

Θόδωρος Χατζηπανταζής, *Από του Νείλου μέχρι του Δουνάβευς. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή*, Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002, τ. Α₁: «Ως φοινίξ εκ της τέφρας του...» 1828-1875, σελ. 394 +εικ. 52, τ. Α₂: *Παράρτημα 1828-1875*, σελ. 395-1151.

Από το Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, όπου εκπονείται εδώ και δύο δεκαετίες ένα θεατρολογικό πρόγραμμα με έδρα το Ρέθυμνο, με στόχο την καταγραφή ειδήσεων και πληροφοριών για το ελληνικό θέατρο από το τέλος της Επανάστασης του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, παρουσιάζονται τώρα τα πρώτα αποτελέσματα: χάρη στον συλλεκτικό κόπο των: Αρετής Βασιλείου, Νικολέτας Βούγια, Αντώνη Γλυτζουρή, Ξανθής Ζαχαριάδου, Στέλιου Κυμιώνη, Ιωάννας Κυριακίδου, Μαρίας Μαθιουδάκη, Αντιγόνης Μανασσή, Δημήτρη Ματθαίου, Τώνιας Μαυράκη, Μαρίας Μαυρογένη, Παναγιώτας Μήνη, Θεανώς Μιχαηλίδου, Όλγας Μοσχοχωρίτου, Μαρίας Μπρούλια, Καλλιόπης Μώρου, Ιωάννας Παπαγεωργίου, Ελένης Παπαθεοδώρου, Ιουλίας Πιπινιά, Άννας Σταυρακοπούλου και Λίτσας Αग्रιμάκη-Χατζοπούλου – τα περισσότερα ονόματα έγιναν στο μεταξύ γνωστά στον μικρό ερευνητικό χώρο της ελληνικής Θεατρολογίας από δικές τους ερευνητικές εργασίες – διαθέτουμε τώρα ένα παραστασιολόγιο 50 περίπου χρόνων του 19ου αι., το οποίο βασιζέται σε μεγάλο μέρος ή σχεδόν εξ ολοκλήρου στον ελληνικό τύπο της εποχής και εκτείνεται και πέρα από τα ελληνικά σύνορα, στις παροιίες των πόλεων και άλλων αστικών κέντρων της ελληνικής Διασποράς. Μεγάλη είναι η χαρά της μικρής θεατρολογικής επιστημονικής κοινότητας που συγκεντρώνεται κάθε τέσσερα χρόνια στα Πανελλήνια Θεατρολογικά Συνέδρια στην Αθήνα, γιατί τώρα, από μια ασφαλέστερη πληροφοριακή βάση, μπορεί να ξεκινήσει η ανασύνθεση του περίπλοκου και αδιαφώτιστου, ερευνητικά, κεντρικού τμήματος του θεατρικού 19ου αι., πράγμα που σημαίνει ότι η έρευνα έκανε ένα γενναίο βήμα πέρα από τον Λάσκαρη και τον Σιδέρη προς την ανασυγκρότηση μιας βάσιμης εικόνας του θεάτρου της εποχής.

Ως απόρροια αυτής της επαινετής ερευνητικής προσπάθειας, ο διευθυντής του προγράμματος, καθηγ. Θ. Χατζηπανταζής, προσπαθεί στο πρώτο μέρος του τόμου να δώσει ένα είδος δοκιμαστικής σύνθεσης, με επίκεντρο το γνωστικό αντικείμενο που κρύβεται πίσω από τον κάπως μαρκόκ τίτλο του βιβλίου, δηλαδή τη διαμόρφωση του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου, δηλώνοντας με έμφαση πως δεν περιορίζεται στην ελληνική επικράτεια, αλλά επεκτείνει τις αναζητήσεις στον ευρύτερο βαλκανικό και μεσογειακό χώρο, τάση και άποψη που έχει εκφράσει και σε παλαιότερα μελετήματά του. Δεν πρόκειται ακριβώς για μια προσπά-

θεια συγγραφής ενός κεφαλαίου μιας νέας ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, αλλά οπωσδήποτε για μια σύνθεση υψηλών αξιώσεων και σεβαστής έκτασης, η οποία στηρίζεται σε πλήθος νέου υλικού.

Για να γράψει κανείς μια ιστορία, όχι μόνο του θεάτρου, υπάρχουν βασικά δύο ιδεότυποι, δηλαδή μοντέλα μεθοδολογικού προσανατολισμού: είτε τη γράφει σε διάλογο με τους προηγούμενους ερευνητές, οπότε η νέα προσέγγιση αποτολμά και μια σύνθεση του συνόλου των απόψεων, είτε χαράσσει το δικό της αποκλειστικό δρόμο, δοκιμάζει την καινούρια σύνθεση χωρίς τον διάλογο με τους άλλους, οπότε εκφράζονται μόνο οι απόψεις του συγκεκριμένου ερευνητή. Ενώ το πρώτο μοντέλο θεωρείται η συνηθισμένη και συμβατική μέθοδος μιας επιστημονικής πραγματείας, το δεύτερο, απαλλαγμένο από τον φόρτο της τεκμηρίωσης, της συζήτησης των προηγούμενων απόψεων και της επαληθεύσιμης αποδεικτικής, αγγίζει το δοκίμιο. Ενώ θα περίμενε κανείς ότι ο συγγρ., ως οπαδός της ιστορικότητας των προσεγγίσεων και της τεκμηρίωσης, θα επέλεγε τον πρώτο τρόπο, τελικά προτίμησε τον δεύτερο, στηριζόμενος μόνο στις πηγές του τύπου και αγνοώντας σχεδόν όλη τη σχετική επιμέρους έρευνα που έχει γίνει τα τελευταία 10-15 χρόνια, καθώς και μια σειρά από ερευνητές που έχουν συμβάλει σημαντικά ή και αποκλειστικά στη διαλεύκανση και το ξεκαθάρισμα επιμέρους θεμάτων και της συνολικής εικόνας της πορείας του θεάτρου στο αναφερόμενο χρονικό διάστημα. Ο μόνιμος παρτενέρ στον «διάλογο» του συγγρ. είναι ο Λάσκαρης, ο οποίος βέβαια σήμερα είναι εύκολος αντίπαλος. Κάπως συχνότερα εμφανίζεται ο Δημήτρης Σπάθης με μερικές εργασίες του, τον οποίο ο συγγρ. ακολουθεί κυρίως στο τμήμα του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου και, μεμωμένα, στο μετεπαναστατικό.

Η μεγάλη «αδικημένη» από την αντιμετώπιση αυτή είναι η Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, η οποία με τη δίτομη διατριβή της (*Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα*, τ. 1-2, Αθήνα 1994-1996) και το άφθονο υλικό που έθεσε υπόψη της έρευνας, ανασκεύασε πρώτη και εμπράκτως την αθηνοκεντρική εικόνα που παρουσιάζει ο Σιδέρης στην «Ιστορία» του. Η *Βιβλιογραφία προγραμμάτων του θεάτρου της Κωνσταντινούπολης 1876-1900*, Αθήνα 1999, δεν εμπίπτει βέβαια στα χρονικά όρια του τόμου, αλλά η βιβλιογραφία της ίδιας μελέτης για τα ελληνικά μονόπρακτα του 19ου αι. (*Παράβασις 4* [2000] 87-219), όπου από τις 700 περίπου εγγραφές 225 αφορούν την εποχή ως το 1875, πάλι, δεν αναφέρεται ούτε και βιβλιογραφικά. Σχετικά με τη μνημειώδη δίτομη διατριβή της αναφέρεται απλώς άστοργα, σε μια υποσημείωση, πως «η παρούσα εργασία συμπληρώνει ή ανασκευάζει σιωπηρά στο Παράρτημα ορισμένα στοιχεία για τα οποία είμαστε σε θέση να αξιοποιήσουμε παραπέρα κάποια νέα ευρήματα» (σ. 123), χωρίς να τα ονομάζει – πρόκειται ασφαλώς για λεπτομέρειες, που μένει να διασταυρωθούν για το αν πράγματι ανασκευάζουν κάτι. Δίνονται έτσι εσφαλ-

μένες και γενικευτικές εντυπώσεις για την ποιότητα του όλου έργου· εργασίες τέτοιας έκτασης και με τέτοιον όγκο πληροφοριών και υλικού αναπόφευκτα έχουν κάποιες αβλεψίες, από τις οποίες δεν είναι απαλλαγμένο και το παρόν παραστασιολόγιο (όπως παραδέχεται και ο ίδιος ο συγγρ.). Τις μεμψίμιμες παρατηρήσεις πάνω σε λεπτομέρειες που έχει διατυπώσει ο Σπάθης, *Τα Ιστορικά* 22 (1995), τις έχω «ανασκευάσει» σε δική μου βιβλιοκρισία (*Παράβασις* 2 [1997] 229-243, και 3 [2000] 385 κ.ε.). Αλλά η Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου εργαζόταν τελείως μόνη της, χωρίς πληρωμή από ερευνητικό πρόγραμμα που χρηματοδοείται από το δημόσιο, και χωρίς φορητά μηχανήματα φωτοαντιγράφησης, κουβαλώντας μόνη της, για αρκετά χρόνια, τους βαρείς τόμους των εφημερίδων της Κωνσταντινούπολης. Άλλες «αδικημένες» κατ' αυτόν τον τρόπο είναι η Κωσταντζα Γεωργακάκη και η διατριβή της για το θέατρο του Όθωνα (και το παραστασιολόγιο του «Θεάτρου Αθηνών», βλ. *Παράβασις* 2 [1998] 143-180), η Κυριακή Πετράκου, της οποίας η διατριβή (*Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Αθήνα 1999) κρίνεται απλώς «χρήσιμη» (σ. 109), η Ε.-Α. Δελβερούδη (σ. 210), η Ε. Στιβανάκη (η διατριβή της, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από την απελευθέρωσή της (1828) έως το 1900*, Αθήνα 1997, έκδοση Πάτρα 2001, που αναφέρεται ως ανέκδοτη, σημειώνεται, σ. 45, πως έχει «κάποιες χρήσιμες πληροφορίες», ενώ αποτελεί συστηματική απογραφή και σύνθεση της θεατρικής ιστορίας της πόλεως), ο Μιχάλης Δήμου (ο συγγρ. πρόλαβε να δει την ανέκδοτη ακόμα τρίτομη διατριβή του, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά τον 19ο αιώνα (1826-1900)*, 2001 και να τη χρησιμοποιήσει, γιατί σχολιάζει σε υποσημείωση πως «κάποιες μικρές αποκλίσεις της παρούσας έρευνας από τα ευρήματα των παλιότερων μελετητών καταγράφονται παραπέρα στο Παράρτημα του τόμου, όπου και διορθώνονται σιωπηρά τυχόν παραδρομές και παραλείψεις», σ. 76), κ.ά. Χρήσιμη θα ήταν και η χρησιμοποίηση της δίτομης μονογραφίας του Γ. Βελουδή, *Germanograecia*, Άμστερνταμ 1983, που δίνει ιδιαίτερη έμφαση και στη σχετική θεατρική κίνηση (επιδράσεις, μεταφράσεις, παραστάσεις): αλλά σε επιμέρους θέματα θα επανέλθουμε.

Με φόντο τόσο νέο υλικό από πρωτογενείς πηγές, όπως είναι αυτές του τύπου, ο συγγρ. προφανώς αισθάνεται ότι είναι σε θέση ισχύος, ώστε να αγνοεί επιδεικτικά μεγάλο μέρος της υπάρχουσας έρευνας για σημαντικές πτυχές του θεματός του. Σε καμία περίπτωση, πάντως, η δοκιμαστική αυτή σύνθεση δεν φτάνει στο σημείο να οικειοποιείται σιωπηρά ολόκληρα τμήματα του ερευνητικού μόχθου άλλων, όπως έκαμνε η δίτομη «μονογραφία» (συνπλήμα παλαιότερων άρθρων) του Θ. Γραμματά για το θέατρο του 20ού αι., που ειδικά στα πρώτα της κεφάλαια στηρίζεται αποκλειστικά στα αποτελέσματα της έρευνας άλλων, τα οποία ο επιτήδειος αξιοποιητής παρουσιάζει με τέτοιο τρόπο, ώστε ο ανυποψίαστος αναγνώστης να τα θεωρεί δικά του, και τολμά επιπρόσθετα να εμ-

φανίζεται και ως τιμητής της σχετικής έρευνας.

Ωστόσο, παρά το πλούσιο νέο υλικό, η σύνθεση παρουσιάζει σε ορισμένα σημεία μια χαλαρή μόνο σύνδεση με το παραστασιολόγιο, αναπαράγει ορισμένα συμβατικά ερμηνευτικά σχήματα, παρά τον νέο (παλιωμένο στο μεταξύ) «μη-εθνικιστικό» προσανατολισμό της, και προκαλεί ορισμένες σκέψεις και προβληματισμούς, που προκύπτουν από το ίδιο το υλικό και τα προβλήματα παρουσίασής του. Για ορισμένα θέματα δεν υπάρχουν βέβαια «σωστές» ή «εσφαλμένες» λύσεις, αλλά απλώς διαφορετικές επιλογές και εκτιμήσεις. Π.χ. ο συγγρ. στρέφεται στην Εισαγωγή του εναντίον των τοπικών ιστοριών του θεάτρου· έτσι, π.χ., ο Λάσκαρης προσέφερε μόνο ένα «θολό μωσαϊκό επιμέρους τοπικών ιστοριών» (σ. 8, ο Σιδέρης, με την Αθήνα ως κέντρο των εξελίξεων, είναι έτσι κι αλλιώς εκτός πραγματικότητας, όπως απέδειξε πρώτα η Σταματοπούλου-Βασιλάκου, τουλάχιστον για το χρονικό διάστημα του δεύτερου μισού του 19ου αι.)· όσο σωστό είναι αυτό, άλλο τόσο σωστό είναι πως χωρίς τέτοιες τοπικές μονογραφίες δεν μπορεί να γραφτεί ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου, γιατί και το παραστασιολόγιο, όπως έχει, δίνει μια μαιανδρική κίνηση από το εδώ στο εκεί και τανάπαλιν, που ακολουθεί βασικά το χρονολόγιο και τις ίδιες τις πληροφορίες· μόλις το δεύτερο ερευνητικό βήμα, η σύνταξη των δρομολογίων των μπουλουκιών, θα δείξει κάποια ανάγλυφη και ευανάγνωστη εικόνα. Η θεατρική ιστορία μιας πόλης, της ενδοχώρας ή της διασποράς δεν απαρτίζεται μόνο από τους μετακινούμενους θιάσους και τις παραστάσεις τους, αλλά και από τη δική της ερασιτεχνική κίνηση, το λαϊκό θέατρο και τα θεάματα, τις παραθεατρικές εκδηλώσεις, μουσική, χορό, μια συγκεκριμένη τοπογραφία και αρχιτεκτονική των χώρων παράστασης, ένα γενικότερο πνευματικό βίο, συγγραφική και εκδοτική δραστηριότητα και χίλια δύο άλλα, ακόμη και της γενικότερης κοινωνικής και πολιτικής ιστορίας, που πρέπει να περιγραφούν, να αναλυθούν και να συντεθούν σε μια ολοκληρωμένη και πρισματική εικόνα, εύληπτη αλλά περιεκτική, που να αποτελεί με τη σειρά της ψηφίδα του συνολικού μωσαϊκού (θεωρώ πως η διατριβή του Μ. Δήμου είναι υποδειγματική γι' αυτή την πολύπλευρη και πολυδιάστατη προσέγγιση). Όσο σωστό είναι να μην περιορίζεται το ελληνικό θέατρο στην τότε ή τη σημερινή ελληνική επικράτεια, τόσο σωστό είναι πως δεν πρέπει να περιορίζεται μόνο στο θέατρο σε ελληνική γλώσσα, γιατί ιστοριογραφία του νεοελληνικού θεάτρου χωρίς το ιταλικό μελόδραμα και τις γαλλικές και εβραϊκές παραστάσεις δεν νοείται, ειδικά στην περίπτωση της ιταλικής όπερας, διότι χάνεται όλη η δυναμική του αντίπαλου δέους. Άρα χρειάζονται και συστηματικές έρευνες στον χώρο της πρόσληψης, π.χ. της ιταλικής όπερας (εδώ λείπει αναφορά στη νέα μονογραφία της Αγγελικής Σκανδάλη, *Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19ου αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου. Μια πρώτη προσέγγιση*, πρόλ. Δημήτριος Θέμελης, Αθήνα 2001, που είναι πολύτιμη παρά τις

ατέλειές της, αλλά και σε παλιότερες εργασίες, όπως αυτή του Γερ. Χυτήρη, *Η όπερα στο θέατρο του Σαντζιάκομο της Κέρκυρας*, Κέρκυρα 1994, κ.ά.).

Αυτό μας φέρνει σε δύο άλλα ζητήματα: όσο σωστό είναι ότι τα Επτάνησα αποτελούν μια ξεχωριστή εξέλιξη, άλλο τόσο σωστό είναι πως δεν μπορεί να αποκλειστούν από τη σύνθεση, τουλάχιστον στον βαθμό που επιλέγει ο ίδιος ο συγгр., τονίζοντας μόνο τη βαλκανική και ανατολικο-μεσογειακή διάσταση του ελληνικού πολιτισμού (με αποτέλεσμα να οπισθοδρομούμε στις παλιές θέσεις του Σιδέρη). Η παράδοση της δυτικής μουσικής στην Ελλάδα και στους Έλληνες της Διασποράς είναι ισχυρή και παλιά και φτάνει ως την προαναγεννησιακή Κύπρο και την αναγεννησιακή Κρήτη· δεν μπορούμε να ξεκινάμε μόνο από τις έντονες αντιδράσεις, θετικές και αρνητικές, της «επαρχιακής Αθήνας» του 1840. Αυτά τα ζητήματα τα έχω συζητήσει από το 1980 (βλ. Β. Πούχνερ, «Ερευνητικά προβλήματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 31-55, κείμενο που λείπει από τη βιβλιογραφία). Αν θέλουμε σοβαρά να εισαγάγουμε μια παμβαλκανική προοπτική, δεν μπορούμε να συζητούμε τις ελληνικές παραστάσεις στη Φιλιππούπολη ή τη Βράιλα, το Ιάσιο και το Βουκουρέστι, την Οδησό και την Κωνσταντινούπολη, χωρίς την ένταξή τους στο βουλγαρικό και ρουμανικό, ρωσικό και οθωμανικό θέατρο στην Πόλη, και το αρμενικό δίπλα στο ιταλικό μελόδραμα και τις γαλλικές παραστάσεις πρόζας (βλ. τη μονογραφία μου *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνιοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993, όπου και εκτενές κεφ. για τη θεατρική ιστορία όλων αυτών των χωρών· αναφέρεται στη βιβλιογραφία, αλλά δεν αξιοποιείται πουθενά). Η νέα τρίτομη διατριβή της Γιούλης Πεζοπούλου, *Το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922*, Αθήνα 2004, αξιολογεί και την πτυχή αυτή, καταγράφοντας και τις αλλόγλωσσες παραστάσεις, που αναφέρονται και σχολιάζονται στον ελληνικό Τύπο.

Το παράδειγμα της Κωνσταντινούπολης μας οδηγεί και σ' έναν άλλο προβληματισμό, σχετικά με τον διαχωρισμό της θεατρικής κίνησης σε επαγγελματική και ερασιτεχνική· ο συγгр. χρησιμοποιεί συχνά τον όρο «ημιεπαγγελματικός», για να δηλώσει το γεγονός πως δεν υπάρχουν σαφή όρια, ιδίως στην εποχή στην οποία αναφερόμαστε. Οι «εθελοντές» και «θεατρεραστές» του 1828 και του 1836/7 σε τι διαφέρουν ουσιαστικά από τους αυτοδίδαχτους «μπουλουκτσήδες» του 1860 και 1870; Ίσως μόνο στη μίμηση του ύφους των ιταλών τραγουδιστών και στο ότι είναι απαλλαγμένοι πλέον από τις συστάσεις των εγχειριδίων ρητορικής (το σχετικό κεφ. του συγгр. είναι πολύ διαφωτιστικό και από τις έξοχες πτυχές της δοκιμαστικής σύνθεσης).

Ένα άλλο δίλημμα: όσο σωστό είναι να ξεκινά μια θεατρική ιστορία

από τις παραστάσεις και την τεκμηρίωσή τους, στην περίπτωση της νεότερης Ελλάδας η ιστορία του δράματος και των δραματικών ειδών έχει ιδιαίτερη βαρύτητα (και όχι μόνο γιατί οι φιλόλογοι δεν ασχολούνται σχεδόν καθόλου μ' αυτό): ενώ στη θεωρητική προσέγγιση παραμένει μια «παρτιτούρα» για σκηνική εκτέλεση και ένα μόνο από τα εκφραστικά μέσα του σύνθετου θεατρικού κώδικα, στην ιστορική πραγματικότητα οι εξελίξεις του θεάτρου και του δράματος σε ορισμένες φάσεις απομακρύνονται τόσο πολύ ή μία από την άλλη, ώστε είναι σχεδόν ξεχωριστές, χωρίς να χάνουν κάτι από τη διαλεκτική τους σχέση· αυτό αποτελεί ένα ιδιαίτερο πρόβλημα παρουσίασης, που ίσως πρέπει να λυθεί με δύο ξεχωριστές ιστορίες θεάτρου. Ως προς τις δραματικές μεταφράσεις, βρίσκεται σε εξέλιξη μεγάλο ερευνητικό πρόγραμμα, που διευθύνει ο καθηγ. Κ. Κασίνης, ο οποίος θα μας δώσει σύντομα μια πλήρη εικόνα για τον 19ο αι. (προς το παρόν βλ. το κεφ. «Η αλλοτρίωση του ελληνικού πολιτισμού», στον τόμο Μ. Χουρμούζης, *Παρωδική μικρογραφία μυθιστορημάτων*, Αθήνα 1999, σσ. 80-138 και τα στατιστικά στοιχεία). Πάντως το σχετικό κεφάλαιο για τη δραματολογία είναι από τα πιο αδύνατα της δοκιμαστικής σύνθεσης, γιατί δεν στηρίζεται σε νέα δεδομένα και δεν επικοινωνεί με την τρέχουσα έρευνα.

Άλλος προβληματισμός αφορά τα χρονικά όρια του βιβλίου: 1828 και 1875· και εδώ δεν υπάρχουν «σωστές» και «εσφαλμένες» λύσεις. Εφόσον επίκεντρο της έρευνας είναι η ανάπτυξη του επαγγελματικού θεάτρου, το ξεκίνημα με τον Θ. Αλκαίο στην Ερμούπολη το 1828/29 φαίνεται λογικό, αν και αντιλαμβάνεται κανείς γρήγορα πως οι θεατρικές εξελίξεις ως το 1840 δεν μπορούν να κατανοηθούν χωρίς τις προεπαναστατικές δραστηριότητες: ρεπερτόριο και συντελεστές είναι σχεδόν πάντα οι ίδιοι· ωστόσο, δεν μπορεί να παραβλέψει κανείς την ιστορική τομή. Από την άλλη, δεν γίνεται καμία αναφορά στις εξελίξεις και παραστάσεις του ελληνικού θεάτρου του 17ου και 18ου αι., αν και η δραματολογία τους δεν περνά απαρατήρητη στο 19ο αι., ενώ στα Επτάνησα, τα οποία παραγκωνίζονται από την όλη εικόνα, λαμβάνουν χώρα και παραστάσεις παλιότερων έργων (βλ. ενδεικτικά Β. Πούχνερ, «Η πρόσληψη των δραματικών έργων του Κρητικού θεάτρου», στον τόμο *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 178-196, και του ίδιου, «Απηχήσεις της Ερωφίλης στη νεοελληνική λογοτεχνία», στον τόμο *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 251-284). Λιγότερους προβληματισμούς, από τη σκοπιά του γνωστικού αντικείμενου της μελέτης, αν και εκ πρώτης όψεως φαίνεται πως ισχύει το αντίθετο, εγείρει η δεύτερη τομή, το 1875, που επιλέγεται λόγω της επιστροφής των ελλήνων ηθοποιών στην Αθήνα, την εξάπλωση των υπαίθριων παραστάσεων και την έναρξη της belle époque του Τρικούπη. Ένα άλλο ζήτημα είναι η συστηματική αξιοποίηση των θεατρικών προγραμμάτων, πέρα από τις πληροφορίες του τύπου· ειδικά για την ιταλική όπερα αποτελεί πλέον μια εξίσου σημαντική κατηγορία πλη-

ροφοριών για την ανασυγκρότηση του ρεπερτορίου, που ωστόσο απαιτείται και έρευνες στην Ιταλία, γιατί τα έργα συχνά (προ)τυπώνονται εκεί. Η έλλειψη Εθνικής Βιβλιογραφίας από το 1863 και πέρα αποτελεί σίγουρα ένα σημαντικό μειονέκτημα, αλλά υπάρχουν αρκετές επιμέρους βιβλιογραφικές προσπάθειες (π.χ. της Π. Πολέρη κ.ά.) και προσιτές συλλογές σε βιβλιοθήκες, αρχεία και μουσεία.

Η εξωτερική εμφάνιση των δύο τόμων είναι εντυπωσιακή και πολυτελέστατη, η τυπογραφική επιμέλεια άψογη (με ελάχιστα λάθη, σσ. 29, 45)· σε χτυπητή πάντως αντίθεση προς την «επισημότητα» της εμφάνισης βρίσκεται το κάπως δημοσιογραφικό ύφος του συγγρ., που βρίθεται από πάσης φύσεως ειρωνικές και λογοτεχνίζουσες διατυπώσεις, μεταφορική και μη κυριολεκτική χρήση εννοιών και σατιρικό οίστρο που δεν έχει καμιά πλέον σχέση με το σκοπό της μελέτης· στην περίπτωση του Ρομαντισμού ο συγγρ. φτάνει και στο επίπεδο ενός σατιρικού λιβελλογραφήματος. Αυτό βέβαια υπονομεύει κάπως την αντικειμενική διάθεση του αναγνώστη, αλλά και του ίδιου του ιστοριοδίφη, που υποτίθεται πως κρατά μίαν αποστασιοποιημένη και κριτική ουδετερότητα και αντικειμενικότητα, αντί να προκαλεί με το ύφος του την εντύπωση της σημερινής υπεροχής· στη διαφορετική αυτή στοχοθεσία βρισκόμαστε, πάλι, στα όρια του δοκιμίου. Από τα βέλη της σατιρικής γραφής δεν γλυτώνει κανένας, ούτε η Ελλάδα ούτε η Ευρώπη, ούτε παλαιότεροι μελετητές που όλο «παγιδεύονται», ούτε βέβαια ο εθνικισμός και η αθλιότητα των σχηματικών εγκαταστάσεων, η μετριότητα των ιταλικών θιάσων κτλ. Η άσκοπη κατειρώνευση φτάνει σε μερικά σημεία σε παρεξηγήσιμες λεκτικές υπερβολές. Ιδιαίτερα ενοχλητικά είναι και τα συχνά αποσιωπητικά, τα οποία ως σημάδια υπονοουμένων και μη ολοκληρωμένης σκέψης, της οποίας η ολοκλήρωση χρεώνεται στην ευθύνη και τις διανοητικές ικανότητες του αναγνώστη, δεν έχουν θέση σε μια επιστημονική πραγματεία· όπως επίσης το κατά κόρον χρησιμοποιούμενο α' πληθ. πρόσ., ως ιδεατή κοινότητα ανθρώπων που δήθεν συμερίζονται τις απόψεις του συγγρ. Εδώ, όμως, δεν ξέρει κανείς ποιον ακριβώς τελικά εννοεί ο συγγρ.: τον προβαλλόμενο «πληθυντικό μεγαλοπρεπείας» μιας ομάδας ερευνητών; Το σύνολο των αναγνωστών; Από την άλλη, τονίζεται συχνά και με τρόπο εμφαντικό το αυτονόητο: κριτική απόσταση από τις πηγές, κριτική των εθνοκεντρικών προσεγγίσεων κτλ. Αν υπολογίσει κανείς τη σημαντική έκταση της εργασίας, θεωρώ πως θα υπήρχε αρκετός χώρος για άνετη συζήτηση με τα πορίσματα άλλων ερευνητών, οι οποίοι εξορίζονται σε υποσημειώσεις και στολιζόνται με μονολεκτικά επίθετα, τα οποία θα μπορούσαν να παρεξηγηθούν ως ελαφρώς περιφρονητικά.

Βέβαια, όλ' αυτά δεν αναιρούν τη συνολική σημασία μιας σύνθεσης που χειρίζεται, αν και δεν τον δαμάζει πάντα, τέτοιον όγκο νέου υλικού. Φανερώνουν, ωστόσο, την προσωρινότητα του όλου εγχειρήματος, αν και σε

ορισμένα κεφ., όπως της υποκριτικής και της οργάνωσης των θιάσων, η εργασία αποτελεί μια ρηξικέλευθη τομή και θα μείνει πρωτοποριακή στην ιστορία της σχετικής έρευνας. Στα desiderata αναμένει κανείς ακόμη μια πραγματική σύνδεσή της με την υπόλοιπη έρευνα και μια λεπτομερέστερη αξιολόγηση και αξιοποίηση των επιμέρους πτυχών της. Το παραστασιολόγιο, που το δέχεται η κοινότητα των θεατρολόγων με ευγνωμοσύνη, θα δείξει αργότερα, και ύστερα από τους απαιτούμενους ελέγχους, τη χρηστικότητα και την ποιότητά του – οι εφημερίδες είναι καμιά φορά «πονηρές» πηγές που κρύβουν πληροφορίες και σε διάφορα άλλα σημεία, όχι μόνο στη στήλη θεαμάτων –, η οποία εξαρτάται και από την ποιότητα των καταγραφών και την κρίση των συλλεκτών. Η σύνταξη των σχετικών πινάκων στον δεύτερο τόμο, που ήταν έργο των συνεργατών του συγγρ. και αποτελεί τον κύριο όγκο της δουλειάς, είχε να αντιμετωπίσει αρκετά προβλήματα και δυσκολίες, για να μην είναι μόνο «απλή δελτιοθήκη παραστάσεων» (σ. 399). Παρουσιάζει σε 89 τμήματα (και τα υποτμήματά τους) τις θεατρικές εξελίξεις σε διάφορες πόλεις κατά χρονικά διαστήματα (προς το τέλος, και κατά σαιζόν), με μικρή εισαγωγή (μερικές απεικονίσεις), και τις σχετικές πληροφορίες σε επτά στήλες που πιάνουν και τις δύο σελίδες: Έτος/ημερομηνία, έργο, συγγραφέας, μεταφραστής, διανομή ρόλων, πηγές, παρατηρήσεις· στις παρατηρήσεις αναπτύσσεται εν συντομία ο προβληματισμός, που ενδεχομένως, και αρκετά συχνά, περιέχει η ίδια η πληροφορία του τύπου. Κατ' αυτόν τον τρόπο γίνεται μια πρώτη επεξεργασία του πληροφοριακού υλικού, σε μερικές περιπτώσεις και με διασταυρώσεις πηγών, κριτικά σχόλια, παραθέματα από το άρθρο κτλ. Αυτό το εντυπωσιακό σύνολο συμπεριλαμβάνει τις εξής πόλεις (κατά χρονολογική εμφάνιση): Σύρος, Ναύπλιο, Αθήνα, Κωνσταντινούπολη, Θεσσαλονίκη, Μοναστήρι, Γαλάζιο/Γαλάτσι Ρουμανίας, Πάτρα, Κέρκυρα, Αλεξάνδρεια, Ζάκυνθος, Αλεξάνδρεια, Φιλιππούπολη, Κίεβο, Σέρρες, Κάιρο, Βόλος, Βράιλα, Δράμα, Λάρνακα, Πύργος Ηλείας, αλλά και πιο αόριστες γεωγραφικές αναφορές, όπως Παραδουνάβιες χώρες, Αίγυπτος, Αζοφική, Μακεδονία. Κατ' αυτόν τον τρόπο δημιουργείται ένα μαιανδρικό σχήμα με χρονολογικό άξονα και μετακινούμενους γεωγραφικούς στόχους, που δίνει την ιδέα της εμβέλειας της δραστηριότητας των ελληνικών θιάσων, αλλά, ταυτόχρονα, μιαν αποσπασματική και μόνο εικόνα της τοπικής θεατρικής ιστορίας των πόλεων αυτών και των δρομολογίων των διάφορων θιάσων. Το προβληματικό σημείο των δεύτερων έγκειται – και αυτό επισημαίνεται με έμφαση – στη ρευστότητά τους, στους αλλαγμένους τίτλους και στη ρευστή σύνθεσή τους, ακόμη και κατά τη διάρκεια της ίδιας περιόδου ή της ίδιας της παραμονής των θιάσων σ' έναν τόπο. Αυτό φαίνεται πως θα είναι η δεύτερη φάση της επεξεργασίας του υλικού (με στατιστικά στοιχεία, δρομολόγια κτλ.), ενώ η τρίτη θα είναι η σκιαγράφηση του βίου ξεχωριστών ηθοποιών, η διερεύνηση του σε ποια σχήματα συμμετέχουν, της εκπαίδευσής τους,

της εγκατάλειψης της σκηνής κτλ. Η οργάνωση του υλικού δείχνει πως η όλη μελέτη έχει αυτήν την κατεύθυνση. Πάντως αξίζει συγχαρητήρια η απόφαση να μην περιμένουμε (άλλο) τις εξαιρετικά περίπλοκες αυτές συνθέσεις, αλλά να δημοσιοποιηθούν τα αποτελέσματα της καταγραφής του συνόλου σχεδόν του ελληνικού τύπου στη μορφή αυτή· συγχαρητήρια επίσης αξίζουν και για τον κόπο και το μόχθο που απαιτούσε η κατάρτιση των πινάκων. Επιμέρους ζητήματα δεν είναι εδώ ο χώρος να σχολιάσουμε λεπτομερέστερα· αυτό θα γίνει κατά καιρούς από τη σχετική ειδικευμένη έρευνα.

Περισσότερο καρποφόρος και εφικτός αυτή τη στιγμή φαίνεται ο λεπτομερέστερος σχολιασμός της δοκιμαστικής σύνθεσης, για να φανούν πιο ανάγλυφα τα βασικά της χαρακτηριστικά, τα «προτερήματα» και τα «ελαττώματά» της. Το έργο περιλαμβάνει «Εισαγωγικό σημείωμα» και τέσσερα μέρη, που αναλύουν με τρόπο συστηματικό την περίοδο, καθώς και έναν επίλογο και το εικονογραφικό υλικό. Το «Εισαγωγικό σημείωμα» (σσ. 7 κ.ε.) δίνει έμφαση στο γεγονός πως όλες οι μελέτες ως τώρα έχουν παγιδευτεί από την έλλειψη βάσιμου υλικού, αλλά κυρίως από τα «συμβατικά σχήματα της κρατούσας εθνικής ιστοριογραφίας», είτε αθηνοκεντρικής, όπως του Σιδέρη, είτε του τύπου του «θολού μωσαϊκού επιμέρους τοπικών ιστοριών», που προσφέρει ο Λάσκαρης. Τη «συνθετική τους αυτή αμηχανία» κληρονόμησαν και οι επόμενες γενεές, που επεξεργάζονται μονογραφίες για την Κωνσταντινούπολη, Κεφαλονιά, Πόντο, Πάτρα κτλ., «που ωστόσο δεν βρίσκουν χρόνο να παρατηρήσουν το δάσος, επειδή περιεργάζονται τα δέντρα» (σ. 8). Όμως από δέντρα αποτελείται όλο το δάσος, και αυτό ούτε ο ίδιος ο συγγρ. δεν το έχει περπατήσει ακόμη, απλώς το έχει μετρήσει με τη βοήθεια άλλων (και ευχαριστούμε τους συνεργάτες του γι' αυτό). Η εμπεριστατωμένη «δασολογία» θα γίνει στο μέλλον και μάλλον δεν θα είναι έργο ενός (όπως άλλωστε δεν είναι ούτε η κρινόμενη εργασία). Για τη διαλεκτική σχέση τοπικών εξελίξεων και μετακινούμενων σχημάτων βλ. παραπάνω. Και το δάσος του συγγρ., το «μη εθνικιστικό», είναι αποκλειστικά ελληνικό, όχι πραγματικά διεθνές, όπως είναι το απώτερο ζητούμενο (βλ. παραπάνω Πούχνερ για τα Βαλκάνια, Πεζοπούλου για την Κωνσταντινούπολη). Ορισμένες γενικευτικές αποφάνσεις αντανακλούν ένα στάδιο έρευνας που έχει ήδη ξεπεραστεί. Π.χ.: «αν δεν συλλάβεις την ίδρυση όλων των μικρών δυτικότερων εθνικών κρατών της Βαλκανικής χερσονήσου, κατά το 19ο και τον 20ό αι., σαν ένα ενιαίο ιστορικό φαινόμενο και την ταυτόχρονη εισαγωγή των μεγάλων ανανεωτικών μεταρρυθμίσεων του Τανζιμάτ στην υπό διάλυση Οθωμανική Αυτοκρατορία, είναι δύσκολο να καταλάβεις τον εκσυγχρονιστικό ρόλο που έρχεται να αναλάβει η καινούργιοφερμένη τέχνη της σκηνής στην Ανατολή, μέσα στο ευρύτερο πλαίσιο των αναθεωρήσεων που εισηγείται εδώ το κίνημα του διαφωτισμού» (σ. 9). Μα αυτό το έχουν κάνει

ήδη και άλλοι (π.χ. Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια*, ό.π.· «Ευρωπαϊκές επιδράσεις στο θέατρο, ελληνικό και βαλκανικό τον 19ο αι.· μια σύγκριση», στον τόμο *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις*, Αθήνα 1992, σσ. 181-221· *Βαλκανική Θεατρολογία. Μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στις γειτονικές της χώρες*, Αθήνα 1994· *Λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια*, Αθήνα 1989). Για τη σημασία του tanzimat για την «alafranga» εποχή στην Οθωμανική Αυτοκρατορία βλ. το σχετικό κεφ. στη Suraiya Faroqhi, *Kultur und Alltag im Osmanischen Reich. Vom Mittelalter bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts*, Μόναχο 1995, σσ. 287 κ.ε., όπου το θέατρο παίζει κυρίαρχο ρόλο, καθώς και την εκτενή κριτική παρουσίασή μου από την οπτική γωνία της θεατρολογίας στο άρθρο «Zu Suraiya Faroqhis “Kultur und Alltag im Osmanischen Reich”», *Südost-Forschungen* 57 (1998) 245-257. Το ελληνικό θέατρο δεν δημιουργήθηκε «από την επαφή της εγχώριας λογιόσύνης με το διεθνιστικό πνεύμα του ευρωπαϊκού διαφωτισμού» (σ. 10), αλλά ήδη πολύ νωρίτερα, με το διεθνιστικό πνεύμα της ευρωπαϊκού Ουμανισμού και της ιταλικής Αναγέννησης.

Ολόκληρο το «Εισαγωγικό σημείωμα» κινείται στο επίπεδο ενός κάπως παλιομοδίτικου δημοσιογραφικού ρητορισμού, που οικτρίζει την κατάσταση της εθνοκεντρικής έρευνας, η οποία όμως δεν περιορίζεται μόνο στην Ελλάδα, αλλά υπάρχει και στη Ρουμανία (ο συγγρ. δεν γνωρίζει τις έρευνες της Cornelia Papacostea-Danielopolu, *Convergences culturelles gréco-roumaines (1774-1859)*, Θεσσαλονίκη 1998, ούτε τις παλαιότερες της Αριάδνης Καμαριανού, γιατί δεν πήρε άδεια για τη μικροφωτογράφιση ελληνικών εφημερίδων στη βιβλιοθήκη της Ρουμανικής Ακαδημίας – θα μπορούσαμε να τον πληροφορήσουμε πώς αποκτήσαμε χειρόγραφα με ολόκληρα ελληνικά έργα από εκεί – ή γιατί δεν είχε πρόσβαση στις ελληνικές εφημερίδες που φυλάσσονται στο Πατριαρχείο Κωνσταντινούπολης – με αυτές ωστόσο εργαζόταν και η Πεζοπούλου για τη σύνταξη της διατριβής της για το θέατρο στην Κωνσταντινούπολη 1900-1922). Ο συγγρ. περιγράφει στη συνέχεια τις γνωστές δυσκολίες στις ελληνικές βιβλιοθήκες και πληροφορεί για την επαινετή απόφαση να παρουσιάσει, αυτός και η ομάδα του, μέρος του υλικού πριν από την ολοκλήρωση των απογραφών που αφορούν όλο το χρονικό διάστημα 1828-1922 (ο δεύτερος τόμος θα περιλάβει την εποχή ως το 1900) κι έχουν μάλλον ένα ανοιχτό τέλος: «Η ιστορία του ελληνικού θεάτρου δεν θα γραφεί ποτέ, αν βάλουμε ως όρο την εξάντληση της ερευνητικής προσπάθειας. Σίγουρα οι επόμενες γενιές θα έχουν πολλή δουλειά να κάνουν, για να συμπληρώσουν τα δικά μας κενά και για να διορθώσουν τα αναπόφευκτα λάθη μας. Ύστερα από δώδεκα χρόνων συστηματικό φάξιμο και πρωτογενή επεξεργασία των στοιχείων, έχει έρθει η ώρα να φέρουμε στο φως μια πρώτη επιφυλακτική ερμηνεία τους, μια πρώτη δοκιμαστική ανίχνευση των αχνών εικόνων που προβάλλουν μέσα από τη δελτιοθήκη» (σ. 12).

Άλλου τύπου επεξεργασίες αφορούν τα μητρικά ηθοποιών, τον άτλαντα αιθουσών, τα μητρικά συγγραφικής και μεταφραστικής δραστηριότητας κτλ. (σ. 13). Για το τελευταίο υπάρχουν ήδη τρέχοντα προγράμματα.

Το πρώτο μέρος, «Η Εισαγωγή ενός Νέου Θεσμού», χωρίζεται σε τρία κεφ.: «Η διένεξη γύρω από το θέατρο» (σ. 17 κ.ε.), «Το ζήτημα των ευρωπαϊκών λυρικών θιάσων» (σ. 36 κ.ε.) και «Ελλείψεις και προβλήματα» (σ. 55 κ.ε.), που αξιοποιούν καταγραμμένα άρθρα στον τύπο, τα οποία δεν αφορούν απλώς την πληροφορία και κριτική παράστασης, αλλά θίγουν γενικότερους προβληματισμούς που αφορούν το θέατρο. Με βάση το υλικό αυτό, που παρατίθεται σε εκτενή παραθέματα και αναφέρεται σχολιαστικά σε υποσημειώσεις, επιχειρούνται πρώτες συνθέσεις για τα τρία αυτά θέματα, που κυριαρχούν στον τύπο της εποχής του Όθωνα: (1) την ανάγκη ή μη του θεάτρου στο πλαίσιο της κοσμοθεωρίας του Διαφωτισμού, μια συζήτηση που διεξάγεται με τα ίδια επιχειρήματα («θέατρο ως σχολείο» της ανθρωπότητας, του πατριωτισμού, των ηθών κτλ. – panem et circenses κατά την άποψη του Κοραή, 1823) ως το τέλος της αναφερόμενης περιόδου· (2) το ιταλικό μελόδραμα ως ξενόφερτο αλλά γοητευτικό θέαμα (δείγμα του ποθητού εξευρωπαϊσμού, και αντίθετα έκφραση του πιθηκισμού των διεφθαρμένων ηθών της Δύσης), το οποίο ωστόσο επισκιάζει και εμποδίζει το εγχώριο ερασιτεχνικό ελληνικό θέατρο, που δεν έχει τη στήριξη της μεγαλοαστικής τάξης (στην Αθήνα της αυλής και της κυβέρνησης) – αυτή η συζήτηση διεξάγεται σε όλες τις πόλεις με σημαντικό αστικό πληθυσμό· και (3) τα προβλήματα των αιθουσών και θεάτρων, της εκπαίδευσης των ηθοποιών, του εγχώριου ρεπερτορίου, της σκηνογραφίας και ενδυμασίας κτλ., προβλήματα, πρέπει να προσθέσω εδώ, κοινά σε όλες τις βαλκανικές χώρες πριν από την ανεξαρτησία τους, είτε ανήκαν στην Ημισέληνο είτε στον αυστροουγγρικό Δικέφαλο Αετό (Πούχνερ, *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου*, ό.π., passim).

Στο πρώτο μέρος θα μπορούσε να έχει αξιοποιηθεί και το υλικό που συγκέντρωσε η Άννα Ταμπάκη (κυρίως στα κεφ. «Le concept du "théâtre" dans le vocabulaire moderne» και «Quelques réticences» της τρίτομης διατριβής της *Le théâtre néohellénique: Génèse et formation. Ses composantes sociales, idéologiques et esthétiques*, Paris, EHESS, 1995, σσ. 377-382 και 382-391)· τώρα ο συγγρ. περιορίζεται στο άρθρο του Δημ. Σπάθη («Η αμφισβήτηση της αναγκαιότητας του θεάτρου στο πλαίσιο του ελληνικού διαφωτισμού», *Ζητήματα Ιστορίας των Νεοελληνικών Γραμμάτων*. Αφιέρωμα στον Κ. Θ. Δημαρά, Θεσσαλονίκη 1994, σσ. 191-201). Θετικά για το θέατρο ως «σχολείο» εκφράζονται, π.χ., και ο Κωνστ. Οικονόμος (*Γραμματικά*, Βιέννη 1818, σ. xxii), ο Κ. Αισώπιος κ.ά. Οι βασικές θέσεις της συζήτησης, όπως αποδεικνύουν τα άρθρα που αποσπάσματά τους δημοσιεύει ο συγγρ., παραμένουν οι ίδιες ως τη δεκαετία του 1870· προστίθεται απλώς το επιχειρήμα της εξαγωγής νεοελληνικού πολιτισμού σε αμφισβητούμενες περιοχές. Για τις απόψεις και επιδιώξεις του Αλέξ. Ρί-

ζου Ραγκαβή για την αναγκαιότητα εθνικού θεάτρου βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19ου αι. Τα Απομνημονεύματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», στον τόμο *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 81-151· για το άρθρο «Γαλλικόν Θέατρον» του Βασιλειάδη βλ. τώρα Μ. Δημάδη-Ζώρα, Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 2002, σσ. 438-438.

Στο δεύτερο μέρος του βιβλίου για την ιταλική όπερα σημαντικό υλικό δεν βρίσκεται μόνο στα αναφερόμενα έργα (σ. 37), στις διατριβές της Στιβανάκη (ό.π.) και του Δήμου (ό.π.), αλλά και στις μονογραφίες της Αικ. Δεκούλου-Μελισσαροπούλου, *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας (1860-1944)*, Αθήνα 1996, και του Χυτήρη για τα Επτάνησα (ό.π.). Για την εργολαβία του Σανσόνι βλ. τώρα λεπτομερειακά στη διατριβή της Γεωργακάκη (ό.π.). Δεν είναι σωστό ότι η Πολυξένη παίζεται το 1840 για πρώτη φορά από γυναίκα· αυτό έχει γίνει με τον ρόλο της Κασσάνδρας, τουλάχιστον από το 1829, σε ερασιτεχνική παράσταση της Σάμου (βλ. Α. Καπώλη-Κεντούρη, «Προβληματισμοί στη θεατρική κίνηση της Σάμου στα χρόνια της επανάστασης με αφορμή “ένα χειρόγραφο”», *Συμπόσιο Σαμιακής Λογοτεχνίας. Πρακτικά, Πυθαγόρειο 22-24 Απριλίου 1988*, Αθήνα 1989, σσ. 263-268), η οποία παράσταση και τα στοιχεία της λείπουν και από το παραστασιολόγιο (προφανώς γιατί δεν αναφέρεται από τον τύπο, βλ. και Β. Πούχνερ, «Η προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας από την φαναριώτικη δραματολογία: οι αρχαιόθεμες και αρχαιομυθες τραγωδίες του Ιακ. Ρίζου Νερουλού [1813-1814] και η πρόσληψή τους», στον τόμο *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 41-139, ιδίως σσ. 132 κ.ε.).

Στο τρίτο μέρος του βιβλίου, σχετικά με το δύσκολο εγχείρημα της συγκρότησης εγχώριου ρεπερτορίου, πρέπει να παρατηρηθεί πως τον ρόλο των «γαιμισμότων» έχουν παίξει εν πολλοίς οι μεταφράσεις, οι οποίες φαίνεται πως είχαν ξεκινήσει να γίνονται πολύ νωρίς, με προφανή σκοπό την παράσταση· αναφέρομαι συγκεκριμένα στις τέσσερις μεταφράσεις θεατρικών έργων του August von Kotzebue, που εκδίδει το 1801 ο Κωνστ. Κοκκινάκης στη Βιέννη, και αποτελούν την αφετηρία για την αισθηματική λογοτεχνία στο νεοελληνικό θέατρο (αυτές οι μεταφράσεις θα δημοσιευτούν ξανά με εμπειριστατωμένη εισαγωγή στη «Θεατρική Βιβλιοθήκη» του Ιδρύματος Κ. & Ε. Ουράνη)· το εγχείρημα γίνεται κατανοητό, και αν υπολογίσει κανείς τον ρόλο που έπαιξε ο γερμανός πολυγράφος της Trivialdramatik στα υπόλοιπα Βαλκάνια, ακριβώς για τη συγκρότηση «εθνικών» ρεπερτορίων. Άλλωστε, πολλές από τις δυσκολίες που αναφέρονται στο κεφ. αυτό είναι κοινές σ' όλο τον βαλκανικό χώρο εκείνη την εποχή. Ωραία περιγράφεται ο φαύλος κύκλος των ελλείψεων στη σ. 69. Για τα «μυθιστορηματικά δράματα» ο Σπάθης εξέφρασε πρόσφατα την άποψη να υποκατασταθούν από τον όρο «μελόδραμα» (mélodrame), αλλά

μου φαίνεται μικρότερο το κακό της διατήρησης του άκομφου όρου του Σιδέρη («μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα») μπροστά στον κίνδυνο να μπερδευτεί το δημοφιλές είδος των μεγαλουπόλεων της Ευρώπης με το μουσικό «μελόδραμα» (Δ. Σπάθης, «Η εμφάνιση και καθιέρωση του Μελοδράματος στην Ελληνική σκηνή», στον τόμο Σ. Πατσαλίδης - Α. Νικολοπούλου (επιμ.), *Μελόδραμα: ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 165-226): άλλωστε στο ξένο είδος του *mélodrame* συνυπολογίζονται πολλά και διάφορα πράγματα, από τη λαϊκότροπη ρομαντική τραγωδία «της φρίκης και του πεπρωμένου» έως τον νατουραλισμό «του σαλονιού», π.χ. ουγγρικού τύπου. Ίσως αντί του όρου «μυθιστορηματικό δράμα», που έχει στο ενεργητικό του το ακριβές στοιχείο πως τις περισσότερες φορές όντως πρόκειται για τη δραματοποίηση μυθιστορημάτων, θα μπορούσε να δοκιμαστεί ο πιο εκφραστικός όρος «δραματοποιημένα ρομάντζα». Αλλά αυτό χρειάζεται περαιτέρω συζήτηση και συνεννόηση.

Το δεύτερο μέρος του έργου αναφέρεται στην «Ανάδυση ενός άγνωστου επαγγελματικού κλάδου» και διατηρεί βασικά χρονολογική σειρά: αρχίζει με «Το ξεκίνημα (1828-1840)» (σσ. 73 κ.ε.). Κι εδώ μόνο μερικές μικροπαρατηρήσεις: στις παραστάσεις του 1836 στην Αθήνα λείπει η παράσταση σαλτιμπάγκων (βλ. Β. Πούχνερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, Αθήνα 1995, σσ. 318-324), στις ερασιτεχνικές παραστάσεις ο Νικήρατος της Ε. Καϊρη, που δίνεται το 1837 στην αυλή του Όθωνα (κατά την περιγραφή του Junker von Ow, που διοργάνωσε και την παράσταση, βλ. Πούχνερ, ό.π., σσ. 330 κ.ε.). Δεν είμαι σίγουρος αν μπορούμε να δώσουμε τόσο μεγάλη βαρύτητα στην όψιμη μαρτυρία του Θ. Βελλιανίτη για τις παραστάσεις του Καραγκιόζη, που διασκέδαζαν δήθεν και τους διπλωμάτες στα πρώτα χρόνια της απελευθερωμένης Αθήνας (σ. 75): στα ατελείωτα γραπτά του αυστριακού πρεσβευτή Prokesch von Osten, που το άρθρο αναφέρει ονομαστικά, δεν βρέθηκε τίποτε τέτοιο. Τα περί επισκέψεως του διπλωματικού σώματος στο ρυπαρό καφενείο στη Βρύση του Βοριά δεν αποκλείεται να είναι επινόηση του αρθρογράφου ή ανεπιβεβαίωτη προφορική παράδοση που κυκλοφόρησε στη συντεχνία των καραγκιοζοπαικτών. Για τον αινιγματικό «θίασο από τη Βλαχία» βλ. τώρα και Δήμου, ό.π., σσ. 47 κ.ε. (με περισσότερη βιβλιογραφία). Δεν πρέπει να είμαστε πολύ μακριά από την αλήθεια, αν υποθέσουμε πως κάποια σχέση πρέπει να έχει το κλιμάκιο ερασιτεχνών με τον Αριστία, που μετά τον Αγώνα γύρισε πάλι στο Βουκουρέστι, δίδαξε υποκριτική και ανέβασε ρομανικές και ελληνικές παραστάσεις. Πάντως, με τα υπάρχοντα στοιχεία δεν μπορεί να διαφωτιστεί το «φάντασμα» αυτό. Σχετικά με τον Αριστία και την καριέρα του στη Ρουμανία, δεν μπορώ να καταλάβω γιατί το άρθρο μου «Τρεις Έλληνες θεατράνθρωποι στα Βαλκάνια του 19ου αιώνα», *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σσ. 214-252, ενώ

επιχειρεί να εισαγάγει «στο ζήτημα μια ευρύτερη ιστορική προοπτική» (σ. 90), αναπαράγει τελικά «κάποιες από τις αυθαιρεσίες και τα λάθη του Λάσκαρη» (είμαι πρόθυμος να διορθώσω, αν μάθω ποια είναι τα λάθη αυτά συγκεκριμένα· πάντως, αν κάποιος φταίει για τις «αβλεψίες» και «παγιδεύσεις» αυτές, αυτοί είναι οι ρουμάνοι ιστοριογράφοι του θεάτρου και ο Δ. Οικονομίδης, όχι ο Λάσκαρης). Ως προς την έλλειψη κωμωδιών στα ρεπερτόρια της δεκαετίας του 1830: ο Γάμος άνευ νόμφης έχει γραφτεί στο Ναύπλιο γύρω στα 1828 για εραστεχνική παράσταση, και δεν αποκλείεται και η Βαβυλωνία να χρονολογείται τελικά στην εποχή εκείνη ή λίγο αργότερα, όταν και ο Χουρμούζης και ο Βυζάντιος βρίσκονταν στην «πρωτεύουσα»· ο όλος γλωσσικός προβληματισμός της Βαβυλωνίας, όπως εκφράζεται στον πρόλογο, δεν ταιριάζει με το 1836 (αν και δεν υπάρχουν ατράνταχτες αποδείξεις). Στο συσχετισμό αυτό δεν γίνεται καμιά αναφορά στα Επτάνησα, όπου τεκμηριώνονται παραστάσεις του Goldoni και της κωμικής ιταλικής όπερας. Και από αυτό το θεατρικό κλίμα βγήκε, περίπου εκείνη την εποχή, Ο Βασιλικός. Επίσης δεν αναφέρεται η ερασιτεχνική κίνηση στη Σάμο.

Και το επόμενο κεφ., «Τα άγωνα χρόνια (1842-1858)» (σσ. 98 κ.ε.) έχει γίνει συχνά αντικείμενο έρευνας· εδώ η εξιστόρηση των γεγονότων είναι εκτενής, λεπτομερειακή και διαβάζεται ευχάριστα· η αντιβολή με τη διατριβή της Κ. Γεωργακάκη θα είναι μια μελλοντική εργασία. Ακολουθεί το έκτο κεφ., «Το άνοιγμα νέων οριζώντων (1858-1864)» (σσ. 120 κ.ε.), το οποίο περιγράφει εκτενέστατα τη δειλή εμφάνιση των πρώτων ονομαστών ηθοποιών, που θα μπορούσαν να αποκληθούν με κάποια επιφύλαξη «επαγγελματίες». Ακολουθούν (κεφ. 7) «Οι πρώτες επιτυχίες (1865-1871)» (σσ. 133 κ.ε.), με τη συνύπαρξη των μπουλουκτσήδων θεατρίνων και των φοιτητών, των δραματικών διαγωνισμών και των περιοδειών των πρώτων θιάσων στις πόλεις της Διασποράς κτλ. Το τμήμα αυτό ολοκληρώνεται με «Τα χρόνια της εξορίας (1872-1875)», όταν οι γαλλικοί θίασοι της οπερέτας και οι ξέφρενοι ρυθμοί του cancan του Offenbach «εξορίζουν» τους έλληνες ηθοποιούς από την Αθήνα.

Ακολουθεί το τρίτο μέρος, που είναι αφιερωμένο στο «Δραματολόγιο»: κεφ. 9, «Η κληρονομιά του Διαφωτισμού» (σσ. 173 κ.ε.). Και εδώ σκόρπιες παρατηρήσεις: οι θεατρικές μεταφράσεις δεν αρχίζουν στις τελευταίες δεκαετίες του 18ου αι., αλλά ήδη το 1741· όπως έχει αποδειχτεί τελευταία, το εγχείρημα δεν έχει απλώς «το χαρακτήρα δειλού γυμνάσιματος» (για τον Μολιέρο είναι ο λόγος), αλλά πρόκειται για συστηματική προσπάθεια που συμπεριλαμβάνει και μερικά από τα πιο γνωστά και σπουδαία έργα του (βλ. Α. Ταμπάκη, «Φαναριώτικες» μεταφράσεις έργων του Μολιέρου. Το χφ. III.284 της Βιβλιοθήκης “M. Eminescu” του Ιασίου», Ο Ερασιστής 21 [1997] 379-382, και Β. Πούχνερ, Η πρόσληψη της γαλλικής δραματουργίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας). Μια

πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Αθήνα 1999, σσ. 39 κ.ε.). Η «εθνική συνείδηση» δεν δημιουργείται μόνο την εποχή του Διαφωτισμού αλλά υπάρχει και νωρίτερα, απλώς με κάπως διαφορετική μορφή και φρασεολογία. Για τον Βολταίρο βλ. τώρα την εξαιρετική μονογραφία του Marvin Carlson, *Voltaire and the Theatre of the Eighteenth Century*, Westport, Conn. - Λονδίνο 1998. Το «Δράμα ηρωικών» του Αθ. Χριστόπουλου (1805) δεν είναι απλώς μια εφαρμογή της «αιολοδωρικής διαλέκτου», «περίπου ως γλωσσικό υπόδειγμα» (σ. 178)· τα πράγματα είναι πιο σύνθετα (βλ. Ευσ. Χασάπη-Χριστοδούλου, *Η αρχαία ελληνική μυθολογία στο νεοελληνικό δράμα*, τ. 1-2, Θεσσαλονίκη 2002, τόμ. 1, σσ. 298-304). Σ' αυτές τις σελίδες υπάρχουν και άλλα συζητήσιμα σημεία: η παραλληλία που βλέπει ο συγγρ. ανάμεσα στη σκηνή της Πολυξένης του Νερουλού, όπου η Πολυξένη εξιστορεί στη βάρδια της τις συνθήκες κάτω από τις οποίες ερωτεύθηκε τον Αχιλλέα, και σε «αντίστοιχη σκηνή της Ερωφίλης» (σσ. 178 κ.ε.)· διαφωνώ, και στη σχετική ανάλυση της τραγωδίας έδωσα τελείως άλλη ερμηνεία (πρόκειται για τη σκηνή Β'δ', σσ. 227-284· η άχρωμη και άβουλη Τελέσιλλα δεν συγκρίνεται με την κρητικιά Νένα, περισσότερο συσχετίζεται το χωρίο με το μήνυμα και τη σκοπιμότητα έργων όπως *Έρωτος αποτελέσματα και Σχολείον των ντελικάτων εραστών*, γιατί κατακρίνονται εμμέσως οι παιδαγωγικές μέθοδοι της τροφού, που είναι σκοταδιστικές και οπισθοδρομικές κατά την αντίληψη του Διαφωτισμού, αφού οι έφηβοι και τα κορίτσια πρέπει να προετοιμάζονται για τις αναστατώσεις του πρώτου έρωτα, ώστε να πετύχουν στον έλεγχο και το σωστό χειρισμό του συναισθηματισμού· η Ερωφίλη έχει χρόνια ολοκληρωμένες σχέσεις με τον Πανάρετο, η αντίληψη της Αναγέννησης για τον έρωτα ήταν πιο γήινη και σαρκική απ' όσο στην αστική σεμνοτυφία του Διαφωτισμού, βλ. Β. Πούχνερ, «Εισαγωγή», στον τόμο Ιακ. Ρίζου Νερουλού, *Τα θεατρικά (Ασπασία 1813, Πολυξένη 1814, Κορακιστικά 1813)* [Θεατρική Βιβλιοθήκη], Αθήνα, Ίδρυμα Κ. & Ε. Ουράνη, 2002, σ. 97). Πραγματική προσθήκη στη λογοτεχνική επιβίωση της Ερωφίλης (βλ. Β. Πούχνερ, «Απηχήσεις της Ερωφίλης στη νεοελληνική λογοτεχνία», στον τόμο *Κείμενα και αντικείμενα*, Αθήνα 1997, σσ. 251-284) αποτελεί το εύρημα της Μάρθας Αποσκήτη για τη Στέλλα Βιολάντη του Ξενοπούλου (βλ. Μ. Αποσκήτη, «Απηχήσεις της Ερωφίλης και του Ερωτοκρίτου στον Στέλλα Βιολάντη του Γρ. Ξενοπούλου», *Πεπραγμένα του Η' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου 1996*, Ηράκλειο 2000, τ. Γ₁, σσ. 33-41, και στον τόμο Μ. Αποσκήτη, *Κρητολογικά. Αναγεννησιακά και Νεώτερα*, Αθήνα 2003, σσ. 175-186). Το ότι «οι Φαναριώτες σέβονταν και μελετούσαν την Κρητική ποίηση» (σ. 179) είναι σωστό, αλλά είναι εξίσου σωστό πως κρατούσαν και τις αποστάσεις τους, που ήταν υφολογικές, γλωσσικές αλλά και ιδεολογικές· ο Δ. Φωτεινός συνέθεσε *Νέον Ερωτόκριτο* και δεν αρκέστηκε στον παλαιό (Βιέννη 1818). Σωστά συνδέει ο συνάδελφος την τραγωδία του Νερουλού με το «οικογενειακό» δράμα του 18ου αι., και στη μορφή

της Πολυξένης βρίσκει το πρότυπο της «αναξιοπαθούσας δακρύβρεκτης αθώας ηρωίδας» (αγαπημένου θέματος του Διαφωτισμού και της αισθηματικής λογοτεχνίας), με πιθανό μάλιστα πρότυπο, θα έλεγα, τα έργα του Kotzebue που μεταφράζει ο Κοκκινάκης από το 1801. Το έργο όμως δεν «πρωτοπαίχτηκε στο Βουκουρέστι, το 1820» (σ. 179), παίζεται ήδη το 1817 στην Κέρκυρα (αλλά τα Επτάνησα μένουν, όπως τονίσαμε επανειλημμένα, κάπως εκτός του οπτικού πεδίου του τόμου), και δεν είναι το πρώτο έργο (στην παράσταση του 1840) «στο οποίο έκανε την εμφάνισή της γυναίκα ηθοποιός», αυτό έγινε ήδη στη Σάμο το 1829, όπως σημείωσα ήδη πιο πάνω. Για τη χειρόγραφη τραγωδία του Γ. Λασσάνη, *Αρμόδιος και Αριστογείτων*, υπάρχει τώρα και η έκδοση: Γεωργίου Λασσάνη, *Τα θεατρικά. Ελλάς (Μόσχα 1820) και Αρμόδιος και Αριστογείτων (Οδησός 1819, ανέκδοτο)*, επιμ. - εισ. Β. Πούχχερ [Θεατρική Βιβλιοθήκη], Αθήνα, Ίδρυμα Κ. & Ε. Ουράνη, 2002, σσ. 135-193. Η τρίπρακτη κωμωδία *Το μήλον της έριδος* (Βιέννη 1826) δεν είναι του Παν. Δ. Ντέτε, πολύ πιθανώς ούτε του Αγαπίου Χαπίτη (ο Δημαράς δεν ήταν καθόλου κατηγορηματικός σ' αυτό το σημείο), αλλά άγνωστου φαναριώτη ποιητή και χρονολογείται ήδη στην προεπαναστατική εποχή (βλ. Β. Πούχχερ, «Ασχολίαστη μυθολογική σάτιρα του προεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου. "Κωμωδία του μήλου της έριδος"», *Πόρφυρας ΚΔ'*, τχ. 110 [2004] 519-559). Για την εμπειριστατωμένη ανάλυση του *Νικήρατου* βλ. τώρα Β. Πούχχερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης. Μητιώ Σακελλαρίου - Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου - Ευανθία Καΐρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδακτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001, σσ. 187-260.

Σωστά βλέπει ο συγгр. κάποια διαφοροποίηση από την κλασικιστική δραματολογία: ανάμιξη των ειδών, χρήση πεζού λόγου, συναισθηματικές σκηνές (με την εμφάνιση των παιδιών έχουμε μια άμεση σύνδεση με την αισθηματική λογοτεχνία και τα δραματικά έργα του Kotzebue στις μεταφράσεις του Κοκκινάκη), ακόμη και θέματα και μοτίβα του Ρομαντισμού, με τους τάφους και τις εκκλησίες, τη δέηση προς το Θεό κτλ. (σ. 180). Αυτό είναι ακόμα πιο έντονο σε ένα προγενέστερο έργο, την *Ασπασία* του Νερουλού (1813), που δείχνει πως νησίδες πρόσληψης του Ρομαντισμού μέσα στο κύριο ρεύμα του ηθικοδιδακτικού και διαφωτιστικού Κλασικισμού υπάρχουν από πολύ νωρίς. Αυτό που δεν βλέπει όμως ο συγгр. είναι ότι η συγγραφέας με την *Κλεονίκη* εισάγει τον ίδιο τον εαυτό της στη σκηνή της ηρωικής Εξόδου του Μεσολογγίου. Με το *Νικήρατο* αρχίζει το είδος του πατριωτικού δράματος, που έχει τελείως ξεχωριστές αισθητικές και δραματολογικές προδιαγραφές, οι οποίες δεν εντάσσονται πια εύκολα στον Κλασικισμό (βλ. Β. Πούχχερ, «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματολογία», στον τόμο *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238). Αυτό ισχύει και για τις αμέσως επόμενες λαϊκότροπες πατριωτικές τρα-

γωδίες του Θ. Αλκαίου, που μπορεί να έχουν λόγιο ύφος, αλλά βρίθουν από λαογραφικά στοιχεία και εκφράζουν απόλυτα τη νοοτροπία των αγωνιστών· γι' αυτό είχαν και τεράστια απήχηση στην Ερμούπολη του 1829 (βλ. Β. Πούχνερ, «Οι λαϊκότερες πατριωτικές τραγωδίες του Θ. Αλκαίου», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 205-368. Ενδιαφέρουσες είναι οι διαφοροποιήσεις ως προς το Ρομαντισμό του Ι. Ζαμπέλιου από τις σχετικές τοποθετήσεις της Ά. Ταμπάκη, «Η μετάβαση από το Διαφωτισμό στον Ρομαντισμό στον ελληνικό 19ο αι. Η περίπτωση του Ιωάννη και του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου», *ΔΙΕΕΕ* 30 (1987) 31-45, και «Στοιχεία ιδεολογίας και αισθητικής στο δραματικό έργο του Ιωάννη Ζαμπέλιου», στον τόμο *Η νεοελληνική δραματολογία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος - 19ος αι.)*, Αθήνα 1993, σσ. 91-108. Αλλά το θέμα απαιτεί, μου φαίνεται, μian ενδελεχέστερη συζήτηση, ειδικά όσον αφορά το περιεχόμενο των όρων. Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος παίζει ήδη το 1821 στην ίδια την Πόλη (για τη συγκλονιστική μαρτυρία βλ. Β. Πούχνερ, «Ελληνική παράσταση για την Άλωση της Πόλης στην Κωνσταντινούπολη του 1821», στον τόμο *Δραματολογικές αναζητήσεις*, ό.π., σσ. 271-276, και, ταυτόχρονα και ανεξάρτητα, τις σχετικές δημοσιεύσεις της Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου και της Ά. Ταμπάκη). Επομένως ο Παλαιολόγος πρέπει να είχε γραφεί πριν από την Επανάσταση (για το ερώτημα σ. 184). Για το θέμα της πτώσης του Βυζαντίου (σ. 184) στην ευρωπαϊκή και ελληνική δραματογραφία βλ. Β. Πούχνερ, «Το θέμα της Άλωσης στην ευρωπαϊκή και τη νεοελληνική δραματολογία», στον τόμο *Ε. Χρυσός (επιμ.), Η Άλωση της Πόλης*, Αθήνα 1994, σσ. 295-308, 376-385.

Ως προς το θέμα των ιδεολογικών και υφολογικών ρευμάτων επικρατεί, στο κεφ. αυτό, αρκετά μεγάλη σύγχυση. Ενώ θα μπορούσε να συμφωνήσει κανείς με τη διατύπωση «νεοκλασικιστικός» χαρακτήρας του ελληνικού Ρομαντισμού του 19ου αι., η έννοια του «Ρομαντισμού» χρησιμοποιείται με εξαιρετικά ευρεία σημασία: πρώτ' απ' όλα ταυτίζεται με τον Εθνικισμό, ενώ είναι δύο σφαίρες που επικαλύπτονται μεν σε μεγάλα τμήματα, αλλά παραμένουν ξεχωριστές, γιατί ανήκουν σε δύο διαφορετικά επίπεδα (ο εθνικισμός δεν έχει αισθητικό πρόγραμμα, και ο Ρομαντισμός δεν έχει μόνο πολιτική οντότητα)· και εδώ χρειάζεται η διαφοροποίηση: στον Ρομαντισμό συνυπολογίζονται οι Προρομαντικοί, το κίνημα της «Θυέλλας και Ορμής», ο Κλασικισμός της Βαϊμάρης (Γκαίτε, Σίλλερ), τα λαϊκότερα *mélodrames* του 1800, ο μεταφυσικός Ρομαντισμός της αρχικής φάσης και ο πολιτικός της όψιμης, όπου ανήκει και το πανευρωπαϊκό κίνημα του Φιλελληνισμού ως κρυπτοδημοκρατικού οράματος που έβλεπε να πραγματοποιούνται με την Επανάσταση στη μακρινή Ελλάδα τα όνειρα των καταπιεσμένων διανοουμένων και ποιητών της εποχής της Παλινόρθωσης. Εκεί, στον πολιτικό Ρομαντισμό, θα έπρεπε να τοποθετηθεί ο «εθνικιστικός» Ρομαντισμός, αν και η ιδέα του Έ-

θνους διαμορφώθηκε πρώτα στη φιλοσοφία και τη θεωρία του πολιτισμού με τον Herder, ο οποίος είχε ευρύτατη διάδοση στα Βαλκάνια (H. Sundhaussen, *Der Einfluß der Herderschen Ideen auf die Nationsbildung bei der Völkern der Habsburger Monarchie*, Μόναχο 1973), αλλά δεν μπορούμε να πούμε πως ανήκει στον καθαυτό Ρομαντισμό. Η ταυτόχρονη συνύπαρξη πολλών ρευμάτων – σ' αυτά πρέπει να συνυπολογισθούν ακόμα ο Διαφωτισμός και η αισθηματική λογοτεχνία (με κύριο θεατρικό εκπρόσωπο τον Kotzebue) – έχει οδηγήσει τους φιλόλογους στο να αποκαλούν το διάστημα 1770-1830 ως «εποχή του Γκαίτε», όπως κάνουν οι Γάλλοι που αποκαλούν «εποχή του Βολταίρου» τον 18ο αι. Έτσι λοιπόν ο χαρακτηρισμός του Ι. Ζαμπέλιου ως κατεξοχήν ρομαντικού δραματοουργού (σσ. 186 κ.ε.) απαιτεί ακόμα περισσότερες διευκρινίσεις και διαφοροποιήσεις. Επίσης, για την πρόσληψη και λειτουργία των κωμωδιών του Μολιέρου ως μιας πινακοθήκης από πορτρέτα αποκλινουσών συμπεριφορών, πρέπει να έχουμε υπόψη μας πως η Ευρώπη κληρονόμησε αυτή την ερμηνεία του Μολιέρου από τους Εγκυκλοπαιδιστές και Διαφωτιστές (Βολταίρος, Ρουσσώ, Λαάρπ και Ντιντρό), και όχι από τον πραγματικό Μολιέρο του κλασικιστικού μπαρόκ του 17ου αι. με τα *comédie-ballets* (σσ. 188 κ.ε.). Η παρατήρηση του συγγρ. πως η τραγωδία του Ζαμπέλιου διολισθιάει «προς την Ηρωική Τραγωδία της εποχής του Μπαρόκ» (σ. 189) ξεκινά από μια ιδιάζουσα αντίληψη του ύφους και της δραματοουργίας του Μπαρόκ του 17ου αι., που όμως στη δραματοουργία του 19ου αι. στην Ελλάδα δεν άφησε ίχνη (σε αντίθεση π.χ. με την Αυστρία όπου ο Grillparzer διατηρεί κάποια στοιχεία της τραγωδίας του Μπαρόκ)· βλ. Β. Πούχνερ, «Η πολύμορφη μετάβαση από το Μπαρόκ στο Διαφωτισμό», *Δραματοουργικές αναζητήσεις*, ό.π., σσ. 152-178). Στην Ελλάδα επικρατεί μόνο ο τύπος της χριστιανικής τραγωδίας μαρτύρων (βλ. τα έργα του αιγαιοπελαγίτικου θεάτρου), που δεν βρίσκει συνέχεια στη δραματοουργία των Φαναριωτών. Αλλά, επαναλαμβάνω: το πατριωτικό δράμα χρησιμοποιεί διάφορα υφολογικά και δραματοουργικά στοιχεία, τα οποία υπερβαίνουν κατά πολύ το κλασικιστικό πλαίσιο.

Αυτή η υπερβολική επέκταση και άμβλυνση του όρου Ρομαντισμός κορυφώνεται στην επόμενη θεματική ενότητα: «Η πρόκληση του ρομαντισμού» (σσ. 192 κ.ε.). Το κίνημα αυτό δεν ήταν ποτέ μια «επερχόμενη λαίλαπα»· στην Ευρώπη, και ιδιαίτερα στο δράμα και το θέατρο, ένα περιορισμένο κίνημα με λίγες παραστάσεις και πολύ περισσότερη θεωρία· μένει μια νησίδα μέσα στο κύριο ρεύμα του Διαφωτισμού, ο οποίος συνεχίζει και εκβάλλει κατευθείαν στον αστικό Ρεαλισμό. Ειδικά στην Ελλάδα, το κίνημα ήταν ακόμη πιο περιορισμένο, και υποχρεώθηκε σε ποικίλους συμφορμούς με τις δεσπόζουσες αισθητικές συνταγές του Κλασικισμού. Οπότε οι όποιες ειρωνείες και καρικατούρες του Ρομαντισμού ως κινήματος ανισορρόπων πέφτουν στο κενό, ακόμα και όταν μιλάμε για το ρεπερτόριο της ιταλικής όπερας πριν από την εμφάνιση του Verdi. Στα Επτάνησα

υπήρχε μια σημαντική παράδοση πρόσληψης μουσικών έργων του Μπαρόκ και του Ροκοκό. Επίσης δεν είναι απολύτως σωστό πως την εποχή του Herder οι Ευρωπαίοι εγκατέλειψαν τους αρχαίους, για να ανακαλύψουν τον εθνικό και λαϊκό τους πολιτισμό (σ. 195), και πως στην Ελλάδα έγινε ακριβώς το αντίστροφο· απλώς, με την επικράτηση των θεωριών του Winckelmann η ελληνική αρχαιότητα παραμέρισε τη ρωμαϊκή, αισθητική αντίληψη που θα την κληρονομήσει τόσο η κλασική Βαϊμάρη όσο και ο Φιλελληνισμός. Ο Ρομαντισμός ανακαλύπτει ξανά το χριστιανικό Μεσαίωνα, και αυτό εκφράζεται στην Ελλάδα με τη στροφή του Σπυρίδωνα Ζαμπέλιου προς το Βυζάντιο (και το δημοτικό τραγούδι) και κωδικοποιείται στο εθνικό τρίπτυχο του Κ. Παπαρρηγόπουλου. Ακραία φαινόμενα Ρομαντισμού έχουμε σχεδόν μόνο στην περίπτωση του Παν. Σούτσου, με τον Οδοιπόρο και τον Μεσσία, ο οποίος δεν έχει καμιά πραγματική σχέση με τον Χριστό πάσχοντα (σ. 200), αλλά εμφανίζει, σε τολμηρή για την εποχή ρομαντική δραματουργία, τον Χριστό ως κοινωνικό μεταρρυθμιστή και επαναστάση εναντίον της τυραννίας, υπέρμαχο της ισονομίας (Β. Πούχνερ, «Η στροφή του Ρομαντισμού προς το θρησκευτικό Μεσαίωνα. Ο “Μεσσίας ή Τα Πάθη του Ιησού Χριστού” του Παναγιώτη Σούτσου (1839) και ο “Χριστός πάσχων”», στον τόμο *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, ό.π., σσ. 141-169). Η πρώτη (χαμένη) γραφή της Φροσύνης του Α. Ρ. Ραγκαβή φιλοτεχνείται ήδη στο Μόναχο το 1826 (σ. 201). Ενδιαφέρουσες είναι οι παρατηρήσεις για τις επιδράσεις των Ληστών στην Παραμονή, στον *Ευθύμιο Βλαχάβα* και στους *Αρματωλούς και Κλέπτας* του Σαμαρτζίδη· θα άξιζε ειδική μελέτη για την επίδραση αυτή, που παρατηρείται και στην υπόλοιπη Ευρώπη, ιδίως στο λαϊκότερο δράμα αλλά και σε επαρχιώτικες παραστάσεις, όπου η σκηνή συχνά μετατρέπεται σε σωστό ιπποδρόμιο, όπου καβαλάρηδες πάνω στα άλογα επιδεικνύουν τη δεξιότητά τους στην ιππασία. Η ρομαντική νοσταλγία του θανάτου ως απελευθέρωσης από τα δεσμά της individuation, της φυλάκισης σ' ένα σώμα και σε μια μεμονωμένη ύπαρξη, μετατρέπεται στο πατριωτικό δράμα σε θυσία υπέρ πίστεως και πατρίδος (σ. 203). Για τις πηγές του θεωρητικού Βερναρδάκη ο συγγρ. θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει με όφελος τη μονογραφία *Germanograecia* του Γ. Βελουδή (σ. 214). Εκεί αναφέρεται, π.χ., πως μοντέλο των *Κυφελιδών* ήταν το ρομαντικό δράμα *König Periander und sein Haus* του Karl Immermann 1823 (ό.π., σ. 230). Για τον Grigor Prličev/Σταυρίδη και τη βράβευσή του (και την κατοπινή μη βράβευσή του) παραλείπεται μια ολόκληρη βιβλιογραφία (βλ. σε επιλογή: D. Kadach, «Zur Teilnahme Grigor S. Prličev am Athener Dichterwettbewerb 1860 und 1862», *Zeitschrift für Balkanologie* 6, 1968· της ίδιας, «Die Polemik Orphanidis – Prličev anlässlich des Athener Dichterwettbewerbs 1860», ό.π., 1971/72, σσ. 92 κ.ε.· Τ. Γιοχάλας, «Το επικό ποίημα του εξ Αχρίδος Σταυρίδου (Prličev)», *Μακεδονικά* 11 (1971) 174-258· περισσότερη βιβλιογραφία στο Β. Πούχνερ, «Ο Σκεντέρμπεης στην ευρωπαϊκή και βάλ-

κανική δραματολογία», στον τόμο *Βαλκανική Θεατρολογία*, Αθήνα 1994, σσ. 30-102, ιδίως σσ. 94 κ.ε., 96 κ.ε.). Η απόλυτη ταύτιση του Ρομαντισμού με τον «εθνισμό» οδηγεί και σε άλλες ερμηνευτικές δυσχέρειες, π.χ. στην περίπτωση του Βερναρδάκη, του οποίου η *Μερόπη* πρέπει να είναι τώρα «ρομαντική», γιατί πρόκειται για «εθνικό δράμα» (σ. 222). Στην πραγματικότητα η δραματοουργική φόρμα του Κλασικισμού δεν αποτέλεσε ποτέ ουσιαστικό εμπόδιο για το όποιο «πατριωτικό» ή εθνικό περιεχόμενο. Η μετάφραση του Άμλετ, 1858, έχει επανεκδοθεί πρόσφατα, με περισπούδαστη εισαγωγή του Δημ. Πολυχρονάκη (*Αμλέτος*, τραγωδία Σαικσπέιρου. Έμμετρος μετάφρασις Ιακώβου Πολυλά, Αθήνα, Ιδεόγραμμα, 2000, εισαγωγή σσ. 11-62, «Μελέτη εις τον Αμλέτον» του Ι. Πολυλά σσ. 67-101). Για τον Βασιλειάδη θα έπρεπε να αναφερθεί οπωσδήποτε η διατριβή της Δημάκη-Ζώρα (ό.π.): για την πρόσληψη του Hugo στην Ελλάδα τα άρθρα των Α. Ταμπάκη, «L'impact de l'œuvre et de la pensée de Victor Hugo en Grèce», *Folia neohellenica* 7 (1985-86), σσ. 160-177, Γ. Κεχαγιόγλου, «Victor Hugo dans les lettres grecques (1885-1985): Esquisse de la fortune de son œuvre, évaluation, perspectives», *Ελληνικά* 41 (1990) 131-138, Βασ. Καλαμάρα, «Ελληνική βιβλιογραφία του Victor Hugo (1862-1985)», *Διαβάζω* 111 (1985) 53-56 και η παρισινή ανέκδοτη διατριβή της Δέσποινας Προβατά *Victor Hugo en Grèce* (βλ. επίσης Β. Πούχνερ, *Η πρόσληψη της Γαλλικής δραματοουργίας*, ό.π., σσ. 70-80). Στην περίπτωση της *Γαλάτειας* δεν πρέπει να ξεχάσουμε και την υπερφυσική καταγωγή της (άγαλμα: η Τρισεύγενη θα είναι κόρη νεράιδας, βλ. Β. Πούχνερ, «Γαλάτεια και Τρισεύγενη. Η εξαιρετική γυναίκα στο όρια της ανθρώπινης κοινωνίας», *Θέματα Λογοτεχνίας* 11-12, 2002, σσ. 235-254). Ο Βασιλειάδης έφτασε πολύ άρρωστος στο Παρίσι για θεραπεία, όπου πέθανε μέσα σε τέσσερις μήνες, οπότε είναι αδύνατο να παρακολούθησε τη γέννηση του Νατουραλισμού (σ. 228). Πάντως, μερικές από τις αναλύσεις των έργων είναι ουσιαστικές και εκτενείς.

Μερικές παρατηρήσεις και για το κεφ. «Ο μολιερισμός στην κωμωδία» (σσ. 230 κ.ε.): Δίπλα στον *Αλεξανδροβόδα τον ασυνείδητο* (1785) και τα *Κοραχιστικά* (1813) υπάρχει μια ολόκληρη σειρά σατιρών από τους Φαναριώτες ή τους κύκλους του Πατριαρχείου: *Το Αχούρι* (1690), *Η Κωμωδία αληθών συμβάντων* (1745) (Ε. Σκουβαράς, «Στηλιτευτικά κείμενα του ΙΗ' αιώνας (κατά των αναβαπτιστών)», *BNJ* 20 (1970) 52 κ.ε.), τα *Έργα και καμώματα του μιαιρού ψευδασκητού Αυξεντίου ... ή Αυξεντιανός μετανοημένος* (Ι. Βιβιλάκης, «Αυξεντιανός μετανοημένος, μια πολιτική κωμωδία του 18ου αιώνα», *Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου «Το Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα*», Αθήνα 2002, σσ. 69-80), *Το σαγανάκι της τρέλας*, 1786 (που εκδόθηκε πρόχειρα από τη Lia Brad Chisacof, Βουκουρέστι 1998· για την αμφισβήτηση της απόδοσής του στον Ρήγα βλ. *Παράβασις* 3 [2000] 289 κ.ε., και 4 [2002] 295), *Ο χαρακτήρ της Βλαχίας* και μια άτιτλη κωμωδία («Ο γενεράλης

Γκίνας») που εξέδωσε ο Γ. Βαλέτας, καθώς και η *Κωμωδία νέα της Βλαχίας* (1820), που βρήκε η Α. Ταμπάκη και θα εκδοθεί μαζί με τις δύο άλλες σε ενιαίο τόμο. Τα συμπεράσματα της λαμπρής μελέτης του Δημ. Σπάθη, «Φαναριώτικη κοινωνία και σάτιρα» (Γεώργιος Ν. Σούτσος, Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος, Αθήνα 1995, σσ. 207-429) πρέπει να ενταχθούν λοιπόν σε ευρύτερα δραματικά συμφραζόμενα, που έχουν και άλλες πτυχές ακόμη. Για τον πρόλογο της Μητιώς Σακελλαρίου στις μεταφράσεις του Goldoni (Βιέννη 1818) βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50 (2000) 231-304, ιδίως 276-292. Η σύγχυση των υφολογικών και εποχικών όρων ταλαιπωρεί και αυτό το κεφ., αλλιώς δεν θα ήταν δυνατό να διαβάσει κανείς τα εξής: «η αστική ανάπτυξη των βαλκανικών κοινωνιών του 18ου και του 19ου αι. βρισκόταν πλησιέστερα στα πρωτοβάθμια ευρωπαϊκά πρότυπα της εποχής του Μπαρόκ, παρά σε εκείνα της εποχής του Διαφωτισμού και του Ρομαντισμού» (σ. 234· προβ. και σ. 237: «προσπάθεια να συνδυαστεί η ηθογραφική διάθεση του Διαφωτισμού με την παλιότερη κανονιστική νοοτροπία του Μπαρόκ»). Αυτό δεν ισχύει ούτε για την Ελλάδα ούτε για κάποια βαλκανική χώρα: ενώ στη νησιώτικη Ελλάδα και τις δαλματικές ακτές τον 18ο αι. υπάρχουν ακόμη δραματικά έργα μπαρόκ, δεν παρατηρείται κάτι τέτοιο κατά τον 19ο αι. και κατά τη φάση της εθνικής «αναγέννησης» των λαών αυτών (W. Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994). Η ηθογραφική διάθεση των Φαναριωτών δεν έχει αισθητικό αυτοσκοπό, όπως αργότερα στον Ρεαλισμό και το ηθογραφικό κίνημα, αλλά είναι συνάρτηση του σατιρικού σκοπού, που θέλει να στηλιτεύσει και να περιγράψει τα κακώς κείμενα: όσο η τάση του ηθογραφισμού αργότερα είναι ωραιοποιητική, τόσο στις κοινωνιοκριτικές σάτιρες του προ- και μετεπαναστατικού ελληνικού θεάτρου είναι υπερβολική ως προς την αντίθετη πλευρά, τον τονισμό δηλαδή των ελαττωμάτων. Ο παραμορφωτικός αντικατοπτρισμός και η υπερβολή είναι σύμφυτοι και εγγενείς σε όλα τα είδη της σάτιρας, παρωδίας, καρικατούρας, διακωμώδησης κτλ. Στη γλωσσική σάτιρα παρατηρείται κάτι παρόμοιο: στη σκηνή «φτιάχνονται» και σατιρίζονται ιδιώματα ανύπαρκτα, ενώ οι πραγματικές ντοπιολαλιές βρίσκονται σε κάποια λιγότερο ή περισσότερο μεγάλη απόσταση από τις «θεατρικές» διαλέκτους (βλ. Β. Πούχνερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19ου αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κοραχιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001)· αυτό αφορά ήδη τα Κοραχιστικά, αλλά κυρίως τη Βαβυλωνία και τη συνέχεια της. Η χρήση διαλέκτων και στην περίπτωση του Φιλάργγυρου του Οικονόμου (1816) δεν έγκειται τόσο σε μια ηθογραφική στοχοθεσία, παρά είναι μεταφραστική στρατηγική της μεταφοράς στα «καθ' ημάς», για να κάνει την κωμωδία για το ελληνικό κοι-

νό ακόμα πιο γελοία και να της δώσει ένα έντονο ελληνικό χρώμα (στο γαλλικό πρότυπο λείπουν τα ιδιώματα). Η θεωρητική θεμελίωση του ηθογραφισμού θα γίνει πολύ αργότερα, στο κίνημα του Ρεαλισμού. Επίσης πρέπει να διαφοροποιηθεί, στη χρήση των ντοπιολαλιών στο θέατρο, η περίπτωση κατά την οποία ολόκληρο ένα έργο είναι γραμμένο σε ιδιωματική γλώσσα, όπως ο Χάσης ή οι κρητικές κωμωδίες, από περιπτώσεις όπου μόνον ένας συγκεκριμένος ρόλος μιλά μια συγκεκριμένη διάλεκτο, όπως αυτό συμβαίνει στις κωμωδίες του 19ου αι., από τα Κορακιστικά έως τον Καραγκιόζη. Στη δεύτερη περίπτωση η λειτουργικότητα του μέσου αυτού είναι διαφορετική: χαρακτηρίζει ένα συγκεκριμένο σκηνικό χαρακτήρα, που διαφοροποιείται κατ' αυτόν τον τρόπο από τους άλλους, ενώ στην πρώτη περίπτωση το τοπικό ιδίωμα είναι απλώς το κοινό μέσο έκφρασης για όλους και δεν έχει διαφοροποιητικό χαρακτήρα. Σ' αυτό το κεφ. θα περίμενε κανείς και μιαν ανάλυση της μονόπρακτης κωμωδίας γενικότερα (πέρα από την Κόρη του παντοπώλου), αφού η σημασία του είδους αποδεικνύεται τώρα από μια βιβλιογραφία με πάνω από 200 έργα ως το 1875 (Σταματοπούλου-Βασιλάκου, ό.π.).

Με ένα σύντομο κεφ., «Η καθιέρωση του μυθιστορηματικού δράματος» (σσ. 248 κ.ε.), κλείνει το τμήμα αυτό του βιβλίου· όπως ήδη ανέφερα, κλίνω και εγώ περισσότερο προς την αποδοχή του όρου αυτού παρά του παρεξηγήσιμου «μελόδραμα»: ίσως θα μπορούσαμε να αντιστρέψουμε την ορολογία, μιλώντας για «δραματοποιημένο ρομάντζο», που χρωματίζει πιο έντονα το περιεχόμενο και τον χαρακτήρα των έργων αυτών, τονίζει και τη συνήθη καταγωγή τους από την πεζογραφία και παραπέμπει και στη «ρομαντζομανία», τη μόδα ανάγνωσης των γαλλικών κυρίως ρομάντζων από τις κόρες και κυρίες της «ανώτερης» αστικής κοινωνίας.

Το τέταρτο μέρος, «Θιάσοι και ηθοποιοί», απαρτίζεται από τρία μέρη: κεφ. 13, «Η τέχνη και τεχνική του ηθοποιού» (σσ. 257 κ.ε.)· κεφ. 14, «Οργάνωση και λειτουργία των θιάσων» (σσ. 284 κ.ε.)· κεφ. 15, «Οι πρώτες ηγετικές μορφές του κλάδου» (σσ. 305 κ.ε.). Εδώ το νέο υλικό αποφέρει τώρα και νέες γνώσεις και νέα συνθετικά σχήματα, που θα μείνουν στη σχετική έρευνα. Το πιο δύσκολο κομμάτι, βέβαια, είναι η τεκμηρίωση της υποκριτικής (βλ. και τη διατριβή του Α. Δημητριάδη, Ο Νικόλαος Λεκατσάς και η συμβολή του στην ανάπτυξη της υποκριτικής τέχνης στην Ελλάδα, Ρέθυμνο 1997). Με ακρίβεια προσδιορίζει ο συγγρ. τα μεθοδολογικά όρια του εγχειρήματος της ανασυγκρότησης και τεκμηρίωσης του υποκριτικού ύφους παραστάσεων το 19ου αι. «Παγιδευμένος ανάμεσα στην ισχύτητα και στην υποκειμενικότητα των έμμεσων πηγών, ανάμεσα στην ασάφεια των περιγραφών και στην αναξιοπιστία των κρίσεων, ο μελετητής δεν μπορεί να ελπίζει ότι θα σχηματίσει ποτέ μιαν ολοκληρωμένη εικόνα για τις παραστάσεις του παρελθόντος, παρά μονάχα ως προς το σκέλος του εκείνο που έχει να κάνει με τις αντιδράσεις του κοινού. Από όλους τους παράγοντες μιας θεατρικής συνάθροισης, ο μόνος

που μπορεί να μελετηθεί, ως ένα βαθμό, είναι ο θεατής [εννοεί τις αντιδράσεις του που φτάνουν στον τύπο]. Αλλά και αυτή η μελέτη ακόμη θα μείνει τελικά εμπρεσιονιστική και αναξιόπιστη, όσο θα μας λείπουν τα αριθμητικά και στατιστικά στοιχεία. Στην ουσία, αυτό που μπορούμε να αναλύσουμε ως ένα βαθμό, να ερμηνεύσουμε και ν' αξιολογήσουμε, είναι οι παλιότερες αντιλήψεις και απόψεις για την υποκριτική, όχι η υποκριτική στην πράξη. Αυτό που μπορούμε να ανασυνθέσουμε με κάποια ακρίβεια και πληρότητα είναι η συζήτηση για την υποκριτική που διεξάγεται στο πλαίσιο μιας κοινωνίας, σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή» (σ. 258). Εδώ χωράει κάποια συζήτηση για τις λεπτομέρειες, έτσι όπως είναι διατυπωμένες, αλλά εν γένει η διάγνωση είναι επιτυχημένη και ισχύει ιδιαίτερα για εποχές πριν από τη φωτογραφία. Στην ιστορία της ερασιτεχνικής υποκριτικής στην Ελλάδα πρέπει να προστεθούν βέβαια τώρα οι σχολικές και θρησκευτικές παραστάσεις των Ιησουιτών στα νησιά και στην Κωνσταντινούπολη, καθώς και των Ορθοδόξων στη Χίο (W. Puchner, *Griechisches Schuldrama und religiöses Barocktheater im ägäischen Raum zur Zeit der Türkenherrschaft (1580-1750)*, Βιέννη 1999, με όλη τη σχετική βιβλιογραφία). Πραγματική ανακάλυψη αποτελεί μια κατηγορία πηγών για την υποθετική, τουλάχιστον, αναστήλωση του υποκριτικού ύφους, στις οδηγίες απαγγελίας και τα ελληνικά προεπαναστατικά και μετεπαναστατικά εγχειρίδια ρητορικής (Λ. Χατζοπούλου, «Έργα ρητορικής και ποιητικής (18ος-19ος αιώνας)», *Μαντατοφόρος* 35-36 [1992] 59-147), που ενδεχομένως πρέπει να είχαν υπόψη τους οι πρώτοι ερασιτέχνες το 19ου αι. και όχι τόσο τα ευρωπαϊκά εγχειρίδια υποκριτικής του 18ου αι. (συμπλήρωση: τέτοια εγχειρίδια ακριβώς αναλύει η E. Fischer-Lichte, *Semiotik des Theaters*, τ. 2: *Vom «künstlichen» zum «natürlichen» Zeichen - Theater des Barock und der Aufklärung*, Τυβίγγη 1984). Και μόνο τα αποσπάσματα που παραθέτει ο συγγρ. είναι διαφωτιστικά (για την Καλλιόπη Παλινοστούσα ή Περί Ποιητικής Μεθόδου του Χαρ. Μεγδάνη, Βιέννη 1819, βλ. και Α. Φραντζή, «Καλλιόπη Παλινοστούσα ή Περί ποιητικής μεθόδου, του Χαρισίου Μεγδάνη (1819)», *Παλίμψηστον* 6-7 [1988] 185-199, και Πούχνερ, *Δραματουργικές αναζητήσεις*, ό.π., σσ. 218-230). Για τον Κούμα βλ. τώρα Μ. Stassinopoulou, *Weltgeschichte im Denken eines griechischen Aufklärers. Konstantinos Michail Koumas- als Historiograph*, Frankfurt/M. 1992. Στα εγχειρίδια αυτά η υποκριτική περιορίζεται, όπως άλλωστε και στον ίδιο τον Αριστοτέλη (βλ. τελευταία G. M. Sifakis, «Looking for the actor's art in Aristotle», στον τόμο P. Easterling - E. Hall [επιμ.], *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Καίμπριτζ 2002, σσ. 148-162), σε χειρονομίες που υπογραμμίζουν τα νοήματα της απαγγελίας (από φωνητική άποψη κοντά στην «φαλτική» κατά τον συγγρ.) και ανάλογες μιμικές εκφράσεις: δηλαδή ένα υποκριτικό ύφος των ηθοποιών που βασίζεται στη σημασία «της συμμετρίας των χειρονομιών και της ευγένειας της στάσης τους, για να αφιερωθούν ολόψυ-

χα στην αυθεντικότητα του αισθήματος και μόνο – στο εκφλεγόμενο πρόσωπο και διάπυρο βλέμμα» (σ. 277). Η συμμετρία της πόζας υποχωρεί στη δεκαετία του 1860, όταν γίνεται φανερή πλέον η επίδραση της ιταλικής ρομαντικής όπερας και του υποκριτικού ύφους των τραγουδιστών της, ένα ύφος που αποβλέπει στην ψευδαίσθηση και τη μέθεξη του θεατή, και προβάλλει πιο έντονη κινητικότητα, μεγάλες και εκφραστικές χειρονομίες καθώς και υπερβολές στην εντυπωσιακή απαγγελία, που κινείται συνεχώς σε υψηλούς τόνους. Αυτή η εξέλιξη βέβαια είναι σχηματική και ιδεοτυπική, γιατί, αν εξετάσουμε τα δραματικά κείμενα από την άποψη αυτή, βλέπουμε ότι ήδη στις τραγωδίες του Θ. Αλκαίου απαιτείται έντονη σκηνική δράση, με πυροβολισμούς και μάχες επί σκηνής, τραυματισμούς και θανάτους, πολιορκίες και καταλήψεις, εκρήξεις και ολοκαυτώματα, που απαιτούν οπωσδήποτε αυξημένη σωματική κινητικότητα των ηθοποιών και ένα υποκριτικό ύφος που δεν μπορεί να είναι άλλο από το ρεαλιστικό, τουλάχιστον στην πρόθεσή του (βλ. τώρα Β. Πούχνερ, «Ο Θεόδωρος Αλκαίος και οι λαϊκότροπη πατριωτική τραγωδία στα χρόνια της Επανάστασης», στον τόμο *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 205-368). Ο συγγρ. του κρινόμενου βιβλίου αμφισβητεί ευθέως, το αν ο Αριστίας πράγματι πήγε ποτέ στο Παρίσι, για να μάθει υποκριτική στον Talma (σ. 269), γιατί δεν υπάρχει «η παραμικρή συγκεκριμένη απόδειξη για ένα τέτοιο ταξίδι». Αυτό είναι μια πολύ ενδιαφέρουσα άποψη, που αξίζει να εξεταστεί: να εντοπιστεί πρώτα η συγκεκριμένη πηγή που το ισχυρίζεται (και από εκεί έχει περάσει σε όλη τη σχετική βιβλιογραφία), να ελεγχθεί ο χρόνος της πραγματικής «επανάδοου» του, να εξεταστούν οι πιθανότητες να έχει βρεθεί στο Παρίσι κοντά στο Talma (πού, σε ποιο ίδρυμα, με ποιο θεσμό) και να γίνει κάποια αρχειακή αναδίφηση στο Παρίσι, μήπως εντοπιστούν πουθενά σχετικά (στα αρχεία του Conservatoire κτλ.). Συζητούνται επίσης οι περιπτώσεις του Αντ. Μανούσου με τη σχετική μαθητεία του στην Ιταλία και της σκηνοθεσίας του Βερναρδάκη κατά τους *Κανόνες για ηθοποιούς* του Γκαίτε, συζητείται η επίδραση της παρουσίασης της Ristori στην Αθήνα, ο ρόλος των φοιτητών ως ηθοποιών, το ξεκίνημα της ουσιαστικής θεατρικής κριτικής και τα εγκαίνια του αθηναϊκού Ωδείου το 1873.

Το κεφ. αυτό είναι άκρως ενδιαφέρον και πρωτοποριακό, όπως και το επόμενο, «Οργάνωση και λειτουργία των θιάσων» (σσ. 284 κ.ε.), που εξετάζει πολλές λεπτομερειακές πτυχές της ζωής των θιάσων, ακόμη και τις κακουχίες της περιπλάνησης, αλλά και το ιδιαίτερο «δέσιμο» που αναπτύσσεται ανάμεσα στα μέλη ενός θιάσου κάτω από τις αντιξοές, συνθήκες, συνθήκες, όταν δεν τους δένουν ήδη οικογενειακοί δεσμοί. Το τρίτο μέρος της ενότητας αυτής αναλύει ορισμένες ηγετικές μορφές του κλάδου, όπως τον Παντελή Σούτσα, τον Θεόδωρο Ορφανίδη, τον Ιωάννη Κούγκουλη, τον Λεωνίδα Καπέλο, τον Ιωάννη Κυριακό, τον Σωτ. Κουρ-

τέση, τον Γεώργιο Νικηφόρο, καθώς και τις πρώτες γυναίκες στα σανίδια της ελληνικής σκηνής.

Ο επίλογος, «Θέατρον εν θεάτρῳ» (σσ. 329 κ.ε.), δικαιολογεί τα χρονικά όρια της πρώτης αυτής παρουσίασης του υλικού (βλ. παραπάνω). Ακολουθεί η Εικονογράφηση (σσ. 347 κ.ε.) με τις εξής θεματικές ενότητες: τα θέατρα της Ανατολής, «Οι Ευρωπαίοι εισβολείς: πρότυπα και ανταγωνιστές» (κυρίως καρικατούρες εφημεριδών και φωτογραφίες της Ristori), «Εγχώριοι διαφωτιστές και ρομαντικοί» (πορτρέτα), «Η ανάδυση της υποκριτικής» (απεικονίσεις από τις Ρητορικές, ευρωπαϊκά μαθηματάρια υποκριτικής, οι πρώτες φωτογραφίες ελλήνων ηθοποιών σε χαρακτηριστικές πόζες, πορτρέτα).

Η διάθρωση του δεύτερου τόμου του έργου, του Παραρτήματος, έχει ως εξής: Εισαγωγικό σημείωμα (σσ. 397), Κατάλογος πινάκων (σσ. 400 κ.ε.), Πίνακες και ημερολόγιο παραστάσεων 1828-1875 (σσ. 407-1094), βιβλιογραφία (σσ. 1095-1124) με τις εξής κατηγορίες πηγών: αρχεία, τύπος, δημοσιεύματα, δραματικά κείμενα, πηγές εικονογράφησης, ευρετήριο ονομάτων (σσ. 1125 κ.ε.) και θεατρικών έργων (σσ. 1141 κ.ε.).

Γενικό συμπέρασμα: Το σύνολο του έργου είναι μνημειώδες και θα αποτελέσει χρήσιμο εργαλείο της έρευνας. Στη δοκιμαστική σύνθεση ορισμένα κεφ. δεν έχουν πάρει ακόμα την οριστική τους μορφή, ορισμένες πτυχές της παρουσίασης προκαλούν συζητήση και ενδέχεται να τροποποιηθούν. Άλλες, όπως το τελευταίο μέρος για την υποκριτική, αποτελούν ένα ρηξικέλευθο άνοιγμα δρόμων στη σχετική έρευνα. Βέβαια, ο διάλογος με την τρέχουσα έρευνα αναβάλλεται εν πολλοίς για το μέλλον. Περιμένουμε με πολύ ενδιαφέρον τη συνέχεια του έργου, που θα προωθήσει τα γεγονότα ως το 1900. Με γνώμονα τον αριθμό των παραστάσεων και τον αυξανόμενο αριθμό των πηγών του τύπου, πρέπει να έχει ακόμη μεγαλύτερη έκταση.

Πιστεύω, όπως και ο συγγρ., στην ύπαρξη μιας Ιστορίας, και όχι μόνο των ιστορικών, όπως διατείνεται η μετα-ιστορία και ο αποδομισμός, η Νέα Ανθρωπολογία κτλ. Μιας Ιστορίας, που βασίζεται σε μια κοινή δεξαμενή αποδειγμένων στοιχείων και γεγονότων ή και συζητήσιμων και τεκμηριωμένων υποθέσεων, η οποία επομένως επιδέχεται διαφορετικές ερμηνείες, υποκειμενικές, προσωπικές, αλλά ως ένα ορισμένο σημείο. Αν η επιστήμη αποβάλει το όραμα και το στόχο μιας υπαρκτής και εφικτής ως έναν βαθμό αντικειμενικότητας, τότε αναιρεί την ίδια την ύπαρξή της. Κάθε σύνθεση λοιπόν ενέχει διάφορες δόσεις υποκειμενισμού, στηρίζεται όμως σε μια κοινή πραγματολογική βάση. Οπότε πιστεύουμε σε Ιστορίες (στον πληθυντικό). Οι ερμηνείες και οι τρόποι της σύνθεσης εξαρτώνται από τη διεισδυτικότητα, την ευαισθησία αλλά και τον βαθμό πληροφόρησης που έχει ο ερευνητής, από το ύφος και τον τρόπο αφήγησης που χρησιμοποιεί, τη μεταδοτικότητά του. Σε τέτοιου είδους λεπτά και σύν-

θετα εγχειρήματα η χρήση της ειρωνείας, ακόμη και της σάτιρας, αποπροσανατολίζει από τους αρχικούς στόχους της παρουσίασης της Ιστορίας, τόσο τον αναγνώστη όσο και τον συγγραφέα, γιατί αναφέρεται αυθαίρετα στο παρόν (τις επικρατούσες αξίες και απόψεις, τις αισθητικές επιλογές, τις προτιμώμενες και επιβαλλόμενες συμπεριφορές κτλ.). Σε τέτοιου είδους εγχειρήματα αυτά οφείλουν να έχουν μια διακριτική και μόνο παρουσία ή, καλύτερα, μια φαινομενική απουσία, ώστε να μην ενοχλεί και παρεμποδίζεται η «συνάντηση» του αναγνώστη με την αντικειμενική εικόνα (στη δική του ερμηνεία βέβαια) που του παρουσιάζεται γιατί, αλλιώς, η συνάντηση αυτή μετατρέπεται σε συνάντηση του αναγνώστη με το πρόσωπο του συγγραφέα, που γίνεται ο παντοδύναμος αφηγητής της πεζογραφίας ή και ο παραμυθός που δίνει την παράστασή του. Η ειρωνεία, άλλωστε, δηλώνει και ανεξέλεγκτο συναισθηματισμό του ερευνητή στον διάλογό του με το γνωστικό αντικείμενο και προσποιείται μια προσωπική ανωτερότητα, η οποία, έτσι και αλλιώς, είναι εξασφαλισμένη από την ιστορική απόσταση και δεν χρειάζεται άλλη κατοχύρωση. Ελπίζω οι νεαροί ερευνητές της «σχολής της Κρήτης», που κυρίως έχει ιστορικό προσανατολισμό και αντιστάθηκε με επιτυχία στις πνευματικές «μόδες» και μεθοδολογικές διακυμάνσεις και μυθοποιήσεις που ταλανίζουν και ταλαιπωρούν τις ανθρωπιστικές επιστήμες σε παγκόσμια κλίμακα, να μην ακολουθήσουν τον «δάσκαλό» τους στις αδυναμίες αυτές, που εξηγούνται ίσως ως κάποια υπολείμματα της έμπρακτης θητείας του στη θεατρική κριτική, αλλά μειώνουν κάπως τη σημασία και τη χρησιμότητα της δοκιμαστικής σύνθεσης και δυσχεραίνουν την ανάγνωση, προκαλούν ενδεχομένως και παρεξηγήσεις στην ερμηνεία των γραφομένων, που εύκολα θα μπορούσαν να έχουν αποφευχθεί, κοντολογίς «θολώνουν» τη συνολική εικόνα. Η συζήτηση με την έρευνα, την τωρινή και του παρελθόντος, όπως και η εξαντλητική τεκμηρίωση και βιβλιογράφηση, μαζί με τις διαδικασίες της αποδεικτικής αποτελούν έτσι κι αλλιώς αναφαίρετες και αυτονόητες προδιαγραφές κάθε επιστημονικής εργασίας. Η κατειρώνευση ιστορικών φαινομένων είναι συν τοις άλλοις άστοχη και άτοπη. Η ιστοριογραφία δεν είναι κριτική. Αλλά και η κριτική, καθώς το λέει ο Παλαμάς, με την αγάπη αρχίζει.

Πανεπιστήμιο Αθηνών

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Γιώργος Σεφέρης, *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ*, Introduction - traduction - commentaire par Christos Papazoglou, Παρίσι, Publications Langues' O, 2002, σελ. 383.

Η ποίηση του Γιώργου Σεφέρη αποτελεί σημείο αναφοράς στα νεοελληνικά γράμματα και εξακολουθεί να συγκεντρώνει το ενδιαφέρον της έρευ-