initiator of a theatrical production by the director, the performer or the composer of a hybrid media spectacle. The dramatic text –traditionally known as the backbone of good theater– has been doubted and writing for the stage has often become a secondary, unskilled drafting of spoken lines or a collage or written fragments devised to fit a performance piece, mostly developed in workshop and rehearsal. From Artaud’s infamous condemnation of playwrights as the reptiles of the theater, through Barthes’s announcement of the death of the author, to Lehmann’s claim for the state of a postdramatic theater, theorists have also been working towards the demise of both the written dramatic text and its skilled artistic creator, the playwright» (Introduction, σ. 7).

Μολοντούτο αυτή δεν είναι η μόνη τάση στο σύγχρονο θέατρο, και μετά από μια μακρόχρονη σταδιακή υποβάθμιση του λόγου ως φορέα νοημάτων και μέσο επικοινωνίας (σκηνικού διαλόγου), μια διαδικασία που ξεκινάει ήδη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με την κλασική πρωτοπορία, υπάρχει κάποια επανεκτίμηση της κατάστασης, όπου τα ομόλογα του λόγου στο αισθητικό χρηματιστήριο της θεατρικής τέχνης φαίνεται πως σταδιακά ανεβαίνουν και πάλι. «However, after many years of a theatrical practice that has denied the artistic value of words in contemporary theater, there has been a radical reevaluation

and repositioning of such absolute distrust and rejection of language from the stage». Το νίζω και πάλι, πως η Ελλάδα δεν έχει ακολουθήσει αυτή τη διεθνή τάση, όχι τουλάχιστον σε κάποιον σημαντικό βαθμό. «The impoverishment of theater's ability for generating complex and memorable emotions and sophisticated thoughts of lasting value beyond the momentary affective arousal of immediate spectacle has already created a new reverence for skilled artistic writing, especially done for theatrical performance. The power of words to heighten for the audience sensory perception but also refine the mental process of reception has now been recognized and many contemporary playwrights (Novarina, Crimp, Churchill, Barker, Fornes, Svich, Jesurun, Greenspan, Greenberg, Overmyer, Foreman, Mee, Shawn, Wellman, Jenkin, Kennedy, Suzan-Lori Parks, Maxwell, among others) show a renewed ability to use words phenomenologically and reconstitute their performative effectiveness. They show a strong awareness of the changing, hybrid forms of culture and theater as well as a tremendous adaptability and imaginative initiative for collaborative theater work of a different, composite nature. Obviously the word is finding a new function in today's theater and the playwright is negotiating a new meaningful position in the complex (post)reality of infinite theatrical possibilities, that is a wide spectrum of appearances and disappearances» (σ. 8). Αυτό αποτέλεσε και το κίνητρο να σταλεί ένα call for papers για τις εξής πτυχές του θέματος: the role of playwright in a postdramatic era, the director as auteur, authority and auteurism in the theatre, the playwright as director, the word versus the image, new (im) possibilities for collaborative theatre, devising text/adapting text, the body as text, poetic language and the stage, hyperstage/hypertext, the virtual, the corporeal and the symbolic in the art of theater, playwriting in the electronic media age κτλ.

Από τα κείμενα που είχαν συγκεντρωθεί επιλέχτηκαν 15, τα οποία οργανώνονται σε πέντε θεματικές ενότητες. Η πρώτη θεματική ενότητα είναι «Writers on Writing» και αριθμεί μόλις δύο άρθρα: του Howard Barker, «The Spoken Body and the Utopian Regard» (σ. 15 εξ.), ένα πολύ σύντομο μανιφέστο υπέρ του λόγου και εναντίον του σκέτου γυμνού σώματος, που δημιουργεί απλώς ενστικτώδεις αντιδράσεις και αταβισμούς· οι εκδότες αποδίδουν το νόημα του μανιφέστου με απαράμλλη συντομία: «Howard Barker eloquently argues that the overexposure of the naked body to the relentless Utopian gaze has led to the decomposition of the subject and that the desperate enigma of the flesh can only be fully restored by the tragic text's unique ability to utter the opacity, the impenetrability of the body» (σ. 8)· της Caridad Svich, «Bloody Music» (σ. 17 εξ.), επίσης ένα στρατευμένο μανιφέστο για το θεατρικό κείμενο σήμερα. Ξεκινά ως εξής: «Theater spills its bloody music in words, signs and images. It has no patience for old-fashioned ways, it says. In the age of post-post-reproduction and post-post dramatic theater, a play is regarded as a quaint object, of some fascination perhaps to academics, scholars but more so to student actors looking for new scenes and monologues for auditions, and therefore, as mere means to careerist ends. Theater ensembles and companies and, occasionally too, auteur directors conduct interview with sources on topics trendy and not and fashion performance scripts from them, or turn video games into interactive theater meditations or turn to old movies for inspiration for theatrical deconstructions/re-constructions. Plays sit on the sidelines beholding their own oblivion and wonder where they fit in the larger social scheme. Some plays are conceived as divertissements, others as alarums for causes large and small, others as provocations within the field and others still as private ruminations for public view. Silly plays, serious plays, tired plays, fighting plays, whimsical plays and dangerous plays nevertheless abound underground in salons, barrooms, living rooms, vaults and on stage indoors, outdoors, traditional and not. The next and next playwright is touted by mainstream media sources as the possible voice of a new generation. Quickened by the lure of movie and

TV deals, the next and next playwrights often abandon the theatrical ship which gave them birth, only occasionally perhaps to return to the creaky dramaturgical models afforded by the conventions for the stage. Theater is slow, some colleagues say. There is so much happening in the world, and there is no way to fit the world onto the stage anymore; the world's gotten far too big» (σ. 17). Αναφέρεται και στην αναγέννηση των αρχαίων κλασικών κειμένων και την επίδραση που έχουν στη σύγχρονη δραματογραφία: «How ironic then that the way to do so more and more in the last ten years has been to re-connect and re-engage with ancient classic texts. The effort to challenge and/or interact with the canon –to re-see the role of the chorus, the messenger, the protagonist, antagonist and central predicament of drama– has invigorated playwrights to reclaim the epic nature of the stage, to call it back, as it were, from the prosaic interventions of watered-down versions of nineteenth-century realistic drama. Of course, this desire to reclaim the epic qualities associated with the classics has fueled many dramatists over the ages. It seems that for every rise of one “-ism”, another devoted to the neoclassical always surges. On the one hand, there is the disdain for the conventions and structures of classical art and its sense of order, symmetry, rising and falling action and formal language. On the other, there is the embrace of the ragged, “misshapen” dramaturgy of real life, the imbalance of structural sensibilities, unpunctuated episodic action and plain, stuttering, broken language torn from its anchored roots. These two identifiable, broad strains in dramatic writing and in dramatists’ approach to theater-making circles as much around the form of drama in and of itself as it does around the interest in how to integrate and manipulate different way of seeing. How to make theater that charts the influence, thus, on perception that has occurred due to the rise over the last ten years of new and sophisticated communication technologies?» (σ. 18). Και μετά από έναν κατάλογο στρατηγικών που έχει η σημερινή δραματογραφία για να κεντρίσει εκ νέου το ενδιαφέρον της σκηνής και μια σειρά απο παθιασμένες ερωτήσεις, καταλήγει στην κατακλείδα: «Many dramatists working in the late twentieth century and early twenty-first century, in an effort to reclaim what has been perhaps neglected territory in the wake of postdramatic theater and its exhaustive although exhilarating effects on dramaturgy (especially in Europe), are asking their local and immediate public to connect to the human bodies on stage. They invite their public to see themselves as they are, are not, and would like to be, and to then take a step back critically (often within the mechanics of the dramaturgy of the play proper) and reflect (but not necessarily judge) on what they’ve seen. A moment is held up, let’s say, for observation and then within that moment another moment occurs – the moment of letting go of the regarding stance, and acknowledging complicity in the observed moment/ action on stage or further distance from it. Transformation, as old-fashioned and new-fashioned as it comes, stirs the stage. The dramatist wrests the moments to offer a burden of responsibility to the fictive truths enacted on the stage; each arrested moment begs the questions: is the life (or lives) presented here mere product ready for your consumption or instead a life that shouldn’t be trampled upon? With the flesh-and-blood music of bodies human, animal, hand-made, and virtual, theater re-seeks an integrated society where border-less figures nevertheless must traverse real borders of social, political and spiritual consciousness to communicate to the world. The dramatist writes the score in blood, and the public, the spectator, need be pricked» (σσ. 20 εξ.).

Στην επόμενη θεματική ενότητα, «Re-positioning the Dramatic», ο αγωνιώδης αναστοχασμός των δραματουργών μετατρέπεται σε μια πιο αποστασιοποιημένη και θεωρητικοποιημένη θεώρηση. Περιέχει τέσσερις συμβολές, ξεκινώντας με την Catherine Bouko, «The Musicality of Postdramatic Theater: Hans-Thies Lehmann’s Theory of Independent Auditory Semiotics» (σ. 25 εξ.)· πρόκειται για μια υπεράσπιση του όρου «postdramatic theatre»

ενάντια στις επιθετικές κριτικές του Sarrazac (J.-P. Sarrazac, «La reprise: la réponse au postdramatique», *Études Théâtrales* 38/39 (2007), σσ. 7-20), ο οποίος εκλαμβάνει την πρόταση του Lehmann ως «θανάτωση» («putting to death») του θεατρικού έργου και, δραματοποιός ο ίδιος, αντιδρά. Η συγγρ. διευκρινίζει: «The prefix “post” is confusing because it can be understood in two different manners: either as an approach that does not take the dramatic advances into account and wants to make a fresh start, or as a spectacular form that does not deny the possibilities of dramatic renewals but directs its research towards non-dramatic modes of expression. Whereas the opponents against the postdramatic theory favor the first definition, Lehmann’s approach to postdramatic theater corresponds to the second one» (σ. 26). Και στη συνέχεια αναπτύσσει το θεώρημα της «μουσικότητας» των δραματικών κειμένων, η οποία εκδηλώνεται πέρα από το κειμενικό επίπεδο· ομολογεί πως ο Lehmann δεν αναπτύσσει περισσότερο το θέμα: «Lehmann does not develop his theory of independent auditory semiotics. Rather, it is mentioned in his general postdramatic theory, in which he assumes the emergence of a new scenic language, which is both linguistic and non linguistic, and in which the sensory stimuli (the sounds) are as important as the meaning of the words» (σ. 28). Αυτό αφορά δηλαδή κυρίως τα παραγωγιστικά σημεία της απαγγελίας και της προσωδίας. Ακολουθεί ο David Bradby, «Dramatic Text in the Recent French Theater: A Hybrid Form?» (σσ. 37 εξ.), ο οποίος ασχολείται αναλυτικά με μια ολόκληρη σειρά από συγγραφείς και έργα, διαπιστώνοντας το εξής (αντλώ από το abstract): «In the course of the past twenty years, radical new developments have changed the nature of text used in avant-garde French performances. Dissatisfied with the take-over by powerful directors, who claim the right of authorship over their own productions, writers for the stage have altered the nature of their creative work. Instead of writing plays, which directors can then come and interpret in their own way, many of the most innovative, who are often themselves actors or directors, claim to produce only “textural material”. This “material” typically discards the traditional framework of narrative, character, site, instead mobilizing the voices and movements of actors, and the spaces in which they develop, in a way that recalls abstract art or certain schools of poetry claiming inspiration from Rimbaud and the Symbolist movement of a hundred years ago. Their works rang from pure monologue to assemblages of many voices in chorus, often impersonal voices that cannot be attached to a particular speaker. In this way they hark back to the distant origins of drama in choral recitation, while at the same time developing an austere new form of writing that has been described as postdramatic» (σ. 37). Στο ίδιο θέμα αφιερώνει η Δήμητρα Κονδυλάκη τη δική της συνεισφορά: «From Work to Text, Then Where? Observations on French Postdramatic Poetics from 1980 Onward» (σσ. 65 εξ.)· διαπιστώνει τη διάλυση της συμβατικής δραματοποιίας σε κείμενα, τα οποία όμως αποκτούν μια πρωτοφανή ποιητική ποιότητα, ώστε το θέατρο να γυρίσει τρόπον τινά στη σφαίρα της λογοτεχνίας. «“Postdramatic theater” is an anti-dramatic theater, “poetic” in the sense of the predominance of the word over action, of monologue over dialogue, but also of interiority/reading over spectacle/watching» (σ. 65). Αυτό ασφαλώς δεν ισχύει για πολλές μορφές των performances· η συγγρ. παίρνει παράδειγμα την Valère Novarina και το «θέατρο για τα αυτιά» («Le Théâtre des oreilles»). Οι θεματικές υποενοότητες του μελετήματος έχουν τους χαρακτηριστικούς τίτλους: *Acting as a Source of Writing*, *The Playwright is Dead*, *Long Live the Text*, *Singing in the Ashes of Language*, *Arguments of a Re-evaluation of the Dramatic* (in *Expectation of a New Drama*). Και μια αντίστοιχη εποπτεία δίνει η Αύρα Σιδηροπούλου για το αγγλικό θέατρο: «The Challenge of Neo-dramatic Writing in the Anglo-Saxon Theater» (σσ. 91 εξ.). Και εδώ η διάγνωση της κατάστασης είναι παρόμοια: «With the establishment in the theater of the director-auteur, reversing the traditional roles of “author-

supreme text” and “author-servile performance” has advanced startling forms of writing. In the 1990s, dramatic writing re-emerged from its prior state of hibernation and lethargy, claiming the right to exist on stage not merely as an employee to the performance text, but as a powerful partner to the director’s creative expression. Thus the emergence of a certain type of neo-dramatic writing within the Anglo-Saxon literary canon comes to fill up the need for dramatic language to reveal its performative potential and for new texts for the stage, which dare reinvent theatrical form in order to capture some of the ambiguity, subversion and indeterminacy contained in post-twentieth-century sensibilities. The “reformation” of dramatic writing, an “écriture” enriched with the potentialities of the stage, reveals the on-growing need for the theater’s return to the text as well as a need for a strong narrative as a point of departure for performance. Essentially, in neo-dramatic writing textual primacy is restored after having been percolated through performance considerations. At the same time, the neodramatists’ emphasis is on how to grant back to language its immediacy, after many years of clichéd usage» (σ. 91). Η ανάλυση ξεκινά από τους Beckett και Gertrude Stein, τον Heiner Müller και τον Peter Handke.

Η επόμενη θεματική ενότητα, «Word and Spectacle: New Configurations», επιδίδεται πλέον στην ανάλυση συγκεκριμένων περιπτώσεων· περιέχει τρία μελετήματα: της Virginia Dakari, «Cancer *Langscapes* and the (Digital) Art of Pain in Beth Herst’s *Dark Room/Gray Scale/White Noise*» (σσ. 111 εξ.), της Lisa Mendelman, «Resonant Silence: Love, Desire, and Intimacy in Suzan-Lori Parks’s *Venus*» (σσ. 129 εξ.) και του Βαγγέλη Σειρόπουλου, «A Postdramatic Composer in Search of a Dramatic Aesthetic, or, the Apotheosis and Decline of Andrew Lloyd Webber» (σσ. 145 εξ., για τον συγγραφέα του «The Phantom of the Opera»). Άλλη θεματική ενότητα έχει τον τίτλο «Text as Texture» και περιέχει επίσης τρία μελετήματα: της Daphna Ben-Shaul, «Ideology of Form in Storytelling Theater: The Politics of Inter-medial Adaptation in *Discovering Elijah, A Play about War*» (σσ. 165 εξ.) για την παράσταση (2001) του έργου, που βασίζεται στον πόλεμο του 1973, της Núria Casado Gual, «Old Age as Theatrical Matter: Devising and Performing *CollAge*, a Play on the Masks and Mirrors of the Ageing Process» (σσ. 183 εξ.), ένα collage για το πρόβλημα της γήρανσης, και της Dorit Yerushalmi, «Developing a New Program: The “Creator-Researcher Actor” as a “Postdramatic Writer”» (σσ. 199 εξ.), αναλύοντας τρεις παραστάσεις στο θεατρικό τμήμα του Πανεπιστημίου του Tel Aviv. Επίσης τρία άρθρα περιέχει η τελευταία θεματική ενότητα «Mediascape Alterities»: των Johannes Birringer και Angeles Romero, «*Puntos de Fuga* (Vanishing Points): Performance Writing for the Digital Theater» (σσ. 223 εξ.), μια multimedia παραγωγή που παρουσιάστηκε το 2007 στο Huston, του Johan Callens, «Will He or Won’t He? Shakespeare’s Stage Presence in the Media Age» (σσ. 249 εξ.), για τον *Hamlet* της Wooster Group 2006, και του Jaime del Val, «Undoing Anatomy: Resisting Global Choreographies in the Capitalism of Affects» (σσ. 265 εξ.) για χοροδραματικές παραστάσεις της ομάδας Reverso. Ακολουθούν ακόμα μερικές βιβλιοκρισίες.

Το τεύχος είναι άκρως διαφωτιστικό για τις σύγχρονες τάσεις της δραματογραφίας, όπου η δραματογράφοι επαναστατούν ενάντια στην παντοδυναμία και αυθαιρεσία του Regietheater, το οποίο όμως είχε καταλυτική επίδραση επάνω στη δουλειά τους· πολύ ενδιαφέρουσα είναι επίσης η τάση μιας «επαναλογοτεχνικοποίησης» της παράστασης και της υπογράμμισης της σημασίας της ανάγνωσης των νέων δραματικών κειμένων. Δεν είναι τυχαίο πως οι παραστάσεις αναλογίου έχουν αυξηθεί τόσο πολύ και σημειώνουν και ευρύτερη προσοχή και επιτυχία.

ANDREAS KOTTE, *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*, Wien - Berlin, LIT-Verlag 2010, σελ. 274, εικ. διαγράμματα, ISBN 978-3-643-80022-0.

Η σημαντική εισαγωγή στη Θεατρολογία του Andreas Kotte, καθηγητή στο θεατρολογικό Ινστιτούτο του Πανεπιστημίου της Βέρνης στην Ελβετία, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Wien - Köln - Weimar 2005 –βλ. τη λεπτομερειακή μου βιβλιοπαρουσίαση στην *Παράβαση* 8 (2008), σσ. 624-639–, μεταφράστηκε από τους Karina Rollins, Rachel Gimber και Susan McClements στα αγγλικά. Αλλά δεν πρόκειται απλώς για μετάφραση αλλά διασκευή, αν και όχι σε τέτοια έκταση όπως η ανάλογη Εισαγωγή του Christopher Balme: 1999 στα γερμανικά, 2008 στα αγγλικά, βλ. *Παράβασις* 4 (2002), σσ. 497-502 και 11, 2011, σσ. 287-289. Τον βαθμό και τους άξονες της προσαρμογής σ' ένα διαφορετικό αναγνωστικό κοινό το χαρακτηρίζει ο συγγραφέας στον πρόλογό του ως εξής: «*Studying Theatre is in principle based on my book Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, which was published by Böhlau in Vienna, Cologne and Weimar in 2005 and was kindly translated by Karina Rollins. Experience and feedback, combined with an internationalisation of our Theatre Studies Institute, have however altered the text considerably over the last years. It should of course continue to disclose its Germanic origins, and will of course be of interest to readers from central and eastern Europe who's parents learned German but who today study in English. I am, however, most indebted to Rachel Gimber and Susan McClements, who provided a British and Australian perspective. Their adaptations, changes and additions have ultimately resulted in a new English version» (σσ. 7 εξ.). Ωστόσο οι αλλαγές και προσθήκες (υπάρχουν όμως και αφαιρέσεις) δεν φτάνουν στο βαθμό του να ακυρώσουν την ανάλυση που έδωσα για την γερμανική εκδοχή στην *Παράβαση* (βλ. επίσης Β. Πούχνης, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011). Είναι χαρακτηριστικό για τον δυναμισμό της Θεατρολογίας στις γερμανόφωνες χώρες, πως τα τελευταία χρόνια τα πιο βασικά συγγράμματα μεταφράζονται και στα αγγλικά: την αρχή έκανε η τρίτομη μονογραφία της Erika Fischer-Lichte για τη θεατρική σημειολογία (γερμανικά το 1983, αγγλικά το 1992), ακολούθησε η *Εισαγωγή* στο Balme, που έγινε *The Cambridge Introduction to Theatre Studies* (βλ. παραπάνω), το ίδιο συμβαίνει με τη βασική μονογραφία του Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999 –βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 4 (2002), σσ. 545-566, βλ. και στο βιβλίο μου *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2003, σσ. 104-141–, το οποίο έχει μεταφραστεί (με σημαντικές συντομεύσεις) στα αγγλικά και γαλλικά, με τη βασική μονογραφία της E. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, που κυκλοφόρησε στα αγγλικά ως *The Transformation Power of Performance. A New Aesthetics*, London - New York 2008, και το ίδιο θα συμβεί με τη νέα της *Εισαγωγή στη Θεατρολογία: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen - Basel 2010 (βλ. στη συνέχεια). Αν συνυπολογίσουμε και τους τρεις τόμους *Εισαγωγής στη θεατρική ιστοριογραφία*, των F. Kreuder – St. Hulfeld – A. Kotte (eds.), *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis*, Tübingen - Basel 2007 (βλ. στη συνέχεια), του Th. Postlewait, *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge 2009 –βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 11 (2011), σσ. 355-370– και των M. Warstat – J. Lazardzig – V. Tkaczyk, *Einführung in die Theatergeschichtsschreibung*, Tübingen - Basel 2011, καθώς και το *Metzlers Lexikon Theatertheorie* των E. Fischer-Lichte – D. Kolesch – M. Warstat (eds.), Stuttgart 2005 –βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 9 (2009), σσ. 694-698–, τότε διαθέτουμε στην τελευταία δεκαετία περίπου δέκα νέα βασικά συγγράμματα για τη σημερινή Θεατρολογία, μια (ευ-

πρόσδεκτη όμως) υπερπροσφορά, αν υπολογίσουμε τη βιβλιογραφική κάλυψη σε Εισαγωγές τα προηγούμενα χρόνια. Αυτό δεν έχει να κάνει τόσο με την άνθηση και εξάπλωση της Θεατρολογίας (κυρίως στις γερμανόφωνες χώρες) όσο και με την εξέλιξη της θεατρικής πρακτικής που ανάγκασε και τη θεατρική θεωρία σε νέες προσεγγίσεις και νέα μοντέλα, που αναθεωρούν συνεχώς τα όρια του θεατρικού φαινομένου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ULF BIRBAUMER – MICHAEL HÜTTLER – GUIDO DI PALMA (eds.), *Corps du théâtre. Organicité, contemporanéité, interculturalité/Il corpo del teatro. Organicità, contemporaneità, interculturalità*, Vienne, Hollitzer Wissenschaftsverlag 2010 (Don Juan Archiv Wien, ed. Hans Ernst Weidinger – Michael Hüttler, *Specula spectacula* 1), σελ. XV+255, 8 εικ., ISBN 978-3-99012-000-2.

Πρόκειται για τα τετράγλωσσα πρακτικά ενός συμποσίου, που οργανώθηκε από την ερευνητική ομάδα «Spectacle vivant et sciences de l'homme» στη Maison des Sciences de l'Homme à Paris στα πλαίσια ενός φεστιβάλ στην Bologna το 1999, «Porti del mediterraneo» από το Dipartimento di Arte Musica e Spettacolo με πρόταση της Ente Teatrale Italiano και με θέμα «Il corpo del teatro: organicità, contemporaneità e intraculturalità» και εκδίδεται τώρα, δέκα χρόνια αργότερα, από τον ερευνητικό εκδοτικό οίκο Hollitzer και το Don Juan Archiv στη Βιέννη. Τα πρακτικά αυτά είναι ενδιαφέροντα, γιατί μας εισάγουν σε προβληματισμούς που ήταν του συρμού πριν από μια δεκαετία, κυρίως το θέμα της σωματικότητας στο σύγχρονο θέατρο, αλλά που έχουν καλυφθεί στο μεταξύ από άλλους προβληματισμούς, όπως είναι η χρήση της τεχνολογίας, ο νέος ρόλος του κειμένου κτλ. Οι περισσότερες ανακοινώσεις είναι στα γαλλικά και ιταλικά, αλλά υπάρχει και μια στα αγγλικά και μια στα γερμανικά. Ο ίδιος ο πολύγλωσσος τόμος είναι και ένα απτό τεκμήριο της πολυπολιτισμικότητας του θεάτρου και της διεθνικότητας των θεατρολογικών προσεγγίσεων.

Οι 15 ανακοινώσεις χωρίζονται σε τρεις θεματικές ενότητες. Η πρώτη ενότητα, «Le corps révéle / Il corpo rivelato», περιέχει τέσσερις ανακοινώσεις, από τις οποίες δύο αφορούν τον Ιταλό ηθοποιό Carmelo Bene (1937-2002): Piergiorgio Giacchè, «Il corpo dimenticato: Carmelo Bene» (σ. 3 εξ. – ο ίδιος εξέδωσε και μονογραφία *Carmelo Bene. Antropologia di una «macchina attoriale»*, Milano 1997) και Gabriele C. Pfeiffer, «Superare il corpo attoriale – Riccardo III di Carmelo Bene» (σ. 17 εξ. – βλ. και τις εργασίες της ίδιας «One Hamlet Less & Others. Carmelo Bene's variations», A. Blankenberg (ed.), *Hamlet-Transfer. Stage, Language, Politics. Proceedings of the Conference 3-5 October 2008*, Düsseldorf 2009, σ. 37-43, *Non esisto dunque sono. Versuch über das italienische Theaterphänomen Carmelo Bene*, Diss. Wien 2002, «Stolpern, Stottern, Stocken – das Lachen von Carmelo Bene», H. Haider-Pregler (ed.), *Komik. Ästhetik, Theorie, Strategien*, Wien - Köln - Weimar 2006 (Maske und Kothurn 51/4), σ. 263-273). Ακολουθεί το αγγλικό άρθρο της Janne Risum, «Dan Performer Mei Lanfang» (σ. 25 εξ.) για έναν ηθοποιό του παραδοσιακού κινεζικού θεάτρου της Peking Opera· βλ. επίσης M. Tian, «Dan: The Paradox of Sex, Acting, and Perception of Female Impersonation in Traditional Chinese Theatre», *Asian Theatre Journal* 17/1 (2000), σ. 78-97, C. MacKerras, *The Rise of the Peking Opera 1770-1870: Social Aspects of the Theatre in Manchu China*, Oxford 1972, J. Goldstein, «Mei Lanfang and the nationalization of Peking Opera, 1912-1930», *Positions: East Asia Cultures Critique* 7/2

(1999), σσ. 377-420, ενώ η τελευταία ανακοίνωση της θεματικής αυτής ενότητας μάς μεταφέρει στην κλασική πρωτοπορία της Ευρώπης: Jacques Le Rider, «Le “coups couleur” du théâtre: Vassily Kandinsky (1866-1944) et Arnold Schönberg (1874-1951)» (σσ. 39 εξ.), εστιάζονται στη δραματική σύνθεση *Die glückliche Hand* (*Το τυχερό χέρι*) του Schönberg 1910/11 σε σύγκριση με το *Gelber Klang* (*Κίτρινη αρμονία*) του Kandinsky 1909 και τις συναισθητικές αντιλήψεις που συνδέουν τα δύο έργα, το μουσικό, το δραματικό και το ζωγραφικό (βλ. επίσης J. Hahl-Koch (ed.), *Arnold Schönberg – Wassily Kandinsky: Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnung*, Salzburg 1980, S. Mauser, *Das expressionistische Musiktheater der Wiener Schule*, Regensburg 1982).

Η δεύτερη θεματική ενότητα, «Le corps pensé / Il corpo pensato», περιέχει πέντε ανακοινώσεις. Ξεκινά με τον Jean-Marie Pradier, «Le théâtre, l'œil et le corps» (σσ. 53 εξ.), μια κάπως γενικόλογη τοποθέτηση του ιδρυτή της «ethnoscénologie» (βλ. του ίδιου, *La scène et la fabrique des corps. Ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident (Ve siècle av. J.-C. – XVIIIe siècle)*, Talence 1997, βλ. και το συνέδριο *La scène et la terre: Questions d'ethnoscénologie*, Arles 1996, όπου η εθνο-σκηνολογία ορίζεται ως «étude dans les différentes cultures des pratiques et des comportements humains spectaculaires organisés», κάτι ανάλογο με τη γερμανική Theaterethnologie, βλ. Β. Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελιξείς στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2003, σ. 218). Είναι αλήθεια ότι για τον κλάδο αυτό της «εθνοσκηνολογίας» δεν ακούστηκε τίποτε στη συνέχεια. Ο Pradier δηλώνει «ethnoscénologue, historien de théâtre, comparatiste» με ειδικευση στις «arts de spectacles et sciences du vivant, actionnisme spectaculaire». Με τον Walter Benjamin και το περιβόητο δοκίμιο του «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner mechanischen Reproduzierbarkeit» («Το έργο τέχνης στην εποχή της δυνατότητας της μηχανικής του αναπαραγωγής») που αφορούσε τότε (1936) τον κινηματογράφο, ένα δοκίμιο που είχε τεράστια επίδραση στη θεατρική θεωρία των τελευταίων δεκαετιών, ασχολείται ο Philippe Ivernel, «Corps du théâtre, corps de cinéma ou Valter Benjamin et l'enjeu du geste» (σσ. 67 εξ.), εστιάζοντας στην έννοια της «αύρας» στην *Kleine Geschichte der Photographie* 1931 του Benjamin, στην έννοια της «χειρονομίας» (Gestus) στο επιικό θέατρο του Μπρεχτ και στην υποκριτική του Charly Chaplin. Στις διαφορές ανάμεσα στον ηθοποιό και τον performer και τις διαφορετικές σχέσεις με το κοινό τους εστιάζει την προσοχή του ο Cesare Molinari, «L'attore, il performer e il loro pubblico» (σσ. 81 εξ.). Ο Claudio Meldolesi εξετάζει τις υποκριτικές σχολές του συμβατικού θεάτρου σε αντιδιαστολή με αυτό της κλασικής πρωτοπορίας: «Sguardi ai teatri del corpo costretto – con prove di rilettura dell'edificio greco-romano e dell'agire nell'impedimento» (σσ. 93 εξ.), ενώ με την αμφίσημη υπόσταση και χρήση της μάσκας στα νεώτερα χρόνια, κυρίως στην Βενετία, ασχολείται η Gerda Baumbach, «“Seid gegrüsst, Maskel!” – Zur Maskenproblematik in der Neuzeit» («Χαίρε, προσωπίδα! – Για την προβληματική της μάσκας στα νεώτερα χρόνια») σ' ένα εκτενέστερο γερμανικό άρθρο (σσ. 105 εξ.), το οποίο περιλαμβάνει πέρα από το θέατρο και το σύνολο της κοινωνικής ζωής.

Η τρίτη θεματική ενότητα, «Le devenir du corps / Il divenire del corpo» περιέχει έξι ανακοινώσεις. Την αρχή κάνει η Bruna Filippi, «Il corpo glorioso: Il martire sulla scena gesuitica (XVII secolo)» (σσ. 141 εξ.) για την ιησουιτική τραγωδία των μαρτύρων της εποχής του Μπαρόκ, ενώ με το έργο του Étienne Decroux (1898-1991) ασχολείται ο Patrice Pavice, «Decroux et la tradition du théâtre gestuel de Meyerhold au théâtre du mouvement» (σσ. 151 εξ. – βλ. É. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris 1963, G. Benhaïm, *Le mime corporel selon Étienne Decroux*, Diss. Nice 1992). Στον Ρώσο κινηματογραφιστή Vertov εστιάζει τον ερευνητικό του φακό ο Klemens Gruber, «Corpo-macchina: rivolta degli oggetti, intronizzazione

dei massmedia» (σσ. 165 εξ.), ενώ ο Ulf Birbaumer ασχολείται με την μορφή του Armand Gatti: «Le corps concentrationnaire – essai sur le travail spectaculaire d’Armand Gatti» (σσ. 177 εξ.). Έναν σύγχρονο αυστριακό δραματουργό, τον Werner Schwab, αναλύει η ανακοίνωση του Dieter Hornig, «Voix obscènes, corps grotesques: le théâtre radical de Werner Schwab» (σσ. 185 εξ.), ενώ η τελευταία ανακοίνωση, του Guido Di Palma έχει τον τίτλο «La trasmissione dei saperi del corpo – trasformazione del modello pedagogico tradizionale dell’Opera dei Pupi di area palermitana» (σσ. 203 εξ.), που ασχολείται με το σικελικό κουκλοθέατρο, τη «σωματικότητα» του και τις παιδαγωγικές προσαρμογές που έχει υιοθετήσει τα τελευταία χρόνια.

Είναι φανερό πως το ερευνητικό ενδιαφέρον της ομάδας κινείται στα πλαίσια της σωματικότητας του ηθοποιού και της υποκριτικής, με κάποια αισθητική στράτευση για την απελευθέρωσή του από τις λογοκεντρικές δεσμεύσεις και περιορισμούς του συμβατικού θεάτρου, μια τάση την οποία έχει προσπεράσει ήδη η θεατρική πρακτική σε ορισμένες εκδοχές της, εμμένοντας αποκλειστικά στη σωματικότητα του ηθοποιού (στη γυμνότητα της φυσικής υπόστασής του – οπότε αδυνατεί να «προσποιείται»), δείχνοντας μάλιστα όχι πια ωραία και ποθητά σώματα αλλά αποκρουστικά, άρρωστα, ετοιμοθάνατα, υπερβολικά παχύσαρκα ή αδύνατα σώματα κτλ.). Η απελευθέρωση της σωματικότητας στην υποκριτική των performances έχει συντελεστεί σε τέτοιο βαθμό που αυτό το στοιχείο, που απαιτεί την προστασία των «υπό εξαφάνιση ειδών», είναι πλέον ο λόγος και αυτό οδήγησε σε μια νέα κινητοποίηση των δραματουργών εναντίον των σκηνοθετών. Ένας τόμος λοιπόν με πλέον κάπως ιστορικό ενδιαφέρον, ο οποίος αποδεικνύει κιόλας με ποια ταχύτητα τρέχουν οι αισθητικές εξελίξεις. Κλείνει με ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 233 εξ.) και τα βιογραφικά των συντελεστών (σσ. 243 εξ.).

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

FRIEDEMANN KREUDER – STEFAN HULFELD – ANDREAS KOTTE (eds.), *Theaterhistoriographie. Kontinuitäten und Brüche in Diskurs und Praxis* [Θεατρική ιστοριογραφία. Συνέχειες και τομές σε συζήτηση και πρακτική], Tübingen, Francke Verlag 2007, σελ. 328, εκ., ISBN 978-3-7720-8212-2.

Σε αντίθεση με το *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge, Cambridge University Press 2009 του Thomas Postlewait –βλ. την βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 11 (2011), σσ. 355-370– και τον τόμο *Einführung in die Theatergeschichtsschreibung* [Εισαγωγή στη θεατρική ιστοριογραφία], Tübingen - Basel 2011 των M. Warstat, J. Lazardzig και V. Tkaczyk δεν πρόκειται για «Εισαγωγή στη θεατρική ιστοριογραφία», αλλά για επιλεγμένα μελετήματα σχετικά με τους προβληματισμούς της θεατρικής ιστοριογραφίας, η οποία, ιδίως μετά τη μονογραφία του Stefan Hulfeld, *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht* [Θεατρική ιστοριογραφία ως πολιτισμική πρακτική. Πώς δημιουργείται η γνώση για το θέατρο], Zürich 2007 –βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 9 (2009), σσ. 816-823–, βρίσκεται στο επίκεντρο νέων μεθοδολογικών αναζητήσεων, πέρα από τα σχήματα του εξελικτικισμού και της α-ιστορικής προσέγγισης των φορμαλιστικών μεθόδων· βλ. W. Puchner, «The Historiography of Theatre after Evolutionism and Formalism. The Greek Case», A. Tabaki – W. Puchner (eds.), *First International Conference «Theatre and Theatre Studies in the 21st Century»* (Athens, 28

September – 1 October 2005). *Proceedings*, Athens 2010, σσ. 101-106, βλ. και Β. Πούχνερ, «Θεατρική ιστοριογραφία», *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ. 133-159. Τη διαπίστωση πως η μεθοδολογία της θεατρικής ιστοριογραφίας εξαρτάται σε μεγάλο βαθμό από την έννοια (ή τις έννοιες) του «θεάτρου» που χρησιμοποιεί, έκανε ο Andreas Kotte ήδη στη μονογραφία του *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln - Weimar - Wien 2005 –βλ. τη βιβλιοκρισία μου *Παράβαση* 8 (2007), σσ. 637-653–, βλ. τώρα και στην αγγλική εκδοχή του βιβλίου *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*, Wien - Berlin 2010 (βιβλιοκρισία παραπάνω). Έτσι δεν προκαλεί έκπληξη πως ο καθηγητής του Θεατρολογικού Ινστιτούτου του Πανεπιστημίου της Βέρνης στην Ελβετία συντάσσει και την «Εισαγωγή» στον προκείμενο τόμο (σσ. 7 εξ.), όπου αναλύει τα θεματικό πλαίσιο και παρουσιάζει λεπτομερειακά τα συνολικά 13 μελετήματα του τόμου, ενώ υπογράφει και το πρώτο κεφάλαιο.

Αυτό αφορά το θέμα «Συνέχεια μέσα στην αλλαγή» (σσ. 15 εξ.) και αφιερώνεται στις υποθέσεις της ασυνέχειας του θεάτρου από την όψιμη αρχαιότητα έως τον πρώιμο Μεσαίωνα· ο συγγρ. υποστηρίζει πως δεν υπάρχουν συνέχειες χωρίς κάποιες τομές και δεν υπάρχουν ασυνέχειες χωρίς κάποια επιβιώματα παλαιότερων καταστάσεων. Στη συγκεκριμένη περίπτωση αυτό εντοπίζεται στους *joculatores* και *histriones* του δεύτερου μισού της πρώτης χιλιετίας, όταν η έλλειψη οργανωμένου θεάτρου οδηγεί τους ιστορικούς στην απόφαση της ασυνέχειας του θεάτρου, χωρίς να προστρέχει σε ξεπερασμένες θεωρίες της απαρχής από παγανιστικά προχριστιανικά στοιχεία, από τα οποία δήθεν έχει εξελιχθεί το μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο της Δύσης. Στο θέμα, πώς θα μπορούσε να φανταστεί κανείς μια εξέλιξη από παραστατικά έθιμα και δρώμενα σε πρωτοβάθμιες μορφές του θεάτρου, χρήσιμα του φαίνονται τα μοντέλα που είχα επεξεργαστεί από το 1977 για το σχετικό ελληνικό υλικό: «Αν κάποτε θα αναρωτηθεί κανείς, πού αρχίζει ουσιαστικά το θέατρο να είναι θέατρο, τότε θα βρεθεί στο κέντρο αυτό το μεταβατικό πεδίο, το οποίο διαφεντεύουν η Εθνολογία και η Λαογραφία» (σ. 23, W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theaterwissenschaftliche volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977, σ. 340). Εν γένει η προσέγγιση του Kotte αναπαράγει πολλές ιδέες που έχουν εκφραστεί στη μονογραφία αυτή (βλ. και Β. Πούχνερ, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985 (Λαογραφία, παράρτημα 9), και «Θέατρο και Φαινομενολογία», *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος*, Αθήνα 2010, σσ. 227-421): π.χ. το απατηλό αποτέλεσμα του εξελικτικού σχήματος από το απλό στο σύνθετο – υπάρχουν και εξελίξεις στην αντίθετη κατεύθυνση· ή οι θεωρητικές συνέπειες της έννοιας του θεάτρου – θα ήταν καλύτερα να μιλήσουμε για το «θεατρικό» και στον πληθυντικό (Β. Πούχνερ, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2003)· ή ότι η ιστορία του θεάτρου αρχίζει αποκλειστικά με την αρχαία Ελλάδα· ότι η αρχή του μεσαιωνικού θεάτρου είναι ο διαλογικός «τρόπος» της Ανάστασης· ότι το θέατρο «ξαναγεννιέται» με το ουμανιστικό θέατρο της Αναγέννησης κτλ. Υποστηρίζει τελικά πως για το αρχαίο και το μεσαιωνικό θέατρο υπάρχουν πολλές απαρχές και πολλές εξελίξεις (καθώς και εξελίξεις της αποσύνθεσης, από το σύνθετο στο απλό) μαζί με πολλές τομές και ρήξεις. Για την κριτική της έννοιας της «εξέλιξης» στο μεσαιωνικό θρησκευτικό θέατρο βλ. W. Puchner, *Studien zum Kulturkontext der liturgischen Szene. Lazarus und Judas als religiöse Volksfiguren in Bild und Brauch, Lied und Legende Südosteuropas*, 2 τόμ., Wien 1991 (Österreichische Akademie der Wissenschaften, phil. –

hist. Klasse, Denkschriften 216), σσ. 9 εξ. Πρέπει να αναφερθεί βέβαια στο σημείο αυτό, πως για το βυζαντινό «θέατρο» ο προβληματισμός δεν φτάνει καν στο σχήμα κάποιας «εξέλιξης», γιατί δεν επαρκούν τα τεκμήρια, για να συνδεθούν και να οργανωθούν σε κάποιο ανελικτικό σχήμα.

Μια τέτοια «εξέλιξη» ενός συγκεκριμένου παραδείγματος, την Πασχαλινή Παράσταση της Λουκέρνης, από παραλειπογραφικό δρώμενο έως το μαζικό θέαμα του Μπαρόκ, παρουσιάζει η Heidi Greco-Kaufmann (σσ. 45 εξ.) σε μια ιδιαίτερα καλά τεκμηριωμένη μελέτη, ενώ ένα κεφάλαιο από τη διατριβή του επί υφηγεσία παρουσιάζει ο Stefan Hulfeld: το «Théâtre Italien» στη χρονική φάση 1697-1716 και τις μεταρρυθμίσεις του Luigi Riccoboni, υποθέτοντας κάποια συσχέτιση/εξέλιξη μεταξύ commedia dell'arte και «Théâtre de la Foire» (σσ. 89 εξ.). Ο Friedemann Kreuder ασχολείται με το «Εθνικό-Αστικό Θέατρο» των Ιακωβίνων στο Mainz (σσ. 115 εξ.), ο Peter W. Marx με το αστικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα και τις λειτουργίες και εκφάνσεις του (σσ. 133 εξ.) – η αστικοποίηση και η δημιουργία των μητροπόλεων αυξάνει κατακόρυφα την ανάγκη για θεάματα και διασκέδαση: τη μαζική θεατρική παραγωγή γύρω στη στροφή του αιώνα του 1900 ξεετάζει και η Stefanie Watzka (σσ. 151 εξ.). Η Corinna Kirschstein αφιερώνει την προσοχή της στις σχέσεις θεάτρου, κινηματογράφου και επιστήμης στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα (σσ. 179 εξ.), ενώ η Uta Schorlemmer εστιάζει στις μάσκες του Εγώ στις παραστάσεις του Tadeusz Kantor (σσ. 191 εξ.). Η Constanze Schuler αναλύει την αναβίωση της μπαρόκ αισθητικής του θεάτρου στις Salzburger Festspiele από το 1922 ως το 1973 (σσ. 215 εξ.), ενώ η Anja Klück ασχολείται με μια ιστοριογραφία των μεθόδων υποκριτικής στη Γερμανία μετά το 1945 (σσ. 235 εξ.). Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το μελέτημα του Joachim Fiebach για το σύγχρονο μετακινούμενο θέατρο των Yoruba στη Νιγηρία (σσ. 259 εξ.), ενώ με την τεχνολογία στη σκηνογραφία ασχολείται η Birgit Wiens (σσ. 279 εξ.) – από το αναγεννησιακό tableau vivant ως τις σύγχρονες performances. Και ο τόμος κλείνει με ένα άρθρο της Sabine Sörgel για την ιστοριογραφία του σκηνοικού χορού (σσ. 311 εξ.). Δεν υπάρχει κάποιο ευρετήριο ή βιογραφικά των συντελεστών.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

KRISTIN THOMPSON – DAVID BORDWELL, *Ιστορία του Κινηματογράφου*, μτφρ.

Νίκος Λέρος – Ρίτα Κολαΐτη, επιμ. Εύα Στεφανή, Αθήνα, Πατάκης 2011, σελ. XX+771 (4^ο), πολυάριθμες εικ., ISBN 978-960-163341-1.

Ανάμεσα στα πολλά βιβλία, που έχει επιμεληθεί η Εύα Στεφανή για τη σειρά «Κινηματογραφικές Σπουδές» των εκδόσεων Πατάκη, το συγκεκριμένο φαίνεται πως έχει ιδιαίτερη βαρύτητα, όχι μόνο λόγω του όγκου του αλλά και για τη χρηστικότητα, που συνδυάζει τον πλούτο των πληροφοριών με την γρήγορη πρόσβαση στα επιμέρους δεδομένα εξαιτίας της εύληπτης διάρθρωσης, το σύστημα παραπομπών και το λεπτομερέστατο ευρετήριο. Ανάμεσα στους λόγους, γιατί ένα περιοδικό θεατρικών σπουδών παρουσιάζει και εγχειρίδιο της ιστορίας του κινηματογράφου, υπάρχουν δύο που ξεχωρίζουν: 1) η παράλληλη πορεία του κινηματογράφου με το θέατρο, ιδίως στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, όπου συναντούνται μερικές φορές εκατέρωθεν τα ίδια πρόσωπα και τα ίδια θέματα, οι εκατέρωθεν επιδράσεις, το αφηγηματικό σινεμά στη δομή της δραματολογίας και στις τεχνικές της θεατρικής παράστασης, οι δραματολογικές και θεατρικές δομές στις (παλαιότερες εμπορικές, κυρίως) ταινίες, και 2) το θεσμικό και γνωσιολογικό πλαίσιο των θεατρικών σπουδών,

που περικλείουν, σε μερικές περιπτώσεις, και τον κινηματογράφο και τα mass media σε μια διεύρυνση του κλάδου προς την κατεύθυνση των performance arts (συμπεριλαμβάνοντας ακόμα και γνωστικά αντικείμενα όπως intermediality κτλ.). Στις αμερικανικές performance studies βέβαια η δικτύωση των υπό εξέταση φαινομένων έχει διευρυνθεί τόσο πολύ, που συμπεριλαμβάνει πλέον μεγάλα τμήματα του ανθρώπινου πολιτισμού εν γένει.

Η προκειμένη ιστορία βασίζεται σ' ένα σύστημα παράπλευρων και παράλληλων δικτύων πληροφόρησης, που παραθέτουν ενδιάμεσα στο κείμενο για διάβασμα όχι μόνο φωτογραφίες από ταινίες και άλλο οπτικό υλικό με επεξηγηματικές λεζάντες αλλά και «πλάισια», τα οποία δίνουν χρονολογικό ή άλλως συστηματοποιημένο υλικό σε πίνακες, που διαφωτίζουν και διευρύνουν το κείμενο· επιπλέον, στο τέλος κάθε κεφαλαίου υπάρχουν «Σημειώσεις και εξηγήσεις», Παραπομπές και Συμπληρωματική Βιβλιογραφία. Στο τέλος όλου του τόμου υπάρχει γενική Βιβλιογραφία, ένα Γλωσσάρι κινηματογραφικών όρων (ελληνικά με το αγγλικό original) και ένα λεπτομερέστατο ευρετήριο (σσ. 737-771) με ονόματα, τίτλους, όρους και έννοιες.

Η θεματική διάρθρωση του βιβλίου ακολουθεί εν γένει χρονολογικά κριτήρια και έχει ως εξής: ύστερα από την Εισαγωγή (σσ. 1 εξ.) ακολουθεί το πρώτο μέρος, «Ο πρώτος κινηματογράφος» (σσ. 14 εξ.): η εφεύρεση και τα πρώτα χρόνια του κινηματογράφου 1880-1904, η διεθνής εξάπλωσή του 1905-1912, εθνικοί κινηματογράφοι – το κλασικό Χόλλυγουντ και ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος 1913-1919· το δεύτερο μέρος, «Η ύστερη περίοδος του βωβού κινηματογράφου 1919-1929» (σσ. 85 εξ.): η Γαλλία τη δεκαετία του 1920, η Γερμανία, ο σοβιετικός κινηματογράφος, τα τέλη της περιόδου του βωβού κινηματογράφου στο Χόλλυγουντ 1920-1928· το τρίτο μέρος «Η εξέλιξη του ομιλούντος κινηματογράφου 1926-1945» (σσ. 193 εξ.): η εμφάνιση του ήχου, η οργάνωση του συστήματος των στούντιο στο Χόλλυγουντ 1930-1945, άλλοι εθνικοί κινηματογράφοι που βασίζονται στο σύστημα παραγωγής των στούντιο, κινηματογράφος και κράτος: Σοβιετική Ένωση, Γερμανία και Ιταλία, Γαλλία: ο ποιητικός ρεαλισμός, το λαϊκό μέτωπο και η κατοχή 1930-1945, Ντοκιμαντέρ, αριστερός και πειραματικός κινηματογράφος 1930-1945· τέταρτο μέρος «Η μεταπολεμική περίοδος: Από το 1945 έως τη δεκαετία του 1960» (σσ. 326 εξ.): ο αμερικανικός κινηματογράφος στη μεταπολεμική περίοδο 1945-1960, Μεταπολεμικός ευρωπαϊκός κινηματογράφος: ο Νεορεαλισμός και οι συνθήκες στις οποίες αναπτύχθηκε 1945-1959, Μεταπολεμικός ευρωπαϊκός κινηματογράφος: Γαλλία, Σκανδιναβία και Βρετανία 1945-1959, Μεταπολεμικός κινηματογράφος εκτός της Δύσης 1945-1959, Ο καλλιτεχνικός κινηματογράφος και η θεωρία του δημιουργού (Bunuel, Bergman, Κουροσάβα, Fellini, Antonioni κτλ.), Νέα ρεύματα και νέοι κινηματογράφοι 1958-1967, Ντοκιμαντέρ και πειραματικός κινηματογράφος κατά τη μεταπολεμική εποχή 1945 – μέσα δεκαετίας 1960· πέμπτο μέρος «Ο σύγχρονος κινηματογράφος από τη δεκαετία του 1960» (σσ. 511 εξ.): η πτώση και η άνοδος του Χόλλυγουντ 1960-1980, πολιτικοποιημένος κινηματογράφος των δεκαετιών 1960 και του 1970, Ντοκιμαντέρ και πειραματικός κινηματογράφος από τα τέλη της δεκαετίας του 1960, Νέοι κινηματογράφοι και νέες εξελίξεις: η Ευρώπη και η Σοβιετική Ένωση από τη δεκαετία του 1970, Πέρα από την εκβιομηχανισμένη Δύση: Λατινική Αμερική, περιοχή Ασίας-Ειρηνικού, Μέση Ανατολή και Αφρική από τη δεκαετία του 1970 και μετά· έκτο μέρος «Ο κινηματογράφος στην εποχή των ηλεκτρονικών μέσων» (σσ. 677 εξ.): ο αμερικανικός κινηματογράφος και ο τομέας της ψυχαγωγίας: από τη δεκαετία του 1980 και εξής, Προς μια παγκόσμια κινηματογραφική κουλτούρα.

Κάθε κεφάλαιο υποδιαιρείται και σε υποκεφάλαια με ξεχωριστούς τίτλους, ώστε ο εντοπισμός μιας συγκεκριμένης πληροφορίας να είναι ιδιαίτερα εύκολος. Τέτοιος εντοπισμός μπορεί να γίνει και διαμέσου του ευρετηρίου. Για κάθε κεφάλαιο υπάρχουν βιβλι-

ογραφικές παραπομπές καθώς και ειδική συμπληρωματική βιβλιογραφία, πέρα από τη γενική που βρίσκεται στο τέλος του τόμου (σσ. 725-730). Ιδιαίτερα χρήσιμο είναι και το «Γλωσσάρι κινηματογραφικών όρων» (σσ. 731-736), αλλά και οι σχεδόν 35 σελίδες του τριστηλού και πυκνογραμμένου ευρετηρίου. Πέρα από τη χρησιμότητα για φοιτητές και μη ειδικούς πρέπει όμως να επισημανθεί και ένα άλλο επίτευγμα: ο τόμος επιχειρεί, και ως κάποιος βαθμό το καταφέρνει, να συγκεντρώσει σε *μία* ιστορία όλες τις ιστορίες του κινηματογράφου, συνδυάζοντας διάφορα μεθοδολογικά εργαλεία και αξιοποιώντας ποικίλες οπτικές, συμπεριλαμβάνοντας και τα ντοκιμαντέρ, τον πειραματικό κινηματογράφο και ταινίες με κινούμενα σχέδια. Με την έννοια της πληρότητας των πληροφοριών, την εύχρηστη διάρθρωση και παρουσίαση και την ποικιλία των μεθοδολογικών προσεγγίσεων, ο τόμος αυτός ξεχωρίζει ανάμεσα στις τόσες ιστορίες της έβδομης τέχνης.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Ευρώπη και Αμερική

JULIE STONE PETERS, *Theatre of the Book 1480-1880. Print, Text, and Performance in Europe*, New York, Oxford University Press 2000 (reprint 2009), σελ. XI-I+494, 60 εικ., ISBN 978-0-19-818714-1.

Αυτό είναι ένα πολύ ενδιαφέρον βιβλίο από άποψη θεματικής, πολύ πλούσια τεκμηριωμένο και γραμμένο με *brio*, που έχει ως επίκεντρο τον διαχρονικό προβληματισμό, πώς το *medium* τυπογραφία επηρέαζε τις θεατρικές παραστάσεις σε μια χρονική διάρκεια τεσσάρων αιώνων, και πώς εξελισσόταν αυτή η ανταγωνιστική σχέση σε μια συμπληρωματική, επηρεασμένη από τις εκάστοτε ιδεολογίες των εποχών και ρευμάτων, που έδιναν το προβάδισμα στο κανονικό δράμα και την τυπωμένη έκδοση, κυρίως στον Ουμανισμό της Αναγέννησης και στον Διαφωτισμό, ο οποίος περιόρισε το θέατρο σε βραδινό μάθημα του καλού αστού και διδακτική διαδικασία μιας διά βίου επιμόρφωσης, ώσπου γύρω στα 1880 να εμφανιστούν άλλα *media*, ο κινηματογράφος και η φωτογραφία, που επεμβαίνουν στο σκηνικό γίνεσθαι με έναν όλως διαφορετικό τρόπο. Και ως δείγμα μιας εμπνευσμένης γραφής παραθέτω αποσπάσματα από την εισαγωγή: «In the late fifteenth century, half-improvised farce, costumed civic festivals, biblical stories enacted on platforms, the songs of court poets, and the dancing of mummers were confronted by print – by a drama conceived in the fixed and silent forms of the text. Commentaries on Aristotle and Terence, solemn Latin dramas, learned architectural disquisitions found themselves in the hands of princes with a taste for fire-works and singing shepherds. Performance had to reconceive its relation to the text. In disseminating volumes of Terence and Plautus und Seneca and identifying them with gesticulating actors on stages, with painted streets and trees, in promoting standards against which the multitude of local performance genres could measure themselves, in textualizing the singing of the *jongleurs*, the dance of acrobats, the playing of *histriones*, in circulating images of “scenes” and “theatres” in supplying performers with playbooks, in identifying “comedy” and “tragedy” as the paradigmatic performance genres, print was at the heart of the Renaissance theatrical revival. It is not mere coincidence that theatre and printing emerged as central forms of cultural communication during the same period... The printing press had an essential role to play in the birth of the modern theatre at the turn of the fifteenth century. As institutions they grew up together» (σ. 1). Η επιβολή του «κανονικού» δράματος πάνω στις ανοικτόμητες και ξεχειλίζουσες μορφές του θρησκευτικού θεάτρου του Μεσαίωνα και τις ζουμερές και αθυρόστομες φάρσες το κοσμικού και λαϊκού θεάτρου, έγινε κυρίως με τις εκδόσεις, του Vitruvius, όσον αφορά την αρχαιολογία του αρχαίου θεάτρου, και τις εκδόσεις των αρχαίων τραγικών και κωμικών, Ελλήνων και Λατίνων. Η πλούσια σε υλικό αυτή μονογραφία παρακολουθεί τους δύο θεσμούς και τις σχέσεις τους μέσα στους αιώνες. «The chapters that follow offer an account of the entangled histories of print and the modern stage, addressing the meaning of this relationship for the theatre itself and for the broader cultural understanding of text and performance between the sixteenth and nineteenth centuries. The products of dramatic and theatrical printing, their embodied lives in books and in scripts, in theatres and scenes are at the centre of this study: the dramatic texts, the engravings of theatre architecture, the stage designs, the images of actors in their roles, the posters and playbills, programmes and promptbooks, notation systems for acting, dance, and gesture, theatre calendars, biographies and autobiographies, playlists, scrapbooks, and souvenirs that trace their way through the history of the modern

European theatre. But I examine these not in and of themselves but as part of the larger cultural imagination, as objects with complex conceptual genealogies and equally complex roles in the unfolding of theatrical culture. This study is, straightforwardly, a history of the interactions between print and theatre, but more broadly it might be seen as a chapter in the cultural history of communication, in how writing gets turned into action and how action gets recorded in writing, in how people conceive of the relation between them, in how they perform themselves to one another in the mutual mirrors of spectacle and the page. The study of the relationship between theatre and printing is, from this perspective, not a sideline in the history of communication but the paradigmatic instance of the interaction between text and performance» (σ. 2).

Αυτή η μαιανδρική και αντιφατική σχέση μεταξύ θεάτρου και τυπογραφίας ως δύο μορφών της κοινωνικής και πολιτισμικής επικοινωνίας εγείρει μια σειρά από θεωρητικά και μεθοδολογικά προβλήματα, τα οποία δεν αποφεύγει καθόλου η συγγραφέας· ουσιαστικά πρόκειται για τη σύνθετη σχέση ανάμεσα σε γραπτό και προφορικό πολιτισμό, γιατί ο σκηνικός λόγος είναι πάντα προφορικός και ο γραπτός λόγος ήταν περιορισμένος σε αντιγραφείς στα scriptoria και είχε, από τη φύση του, περιορισμένη εμβέλεια. Ωστόσο η μονογραφία ξεκινά κυρίως από το ιστορικό υπόβαθρο και τα συγκεκριμένα φαινόμενα, για να καταλήξει σε κάποιες εκφάνσεις της μακράς διάρκειας, οι οποίες διέπουν τη σχέση των δύο media για τέσσερις περίπου αιώνες, δίνοντας το ιδεολογικό προβάδισμα τη μια στη μία πλευρά, την άλλη φορά στην άλλη. «My study is not about the rise of print culture in the theatre, then, but about the European theatre's resistance to and continual refashioning of itself in the world of print. Whether one thinks of the general changes brought by the press as a revolution, or a part of a slow evolution from, say, the twelfth century (when Church and State administration began to grow dependent on writing) or as a set of revolutions, or as both revolution and evolution, and whether one thinks of the technologies themselves of the people or the uses of writing and print as agents of change, change there was. But the literate was in no way "displacing" the oral (as the centrality not only of theatre but also of forensic, religious, and political oratory in early – and late – modern culture reminds us). And the significant transformations in the relationship between print and theatre are not best seen as steadily evolutionary or revolutionary, but as something more kaleidoscopic: moving in fits and starts, drawing on pre-existing institutions, conceptual paradigms, and aesthetic forms, and recombining and remaking them in constantly shifting ways. Insofar as there were "developments" in any sense, they were constructed by those looking back on their own history, assemblages that are themselves among the objects of my study. One large and very simple historical claim stands, however: after print, performance was never the same» (σ. 4).

Και, τελειώνοντας την Εισαγωγή και τη «Note on Editions, Spellings, Translations, and Citations» (σ. 11), ο αναγνώστης μπαίνει με αυξημένο ενδιαφέρον και αρκετά υψηλές προσδοκίες στο κύριο μέρος του βιβλίου. Τα τρία πρώτα κεφάλαια με τον ενιαίο τίτλο «Printing the drama» δίνουν ένα ιστορικό των ευρωπαϊκών εκδόσεων δραματικών έργων από την Αναγέννηση ως τον 19^ο αιώνα και έχουν χρονολογική κατάταξη. Το πρώτο κεφάλαιο, «Experimenting on the Page 1480-1630» (σ. 15 εξ.), περιγράφει τη δημιουργία των τυπογραφικών συμβάσεων για τις εκδόσεις δραματικών έργων και τις σχέσεις ανάμεσα στους επαγγελματικούς θιάσους, τους δραματογράφους και τους εκδότες σ' αυτήν την πρώτη φάση του επαγγελματικού θεάτρου στην Ευρώπη (απαριθμώ τους ενδιάμεσους τίτλους, γιατί δίνουν μια εικόνα για την πορεία της επιχειρηματολογίας: The proliferation of playtexts, Typography, mise en page, and the «dramatic», Putting the play into print,

Printed playbooks, manuscript playbooks, Preparation, editing, correction). Ο αναγνώστης παραμένει έκπληκτος με τον πλούτο των πληροφοριών και της τεκμηρίωσης· είναι φανερό πως η μελετήτρια έχει πραγματοποιήσει πρωτότυπη έρευνα στο χώρο των πρώιμων εκδόσεων (*Congreve, the Drama, and the Printed Word*, Stanford 1990, «Orality, Literacy, and Print Revisited», D. L. Weeks – J. Hoogstraat (eds.), *Time, Memory, and the Verbal Arts*, Gainesville 1988, σσ. 27-50). Επίσης το πλουσιοπάροχα δημοσιευμένο οπτικό υλικό από τις ωραίες αυτές και φροντισμένες εκδόσεις, που συναντά κανείς σ' αυτές τις σελίδες, δίνει στην ανάγνωση, πέρα από το γεγονός ότι μαθαίνει κανείς πολλά πράγματα, μια ιδιαίτερη ευχαρίστηση. Το δεύτερο κεφάλαιο, «Drama as Institution 1630-1760» (σσ. 41 εξ.) περιγράφει τη δημοσίευση του δράματος σε σύνδεση με την παράστασή του και τις διαδράσεις ανάμεσα στους δραματογράφους και το εμπόριο του βιβλίου, το οποίο γίνεται όλο πιο σύνθετο (Print and manuscript, Booksellers and the drama, Dramatists attend to print, Plays in performance, plays in the press, Performance textualized). Είναι φανερό, πως η μελετήτρια δεν ακολουθεί τα συμβατικά χρονολογικά όρια των εποχών και ρευμάτων. Το τρίτο κεφάλαιο, «Illustrations, Promptbooks, Stage Text 1760-1880» (σσ. 66 εξ.), καταπιάνεται με τη μαζική παραγωγή των θεατρικών έργων και την απόδοση σκηνικών δεδομένων της παράστασης, με τη ζήτηση της δημοσίευσης των βιβλίων του υποβολέα και μεμονωμένων ρόλων των ηθοποιών, καθώς και με τα προβλήματα των πνευματικών δικαιωμάτων και του copyright (The theatre industry and the press, The dramatic author and the theatrical hack, Copyright, Promptbooks for readers, Illustrating the scene).

Μετά την ιστορική αυτή επιθεώρηση της θεατρικής τυπογραφίας τα τρία κεφάλαια της επόμενης θεματικής ενότητας, «Theatre Imprimatur», ασχολούνται αποκλειστικά με την Αναγέννηση: το τέταρτο κεφάλαιο, «Reinventing “Theatre” via the Printing Press» (σσ. 93 εξ.), αναλύει τις συνέπειες που είχε η τυπογραφική κυκλοφορία δραματικών έργων στη θεατρική πράξη, η δημοσίευση ποιητικών και θεατρικών δοκιμών στο θεατρικό πολιτισμό της Ευρώπης στον όψιμο 15^ο και πρώιμο 16^ο αιώνα και η επίδρασή της στην επιβολή του «κανονικού» δράματος πάνω στις υβριδικές μορφές του μεσαιωνικού θεάτρου, ο ηθοποιός ακολουθώντας τώρα για πρώτη φορά ένα γραπτό και δημοσιευμένο κείμενο (Performance and the verbal art: before «theatre», Towards «theatre», The place of the text, Medium and metaphor: construing text and performance). Στα κεφάλαια αυτά συναντά κανείς εικονογραφίες γνωστές από τις θεατρικές ιστορίες, γιατί αυτές αντλούν από τις χαλκογραφίες και illustrations των δραματικών εκδόσεων· δεν υπάρχουν και πολλές άλλες οπτικές πηγές εκείνη την εποχή. Το πέμπτο κεφάλαιο, «Critical Law, Theatrical License» (σσ. 113 εξ.), ασχολείται με ένα ενδιαφέρον θέμα: τη σχέση των εγχειριδίων της εποχής για τη βελτίωση του γραπτού και προφορικού λόγου, τις νόρμες του λόγιου σχολιασμού και τους «κανόνες» που εκπροσωπούν το επίσημο κράτος, με το «ελευθεριάζον» θέατρο, που ακολουθεί τους δικούς του κανόνες της επιτυχίας και της ζήτησης, που απορρέουν από τα γούστα και τις προσδοκίες των θεατών (Pedagogy, performance, and the scholar's book, Orthographies, dictionaries, and learned annotation, The rules, The law of liberty). Το έκτο κεφάλαιο, «Accurate Texts, Authoritative Edition» (σσ. 129 εξ.), διερευνά τις πολύπλοκες σχέσεις ανάμεσα στην «ακριβή» έκδοση του κειμένου, το άτομο του συγγραφέα και το «πρωτότυπο» του κειμένου, και τις μνημειώδεις εκδόσεις απάντων του 17^{ου} αιώνα (The tradition of textual editing, Making the author through the print, The genius restored). Έχοντας φτάσει στο σημείο αυτό, ο αναγνώστης παραδέχεται πλέον, πως πρόκειται για ένα εξαιρετικό βιβλίο, τόσο ως προς τον πλούτο των γνώσεων όσο και ως προς τη γοητεία της γραφής.

Η επόμενη θεματική ενότητα, «The Senses of Media», παραμένει στο χώρο της Αναγέννησης και αναλύει την αντιθετική σχέση ανάμεσα στην ανάγνωση και τη θεατρική πρόσλη-

ψη, ανάμεσα στο βιβλίο και τη σκηνή, και πώς η τυπογραφία έχει επηρεάσει τη θεατρική αισθητική της εποχής. Και αυτή η ενότητα διαθέτει τρία κεφάλαια. Το έβδομο κεφάλαιο, «The Sense of the Senses: Sound, Gesture, and the Body on Stage» (σσ. 147 εξ.), εξετάζει τις επιπτώσεις της δημοσίευσης θεατρικών κειμένων στη θεατρική παράσταση και την πρόσληψη· είναι σαφής η υποχώρηση των «κατώτερων» αισθήσεων (κατά την πλατωνική θεωρία) της αφής και όσφρησης, η χειρονομία απαιτεί τώρα ειδική θεωρητική αιτιολόγηση, και ο φόβος για τη δημιουργία αισθησιακών εντυπώσεων αφορά ακόμα και την αρμονία και τον ρυθμό του έμμετρου λόγου (Theatre and the Renaissance hierarchy of the senses, The language of gesture, The spatial rendering of sound, Sensual nonsense: marginalizing sound). Το όγδοο κεφάλαιο, «Narrative Form and Theatrical Illusions» (σσ. 166 εξ.), αναλύει την εμμονή της Αναγέννησης να καθυποτάξει την αφήγηση των σκηνικών γεγονότων με τις αισθητικές προδιαγραφές των τριών αριστοτελικών κανόνων, ξεχωρίζοντας το δράμα από τα άλλα λογοτεχνικά είδη και υπερφαλαγγίζοντας την ψευδαίσθηση του αληθινού του σκηνικού γίνεσθαι από τις αισθήσεις και την ανεξέλεγκτη φαντασία των θεατών (Renaissance poetics: the narrative requirements of the stage, Narrative unity and the spectator's imagination). Το ένατο κεφάλαιο, «Framing Space: Time, Perspective, and Motion in the Image» (σσ. 181 εξ.), ασχολείται με την εικονογράφηση των εκδόσεων, που αποδίδουν (δήθεν) τη σκηνική παράσταση του έργου, με τα εγχειρίδια αρχιτεκτονικής που συμπεριλαμβάνουν και θεατρικά κτήρια και σκηνικές εγκαταστάσεις, με την άποψη της κεντροαξονικής προοπτικής, τα προβλήματα απόδοσης της «σκηνής βάθους» στην διδι-άστατη εικονογράφηση κτλ. (Composing the image, Frames, illustrations, graphs, Problems of translation: dimension, motion, and medium).

Στην επόμενη θεματική ενότητα προχωρούμε χρονολογικά: «The Commerce of Letters» αφορά τον δραματοουργό-επαγγελματία του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα, ο οποίος είναι προϊόν και ταυτόχρονα ενεργός δημιουργός της αγοράς του βιβλίου και του εμπορίου της τυπογραφίας. Το δέκατο κεφάλαιο, «Dramatists, Poets, and Other Scribblers» (σσ. 203 εξ.), ασχολείται με την αυτοεκτίμηση και την αυτοδιαφήμιση των δραματικών «ποιητών», που προσπαθούν να διαχωρίζουν τους εαυτούς τους από τη μάζα των *poetae minores* και τα ορνηθοσκαλισμάτα τους, προβάλλοντας μια εξιδανικευμένη εικόνα του εαυτού τους σε ξεχωριστές εκδόσεις με συγκρίσεις με τους αρχαίους ποιητές κτλ., σε μια προσπάθεια να ξεφύγουν από το εμπόριο και το κυνήγι του εφήμερου της θεατρικής παραγωγής μέσα στον ανελέητο ανταγωνισμό των σκηνών μεταξύ τους (Literary fame and the stigma of print, Poetry as commerce and the overburdened press, Poetess and punk). Με ένα παρόμοιο «εμπορικό» φαινόμενο ασχολείται και το ενδέκατο κεφάλαιο, «Who Owns the Play? Pirate, Plagiarist, Imitator, Thief» (σσ. 219 εξ.): πώς δημιουργείται η μη αναγνώριση της απομίμησης, πώς θεωρήθηκε σιγά σιγά η κλεψιτυπία και η αντιγραφή ως πράξη κλοπής, και πώς αναγνωρίστηκε το «original» ως ιδιοκτησία του συγγραφέα και διαχωρίστηκε από την *copy* – δηλαδή πώς δημιουργήθηκε η έννοια των πνευματικών δικαιωμάτων (Privileges and goods: towards a literary property, Anxieties of influence: imitation, translation, plagiarism, originals, Originality, property, and their discontents). Με το φως της δημοσιότητας ασχολείται το δωδέκατο κεφάλαιο, «Making It Public» (σσ. 237 εξ.), που αναλύει τις σχέσεις ανάμεσα στο αναγνωστικό και το θεατρικό κοινό: το νέο «κοινό», του τυπωμένου βιβλίου, που χρειάζεται και χρηματοδότη για να τυπωθεί, έχει την υπόσταση της «κοινωνίας των γραμμάτων» («Publication» in the theatre and on the page, The constitution of the commercial public, The cabal and the rational public, The Republic of Letters and the patriot nation).

Η τελευταία θεματική ενότητα, «Theatrical Impressions», προχωράει πλέον στον 18^ο και 19^ο αιώνα: οι θεατρικές ειδήσεις, τα θεατρικά γεγονότα, έργα, κριτικές, εντυπώσεις, βιογραφίες ηθοποιών κτλ. κατακλύζουν πλέον κάθε είδους έντυπα σε μαζική αναπαραγωγή, τον Τύπο, τα περιοδικά, τυπώνονται βιβλία υποβολέων, εκδίδονται εικονογραφημένες εκδόσεις δραματικών έργων κτλ. Το 13^ο κεφάλαιο, «Scenic Pictures» (σσ. 257 εξ.), ασχολείται με τις εικονογραφήσεις στις εκδόσεις δραματικών έργων (Dignifying spectacle, The pictorial scene, The dramatist as novelist of the scene). Το 14^ο κεφάλαιο, «Actor/Author» (σσ. 276 εξ.), αναλύει τους ηθοποιούς δραματογράφους και τους ηθοποιούς και την υποκριτική τους στις εικονογραφήσεις (The actor on the page, The actor's freedom, Acting as character). Το 15^ο και τελευταίο κεφάλαιο, «A Theatre Too Much With Us» (σσ. 294 εξ.), παρουσιάζει τα επιχειρήματα του αντι-θεατρισμού του 19^{ου} αιώνα, ο οποίος αναγνωρίζει την επικίνδυνη δύναμη του θεάτρου στις αισθήσεις των ανθρώπων (Poetic anti-theatricalism, The pleasures of the imagination, Theatricalism unbound: sensuous idealism and the collective imagination of the folk).

Ακολουθεί ακόμα ένας Επίλογος (σσ. 308 εξ.) που ρίχνει μια ματιά στις εξελίξεις γύρω στη στροφή του αιώνα (1900), όταν νέα mass media δημιουργούν νέες δυνατότητες για το θέατρο: η φωτογραφία, το γραμμόφωνο και ο κινηματογράφος. Με αυτές τις τεχνολογικές εξελίξεις, στις οποίες, επισημαίνω, πρέπει να προστεθούν οπωσδήποτε και το ηλεκτρικό φως και η περιστρεφόμενη σκηνή, δημιουργούνται πλέον νέα και διαφορετικά δεδομένα, τα οποία έχουν άμεσες επιπτώσεις στις σχέσεις του θεάτρου με το τυπωμένο δραματικό κείμενο, το οποίο δεν εξαφανίζεται αλλά χάνει οπωσδήποτε κάποιο έδαφος ως πηγή της παράστασης και στην αντίληψη του κοινού: η εποχή του εργοκεντρικού θεάτρου αρχίζει να δύει. Το επόμενο ένα τρίτο του τόμου είναι αφιερωμένο στις πλούσιες και εκτενείς υποσημειώσεις (130 σελίδες, σσ. 313-443), την περιεκτική βιβλιογραφία («Works cited» σσ. 444-485) και ένα πιο σύντομο γενικό ευρετήριο (σσ. 487 εξ.). Οι αρετές του βιβλίου έχουν γίνει κάπως σπάνιες στη σημερινή βιβλιογραφία: ευχάριστη γραφή, πυκνή τεκμηρίωση, ευρύτητα γνώσεων, αγάπη για τη λεπτομέρεια, αλλά και ικανότητα σύνθεσης και παρακολούθησης των εξελίξεων μακράς διάρκειας χωρίς απλουστευτικά σχήματα εξελικτικισμών και διαδοχικών καταστάσεων σε μια ευθύγραμμη συνέχεια. Ένα βιβλίο που πρέπει να διαβάσει κάθε ιστορικός του θεάτρου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

RICHARD DUTTON (ed.), *The Oxford Handbook of Early Modern Theatre*, New York, Oxford University Press 2009, σελ. XXVI+716, 32 εικ., 2 χάρτες, ISBN 978-0-19-928724-6.

Ο τίτλος του βιβλίου δεν κυριολεκτεί: με παραμίλλη σεμνότητα περιορίζεται στο αγγλικό θέατρο στην εποχή του «Ελισαβετιανού θεάτρου» 1570-1642, σαν να μην υπήρχε και αλλού, π.χ. on the continent, θέατρο την ίδια εποχή. Αυτή την αρχική διευκρίνιση κάνει ήδη το «αυτί» του βιβλίου: «There was no single “Elizabethan stage”. Early modern actors exploited various opportunities for patronage and profit between the 1570s and 1642, whether touring, or performing at inns, in country houses, in purpose-built theatres, at court, at the universities, or at the inns of court. This authoritative and comprehensive collection of new essays explores the social, political, and economic pressures under which the playing companies of Shakespeare and his contemporaries operated. It shows how they evolved

over time to meet new challenges such as the opposition of City of London authorities, the possibility of permanent location in London, the re-emergence of boy companies c. 1600, and the great increase in court performance which began under James I. Essays also explore the practical everyday business of playing: acquiring scripts and playhouses, dramatic authorship, the contribution of financiers and entrepreneurs, rehearsing, lighting, music, props, styles of acting, boy actors, and the role of women in an “all-male” world. A number of contributors address the methodologies of theatre history itself, questioning its philosophical premises and evaluating the nature of the evidence we have, such as that from stage directions in play-books or from the visual records...».

Ο ίδιος ο εκδότης εκλαμβάνει τον ογκώδη αυτόν τόμο και ως μια ώθηση για νέες ιστορικές έρευνες για την λαμπρή αυτή περίοδο του αγγλικού θεάτρου, αλλά και ως μια σύνοψη των πολλών ερευνών που έχουν πραγματοποιηθεί τα τελευταία χρόνια. Επίσης προβληματίζεται για μεθοδολογικά ζητήματα της θεατρικής ιστοριογραφίας, η οποία βαδίζει πλέον σε νέους δρόμους και έχει μεταθέσει τα ενδιαφέροντά της σε διαφορετικά γνωστικά αντικείμενα που οδηγούν στην καθημερινή ζωή των ηθοποιών και θιάσων και στη σκηηνική πράξη. Σημειώνει στο Preface: «This collection grew out of my conviction that it would be helpful to bring together in a single volume something of the remarkable work currently being done in early modern theatre history and its associated fields. Scholars of early modern literature and drama have famously made a “return to history” since the 1980s. Theater historians never had to “return” to history, but they have had to rethink the nature of the history in which they are engaged, the kinds of evidence with which they can work, and what they should make of it... The recent work on this is so disparate – on the acting companies, theatres (including the court, universities, the Inns of Court, households, and the streets), the conditions of acting (lighting, music, sound, rehearsals, properties, licensing), dramatic authorship, repertoires, stage directions, patronage, the court and the city, entrepreneurs and finance, the roles of women and of boys, theatre historiography itself– that it is difficult to keep track of it all and to appreciate the points of interconnection between all of these fields. The days have long since gone when we loosely speak of a single (Shakespeare- and London-centred) “Elizabethan Stage”. The most comprehensive theatrical research undertaking of our time, the Records of Early English Drama project, based in Toronto, has done more than anything else to broaden our horizons, and its fruits are apparent in many of the essays here. But we are still coming to terms with the multiplicity of early modern stages –and their corresponding multiple cultural contexts– which have taken its place. I hope this volume will forward that process and offer a variety of points of engagement with current scholarship» (σ. VII).

Μια βιβλιοπαρουσίαση δεν μπορεί να δώσει κάτι περισσότερο από την αναφορά των τίτλων των επιμέρους άρθρων. Μετά από τα βιογραφικά των συμμετεχόντων συγγραφέων και μελετητών στον τόμο δίνει ο William Ingram την εισαγωγή: «Introduction: Early Modern Theater History: Where we are now, how we got here, where we go next» (σ. 1 εξ.), μια εισαγωγή που εμπεριέχει και μεθοδολογικούς προβληματισμούς για τους σκοπούς της σημερινής θεατρικής ιστοριογραφίας, τις μεθόδους που χρησιμοποιεί και τους στόχους που θέτει· επισημαίνει και τις διαφορές ανάμεσα στις ιστορίες του δράματος και τις ιστορίες του θεάτρου, που μόλις στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα χειραφετούνται από τη λογοτεχνική και δραματολογική, μόνο, προσέγγιση και την παντοκρατορία του Σαίξπηρ. Ο ογκώδης τόμος χωρίζεται σε πέντε μεγάλες θεματικές ενότητες με συνολικά 35 μελέτες. Η πρώτη ενότητα, «Theatre Companies», περιέχει οκτώ διαφορετικά μελετήματα, τα οποία αναλαμβάνουν η κάθε μία μια δεκαετία του χρονικού διαστήματος που καλύπτει ο τόμος.

Συγκεκριμένα: W. R. Streitberger, «Adult Playing Companies to 1583» (σ. 19 εξ.), Sally-Beth MacLean, «Adult Playing Companies 1583-1593» (σ. 39 εξ., παραθέτω και διαφωτιστικούς ενδιαμέσους τίτλους: Business Practices, Patronage, Repertories), Roslyn L. Knutson, «Adult Playing Companies 1593-1603» (σ. 56 εξ., Business Models, Patrons and Political Critics, Playing Venues, Repertory, Book Trade, Audiences), Tom Rutter, «Adult Playing Companies 1603-1613» (σ. 72 εξ., Patronage, Business Structures, Repertories), James J. Marino, «Adult Playing Companies 1613-1625» (σ. 88 εξ., Repertories, The Citizens of the Suburbs, Exeunt the Clowns, Beleaguered Youth, Forced to Tour), Martin Butler, «Adult and Boy Playing Companies 1625-1642» (σ. 104 εξ.), Michael Shapiro, «Early (Pre-1590) Boy Companies and their Acting Venues» (σ. 120 εξ., The Ritual of Court Performance, *Sapientia Solomonis*: The Play as Ritual, The Boy Companies at Court, The Boy Companies and their Own Playhouses, The Importance of the Early Boy Companies) και Mary Bly, «The Boy Companies 1599-1613» (σ. 136 εξ., The Companies and Their Playhouses, Erotic Material, Homoerotic Material, Music and Literacy, Satire, Meta-Theatricality). Αυτός ο κάπως μηχανιστικός διαχωρισμός, που μπορεί να φανεί μονότονος, έχει όμως το προτέρημα της συνολικής αντιμετώπισης του υλικού, με συνέπεια το υπόλοιπο του τόμου να χτίζει σε γερές πληροφοριακές βάσεις. Και το δεύτερο μέρος χαρακτηρίζεται από την ίδια συστηματικότητα· αφιερώνεται στα «London Playhouses»: David Kathman, «Inn-Yard Playhouses» (σ. 153 εξ., Early London Inn-Playing, London Inn-Playing in the Late Sixteenth Century, The Bull: Physical Characteristics, The Bull: Owners and Operators), Gabriel Egan, «The Theatre of Shoreditch 1576-1599» (σ. 168 εξ., The Evidence, Origins, The Structure, The Occupants, their Plays, and their Audiences, Deconstruction, The Significance of the Theatre), Andrew Gurr, «Why the Globe Is Famous» (σ. 186 εξ., The Story 1594-1608, The Theatre in 1599, The Skeleton and its Decoration, The Social Range and Places, The Archaeology and Dimensions, Unsettled Questions), Ralph Alan Cohen, «The Most Convenient Place: The Second Blackfriars Theater and its Appeal» (σ. 209 εξ., The Appearance of the Second Blackfriars: The Galleries, The Size of the Stage, The Frons Scenae, Decoration, Lighting, The Audience, The Experience of the Second Blackfriars: Interludes, «Play Music», Meta-theatrics), Mark Bayer, «The Red Bull Playhouse» (σ. 225 εξ.) και Frances Teague, «The Phoenix and the Cockpit-in-Court Playhouses» (σ. 240 εξ., The Cocke and the Phoenix, The Structures of the Playhouse, The Phoenix Theater, The Cockpit-in-Court, The History of the Cockpit-in-Court, The History of the Phoenix). Το τρίτο μέρος αφιερώνεται σε «Other Playing Spaces»: Suzanne Westfall, «“He who plays the piper calls the tune”: Household Entertainments» (σ. 263 εξ.), Alan H. Nelson, «The Universities and the Inns of Court» (σ. 280 εξ.), Peter Greenfield, «Touring» (σ. 292 εξ., The Economics of Touring, The Patron's Interests, Playing Places on Tour, The Touring Repertory, Touring Itineraries, Touring under the Stuarts), John H. Astington, «Court Theatre» (σ. 307 εξ.) και Anne Lancashire, «London Street Theater» (σ. 323 εξ.).

Με αυτή τη συστηματική πραγμάτευση θιάσων και χώρων παραστάσεως οι δυο επόμενες θεματικές ενότητες μπαίνουν στην ουσία του παραστατικού φαινομένου και στις δύσκολες και ενδιαφέρουσες ερωτήσεις της κοινωνικής θέσης των ηθοποιών και των σκηνηκών πρακτικών που εφαρμόστηκαν. Έτσι το τέταρτο μέρος αφιερώνεται σε «Social Practices»: Alan Somerset, «Not Just Sir Oliver Owlet: From Patrons to “Patronage” of Early Modern Theatre» (σ. 343 εξ.), Richard Dutton, «The Court, the Master of the Revels, and the Players» (σ. 362 εξ.), S. P. Cerasano, «Theatre Entrepreneurs and Theatrical Economics» (σ. 380 εξ., Trade – Commerce – Economics, Markets – Merchandizing – Consumers, Adventurers – Investors – Owners: Three Case Studies), Ian W. Archer, «The

City of London and the Theatre» (σσ. 396 εξ.), David Kathman, «Players, Livery Companies, and Apprentices» (σσ. 413 εξ.), Apprenticeship in Elizabethan England, Theatrical Training in Sixteenth-Century England, Apprenticeship and the Seventeenth-Century Stage, The Player and his Boy), Kathleen E. McLuskie, «Materiality and Market: The Lady Elizabeth's Men and the Challenge of Theatre History» (σσ. 429 εξ.), Heather Hirschfeld, «“For the author's credit”: Issues of Authorship in English Renaissance Drama» (σσ. 441 εξ., Playwrights and/as Players, Playwrights and Print, Playwrights and Collaboration) και Natasha Korda, «Women in the Theater» (σσ. 456 εξ.). Το πέμπτο μέρος ασχολείται με την «Evidence of Theatrical Practices»: Jacalyn Royce, «Early Modern Naturalistic Acting: The Role of the Globe in the Development of Personation» (σσ. 477 εξ.), Tiffany Stern, «Actors' Parts» (σσ. 496 εξ., Actors' Paper Parts, The Reading of the Play, Studying the Part, The General Rehearsal, Performing from Parts), Alan C. Dessen, «Stage Directions and the Theater Historian» (σσ. 513 εξ.), R. B. Graves, «Lighting» (σσ. 528 εξ.), Lucy Munro, «Music and Sound» (σσ. 543 εξ.), Andrew Sofer, «Properties» (σσ. 560 εξ.), Thomas Postlewait, «Eyewitnesses to History: Visual Evidence for Theater in Early Modern England» (σσ. 575 εξ.) και Eva Griffith, «Christopher Beeston: His Property and Properties» (σσ. 607 εξ.).

Δεν υπάρχει αμφιβολία, πως η γενική εντύπωση του συνόλου των μελετών δίνει της αίσθηση της πληρότητας, ακόμα και της εξαντλητικότητας, και όντως ο περιεκτικός αυτός τόμος, που θα έπρεπε να είχε τον τίτλο *Early Modern English Theatre*, δίνει τη σημερινή κατάσταση της έρευνας με μια πολύ συστηματική στα επιμέρους θέματα προσέγγιση. Ακολουθεί ακόμα μια πολύ πλούσια βιβλιογραφία, που καλύπτει όλα τα μελετήματα του τόμου (σσ. 623-672) καθώς και τα ευρετήρια (σσ. 673 εξ.).

ΒΑΣΙΛΕΥ ΠΟΥΧΝΕΡ

BARBARA RAVELHOFER, *The Early Stuart Masque. Dance, Costume, and Music*, Oxford, Oxford University Press 2006 (reprint 2010), σελ. XVI+316, 26 εικ., ISBN 978-0-19-955925-1.

Στις αλληγορικές multi media παραστάσεις των *masques* της αγγλικής αυλής, με τις οποίες τελειώνει η φάση της ξέφρενης θεατρικότητας της Ελισαβετιανής εποχής, όπου συμφύρονται διάφορες τέχνες και επιδράσεις από διάφορες χώρες σε μια κοσμοπολίτικη καλλιτεχνική ατμόσφαιρα την οποία ευνοεί και προφυλάσσει η αποκλειστικότητα της αυλικής προστασίας, κυριαρχεί, όπως και στα γαλλικά *ballets de cour*, ο χορός και η μουσική, το κοστούμι και η σκηνογραφία, αλλά δεν έχουν γίνει πολύ συχνά αντικείμενο συστηματικής διερεύνησης, κυρίως λόγω της έλλειψης πηγών και του σύνθετου και υβριδικού χαρακτήρα των ίδιων των σκηνικών εκδηλώσεων. Βασική πηγή ήταν και είναι το περιηγητικό βιβλίο του Robert Bargrave (νέα έκδοση του M. Brennan, *The Travel Diary of Robert Bargrave, Levant Merchant, 1647-1656*, London 1999) και το τετράτομο έργο του John Nicols, *The Progresses, Processions, and Magnificent Festivities of King James the First*, London 1828, στο οποίο ανατρέχει και η νεώτερη βιβλιογραφία: P. Simpson – C. F. Bell (eds.), *Designs by Inigo Jones for Masques and Plays at Court*, Oxford 1924, St. Orgel – R. Strong (eds.), *Inigo Jones: The Theatre of the Stuart Court*, 2 τόμ., London 1973, A. J. Sabol (ed.), *Four Hundred Songs and Dances from the Stuart Masque*, Hanover - London 1982, J. Astington, *English Court Theatre 1558-1642*, Cambridge 1999, J. Peacock, *The Stage Designs of Inigo Jones: The European Context*, Cambridge 1995, P. Walls, *Music in the English Courtly*

Masque, 1604-1640, Oxford 1996 κτλ. Στο γνωστό, σε όλες τις θεατρικές ιστορίες, κεφάλαιο, προσθέτει η νεαρή Γερμανίδα Barbara Ravelhofer, Reader της αγγλικής λογοτεχνίας στο πανεπιστήμιο του Durham, μια μονογραφία, της οποίας το ένα υποκεφάλαιο έχει ήδη δημοσιευτεί («Stage-design as Multi-Media Composition in Early Modern England», M. Hoogvliet (ed.), *Multimedia Compositions from the Middle Ages to the Early Modern Period*, Leuven 2004, σσ. 105-119), η οποία μονογραφία δίνει και μια γενική εποπτεία για τη μορφολογία των παραστάσεων αυτών με έμφαση στις διασυνδέσεις με το αυλικό, αλλά και το λαϊκό θέατρο της Ευρώπης, καθώς και σε βάθος αναλύσεις μεμονωμένων παραστάσεων από πηγές που δεν έχουν προσεχθεί επαρκώς έως τώρα. Η ίδια έχει προσφέρει ως τώρα μια σειρά από μελετήματα από το χώρο αυτό, όπως «“Virgin Wax” and “Hairy Men-Monsters”: Unstable Movement Codes in the Stuart Masques», D. Bevington – P. Holbrook (eds.), *Politics of the Stuart Court Masque*, Cambridge 1998, σσ. 244-272, «Bureaucrats and Courtly Cross-Dressers in the Shrovetide Masque and *The Shepherd's Paradise*», *English Literary Renaissance* 29/1 (1999), σσ. 75-96, «The Medium of Plagiarism: Rogue Choreographers in Early Modern London», P. Kewes (ed.), *Plagiarism in Early Modern England*, Basingstoke 2002, σσ. 134-148, «“Beast of Recreation”: Henslowe’s *White Bears*», *English Literary Renaissance* 32/2 (2002), σσ. 287-323, «Dancing at the Court of Queen Elizabeth», Chr. Jansohn (ed.), *Elizabeth I: Past and Present*, Münster 2004, σσ. 101-115.

Πρόκειται για συστηματική και καλά τεκμηριωμένη εργασία, που διαθέτει τον μεθοδολογικό εξοπλισμό και προβληματισμό για την αντιμετώπιση της συναισθητικής υψής των παραστάσεων αυτών και των πολλαπλών εντυπώσεων που έκαναν στους θεατές, απευθυνόμενες και στις πέντε αισθήσεις του ανθρώπου. Πρόκειται για εργασία, όπως διατείνει το «αυτί» του βιβλίου, που «studies the complex impact of movements, costumes, words, scenes, music, and special effects in English illusionistic theatre of the Renaissance. Drawing on a massive amount of documentary evidence relating to English productions as well as spectacle in France, Italy, Germany, and the Ottoman Empire, the book elucidates professional ballet, theatre management, and dramatic performance at the early Stuart court. Individual studies take a fresh look at works by Ben Jonson, Samuel Daniel, Thomas Carew, John Milton, William Davenant, and others, showing how court poets collaborated with tailors, designers, technicians, choreographers, and aristocratic as well as professional performers to create a dazzling event. Based on extensive archival research on the households of Queen Anne and Queen Henrietta Maria, special chapters highlight the artistic and financial control of Stuart queens over their masques and pastorals. Many plates and figures from German, Austrian, French, and English archives illustrate accessibly-written instructions to costume conventions, early dance styles, male and female performers, the dramatic symbolism of colours, and stage design in performance. With splendid costumes and choreographies, masques once appealed to the five senses. A tribute to their colourful brilliance, this book seeks to recover a lost dimension of performance culture in early modern England».

Πρόκειται λοιπόν για σκηηνικές μορφές και δραστηριότητες που από αισθητική άποψη μοιάζουν κάπως με τις υβριδικές μορφές των σημερινών performances, αλλά τα παρουσιαζόμενα είχαν πάντα ένα αλληγορικό νόημα, –και μάλιστα τόσο sophisticated που μερικοί από τους θεατές δεν το κατανοούσαν–, ήταν ενταγμένα στις αυλικές εκδηλώσεις των festivals της κοινωνικής ελίτ και είχαν εκλεκτικιστικό χαρακτήρα, δανειζόμενες νεώτερες εκφάνσεις και εκφράσεις του ευρωπαϊκού θεάτρου της εποχής από όλες τις χώρες. Η μελετήτρια έχει συνειδητοποιήσει πλήρως τον «μοντέρνο» ή «μεταμοντέρνο» χαρακτήρα αυτών των εκδηλώσεων και το υπογραμμίζει με κάθε ευκαιρία. Ωστόσο, από ιστορική και μεθοδολογική άποψη, η εργασία τηρεί όλες τις απαραίτητες στρατηγικές της συμβατικής

επιστημοσύνης. Θέτει τις βασικές στοχοθεσίες στην εισαγωγή: «I hope to show how masque producers, with their multimedia facilities at hand, attempted to render a spectacle accessible. This book is concerned with both the unfortunate Gabaleonis [διπλωμάτης της Σαβοΐας που άφησε μια σύντομη ιταλική περιγραφή μιας παράστασης του 1613, όπου παραδέχεται πως δεν κατάλαβε και πολλά πράγματα, βλ. J. Orrell, «The Agent of Savoy at *The Somerset Masque*», *Review for English Studies* 27 (1977), σσ. 301-305] and their more informed peers in the audience. It takes a fresh look at the multitudes of disguised “bodies” which so successfully vied for public attention at the time, the household servants, princes, children, lawyers, actors, aristocrats, dancers, and musicians. To the present day, practical questions concerning the actual protagonists on stage remain unanswered. No study cuts to the essential question of what it means for a performer to act in a dimly illuminated, illusionistic setting. How visible were dancers? How did they relate to their scenic environment? What colours and lights did seventeenth-century spectators see in an indoor theatre? How might a masque performance differ from its verbal account? How might spectacle work across language barriers? Did dance and costume play a special role here? / Bringing “Body” and “Soul” together, I have divided this book into three parts: dance, costume, and a final section of three case studies. All parts are informed by a wider European perspective: rooted in English traditions, many masques were produced for an international audience. Supplemented by French, Italian, Scottish, and German professionals in preparation and performance, they fused local and continental artistic influences. Throughout the book, the question of whether and how the combination of costume and movement made it easier for an audience to understand the action will remain important» (σ. 7).

Και, διαβάζοντας και τις σύντομες αναλύσεις των τριών θεματικών ενότητων στο τέλος της εισαγωγής, ο αναγνώστης φτάνει στις πρώτες σελίδες του κυρίως κειμένου του βιβλίου. Η πρώτη θεματική ενότητα, «Dance», περιέχει τέσσερα διαφορετικά κεφάλαια. Το πρώτο αφιερώνεται στη «Methodology» (σσ. 15 εξ.), που εστιάζει κυρίως στο πρόβλημα της έλλειψης πηγών και σε μεθοδολογικά ζητήματα της ανασύλωσης που προκύπτουν από αυτήν (ελάχιστες χορογραφίες, πίνακες και άλλες οπτικές πηγές, θεωρητικές πραγματείες, περιηγητικές περιγραφές και εντυπώσεις): αναγκαστικά χρησιμοποιούνται και πηγές από όλη την Ευρώπη, δεδομένου ότι ο ευρωπαϊκός χορευτικός πολιτισμός, στην υβριδική του ποικιλία, θεωρείται εκείνη την εποχή αρκετά ενιαίος. Το θέμα των πηγών διαφωτίζει πιο εμπειρισματομένως το δεύτερο κεφάλαιο, «English and Continental Sources» (σσ. 27 εξ.), που περιέχει τα εξής υποκεφάλαια: What is an Early Modern Choreographic Treatise?, Italian and Spanish Sources from the Mid-Sixteenth to the Early Seventeenth Century, English Sources: From the Gresley Manuscript to Playford (The «Measures», Country Dances, Robert Bargegrave’s Dances), French Sources, Conclusion: A Multiplicity of Styles. Ενώ το κεφάλαιο αυτό ήταν αφιερωμένο στους κοινωνικούς χορούς, το επόμενο περιορίζει το οπτικό πεδίο του ερευνητικού φακού στους θεατρικούς χορούς: «Theatre Dances» (σσ. 67 εξ.). Εδώ πραγματεύεται η συγγρ. τα εξής θέματα: Histrionic Movement and the Antimasque, Dance Music, Rehearsals, Optical Impact: The Individual Court Dancer and the Collective Geometric Movement, The Human Stage. Το τέταρτο κεφάλαιο, «Discipline or Pleasure?» (σσ. 97 εξ.) εμβαθύνει την ανάλυση: Practice and the Written Source, Female Performance and European Dance Treatises, Conclusion.

Αν σ’ αυτή τη θεματική ενότητα ήταν εντυπωσιακή η γνώση των πηγών και η ευρύτητα της εμβέλειας των αναζητήσεων, ακόμα πιο εντυπωσιακή είναι η δεύτερη ενότητα για το θεατρικό κοστούμι: «Costume». Περιέχει τρία κεφάλαια: «Masque Costumes» (σσ. 123 εξ.) με τα υποκεφάλαια: Recycling Splendour: The Circulation of Masque Costumes, The

Creation of Masque Costumes, Storage, Conspicuous Consumption?, Colours and Lights: The Costume in Motion (σσ. 157 εξ.) και Costume Conventions for Male and Female Masquers (σσ. 170 εξ.). Οι λίγες εικονογραφικές πηγές που διαθέτουμε (κυρίως του Inigo Jones) πείθουν για το εκλεπτυσμένο γούστο, τα φροντισμένα χρώματα και το εξεζητημένο σύνολο των ενδυμασιών αυτών. Και στα κεφάλαια αυτά ο αναγνώστης παραμένει έκπληκτος από το εύρος των πηγών (από όλες τις ευρωπαϊκές χώρες) που χρησιμοποιεί η μελετήτρια.

Το τρίτο μέρος του βιβλίου αφιερώνεται στις «Case Studies». Τρεις περιπτώσεις συζητούνται: «Two Jonsonian Court Masques» (σσ. 187 εξ.), συγκεκριμένα *The Masque of Queens* (1609) και *Oberon* (1611), που είναι και οι πιο γνωστές, «Historical Costume, Historical Dancing: *Coelum Britannicum*» (σσ. 207 εξ.), που παίχθηκε το 1634 με σατιρικό παρουσιαστή έναν Momus (για τη μορφή του μώμου, του τρελού και γελωτοποιού, που αντιστοιχεί στον σαιξπηρικό fool, σε θεατρικά έργα του Μπαρόκ βλ. Β. Πούχνερ, «Ο “σοφός τρελός” στο ευρωπαϊκό θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ και τα ελληνικά του αντίστοιχα», *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 77-112), και «Global Spectacle: An English Masque at Constantinople» (σσ. 230 εξ.), μια *turquerie* που οργάνωσε ο γραμματέας της English Levant Company στην Κωνσταντινούπολη, Robert Bargrave, γύρω στα 1650 για τους γάμους της κόρης του Άγγλου πρεσβευτή στην Υψηλή Πύλη, παράσταση που τελικά δεν δόθηκε: ο ίδιος όμως δίνει στο ημερολόγιό του μια λεπτομερειακή περιγραφή των ποιημάτων, μουσικών και χορογραφιών της σχεδιαζόμενης παράστασης, που εμπειρεύει και έντονα στοιχεία της οθωμανικής καθημερινής ζωής, όπως συνηθίζεται στο είδος αυτό. Παραμένει βέβαια το ερώτημα, ποιο μουσουλμανικό κοινό (η παράσταση θα διδόταν στον κήπο ενός υψηλά ιστάμενου Τούρκου αξιωματούχου) θα μπορούσε να παρακολουθήσει μια τέτοια εκδήλωση; ίσως δεν είναι τυχαίο πως το εγχείρημα τελικά δεν πραγματοποιήθηκε. Με τα τουρκικά θέματα στο ευρωπαϊκό θέατρο της εποχής ασχολείται η θεματική ενότητα «The Ottoman Empire in European Entertainment Culture» (με παράδειγμα της *turquerie* στο γνωστό γαλλικό *Grand bal de la douairière de Billebahaut* (1626) και το αγγλικό *The Temple of Love* (1635)), με τις ιστορικές συνθήκες που περιέβαλαν το σχέδιο αυτό η θεματική ενότητα «Anglo-Ottoman Interests and Bargrave’s Masque», όπου βρίσκεται και η περιγραφή της μουσικής, των κοστουμιών και των χορών. Ένα άλλο τέτοιο αποκεφάλαιο εξετάζει «Dance and Theatre in Early Modern Constantinople» και φτάνει, ακολουθώντας τον Metin And (*A History of Theatre and Popular Entertainment in Turkey*, Ankara 1963-64), σε κάπως γενικευτικές αποφάνσεις, που προέρχονται κυρίως από τις εορταστικές εκδηλώσεις για την περιτομή του γιου του Σουλτάνου το 1582: «In early modern Constantinople, theatrical display was part of weddings, circumcision ceremonies, guild processions, and festivities commissioned by rulers. People flocked to comedies, storytelling, wrestling, puppet plays, and shadow theatre, which unfolded ad hoc in public spaces such as inns, coffee houses, and open squares. From the sixteenth century onwards, the Tahtakale quarter, Constantinople’s very own Southwark, provided an amusement district with gambling dens, brothels, and a fair ground where one might see circus stunts and various other kinds of entertainment. Next of Hagia Sophia, the old Byzantine hippodrome (Atmeidan) turned into a public theatre on special occasions, complete with purpose-built platforms and boxes for dignitaries. Tents, canopies, or even floating rafts might complement these temporary structures: a *mimarbaşı*, a kind of stage director or chief architect, might coordinate the construction of auditoria and decorations» (σ. 255). Αυτά στηρίζονται στις κάπως αόριστες αναφορές και περιγραφές του Evlija Çelebi και πρέπει να αντιμετωπίζονται με κάποιες επιφυλάξεις (βλ. W. Puchner, «Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte

auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas*, τ. 1, Wien - Köln - Weimar 2006, σσ. 97-132, ιδίως σ. 103). Πιο ενδιαφέρουσες είναι οι επισημάνσεις, πως ο Bargrave φαίνεται πως οργάνωσε θεατρικές παραστάσεις στην αγγλική πρεσβεία, όπως λίγο αργότερα ο Galland στη γαλλική: «Bargrave's diary mentions that people practised martial sports at the Atmeidan. A few puzzling references to acting add to the evidence (vestigial so far) of private theatre by foreign communities in Constantinople. Apparently, Bargrave represented "two or three Comedies, with the reward of great Applause". This might well have been an embassy affair [Bargrave, *Diary*, ό.π., σσ. 34, 78, 119]. Given the absence of any public playhouse until the eighteenth century [;], embassies maintained private theatres of their own in Pera/Galata, the foreign quarter. Plays by Corneille and Molière were performed under French auspices» (σ. 255, για τις γαλλικές παραστάσεις βλ. W. Puchner, «Griechische (und französische) Theateraufführungen an der Hohen Pforte (1600-1900). Ergänzungen zur türkischen Theatergeschichte», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Wien - Köln - Weimar 2007, σσ. 69-92, ιδίως σσ. 82-85).

Η πολύ ενδιαφέρουσα αυτή μονογραφία τελειώνει με μια Conclusion (σσ. 263 εξ.), την περιεκτική βιβλιογραφία (σσ. 271 εξ.) και ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 309 εξ.). Η γραφή είναι ρέουσα και το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα και χωρίς σταματημό, παρά τον όγκο πληροφοριών που προσφέρει, γιατί θέτει γόνιμες ερωτήσεις και μεθοδολογικούς προβληματισμούς τεκμηρίωσης ενός θεατρικού είδους, που από τη φύση του αντιστέκεται στην reconstruction· παρά τις συγγένειες με σύγχρονες συναισθητικές αντιλήψεις είναι ένα είδος που έμεινε αρκετά μοναδικό, συνδέεται με την απολυταρχία του 17^{ου} αιώνα και την κλειστή κοινωνία και κοσμοπολίτικη ζωή της αυλής.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

AGOSTINO RICCHI – NICOLA SOFIANÒS, *I tre tiranni (secondo la redazione del cod. lucchese 1375)* a cura di Cristiano Luciani (*Cinquecento - Testi e Studi di Letteratura italiana*, Testi 13, n.s. 3), Manziana (Roma), Vecchiarelli Editore 2012, σελ. 273, ISBN 978-88-8247-0.

Ο γνωστός Ιταλός νεοελληνιστής και διδάκτωρ του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, Cristiano Luciani, εκτός από τις πολυάριθμες εργασίες του για κείμενα και φιλολογικά προβλήματα της κρητικής λογοτεχνίας της Βενετοκρατίας, έχει εκδώσει σε κριτικές εκδόσεις και μια σειρά από ιταλόφωνα κείμενα, τα οποία συσχετίζονται με την πρόωμη νεοελληνική λογοτεχνία – το ποίημα για την γκιόστρα των Χανίων 1594 του Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea, poema cretese del 1594*, Venezia 1994, βλ. την βιβλιοκρισία μου στις *Südost-Forschungen* 54 (1995), σσ. 562-565 και στην *Παράβαση* 3 (2000), σσ. 344-348, την πρώτη κρητική τραγωδία από τη γραφίδα του Francesco Bozza, *Fedra*, Manziana (Roma) 1996, παρουσίαση στις *Südost-Forschungen* 56 (1997), σσ. 575-576 και στην *Παράβαση* 3 (2000), σσ. 344-348, την επίσης ιταλική *tragicommedia* του Antonio Pandimo, *L'amorosa fede. Tragicommedia pastorale*. A cura di Cristiano Luciani con la collaborazione di Alfred Vincent, Venezia 2003, παρουσίαση στην *Παράβαση* 6 (2005), σσ. 411-413, στη διδακτορική του διατριβή ιταλικά και ελληνικά ποιήματα της γκιόστρας «*Των αματών οι ταραχές, τον έρωτα η εμπόρεση. L'arme e gli amori*». *Γκιόστρες*

στην ελληνική και ιταλική λογοτεχνία από το Μεσαίωνα έως το Μπαρόκ (14^{ος}-17^{ος} αιώνας), Αθήνα 2005, στις μελέτες του για τον μανιερισμό σε κείμενα της ιταλόφωνης ποίησης στη μεγαλόνησο στον τόμο *Manierismo Cretese. Ricerche su Andrea e Vincenzo Cornaro*, Roma 2005, παρουσίαση στις *Südost-Forschungen* 65/66 (2006/2007), σσ. 791-792-. Με την παρουσία κριτική έκδοση της κωμωδίας *I tre tiranni* του Agostino Ricchi (1533) καλύπτει ένα *desideratum*, το οποίο αφορά πρωτίστως τη νεοελληνική φιλολογία, γιατί στην χειρόγραφη εκδοχή της αναγεννησιακής κωμωδίας τα εμβόλιμα μέρη του διαλόγου στα ισπανικά στην αρχή της πέμπτης πράξης είναι μεταφερόμενα στα νεοελληνικά, και μάλιστα στη δημοτική έχει επικρατήσει η άποψη πως πρόκειται για το πρώτο νεοελληνικό κείμενο στη δημοτική (Ν. Βαγενάς, *Κινούμενος στόχος. Κριτικά κείμενα*, Αθήνα 2011, σ. 19), και μάλιστα σε διαιολογική μορφή. Νεώτερες εκδόσεις της τυπωμένης μορφής της ιταλικής κωμωδίας υπάρχουν τρεις: Irineo Sanesi, *Commedie del Cinquecento*, III, *I tre tiranni di Agostino Ricchi*, I, Bari 1912, μια φωτοαναστατική ανατύπωση Agostino Ricchi, *I tre tiranni*, con introduzione di Roberto Trovato, Bologna 1981 και μια πρόσφατη έκδοση Agostino Ricchi, *I tre tiranni*, a cura di Anna Maria Gallo, Milano 1998. Η φιλογαλλική και ταυτόχρονα φιλοτουρκική κωμωδία, που παραστάθηκε στην Bologna το 1530 (ή 1533) παρουσία του Πάπα και του βασιλέα, έχει απασχολήσει και τη σύγχρονη έρευνα (Μ. Plaisance, «*I tre tiranni*, comédie d'Agostino Ricchi représentée a Bologna devant Clément VII et Charles Quint. En 1530 ou en 1533?», in: *La fête et l'écriture. Théâtre de Cour - Théâtre en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Aix-en-Provence 1987, σσ. 321-333, του ίδιου, «La version pro-française de *I tre tiranni* d'Agostino Ricchi», in: *La circulation des hommes et des œuvres entre la France et l'Italie à l'époque de la Renaissance*, Paris 1992, σσ. 247-257), αν και μια περιγραφή του περιεχομένου κωμωδίας έχει παρουσιάσει ο J. L. Klein από το 1866 (*Geschichte des Drama's*, IV: *Das italienische Drama*, I, Leipzig 1866, σσ. 592-611).

Το ελληνικό κείμενο στην αντικατάσταση των Ισπανικών στην πέμπτη πράξη της χειρόγραφης μορφής της κωμωδίας έχει παρουσιάσει για πρώτη φορά ο Mario Vitti (*Nicola Sofianòs e la commedia dei Tre tiranni di A. Ricchi*, Napoli 1966 με την έκδοση του ελληνικού διαλόγου και μια κωδικολογική μελέτη του Paul Canart, «Notes sur l'écriture de Nicolas Sophianos», σσ. 43-47). Για τη λογοτεχνική σύμβαση του *plurilinguismo* στη διαλεκτική κωμωδία βλ. τώρα Ι. Paccagnella, «Plurilinguismo letterario: lingue, dialetti, linguaggi», Α. Asor Rosa (a cura di), *Letteratura italiana*, II, *Produzione e consumo*, Torino 1983, σσ. 103-167 (και του ίδιου, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Roma 1984) και G. Folena, *Il linguaggio del caos. Studi sul plurilinguismo rinascimentale*, Torino 1991, για τις διάφορες εκδοχές του *greghesco* βλ. τις βιβλιογραφικές αναφορές στον Β. Πούχνεφ, *Μελετήματα θεάτρου. Το κρητικό θέατρο*, Αθήνα 1991, 54 εξ.)· η χρήση των ελληνικών βέβαια δεν τεκμηριώνεται μόνο στη γραπτή διαλεκτική κωμωδία, αλλά και στα *canevasi* της αυτοσχέδιας *commedia dell'arte* (V. Pandolfi, *La commedia dell'arte*, 6 τόμ., Firenze 1957-61, τ. 1, σσ. 100 εξ.). Ο Agostino Ricchi ήταν φίλος του Νικόλαου Σοφιανού (1500-μετά περ. 1552). Για την προσωπικότητα και τις δραστηριότητες του κορυφώτη ουμανιστή στην Ιταλία υπάρχει αρκετή βιβλιογραφία (σε επιλογή: Χ. Ν. Μελετιάδης, *Αναγεννησιακές τάσεις στη νεοελληνική λογοσύνη. Νικόλαος Σοφιανός*, Αθήνα 2006, Αικ. Κουμαριανού - Γ. Τόλιας, «Ο Αναγεννησιακός Νικόλαος Σοφιανός», Γ. Ν. Βλακάκης - Θ. Νικολαΐδης (επιμ.), *Βυζάντιο-Βενετία-Νεώτερος Ελληνισμός. Μια περιπλάνηση στον κόσμο της επιστημονικής σκέψης*, Αθήνα 2004, σσ. 147-158, E. Layton, *The Sixteenth Century Greek Book in Italy. Printers and publishers for the Greek World*, Venice 1994, σσ. 460-472, Θ. Π. Παπαδόπουλος, *Νικόλαος Σοφιανού, Γραμματική της κοινής των Ελλήνων γλώσσας*, Αθήνα 1977, σσ. 15-165). Δεν φιλοτέχνησε μόνο ένα αντίγραφο του «Χρονικού των Τόκων»

(G. Schirò, «Un apografo della *Cronaca dei Tocco* prodotto da Nicola Sofianos», *Revue des études sud-est européennes* 7 (1969), σσ. 209-219, έκδοση του ίδιου, *Cronaca dei Tocco di Cefalonia. Prolegomeni, testo critico e traduzione*, Roma 1975), αλλά συνέθεσε και ένα μαθηματικό δοκίμιο για την κατασκευή και χρήση του «αστρολάβου» (*Περί κατασκευής και χρήσεως κριζωτού αστρολάβου*, Δ. Γ. Παντής, «Ο Νικόλαος Σοφιανός και η πρώτη γλωσσολογική αναγέννηση του νέου Ελληνισμού», *Επιθεώρηση Τέχνης* 19 (1964), σσ. 132-149, 323-349, ιδίως σ. 142), έγινε γνωστός όμως κυρίως για τη *Γραμματική* του (έκδοση του Émile Legrand: *Nicolas Sophianos, Grammaire du grec vulgaire et traduction en grec vulgaire du traité de Plutarque sur l'éducation des enfants*, Paris 1870 (1874), M. Vernant, *La grammaire de Nicolas Sophianos (Transcription diplomatique du manuscrit gr. 2592 de la Bibliothèque nationale et établissement du texte)*, διδ. διατρ. Paris 1990), το παραινετικό δοκίμιο *Παιδαγωγός* (A. M. O. Morales Ortiz, «Notas sobre Nicolàs Sofianòs y su traducción al griego vulgar del tratado *De liberis educandis* de Pseudo-Plutarco», *Myrtia* 20 (2005), σσ. 191-206) και τον γεωγραφικό χάρτη της Ελλάδας, βλ. Γ. Τόλιας, «Nikolaos Sophianos's *Totius Graeciae Descriptio*: The Resources, Diffusion and Function of a Sixteenth Century Antiquarian Map of Greece», *Imago Mundi* 58 (2006), σσ. 150-182.

Ο Luciani ακολουθεί στην κριτική του έκδοση το συμβατικό σχήμα τέτοιων εργασιμάτων: η *Introduzione* ξεκινά μετά από *Generalità* (σσ. 9 εξ.) με *Il codice e la questione dell'edizione*, δίνει ύστερα τις πληροφορίες για τον *Agostino Ricchi, l'autore* (σσ. 18 εξ.) και τον *Nicola Sofianòs: il coautore* (20 εξ.) και τα έργα του (26-34), στρέφεται στη συνέχεια στον άνθρωπο, στον οποίο είναι αφιερωμένο το έργο: *Luigi Gritti, il dedicatario mancato* (σσ. 35 εξ.), για να καταλήξει στο κεντρικό θέμα *Il greco della commedia* (σσ. 40 εξ.)· προστίθεται και ένα θεατρολογικό κεφάλαιο για *Spazio, scenografia e dialoghi* (σσ. 49 ff.), και στη σ. 52 ο εκδότης παρουσιάζει και μια *configuration matrix* κατά σκηνές, αλλά όχι στην απλή μορφή όπως έχει επικρατήσει στο εξωτερικό (J. Link, «Zur Theorie der Matrizierbarkeit dramatischer Konfigurationen», A. van Kesteren – H. Schmid (eds.), *Moderne Dramentheorie*, Kronberg/T. 1975, σσ. 193-219, ιδίως σσ. 203 και 208), όπου με 0 σημειώνεται η σκηηνική απουσία ενός χαρακτήρα και με 1 η παρουσία του σε μια σκηνή, αλλά με τη σημείωση του αριθμού των στίχων που απαγγέλλει, οπότε με μια ματιά φαίνεται (πέρα από την απλή παρουσία του επί σκηνης) η έκταση του ρόλου του κατά σκηνές (και στο σύνολο), μια μέθοδος που έχω εφαρμόσει για πρώτη φορά στα δραματικά έργα του κρητικού και επτανησιακού θεάτρου (B. Πούχχερ, «Μονόλογος και διάλογος στην κλασικίζουσα δραματουργία του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα», *Μελετήματα θεάτρου, ό.π.*, 261-324 και του ίδιου, «D) Bühnenanwesenheit und Konfiguration», στο κεφάλαιο «Theaterwissenschaftliche Untersuchungen zu den Dramentexten des kretischen und heptanesischen Theaters», στο βιβλίο του ίδιου, *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 2, Wien etc. 2006, σσ. 201-316, ιδίως σσ. 257-260).

Στο τμήμα «Nota a Testo» (σσ. 53-75) παρουσιάζεται η λεπτομερειακή σύγκριση της τυπωμένης έκδοσης (και των νεότερων εκδόσεών της) με το χειρόγραφο καθώς και μια επισήμανση των διαφορών. Στις σελ. 92-250 ακολουθεί το κείμενο με κριτικό υπόμνημα, στην πέμπτη πράξη μεταφράζονται τα ελληνικά χωρία και στα ιταλικά σε υποσημειώσεις. Αυτά τα ελληνικά χωρία βρίσκονται στην πρώτη σκηνή της πέμπτης πράξης, όπου ο Φιλοκράτης καταφτάνει από την Κωνσταντινούπολη και παρακαλεί την υπηρέτρια Calonide να φωνάξει τον νοικοκύρη, για να τον φιλοξενήσει (στίχοι 14, 15, 21, 31-35, 40, 42)· αυτή απαντά αρχικά στα ιταλικά, από τον στίχο 42 και πέρα όμως το γυρίζει στα ελληνικά (42-84). Το μεγαλύτερο μέρος των ελληνικών όμως καλύπτει τους στίχους 105-227 της ίδιας

σκηνής, όπου ο νοικοκύρης Δημόφιλος και ο Φιλοκράτης, τον οποίο τελικά θα φιλοξενήσει, επαινούν τον Σουλτάνο και τον Γάλλο βασιλιά. Μόλις η τέταρτη σκηνή φέρνει τον Φιλοκράτη ξανά στη σκηνή σε έναν σύντομο ελληνικό μονόλογο (στ. 346-361). Η έκταση των ελληνόφωνων παρεμβολών δεν φτάνει τους 300 στίχους, ανέρχεται δηλαδή σε κάτι λιγότερο από το ένα τρίτο της συνολικής έκτασης της πράξης. Η φροντισμένη και προσεκτική έκδοση τελειώνει με ένα *Regesto bibliografico* (σσ. 251 εξ.) και ένα *Indice dei nomi* (σσ. 269 εξ.). Η έκδοση του Mario Vitti πριν από μισό αιώνα, του πιο πρώιμου διαλογικού κειμένου στη δημοτική, ολοκληρώθηκε τώρα με τον καλύτερο και οριστικότερο τρόπο.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

XENIA GEORGOPOULOU, *The Body as Text in Shakespeare's Plays. The Fashioning of the Sexes*. With a Foreword by John Jowett, Lewiston - Queenston - Lampeter, The Edwin Mellen Press, 2011, σελ. ΙΙΙ+262, ISBN 978-0-7734-1602-4.

JULIET DUSINBERRE, *Shakespeare and the Nature of Women*, third edition, Houndsmill, Basingstoke - New York, Palgrave Macmillan 2003 (1975, 1996), σελ. Ιxiii+329, ISBN 978-1-4039-1729-4.

Από καιρό οι gender studies και ο φεμινισμός έχουν ανακαλύψει τον Σαίξπηρ. Το δεύτερο βιβλίο, στην πρώτη του έκδοση το 1975, ήταν μια από τις groundbreaking εργασίες προς αυτή την κατεύθυνση. Η μονογραφία της Ξένιας Γεωργοπούλου βρίσκεται στην άλλη άκρη της εξέλιξης, εκεί που έχουν φτάσει σήμερα οι φεμινιστικές ερμηνείες του άγγλου δραματουργού, σ' ένα σημείο πιο προχωρημένο αλλά ταυτόχρονα και πιο αυτοκριτικό και λιγότερο σίγουρο, αν ο Σαίξπηρ κρατούσε ενιαία στάση έναντι στο γυναικείο ζήτημα της αναγεννησιακής Αγγλίας, και εάν υπήρχε την εποχή του μια ενιαία κοινωνική στάση απέναντι στον ρόλο της γυναίκας στην οικογένεια και την κοινωνία. Το ζήτημα, στο δεύτερο σκέλος του, περιπλέκεται από την εν πολλοίς θετική στάση των Πουριτανών για την «απελευθέρωση» και χειραφέτηση της γυναίκας, και, ασφαλώς, από την μακρόχρονη βασιλεία της Ελισάβετ Α', η οποία βέβαια εθεωρείτο εξαίρεση. Και υπάρχει και ένας τρίτος παράγοντας που περιπλέκει το ζήτημα των gender roles στη δραματουργία της εποχής, το γεγονός ότι στο θέατρο όλοι οι γυναικείοι ρόλοι παίζονταν από άνδρες (όπως και στο children's theatre της εποχής). Οπότε η όλη «σοβαρή» συζήτηση για τον θεωρητικό και πρακτικό υποβιβασμό της γυναίκας στο θέατρο του Σαίξπηρ και στην κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, αποκτά και την παιγνιδιάρικη διάσταση μιας λανθάνουσας ρευστότητας των φυλικών ρόλων, αφού στη σκηνική πράξη το ζήτημα αντιμετωπιζόταν με μια συνεχή υπέρβαση των ισχυόντων κανόνων και μια συμβατική πλέον μετάβαση του ενός φύλου στο άλλο. Ίσως κάπως έτσι εξηγούνται και οι πολλές μεταμφιέσεις γυναικών/κοριτσιών σε άντρες στη σαιξπηρική δραματουργία.

Αυτή τη διάσταση της φεμινιστικής συζήτησης για τον Σαίξπηρ υπαινίσσεται και ο σύντομος πρόλογος του John Jowett από το Shakespeare Institute του πανεπιστημίου του Birmingham. Και με απέριπτη συντομία περιγράφει και τα χαρακτηριστικά της μονογραφίας: «This book draws extensively on feminist theory, yet presents a fresh and immediately felt critical analysis. Female characters in Shakespeare's plays are understood to be both represented individuals and expressions of "a natural force that cannot be fashioned". This

romantic notion is anchored in early modern theory of the humours, which though widely discussed has not adequately been considered before now with reference to female characters in Shakespeare. By way of contrast, the male discourses of shame and shrewishness invoked in the plays are seen as attempts to “write” the female body as something other than it is, and, Georgopoulou argues, are more about the man than the woman. In this account, while men are “self-fashioning” creatures, women resist both co-option and fashioning» (σ. i).

Πρέπει να τονισθεί εξ αρχής, πως η γραφή της Ξένιας Γεωργοπούλου είναι εξαιρετικά καθαρή και κατανοητή: αυτή η αρετή, που θα αρέσει σε όλους τους αναγνώστες, μπορεί να δώσει σε ορισμένα σημεία την εντύπωση πως λειτουργεί εις βάρος της συνθετότητας καταστάσεων που περιγράφει και επιχειρημάτων που αναπτύσσει, αν και η ίδια «is resistant to easy answers», όπως διαβάζουμε και στον πρόλογο. Έχει μια κριτική και καθαρή ματιά, γνώση της βιβλιογραφίας, οι διατυπώσεις είναι μονοσήμαντες, όπως το υπαγορεύει το πνεύμα της αγγλικής γλώσσας. Το πρώτο κεφάλαιο, «Sexuality and textuality: an Introduction» (σ. 1. εξ.), θίγει όλα τα θέματα της εργασίας: ξεκίνησε ως μελέτη της γυναικείας μοιχείας στον Σαίξπηρ, ώσπου να κατανοήσει η συγγρ., πως η απιστία δεν είναι το κεντρικό πρόβλημα, αλλά η αγωνία των αντρών να ελέγξουν την ατίθαση γυναικεία σεξουαλικότητα. Η άτακτη γυναίκα υπονομεύει την κοινωνική υπόληψη του άντρα (τιμή), αλλά και την ανωτερότητα του «ισχυρού» φύλου, όπως την προτάσσει το πατριαρχικό κοινωνικό σύστημα, και, στην περίπτωση καρποφόρησης της εξώγαμης σχέσης, αμφισβήτηση της προέλευσης των παιδιών και κληρονομικές περιπλοκές και περιπέτειες. Όλ’ αυτά συζητούνται σε σύντομες θεματικές ενότητες: Female unruliness and male anxiety, Masculinity and femininity: seeming and being, Transvestism (στα έργα και στη σκηνή), Manly heroines and the questioning of manhood (π.χ. Lady Macbeth), The male utopia: a world without women (το μοτίβο της φιλίας), The fashioning of female inferiority (Βίβλος, τα υγρά, το μυστήριο του σώματός της [θεωρείται κρύο]), The defense of women (θεωρία των humours, των χυμών), The female body as text («The crucial part women played in male self-fashioning (on which patriarchy itself depended) made their body a text to be deciphered – a text which, in fact manifested the identity of a man (most commonly a father or a husband)»), Women and male self-definition (ανεξέλεγκτη σεξουαλικότητα, ανυπακοή, συκοφαντία, αποκατάσταση της τιμής της γυναίκας στην περίπτωση ψευδών κατηγοριών). Και πριν από την εισαγωγική περιγραφή των επόμενων κεφαλαίων, η συγγρ. συνοψίζει: «This work explores the desperate attempts of Shakespeare’s male characters to fashion female identity in a way that ensures their own self-definition, and aims to prove how futile these efforts are. In Shakespeare the humoral body turns out to be more unstable in men than in women; men’s urge to decipher the female body only reveals their anxiety about it; their attempt to reinstate their honour through the humiliation of the unruly woman constitutes yet another reminder of their inability to control her; and her refashioning at the end of the play merely ascribes to her new (positive) stereotypes, which seem as unstable as the (negative) stereotypes that were previously attributed to her. The Shakespearean woman eventually proves a text that cannot be deciphered, a natural force that cannot be fashioned» (σ. 28). Στο κέντρο των αναλύσεων βρίσκονται επομένως τα εξής: *Οθέλλος*, *Πολύ κακό για τίποτε*, *Το χειμωνιάτικο παραμύθι*, *Κυμβελίνος*, *Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι*, αλλά και άλλα σαίξπηρικά έργα και έργα του 16^{ου} και 17^{ου} αιώνα. Το τραγικό ή αίσιο τέλος των περισσότερων έργων όμως δεν λύνει οριστικά την κατάσταση αγωνίας των ανδρών για τις γυναίκες τους. «The vindication and refashioning of the heroine take different forms according to genre conventions. Still, regardless of genre, men do not seem to change at the end of the plays. Shakespeare’s male characters remain anxious about female insubordination, and their latent misogyny makes

women's positive refashioning superficial in all cases. The movement from negative to positive stereotypes only proves that the fashioning of a woman is an everlasting oscillation between the two prescribed poles of perfection and evil. Thus, the re-establishment of order in the end seems to be mere convention, and the stability of the ending is precarious. Of Shakespeare's male characters very few simply accept women as they are, with their good and bad aspects, and these are the only ones who seem relaxed about their own identity. For most Shakespearean men, however, male identity remains as unstable as the female nature they themselves have constructed» (σ. 32 εξ.).

Το δεύτερο κεφάλαιο ασχολείται με τη θεωρία των humours, των χυμών, που επηρεάζουν τον ανθρώπινο χαρακτήρα: «The fashioning of the female body: fluidity and the humours» (σ. 35 εξ.). Για την ανάπτυξη της θεωρίας των χυμών, που προέρχεται από τον Γαλινό, χρησιμοποιούνται πραγματείες της εποχής: Robert Burton, *Anatomy of Melancholy* (1621), Tim. Bright, *A treatise of Melancholy* (1586), Lemnius Levinus, *The Touchstone of Complexions* (1581). Ίσως θα μπορούσε να γίνει και κάποια εξήγηση πως το humour φτάνει στο σημερινό χιούμορ, που είναι βέβαια ένα στένεμα του σημασιολογικού εύρους που είχε ο όρος τότε: φαίνεται ακόμα από τον τίτλο του θεατρικού έργου του Ben Jonson «Every man in his humour» (...). Ίσως θα μπορούσε να ενταχθεί η θεωρία της πρόσμειξης των χυμών στον ανθρώπινο ψυχισμό, με αρμονικό ή όχι τρόπο, στη γενικότερη θεωρία των αρμονιών, πέρα από το ατομικό επίπεδο: υπάρχει και στο κοινωνικό επίπεδο (με σύμβολο το χορό) και το μεταφυσικό (η «αρμονία των σφαιρών» που την ακούν μόνο οι τρελοί, οι ετοιμοθάνατοι, οι ερωτευμένοι και τα παιδιά). Αλλά κάτι τέτοιο θα ξέφευγε από το κυρίως θέμα. Οι τίτλοι των θεματικών ενότητων είναι πάλι δηλωτικοί: The ominous fluidity of the female body (το γυναικείο σώμα εκλαμβάνεται από την αρχαιότητα ως ατελές ανδρικό), Body fluids and female lust, Female fluids and deceit, The use of food imagery, The influence of the moon, Jealousy, The fluidity of the male body: between cholera and melancholy, Melancholy as a threat against masculinity, The choleric woman and animal imagery, Female volubility and independence. Αυτή η ανάλυση τελειώνει με τις εξής διαπιστώσεις: «A detailed analysis of Shakespeare's characters proved that in his play the instability of the humoral body, ascribed to women by Renaissance patriarchy, is more strongly manifest in men. Moreover, the early modern fashioning of woman as phlegmatic (that is, weak and passive) is heavily challenged in Shakespeare's dramatic works, which contain a plethora of choleric (active and independent) heroines. In other words, despite the desperate attempts of patriarchy to fashion the two sexes as different and opposed to each other, their common human nature, which contains opposite elements for both men and women, eventually emerges» (σ. 73).

Το τρίτο κεφάλαιο, «Intersexual relationships: female body and male self» (σ. 75 εξ.), ξεκινά με την ερώτηση από τον «Κυμβελίνο» «Who is't can read a woman?», εκφράζοντας την πεποίθηση της εποχής, πως η γυναίκα είναι ο «άγνωστος άλλος». Εδώ συναντούμε τα στερεότυπα μιας πατριαρχικής κοινωνίας, στα οποία όμως, στις σκηνές του Λονδίνου και στην πραγματικότητα, οι γυναίκες αντιδρούν με ανησυχητική συχνότητα. Η συζήτηση ξεκινά με τις στρατηγικές της παντρειάς: Women and marriage politics, και συνεχίζει με τη γυναίκα ως περιουσιακό στοιχείο: Women as property, Fathers and daughters, για να φτάσουμε στις εκδηλώσεις που αποκλίνουν από τον ιδεατό κανόνα: The threat of female adultery, Reading the body: seeming and being (σχέση ομορφιάς και τιμής), Reading the female body and mind (υποψία μοιχείας), The slanderer's verbal manoeuvres and the need of ocular proof, Tangible proof: love tokens, «Noting» private spaces and bodyparts, Misinterpreted gestures, The adulteress's appalling body, Observing the cuckold's body. Οι απεγνωσμένες προσπάθειες να «διαβάσει» κανείς τα σωματικά σημάδια της υποτιθέμενης

μοιχείας δεν οδηγεί μόνο σε παρερμηνείες και λανθασμένα συμπεράσματα της φαντασίας αλλά φανερώνουν και το άγχος των ανδρών για τη γυναικεία ανυπακοή.

Ακριβώς όμως αυτή η αγωνία των ανδρών για τη συζυγική πίστη των γυναικών τους, τις κάνουν και αυτές ευάλωτες σε συκοφαντίες, κουτσομπολιά, διαδόσεις και υπαινιγμούς, που δεν γίνονται δημόσια αλλά εμπιστευτικά προς τους υποψιασμένους ή ανυποψίαστους συζύγους. Σ' αυτή τη διαλεκτική της παρατήρησης (του «διάβασματος») της γυναίκας, που είναι τελικά η παρατήρηση (το «διάβασμα») του άνδρα, ο οποίος όχι μόνο εξαρτάται από τη γυναίκα για τον αυτοπροσδιορισμό του αλλά από αυτήν εξαρτάται και το καλό του όνομα και η υπόληψη της οικογένειας στην κοινωνία, σ' αυτή τη διαλεκτική σχέση επίσημης υποταγής της γυναίκας αλλά και της κρυφής εξάρτησης του άντρα από αυτήν, είναι αφιερωμένο το τέταρτο κεφάλαιο, «The reinstatement of male power: humiliation and punishment» (σ. 121 εξ.). Η αποκατάσταση της τιμής και υπόληψης του απατημένου συζύγου γίνεται μόνο με μια δημόσια ταπείνωση και τιμωρία της μοιχαλίδας. Η πρώτη θεματική ενότητα, The importance of a good name, ξεκινά με τη γνωστή ερώτηση της Ιουλιέτας «What's in a name?». Ύστερα η συζήτηση μπαίνει in medias res: Female adultery and the loss of male honour, Slander, The portrait of Shakespearean slanderer, The treatment of the slandered heroine, The reinstatement of male honour: the heroine's public exposure, Punishment in private (Οθέλλος), Female shrewishness and male reputation («Η στρίγγλα που έγινε αρνάκι»), The supposed unreliability of female utterance, Shrew-taming methods. Η συγγο. επιμένει στο ερμηνευτικό μοντέλο της αγωνίας των ανδρών: «...the reform or punishment of the (actually or supposedly) subversive woman should not be attributed to men's sense of justice (it is of note that, in the case of the supposed adulteress, when the actual -and male- culprits are found, their punishment is in most cases postponed and not displayed on stage); instead, it should be related to their anxiety about their public image, which is to a great extent dependent on women. However, the theatricality of the heroine's exposure only covers men's inability to control her, and the use of violence proves a separate attempt to claim a power over women that does not seem to convince» (σ. 171).

Μέρος της αποκατάστασης δεν είναι μόνο η τιμωρία ή ταπείνωση, αλλά στην περίπτωση της ψευδούς συκοφάντησης η δικαιολόγηση και η υπεράσπιση της γυναίκας. Σ' αυτό αναφέρεται το πέμπτο κεφάλαιο, «The vindication of the woman: towards a positive stereotype» (σ. 173 εξ.). Η συζήτηση των παραδειγμάτων ξεκινά με τη θεματική ενότητα «The destructive power of slander». Και συνεχίζει: The slandered heroines' defenders, The need for proof, The publication of the heroine's innocence, The sanctification of the heroine, The revaluation of the shrew: female power, The treatment of the slanderer, The Moor's suicide in *Othello*, Claudio's superficial repentance in *Much Ado about Nothing*, Leontes's penance in *The Winter's Tale*, Posthumus's self-punishment in *Cymbeline*, Men's tolerance of female insubordination, Unconventional couples, Natural relationships in a natural world (η ποιμενική Βοημία στο «Χειμωνιάτικο παραμύθι»), Conjugal mutuality, The return to order. Η συγγο. ερμηνεύει τις «λύσεις» των έργων με το σχήμα της κατασκευής, εκ μέρους των ανδρών, αντιθετικών στερεοτύπων, για τις γυναίκες, του καλού και του κακού. Αν η γυναίκα δεν είναι το ένα, τότε είναι το άλλο. «The fair-and-foul antithesis, one of the most popular constructs of the anxious male mind, makes the turn from good to evil easier. Even if the opposite happens, the idealized woman still represents the other side of a double-sided picture created by men, a side as unstable as its opposite. Thus, woman is bound to oscillate between the two poles of perfection and evil, and, as long as they adhere to such constructs, men remain as anxious as women remain uncontrollable» (σ. 222). Ακολουθούν ακόμα τα conclusions (σ. 223 εξ.), η βιβλιογραφία (σ. 233 εξ.) και ένα σύντομο Index (σ. 259 εξ.).

Αν αντιπαραβάλει κανείς σ' αυτήν την εργασία το βιβλίο της Juliet Dusinberre, που στην πρώτη έκδοση του κυρίως κειμένου, το 1975, έχει προστεθεί μια εκτενέστατη εισαγωγή, «Beyond the Battle?», στη δεύτερη 1996 (τόρα σσ. xxv-lxxiii), και σ' αυτήν και ο εξίσου εκτενής πρόλογος στην τρίτη έκδοση, «Into the Twenty-first Century» (σσ. x-xxiv), όπου δεν συζητιέται μόνο η βιβλιογραφία που έχει δημοσιευτεί από την εποχή της προηγούμενης έκδοσης, αλλά και η εξέλιξη των φεμινιστικών σπουδών και άλλα θέματα, ακόμα και προσωπικά, τότε αντιλαμβάνεται την τεράστια απόσταση που έχουν διανύσει οι σχετικές μελέτες του Σαίξπηρ υπό το πρίσμα των gender studies. Το βιβλίο αυτό της Dusinberre λαμβάνει περισσότερο υπόψη τη θεατρική παράσταση και τις αντιδράσεις και προσδοκίες των θεατών. «*Shakespeare and the Nature of Women* considers the theatre in Shakespeare's period as a space in which the dramatist interacted with a known audience, often using a language which would be intelligible to an audience in more complex ways than that of simple exhortation or endorsement of current orthodoxies. The book argues that the dynamic instability of the theatre and the theatrical text undermines and rewrites the discourses of womanhood available to both author, actors and audience. Plays, the central concern of my study, do not simply underwrite cultural codes; they query them, from the centre of their own vitality within the social arena of the theatre» (σ. xlii).

Επίσης, ο φακός της έρευνας δεν περιλαμβάνει τόσο τις ανθρωπολογικές συνιστώσες της εικόνας της γυναίκας (ιατρικές και ψυχολογικές θεωρίες της εποχής) και τις κοινωνιοψυχολογικές παραμέτρους (οι προδιαγραφές του ανδρικού κοινωνικού ρόλου για την αντιμετώπιση της γυναικείας ανυπακοής), αλλά εστιάζει περισσότερο στο ιδεολογικό και θρησκευτικό περιβάλλον του άγγλου δραματογράφου. Δίνει δε και ιδιαίτερη έμφαση στην επίδραση των Πουριτανών στον Σαίξπηρ και τους άλλους δραματογράφους της εποχής του. «The drama from 1590 to 1625 is feminist in sympathy. Shakespeare's modernity in his treatment of women has always attracted attention, but it is not nearly so well known that his attitudes to women are part of a common stock to be found in the plays of almost all of his contemporaries – in Marston, Middleton, Dekker, Webster, Heywood, Jonson, Massinger, and to some extent even in Chapman and Beaumont and Fletcher. These dramatists ask the same questions about women as Shakespeare, about their natures, about men's attitudes to them, about the stereotypes society imposes to them; in many cases they find the same answers, and these are essentially the Puritan answers: that the old Paulin orthodoxies about women and about marriage must give way to a treatment of women as individuals. Like the Puritans the dramatists reject or ridicule the old pieties, and struggle to realise, and then to test, the new. Shakespeare's women are not an isolated phenomenon in their emancipation, their self-sufficiency, and their invasion of stereotypes. The women in Marston's plays share many of their characteristics. Shakespeare's are different only in the degree of Shakespeare's artistry» (σ. 5).

Η πιο ιστορικοπολιτιστική προσέγγιση του 1975 διαφαίνεται και από τα κεφάλαια και τις θεματικές ενότητες, που διαρθρώνουν τη μονογραφία: I. The Idea of Chastity: The Puritans and the Playwrights, Chastity as Mystique, Virginity and Virtue, The Double Standard, Chastity and Art, II. The Problem of Equality: Women and Authority, Women as Property, III. Gods and Devils: Idolatry, Satire, IV. Femininity and Masculinity: Women and Education, Disguise and the Boy Actor, Politics and Violence. Υπάρχει και ένα τελευταίο κεφάλαιο, που συνοψίζει τα συμπεράσματα: «Shakespeare's feminism consists of more than a handful of high-born emancipated heroines: it lies rather in his scepticism about the nature of women». Αυτός ο ρόλος της γυναίκας ήταν προσδιορισμένος από την παράδοση, από τη θεολογία έως τις λαϊκές παροιμίες. «Poetry offered an exotic choice between beauty and the beast, the goddess and the devil. The new dramatist might have imagined

that the nature of women, so thoroughly and wearisomely familiar to everyone, was a good deal less interesting than the nature of men» (σ. 305). Υπάρχουν σημαντικές διαφορές με τη Γεωργοπούλου, τόσο στα συμπεράσματα όσο και στο ύφος: οι διαπιστώσεις είναι λιγότερο μαχητικές και ξεκάθαρες, από την άλλη όμως λαμβάνεται υπόψη και το θεατρικό κοινό που έπρεπε να ικανοποιήσει ο δραματογράφος. Και στον «ορίζοντα των προσδοκιών» των θεατών εμπλέκεται και ο «φεμινισμός». «The feminism which inevitably surrounded Elizabeth ... had by James I's reign moved down into the middle classes. Puritanism gained its strongest foothold in the citizenry who constituted the bulk of the Globe audience – men and women who shared with the dramatists values defined by antipathy to the court. When the playwrights defended women against defamation they identified themselves with the social ideals of an audience hostile to aristocratic debauchery» (σ. 307). Το συμπέρασμα είναι πως ο Σαίξπηρ δεν ήταν υπερασπιστής των γυναικών, δεν έγραψε σχετικά δοκίμια. Αντιμετώπισε άντρες και γυναίκες με ίσο τρόπο, σ' έναν κόσμο όπου αυτό γινόταν με άνισο τρόπο. «To talk about Shakespeare's women is to talk about his men, because he refused to separate their worlds physically, intellectually, or spiritually» (σ. 308).

Μια τέτοια θέση βρίσκεται πολύ μακριά από τις ξεκάθαρες τοποθετήσεις και αναλύσεις της Γεωργοπούλου, και ας θεωρούνται μαχητικές, μονοδιάστατες στην αναγωγή των πάντων στην αγωνία του ανδρών για την υπονομευτική, γι' αυτούς, δραστηριότητα των γυναικών τους, και δείχνει ποια απόσταση έχει διανύσει η φεμινιστική ερμηνεία στις σαιξπηρικές μελέτες από το 1975 ως το 2010.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΞΕΝΙΑ ΓΕΩΡΓΟΠΟΥΛΟΥ, *Ζητήματα Φύλου στο Θέατρο του Σαίξπηρ και της Αναγέννησης*, Αθήνα, εκδόσεις Παπαζήση 2010, σελ. 326, ISBN 978-960-02-2416-0.

Η συνάδελφος Ξένια Γεωργοπούλου παρουσιάζει ένα ευρύ δείγμα μελετημάτων από το χώρο του αναγεννησιακού θεάτρου με ιδιαίτερη έμφαση στον Σαίξπηρ, εστιάζοντας στις θεματικές επιλογές που καλλιεργούν οι gender studies, τουτέστιν τους στερεότυπους κοινωνικούς «ρόλους» του άντρα και της γυναίκας στην κοσμοαντίληψη της εποχής. Όποιο θέμα και να αγγίξει κανείς «στη χώρα Σαίξπηρ», η βιβλιογραφία θα είναι τεράστια. Μολοντούτο η συγγρ. κινείται με άνεση σ' αυτό το βιβλιογραφικό πέλαγος, επιλέγει, κριτικάρει, τροποποιεί, εν ολίγοις: έχει άποψη και βασίζεται σε μια πολύ καλή γνώση της δραματογραφίας της εποχής. Αλλά δεν περιορίζεται μόνο στην Αναγέννηση: επιχειρεί και διαχρονικές τομές κατά μήκος κάποιων θεματικών αξόνων, που οδηγούν πίσω στην αρχαιότητα και μπροστά ως το παρόν. Τα 12 μελετήματα χωρίζονται σε τρεις θεματικές ενότητες: Α. Στερεότυπα και ανατροπές, Β. Σώμα και ερωτισμός και Γ. Ζητήματα τιμής. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον έχει το πρώτο μελέτημα της πρώτης ενότητας: «Η γυναικεία φύση από τον Γαληνό στον Σαίξπηρ» (σσ. 23-90), όπου αναλύεται η «θεωρία των χυμών», κατά την οποία η ψυχοσύνθεση ενός ανθρώπου (humour) ορίζεται από την πρόσμειξη των υγρών του σώματός του· κατ' αυτό τον τρόπο προσδιορίζεται ο στερεότυπος του φλεγματικού, του χολερικού και του μελαγχολικού (η θεωρία συμπεριλαμβάνει και ένα τέταρτο «τεμπεραμένο», το «σανγκουινικό», από το sanguineus, το αιματηρό, κόκκινο, χαρούμενο, ζωηρό). Ένα έξοχο πεδίο εφαρμογής αυτών των θεωριών είναι ο σκηηνικός πληθυσμός των δραματικών έργων του Σαίξπηρ. Εκεί μπορεί να παρατηρηθεί και η αμφιρόροπη επίδραση της μουσικής, που

αλλάζει τη πρόσμειξη των χυμών και τη σύσταση του «υγρού» ψυχισμού του ανθρώπου: π.χ. ανακουφίζει ή εντείνει το ερωτικό πάθος. Και η ιδέα της πρόσμειξης των υγρών βασίζεται πάλι στην αντίληψη της αρμονίας και δυσαρμονίας: η ψυχική ισορροπία και γαλήνη αντιστοιχεί σε μια αρμονία των χυμών, στις σωστές αναλογίες του μίγματος, η κοινωνική αρμονία εκδηλώνεται με τη μουσική και τον χορό, και η μεταφυσική αρμονία φανερώνεται στη «μουσική των σφαιρών», αλλά αυτήν ακούν μόνο οι άνθρωποι σε οριακές υπαρξιακές καταστάσεις, οι τρελοί, τα παιδιά, οι ετοιμοθάνατοι, οι ερωτευμένοι.

Η Ξένια Γεωργοπούλου περιορίζεται στην εξέταση της πρόσμειξης των χυμών στις γυναικείες μορφές του Σαίξπηρ: από γενικές διαπιστώσεις, πως το γυναικείο στοιχείο προσμοιάζεται με το υγρό στοιχείο, τη θάλασσα, πως στο σώμα της γυναίκας κυριαρχούν τα υγρά (δάκρυα, γάλα, αίμα στη γέννηση και την εμμηνορροία) που δημιουργούν την άστατη και απρόβλεπτη φύση της, ως την επιμέρους εξέταση των βασικών γυναικείων ρόλων, όπου διαγιγνώσκονται οι στερεότυπες κατηγορίες της φλεγματικής, χολερικής και μελαγχολικής γυναίκας και οι μεταπτώσεις τους κατά την διάρκεια των εξελίξεων της πλοκής. Τα άλλα μελετήματα, συντομότερα σε έκταση, είναι πιο εξειδικευμένα: κεφ. 2, «“Ποιος μπορεί να διαβάσει της γυναίκας την καρδιά;” Η ανάγνωση του γυναικείου σώματος στο *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Σαίξπηρ» (σσ. 91 εξ., πρώτα στα αγγλικά στον τόμο Z. Detsi-Diamanti et al. (eds.), *Bodies, Theories, Cultures in the Post-Millennial Era*, Θεσσαλονίκη 2009, σσ. 17-28), εστιάζοντας στην Ερμιόνη, τη βασίλισσα της Σικελίας, κεφ. 3 «Οι ανατρεπτικές γυναίκες του Σαίξπηρ» (σσ. 117 εξ. πρώτα σε ένθετο της *Ελευθεροτυπίας*, 10 Μαρτίου 2006, σσ. 16 εξ.), κεφ. 4 «Το “ζευγάρι” της στρίγγλας: Οι στρίγγλες του Σαίξπηρ ως υπερασπιστές των αδικημένων ηρωίδων του» (σσ. 121 εξ., πρώτα στον *Στέφανο. Τμητική προσφορά στον Βάλτερ Πούλχερ*, Αθήνα 2007, σσ. 317-323), ένα πρωτότυπο θέμα που δείχνει τη νεωτερικιστική χρήση συμβατικών δραματολογικών στοιχείων από τον Σαίξπηρ, εντάσσοντας τα μεταφυσικά όντα της παραδοσιακής δεισιδαιμονίας και της θεατρικής ρουτίνας της εποχής στην δραματολογική τυπολογία της διαμάχης των φύλων.

Η δεύτερη θεματική ενότητα, «Σώμα και Ερωτισμός», διαθέτει επίσης τέσσερα μελετήματα, αλλά δεν περιορίζεται μόνο πια στον Σαίξπηρ: κεφ. 5 «Η γηράσκουσα πόρνη από την ελληνική αρχαιότητα στην Κρήτη της Αναγέννησης» (σσ. 145 εξ., πρώτα ανακοίνωση στο συνέδριο «Ageing Femininities» στο University of West στο Bristol 2007), που εξετάζει το θέμα από τις εταίρες του Μενάνδρου, του Πλάτου και του Τερεντίου ως τον *Κατζούρμπο* και τον *Φορτουνάτο*, όπου οι *ρουφιάνες* βέβαια δεν παρουσιάζονται τόσο ως παλαίμαχες του επαγγέλματος αλλά κοινές μεσήτριες σε ερωτικές υποθέσεις. Η τυπολογία αυτή θα μπορούσε να επεκταθεί και στην απολαυστική κυρά-Φροσύνη της *Πανώριας*, η οποία είναι και «ιδεολόγος» του έρωτα. Κεφ. 6 «Γυναίκες προς πώληση ή ενοικίαση από τον Μένανδρο στον Χορτάτη» (σσ. 163 εξ., πρώτα στα αγγλικά στο *In Focus* 5/2, Ιουλ. 2008, σσ. 57-64) πραγματεύεται ένα παράλληλο θέμα με την ίδια διαχρονική μεθοδολογία: εδώ η δραματολογική δειγματοληψία περιλαμβάνει και τη «Lena» του Ariosto, «A chaste maid in Cheapside» του Middleton, για να καταλήξει και αυτή στον *Κατζούρμπο*. Αντίθετα, στον Σαίξπηρ επικεντρώνεται το κεφ. 7: «Πρωτότυπα και αντίγραφα: Η τέχνη της προσωπογραφίας στον Σαίξπηρ» (σσ. 183 εξ., πρώτα στο *Celestia* 1, Νοέμβρ. 2008, σσ. 99-104), όπως και το κεφ. 8: «Τυφλός και βλέπων έρωτας στον Σαίξπηρ» (σσ. 199 εξ., πρώτα στο *Celestia* 2, Απρ. 2009, σσ. 134-140).

Η τρίτη θεματική ενότητα, «Ζητήματα τιμής», περιέχει επίσης τέσσερα μελετήματα: κεφ. 9 «Η γνώση ως ευνοχισμός: Οι κατά φαντασίαν απατημένοι σύζυγοι του Σαίξπηρ» (σσ. 221 εξ., πρώτα στα αγγλικά στη 16η Διεθνή Συνάντηση Λόγου και Τέχνης, Συμπόσιο Φιλοσοφίας του Ολυμπιακού Κέντρου Φιλοσοφίας και Παιδείας, Ολυμπία, Ιουλ. 2005),

που εστιάζει στο άγχος των ανδρών για τον έλεγχο της γυναικείας σεξουαλικότητας, συγκεκριμένα στη Δυσδαίμονα από τον *Οθέλλο*, την Ερμιόνη από το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* και την Ηρώ από το *Πολύ κακό για το τίποτα*. Στα δύο αυτά τελευταία έργα εστιάζει και το κεφ. 10 «Πέθανε για να ζήσεις»: Θάνατοι και αναστάσεις της γυναίκας στο *Πολύ κακό για το τίποτα* και το *Χειμωνιάτικο παραμύθι* του Σαίξπηρ» (σφ. 241 εξ., πρώτα ανακοίνωση στο 3ο Βρετανικό Μεταπτυχιακό Συνέδριο Shakespeare Institute στο Stratford-upon-Avon, Ιούνιος 2001), ενώ το κεφ. 11 ανοίγει τον ορίζοντα των δειγμάτων της δραματογραφίας: «Η αντιμετώπιση του βιασμού στον Σαίξπηρ, τον Λόπε ντε Βέγκα και τον Καλντερόν ντε λα Μπάρκα» (πρώτα ανακοίνωση στο ετήσιο συνέδριο της Shakespeare Association of America στο Dallas, Μάρτιος 2008), το οποίο χωρίζεται και σε διάφορες θεματικές ενότητες: Βιασμός και γυναικεία ευφράδεια, Ο βιασμός, η βία γενικότερα, και το γυναικείο σώμα ως κείμενο προς ανάγνωση, Βιασμός και γυναικεία αντίδραση, Βιασμός και πατριαρχική πρωτοβουλία, Βιασμός και επίσημη δικαιοσύνη, Βιασμός, τιμή και κοινωνική τάξη, Βιασμός και πολιτική, Βιασμός και πολιτισμός, Λογοτεχνικό είδος και σκηνικές πρακτικές. Το τελευταίο κεφάλαιο αφήνει πλέον τον Σαίξπηρ και επιδίδεται σε παραλληλισμούς με τη σύγχρονη δραματολογία: «Ζητήματα τιμής στον *Πέτρο τον Πρώτο* του Πάνου Ιωαννίδη και το *Φονεντεοβεχούνα* το Λόπε ντε Βέγκα» (σφ. 283 εξ., πρώτα στα αγγλικά στο *In Focus* 3/2, Αύγ. 2006, σφ. 47-51), συνδέοντας την *Προβατοπληγή* του Ισπανού δραματουργού (1614) με το κυπριακό ιστορικό έργο για την κυριαρχία των Lusignans στο νησί της Αφροδίτης (1991).

Τα επιμέρους μελετήματα, που προκύπτουν από διάφορες αφορμές και απευθύνονται σε διαφορετικά αναγνωστικά κοινά, είναι όλα τους πυκνά τεκμηριωμένα· όλα τα αποσπάσματα, ακόμα και της βιβλιογραφίας, είναι μεταφρασμένα στα ελληνικά. Στο σύνολό του το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα και δίνει μια γλαφυρή εικόνα των σημερινών ερευνών για τον Σαίξπηρ από φεμινιστική πλευρά. Ο ευπαρουσίαστος τόμος κλείνει με μια βιβλιογραφία (σφ. 285 εξ.) και ένα Ευρετήριο κύριων ονομάτων, έργων και όρων (σφ. 321 εξ.).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

CHARLES MAZOUER, *Le Théâtre français de l'âge classique. II. L'apogée du classicisme*, Paris, Honoré Champion Éditeur 2010, σελ. 757, 31 εικ., ISBN 978-2-7453-2099-5.

Η θεατρική ιστορία της Γαλλίας, υπό τη διεύθυνση του Charles Mazouer από το πανεπιστήμιο του Bordeaux, προχωράει από δύο διαφορετικές κατευθύνσεις: 1) ξεκίνησε με το *Le théâtre français de Moyen Âge* 1998, του Mazouer, συνεχίστηκε με το *Le théâtre français de la Renaissance* 2002, του ίδιου –βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 6 (2005), σφ. 429-431–, ύστερα το 2006 με τον προηγούμενο τόμο για την κλασική εποχή: *Le Théâtre français de l'âge classique. Le premier XVII^e siècle*, πάλι από τη γραφίδα του ίδιου του Mazouer, και συνεχίζεται τώρα με τον δεύτερο τόμο για το δεύτερο μισό του 17^{ου} αιώνα, ενώ θα ακολουθήσει και τρίτος, *La fin du siècle*, μάλλον επίσης από τη γραφίδα του ίδιου, ο οποίος θεωρείται ειδικός για τον Μολιέρο και την *comédie italienne* (*Le théâtre d'Arlequin. Comédies et comédiens italiens en France au XVII^e siècle*, Paris 2002, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris 1993, *Le Personnage du naïf dans le théâtre comique du Moyen Âge à Marivaux*, Paris 1979). Ύστερα υπάρχει ένα κενό το οποίο θα γεμίσουν οι τόμοι *Du Classicism aux Lumières (1715-1757)*, *Du Drame bourgeois à la Révolution (1757-1791)*,

Entre deux révolutions (1791-1830) και *Le Drame romantique et le théâtre bourgeois (1830-1870)*: αντίθετα, 2) οι τόμοι πέρα από τον μοντερισμό έως σήμερα έχουν ήδη δημοσιευτεί τα τελευταία χρόνια: M. Autrand, *Le Théâtre en France de 1870 à 1914* (2006), J. Guérin, *Le Théâtre en France de 1914 à 1950* (2007), M.-C. Hubert, *Le Nouveau Théâtre. 1950-1968* (2008) και D. Bradby, *Le Théâtre en France de 1968 à 2000* (2007).

Πρόκειται λοιπόν για μια συλλογική, στο πρώτο της μισό όμως ατομική master narrative του γαλλικού θεάτρου, και μπροστά μας έχουμε έναν τόμο που πραγματεύεται μια από τις απόλυτες κορυφώσεις του γαλλικού θεάτρου, τον κλασικισμό του 17^{ου} αιώνα. Ξεκινά με μια Introduction générale (σσ. 7 εξ.), για να καταπιαστεί στο πρώτο μέρος με την «La vie théâtrale dans la société classique» (σσ.13 εξ.), μιλώντας για το βασιλικό θέατρο του Λουδοβίκου ΙΔ', την εκκλησία και την πολεμική της, για τους χώρους παραστάσεων, τους θιάσους και τους ηθοποιούς σε Παρίσι και επαρχία, τη σκηνή και το παίξιμο, το ρεπερτόριο, για τη θεωρία του θεάτρου και τους θεωρητικούς, τις κλασικιστικές προδιαγραφές, τα νέα δοκίμια: άλλο κεφάλαιο ασχολείται με τους δραματουργούς και τις σταδιοδρομίες τους, άλλο με την πρόσληψη, το κοινό και την κριτική. Το δεύτερο μέρος αφιερώνεται στα θεατρικά έργα (σσ. 149 εξ.): τα θρησκευτικά, το σχολικό θέατρο, το ερασιτεχνικό των μαθητών, το ποιμενικά έργα και οι παρωδίες τους, οι τραγικομωδίες, η τραγωδία από τον Κορνήλιο ως τον Ρακίνα (σσ. 233-400). Ακολουθούν κάποιες εικόνες, μάλλον συμβατικές και γνωστές από τις ιστορίες του θεάτρου. Το δεύτερο μέρος για τα θεατρικά έργα συνεχίζεται ύστερα με τον Μολιέρο και την κωμωδία (σσ. 401-623) και τελειώνει με ένα κεφάλαιο για το μουσικό θέατρο και τη γέννηση της γαλλικής όπερας. Ακολουθούν μια conclusion, η εκτενέστατη βιβλιογραφία (σσ. 659-719) και ένα περιεκτικό ευρετήριο ονομάτων και έργων (σ. 721-748). Το ότι οι θεατρικές εξελίξεις της Γαλλίας από τον Μεσαίωνα ως τον 18^ο αιώνα αφηγούνται από έναν και τον αυτό συγγραφέα είναι ένα προτέρημα και ένα handicap ταυτόχρονα: εξασφαλίζει μια ενιαία αφήγηση και τάξη των πραγμάτων, αλλά στην εποχή των πολλαπλών αφηγήσεων δίνει και την εντύπωση του μονοδιάστατου, της μίας και μοναδικής αυθεντίας. Αλλά αυτή είναι η διττή τύχη και λειτουργικότητα των παλαιών ιστοριών του θεάτρου: θεωρούνται ξεπερασμένες στην αποκλειστική τους αφήγηση, από την άλλη όμως η υπαρκτή τους αποτελεί την προϋπόθεση για να εμφανιστούν πιο ειδικευμένες και προσωπικές αφηγήσεις, που συνδυάζουν και ερμηνεύουν τα δεδομένα με κάθε φορά διαφορετικό τρόπο και υπό ένα διαφορετικό πρίσμα, εμπλουτίζοντας συνήθως τις αναζητήσεις μεθοδολογικά και οδηγώντας σε μια πιο πρισματική θεώρηση των πραγμάτων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος. Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες*, τ. 1: 1620-1960, τ. 2: 1960-2009, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2010, σελ. 714+698 (4^ο), πολυάριθμες εικόνες, χάρτες, διαγράμματα, ISBN 978-960-12-1855-7.

Ο Σάββας Πατσαλίδης κάνει ένα μεγάλο δώρο στην κοινότητα των Θεατρολόγων και στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό: μια ιστορία του αμερικανικού θεάτρου, που θα ζήλευαν και οι ίδιοι οι Αμερικανοί! Πρόκειται, από κάθε άποψη, για ένα opus magnum, το οποίο όχι μόνο διαβάζεται ευχάριστα, αλλά ήδη το απλό ξεφύλλισμα αποτελεί μια απόλαυση λόγω του πλούσιου οπτικού και εικονογραφικού υλικού με τις κατατοπιστικές λεξάντες που

διαθέτει. Ως θεατρικό ιστοριογράφημα διαθέτει ορισμένα παραδοσιακά χαρακτηριστικά, π.χ. την ανάλυση δραματικών έργων και δραματολογών, σε αντίθεση με την «κειμενόφυγη» τάση που πάει να διαμορφωθεί σε ορισμένους κύκλους της θεατρολογίας –βλ. Β. Πούχνηρ, «Θεατρολογία χωρίς δράμα και ιστορία;», *Νέα Εστία* 84, τ. 167, τεύχ. 1832 (Απρίλιος 2010), σσ. 781-787–, και ορισμένα νεωτεριστικά, όπως π.χ. την ένταξη των γεγονότων όχι μόνο στα πολιτικο-ιστορικά γεγονότα, τα οικονομικά δεδομένα, τα ιδεολογικά ρεύματα κτλ. αλλά και στα φαντασιακά των επιθυμιών και των οραμάτων, ή την αποφυγή εξελικτικών σχημάτων στην εξιστόρηση της ιστορίας, που συνήθως αποκρύπτουν ή λειαινούν ρωγμές, ρήξεις και συνδέσεις. Ως καταρτισμένος σε θεωρητικά ζητήματα γνωρίζει και συζητάει τους προβληματισμούς του Thomas Postlewait για τα κριτήρια της περιοδολόγησης –«The Criteria for Periodization in Theatre History», *Theatre Journal*, October 1988, σσ. 299-317, τώρα στον τόμο Th. Postlewait, *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge, Cambridge University Press 2009, βλ. και την κριτική μου στην *Παράβαση* 11 (2011), σσ. 355-370 και στο εγχειρίδιο *Μια Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Αθήνα 2011, σσ. 133-159–. Και ομολογώ πως η εικόνα που δίνει για το σύνολο της εξέλιξης της «αμερικανικής» ταυτότητας, δεν είναι απλώς κατατοπιστική αλλά συναρπαστική.

Πώς βλέπει ο ίδιος το έργο του; Το διαβάξει κανείς στο οπισθόφυλλο: «Χοάνη, χωνευτήρι, σαλατιέρα, μωσαϊκό, υβρίδιο. Αμερική ή Ηνωμένες Πολιτείες, πραγματικότητα ή φαντασίωση, πολιτισμένος τόπος ή άγριος τόπος; Τι είναι, τέλος πάντων, αυτός ο τεράστιος γεωγραφικός χώρος, ποια είναι τα “πραγματικά” σύνορά του και ποιος ανήκει σε αυτά; Τα σύνορα ορίζουν τους ανθρώπους ή οι άνθρωποι ορίζουν τα σύνορα; Με αυτές τις ερωτήσεις κατά νου και άλλες παρεμφερείς, επιχειρείται στις σελίδες της ανά χειράς μελέτης να δοθεί μια συνολική εικόνα του κοινωνικο-πολιτιστικού και ιδεολογικού προφίλ της Αμερικής και, παράλληλα, μέσα από αυτό να εντοπισθούν και να σχολιαστούν οι παράγοντες εκείνοι που συνέβαλαν στη διαμόρφωση της θεατρικής της φυσιογνωμίας».

Αυτή η φυσιογνωμία διαφοροποιείται πολύ από την Ευρώπη, λόγω του ότι οι πρώτοι έποικοι κατέχονταν από πουριτανικό και καθόλου θεατρόφιλο πνεύμα, κι έτσι το αμερικανικό θέατρο πριν από τον Eugene O'Neill (πολλοί Αμερικανοί κριτικοί το αποκαλούσαν ανύπαρκτο) παρέμεινε στο επίπεδο των music halls και άλλων σχετικά πρωτόγονων λαϊκών θεαμάτων που απέβλεπαν σε μια εφήμερη τέρηση και ανακούφιση από τα πιεστικά και καθημερινά προβλήματα της επιβίωσης. Ο κόσμος είχε πιο σοβαρά πράγματα να σκεφτεί και να κάνει. Στην κάπως καθυστερημένη ανάπτυξη της θεατρικής αισθητικής του μοντερνισμού συνέβαλε βέβαια και το πρακτικό πνεύμα της εμπορικής εκμετάλλευσης καθώς και το γεγονός της μερικής εξάρτησης των θεατρικών γεγονότων από τη Μεγάλη Βρετανία, όπου ο μοντερνισμός άργησε να εκτοπίσει το παραδοσιακό ρεαλιστικό θέατρο του 19^{ου} αιώνα. Η ογκώδης μελέτη του Πατσαλίδη διαφοροποιεί κάπως την εικόνα αυτή και ανασύρει μια σειρά από ονόματα και γεγονότα από τη λήθη και την αφάνεια. Και, κυρίως, –και αυτή είναι μια από τις μεγάλες αρετές του εγχειρήματος– ιχνηλατεί σε έργα και παραστάσεις πτυχές της φαντασιακής ταυτότητας του ετερογενούς πληθυσμού σε μια χώρα, όπου εν τέλει όλοι είναι ξένοι και ως ένα βαθμό παραμένουν ξένοι, π.χ. το american dream, την ηγετική και σωτήρια αποστολή των Ηνωμένων Πολιτειών να επιβάλουν σ' όλο τον κόσμο το δικό τους μοντέλο επιβίωσης κτλ.

Και σ' αυτό η αυτοπαρουσίαση των δύο τόμων στο οπισθόφυλλο είναι κατατοπιστική: «Στον πρώτο τόμο υπογραμμίζεται το γεγονός πως στην αρχή της πολιτικής και πολιτιστικής ιστορίας του Νέου Κόσμου, τότε που ο John Locke έλεγε πως “όλος ο κόσμος είναι Αμερική”, πολλά πράγματα φάνταζαν πιθανά, καθώς υπήρχαν ορισμένοι συγκλίνοντες στόχοι, κάποιες κοινές υπαρξιακές, οικονομικές και βιολογικές αγωνίες και ανάγκες, εν γένει

μια σχετική, έστω και φαντασιακή, ομοιογένεια. Στην πορεία όμως (βλ. το δεύτερο μέρος του Α' τόμου) πολλά από αυτά τα “πιθανά” ήταν αναπόφευκτο να αλλάξουν και να γίνουν “απίθανα”. Εθνοτικές ομάδες και καλλιτέχνες άρχισαν να τραβούν το δρόμο τους, να διεκδικούν τον τόπο και τη φωνή τους, να αμφισβητούν τις καθιερωμένες ερμηνείες της μεθορίου και να αναζητούν τις δικές τους “άλλες” μεθορίες και τις δικές τους “άλλες” πολιτείες, με αποτέλεσμα να γίνεται ολοένα και πιο δύσκολη η πολυπόθητη μείξη στη χοάνη (*melting pot*) του *Crèvecoeur* – όπου τα εκατομμύρια των μεταναστών μετά χαράς αποβάλλουν τις εθνικές τους ιδιαιτερότητες ώστε να ξαναγεννηθούν ως ένας νέος λαός, ως Αμερικανοί.

Οι Ηνωμένες Πολιτείες αρχίζουν να παίζουν πρωτοποριακό ρόλο μόλις στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, όχι μόνο στον τομέα των *performances*, *happenings*, *solo art*, *body art* κτλ., της σύγχρονης θεατρικής πρωτοπορίας και της δραματογραφίας αλλά και στο μουσικό και εμπορικό θέατρο, δημιουργώντας ένα υβριδικό τοπίο, όπου κυριαρχούν οι χτυπητές αντιθέσεις. Διαβάζουμε πάλι στο οπισθόφυλλο: «Ο δεύτερος τόμος επικεντρώνεται στα αποτελέσματα αυτών των μοντέρνων και μοντερνίστικων ανακατατάξεων που γίνονται αισθητά κυρίως στις τελευταίες τέσσερις (μεταμοντέρνες) δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, τις οποίες, ο υπογράφων τη μελέτη θεωρεί ως και τις πλέον συναρπαστικές όσο και “απίθασες”, στην ιστορία του αμερικανικού θεάτρου. Πρόκειται για μια περίοδο όπου τόσο το κοινωνικό όσο και το θεατρικό σώμα εμφανίζονται να λειτουργούν οριακά, σχεδόν υβριδικά (με την έννοια εκείνου που συμπίπτει με κάτι και συνάμα το ανταγωνίζεται, εκείνου που αναμειγνύεται με κάτι που συνάμα διατηρεί τη διαφοροτικότητά του). Το γενικό συμπέρασμα της δίτομης αυτής μελέτης λέει ότι η Αμερική είναι ένα μόνιμα “ανολοκλήρωτο μυθιστόρημα” που εκφράζει διαρκώς και κάποια επιθυμία, επιθυμία για περισσότερη δύναμη, μεγαλύτερη ασφάλεια, μεγαλύτερο πλούτο κ.ο.κ. Και γνωρίζουμε ότι εκεί όπου υπάρχει επιθυμία υπάρχει και μια κάποια μορφή *performance*. Και με αυτή την έννοια, η πολιτική και πολιτιστική (και βεβαίως θεατρική) ιστορία του τόπου θα μπορούσε να ιδωθεί σαν μια πολυδαίδαλη *performance* επιθυμιών, άλλοτε με τις προδιαγραφές ενός *grande spectacle* και άλλοτε ενός *grande guignol*, αλλά σχεδόν πάντα σύμφωνα με τη λογική ενός *shopping mall*».

Αυτή είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα προσέγγιση, η οποία δεν περιορίζεται καθόλου μόνο στη θεατρική ιστορία: η σκιαγράφηση της Αμερικής του *e pluribus unum* στις Ηνωμένες Πολιτείες του *e pluribus plura*. Η χώρα δεν κατόρθωσε τελικά να πραγματοποιήσει το αρχικό της όραμα: να γίνει ένα ενιαίο έθνος, αλλά ανέπτυξε ισχυρή εθνική ιδεολογία, η οποία έχει κατά καιρούς ποικίλες αντανakλάσεις και συνέπειες σε όλο τον κόσμο. Το εγχείρημα του Πατσαλίδη ξεκίνησε ως μελέτη για τη συνολική εικόνα του αμερικανικού θεάτρου κατά το δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, όμως κατά τη διάρκεια της πραγματοποίησης του εγχειρήματος ο συγγραφέας αισθανόταν συνεχώς την ανάγκη να πηγαίνει και προς τα πίσω, ώστε να δια φωτίσει το γίγνεσθαι των υπό εξέταση δεδομένων, και έτσι προέκυψε εν τέλει αυτό το δίτομο *opus magnum*. Κάθε κεφάλαιο έχει και μια κατατοπιστική εισαγωγή, «Εισαγωγικά σχόλια», όπου γίνεται η σύνδεση με την περιρρέουσα πολιτισμική ατμόσφαιρα, τα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα κτλ. Για να δώσει κανείς μια λεπτομερέστερη εικόνα των περιεχομένων των τόμων αυτών, πρέπει να παρουσιάζει αναλυτικά κεφάλαια και θεματικές ενότητες (μερικές φορές με μικρά σχόλια).

Ο πρώτος τόμος χωρίζεται σε μια Εισαγωγή και δύο Μέρη· το πρώτο Μέρος με τρεις ενότητες, το δεύτερο, με τέσσερις· και κάθε ενότητα έχει δύο με πέντε κεφάλαια· και τα κεφάλαια χωρίζονται σε πιο μικρές θεματικές ενότητες. Ως Εισαγωγή λειτουργεί ένα τμήμα που έχει τον τίτλο «Προ ιστορίας: Χαρτογράφηση προβλημάτων και προοπτικών» (σσ. 13 εξ.), όπου ο συγγρ. παραθέτει διάφορες απόψεις για την Αμερική, την ιστορία και τον πολιτισμό της, καθώς και για το θέατρό της και τη δραματολογία της, και αναλύει εν συντο-

μία τις ενότητες του πρώτου τόμου: Τόπος και τοπίο (τι σημαίνει να είναι κανείς Αμερικανός;), *The Making of Americans* και η θεατρικότητα του τόπου, Η «μπάσταρδη τέχνη» του θεάτρου: αντιλήψεις και προκαταλήψεις (κατά S. H. Smith, *American Drama: The Bastard Art*, 1997, υστέρηση σχετικά με την πεζογραφία και την ποίηση), Γενικές τοποθετήσεις (ανασκευάζονται τα κλισέ της ίδιας της Αμερικανικής κριτικογραφίας), Κατηγοριοποιήσεις και περιοδολογήσεις: ένας φαύλος κύκλος (ο συγγρ. χρησιμοποιεί τελικά ένα κοκτέιλ από κριτήρια), Από τις εκατονταετίες στις δεκαετίες, Θέσεις, αντιθέσεις, συνθέσεις, Υστερόγραφο (για πρακτικά ζητήματα της παρουσίασης και ανάγνωσης).

Το Μέρος Α' ασχολείται με τον 17^ο, 18^ο και 19^ο αιώνα και η ενότητα Α' 1620-1850: Τα χρόνια του Πουριτανισμού – Θρησκευτικές Ουτοπίες σε Νέους Τόπους. Το πρώτο κεφάλαιο, «Εν αρχή ην ο λόγος των πουριτανών: In God we trust» (σσ. 45 εξ.), που ξεκινάει με το καράβι *Mayflower*, που έφτασε το 1620 από το Plymouth με Ολλανδούς «προσκυνητές» στο Νέο Κόσμο: Εισαγωγικά σχόλια (με χάρτες, ανάλυση των θεολογικών τοποθετήσεων των πουριτανών), Θεατροφοβία, Θίασοι – μανάτζερ – θέατρα: It's show time μετ' εμποδίων (από τα μέσα του 18^{ου} αι., Lewis Hallam 1714-1755, εκλαϊκευτικός Σαίξπηρ, stock companies και combined companies), Θέατρο και Επανάσταση: περί τέχνης και καθήκοντος. Το δεύτερο κεφάλαιο έχει τον τίτλο: «Έργα και συγγραφείς: τέχνη και νεφελώδης πατρίδα» (σσ. 69 εξ.): Εισαγωγικά σχόλια, Θεατρικό έργο και Αμερικανική Επανάσταση, Ο Royall Tyler και ο William Dunlap κάνουν τη διαφορά («The Contrast» 1787). Η ενότητα Β' αφορά τα χρόνια 1815-1865: Τα χρόνια του Ορθολογισμού – Η «ανακάλυψη» της Αμερικής. Το πρώτο κεφάλαιο, «Σε αναζήτηση εθνικού κεμένου και εθνικού χαρακτήρα» (σσ. 85) χωρίζεται στις εξής θεματικές ενότητες: Εισαγωγικά σχόλια, Η Αμερική των Ρεπουμπλικανών και των Δημοκρατικών, Η δημοκρατία του Jackson και το σύνδρομο του λαϊκισμού, Ο εκκολλητόμενος αμερικανισμός και η ουτοπία του υπερβατισμού (Emerson), το δεύτερο, «Το θεατρικό τοπίο στη δίνη της αγοράς και των σταρ: περί αμερικανισμού και αντιαμερικανισμού» (σσ. 101 εξ.): Εισαγωγικά σχόλια (ηθοποιοί και περιορούσα θεατρική ατμόσφαιρα), Θεατρικά κέντρα και απόκεντρα, το τρίτο, «Γραφή, ταυτότητα και έθνος: μεθ-οριακές δοκιμασίες» (σσ. 121 εξ.): σε: Εισαγωγικά σχόλια (συγγραφείς και έργα), Το αστικό τοπίο και το μελόδραμα (δεν πρόκειται για όπερα αλλά για melodrame, βλ. Β. Πούχνερ, «Ζητήματα ορολογίας στο νεοελληνικό θέατρο», *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 339-366, ιδίως σσ. 345-359), Anna Cora Mowatt Ritchie (1819-1870): η πρώτη μεγάλη δημιουργός, Λευκά τοπία, μαύροι τόποι: περί (μυθ)ιστορίας (για τους μαύρους σκλάβους, *Η καλύβα τον Μπάριμπα Θωμά*). Η ενότητα Γ' καλύπτει τα χρόνια 1865-1900: Τα χρόνια του Καπιταλισμού – βιομηχανικά τοπία σε αμερικανική γη, και έχει τρία κεφάλια: Κεφ. 1 «Κοινωνικοπολιτικά υπ' ατμό» (σσ. 173 εξ.): Εισαγωγικά σχόλια, Trusts: οι πρώτοι φορείς της παγκοσμιοποίησης, Πανεπιστήμια: η αγορά και η εποχή της προσωπικότητας, Ταξικά τοπία (αν)ομοιοτήτων, Περί υψηλού και λαϊκού: η περίπτωση του Shakespeare (λαϊκές διασκευές των έργων του Σαίξπηρ), Η ρητορική της δύναμης και η παραστάσιμη «μία» αλήθεια: κεφάλαιο 2, «Το θεατρικό τοπίο προ των πυλών του 20^{ου} αιώνα: όσο πιο ρεαλιστικό τόσο πιο αληθινό και εμπορικό» (σσ. 203 εξ.): Εισαγωγικά σχόλια, Ο August Daly (1939-1899) και η «νέα» Αμερική του (σημηνοθέτης, παραγωγός και συγγραφέας), Dion Boucicault (1820;-1890): η μελοδραματική εκδοχή του ρεαλιστικού, William Dean Howells (1837-1920): θεωρητικός και «πατέρας» του ρεαλισμού, Steele Mac Kaye (1842-1894), Bronson Howard (1842-1908) και άλλοι ρεαλιστές, David Belasco (1853-1931): ρεαλιστικές ακρότητες, James A. Herne (1839-1901) και William Clyde Fitch (1865-1909): η ωρίμανση του ρεαλισμού, Υποκριτική: το παλιό και το νέο· κεφάλαιο 3, «Το μουσικοχορευτικό θέατρο: η μακροβιότερη αμερικανική παράδοση» (σσ. 235 εξ.): Εισαγωγικά σχόλια, Χορός-μπαλέτο: τα πρώτα δειλά βή-

ματα, Αμερικανική όπερα: κωμική, υψηλή και οπερέτα, Vaudeville: από την ανυποληψία των οίκων ανοχής στα σαλόνια, Burlesque: η παραστασιμότητα των φύλων, Minstrel: η μίμηση της μίμησης («ένα μείγμα από συναισθηματικές μπαλάντες, κωμικό διάλογο και χορευτικά, βασισμένο στη ζωή των μαύρων του Νότου»), Τσίρκο: όλα για το βλέμμα, Η εκπόρνευση της αναπηρίας: freak shows και τα όρια του παραστάσιμου, Κινηματογράφος: λαϊκό θέαμα και ομοιοματική παραστασιμότητα.

Μετά από το άκρως ενδιαφέρον αυτό κεφάλαιο ακολουθούν «Επιλεγόμενα πρώτου μέρους: Αμερικανικό fin de siècle» (σσ. 273 εξ.) καθώς και ένα Χρονολόγιο 1620-1900 (σσ. 277 εξ.), όπου αντιπαραβάλλεται το θέατρο με την κοινωνική και πολιτική ζωή, την πολιτιστική ζωή, τα διεθνή πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα και τα διεθνή πολιτιστικά γεγονότα. Το Μέρος Β' του Α' τόμου καλύπτει τα χρόνια 1900-1960. Ξεκινάει με την πρώτη ενότητα 1900-1940: Τα χρόνια του μοντέρνου – η «νέα» Αμερική. Στα Προλεγόμενα (σσ. 305 εξ.) ακολουθεί το πρώτο κεφάλαιο, «Η Αμερική της κατανάλωσης και του θεάματος» (σσ. 313 εξ.): I shop therefore I am (Ψωνίζω, άρα υπάρχω, παραφράζοντας τον Καρτέσιο), Θεατρικό πανόγραμμα για όλα τα γούστα, Μουσικό θέατρο, Έργα ανάλαφρα, Έργα κοινωνικού περιεχομένου (social comedies), Ρομαντικά έργα φυγής, Ρομαντικά έργα ιδεών, Έργα για τον πόλεμο, Τα Ziegfeld follies και η επιθεώρηση. Το δεύτερο κεφάλαιο, «Η διαμόρφωση της μοντέρνας θεατρικής Αμερικής» (σσ. 343 εξ.), έχει τις εξής θεματικές ενότητες: Εισαγωγικά σχόλια, Χώροι τον μοντέρνου, Η επανάσταση των μικρών θεάτρων (The Neighborhood Playhouse, Washington Square Players – Theatre Guild, Provincetown Players), Νέοι σκηνοθέτες, ηθοποιοί και άλλοι συντελεστές, Μοντέρνο θέατρο και χορός, Ενώσεις, συνδικάτα και δικαιώματα, Θέατρο και πανεπιστήμιο: γόνιμες σχέσεις, Θέατρο και κριτική: επικίνδυνες σχέσεις. Το τρίτο κεφάλαιο, «Ο Eugene O'Neill (1888-1953) και το μοντέρνο αμερικανικό θέατρο» (σσ. 385 εξ.), στρέφεται στη δραματολογία: Εισαγωγικά σχόλια, Περί θεατρικού κανόνα, Βιογραφικά εν συντομία: ένα μεγάλο ταξίδι της μέρας μέσα στη νύχτα, Πρώτη περίοδος: η αναζήτηση, Δεύτερη περίοδος: η στιγμή του μεγάλου καλλιτέχνη. Το τέταρτο, «Το θέατρο της “νέας (λευκής) γυναίκας”» (σσ. 415 εξ.), αφιερώνεται στις γυναίκες-συγγραφείς: Εισαγωγικά σχόλια, Susan Glaspell (1876-1948): η πρωτοπόρος της νεωτερικότητας, Rachel Crothers (1878-1958): ένας Neil Simon γένους θηλυκού, Zoë Atkins (1886-1958) και το μελόδραμα του Broadway, Gertrude Stein (1874-1946): η «άλλη» πρωτοπορία, Sophie Tradwell (1885-1970) και ο ορισμός της Νέας Γυναίκας, Lillian Hellman (1905-1984): η κορυφαία, Επιπλέον ονόματα, Εν περιλήψει. Αντίστοιχα, το πέμπτο κεφάλαιο αφιερώνεται στους μαύρους: «Το θέατρο του “νέου νέγρου”» (σσ. 441 εξ.): Εισαγωγικά σχόλια, Ένα θέατρο από μας για μας, Ο νέος μαύρος των λευκών, Η πτώση της Harlemania, Οι νέες μαύρες. Το έκτο κεφάλαιο γυρίζει σε χρονολογικά κριτήρια: «Το μωσαϊκό της δεκαετίας του 1930» (σσ. 459 εξ.): Εισαγωγικά σχόλια, Τα πρώτα στρατευμένα λαϊκά θέατρα, Federal Theatre Project (FTP): το πρώτο «εθνικό» θέατρο, Group theatre: το πρώτο ensemble, Maxwell Anderson (1888-1959): πολυγραφότατος και ξεχασμένος, Elmer Rice (1892-1967): από τον ρεαλισμό στον εξπρεσιονισμό, Sidney Howard (1891-1939): ο πρόωρος χαμός ενός ταλέντου, Robert Emmet Sherwood (1896-1955): ένας ιδεαλιστής ειρηνιστής, Sidney Kingsley (1906-1995): ο ακραίος ρεαλιστής, John Steinbeck (1902-1968): οι άνθρωποι, τα ποντίκια και η τραγωδία, η αμερικανική κωμωδία: Georg S. Kaufman (1889-1961): ο συν-γραφέας των επιτυχιών, Philip Barry (1896-1949), S. N. Behrman (1893-1973) και η εγχώρια υψηλή κωμωδία, Thornton Wilder (1897-1975) και η οικουμενική κωμωδία, Ολιγόγραφοι αλλά γνωστοί, William Saroyan (1908-1981): ο τροβαδούρος από τη Δυτική ακτή, Λαϊκή παράδοση: μια φθίνουσα πορεία, Γενικά συμπεράσματα λίγο πριν από το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο.

Η ενότητα Β' καλύπτει τα χρόνια 1940-1960: Χρόνια μεσοασιατικής ευδαιμονίας – η Αμερική του Ψυχρού Πολέμου. Περιέχει τέσσερα κεφάλαια. Το πρώτο κεφάλαιο, «Από το έθνος στον εθνικισμό» (σσ. 523 εξ.) περιέχει τις εξής θεματικές ενότητες: Εισαγωγικά σχόλια, Η ουτοπία των προαστίων, Η γυναίκα προ του Ψυχρού Πολέμου, Η Αμερική του Walt Disney: δυστοπίες πίσω από τις ουτοπίες. Ακολουθεί το δεύτερο κεφάλαιο, «Παν(;) αμερικανικό θέατρο» (σσ. 535 εξ.): Εισαγωγικά σχόλια, Το Off Broadway εν συντομία, Περισσότερα Off Broadways: γεωγραφική διασπορά, Η Μέθοδος και οι προεκτάσεις της (Lee Strasberg), Έργα και συγγραφείς: αναζητώντας Μεθοδικά το (υπο)κείμενο, Οι μεταμορφώσεις του μιούζικαλ. Τα δύο άλλα περιεκτικά κεφάλαια αφιερώνονται στους συγγραφείς: το τρίτο στον «Tennessee Williams (1911-1983): ο ποιητής από τον Νότο» (σσ. 573 εξ.), και το τέταρτο έχει τον τίτλο «Η Αμερική του Arthur Miller (1915-2005)» (σσ. 599 εξ.). Ο τόμος κλείνει με «Επιλεγόμενα πρώτου τόμου: προς ένα νέα Ρεαλισμό» (σσ. 623 εξ.), το Χρονολόγιο 1900-1960 (σσ. 627 εξ.), τη βιβλιογραφία (σσ. 645 εξ.), και τα Ευρετήρια (σσ. 671 εξ.).

Παρόμοια δομή έχει και ο δεύτερος τόμος, που καλύπτει τα χρόνια από το 1960 ως το 2009. Και αυτός χωρίζεται σε δύο μεγάλες ενότητες. Η ενότητα Α', «Τα χρόνια μετά τον μοντερνισμό. Η Αμερική του ύστερου καπιταλισμού και της υψηλής τεχνολογίας», έχει μια εισαγωγή και οκτώ κεφάλαια. Η εισαγωγή τιτλοφορείται «Θέατρο και Κοινωνία: από τη δημοκρατία των Πατριωτών στα κοινόβια των χίπις» (σσ. 15 εξ.) και περιγράφει το γενικότερο πολιτικό και πολιτισμικό κλίμα, πραγματοποιώντας και μια αναδρομή: Αμερική: ένα μόνιμα ημιτελές (μυθ)ιστόρημα, Ιστορικά εν συντομία, Μια παλιά τέχνη σε έναν Νέο Κόσμο, Star System και πρώιμος καπιταλισμός, Κοινωνικές και θεατρικές αναταράξεις, Θεατρικός (εκ)μοντερνισμός, Οι πολλές «Αμερικές», Απαγορεύεται το «απαγορεύεται». Το πρώτο κεφάλαιο, «Γενικά σχόλια σε σύνολο 50 Πολιτειών» (σσ. 47 εξ.), ασχολείται με το θεσμικό πλαίσιο της θεατρικής ζωής και έχει τις εξής θεματικές ενότητες: Επιχορηγήσεις και μη κερδοσκοπικό θέατρο, Διαγωνισμοί, εργαστήρια, δημιουργική γραφή: δυνατότητες και αδυναμίες, Από το E pluribus unum στο E pluribus plura, Ο γρίφος του μεταμοντέρνου, Αντιρεαλιστική σκηνογραφία, αναζητώντας τη νέα «Μέθοδο», Περί θεωρίας και κριτικής, Υστερόγραφο. Το δεύτερο κεφάλαιο, «Η εναλλακτική σκηνή: (αντι) σώματα, πτώματα και υβρίδια» (σσ. 73 εξ.), στρέφεται στη μεταπολεμική πρωτοπορία και στις πρώτες performances: Όλος ο κόσμος μια σκηνή, Για μια εναλλακτική ποιητική, Παιγνιώδεις υπερβολές και το θέατρο του γελίου, Body art: η αποθέωση της σωματικότητας, The Living Theatre και τα θέλγητρα του αναρχικού σώματος, The Performance Group και το τελετουργικό σώμα, San Francisco Mime Troupe και το πάσχον κοινωνικό σώμα, Μετά τα (αντι)σώματα τι, Εν τέλει ατελώς. Το τρίτο κεφάλαιο ασχολείται με τη δραματογραφία: «Συγγραφείς μεταξύ Broadway, Off και Off Off Broadway» (σσ. 133 εξ.): Εν αρχή ο Edward Albee (1928-) και η νέα δραματοουργία, Αναζητώντας τον «χαμένο ρεαλισμό», Jean-Claude van Itallie: ένας συγγραφέας με ταλέντο αλλά με ελάχιστο έργο, Ο απαισιόδοξος κόσμος του Ronald Ribman, Robert Patrick: ο πολυγραφότερος όλων, Τα θεατρικά παιχνίδια του Terence McNally και του John Guare, Horovit, Medoff, Margulies: παραβολές και κοινωνικά σχόλια, Lanford Wilson (1937-): η άλλη όψη του αμερικανικού τοπίου, Arthur Kopit (1937-): παρωδία και κριτική, Το Βιετνάμ και ο πόλεμος του David Rabe (1940-). Με τη δραματογραφία καταπιάνεται και το τέταρτο κεφάλαιο, «Νεορεαλιστές και μεταμοντέρνοι: τρεις περιπτώσεις που ξεχωρίζουν» (σσ. 193 εξ.): Sam Shepard (1943-): από τη μοντέρνα ιστορία στη μεταμοντέρνα (μυθ)ιστορία, Παράδοση vs εξέλιξη, Δύση και αμερικανισμός, Η Δύση του Shepard, David Mamet (1947-) και η γοητεία του νεορεαλισμού, Tony Kushner (1956-) και ο πολιτικοποιημένος μεταμοντερνισμός, Επίλογος. Με μια πτυχή των performances ασχολείται το πέμπτο κεφάλαιο: «Εικονολάγνοι και γλωσσολάγνοι

στην εποχή της υψηλής τεχνολογίας» (σ. 253 εξ.): Εισαγωγικά, Τα οντολογικά τοπία του Richard Foreman (1937-), Οι εικονότοποι του Lee Breuer (1937-) και του Mabou Mines, The Wooster Group: «μετά» το The Performance Group, Οι γεωμετρικές κατασκευές των Michael Kirby (1936-1997) και Robert Wilson (1941-), Γλωσσικοί γοίφροι, πνευματικοί γλωσσοδότες, Συνοψίζοντας, Ένας πίνακας για κάποιες χρήσιμες συγκρίσεις (σ. 291 πρόκειται για μια αντιπαράβολη χαρακτηριστικών γνωρισμάτων της Ρεαλιστικής ποιητικής/πρακτικής με τη Μεταμοντέρνα ποιητική/πρακτική, μια σύγκριση που είναι αναγκαστικά κάπως σχηματική και θέλει στα επιμέρους σκέλη της περισσότερη συζήτηση). Το έκτο κεφάλαιο αφιερώνεται στο «Γυναικείο θέατρο: τάσεις και διαστάσεις» (σ. 293 εξ.): Εισαγωγικά, Φεμινιστικά σχήματα και ορισμοί, Για μια νέα ποιητική και θεματογραφία, Megan Terry (1932-): η «μητέρα» του αμερικανικού φεμινιστικού θεάτρου, Rosalyn Drexler (1926-), Rochelle Owens (1936-) και Jane Chambers (1937-1983): παλεύοντας με τους κώδικες, Tian Howe (1937-): πέρα από τον ρεαλισμό, Marsha Norman (1947-): εγκλεισμοί και απεγκλωβισμοί, Paula Vogel (1951-): οριακή γραφή, Wendy Wasserstein (1950-2005): ο κόσμος των μεσοαστών, το γοτθικό χιούμορ της Beth Henley (1952-), Συνοψίζοντας. Το έβδομο κεφάλαιο φέρει τον τίτλο «Η σύγχρονη αμερικανική κωμωδία» (σ. 349 εξ.): Εισαγωγικά, Η γλυκόπικρη κωμωδία του Neil Simon (1927-), Νεότεροι κωμικοί δημιουργοί, Stand-up Comedy. Το όγδοο κεφάλαιο αφιερώνεται στο θέμα «Το μιούζικαλ του Broadway: από το εθνικό στο παγκόσμιο» (σ. 383 εξ.): το μιούζικαλ μετά τον «Ιησού Χριστό», Το Broadway σήμερα με αριθμούς, Το Broadway του μέλλοντος, Το Broadway του Hollywood (ταινίες από παραστάσεις), Δημοφιλείς μουσικές κωμωδίες (στον κινηματογράφο).

Η ενότητα Β΄ έχει τον τίτλο «E pluribus plura. Χρώματα θεάτρου και οι Ηνωμένες Πολιτείες της Αμερικής» και αποτελείται από τρία κεφάλαια. Κεφάλαιο 1, «Κόκκινοι τόποι, λευκές ουτοπίες» (σ. 405 εξ.), ασχολείται με το ινδιάνικο θέατρο: Ινδιάνοι και δυτική φαντασία, Προφορική παράδοση και ινδιάνικο θέατρο, Αμερικανικό θέατρο και Ινδιάνοι, Ινδιάνικο θέατρο και ταυτότητα· κεφάλαιο 2, «Το μαύρο χρώμα της οργής: από τον πολεμικό μοντερνισμό στον διαλλακτικό μεταμοντερνισμό» (σ. 417 εξ.), αναφέρεται αντίστοιχα στο θέατρο των μαύρων: Εισαγωγικά, A Raising in the Sun: ένας καλογραμμένος συμβιβασμός (της Lorraine Hansberry), Imamu Amiri Baraka (1934-): η μαύρη δύναμη, Το θεατρικό τοπίο της στράτευσης, Αντίλογος μετά τον πολεμικό μοντερνισμό, August Wilson (1945-2005): θέατρο για όλους, Adrienne Kennedy (1941-): δωμάτια με θέα το μυαλό, Ntozake Shange (1948-): η φωνή της μαύρης γυναίκας, Η Anna Deavere Smith (1951-) και οι εμπόλεμες φυλές, Η Suzan-Lori Parks (1964-) και οι τρύπες της ιστορίας, Τι είναι το μαύρο εγώ;, Χρονολόγιο (1768-2009) και ένα υστερόγραφο· κεφάλαιο 3, «(Μετα)εθνοτικά τοπία σε εθνικούς τόπους: από τη μονοχρωμία στην πολυχρωμία» (σ. 467 εξ.): Ορισμοί και περιορισμοί εν συντομία, Το εβραϊκό παράδειγμα: από την περιφέρεια στο κέντρο, Το μωσαϊκό των Latinos/as: η ανερχόμενη δύναμη, Εν αρχή οι Chicanos, Luis Valdez και El Teatro Campesino: από τα αριστερά του λόγου στο κέντρο, Guillermo Gómez-Péna: ο (Chicano) πολίτης των συνόρων, Luis Alfaro και Cherri Moraga: η νεότερη γενιά των Chicanos, Από την Κούβα χωρίς Κούβα: Maria Irene Fornes και Caridad Suich. Ασκήσεις δια-γραφής, Ο μαγικός ρεαλισμός των Πορτορικανών, Ο «άλλος» κόσμος του José Rivera (1955-), Migdalia Cruz (1958-) και το πάσχον σώμα του barrio, Ο φουτουριστικός κόσμος του John Jesurun, (Παν;)Ασιατικό θέατρο: με δύναμη από τη δυτική Ακτή, Στερεότυπα: ιδεολογία και αισθητική, Θεατρικά σχήματα, συγγραφείς και η προβληματική της ταυτότητας, Επαναπροσδιορίζοντας την αυτοβιογραφία, (Ανα)κατασκευές ψυχών και σωμάτων, Περί Far West και Far East: η περίπτωση του κινεζικού παραδείγματος, Η Δυτική και

η Ανατολική Butterfly, Ping Chong (1946-), Chay Yew και εθνική ταυτότητα, Ιαπωνικές ταλαντεύσεις, Εν ολίγοις, με πολλές απορίες.

Και ο δεύτερος τόμος κλείνει με «Επιλεγόμενα εφ' όλης της ύλης: τοπία ανοιχτού τέλους» (σσ. 571 εξ.), Παράρτημα (βραβεία): Θεατρικά βραβεία Pulitzer (σσ. 585 εξ.), Θεατρικά βραβεία Tony (σσ. 591 εξ.), Χρονολόγιο 1960-2009 (σσ. 605 εξ.), Πίνακας σημαντικών ονομάτων 1960-2009 (σσ. 623 εξ.), Χρήσιμες ηλεκτρονικές διευθύνσεις (σσ. 629 εξ.), Βιβλιογραφία (σσ. 635 εξ.), Ευρετήρια (σσ. 655 εξ.). Ικανό μέρος του συνολικού όγκου των πάνω από 1000 σελίδων αφορά αναλύσεις δραματικών έργων και δραματοουργών. Ξεχωριστός λόγος πρέπει να γίνει και για την πλούσια εικονογραφία: ανάμεσα σε σπάνια ιστορικά ντοκουμέντα και παλιές φωτογραφίες βρίσκει κανείς και φωτογραφίες από σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις των έργων που αναλύονται· δεν υπάρχει ξεχωριστό ευρετήριο εικονογραφίας και των πηγών της, αλλά οι σχετικές πληροφορίες έχουν ενταχθεί στις εν μέρει εκτενείς λεζάντες. Πρόκειται, στο σύνολό της, για μια πολύ σημαντική μονογραφία, μοναδική στο είδος της, η οποία για πολλά χρόνια θα καλύψει το χώρο της ιστορίας του Αμερικανικού θεάτρου. Για πρώτη φορά ο Έλληνας αναγνώστης μπορεί να σχηματίσει μια συνολική εικόνα. Μακάρι να είχαμε και κάποια ανάλογη θεατρική ιστορία για το νεοελληνικό θέατρο, το οποίο έχει περίπου την ίδια ηλικία με το αμερικανικό, αν και διαφέρει ουσιαστικά στο προφίλ και στην πορεία του.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

DAVID BARNETT, *Rainer Werner Fassbinder and the German Theatre*, Cambridge etc., Cambridge University Press 2005 (digitally printed version 2009) (Cambridge Studies in Modern Theatre), σελ. XII+300, 25 εικ., ISBN 978-0-521-10724-2.

Όταν ο Βαυαρός κινηματογραφιστής, συγγραφέας, ηθοποιός, σκηνοθέτης και διευθυντής θεάτρου Rainer Werner Fassbinder πέθανε το 1982 σε ηλικία 37 ετών από υπερβολική δόση ναρκωτικών, είχε γυρίσει 42 ταινίες και το όνομά του ήταν παγκοσμίως γνωστό ως κινηματογραφιστής και σκηνοθέτης του πρωτοποριακού σινεμά. Γύρω από την ασύλληπτη παραγωγικότητά του δημιουργήθηκαν γρήγορα μυθεύματα και σκανδαλοθηρικές ιστορίες, οι οποίες βρήκαν είσοδο και σε μονογραφίες και βιογραφίες, που βρίθουν, ακόμα και σήμερα, από μια σειρά ανακρίβειες. Οι σοβαρές εργασίες για τον Fassbinder σπανίζουν, με τη θεατρική του δραστηριότητα δεν έχει ασχοληθεί σχεδόν κανείς, για τον δραματογράφο υπάρχουν ελάχιστες μελέτες (π.χ. J. Firaza, *Die Ästhetik des Dramenwerkes von Rainer Werner Fassbinder. Die Struktur der Doppeltheit*, Frankfurt/M. etc. 2002). Αυτό το κενό έρχεται να καλύψει η μονογραφία του David Barnett από το University College του Δουβλίνου, που έκανε και χρονοβόρες αρχειακές μελέτες και πήρε συνεντεύξεις από όλους τους συνεργάτες του, ο οποίος συνδέει το φαινόμενο Fassbinder και με τις ιδιόζουσες δομές του (δυτικο)γερμανικού θεάτρου, που χαρακτηρίζεται από την αποκέντρωση, την γενναία επιχορήγηση των «θεάτρων της πόλεως» και την εξουσιαστική δύναμη των Intendanten, των καλλιτεχνικών διευθυντών, που είναι ελεύθεροι να πειραματίζονται, σχεδόν ανεξάρτητα από τους οικονομικούς υπολογισμούς της επιτυχίας. Οι ιδιαιτερότητες αυτές χαρακτηρίζονται και από τα βίαια γεγονότα στη συνέχεια του 1968, που έφερε στη σκηνή μια ολόκληρη νέα γενιά σκηνοθετών (βλ. τώρα M. Carlson, *Theatre is more beautiful*

than war: German Stage Directing in the Late Twentieth Century, Iowa City: Iowa University Press, 2009, σελ. xiv+226, 20 illustrations), με κύριες ερμηνευτικές γραμμές το Regietheater και την Klassikerzertrümmerung («κατακερματισμό των κλασικών»), που αποβλέπει στη ριζική αναμόρφωση των δραματικών κειμένων και την «τυραννία του σκηνοθέτη» ο οποίος επιβάλλει σε όλους τις αισθητικές του λύσεις και τις ερμηνευτικές του γραμμές.

Όλ' αυτά τα εξηγεί ο συγγρ. στην Introduction (σ. 1 εξ.). Τα κεφάλαια του βιβλίου ακολουθούν την σταδιοδρομία του Fassbinder σχετικά με το θέατρο. Ξεκινάει με ένα «αντιεξουσιαστικό» Kellertheater στο Μόναχο, όπου ο νεαρός θαμώνας και ηθοποιός αντικαθιστά άλλον ηθοποιό που έχει αρρωστήσει, γίνεται μόνιμο στέλεχος, τελικά διευθυντής και ανεβάζει και δικά του έργα: κεφ. 1, «The roots of the *antiteater*» (σ.12 εξ.)· δίνει, όπως σε όλα τα κεφάλαια, αρχικά την ευρύτερη εικόνα, εδώ για το ρόλο και την κρίση των Κρατικών Θεάτρων, την ανανέωση του θεάτρου πρώτα από τους δραματογράφους της δεκαετίας του 1960 και ύστερα από τους σκηνοθέτες, περιγράφει το πολιτικό underground, την αρχή της καριέρας του Fassbinder στο «action-theater» στο Μόναχο, ρεπερτόριο και παραστάσεις (π.χ. το *Βρίζοντας το κοινό* του Peter Handke, μια *Αντιγόνη*), τις πρώτες συμμετοχές του Fassbinder στις παραστάσεις, τις σκηνοθεσίες του εκεί και το ρεπερτόριο, ανεβάζει το δικό του έργο *Katzelmacher* (ξενεργάτης στη Γερμανία από τον Νότο) κτλ. Το δεύτερο κεφάλαιο, «1968 and all that» (σ. 62 εξ.), ξεκινά με τα γεγονότα του 1968 και τις συνέπειες που είχαν για τη θεατρική ζωή στη Γερμανία, την ίδρυση του αντιεξουσιαστικού *antiteater* (επίτηδες γράφεται λάθος και χωρίς κεφαλαίο γράμμα στην αρχή), όπου ο Fassbinder σκηνοθετεί μεταξύ άλλων και τα δικά του έργα, υπεισέρχεται στο θέμα της σχέσης του Fassbinder με τον Μπρεχτ (κάνει πολιτικό και στρατευμένο θέατρο χωρίς άμεσο πολιτικό περιεχόμενο αλλά χρησιμοποιώντας τις μεθόδους της αποστασιοποίησης), κάνει αντι-ψυχολογικό θέατρο, χρησιμοποιώντας multimedia-εφέ, το ρεπερτόριο και την πρόσληψη (*Orgie Ubu*h κατά τον *Ubu Roi*, *Ιφιγένεια* του Γκαίτε, τα δικά του έργα).

Το τρίτο κεφάλαιο, «Beyond Bavaria» (σ. 120 εξ.), παρακολουθεί τη θεατρική του δραστηριότητα εκτός Βαυαρίας: οι σκηνοθεσίες του θεάτρου της Βρέμης υπό τον Peter Zadek (*La bodega del Café* του Goldoni 1969), οι φιλμικές του παραγωγές αυτής της περιόδου, σκηνοθετώντας δικά του έργα (*Τα πικρά δάκρυα της Petra von Kant* κτλ.), το 1971 φεύγει από τη Βρέμη (βλ. το έργο του *Bremer Freiheit* για μια φόνισσα του 19^{ου} αιώνα, από τα πιο πολυπαιγμένα έργα του), το 1973 σκηνοθετεί στο Bochum την *Hedda Gabler* και άλλα έργα. Το τέταρτο κεφάλαιο, «The big time» (σ. 175 εξ.), περιγράφει τη φάση, όπου ο Fassbinder γίνεται διευθυντής του Theater am Turm (TAT, Το θέατρο στον πύργο) της Φραγκφούρτης το 1974, γνωστό και σήμερα για τις πρωτοποριακές του παραστάσεις, όπου εισάγει το διοικητικό μοντέλο της Mitbestimmung (συλλογικές αποφάσεις όλων των μελών του θεάτρου), που οδήγησε τελικά σε μια πτώση της ποιότητας των παραστάσεων· εκεί ανεβάζει το έργο του Handke *Die Unvernünftigen sterben aus* (*Οι παράλογοι εξαφανίζονται*), και μεταξύ άλλων την *Δεσποινίδα Τζούλια* και τον *Θείο Βάνια*.

Το τελευταίο κεφάλαιο, «Post Frankfurt, post mortem» (σ. 218 εξ.) ασχολείται με την τελευταία του σκηνοθεσία, *Frauen in New York* στο Αμβούργο το 1976, αμερικανικό έργο της C. L. Boothe, που ήταν τεράστια επιτυχία στο Broadway από το 1936 ως το 1938, και με το θεατρικό έργο του *Der Müll, die Stadt und der Tod* (*Τα σκουπίδια, η πόλη και ο θάνατος*) για την πόρνη Rosemarie Nitribitt, που βρέθηκε το 1957 δολοφονημένη στα 24 της χρόνια· η μορφή ενός πλούσιου Εβραίου, που κυριαρχεί οικονομικά στην πόλη, δημιουργεί πολλές δημόσιες διαμαρτυρίες και το έργο τελικά δεν ανεβάζεται (αυτό μετά το θάνατό του, ήδη στα 1985)· στα κατάλοιπα του Fassbinder βρέθηκαν και θεατρικά έργα, τα οποία δεν έχουν καν εκδοθεί ακόμα. Ο «Epilogue» (σ. 251 εξ.) συνοψίζει την ιδιαίτερη υφολο-

γία των σκηνοθεσιών του Fassbinder, που χρησιμοποιεί και πολλά φιλικά στοιχεία, και υπεισέρχεται και στην ανάλυση της δραματογραφίας του· είναι ενδεικτικό, όπως φαίνεται από έναν πίνακα των ανεβασμάτων δικών του έργων στις γερμανόφωνες χώρες της Ευρώπης και σε άλλες χώρες (σ. 258), ότι έργα όπως η *Bremer Freiheit*, παρά τη μεγάλη τους εντοπιότητα, έχουν ανεβαστεί εξίσου συχνά και εκτός των γερμανόφωνων χωρών (131 σκηνοθεσίες από το 1971· συνολικά τα έργα του έχουν ανεβαστεί 517 φορές παγκοσμίως). Τα αποτελέσματα αυτής της απρόσμενης πρόσληψης σχολιάζονται ως εξής: «If we turn to the broader view and consider the plays as an oeuvre, we may discern two major features. First, Fassbinder is truly an international figure in the theatre, as well as in the cinema. He is more performed abroad than he is in the German-speaking countries, although both figures are large enough to indicate a major interest over the years. The playwright has been able to go beyond his own context and connect with other cultures in Europe and further afield. Second, Fassbinder is becoming increasingly popular over time. Although there is a steady increase in productions from the late 1960s to the 1980s, there is an explosion after 1989 with almost three-fifth of the productions taking place in this period. The publication in German of a single fifteen-play volume in 1991 may well have made the dramatist popular at home, but this does not explain the enormous upswing in staging in the rest of the world. The plethora of productions might indicate that an engagement with the drama began in the wake of Fassbinder's death in 1982 but only reached a critical mass once the biographical fuss had subsided. Whatever complex grounds led to the global fascination, certain of the plays have signaled enduring qualities which mark Fassbinder as a playwright whose work has been undervalued by scholarship for far too long» (σσ. 259 εξ.).

Η βιβλιογραφία (σσ. 264 εξ.) με τα primary materials πιστοποιεί και την ποιότητα των αναζητήσεων σε αρχεία, στον Τύπο, στο ίδρυμα Fassbinder και παντού· η ίδια η βιβλιογραφία των βοηθημάτων πείθει και για την αμφίβολη ποιότητα των περισσότερων άρθρων ή βιογραφιών που έχουν κυκλοφορήσει. Η βιβλιογραφία διαθέτει και έναν κατάλογο των συνεντεύξεων που πήρε ο συγγρα. Η ενδιαφέρουσα αυτή μονογραφία τελειώνει με ένα ευρετήριο (σσ. 286 εξ.). Με την εργασία του David Barnett, ο Fassbinder εγγράφεται και στους δραματογράφους του σύγχρονου θεάτρου, αλλά και στους σκηνοθέτες θεατρικών παραστάσεων. Όπως δηλώνει και ο ίδιος, η φιλική του δουλειά έχει γονιμοποιήσει τόσο τη δραματογραφία όσο και τη σκηνοθετική του πρακτική στο θέατρο, και αντίθετα, τα πειράματα και οι αναζητήσεις της σκηνής βρήκαν έκφραση και στην κινηματογραφική του δραστηριότητα.

ΒΑΛΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ERIKA FISCHER-LICHTE – BARBARA GRONAU – CHRISTEL WEILER (eds.),
Global Ibsen. Performing Multiple Modernities, New York - London, Routledge
2011, σελ. xii+279, εικ., ISBN 978-0-415-87713-8.

Βιβλία για τον Ίψεν έχω παρουσιάσει σ' αυτό το περιοδικό αρκετές φορές. Ο Νορβηγός, του οποίου τα έργα υπάρχουν μόνο σε μεταφράσεις (και τα νορβηγικά του δεν γράφονται πια σήμερα ούτε στη Νορβηγία), αποδείχτηκε από τους πιο σταθερούς παράγοντες του σύγχρονου θεάτρου, από το 1970 όχι μόνο στην Ευρώπη ή στον δυτικό κόσμο αλλά και παγκοσμίως. Ακριβώς σ' αυτή την ανά την υφήλιο πρόσληψη είναι αφιερωμένος ο τόμος αυτός, που δημοσιεύει τα πρακτικά ενός συνεδρίου, που οργανώθηκε το 2006 στο

Βερολίνο με την ευκαιρία των 100 χρόνων από τον θάνατο εκείνου του δραματοουργού που βρίσκεται στην απαρχή του μοντερνισμού και συνενώνει στο έργο του περισσότερο από ένα αισθητικά ρεύματα: τα έργα του, και ακόμα περισσότερο οι παραστάσεις τους, συνδέονταν με κοινωνικούς αγώνες για τη γυναικεία χειραφέτηση και εναντίον της κοινωνικής υποκρισίας στον ηθικοδιδασκισμό και τη σεμνοτυφία της αστικής κοσμοθεωρίας. Ο τόμος, με τα 17 κεφάλαιά του, αναφέρεται σε παραστάσεις του Ίψεν σε 17 χώρες και θίγει δύο βασικά προβλήματα: της σχέσης του κειμένου με την παράσταση, και της σχέσης ενός κειμένου της ευρωπαϊκής παράδοσης με θεατρικές μορφές άλλων πολιτισμών.

Αυτά και πολλά άλλα αναπτύσσει η Erika Fischer-Lichte στην Introduction (σσ. 1 εξ.), όπου αναλύονται και εν συντομία όλα τα κεφάλαια. Οι 17 ανακοινώσεις οργανώνονται σε τρεις θεματικές ενότητες. Η πρώτη αφορά τη *Νόρα* και την *Έντα Γκάμπλερ*: «What Happened to the Women's Liberation Movement? *A Doll's House* and *Hedda Gabler* on Stage». Συμπεριλαμβάνει τα κεφάλαια 1-7. Στη Νότια Αφρική μας μεταφέρει το πρώτο κεφάλαιο: T. Hauptfleisch – J. van Lill, «Ibsen on the Platteland. The First Professional Production of *A Doll's House* in Afrikaans Goes on Tour (1929)» (σσ. 19 εξ.) – το έργο παίχθηκε 200 φορές σ' όλη τη χώρα, δεν σημείωσε αρνητικές αντιδράσεις εκ μέρους του συντηρητικού πληθυσμού και είχε σημαντική επίδραση στη διαμόρφωση του νοτιοαφρικανικού θεάτρου (προσφέρεται και πίνακας των κυριότερων ιφενικών παραστάσεων από το 1915 ως το 2006). Κάθε κεφάλαιο διαθέτει μια σύνοψη στην αρχή, υποσημειώσεις και βιβλιογραφία στο τέλος. Το δεύτερο κεφάλαιο υπογράφει ο Marvin Carlson και αφορά την Αμερική: «Ibsen's *A Doll's House* in America» (σσ. 38 εξ.): δίνει το ιστορικό των παραστάσεων του από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα, το οποίο αποδείχθηκε ιδιαίτερα σημαντικό για το γυναικείο κίνημα και τελειώνει με την ανάλυση της παραγωγής του Lee Breuer το 2003. Μετά σειρά έχει η Αυστραλία: η J. Martin, «*A Doll's House* in the Antipodes» (σσ. 53 εξ.) περιγράφει τις αρνητικές αντιδράσεις των αποίκων στην πρώτη παράσταση του 1889 και αναλύει στη συνέχεια ανεβασματα του 1989 στο Sydney και την παράσταση του Breuer που είχε έρθει το 2006 στην Αυστραλία. Ο E. Durbach μας μεταφέρει στον Καναδά: «Canajun-eh? Finding a House for Nora in Canada» (σσ. 65 εξ.), και συζητά τις παραστάσεις του Ch. McFarland στο Vancouver το 1987 και του P. Hinton στο Montreal 2006, τεκμηριώνοντας τις στρατηγικές της μεταφοράς στα «καθ' ημάς» των Καναδών. Συνεχίζοντας τον εξευρωπαϊκό γεωγραφικό κύκλο ο M. Mori παρουσιάζει «Women's Issues and a New Art of Acting. *A Doll's House* in Japan» (σσ. 75 εξ.), ξεκινώντας με την πρώτη παράσταση στην Ιαπωνία το 1911, όπου για πρώτη φορά εμφανίστηκε γυναίκα στη σκηνή, και τη δική του παραγωγή «Double Nora» 2005, όπου πραγματοποιείται ένας σκηνικός συγκερασμός του παραδοσιακού θεάτρου NO με το σύγχρονο ευρωπαϊκό. Ύστερα στενεύει ο γεωγραφικός κύκλος: T. Rosenberg, «Against Love. Nora and Hedda on the Contemporary Scandinavian Stage» (σσ. 89 εξ.), εστιάζοντας σε μια παραγωγή της *Νόρας* στο Gothenburg της Σουηδίας 2004 και σε μία της *Έντα Γκάμπλερ* στην Κοπεγχάγη 2006. Και η παγκόσμια περιδιάβαση σ' αυτή την ενότητα τελειώνει στην Αγγλία: Maria Shevtsova, «Deborah Warner directs *Hedda Gabler*. Mercurial Pistols» (σσ. 102 εξ.), όπου η ανάλυση, μετά από ένα σύντομο ιστορικό των σχετικών παραστάσεων, σταματά στην παραγωγή του 1991, που ανεβάστηκε πρώτα στο Δουβλίνο και ύστερα στο Λονδίνο.

Το δεύτερο μέρος στρέφεται στις παραστάσεις άλλου έργου, «Performing *Peer Gynt*. Negotiating Cultural Identity»: καλύπτει τα κεφάλαια 8-12. Την αρχή κάνει ο N. Selaiha, «*Peer Gynt* by the Pyramids in Giza» (σσ. 117 εξ.), που δίνει ένα σύντομο ιστορικό της παρουσίας του Νορβηγού στην Αίγυπτο (αραβικές μεταφράσεις), όπου σπάνια παίζεται, για να σταθεί στο τέλος στην παραγωγή του 2006 κάτω από τις πυραμίδες του Giza. Στη

Μέση Ανατολή μας πηγαίνει και το επόμενο κεφάλαιο, F. Rokem, «*Peer Gynt in Israel. A National Hero Returning from Exile?*» (131 εξ.)· το έργο αποκτά για τους Εβραίους μια ιδιαίτερη σημασία σχετικά με την έννοια της «επιστροφής στην πατρίδα»· συζητούνται παραστάσεις του Habimah το 1952 και το 1971, και το 2003 στο αραβο-εβραϊκό θέατρο στο Yaffo με τίτλο «*Peer Gynt Goes on His Travels*». Το επόμενο κεφάλαιο όμως μας μεταφέρει στη Νότια Αμερική: T. Menezes, «*Antunes Filho's Peer Gynt. A Remarkable Production of Ibsen in Brazil*» (σσ. 148 εξ.)· η παραγωγή έγινε το 1971 και η μορφή του ονειροπόλου κεντρικού ήρωα, με φόντο την στρατιωτική χούντα και τη λογοκρισία απέκτησε μια άλλη (αρνητική) σημασία. Και επιστροφή στην Ευρώπη: C. Naugrette, «*Patrice Chéreau's Peer Gynt. A Renewed Reception of Ibsen's Theater in France*» (σσ. 166 εξ.)· η παραγωγή ολόκληρου του κεμένου (η παράσταση κράτησε επτά ώρες) έγινε το 1981, και ένας και μοναδικός ηθοποιός υποδυόταν τον κεντρικό ήρωα από τα 17 ως τα 70 χρόνια του. Το τέλος της θεματικής ενότητας αυτής κάνει ο C. Risi, «*Werner Egk's Peer Gynt in Berlin 1938. Opera and Politics*» (σσ. 176 εξ.).

Η τρίτη θεματική ενότητα δεν εστιάζει σ' ένα συγκεκριμένο έργο: «*Modernization of Society and the Emergence of a New Theater*»· περιέχει τα κεφάλαια 13-17. Την αρχή κάνει ο Πλάτων Μαυρομούστακος, «*Ghosts and Gods. Ibsen, Tragic Actors and Modern Tragedies in 20th Century Greek Theater Practice*» (σσ. 191 εξ.), που ξεκινά με ένα σύντομο ιστορικό των ελληνικών παραστάσεων αυτού του έργου, στέκεται ύστερα στις ιστορικές ερμηνείες του Αλέξη Μινωτή και της Κατίνας Παξινοῦ, για να καταλήξει στο *Στη χώρα Ίψεν* του Καμπανέλλη. Ο W. Ning μας πηγαίνει ύστερα στην Κίνα: «*An enemy of the People. The Play That Anticipates the Future*» (σσ. 202 εξ.), όπου το έργο έχει παρουσιαστεί τρεις φορές, 1927, 1996 και 2005/6 (αναφέρω εδώ και τη μονογραφία του K. Tam, *Ibsen in China 1908-1997: A critical-annotated bibliography of criticism, translation and performance*, Hong Kong 2001). Και από εκεί στην πρόωγη Ανατολική Γερμανία: B. Gronau, «*An Enemy of the People as a "Trojan Horse"*». Frank Castorf Stages Ibsen in the German Democratic Republic 1988» (σσ. 215 εξ.). Την ιστορική παράσταση του *Rosmersholm* στη Φλωρεντία του 1906 με την Eleonora Duse και σκηνοθεσία του Edward Gordon Craig παίρνει ως αφετηρία η L. Caretti, «*Eleonora Duse and Gordon Craig's Lost Ibsen*» (σσ. 225 εξ.), «χαμένος Ίψεν» γιατί τα σχέδιά τους για τον *John Gabriel Borgman* και τη *Γυναίκα της θάλασσας* δεν πραγματοποιήθηκαν ποτέ. Στη θεατρική ιστορία ανήκει και το τελευταίο κεφάλαιο, του D. Trubotchkin, «*"A Brilliant Failure". Rosmersholm at the Moscow Art Theater (1908) and Its First Studio (1918)*» (σσ. 243 εξ.), αναλύοντας την παράσταση του Στανισλάφσκι και αυτή του Βαχτάνγκοφ, που θεωρήθηκε μεγάλη επιτυχία.

Ο τόμος κλείνει με τα βιογραφικά των συγγραφέων (σσ. 257 εξ.), καθώς και τα ευρετήρια για ονόματα, έργα και έννοιες. Οι μεθοδολογικές επιλογές και η θεματική εμβέλεια των ανακοινώσεων ποικίλλει από σύνθετες παραστασιολογικές ανασκοπήσεις και ιστορικές πραγματείες έως απλές περιγραφές συγκεκριμένων παραγωγών, που πλησιάζουν πλέον μια απαιτητική θεατρική κριτική. Μολοντούτο, η επικαιρότητα του Ίψεν στην εποχή της παγκοσμιοποίησης τεκμηριώνεται με τον καλύτερο τρόπο· ή καλύτερα: πώς ο Ίψεν (και η πρόσληψή του) λειτουργεί ο ίδιος ως παράγοντας της παγκοσμιοποίησης.

PETER RABY (ed.), *The Cambridge Companion to Harold Pinter*, Second edition, Cambridge, Cambridge University Press 2009 (first edition 2001), σελ. XX+323, 1 εικ., ISBN 978-0-521-71373-3.

Η δεύτερη έκδοση του συλλογικού τόμου των Πανεπιστημιακών Εκδόσεων του Cambridge για τον Harold Pinter ακολούθησε το θάνατό του το 2008 και τον παρουσιάζει πλέον ως νομπελίστα (2005). Αυτό ανάγκασε τον εκδότη να προσθέσει έναν καινούργιο χρονολογικό πίνακα έργων και δραστηριοτήτων του (σσ. XII εξ.), οδήγησε επίσης στην προσθήκη τριών νέων κεφαλαίων, ενώ άλλα κεφάλαια έχουν διευρυνθεί. Ο Pinter είναι χωρίς άλλο μια εμβληματική μορφή στο δεύτερο μισό του 20^{ου} αιώνα, ηθοποιός, συγγραφέας σεναρίων του κινηματογράφου, δραματοουργός και ποιητής, αλλά και ανεξάρτητη κριτική φωνή στα πολιτικά τεκταινόμενα των τελευταίων δεκαετιών και ο μεγαλύτερος Άγγλος δραματογράφος της μεταπολεμικής εποχής. Αυτά αναφέρει και αναλύει ο εκδότης στη σύντομη Introduction (σσ. 1 εξ., μαζί με μια σημείωση για τη δεύτερη έκδοση). Εκεί καθορίζονται και οι στόχοι της έκδοσης: «This collection of essays does not attempt to be exhaustive. A much larger book would be necessary. A number of considerations informed the choice of topics and authors. It centers on Pinter's writing for the theatre, the most enduring and accessible form of his writing, and also, by its nature, the most open to reinterpretation. There are some inevitable gaps, for example in Pinter's writing specifically for radio or television, and this is partly deliberate, since the performance aspect of those events is difficult to recapture, unlike the relative accessibility of film. The writers include both academics and theatre professionals (in any event not mutually exclusive categories), and in many of the essays there is a strong explicit or implicit sense of the performance dimension. The collection acknowledges the worldwide interest in Pinter, with chapters on Pinter in specifically Russian and Irish contexts, and by the inclusion of authors from the United States, Spain and Israel, as well as from Ireland and the United Kingdom. Some of the essayists have been writing on Pinter for many years, and attended the first productions of the early plays; some have come to respond to his work comparatively recently. We share a common enthusiasm, but not, I hope, an indiscriminating one. One factor struck me, as editor: even where topics were quite tightly defined, the writers tended to move, at some point, towards an overview, suggesting that Pinter's dramatic writing has, collectively, a strong coherence, a sense of continuity and evolution, and forms a body of work that invites constant re-evaluation. This collection seeks to offer one such set of perspectives» (σ. 3).

Τα συνολικά 19 κεφάλαια ομαδοποιούνται σε τρεις θεματικές ενότητες: 1) «Text and Context», 2) «Pinter and Performance» και 3) «Reactions to Pinter». Η πρώτη ενότητα απαρτίζεται από επτά μελετήματα. Ξεκινά με τον Austin Quigley, «Pinter, politics and postmodernism (1)» (σσ. 7 εξ.): κάθε άρθρο συνοδεύεται από υποσημειώσεις στο τέλος ή/και references. Ακολουθούν τα εξής κεφάλαια: 2. του John Stokes, «Pinter and the 1950s» (σσ. 27 εξ.), 3. της Francesca Coppe, «The sacred joke: comedy and politics in Pinter's early plays» (σσ. 43 εξ.), 4. του Peter Raby, «Tales of the city: some places and voices in Pinter's plays» (σσ. 456 εξ.), 5. του Ronald Knowles, «Pinter and twentieth-century drama» (σσ. 74 εξ.), 6. του Steven H. Gale, «Harold Pinter, screenwriter: an overview» (σσ. 88 εξ.) και 7. της Mary Luckhurst, «Speaking out: Harold Pinter and freedom of expression» (σσ. 105 εξ.), παίρνοντας αφορμή από την περίφημη «Επιστολή προς τον πρόεδρο Bush» το 2003, όπου τον κατηγορεί ως εγκληματία πολέμου (δύο χρόνια αργότερα πήρε το βραβείο Νόμπελ).

Το δεύτερο μέρος, που εστιάζει στις παραστάσεις, περιέχει έξι μελετήματα: 8. του Richard Allen Cave, «Body language in Pinter's plays» (σσ. 123 εξ.), 9. του Michael

Pennington, «Harold Pinter as director» (σσ. 146 εξ.), 10. του Peter Hall, «Directing the plays of Harold Pinter» (σσ. 160 εξ.), 11. του Charles Evans, «Pinter in Russia» (σσ. 170 εξ.), 12. του Anthony Roche, «Pinter and Ireland» (σσ. 195 εξ.), 13. του John Stokes, «Pinter's late tapes» (σσ. 216 εξ.), για την τελευταία παράσταση του συγγρ. ως ηθοποιός στην *Τελευταία ταινία του Krapp* για δέκα, όλο κι όλο, παραστάσεις στο Royal Court τον Οκτώβριο του 2006. Το τρίτο μέρος ασχολείται με την πρόσληψη και απήχηση των έργων του συγγρ. και περιέχει επίσης έξι μελετήματα: 14. του Drew Milne, «Pinter's sexual politics» (σσ. 233 εξ.), 15. του Yael Zarhy-Levo, «Pinter and the critics» (σσ. 249 εξ.), 16. του Harry Derbyshire, «Pinter as celebrity» (σσ. 266 εξ.), της Mireia Aragay, «Pinter, politics and postmodernism (2)» (σσ. 283 εξ.), 18. του Steve Waters, «The Pinter paradigm: Pinter's influence on contemporary playwriting» (σσ. 297 εξ.) και 19. του John Fowles, «Afterword: Harold Pinter and cricket» (σσ. 310 εξ.). Ο διαφωτιστικός τόμος κλείνει με μια βιβλιογραφία (σσ. 312 εξ.), το Main Index (σσ. 316 εξ.) και ένα Works Index (σσ. 322 εξ.). Ο τόμος εντάσσεται επάξια στη μεγάλη σειρά των *Cambridge Companions To...*, που συμπεριλαμβάνει ένα ικανό μέρος της παγκόσμιας λογοτεχνίας, παρουσιάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο κοντά στους 100 συγγραφείς και άλλα τόσα ειδικευμένα θέματα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

WOLFGANG STING – NORMA KÖHLER – KLAUS HOFFMANN – WOLFRAM WEISSE – DOROTHEA GIESSBACH (eds.), *Irritation und Vermittlung. Theater in einer interkulturellen und multireligiösen Gesellschaft* [Ερεθισμός και διαμεσολάβηση. Θέατρο σε μια διαπολιτισμική και πολυθρησκευτική κοινωνία], Berlin, Lit - Verlag 2010 (Scena 4), σελ. 229, ISBN 978-3-643-10065-8.

Ενώ οι διαπολιτισμικές παραστάσεις των δεκαετιών του 1970 και του 1980 έχουν δημιουργήσει μια αρκετά εκτεταμένη βιβλιογραφία και βρίσκονταν για καιρό στο ερευνητικό στόχαστρο της Θεατρολογίας (βλ. Β. Πούχνερ, «Ανθρωπολογία και θεατρολογία: Από την εθνο-θεατρολογία στις διαπολιτισμικές παραστάσεις και στις performances», *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20^{ου} αιώνα*, Αθήνα 2003, σσ. 143-238), ο σύγχρονος προβληματισμός κεντρίζεται γύρω από το θέμα, κατά πόσο το σημερινό γερμανικό θέατρο είναι έκφραση μιας κοινωνικής πραγματικότητας, η οποία χαρακτηρίζεται πλέον σε όλες τις χώρες της Ευρώπης από διαπολιτισμικότητα και πολυθρησκευτικότητα. Ο προκείμενος τόμος εστιάζει και σ' έναν άλλο προβληματισμό, που αφορά τη θρησκεία και το θέατρο· προκύπτει από ένα συμπόσιο, που έγινε στο Αμβούργο τον Δεκέμβριο του 2008, με θέμα «Διάλογος Θεάτρου και Θρησκείας – το θέατρο σε μια διαπολιτισμική και πολυθρησκευτική κοινωνία», όπου συγκεντρώθηκαν θεατρολόγοι, θρησκευολόγοι και παιδαγωγοί, καθώς και εκπρόσωποι από διάφορες άλλες οργανώσεις, για να ανταλλάξουν απόψεις για το θέμα και να παρουσιάσουν γερμανικά projects, σκηνικά και παιδαγωγικά, τα οποία καθρεφτίζουν την κοινωνική αυτή πραγματικότητα και τον σχετικό προβληματισμό. Οι εισηγήσεις ομαδοποιούνται γύρω από τέσσερις έννοιες: διάλογος – πώς οι τέχνες θεματοποιούν το Άλλο και Διαφορετικό σε πολιτισμό και θρησκεία, ερεθισμός – πού βρίσκονται τα όρια ή και τα ταμπού της παρουσίασης θρησκευτικών περιεχομένων και προβλημάτων, διαμεσολάβηση – ποιές μορφές και τακτικές διαμεσολάβησης μπορούν να ενισχύσουν τον διάλογο ανάμεσα στους

πολιτισμούς και τις θρησκείες, projects – ποιά είναι τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα επιτυχημένων projects του θεάτρου σχετικά με τις αισθητικές ή και παιδαγωγικές τους αρχές. Σύμφωνα με τις έννοιες και τους προβληματισμούς αυτούς διαμορφώνονται οι θεματικές ενότητες του τόμου.

Η ενότητα «Διάλογος» έχει τέσσερις εισηγήσεις: ο διευθυντής του Αμβουργιανού θεάτρου «Thalia», U. Khuon, αναπτύσσει την άποψη, πως το θέατρο δεν μπορεί να λύσει κεντρικά ζητήματα της πίστης ή της θρησκείας, αλλά θεματοποιεί βασικές καταστάσεις της ζωής (σσ. 9 εξ.). Ο W. Sting περιγράφει από την άποψη της θεατρικής παιδαγωγικής, σκηνικές μορφές μιας διαπολιτισμικής συνεργασίας, όπως διαμορφώνεται στο σημερινό θεατρικό τοπίο της Γερμανίας (σσ. 21 εξ.). Ο W. Weibe παρουσιάζει την περίπτωση και την εργασία του Αμβουργιανού «Διακλαδικού Κέντρου: οι παγκόσμιες θρησκείες σε διάλογο» (σσ. 31 εξ.), ενώ ο βερολινέζος ηθοποιός, σκηνοθέτης και μεταφραστής R. Hallas δίνει παραδείγματα από τη δική του εμπειρία των διαπολιτισμικών παραστάσεων (σσ. 47 εξ.). Στην ενότητα «Ερεθισμός» συγκεντρώνονται μόνο δύο εισηγήσεις: ο Chr. Balme αναλύει τις αντιδράσεις στην παράσταση της όπερας *Ideomeneo* του Μότσαρτ από τον Neuenfels, όπου στη σκηνή παρουσιάζονται τα κομμένα κεφάλαια των τεσσάρων ιδρυτών των μεγάλων θρησκειών του κόσμου (σσ. 57 εξ.), ενώ η K. Keim αναλύει, κάτω από τον τίτλο «Ο Αλλάχ δεν είναι ξένος», το υβριδικό τοπίο των αντιδράσεων του γερμανικού θεάτρου στην διαπολιτισμικότητα της κοινωνίας, ασκώντας, από αυτή την άποψη, δριμύτατη κριτική στο σύγχρονο γερμανόφωνο θέατρο (σσ. 71 εξ.). Στην ενότητα «Διαμεσολάβηση» υπάρχουν τέσσερις συμβολές: ο J. Herrmann αποβλέπει στη συνέργεια και συνεργασία της αισθητικής με τη θεολογία και τη διαπολιτισμικότητα (σσ. 87 εξ.). Ο M. Morgenstern ερμηνεύει την ιστορία του Rabbi Elisier από τον *Talmud* ως αρχική σκηνή της συνάντησης του Εβραϊσμού με τους άλλους πολιτισμούς στην ελληνιστική εποχή (σσ. 101 εξ.), ενώ ο P. M. Chiangong αναλύει το σύγχρονο αφρικανικό ρεπερτόριο δραματογραφίας από την άποψη της διαχείρισης της διαπολιτισμικότητας, δίνοντας ιδιαίτερη έμφαση στη μετα-αποικιοκρατική δραματογραφία (σσ. 111 εξ.). Η N. Köhler προβάλλει τη δική της μέθοδο μιας «βιογραφικής» δραματογραφίας. Στη θεατρική ενότητα «Projects» συγκεντρώνονται συνολικά έξι ανακοινώσεις, οι οποίες εστιάζουν σχεδόν όλες σε σχολικές παραστάσεις στην ίδια την πόλη του Αμβούργου.

Ο τόμος δίνει την εντύπωση πως η Γερμανία, που ποτέ δεν είχε σημαντικές αποικίες αλλά αποτελεί η ίδια χώρα προορισμού οικονομικής μετανάστευσης, έχει να υπερνικήσει ακόμα σημαντικές αντιστάσεις στον διαχειρισμό και την αισθητική θεματοποίηση του «ξένου» στοιχείου, στην παιδαγωγική επεξεργασία μιας κοινωνικής πραγματικότητας, όπου η ενσωμάτωση και απορρόφηση είναι πολιτισμικές αρχές που προκηρύσσονται αλλά δεν υλοποιούνται, αν κρίνει κανείς ιδίως από την τουρκική μειονότητα της τρίτης και τέταρτης γενιάς, που συσπειρώνεται γύρω από μια ταυτότητα σχεδόν εχθρική προς τη χώρα που τους φιλοξενεί. Σ' αυτές τις διαδικασίες «ομαλής» συμβίωσης και ανάπτυξης μιας πιο σύνθετης πολιτισμικής ταυτότητας, το σχολικό θέατρο μπορεί να παίξει έναν σημαντικό ρόλο και στον σκοπό αυτό, ακριβώς, αφιερώνεται ο τόμος αυτός.

PERI EFE (ed.), *Hayal perdesinde ulus, deđişim ve geleneđin icadi* [Nation, Change and Invention of Tradition on the Shadow Screen], Istanbul, Tarih Vakfi Yurt Yayınları 2013, σελ. XII+246, πολλές εικ., ISBN 978-975-333-291-0.

Με την αναγνώριση του θεάτρου σκιών ως προστατευόμενη πολιτισμική κληρονομιά της Τουρκίας από την UNESCO και με την ανακήρυξη της Κωνσταντινούπολης/Konstantiniyye/İstanbul σε ευρωπαϊκή πολιτισμική πρωτεύουσα το 2009, όπου το θέατρο σκιών του Karagöz είχε μια τιμητική θέση στις πολιτισμικές εκδηλώσεις, οι μελέτες για το οθωμανικό και τουρκικό θέατρο σκιών έχουν πολλαπλασιαστεί, αν και στα χρόνια πρωύτερα, πάντως μετά τη στροφή του αιώνα, σημειώθηκε μια αξιοσημείωτη εκδοτική κίνηση με μνημειώδεις εκδόσεις σαν το *Torn is the curtain, shattered is the screen, the stage all in ruins. Yarı Kredi Karagöz Collection*, Istanbul 2004 ή το *Gölgenin Renkleri / Colours of Shadows / Couleurs de Reflet*, Ankara 2008, όπως και την επανέκδοση της κλασικής τρίτομης συλλογής έργων του Karagöz, του Cevdet Kudret από το 1968-1970, το έτος 2004 (*Karagöz*, İstanbul 2004, σελ. 1339). Το πολύ καλά εικονογραφημένο πολιτισμικό περιοδικό *Toplumsal Tarih* αφιέρωσε το 2009 τον 181^ο τόμο στο βαλκανικό και τουρκικό θέατρο σκιών, όπου δημοσιεύτηκε και η δική μου συγκριτική μελέτη για τη γεωγραφία και ιστορία του οθωμανικού θεάτρου σκιών στη νοτιοανατολική Ευρώπη: «Osmanlı gölge tiyatrosunun. Yayılışı, işlevi, asimilasyonu», *Toplumsal Tarih* 181 (2009), σσ. 46-69 (4^ο), που ανάγεται στη μελέτη «Das osmanische Schattentheater auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft. Verbreitung, Funktion, Assimilation», *Südost-Forschungen* 56 (1997), σσ. 151-188 (ως «Schwarzauge Karagöz und seine Geschichte auf der Balkanhalbinsel zur Zeit der Türkenherrschaft» επίσης στον τόμο *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, τ. 1, Wien - Köln - Weimar 2006, σσ. 97-132), η οποία σε πρώτη μορφή είχε δημοσιευτεί στα ελληνικά το 1985 (*Οι βαλκανικές διαστάσεις τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 1985, σελ. 109, βλ. και «Ο Καραγκιόζης στα Βαλκάνια. Η προϊστορία του ελληνικού θεάτρου σκιών», *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σσ. 253-288). Μετά την παρουσίαση των σύντομων βιογραφικών των συγγραφέων που συνέβαλαν στον τόμο και τη σύντομη εισαγωγή της εκδότριας Peri Efe ακολουθεί η πρώτη μελέτη, του Fan Pen Chen, συγγραφέα μιας μονογραφίας για το κινεζικό θέατρο σκιών (*The Chinese Shadow Theater and Popular Religion and Women Warriors*, Mc Gill and Queens Univ. Press 2007), για το θέατρο σκιών στην ασιατική ήπειρο από την Τουρκία έως την Κίνα (σσ. 1-47), η οποία ανάγεται σε ένα άρθρο του στις *Asian Folklore Studies* 62 (2003), σσ. 23-64, με πολύ εκτεταμένη βιβλιογραφία. Ακολουθεί η μελέτη του Daryo Mızrahi για τον οθωμανικό Karagöz (σσ. 48-61), που αναπαράγει ένα σχετικό άρθρο του περιοδικού *Toplumsal Tarih* 181 (2009), σσ. 48-55. Στη συνέχεια δημοσιεύεται η δική μου συγκριτική μελέτη για το οθωμανικό θέατρο σκιών στη βαλκανική χερσόνησο την εποχή της Τουρκοκρατίας (σσ. 64-88), η οποία προέρχεται από μια αγγλική ανακοίνωση στο Διεθνές Συμπόσιο *Ottoman Empire & European Theatre. II. The Time of Joseph Haydn (1732-1809). From Sultan Mahmud I to Mahmud II (r. 1730-1839)*, στην Κωνσταντινούπολη το 2009. Στη συνέχεια ακολουθεί η τουρκική μετάφραση μιας κλασικής μελέτης της επίδρασης του οθωμανικού Karagöz στο παραδοσιακό κουνκλοθέατρο της Ρουμανίας, της Eugenia Popescu-Judetz (σσ. 89-110), η οποία αποδίδει το γαλλικό της άρθρο «L'influence des Spectacles Populaires Turcs dans les Pays Roumains», *Studie et Acta Orientalia* V-VI (1967), σσ. 337-355. Στη μνήμη της άλλωστε έχει αφιερωθεί όλος ο τόμος. Στη Βοσνία οδηγεί ύστερα μια σύντομη μελέτη της Svetlana Slapšak (σσ. 111-119, εδώ αναφέρεται και μια νεώτερη μονογραφία, του Zoran Lukić, *Karadžoz*, Saraybosna 2002, Tuzla 2007). Η ίδια η εκδότρια, Peri Efe, βυζαντινολό-

γος με σπουδές στο πανεπιστήμιο της Βιέννης, προσφέρει ύστερα τη συνεισφορά της για τον ελληνικό Καραγκιόζη και τον καραγκιοζοπαίχτη Σωτήρη (σσ. 120-138), ενώ με την ψυχολογική-κοινωνιολογική ερμηνεία του οθωμανικού θεάτρου σκιών από τον Sabri Esat Siyavuşgil (*Karagöz: Psiko-sosyolojik bir deneme*, Ankara 1941, στα αγγλικά και γαλλικά) ασχολείται ύστερα ο Sertan Batur (σσ. 139-161)· ακολουθεί ένα συλλογικό άρθρο για την αισθητική του θεάτρου σκιών (σσ. 162-174). Εξαιρετική σημασία και αξία έχει όμως η βιβλιογραφία του M. Sabri Koz (σσ. 175-240), όπου καταλογογραφούνται συνολικά 51 τουρκικές χειρόγραφες ή έντυπες φυλλάδες· για τον Karagöz στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου βλ. S. Öztürk, «Karagöz Co-Opted: Turkish Shadow Theater of the Early Republic (1923-1945)», *Asian Theatre Journal* 23/2 (2006), 171 αυτοτελή δημοσιεύματα για το θέατρο σκιών και 282 άρθρα και μελέτες· συνολικά πάνω από 500 λήμματα. Αυτό σημαίνει ότι μαζί με τα 1200 λήμματα που έχουν συγκεντρωθεί για το ελληνικό θέατρο σκιών (όπου αναφέρονται και άρθρα και μελέτες για το αραβικό, οθωμανικό και βαλκανικό θέατρο σκιών)²⁰ υπάρχει τώρα ένα εξαντλητικό βιβλιογραφικό ντοκουμέντάρισμα του παραδοσιακού θεάτρου σκιών στην ανατολική Μεσόγειο, πράγμα που ενδεχομένως δικαιολογεί και μια ξεχωριστή δημοσίευση. Αλλά η βιβλιογραφία αυτή προσφέρει ακόμα περισσότερο: περίπου 150 φωτογραφίες από εξώφυλλα χειρόγραφων ή έντυπων τουρκικών φυλλάδων και συλλογών σχετικών έργων καθώς και εξώφυλλα από αυτοτελή δημοσιεύματα με την αριθμητική παραπομπή στην προηγούμενη βιβλιογραφία (σσ. 225-240). Ο ταπεινός τόμος τελειώνει με ένα ευρετήριο ονομάτων και τόπων (σσ. 241-246). Μια σύνοψη σε μια από τις κύριες ευρωπαϊκές γλώσσες θα ήταν ευχής έργον. Κατ' αυτόν τον τρόπο το τομίδιο αυτό αποτελεί μια σημαντική συμβολή στη διερεύνηση του θεάτρου σκιών στη νοτιοανατολική Ευρώπη και είναι ταυτόχρονα και μια ένδειξη, ότι οι σχετικές τουρκικές δημοσιεύσεις κερδίζουν συν τω χρόνω σε επιστημονική σοβαρότητα και δέχονται και συγκριτικές προσεγγίσεις που ξεπερνούν τα στενά εθνικά όρια.

ΒΑΛΠΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Maske und Kothurn 55 (Βιέννη 2009), τεύχ. 1-2, σελ. 380, εικ., τεύχ. 3, σελ. 230, εικ., τεύχ. 4, σελ. 113, εικ., ISBN 978-3-205-78333-6.

Τα ετήσια τεύχη του περιοδικού του Ινστιτούτου για την Επιστήμη του θεάτρου, του κινηματογράφου και της τηλεόρασης στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης, για το έτος 2009, συμπεριλαμβάνουν δύο τεύχη που αφορούν τον κινηματογράφο και ένα διπλό που ασχολείται αποκλειστικά με την Θεατρολογία. Το τρίτο, που εκδίδεται με την εκδοτική φροντίδα των Klemens Gruber και Barbara Wurm αφορά, άλλη μια φορά, τον Ρώσο πρωτοπόρο της φιλικής τέχνης, Dziga Vertov: «Digital Formali σμ. Die kalkulierten Bilder des Dziga Vertov», ενώ το τέταρτο, με εκδότες τους Andrea B. Braidt και Elisabeth Büttner, τον John Cassavetes: «John Cassavetes. Filmmaker». Το πρώτο διπλό τεύχος, με εκδότες τους Stefan Hulfeld και Birgit Peter και τίτλο «Θεατρολογία στον 20^ο αιώνα» («Theater/Wissenschaft

²⁰ Β. Πούχνερ, «Σύντομη αναλυτική βιβλιογραφία του θεάτρου σκιών στην Ελλάδα», *Λαογραφία* 31 (1976-78), σσ. 294-324 και 32 (1979-81), σσ. 370-378, καθώς και τη συνέχιση της βιβλιογραφίας στο άρθρο «Σύντομη αναλυτική

βιβλιογραφία του ελληνικού θεάτρου σκιών (1977-2007) με συμπληρώσεις για τα προηγούμενα έτη», *Παράβασις* 9 (2009), σσ. 423-496 με συνολικά 1198 λήμματα.

im 20. Jahrhundert») παρουσιάζει τις εισηγήσεις σ' ένα συνέδριο, που οργανώθηκε το 2008 στη Βιέννη για τα 65 χρόνια από την ίδρυση του εκεί Ινστιτούτου Θεατρολογίας και αποπειράται να δώσει μια νέα εποπτεία στις αρχές της επιστήμης αυτής σε διάφορες χώρες της Ευρώπης και σε διάφορες πόλεις από την αρχή του 20^{ου} αιώνα. Το εγχείρημα είναι ενδιαφέρον, γιατί βλέπουν το φως της δημοσιότητας εξελίξεις και γεγονότα, τα οποία δεν έχουν βρεθεί ως τώρα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος της ιστοριογραφίας του κλάδου και τροποποιεί ορισμένες αντιλήψεις και απομυθοποιεί ορισμένα κλισέ για τις αρχές της Θεατρολογίας. Από τις 32 εισηγήσεις του συνεδρίου δημοσιεύονται εδώ οι 22. Την αρχή κάνει ο Peter W. Marx, ο οποίος παρουσιάζει την περίπτωση της μετέπειτα διευθύντριας τσίρκου Paula Busch, που ήταν να γράψει τη διδακτορική της διατριβή στο θεατρολογικό Ινστιτούτο του Βερολίνου κάτω από τον Max Herrmann (15 εξ.)· με παράδειγμα αυτή την περίπτωση, ο συγγρ. δείχνει τη διασύνδεση της Θεατρολογίας από την αρχή α) με τη θεατρική πράξη και β) με τα θέματα γενικότερα. Μια άλλη πτυχή της πρώιμης Θεατρολογίας παρουσιάζει η Julia Danielczyk: τη Διεθνή Έκθεση για Μουσική και Θέατρο στη Βιέννη το 1892 (σσ. 26 εξ.), που έδωσε τις βάσεις για τη μεγάλη θεατρική συλλογή της Δημοτικής Βιβλιοθήκης της Βιέννης, η οποία θα μπορούσε να θεωρηθεί κατ' αυτόν τον τρόπο, το πρώτο ερευνητικό ινστιτούτο θεατρικής ιστοριογραφίας.

Στις αρχές της Θεατρολογίας στην προεπαναστατική Ρωσία στρέφεται ύστερα η Gerda Baumbach, παίρνοντας αφορμή από τα θεατρολογικά δοκίμια του Meyerhold (σσ. 39 εξ.), αναφερόμενη όμως και στην «Ιστορία του ρωσικού θεάτρου» του V. Vsevolodski (Gerngross) 1929 (βλ. της ίδιας «Immer noch Theatralität. Historisch-kritische Erwägungen in Anbetracht der russischen Theaterhistoriographie des frühen 20. Jahrhunderts», R. Münz, *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätgefügen*, Berlin 1998, σσ. 9-59) και άλλους ερευνητές σαν τον A. A. Gvozden, που συνδέονταν με τον Max Herrmann στο Βερολίνο. Στο επίκεντρο των αναλύσεων βρίσκονται οι θεατρολογικές παραδόσεις του Meyerhold το 1918 και 1919 (που έχουν δημοσιευτεί μόλις το 2000: *Lekcii 1918-1919*, Moskva 2000), αλλά και οι απόψεις του για τη Θεατρολογία στο χρονικό διάστημα 1934-1939. Επίσης στην προεπαναστατική Ρωσία μας μεταφέρει η Swetlana Lukanitschewa που αναλύει την «αναστηλωτική» ιστορική μέθοδο του Nikolai Evreinov και τα πειράματά του στο Starinnij Teatr της Αγίας Πετρούπολης (σσ. 73 εξ.): εκεί ανεβάστηκαν το 1907 *Οι τρεις μάγοι* σε κείμενο του ίδιου του Evreinov ως δείγμα μεσαιωνικού θρησκευτικού θεάτρου, το ποιμενικό δράμα *Le Jeu de Robin et Marion* καθώς και το *Miracle de Théophile* του Rutebeuf ως παράδειγμα μεσαιωνικού μυστηρίου.

Το επόμενο κεφάλαιο παρουσιάζουν άγνωστες ή λιγότερα γνωστές πτυχές της Θεατρολογίας στις γερμανόφωνες χώρες: η Corinna Kirschstein για τον Albert Köster και τη δράση του στη Λειψία στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (σσ. 83 εξ.), η Eva Krivanec για τις αναφορές του θεάτρου στον πόλεμο στην πρώιμη Θεατρολογία κατά τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο (σσ. 99 εξ.), η Mechthild Kirsch για την προσωπικότητα του Bruno Th. Sator-Neumann (1886-1943) στη Θεατρολογία του Βερολίνου (σσ. 117 εξ.), το θεώρημα της απαρχής του μεσαιωνικού θεάτρου σε αρχαιογερμανικές τελετές αναλύει κριτικά η Katrin Kröll (σσ. 133 εξ.), το ογκώδες τρίτομο *Εγχειρίδιο της Επιστήμης του Θεάτρου* του Carl Niessen επανεξετάζει από την πλευρά της εθνολογίας και μιας μεταμοντέρνας γραφής ο Lutz Ellrich (σσ. 175 εξ.), την ίδρυση του θεατρολογικού Ινστιτούτου της Βιέννης διαφωνεί η Birgit Peter (σσ. 193 εξ.), τις αρχές των κινηματογραφικών σπουδών ο Christian Cargnelli (σσ. 213 εξ.), ενώ το ερευνητικό πρόγραμμα για τα μαθηματικά και τη μηχανική στο θέατρο του Μπαρόκ γύρω στα 1970 σχολιάζει ο Jan Lazardzig (σσ. 227 εξ.).

Ακολουθούν κεφάλαια για τη σχέση της Θεατρολογίας με τη θεατρική πρακτική στο Πανεπιστήμιο Humboldt του τέως Ανατολικού Βερολίνου, του Joachim Fiebach (σσ. 247 εξ.), για την Εφαρμοσμένη Θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο του Hildesheim (σσ. 257 εξ.), τη Θεατρολογία στην Πολωνία (σσ. 275 εξ.), για την εκπαίδευση των ηθοποιών (σσ. 285 εξ.), το θεατρο-παιδαγωγικό συνέδριο στο Δυτικό Βερολίνο το 1973 (σσ. 303 εξ.), για τη σχέση της θεατρικής θεωρίας με τη σκηνική πράξη (σσ. 315 εξ.), την ιστορία του χορού (σσ. 325 εξ.), τους ballets russes στο Παρίσι στις αρχές του 20^{ου} αιώνα (σσ. 335 εξ.), την έννοια του «embodiment» (σσ. 347 εξ.), τη δογματικότητα των σύγχρονων συζητήσεων γύρω από το θέατρο (σσ. 359 εξ.). Ο τόμος, εκτός από τα άρθρα για τη Ρωσία και την Πολωνία, χαρακτηρίζεται από μια σαφώς γερμανοκεντρική εσωστρέφεια, η οποία εντούτοις καθρεφτίζει τον δυναμισμό της σημερινής Θεατρολογίας στις γερμανόφωνες χώρες.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

Maske und Kothurn 58 (2012) τεύχ. 1, σελ. 118, εικ., AU ISSN 0025-4606, ISBN 978-3-205-7887-8.

Το Ινστιτούτο θεατρολογίας, κινηματογράφου και της επιστήμης των media του Πανεπιστημίου της Βιέννης, που μοιράζει τώρα τα τέσσερα τεύχη του περιοδικού του ανάμεσα σε τρεις επιστήμες, ξεκίνησε τη χρονιά 2012 με ένα τεύχος, το οποίο έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί αναφέρεται στην τύχη του χορού όχι μόνο σε παραστάσεις του αρχαίου θεάτρου αλλά του σύγχρονου θεάτρου γενικότερα: Genia Enzelberger – Monika Meister – Stefanie Schmitt (eds.), «Auftritt Chor. Formationen des Chorisches im gegenwärtigen Theater» [Η εμφάνιση του χορού. Μορφοποιήσεις του χορικού στοιχείου στο σύγχρονο θέατρο]. Ο προβληματισμός είναι καιρικός, γιατί το χρονικό στοιχείο δεν ήταν μόνο εκείνη η σύμβαση του αρχαίου δράματος που περισσότερο δυσκόλευε τους σκηνοθέτες έως την εποχή του Max Reinhardt, αλλά παραμένει ένα αμφιλεγόμενο, αισθητικά και θεωρητικά, ζήτημα και της σύγχρονης θεατρικής παραγωγής, που έλκει και απωθεί ταυτόχρονα τους παραγωγούς θεατρικών παραστάσεων σε μια εποχή, όπου ατομικότητα και μαζικότητα έχουν φτάσει ταυτόχρονα σε ακραίες εκφάνσεις και συμπεριφορές, και ο αποστασιοποιητικός ρόλος του χορού ανοίγει άπειρες δυνατότητες «χρήσης» και εφαρμογής σε ένα μη-ιλλουζιονιστικό θέατρο που επιχειρεί να διακόψει τους μηχανισμούς της ταύτισης και να εισάγει ένα διαμεσολαβητικό medium ανάμεσα στο σκηνικό γίνεσθαι και την πρόσληψη. Αυτό τονίζει και ο πρόλογος των εκδοτών (σσ. 7-10). Ο χορός, ήδη στην αρχαιότητα, είναι κάτι σαν τη συλλογική φωνή μιας συμ-/αντι-πολίτευσης, μέσα στη μαζικότητά της μια δυνατή φωνή, ανάλογα με τον τρόπο παρουσίασης του χορού και τον αριθμό των μελών του καθώς και τον τρόπο εκφοράς του λόγου του (βλ. τους χορούς του Reinhardt).

Οι συμβολές στο τεύχος αυτό δεν έχουν τόσο επιστημονικό παρά αισθητικό-περιγραφικό χαρακτήρα. Αυτό ισχύει για το σύντομο άρθρο του Klaus Händl (σσ. 11-12) αλλά όχι για το μελέτημα της Ulrike Hass, που κατέχει την έδρα της Θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο του Bochum, για την προέλευση του χορού (σσ. 13-30): δεν εστιάζει τόσο στην πραγματική προέλευση του χορού από τη διονυσιακή ποίηση των διθυράμβων, αλλά στη χρονική προτεραιότητα των μελών των τραγικών χορών σχετικά με τους ήρωες: είναι συνήθως ντόπιοι που προϋπάρχουν στο χώρο της δράσης, «αυτόχθονοι», «γηγενείς» στην κυριολεξία· ως παράδειγμα αναλύει τα χορικά των *Επτά επί Θήβαις* και των *Ικέτιδων* καθώς και την παράσταση των *Περσών* της Claudia Bosse το 2006 στη Γενεύη και

τη Βιέννη, και το 2008 στο Braunschweig με 340 μέλη του χορού, που ήταν πραγματικά πολίτες της πόλης: ο χορός προϋπάρχει πριν από τους πρωταγωνιστές και την υπόθεσή τους και θα υπάρξει και μετά από το τέλος της τραγωδίας. Με χορικές συνθέσεις στη σκηνή ασχολείται και η Evelyn Annuss, από τον Einar Schleeφ ως το «Public Movement» του Tel Aviv και τα πειράματα του Radioballett «Ligna» στο Αμβούργο (σσ. 31-46). Για τη χρήση του χορού σε θεατρικές παραστάσεις των δύο τελευταίων δεκαετιών βλ. και M. D. Passos de Carvalho, *Szene vor dem Palast. Die Theatralisierung des Chors im Theater Einar Schleeφs*, Frankfurt/M. 1999. Στη συνέχεια ο Hajo Kurzenberger, ομότ. καθ. Θεατρολογίας στο Hildesheim, αναλύει την παράσταση *Οιδίπους και τα παιδιά του* σε σκηνοθεσία του Sebastian Nübling (Ζυρίχη 2011), ένα συμπύλημα του *Οιδίποδος επί Κολωνώ*, *Επτά επί Θήβας*, *Φοίνισσες* και *Αντιγόνη* σε διαφορετικές μεταφράσεις, και *Αντιγόνη* του Stephan Müller (Βιέννη 2011) (σσ. 47-54), η Margen Waffenschmied εστιάζει σε μια παράσταση της *Μήδειας* στη Στουτγκάρδη το 2007, σε σκηνοθεσία του Volker Lösch, όπου ο χορός αποτελείται από 16 Τουρκάλες (σσ. 55-66), η Monika Meister (έδρα Θεατρολογίας στη Βιέννη) δημοσιεύει μια συνέντευξη με τον Josef Szeiler, που ήταν διευθυντής του πειραματικού θεάτρου TheaterAngelusNovus 1981-88 της Βιέννης και παρουσίασε το 1983 τον *Προμηθέα δεσμώτη* (σσ. 67-76), ενώ τη σύνθεση *Der Chor irrt sich gewaltig (Κάνει μεγάλο λάθος ο χορός)* του René Pollesch αναλύει η Christine Standfest (σσ. 77-88), ενώ η Christine Schmidt παρουσιάζει μια σύγκριση των *Περσών* του Αισχύλου, της μετάφρασης/διασκευής του Heiner Müller και της παράστασης του Dimiter Gottscheff (σσ. 89-102). Ο René Pollesch βρίσκεται και πάλι στο στόχαστρο άλλης μελέτης, της Laurette Burgholzer, που αναλύει το κωμικό στοιχείο των χορικών συνθέσεων του σκηνοθέτη (σσ. 103-114). Το ερευνητικό ενδιαφέρον για το «μετα-δραματικό» θέατρο βρίσκεται ένα συμμετρικό ανάλογο στο ενδιαφέρον για το «προ-δραματικό» θέατρο, για να χρησιμοποιήσω δύο όρους που διατύπωσε ο Hans-Thies Lehmann.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ANNA MALIZU – MEDANA WEIDENT – IRINA WOLF (eds.), *Das rumänische Theater nach 1989. Seine Beziehungen zum deutschsprachigen Raum* [Το ρουμανικό θέατρο μετά το 1989. Οι σχέσεις του με τον γερμανόφωνο χώρο], Berlin, Frank & Timme 2001 (Forum: Rumänien, vol. 8), σελ. 441, εκ., ISBN 978-3-86596-290-4.

Στη σειρά του «Forum: Ρουμανία», την οποία εκδίδει η Αυστρο-Ρουμανική Εταιρεία, κυκλοφόρησε ένας τόμος, ο οποίος ασχολείται με το σύγχρονο ρουμανικό θέατρο μετά την πτώση της Σοβιετικής Ένωσης και τον πολιτικό και πολιτιστικό απεγκλωβισμό της χώρας από τον Κομμουνισμό, μια εξέλιξη που την έφερε πιο κοντά στην Κεντρική Ευρώπη λόγω των ιστορικών σχέσεων της Τρανσυλβανίας, η οποία ήταν και χώρα του στέμματος της Αψβουργικής Μοναρχίας. Ο χαρακτήρας του τόμου είναι κυρίως πληροφοριακός, αλλά όχι μόνο, γιατί δίνει στο σύνολό του μια πανοραμική άποψη των εξελίξεων σε μια βαλκανική χώρα, όπου το θέατρο έπαιζε πάντα έναν σημαντικό ρόλο και τα αισθητικά επιτεύγματα αποσπούσαν, ακόμα και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, διεθνή προσοχή και αναγνώριση. Αυτό επισημαίνει τόσο ο Πρόλογος όσο και η σύντομη Εισαγωγή. Τα σύντομα κεφάλαια διαρθρώνονται σε θεματικές ενότητες. Η πρώτη ασχολείται με την εξέλιξη

του ρουμανικού θεάτρου από το 1989 και αριθμεί τρία άρθρα: το πρώτο, του γνωστού θεατρολόγου της Σορβόνης, George Banu, παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί είναι ρουμανικής καταγωγής (σ. 19 εξ.)· πράγματι το άρθρο ξεκινά με στοχασμούς γύρω από την ταυτότητά του, για να εκβάλλει ύστερα σε μια περιγραφή των κυριότερων ρουμανικών παραστάσεων που έχει δει στο χρονικό αυτό διάστημα των 20 ετών (από την *Αρχαία τριλογία* του Andrei Șerban ως τον *Faust* του Silviu Purcărete). Μια εποπτεία του ρουμανικού θεάτρου των τελευταίων ετών δίνει ο Nicolae Prelipceanu (σ. 43 εξ.) και η Cristina Moderanu δίνει στην Irina Wolf μια συνέντευξη για το προφίλ των σημερινών ρουμανικών θεατρικών παραγωγών (σ. 51 εξ.).

Όλα τα άρθρα είναι μεταφρασμένα από τα ρουμανικά, με εξαίρεση το πρώτο που γράφτηκε στα γαλλικά. Η επόμενη θεματική ενότητα εστιάζει στα χαρακτηριστικά της ρουμανικής σκηνης σήμερα και αριθμεί πολλά άρθρα: η Daniela Magiaru για τα θεατρικά φεστιβάλ (σ. 61 εξ.), η Miruna Runcan για δημοσιεύματα σχετικά με το θέατρο (σ. 67 εξ. – το περιοδικό *Teatrul* 1956-1990 μετονομάστηκε *Teatrul azi* [Το θέατρο σήμερα], από το 1996 ως *Scena*), η Elisabeta Pop για τις σημαντικές προσωπικότητες ηθοποιών στο ρουμανικό θέατρο (σ. 75 εξ.), ο Adrian Mihalache για την σκηνογραφία και τους σκηνογράφους (σ. 87 εξ.), η Alina Mazilu δημοσιεύει μια συνέντευξη με τον σκηνογράφο Helmut Stürmer (σ. 97 εξ.), ο οποίος έκανε την εκπαίδευσή του στη Ρουμανία, εργάζεται όμως από το 1977 σε διάφορες ευρωπαϊκές σκηνές, η Mihaela Michailon περιγράφει ορισμένες σύγχρονες performances (σ. 109 εξ.), η Cristina Modreanu αναλύει διάφορες παραστάσεις με χρήση των τεχνολογικών μέντια (σ. 115 εξ.), ο Ion Parhon ασχολείται με την επίδραση ξένων καλλιτεχνών στο σημερινό ρουμανικό θέατρο (σ. 123 εξ.), με τις μνήμες από την σοσιαλιστική εποχή στη ρουμανική σκηνή ασχολείται η Andreea Dumitru (σ. 135 εξ.), τη Βεσσαραβία καλύπτει η Larisa Turea (σ. 147 εξ.).

Η επόμενη θεματική ενότητα αφιερώνεται στους σκηνοθέτες: ο Ioan Parhon για τους σκηνοθέτες που γύρισαν μετά το 1989 από το εξωτερικό (σ. 157 εξ.), Andrei Șerban, Vlad Mugur, Silviu Purcărete κι άλλοι, πρωτόκολλα από πρόβες με τον Andrei Șerban δημοσιεύει η Iulia Popovici (σ. 165 εξ.), με την καλλιτεχνική προσωπικότητα του Silviu Purcărete ασχολείται η Oltița Cîntec (σ. 173 εξ.), ο Mircea Morariu με τον Mihai Măniuțiu, η Oltița Cîntec με τον Alexandru Dabija (σ. 189 εξ.), η Iulia Popovici με τον Radu Afrim (σ. 199 εξ.), η Alina Mazilu παίρνει ένα interview από τον Radu-Alexandru Nica (σ. 205 εξ.) και οι Medana Weident και Irina Wolf παρουσιάζουν λημματικά μια ολόκληρη σειρά από νεαρούς σκηνοθέτες (σ. 215 εξ.). Άλλη θεματική ενότητα εστιάζει στους δραματογράφους: ο Ștefan Peca δίνει μια γενική εποπτεία για τη σύγχρονη ρουμανική δραματογραφία (σ. 227 εξ.), η Daniela Magiaru παρουσιάζει τον Matei Vișniec (σ. 235 εξ.), η Alina Nelega προσπαθεί να εντοπίσει ορισμένα χαρακτηριστικά γνωρίσματα της νέας δραματογραφίας (σ. 245 εξ.), η Mirella Nedelcu-Patureau παρουσιάζει την Alina Nelega (σ. 253 εξ.), η Medana Weident ασχολείται με τις επιτυχίες της Gianina Cărbunariu (σ. 263 εξ.), στη σταδιοδρομία από το Βουκουρέστι ως τη Νέα Υόρκη παρακολουθεί η Medana Weident σε μια συνέντευξη την Saviana Stănescu (σ. 269 εξ.), ενώ η ίδια παρουσιάζει και την νεαρή Mihaela Michailon (σ. 277 εξ.). Άλλη θεματική ενότητα ασχολείται με τα θέατρα: η Irina Wolf παρουσιάζει παραδοσιακές και πρωτοποριακές σκηνές στο Βουκουρέστι (σ. 283 εξ.), σε άλλο άρθρο το ACT-Theater (σ. 295 εξ.), η Alina Malizu τις σκηνές της πόλης Sibiu (σ. 301 εξ.), όπως και η Irina Wolf σε μορφή συνέντευξης (σ. 311 εξ.), η Anca Hațiegan παρουσιάζει τα θέατρα της πόλης Cluj-Napoca της Τρανσυλβανίας (σ. 319 εξ.), η οποία έχει και ένα συγγενικό θέατρο (σ. 327 εξ.), η Alina Mazila τα τρία θέατρα της πόλης Timișoara - Temeșwar (σ. 335 εξ.), όπως και η Irina Wolf με μια συνέντευξη (σ. 343 εξ.).

Η τελευταία θεματική ενότητα ασχολείται με τις ανταλλαγές με το εξωτερικό: για την ανατολικοευρωπαϊκή δραματολογία στο «Λαϊκό Θέατρο» της Βιέννης (σσ. 355 εξ.), για το Pygmalion-Theater του Ρουμάνου σκηνοθέτη Geirun Tino στη Βιέννη (σσ. 363 εξ.), για το παιδικό θέατρο της Βιέννης και τις θυγατρικές του σκηνές στη Ρουμανία (σσ. 371 εξ.), την παρουσία θεατρικών έργων του Thomas Bernhard και Peter Handke στις ρουμανικές σκηνές (σσ. 377 εξ.), για τα ρουμανικά έργα στο Europa Theater Central στη Βόννη (σσ. 387 εξ.), για ρουμανικά έργα και Ρουμάνους σκηνοθέτες στις σκηνές του Παρισιού (σσ. 391 εξ.). Ακολουθεί ακόμα ένας Επίλογος (σσ. 401 εξ.), μια Σύνοψις (σσ. 403 εξ.), το βιογραφικό των συγγραφέων (σσ. 411 εξ.), ένα γενικό ευρετήριο (σσ. 423 εξ.) και οι φωτογραφίες (σσ. 427 εξ.). Ο ενημερωτικός τόμος εκπληρεί απόλυτα τους στόχους του· θα ήταν ευχής έργο να είχαμε και για άλλες βαλκανικές χώρες μια παρόμοια συστηματική και σφαιρική πληροφόρηση.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

SUMMARIES

CONSTANTINA GEORGIADI

The first encounters of Modern Greek theatre with Spanish dramaturgy
in 19th century

The reception of Spanish dramaturgy in Modern Greek theatre has been an unexplored field of contemporary research. During the last quarter of nineteenth century, Spanish theatre was introduced onto the Greek stage and although some of the most important masterpieces of Spanish drama were translated (or were transformed) for the Greek audience, the dramaturgy of Calderon de la Barca or José Echegaray, did not finally flourish. The most successful presentation of Spanish theatre on Greek stage, was that of the famous zarzuela *La Gran Via*, performed in Athens during 1894 by an Italian troupe, leading Greek theatre to the creation of Athenian theatre Review, in a time of modernization and urbanization of modern Greek society. This paper explores the terms and conditions which enabled Spanish theatre to appear on the Greek stage during 19th century and follows the contribution of the journalist and playwright Ioannis Kambouroglou to establish Spanish dramaturgy in the Greek theatre.

KAITI DIAMANTAKOU-AGATHOU

Ioannis Gryparis and his «mysterious» Euripides.
Essays of an unaccomplished translation

With no doubt, Ioannis Gryparis is most famous and consecrated in the modern Greek theatre history due to his translations, first, on Aeschylus and, later, on Sophocles, many of which have been connected –during Gryparis’ lifetime but also later on– with some important moments in the course of the revival of ancient Greek tragedy (Delphic Festivals, inauguration of the National Greek Theatre, first open-air performance at Epidaurus’ theatre, et al.). Nevertheless, Gryparis had also shown interest in Euripides’ work, since his early (lost today) essays on *Iphigenia* during his university studies and until his translation of the *Bacchae*, the only euripidean tragedy that Gryparis seems to have had completed in the 1930s. From 1931 until 1941 (short before his death), Gryparis published three times three extant extracts of his translation of the *Bacchae*, whose entire publication had been announced in 1938, but was never realized afterwards. The reasons why Gryparis himself and his epigones did not proceed to the publication (and the scenic presentation) of the *Bacchae* remain unknown, while the non-accessibility to Gryparis’ entire archive, kept in the Society of Greek Writers, prohibits any effort to throw light to this mysterious absence. On the contrary, the research into the partial archive of the poet-translator, which is kept in the Hellenic Literary and Historical Archive, has brought into life a Gryparis’ manuscript (not mentioned nowhere

else) which proposes a modern Greek translation of Euripides' *Electra*, v. 54 ff. These four «essays» on Euripides' work are published here, thanks to the generous license of the directors of the revue *Nea Estia* and the Hellenic Literary and Historical Archive.

GREGORY IOANNIDIS

Vassilis Ziogas' unknown (?) dramatic texts; *Mummy* (1959)

Our research in Vienna enriches Vassilis Ziogas' bibliography with some remarkable new evidences. The findings include anecdotes and hitherto known theatrical texts which, as it seems, will become reference points for both Ziogas' development and Ziogas' general worldview. The first finding, which is the subject of this article, concerns one-act play entitled *Mummy*, which Ziogas wrote in 1959. *Mummy* was identified in the records of the publishing house of Vienna «EPHE-LANT VERLAG», at the suggestion of Ziogas' close friend and translator, Professor Otto Staininger. It is a relatively legible type of document, with notes and probable corrections by the author. The text thematically and stylistically precedes not only Greek theater of his time as a whole, but even the creative evolution of Ziogas himself. Its main issues are our sophisticated management of Death, as well as the human futile efforts and thoughts towards the inevitable end of our existence.

CHRISTINA PALAIOLOGOU

The myth of King Candaules: The use of folktale elements of an ancient Greek myth in modern Greek theater

The myth of King Candaules that is found in Herodotus was a source of inspiration in literature, theater and art in subsequent periods. From the late Middle Ages to the 20th century, there was a noticeable interest in the transfer of this myth, which serves didactic purposes, assumes a moralizing character, or is integrated in the mores of each era. The folktale elements of this myth which are traced for the first time in Plato's *Republic*, where the title of the myth is «The Ring of Gyges» and not «The wife of Candaules» as in Herodotus, were developed mainly in the works of European authors who follow Plato's account. Most European writers make use of the folktale element of the ring that makes the hero invisible, while in the works of modern Greek writers, this item is not brought out, and the focus is on the condemnation of arrogance and vanity, indicating the influence of Herodotus.

EVI PROUSALI

Tauris and Colchis: From the «heterotopias of drama» to the u-topias of Vassilis Ziogas

The present article proposes a new concept: the «heterotopia of drama» based upon Foucault's concept of heterotopia and derived from an expansion of that con-

cept from its social context to a dramatic one. The presuppositions for a dramatic topos to be characterized as «heterotopia of drama» are correspondent with and analogous to what Foucault defined as social heterotopia. Thus, an « heterotopia of drama» should be a well defined place in the drama, a place which contains its own normative system which opposes to and deviates from the drama's main system of reference, a place that is separated from the other places in the drama, only being approached through a threshold. Under this perspective, the «heterotopia of drama» can be traced in several plays in which its structural and semiological function can be evaluated. In the present article, two examples of plays containing the concept of «dramatic heterotopia» are being examined: Vassilis Ziogas' unpublished plays *Ifigenia in Tauris* and *Medea*.

WALTER PUCHNER

One more source for the Greek pre-revolutionary theatre in Odessa

A new piece of evidence has been discovered in the description of a travel to the European East (Michael Kosmeli, *Harmlose Bemerkungen auf einer Reise über Petersburg, Moskau, Kiew nach Jassy*, Berlin 1822). Kosmeli was an eccentric figure in the time of Goethe and his description of his travel is purely satiric.

WALTER PUCHNER

Unpublished theatrical translations of Metastasio by Ioannis N. Karatzas (late 18th - early 19th century). *Dimofoondis*, *Ypermnistra*, *Desert Island*.
Preliminary study

This is a preliminary study based on the introduction of a critical edition of these inedited Greek translations of three Metastasio-plays, *Demofonte*, *Ipermestra* and *Isola disabitata*, written by Ioannis Karatzas (ca. 1800). These verse translations in Greek, preserved in a codex of the Zosimaia library in Ioannina, will be realised by Manolis Papatomopoulos (†) and Walter Puchner. They are especially important for their outstanding literary quality, increasing significantly the number Metastasio-plays translated in Greek in the late 18th and early 19th century.

WALTER PUCHNER

The aesthetics of performativity. An imagined dialogue with Erika Fischer-Lichte

In this article two main concepts of the book *The Transformative Power of Performance. A new aesthetics*, New York 2008 (in German 2004) are questioned: the «perceptive multistability» and the «autopoietic feed-back loop», together with other critical comments on this excellent study of a phenomenological theory of theatre.

KONSTANTINA RITSATOU

The kidnapping of Karyatis by Elgin and her transformation in the Drama
of Belle Époque

Almost a century after the loot of the Acropole 's marbles by Elgin, when the debate in Great Britain about their return back to Athens is under way, the echo reaches the Greek capital and Demetrios Kambouroglou writes *Neraïda tou Kastrou*. In this drama a sculpture comes to life. The sculpture is the uprooted Karyatis who, according to the tradition and relevant legends, is transformed into a nymph. An exciting feminine role is so created and proposed to the local starring system. The first performance in 1894 –the publication will be delayed– occurs when Laography meets ethos literature, before they enter together into the greek theatre production of Belle Époque through the gate of the Historic Drama. This paper presents the collection and the study of evidences that make clear the historical context of the process described above. Furthermore this study observes the local ideological and esthetic fluctuations, the meeting with the european literary movements and interprets both continuity and discontinuity reflected in the proposal for the renewal of style of the Greek theatre.

ΟΙ ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

Κωνσταντίνα Γεωργιάδη Η Κωνσταντίνα Γεωργιάδη είναι ερευνήτρια θεατρολογίας στο Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών του Ιδρύματος Τεχνολογίας και Έρευνας. Έχει αποφοιτήσει από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών και συνέχισε τις μεταπτυχιακές της σπουδές στον Τομέα Θεατρολογίας του Τμήματος Φιλολογίας Πανεπιστημίου Κρήτης. Η διατριβή της αφορούσε την συμβολή του Άγγελου Βλάχου στη διαμόρφωση του νεοελληνικού θεάτρου στα τέλη του 19^{ου} αιώνα και στις αρχές του εικοστού. Οι ανακοινώσεις και οι δημοσιεύσεις της σχετίζονται κυρίως με την ιστορία, τη δραματολογία και τη θεωρία της παραπάνω περιόδου.

Καίτη (Αικατερίνη) Διαμαντάκου-Αγάθου Επίκουρη Καθηγήτρια στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών, όπου διδάσκει τα γνωστικά αντικείμενα της θεματικής ενότητας «Το θέατρο της αρχαιότητας». Το εκπαιδευτικό και ερευνητικό έργο της εστιάζεται κατά πρώτο και κύριο λόγο σε ζητήματα που αφορούν τη δραματική σύνθεση, τις σκηνικές δυνατότητες και την ερμηνευτική δυναμική του αρχαίου δράματος σε συνάρτηση με το πολιτισμικό πλαίσιο παραγωγής του, καθώς και σε ζητήματα που αφορούν στην πρόσληψη του αρχαίου δράματος από τη νεώτερη δραματολογία και θεατρική πρακτική. Βιβλία της: *Περί τραγωδίας και τραγωδίας. Οκτώ ερμηνευτικές διαδρομές στο τραγικό και το κωμικό θέατρο*, Εκδόσεις Παπαζήση, Αθήνα, 2007 και *Στην αρχαία κωμική ενδοχώρα. Εισαγωγή στη σημειολογία του χώρου και του χρόνου στο θέατρο του Αριστοφάνη*, Εκδόσεις Καρδαμίτσα, Αθήνα 2007.

Γρηγόρης Ιωαννίδης Διπλωματούχος του Τμήματος Ηλεκτρολόγων Μηχανικών και Μηχανικών Η/Υ του Ε.Μ.Π. και πτυχιούχος του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Καποδιστριακού Πανεπιστημίου, με Μεταπτυχιακές σπουδές στη Φιλοσοφία των Επιστημών (History and Philosophy of Science and Mathematics, King's College, London) και στη Θεατρολογία. Τα επιστημονικά του ενδιαφέροντα περιλαμβάνουν μεταξύ άλλων τη νεότερη και σύγχρονη ελληνική δραματολογία, το ξένο ρεπερτόριο στο ελληνικό θέατρο, τη χρήση νέων τεχνολογιών στη θεατρολογία. Κρατά τη στήλη της θεατρικής κριτικής στην εφημερίδα *Εφημερίδα των Συντακτών*.

Χριστίνα Παλαιολόγου Η Χριστίνα Παλαιολόγου σπούδασε Νομικά. Πραγματοποίησε μεταπτυχιακές σπουδές, με υποτροφία του Ι.Κ.Υ και διδακτορική διατριβή με θέμα: *Τα παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματολογία του 20ου αιώνα*, στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών (Αθήνα). Δίδαξε Θεατρική Αγωγή σε δημοτικά σχολεία. Από το 2006 παρουσιάζει με την ομάδα ΠΑΡΑΜΥΘΙ ΑΠΟ ΜΑΚΡΙΑ ένα διαδραστικό πρόγραμμα στην πρωτοβάθμια και δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Βοηθός σκηνοθέτη στις παραστάσεις «Βορρά και

Νότε τρέξτε» (θέατρο Πορεία) και « Η Γαλάζια Νο» (θέατρο Πολιτεία). Το 2008-2009 δίδαξε στο Θέατρο των Αλλαγών. Το 2010 συνεργάστηκε με το ΔΗΠΕΘΕ Βορείου Αιγαίου. Από το 2001, διδάσκει Ιστορία της Τέχνης και Αυτοσχεδιασμό στην Σχολή *Ορνεράκης*. Συμμετείχε στη συγγραφή λημμάτων για το Λεξικό της Ιστορίας του Ελληνικού Έθνους (2010). Συμμετείχε στο Επιστημονικό Συνέδριο *Από την χώρα των κειμένων στο βασίλειο της σκηής* (2011).

Βάλτερ Πούχγκερ Ο Βάλτερ Πούχγκερ γεννήθηκε στη Βιέννη. Σπούδασε Επιστήμη του Θεάτρου (Θεατρολογία) στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και το 1972 απέκτησε τον τίτλο του διδάκτορα της Φιλοσοφικής Σχολής, με μια εργασία για το νεοελληνικό θέατρο σκιών. Το 1977 ανακηρύχθηκε υφηγητής, στο ίδιο Πανεπιστήμιο, με μια διατριβή για την γέννηση το θεάτρου στον ελληνικό λαϊκό πολιτισμό. Από τότε έχει εγκατασταθεί μόνιμα στην Ελλάδα. Δίδαξε επί δώδεκα χρόνια ιστορία θεάτρου στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Κρήτης. Από το 1989 διδάσκει στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στην αρχή στο Τμήμα Φιλολογίας και από το 1991 στο Τμήμα Θεατρικών Σπουδών, του οποίου διατελούσε για δύο δεκαετίες (αντι)πρόεδρος. Παράλληλα εξακολουθούσε να διδάσκει Θεατρολογία στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης και έχει μετακληθεί πολλές φορές ως επισκέπτης καθηγητής σε ευρωπαϊκά και αμερικανικά πανεπιστήμια. Το 1994 εξελέγη αντεπιστέλλον μέλος της Αυστριακής Ακαδημίας Επιστημών και το 2001 παρασημοφορήθηκε για τις επιστημονικές του επιδόσεις με τον «Αυστριακό Σταυρό Τιμής για την Επιστήμη και την Τέχνη». Έχει δημοσιεύσει περισσότερο από 100 βιβλία και 400 μελετήματα για θέματα του ελληνικού και βαλκανικού θεάτρου, της συγκριτικής λαογραφίας, των βυζαντινών και νεοελληνικών σπουδών εν γένει, καθώς και της θεωρίας του θεάτρου και του δράματος.

Εύη Προύσαλη Διδάκτορας Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών (2010). Απόφοιτος Θεατρικών Σπουδών Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών (1998). Πτυχιούχος Χημείας του Πανεπιστημίου Πατρών (1990) και κάτοχος Μεταπτυχιακού Διπλώματος στη Μοριακή Βιολογία (Ελληνικό Ινστιτούτο Παστέρ, 1994). Συμμετείχε με εισηγήσεις σε αρκετά θεατρολογικά συνέδρια και προσφάτως στο Παγκόσμιο Συνέδριο Φιλοσοφίας που έγινε στο Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών (Αύγουστος, 2013). Έχει δημοσιεύσει αρκετά άρθρα σε επιστημονικά περιοδικά. Διδάσκει σε Δραματικές Σχολές και Δημόσια ΙΕΚ. Δημοσιεύει θεατρικές κριτικές στο διμηνιαίο περιοδικό *Οδός Πανός* (2000-σήμερα), και έχει συνεργαστεί ως κριτικός θεάτρου με τις εφημερίδες *Real News* (2008-2010) και *Το Ποντίκι* (2011). Είναι μέλος της Ένωσης Κριτικών Θεάτρου (2003). Στα ερευνητικά της ενδιαφέροντα συγκαταλέγονται μεταξύ άλλων: Θεωρία Θεάτρου, Φιλοσοφία της Αισθητικής, διεπιστημονική προσέγγιση της Θεατρικής Τέχνης και Κριτική Θεώρηση της σύγχρονης σκηηνικής πράξης.

Κωνσταντίνα Ριτσάτου Επίκουρη καθηγήτρια Τμήματος Θεάτρου ΑΠΘ. Το 1994 αποφοίτησε από το Τμήμα Φιλοσοφικών και Κοινωνικών Σπουδών, της Φι-

λοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Κρήτης. Το 1998 απέκτησε το μεταπτυχιακό δίπλωμα του τομέα Θεατρολογίας-Μουσικολογίας του Τμήματος Φιλολογίας του ίδιου Πανεπιστημίου. Στο διάστημα 1999-2004 εκπόνησε διδακτορική διατριβή στο ίδιο τμήμα, επεξεργασμένη μορφή της οποίας εκδόθηκε με τον τίτλο: «*Με των Μουσών τον έρωτα...*». *Ο Α. Ρ. Παγκαβής και το νεοελληνικό θέατρο*, από τις Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης το 2011. Από το 2005 διδάσκει στο τμήμα θεάτρου του ΑΠΘ. Τα ερευνητικά της ενδιαφέροντα εστιάζονται σε ζητήματα της Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, με έμφαση στο 19^ο αι., καθώς και της Παιδαγωγικής του θεάτρου. Άρθρα και μελέτες της έχουν δημοσιευθεί σε επιστημονικά περιοδικά και συλλογικούς τόμους.

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

ΑΙΚΑΤΕΡΙΝΗ Π. ΔΕΜΕΣΤΙΧΑ

Η θεατρική ζωή στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α' (1864-1900).
Οι παραστάσεις

Η διδακτορική αυτή διατριβή έχει ως στόχο την αναλυτική καταγραφή των παραστάσεων των ελληνικών ερασιτεχνικών και επαγγελματικών θιάσων στην Αθήνα την εποχή του Γεωργίου του Α' (από το 1864 έως το 1900). Η μεθοδολογία που χρησιμοποιήθηκε βασίστηκε στη μελέτη αρχείων, του ημερήσιου και περιοδικού Τύπου, των λογοτεχνικών ημερολογίων, της ιστορικής-φιλολογικής και θεατρολογικής βιβλιογραφίας. Στηρίχθηκε σε πρωτογενή και δευτερογενή έρευνα. Το κύριο συμπέρασμα είναι ότι η θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα την εποχή του βασιλιά Γεωργίου του Α' στην Αθήνα από το 1864 έως το 1900 (ειδικά από το 1880 και εξής) ήταν εξαιρετικά πλούσια. Αποδεικνύεται με τις περίπου 5.830 παραστάσεις που καταμετρήθηκαν, συνοδευόμενες από τις θεατρικές κριτικές της εποχής, με τους 250 Νεοέλληνες συγγραφείς και τους 120 μεταφραστές που τροφοδότησαν το θέατρο με τα 800 περίπου πρωτότυπα θεατρικά έργα και τις 480 εκδόσεις των μεταφράσεων ευρωπαϊκών έργων και αρχαίων ελληνικών δραμάτων. Ακόμα, καταγράφονται 330 μελέτες ή άρθρα και 100 διαλέξεις ή ομιλίες σχετικές με το θέατρο. Επίσης, αναφέρονται και αναλύονται 140 ηθοποιοί που ερμήνευσαν σημαντικούς ρόλους στις παραστάσεις και στήριξαν τους 23 επαγγελματικούς θιάσους με την παρουσία τους. Όλα αυτά τα έτη καταβαλλόταν μια προσπάθεια δημιουργίας «εθνικού θεάτρου», «εθνικού δραματολογίου» και «εθνικού θιάσου», η οποία ευοδώθηκε στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με τη δημιουργία του «Βασιλικού θεάτρου» και της «Βασιλικής Δραματικής Σχολής», παρόλο που πολλοί παλαιάμαχοι ηθοποιοί αποκλείστηκαν και η δραματική σχολή αργότερα ναυάγησε.

ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΖΑΧΟΥ

Το «πρόβλημα της μουσικής» στις σύγχρονες ελληνικές παραστάσεις
αρχαίας Τραγωδίας

Το λεγόμενο «πρόβλημα της μουσικής» στην ερμηνεία της αρχαίας ελληνικής Τραγωδίας στη σύγχρονη Σκηνή παρουσιάζει πτυχές που σχετίζονται με:

– Ιδεολογικούς προβληματισμούς σχετικά με την διαχείριση της αρχαιότητας (οι οποίοι επηρεάζουν τα κριτήρια για την επιλογή του μουσικού υλικού).

– Φιλολογικούς προβληματισμούς (οι οποίοι αναδεικνύουν το νόημα των δραματικών κειμένων και επηρεάζουν τα κριτήρια για την επιλογή του μουσικού ύφους).

– Καλλιτεχνικούς προβληματισμούς (οι οποίοι σχετίζονται με τις δυνατότητες σύζευξης των σύγχρονων τρόπων καλλιτεχνικής έκφρασης με ένα κείμενο «ιστορικά» δοσμένο και επηρεάζουν τους τρόπους σύνδεσης και εκφοράς της μουσικής σε σχέση με τον λόγο και τα υπόλοιπα θεατρικά μέσα).

Στόχος της μελέτης ήταν να αναδειχθούν τρόποι-λύσεις που δόθηκαν στο κεντρικό αυτό πρόβλημα της σύγχρονης σκηνοθεσίας της αρχαίας Τραγωδίας από Έλληνες πρακτικούς και θεωρητικούς του Θεάτρου από τις αρχές του 20ού αιώνα (οπότε καταγράφονται προσπάθειες ανασύστασης της αρχαιοελληνικής μουσικής) μέχρι το 1974, οπότε ανοίγει νέος κύκλος προβληματισμού. Με άξονα κυρίως τις παραστάσεις του Οργανισμού Εθνικού θεάτρου που μονοπωλούσε το προνόμιο του Φεστιβάλ Επιδαύρου, (οπότε τέθηκαν οι βάσεις και αναπτύχθηκαν θεμελιακές απόψεις από τις πιο δημιουργικές δυνάμεις του τόπου και δημιουργήθηκε η λεγόμενη παράδοση του Εθνικού) παρουσιάζονται χαρακτηριστικά παραδείγματα και ηχητικά αποσπάσματα από παραστάσεις, μέσα από τα οποία διαγράφεται το ευρύ φάσμα δυνατοτήτων και η σημασία της τέχνης της μουσικής για την ερμηνεία των έργων.

Συχνά η μουσική μοιάζει να αποτελεί όχι μόνο ένα αποτελεσματικό μέσο αλλά προπάντων έναν οδηγό για την κατανόηση της βαθύτερης ουσίας των έργων. Αλλά και αντίστροφα, γίνεται φανερό ότι μια ανασκόπηση των τρόπων διαχείρισης του μουσικού παράγοντα είναι σε τελική ανάλυση μια αντανάκλαση της ίδιας της ιστορίας της σκηνοθεσίας της αρχαίας Τραγωδίας.

ΜΑΡΙΑ ΗΛΙΑΔΗ

Ο Αναστάσιος Απέργης και ο θίασος «ΑΡΙΣΤΟΦΑΝΗΣ»

Ο Αναστάσιος Απέργης (1863-1942) έδρασε ως ηθοποιός και θιασάρχης από το 1884 έως το 1912 και υπήρξε τυπικός εκπρόσωπος της γενιάς του. Η διαδρομή του ίδιου και της οικογένειάς του περιγράφει την πορεία της πλειοψηφίας των ανθρώπων του θεάτρου (οικογενειακή συγκρότηση θιάσων, ρεπερτόριο, επιλογή προορισμών).

Εισαγωγικά περιγράφεται συνοπτικά το επαγγελματικό θέατρο την εποχή της εμφάνισής του στην Ευρώπη και την Ελλάδα και παρατίθενται βασικά βιογραφικά στοιχεία.

Αναλύονται η περίοδος της μαθητείας του στο θίασο «Μένανδρος» (1884 – 1893), οι ρόλοι, η διαμόρφωση υποκριτικής ταυτότητας, οι περιοδείες με τον θίασο. Η ανεξάρτητη πορεία του (1893-1899) περιλαμβάνει την συνεργασία με διάφορους θιάσους της εποχής και την καθιέρωση του ως πρωταγωνιστή στους μεγαλύτερους από αυτούς (1899-1906).

Το 1906 ο Αν. Απέργης και οι αδελφοί του δημιουργούν τον οικογενειακό θίασο «Αριστοφάνης» (αναλύονται η επιλογή της ονομασίας και η πορεία του θιάσου). Παρουσιάζεται η δράση του στην περιοχή της Σμύρνης (1907-1911), και την Κύπρο (1907-8). Αναλύονται διεξοδικά οι δύο περιοδείες (1909-10 και 1910-1911) στην ευρύτερη περιοχή του Εύξεινου Πόντου (τρόποι μετακίνησης, επιλογή πόλεων και ρεπερτορίου, διαφήμιση). Καταγράφονται οι παραστάσεις στα Τρίκαλα (1910) και οι διάσπαρτες εμφανίσεις στη Σάμο, τη Μυτιλήνη, τη Λαμία, την Καβάλα. Εξετάζεται τέλος η παράλληλη πορεία των υπολοίπων μελών της οικογένειας

και η μετεξέλιξή τους σε θεατρώνες στην απελευθερωμένη Θεσσαλονίκη.

Οι παρεμβάσεις του Αν. Απέργη στα θεατρικά κείμενα (κατάλοιπα του θιάσου), η παρουσίαση των *Νεφελών* του Αριστοφάνη, η οργάνωση των ευεργετικών του, η σχέση του με τον Τύπο τεκμηριώνουν τις θιασαρχικές και οργανωτικές του ικανότητες.

ΜΑΡΙΑ ΚΟΝΟΜΗ

Οι *Τρωάδες* στη σύγχρονη σκηνή. Η συμβολή των ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων

Αντικείμενο της διατριβής αποτέλεσε η μελέτη των παραστάσεων των *Τρωάδων* στο σύγχρονο ελληνικό θέατρο με στόχο την αποτίμηση της καλλιτεχνικής συμβολής των σκηνογράφων και ενδυματολόγων που εργάστηκαν ως δημιουργικοί συντελεστές τους. Το ευριπιδικό έργο χρησιμοποιήθηκε δειγματοληπτικά για να εξεταστούν ζητήματα ιστορίας και θεωρίας της σκηνικής όψης και πρακτικής στο μεταπολεμικό ελληνικό θέατρο. Ξεκινώντας από την πρώτη παρουσίαση του έργου το 1965 έως το 2005 εξετάστηκαν διεξοδικά πάνω από σαράντα παραστάσεις που παρουσιάστηκαν στην Ελλάδα – κυρίως σε ανοιχτούς και υπαίθριους χώρους. Παράλληλα χρησιμοποιήθηκε –ως μεθοδολογικό εργαλείο– ένα διερευμένο συγκριτικό πλαίσιο από δεκάδες ελληνικές και ξένες παραστάσεις αρχαίου δράματος. Για τη πολυσυλλεκτική μεθοδολογική προσέγγιση της διατριβής χρησιμοποιήθηκαν συνδυαστικά η ιστορική ανασύσταση των όρων της παράστασης, η παρουσίαση της κριτικογραφίας, συνεντεύξεις με τους εν ζωή δημιουργούς, αλλά και πλούσιες θεωρητικές διασυνδέσεις με την ελληνική και ευρωπαϊκή ιστορία της σκηνογραφίας, του θεάτρου και της τέχνης γενικότερα.

Στα πρωτότυπα πορίσματα της διατριβής ανήκει η περιοδολόγηση και ανάδειξη σημαντικών σταθμών στη σκηνική όψη των παραστάσεων, αλλά και η αποτίμηση της ειδικής συμβολής των ελλήνων σκηνογράφων και ενδυματολόγων. Ξεπερνώντας τους περιοριστικούς όρους της τυποποιημένης όψης της «εθνικής παράδοσης», ιδίως από την περίοδο της μεταπολίτευσης και έπειτα, μορφοποιήθηκε μια διευρυμένη ποικιλία σκηνογραφικών μέσων και τρόπων προτείνοντας διαφορετικές σκηνικές και αισθητικές προσεγγίσεις του ευριπιδικού έργου.

Κατά την τελευταία εικοσιπενταετία οι έλληνες δημιουργοί της σκηνικής όψης έχοντας αποκομίσει πολύτιμη εμπειρία στη χρήση του υπαίθριου θεατρικού χώρου, καθώς και μια παράδοση, την οποία κατάφεραν να διαχειριστούν με περισσότερους τρόπους, έδωσαν πρωτότυπες εικαστικά και χωρικά λύσεις σε πολλούς από τους προβληματισμούς της μοντέρνας σκηνης και σκηνογραφίας, οι οποίοι μεταγράφηκαν στον υπαίθριο θεατρικό χώρο. Οι λύσεις αυτές σε ορισμένες περιπτώσεις υπερβαίνουν τα εθνικά όρια και αποκτούν μια διεθνή εμβέλεια ως προς τη διερεύνηση της υπαίθριας σκηνογραφίας.

ΣΤΕΛΛΑ ΚΟΥΛΑΝΔΡΟΥ

Οι Έλληνες τραγικοί στη σύγχρονη γαλλική δραματολογία

Η διατριβή (620 σελ.) πραγματεύεται την πρόσληψη της τραγωδίας από τη γαλλική δραματολογία (1922-2000). Χωρίζεται σε τρία μέρη:

– «Η μετεξέλιξη του τραγικού»: Καταγραφή των χαρακτηριστικών της σύγχρονης τραγωδίας, που τη διαχωρίζουν από την αρχαία: κατάργηση ή μεταλλαγή εξωτερικών στοιχείων (χορικά-λυρισμός-ποιητικός λόγος), ουσιαστική αλλαγή εσωτερικών στοιχείων (απομυθοποίηση του μύθου, «γείωση» των ηρώων, υπονόμηση του θεϊκού στοιχείου, «εσωτερίκευση»-ενανθρώπιση του πεπρωμένου). Καταγραφή των χαρακτηριστικών της σύγχρονης αθεϊστικής τραγωδίας: του θεάτρου του Υπαρξισμού, καθώς και της σύγχρονης αντι-τραγωδίας: του θεάτρου του Παραλόγου, όπου παρουσιάζεται ο τραγικός κόσμος «ανεστραμμένος».

– «Οι Έλληνες τραγικοί στη σύγχρονη γαλλική δραματολογία»: Συγκριτική μελέτη επιλεγμένων γαλλικών δραμάτων με την αρχαία τραγωδία. Το υλικό διαιρείται ανά μυθικές «οικογένειες», έχοντας ως σημείο αναφοράς το αντίστοιχο αρχαιοελληνικό έργο. Στον *οίκο των Ατρείδων* τα δύο κυρίαρχα θέματα που προβάλλονται είναι η εκδίκηση, όπου η θεϊκή εντολή σταδιακά μετατρέπεται σε ανθρώπινη βούληση, και η δικαιοσύνη, η οποία γίνεται όλο και πιο αμφίβολη. Στην *Ιφιγένεια*, η αμφισβήτηση-απομυθοποίηση που ξεκίνησε ο Ευριπίδης ολοκληρώνεται στα σύγχρονα έργα. Στον *οίκο της Κνωσού* προβάλλονται δύο θέματα: η παράνομη σχέση μητριάς-γιου, όπου η εκδικητική μανία της Αφροδίτης αντικαθίσταται από το «απρόσωπο» πάθος της Φαίδρας, ενώ μεγεθύνεται η παρρησία με την οποία το εκδηλώνει, και οι περιπέτειες του Θησέα, οι οποίες δεν «συμπορεύονται» μα «συναντιούνται» σε αρκετά σημεία με τραγωδίες, ενώ φωτίζουν την ιδιοσυγκρασία του ήρωα και ισχυροποιούν την απομυθοποίηση, με την «εκλογίκευση» τεράτων και θεσφάτων. Η *Μήδεια* του τρίτου τραγικού είναι η πλέον αμφίσημη και πολλαπλώς ερμηνευμένη ηρωίδα, σε αντίθεση με την ηρωίδα του Anouilh, που ακολουθεί την «πάγια» τακτική του, και εκείνη του Flot, όπου επιχειρείται ηθική συζήτηση περί ενοχής και αθωότητας. Η σοφόκλεια *Αντιγόνη* πεθαίνει υπερασπιζόμενη το ιδανικό της, η ηρωίδα του Anouilh δεν ξέρει γιατί πεθαίνει, ενώ ο Demarcy επιχειρεί τη διαχρονική πραγμάτευση της σημασίας του σεβασμού της ανθρώπινης αξίας. Ενώ ο αρχαίος *Οιδίποδας* αγωνίζεται να ανακαλύψει «ποιος είναι», οι σύγχρονες μεταγραφές επικεντρώνονται στην ψυχαναλυτική προσέγγιση, ενώ η -κομβική στο αρχαίο δράμα- σχέση ήρωα-θεού διαρρηγνύεται. Αν οι ευριπίδειες *Τρωάδες* επιχειρούν τη γελοιοποίηση του πολέμου, στο «Ο πόλεμος της Τροίας δεν θα γίνει» κυριαρχεί το σκωπτικό στοιχείο. Αν στην ευριπίδεια *Άλκηστη* γίνεται απόπειρα απο-ηρωοποίησης του μυθικού ήρωα, ολοκληρώνεται στα χέρια της Yourcenar. Τέλος, η απομόνωση του *Προμηθέα* του Tardieu είναι μεγαλύτερη από εκείνη του αισχύλειου.

– «Η παρουσία των σύγχρονων γαλλικών μεταγραφών της αρχαίας τραγωδίας στην ελληνική θεατρική σκηνή και η υποδοχή της από την κριτική»: Περιορισμένη παρουσία.

Το *συμπέρασμα* που προκύπτει είναι ότι η τραγωδία, ως θεατρικό είδος που ακολουθεί το συγκεκριμένο τυπικό, έχει παρέλθει· εκείνο που παραμένει ζωντανό είναι το τραγικό αίσθημα, το οποίο μετατοπίζεται από τον ουρανό στη γη, καθώς και κάποια θεμελιώδη ζητήματα, τα οποία εξακολουθεί να θέτει η σύγχρονη δραματουργία.

IPENA ΜΠΙΟΓΚΝΤΑΝΟΒΙΤΣ

Το θέατρο της Αναγέννησης και του Μπαρόκ στη Βαλκανική Χερσόνησο και στα νησιά της

Ο τίτλος της διατριβής από μόνος του φανερώνει ένα άκρως ενδιαφέρον και απαιτητικό εγχείρημα που παρακολουθεί συστηματικά την ανάπτυξη του θεάτρου από τα τέλη του 15^{ου} μέχρι τις αρχές του 18^{ου} αιώνα στη Νοτιοανατολική Ευρώπη. Τα πολυάριθμα έργα συνθέτουν οι νότιοι Σλάβοι των δαλματικών ακτών, καθώς και οι Έλληνες που κατοικούν στα νησιά. Αποτελείται από έξι κεφάλαια. Το ιστορικό, οικονομικό και πολιτιστικό πλαίσιο της Βαλκανικής Χερσονήσου και των νησιών στην Αδριατική, το Ιόνιο και το Αιγαίο, συνοψίζεται στο πρώτο κεφάλαιο, όπου παρουσιάζονται ομοιότητες και διαφορές των περιοχών με έμφαση στη σχέση τους με τη Βενετία και άλλα μέρη της Ιταλίας από όπου επηρεάζονται. Στα επόμενα πέντε κεφάλαια εξετάζονται θρησκευτικό δράμα, ποιμενικό δράμα, κωμωδία, τραγωδία, τραγικωμωδία και τα ιντερμέδια. Το κάθε είδος κατατάσσεται σε ξεχωριστό κεφάλαιο. Παρακολουθείται από την εμφάνισή του σε διάφορες φάσεις μέχρι την εξαφάνιση των βασικών χαρακτηριστικών και αναγνωρίσιμων στοιχείων του. Μέσα σε δύο αιώνες τα δραματικά είδη σχηματίζονται υπό την επίδραση τριών καλλιτεχνικών ρευμάτων: της Αναγέννησης, του Μανιερισμού και του Μπαρόκ. Για κάθε είδος δίδονται τα βασικά χαρακτηριστικά, τα βιογραφικά στοιχεία των δραματουργών, αναλύονται τα έργα, η γλώσσα και ο στίχος, ο σκηνικός χώρος, εντοπίζονται τα κοινά στοιχεία μεταξύ τους και η πιθανή εξάρτηση, αν υπάρχει, από τα ιταλικά πρότυπα. Στο τέλος του κάθε κεφαλαίου υπάρχει σχετικό συμπέρασμα, ενώ στον επίλογο που αποτελεί το τελευταίο κεφάλαιο, το έβδομο, γίνεται η γενική ανασκόπηση της έρευνας, η οποία διεξαγόταν για αρκετά χρόνια στην Ελλάδα, την πρώην Γιουγκοσλαβία και την Ιταλία, όπου στις βιβλιοθήκες συνέλεξα πλούσιο υλικό.

Η συνδυαστική μελέτη όλων αυτών των έργων, γραμμένων από τα τέλη του 15^{ου} ως τις αρχές του 18^{ου} αιώνα, μπορεί να τεθεί ως το πρώτο αξιολογικό κεφάλαιο μίας μελλοντικής *Ιστορίας του θεάτρου της Νοτιοανατολικής Ευρώπης*.

KATEPINA ΜΠΕΠΤΑΝΟΥ

Η θεατρική ζωή του Πειραιά (από την πρώτη παράσταση έως το 1922)

Η ανασύσταση όλων των πτυχών της πειραιϊκής θεατρικής ζωής από τις απαρχές της (η πρώτη παράσταση δόθηκε το 1856 από Γάλλους και Άγγλους στρατι-

ώτες του κατοχικού στόλου) ως το 1922, έτος που άλλαξε δραστικά το πρόσωπο του Πειραιά με την εγκατάσταση των προσφύγων στην πόλη, αποτελεί το θέμα της παρούσας διδακτορικής διατριβής. Όπως η έρευνα κατέδειξε (συστηματική αποδελτίωση των πηγών της εποχής, κυρίως του πειραιϊκού τύπου, σε συνδυασμό με την έρευνα σε Αρχεία Προγραμμάτων και παραστάσεων και στις υπάρχουσες βάσεις δεδομένων) η συνολική θεατρική δραστηριότητα εκτείνεται σε παραπάνω από πέντε χιλιάδες (5.000) παραστάσεις και είκοσι έξι (26) θέατρα. Από τις μάντρες που πρώτες φιλοξένησαν διερχόμενους από τον Πειραιά θιάσους μέχρι το μαρμάρινες αίθουσες του Δημοτικού Θεάτρου Πειραιά και από το λυρικό θέατρο Φαλήρου μέχρι το λαϊκό θεατρίδιο «Απόλλων», από το θέατρο Τσόχα και το θέατρο Διονυσιάδου με τους μόνιμους πειραιϊκούς θιάσους μέχρι τους κινηματογράφους και τα κινηματοθέατρα. όλες οι παραστάσεις καταγράφονται και αναλύονται. Ο πλούτος του δραματολογίου, το ύφος των παραστάσεων, η ποικιλία των θεαμάτων, ο πολύμορφος γενικά χαρακτήρας της θεατρικής ζωής του Πειραιά σε συνάρτηση με την οικονομική δυναμική και την κοινωνική διαστρωμάτωση της πόλης προσδιορίζουν την ιδιαιτερότητά της και συνθέτουν την εικόνα μιας δυναμικά εξελισσόμενης θεατρικής ζωής, άγνωστης έως σήμερα.

ΣΤΑΜΑΤΙΑ ΝΕΟΦΥΤΟΥ-ΓΕΩΡΓΙΟΥ

Το τερατώδες στην ευρωπαϊκή δραματολογία του 20^{ου} αιώνα

Η παρούσα διατριβή διερευνά τους λόγους για τους οποίους οι δραματικοί συγγραφείς χρησιμοποιούν το τερατώδες στα έργα τους και ποιούς ρόλους διαδραματίζουν οι τερατώδεις μορφές στην ευρωπαϊκή δραματολογία του 20^{ου} αιώνα.

Το έργο χωρίζεται σε δύο μέρη, από τα οποία το πρώτο περιλαμβάνει το θεωρητικό και ιστορικό πλαίσιο της έρευνας και συγκεκριμένα αφορά στη συνάφεια του τερατώδους με την κατηγορία του γκροτέσκου, στην οριοθέτηση της έννοιας του τερατώδους, στην αισθητική δυναμική του στην ιστορία των καλών τεχνών και σε μια σύντομη ιστορική επισκόπηση του 20^{ου} αιώνα με έμφαση στις ιδεολογικές παραμέτρους κοινωνικοπολιτικών ανατροπών που χρησίμευσαν ως υλικό των παραμορφωτικών εικόνων του κόσμου στην τέχνη. Το δεύτερο μέρος επικεντρώνεται στη μελέτη των μη κανονικών, παραμορφωμένων ή υβριδικών πλασμάτων που παρουσιάζονται στη δραματολογία και κατηγοριοποιούνται σύμφωνα με το ιδεολογικό τους φορτίο. Παράλληλα, εξετάζεται η διαφοροποίηση της κοινωνικής συμπεριφοράς απέναντι στα διαφορετικά πλάσματα, γίνεται σύνδεση των τερατωδών φιγουρών με την ιστορική πραγματικότητα των δραματικών συγγραφέων και επιχειρείται μια σύγκριση ανάμεσα στη λειτουργία του τερατώδους στην τέχνη του 20^{ου} αιώνα με τους προηγούμενους αιώνες.

Η μελέτη επικεντρώνεται σε συγκεκριμένες γκροτέσκες-τερατώδεις μορφές που εντοπίζονται σε επιλεγμένα έργα της ευρωπαϊκής δραματολογίας του 20^{ου} αιώνα. Η έρευνα καταλήγει πως τα τέρατα στη δραματολογία αντανakλούν την

απεχθή πλευρά του 20^{οῦ} αιώνα και εικονοποιούν την ανησυχία των δραματουρ-
γών για το ρατσισμό, τη βία, την εκμετάλλευση των ανίσχυρων, την τυραννία, τον
ολοκληρωτισμό, τις φανατισμένες μάζες των ανθρώπων, την ανελευθερία των
λαών, την κλωνοποίηση του ανθρώπου και τα αισθήματα αγωνίας, τρόμου και
υπαρξιακής ανησυχίας που βίωσε ο άνθρωπος του 20^{οῦ} αιώνα.

ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΠΑΛΑΙΟΛΟΓΟΥ

Παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα στην ελληνική δραματολογία του 20^{οῦ} αιώνα (1890-1980)

Στην παρούσα διατριβή μελετώνται θεατρικά έργα Ελλήνων συγγραφέων στα
οποία εντοπίζονται παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα ως κυρίαρχες ή βοηθητι-
κές συνιστώσες της υπόθεσης και του ύφους των έργων. Στο πρώτο μέρος της
διατριβής επιχειρείται η προσέγγιση των θεωρητικών προβληματισμών σχετικά
με το λαϊκό παραμύθι, τους ορισμούς που δόθηκαν για το είδος αυτό του προφο-
ρικού λόγου, τη μορφολογία και τα χαρακτηριστικά του γνωρίσματα. Παρουσιάζ-
ονται και αναλύονται τα μορφολογικά χαρακτηριστικά του λαϊκού παραμυθιού,
οι τύποι και τα μοτίβα όπως καταγράφονται στους παραμυθιακούς καταλόγους
των Aarne Thompson και Uther. Συνοπτικά παρουσιάζονται τα στοιχεία εκείνα
που αποτελούν κοινό τόπο τόσο στο παραμύθι όσο και στις λαϊκές παραδόσεις
και τα δημοτικά τραγούδια. Στο δεύτερο μέρος εξετάζονται τα θεατρικά έργα
προκειμένου να αναδειχθούν τα στοιχεία και τα μοτίβα του λαϊκού παραμυθιού
καθώς επίσης και τα στοιχεία της λαϊκής παράδοσης, ενώ στο τρίτο μέρος επι-
χειρείται η ένταξη των θεατρικών έργων στα αισθητικά ρεύματα της εποχής. Τα
θεατρικά έργα που μελετήθηκαν αναπτύσσονται σε έξι θεματικές ενότητες: τα
παραμυθοδράματα, τα ονειροδράματα, τις ηθογραφίες, τις δραματοποιήσεις πα-
ραλογών, τα ιστορικά δράματα και τα έργα που συγγενεύουν με το παράλογο. Σε
κάθε έργο εξετάζονται τα παραμυθιακά στοιχεία και μοτίβα, η αντιστοιχία τους
με τους διεθνείς και ελληνικούς παραμυθιακούς καταλόγους καθώς και τα στοι-
χεία εκείνα που απορρέουν από τις λαϊκές παραδόσεις.

Τα παραμύθια και οι λαϊκές παραδόσεις αποτέλεσαν πηγή έμπνευσης στην
προσπάθεια ανανέωσης του δραματολογίου στα τέλη του 19^{ου} και τις αρχές του
20^{οῦ} αιώνα, την εποχή που ο δημοτικισμός κερδίζει έδαφος και η λογοτεχνία
στρέφεται στην περιγραφή αληθινών καταστάσεων από τη ζωή της υπαίθρου,
Η περιφρούρηση των πάτριων αξιών και η αναζήτηση της ελληνικής ταυτότη-
τας κυριαρχούν στις επιδιώξεις των ελληνικών δραματουργών οι οποίοι μέσω της
ηθογραφίας καταφεύγουν στη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού. Στις δεκαετίες που
ακολουθούν η αναζήτηση της ελληνικότητας και η μετάπλασή της που χαρακτη-
ρίζει σε μεγάλο βαθμό την επονομαζόμενη γενιά του 30, οδηγεί και πάλι τους
Έλληνες συγγραφείς στην μελέτη των λαϊκών πηγών. Μετά τον Β΄ Παγκόσμιο
πόλεμο σημειώνεται στροφή στη θεματογραφία και το ύφος των θεατρικών έρ-
γων. Τα ηθογραφικά θέματα με την μορφή και το ύφος των προηγούμενων δεκα-

ετιών εγκαταλείπονται ενώ τη θέση τους παίρνουν έργα που πραγματεύονται το κοινωνικό, αστικό και πολιτικό αδιέξοδο.

ΠΑΝΑΓΙΩΤΑ ΣΩΤΗΡΧΟΥ

Το θέμα της μετανάστευσης και του εκπατρισμού στη νεοελληνική δραματολογία (ρεπερτόριο κρατικών θεάτρων Ελλάδας και Κύπρου: 1932-1994)

Στην παρούσα διατριβή διερευνάται η δραματοποίηση όψεων της μετανάστευσης και του εκπατρισμού, με ερευνητικό πεδίο το τμήμα της νεοελληνικής δραματολογικής παραγωγής των ετών 1932-1994, που παρουσιάστηκε από τα κρατικά θέατρα Ελλάδας και Κύπρου κατά την αντίστοιχη περίοδο. Διαπιστώθηκε ότι στα ελλαδικά δράματα η μετανάστευση τίθεται σε ένα αμφίσημο φάσμα καθώς συχνά η διάψευση των ουτοπικών προσδοκιών καθλώνει σε ένα δυστοπικό παρόν, ενώ ο εκπατρισμός είναι πατριδολατρικά ή πολιτικά φορτισμένος. Από την άλλη, τα ελληνοκυπριακά κείμενα, μέσα στα πλαίσια μίας υφιστάμενης πολιτικής μνήμης, εστιάζουν στη δραματοποίηση αναμνήσεων από τη ζωή στην κατεχόμενη βόρεια Κύπρο και στη νέα πραγματικότητα που διαμορφώθηκε μετά την Τουρκική εισβολή του 1974. Αναφορικά με το τυπολογικό πλαίσιο, συνάφεια με τη μεταναστευτική θεματική εντοπίζουμε σε μία ρεαλιστική τάση του μεταπολεμικού δραματικού λόγου, που αντλεί από καθημερινά βιώματα, όπου από τη διερεύνηση της σχέσης ατόμου – κοινωνίας φτάνουμε στην εξέταση ατομικών παθών. Ως μοτίβο προσομοιάζει με φάσεις του μεταναστευτικού κύκλου, κατά τις οποίες η υποταγή του νεοφερμένου στο συλλογικό βλέμμα των ντόπιων αντικαθίσταται σταδιακά με την αλληλεπίδραση με έναν στενότερο κύκλο ατόμων, ή με ατομικιστική στάση.

Η αντιστοιχία του μεταναστευτικού και προσφυγικού μοτίβου με τα ιστορικά δεδομένα δεν είναι μονοσήμαντη. Στο ρεπερτόριο των ελληνικών κρατικών θεάτρων οι, αρχικά, ισχνές αναφορές –που αγγίζουν την «αμνησία» για τραυματικούς εκπατρισμούς– γίνονται εμφανέστερες στα τέλη του 20ου αιώνα, ενώ η υπό εξέταση θεματική είναι ευδιάκριτη σε φιλελεύθερες εποχές και σχεδόν αδιόρατη στις συντηρητικές περιόδους. Οι επιλογές του Θεατρικού Οργανισμού Κύπρου είναι πιο ευέλικτες και στις σκηνές του σκιαγραφείται ο οδυνηρός εκπατρισμός του 1974.

ΜΑΡΙΑ ΧΑΜΑΛΗ

Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller και η ελληνική σκηνή: από την πρώτη εμφάνιση στην καθιέρωση (1931-1956)

Η αμερικανική δραματολογία υπήρξε, μέχρι και το τέλος της δεκαετίας του 1950, η προσφιλέστερη «εθνική» δραματολογία στην Ελλάδα, με απήχηση σε όλα τα είδη θιάσων, επιβεβαιώνοντας την ικανότητά του να συνδυάζει την «πρωτο-

πορεία» με την εμπορική επιτυχία. Η διατριβή επιχειρεί να εξερευνήσει και να ερμηνεύσει την πορεία πρόσληψης των τριών σημαντικότερων εκπροσώπων της δραματουργίας αυτής, από το 1931, όταν παρουσιάζεται για πρώτη φορά το *Πόθοι κάτω από τις λεύκες* του O'Neill, μέχρι και το 1965, με την παρουσίαση του έργου *Ταξίδι μακριάς μέρας μέσα στη νύχτα*, και πάλι του O'Neill. Κατά τη διάρκεια των 34 αυτών χρόνων, το ελληνικό κοινό έρχεται σε επαφή με τα σημαντικότερα έργα των τριών συγγραφέων, ενώ, η πρόσληψή τους, μεταβαίνει εκπληκτικά γρήγορα από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση. Η έρευνά επικεντρώνεται αποκλειστικά στις πρώτες παρουσιάσεις των έργων των συγγραφέων και προσπαθεί να διαμορφώσει μια σφαιρική ή αντικειμενική, όπου είναι εφικτό, εικόνα της υποδοχής τους, μέσα από τα σχόλια της κριτικής, από άλλα κείμενα που δημοσιεύονται στον ημερήσιο και περιοδικό Τύπο, σχετικά με τη παράσταση, το έργο και τον συγγραφέα, από το πρόγραμμα της παράστασης και από το φωτογραφικό ή άλλο οπτικοακουστικό υλικό. Η πορεία της πρόσληψης των έργων στην Ελλάδα, δεν μελετήθηκε ως ένα φαινόμενο αποκομμένο από την πορεία των έργων στην Αμερική και την υπόλοιπη Ευρώπη. Έγινε προσπάθεια ανίχνευσης των εκάστοτε διαύλων επικοινωνίας της χώρας και των ανθρώπων του θεάτρου, με τον διεθνή θεατρικό χώρο και κυρίως, τον αμερικανικό. Επιπλέον, η πρόσληψη του αμερικανικού θεάτρου εντάσσεται στο εκάστοτε κοινωνικοπολιτικό πλαίσιο και αξιολογείται ως ένα κομμάτι ενός γενικότερου φαινομένου, το οποίο έχει να κάνει με την πολύπλευρη σχέση της Ελλάδας με την Αμερική και το οποίο εκφράζεται σε όλους τους τομείς της ζωής των Ελλήνων κατά την κρίσιμη αυτή τριακονταετία.

