κότητα, που χρησιμοποιεί το ιστορικό υλικό μόνο ως πεδίο ανάπτυξης παραδειγμάτων για τη διαφώτιση ορισμένων σύγχρονων προβληματισμών. Έτσι η νηφαλιότητα της ιστορικής κρίσης, η διείσδυση στις νοοτροπίες και αντιλήψεις άλλων εποχών, η εμβάθυνση σε άλλους τρόπους σκέψεως, ακόμα και η αγάπη για τη λεπτομέρεια και τη διαφοροποίηση δεν έχουν πια την ανάλογη θέση όπως παλαιότερα. Έτσι από την εκδρομή στην ιστορία, σε άλλες εποχές και σε συναναστροφές με άλλους ανθρώπους, κάπως αφαιρείται η γοητεία της συνάντησης με το «άλλο», το διαφορετικό, το ξένο, που μας εμπλουτίζει ψυχικά και διευρύνει τους διανοητικούς και συναισθηματικούς ορίζοντες. Η κάπως μονοδιάστατη οπτική διευκολύνει βέβαια το φοιτητή στον πρώτο προσανατολισμό, ακόμα και στην αφομοίωση της εξεταστέας ύλης, του αφαιρεί όμως μέρος της ουσίας των σπουδών του. Κοιτάζει τις παλαιότερες εποχές του θεάτρου με τα μάτια του διαβασμένου τουρίστα, δεν ταξιδεύει ουσιαστικά. Πώς το είπε ο Παλαμάς; Διαβάζω σημαίνει ταξιδεύω. Δεν υπάρχουν άχρηστα ταξίδια, μόνο αδιάφοροι ταξιδιώτες.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΙΔΕΡΗΣ,

Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου 1794-1944, Τόμος δεύτερος: *Η ρουτίνα και οι διαμαρτυρίες*, μέρος δεύτερο: *Φώτος Πολίτης*. Εθνικό Θέατρο - Ερασιτέχνες - Δραματικές σχολές - Οπερέτα - Επιθεώρηση - Πολεμικό δράμα - Κοτοπούλη - Κυβέλη. Αθήνα, Κέντρο Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού Θεάτρου - Θεατρικό Μουσείο / Εκδόσεις Καστανιώτη 2000, σελ.312, 64 εικ. ISBN 960-03-2670-3.

Με την επιμέλεια του Πλάτωνα Μαυρομούστακου κυκλοφόρησε και το δεύτερο τεύχος του ανέκδοτου δεύτερου τόμου της πολύτιμης «Ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου», που καλύπτει, αν μπορεί να το πει κανείς με βεβαιότητα, περίπου τα χρόνια πριν από τους Βαλκανικούς πολέμους ώς την Μικρασιατική καταστροφή, με λιγότερες παρεκβάσεις απ' όσο στο πρώτο τεύχος (βλ. την παρουσίασή μου στην *Παράβασιν* 4, 2002, σσ. 533-541) και επικεντρωμένο πιο ξεκάθαρα στους πρακτικούς δημιουργούς του θεάτρου. Βέβαια, το πρώτο τεύχος δεν ήταν αποκλειστικά αφιερωμένο στους δραματουργούς, αλλά κυρίως σ' αυτούς, ώστε να διακρίνεται, παρά τη δαιδαλώδη ανάπτυξη, και κάποια λογική συνέχεια. Εν γένει η μεθοδική συνοχή και οργανωμένη αλληλουχία, σ' αυτόν τον τόμο, είναι κάπως μεγαλύτερη απ' ό,τι στον προηγούμενο, που άφηνε, με κάποια μελαγχολία, στον αναγνώστη την εντύπωση, πως τελικά ο Νέστωρ της θεατρικής ιστορίας στη νεότερη Ελλάδα δεν μπόρεσε να δαμάσει το υλικό του. Αλλά αυτό δεν χρειάζεται να επαναληφθεί εδώ. Σ' αυτόν τον τόμο φαίνονται πού και πού και τα κενά της έρευνας, που θα προσπαθούσε να καλύψει ο Σιδέρης μελλοντικά, σε μιαν οριστική γραφή της «Ιστορίας». Αλλά δεν του έμεινε καιρός, και το υλικό είναι σκόρπιο. Π.χ. δεν είχε στη διάθεσή του τις ελληνικές εφημερίδες της Κωνσταντινούπολης και της Αιγύπτου.

Μετά την ανάγνωση και αυτού του τεύχους μπορεί να αποφανθεί κανείς, πως ο Σιδέρης τελικά πιθανώς δεν ήταν επιστήμονας ως προς το αποτέλεσμα, αλλά ήταν οπωσδήποτε επιστήμονας ως προς τις προθέσεις. Τον διακρίνει επιστημονικό ήθος στην αγωνία της τεκμη-

ρίωσης και της διάσωσης της παραμικρής λεπτομέρειας. Βέβαια τα πράγματα περιπλέκονται περισσότερο και πιο επικίνδυνα, όσο περνάμε σε εποχές που έχει ζήσει ο ίδιος. Πάντως αυτή την αγωνία, μήπως του ξεφύγει τίποτα, μήπως χρησιμοποιεί αδιασταύρωτες και μη επαληθεύσιμες πηγές και πληροφορίες, τη διατυπώνει ο ίδιος, με τον ανεπανάληπτα μπερδεμένο τρόπο και το μαιανδρικό συντακτικό στο τέλος του τέταρτου κεφαλαίου για τις Δραματικές Σχολές: «Δεν είναι πολύ εύκολο να μάθει κανείς το κάθε τι με την ακρίβεια, την ποθητή και την απαραίτητη, επειδή τα μικρά πράγματα μπορεί να διαφωτίζουν κάπως τις μεγαλύτερες επιτεύξεις - γι' αυτό και τα μελετούμε - σβήνονται όμως γοργά και εμείς προοριζόμαστε αναγκαστικά όχι να κατανοήσουμε τα στοιχεία που δε μας δίνουν με πληρότητα παρά να τους χρωστούμε χάρη, γιατί με το να ζήσουν, έστω και τόσο λιγάκι γόνιμα, κάτι μας βοηθούνε να καταλάβουμε καλύτερα από τα μυστήρια των ανθρωπίνων πράξεων και των γεγονότων, που δε γίνεται να τ' αποκαλύψουμε ποτέ, σύχνα με την εσώτερή μας επιταγή και ανάγκη, που τη λαχταρούν την πλήρη αποκάλυψη» (σσ. 85 εξ.). Περιγράφει δηλαδή, με αυτό τον κάπως φιλοσοφικό και μυστηριώδη τρόπο, τη δυσκολία της θεατρικής ιστοριογραφίας σχετικά με τις πηγές και πληροφορίες, που συχνά δεν φτάνουν για την ολοκληρωτική αναπαράσταση του θεατρικού βίου μιας εποχής. Σε άλλο σημείο δικαιολογεί το συνωστισμό λεπτομερειών - το βιβλίο περιέχει και πάλι ολόκληρες σελίδες, που αρχικά ήταν υποσημειώσεις και μεταφέρθηκαν από τον επιμελητή στο κύριο κείμενο, οι οποίες είναι κατάλογοι παραστασιογραφίας με έργα, ημερομηνίες, επαναλήψεις και διανομές - ως μια προϋπόθεση της ασφαλούς συναγωγής τεκμηριωμένων και βάσιμων συμπερασμάτων: «Σχολαστικισμός η τόση λεπτομέρεια θα έλεγε ίσως κανείς εστέτ ή όποιος θα πίστευε πως η δημοσιογραφική ταχύτητα στο ν' αντιληφθεί ο νους τις ανθρώπινες πράξεις θα επιτρεπότανε και στην ιστορική έρευνα. Περιφρόνηση προς τον τόσο "συναγελασμό" με τα υποκείμενα της μελέτης μας θα αισθανόταν άλλος με τη βασική αντίληψη ότι μπορεί να στέκεται απάνω τους και μακριά τους ο ερευνητής. Συμπεράσματα όμως, χωρίς τη γνώση την απόλυτη των επί μέρους θα μοιάζανε με πεζοτράγουδα» (σ. 158). Ευτυχώς που ο πρωτοπόρος της επιστημονικής Θεατρολογίας στην Ελλάδα είχε τη νοοτροπία αυτή, του συλλέκτη των πληροφοριών, αλλιώς η σημερινή Θεατρολογία, στον ιστορικό της τομέα, θα έπρεπε να ξεκινήσει από την αρχή. Έτσι όμως και αυτός ο τόμος, αν και σε μερικά κεφάλαια είναι ξεπερασμένος από νεότερες εργασίες, περιέχει θησαυρούς λεπτομερειών, που μπορούν να συμπληρώσουν και τις πρόσφατες εργασίες. Περιορίζομαι σε ένα παράδειγμα: τη μικρή σκηνική σταδιοδρομία των «Τριών φιλιών» του Χρηστομάνου, που παίχθηκε το 1908 λίγες φορές από το θίασο της Κοτοπούλη: λοιπόν, προσεκτικό διάβασμα του όλου έργου - τα ευρετήρια θα ακολουθήσουν ύστερα από το τρίτο τεύχος - προσκομίζει αποδεικτικά στοιχεία, πως η Κοτοπούλη, παρά την ελάχιστη επιτυχία που σημείωσε το έργο το 1908 (βλ. Β. Πούχνερ, *Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος ως δραματογράφος. Αισθητισμός και αισθησιασμός στο ελληνικό θέατρο στη στροφή του αιώνα*, Αθήνα 1997, σσ. 183-258), το κράτησε στο ρεπερτόριό της και το έπαιζε πού και πού: στις 13 Σεπτεμβρίου 1914, σε τιμητική της Κοτοπούλη (σ. 128) και στις 27 Νοεμβρίου 1817 με την Κούλα Ζερβού (σσ. 73 και 78), πιθανώς και τον Απρίλιο της ίδιας χρονιάς (σσ. 215 εξ.). Βέβαια, και σ' αυτόν τον τόμο δεν λείπουν οι εκτενέστατες παρεκβάσεις, π.χ. σσ. 229-239, όπου, μέσα στο ιστορικό του «Θεάτρου του Ωδείου Αθηνών» δίνεται ένα ιστορικό του θεατρικού «έργου τρόμου και φρίκης» από τις αρχές του αιώνα έως το 1960· σκεφτείτε, πως αυτό το ιστορικό ήταν μέσα σε μια υποσημείωση! Το έργο του Σιδέρη, με εμφανή τα σημάδια του ανολοκλήρωτου, του μη ξεκαθαρισμένου και μη συστηματοποιημένου, του αμέθοδου και αμήχανου, όπου το υλικό τελικά επιβάλλεται στο μελετητή και τον καθοδηγεί, τον παγιδεύει σ' ένα λαβύρινθο, που εν τέλει έστησε ο ίδιος, είναι, από μιαν άποψη, μια «μεταμοντέρνα» κατασκευή, που ο Umberto Eco θα τη φθονούσε.

Κατά τα άλλα και αυτός ο τόμος φέρει τα χαρακτηριστικά του σχεδόν απόλυτου υποκειμενισμού του συγγρ., που σε κεφάλαια ολόκληρα περιορίζεται στην παράθεση αποσπασμάτων από τον Τύπο και τον προσωπικό σχολιασμό τους. Απόλυτος είναι, όπως σε όλο το έργο του, στο θέμα του μαχόμενου δημοτικισμού: «Ένας αλύγιστος νόμος κυβερνάει το Θέατρό μας· κάθε του υψηλότερη στιγμή έχει συντελεσθεί ανέκαθεν με δημοτικιστικές προϋποθέσεις, έστω κι αν οι συντελεστές ακολουθούσαν, γενικότερα, τον αρχαϊσμό [σημ. ο Δημήτρης Κορομηλάς π. χ.] και - προς τα χρόνια μας - τα υπολείμματά του, όχι τόσο αγωνιστικά, αλλά στο βάθος της ψυχής τους [σημ. ο Ι. Μωραϊτίνης, ο Γ. Τσοκόπουλος π. χ.]. Η αληθινή πρόοδος ήρθε με τους δημοτικιστές κι αν έτυχε πιο αργά, να φανεί κάτι, τούτο θα επιβάλλεται από ανθρώπους που θα έχουν, μέσα στην ελληνική ζωή, θέση προοδευτική, ανάλογη με των δημοτικιστών, σ' αυτούς τους καιρούς. Κι αν θα μπορούσε κανείς να σημειώσει καλλιτέχνες που αγαπήσανε, καθώς είναι γνωστό, πολιτικούς της πάρα πολύ δεξιάς, ωστόσο - οπωσδήποτε - της νεότητάς τους ο δημοτικισμός, είχε τη δύναμη να τους βοηθάει προς το καλύτερο, το ειδικό, της ατομικής τους προσφοράς· αυθόρμητα έρχεται στο νου μας ο Σπύρος Μελάς, για ένα μόνο παράδειγμα, μέσα σε άλλα» (σσ. 21 εξ.). Βέβαια ο Μελάς είναι ειδική περίπτωση (βλ. Β. Πούχνερ, «Ο νεαρός Σπύρος Μελάς ως δραματογράφος, ή Τα κριτήρια της "σκηνικής επιτυχίας" την εποχή του "Θεάτρου των ιδεών"», *Φαινόμενα και Νοούμενα,* Αθήνα 1999, σσ. 265-380). Ο ταυτισμός δημοτικισμού - προοδευτικότητας θίγει βέβαια ένα σύνθετο θέμα, που δεν είναι τόσο απλό όπως θέλει να το παρουσιάσει ο μαχόμενος δημοτικισμός· στις γραμμές των δημοτικιστών υπήρχαν και οι εθνικιστές και οι ελληνοκεντρικοί, και οι σοσιαλιστές δεν ταυτίζονταν οπωσδήποτε με το Βενιζέλο, που ήταν αστικό κόμμα. Είναι ένας από τους μύθους του μαχόμενου δημοτικισμού - κι ο Σιδέρης είναι από τους ακραίους εκπροσώπους του - ότι το γλωσσικό ζήτημα και η πολιτική στράτευση συνέπιπταν στο ακέραιο. Στον καλλιτεχνικό κόσμο τα πράγματα είναι ακόμα πιο περίπλοκα, όπως παραδέχεται και ο ίδιος στο κεφάλαιο «Η πολιτική»: ο Βεάκης ήταν βασιλόφρων και έγραψε το βιβλίο του για τους Βαλκανικούς πολέμους, στους οποίους συμμετείχε ως εθελοντής, «Πολεμικαί εντυπώσεις» (Αργοστόλι 1913), στην καθαρεύουσα. Ως προς τα έκτροπα των δύο πλευρών στα χρόνια του Διχασμού και μετά, που είχαν άμεσες επιπτώσεις στον καλλιτεχνικό κόσμο (π.χ. στην περιοδεία της Κοτοπούλη στην Πόλη το 1920), ο Σιδέρης προσπαθεί να κρατήσει ίσες αποστάσεις και να είναι ακριβοδίκαιος κι όσο μπορεί αντικειμενικός, παρ' ότι εκφράζει απερίφραστα αρκετές φορές το θαυμασμό του για το Βενιζέλο.

Από αυτή τη γλωσσική-πολιτική στράτευση απορρέει και η δυσφορία και η δυσκολία του, όταν μιλάει για την «κοσμική ερασιτεχνία», που αναπτύχθηκε γύρω από το παλάτι (με τους πρίγκηπες δραματογράφους) και την «καλή» κοινωνία των Αθηνών, όπου σημειώνονται ερασιτεχνικές παραστάσεις, αλλά συμμετέχει και σε σημαντικές, για τη θεατρική ιστορία, πρωτοβουλίες: όχι μόνο με το «Βασιλικόν Θέατρον», αλλά και το Λύκειον των Ελληνίδων, το Ωδείον Αθηνών, την Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου κι άλλες πρωτοβουλίες, έως το Μεσοπόλεμο ακόμα, που είχαν μια δόση «κοσμικότητας», την οποία δεν ξέρει πώς να αντιμετωπίσει και να την κατατάξει δίκαια ο Σιδέρης. Από τη μια μιλάει για τα «σαλόνια» και τους καλόγουστους αργόσχολους, που δεν έχουν σχέση με το «λαό», από την άλλη παραδέχεται πως ορισμένες πρωτοβουλίες τους είχαν ευρύτατη απήχηση και στα κατώτερα στρώματα της κοινωνίας. Από τη μια ταυτίζει τους αυλικούς με καθαρόγλωσσους - στον προηγούμενο τόμο βρήκε ενσάρκωση αυτού του πνεύματος στον Άγγελο Βλάχο - από την άλλη όμως συμμετείχαν σ' αυτές τις δραστηριότητες και δημοτικιστές. Να μην ξεχνάμε ότι τα «Ορεστειακά» έγιναν για παράσταση σε αυλική σκηνή. Κι όταν φτάνει στην προσφορά του «Λυκείου των Ελληνίδων», με τους χορούς και τις ενδυμασίες, τα δημοτικά τραγούδια και

τη στροφή προς τη μελέτη του λαϊκού πολιτισμού, ξεσπάει σε μιαν αξιοπρόσεκτη ομολογία, που ρίχνει ένα χαρακτηριστικό φως στην όλη ιδεολογική πλαισίωση της «Ιστορίας» του: «Πιστέψτε με, η ελληνική αριστοκρατία της ακμής αυτής και τ' απομεινάρια της αργότερα δεν έχουν καθόλου ψηλή μύτη ούτε γίνονται αντιπαθητικά όντα, το αντίθετο, τέκνα καλής εποχής διατηρούν οι τελευταίοι της απόγονοι, ανθρωπιά, χάρη και μόρφωση» (σ. 44). Τα κλισέ αυτά βέβαια έχουν δυτική προέλευση, γιατί η Ελλάδα ποτέ δεν είχε ακραιφνώς ταξική κοινωνία, ούτε το 19ο αιώνα, δεν είχει πραγματική αριστοκρατική τάξη αλλά μια «νόθα» και περιορισμένη αστικοποίηση· οι διαφορές και αντιδιαστολές είναι ανάμεσα σε μια αστική τάξη του 19ου αιώνα, «φαναριώτικη», όπως κακώς αποκαλείται, με ευεργέτες, τον κύκλο γύρω από την αυλή, λίγους πραγματικούς «φαναριώτες», νεόπλουτους του απόδημου ελληνισμού, λογίους και ποιητές της ενδοχώρας κτλ., και σε μια αστική τάξη του 20ού αιώνα, την οποία αντιπροσωπεύει το Γουδί και ο Βενιζέλος, που είναι αποδέκτης πλέον της βιομηχανικής επανάστασης, της νέας τεχνολογίας κι επικοινωνίας και του ευρωπαϊκού πολιτισμού των -ισμών του μοντερνισμού. Η κάπως δυσανάλογη και παραμορφωτική ταξική ερμηνεία του Σιδέρη βασίζεται και στο γεγονός, πως ο «λαός» του είναι βασικά τα κατώτερα πληθυσμιακά στρώματα των αστικών κέντρων κι όχι η αγροτιά, η εργατιά και ύστερα η προσφυγιά· δεν γίνεται λόγος για τον Καραγκιόζη, που μεσουρανεί στη φάση αυτή, ούτε για άλλες μορφές λαϊκού θεάτρου, το Φασουλή, την παντομίμα, τη νούτικη κωμωδία, τους θιάσους ποικιλιών, τα πανοράματα, τα λαϊκά καρναβάλια και τις μεταμφιέσεις κτλ. Έτσι του ξεφεύγει το πραγματικό κοινωνικό φάσμα· ο «καλός» κόσμος των «σαλονιών» (και ο Παλαμάς είχε σαλόνι, δεν ήταν αριστοκράτης· ο Χρηστομάνος αντίθετα, που ήταν βαρώνος, συμπεριφερόταν μάλλον ως νεοαστικός εστέτ) δεν είναι «αριστοκρατία» αλλά αστικός, κι ο «λαός» του είναι ημιαστικοί πληθυσμοί, που ζουν στα αστικά κέντρα.

Αυτά ως προς την «κοινωνιολογία» της «Ιστορίας». Αυτό που προκαλεί εντύπωση βέβαια, είναι η έκταση του εθελοντισμού και της «ερασιτεχνίας», «κοσμικής» και μη, που είναι σημαντικότατος φορέας της θεατρικής ζωής με αξιοπρόσεκτα αποτελέσματα. Αυτή είναι μια κατάσταση, που αρχίζει βασικά μεν στην Οθωνική εποχή, ήδη όμως από την προεπαναστατική στο Βουκουρέστι, το Ιάσιο και την Οδησσό, και κρατάει ώς το Μεσοπόλεμο περίπου, και ουσιαστικά δεν γνωρίζει ταξικούς φραγμούς· απλώς τα αισθητικά αποτελέσματα βελτιώνονται ολοένα περισσότερο. Αν συνυπολογίσουμε σ' αυτό τον ερασιτεχνισμό στην επαρχία, το σχολικό και νεανικό θέατρο, τότε συνειδητοποιούμε ότι μιλάμε ίσως για ένα φαινόμενο, που καλύπτει πάνω από το μισό της συνολικής θεατρικής δραστηριότητας στην Ελλάδα μετά την Επανάσταση.

Μια άλλη σημαντική έλλειψη της «Ιστορίας», το έχουμε ξαναεπισημάνει, είναι ο αποκλεισμός της όπερας, ιταλικής και ελληνικής· γίνεται λόγος μόνο για την οπερέτα και την επιθεώρηση. Και αυτό ανήκει στις προκαταλήψεις του Σιδέρη: η ιταλική όπερα ήταν ανέκαθεν έκφραση του «καλού κόσμου», δηλαδή των επιτυχημένων και εύπορων εμπόρων στα ελληνικά λιμάνια, Ελλήνων και ξένων, ενώ η «Ιστορία» είναι αδικαιολόγητα αθηνοκεντρική. Αυτές οι προσωπικές επιλογές βασίζονται τελικά στην προσωπικότητα του Σιδέρη, στις πεποιθήσεις του και τη σκοπιμότητα που υπηρετεί η «Ιστορία» αλλά και η όλη θεατρολογική του δραστηριότητα: να προωθήσει και να βελτιώσει το ελληνικό θέατρο, όπως το έζησε ο ίδιος και το έχει ζήσει, μέσω των τεκμηρίων του στο Θεατρικό Μουσείο. Γι' αυτό οι «βαθμολογήσεις» δίνουν και παίρνουν, τα «εύγε», οι αναθεματισμοί, οι τελείως προσωπικές κρίσεις και επικρίσεις, τα σχόλια του δασκάλου στο μάθημα, και, απροκάλυπτα σχεδόν, οι προσωπικές αισθητικές προτιμήσεις, που επηρεάζονται, ώς ένα βαθμό, από το γλωσσικό και την πολιτική. Υπάρχει πίσω από την εξιστόρηση και αφήγηση της «Ιστορίας»

ένας σχεδόν «μεταφυσικός» μηχανισμός, μια μυθοποιημένη «πρόοδος», που είναι το ύστατο κριτήριο κρίσης, και χαρακτηρίζεται από μια προσωπική προοπτική του παρόντος, που στρέφεται πίσω προς το παρελθόν και κρίνει από τα βιωμένα και υπάρχοντα (αυτό το μέρος της «Ιστορίας» γράφτηκε λίγο νωρίτερα από το 1960). Ο Σιδέρης βιώνει το διχασμό του ελληνικού θεάτρου του 20ου αιώνα, ανάμεσα σε δραματογράφους υψηλών προδιαγραφών και το ρηχό εμπορικό θέατρο, συμμερίζεται τη στάση των «πνευματικών» ανθρώπων, υπερασπίζεται άλλες φορές τις πρακτικές ανάγκες του θεάτρου (επιτυχία, οικονομική ευρωστία, τα γούστα του κοινού κτλ.). Ωστόσο δεν φαίνεται να βιώνει πραγματικά το «δίλημμα» του θεατρικού βίου, όπου δεν μπορεί να ανεβεί Παλαμάς, Σικελιανός, Καζαντζάκης, Πρεβελάκης, Τερζάκης κτλ. παρά μόνο με δυσκολίες και καθυστερήσεις· ενώ παίρνει τις θέσεις του Φώτου Πολίτη, αναφέρει το διχασμό στο ρεπερτόριο της Κοτοπούλη π. χ., ωστόσο θαυμάζει και τον επαγγελματισμό της οπερέτας και της επιθεώρησης. Υπάρχει μια κάποια ρευστότητα στις θέσεις του, που ίσως προκύπτει από μιαν αμηχανία να επικοινωνήσει με το «υψηλό» ποιητικό θέατρο από τη μια, και μια αμφίροπη και προσωπική στάση προς το πρακτικό θέατρο από την άλλη. Πώς αλλιώς να εξηγήσει κανείς χωρία, όπως το ακόλουθο, όπου αδικεί κατάφωρα σημαντικές προσωπικότητες ηθοποιών και σκηνοθετών, παίρνοντας αφορμή τη θεατρομανία πριν απ' τη Μικρασιατική καταστροφή, που τροφοδοτήθηκε από τα ρηχά είδη και την παρακμή της δραματογραφίας: «Ωστόσο οι ηθοποιοί, σαν πιο κοντά με το Θέατρο, σαν πιο ειδικοί, δεν πονούσαν για την δουλειά τους; Δε φροντίζανε να την ανυψώσουν σε πνευματικότερα επίπεδα; Για την ώρα, όχι. Άλλωστε ποιος ο λόγος; Ο κόσμος τους χειροκροτούσε με αυτά και με χειρότερα. / Για τους ηθοποιούς - και κανείς δεν πρέπει να τους αδικοβάλει - ένας θεός υπάρχει, ο ρόλος και η πιθανή τους επιτυχία· δεν αγαπούν συνήθως, οι ηθοποιοί το Θέατρο, αγαπούν ρόλους «τους δικούς τους», εννοείται, όταν είναι αβανταδόρικοι. Οι ηθοποιοί δεν είναι άνθρωποι του πνεύματος, είναι της αίσθησης και του συναισθήματος. Πνευματικοί και πρωτοπόροι γίνονται μονάχα όταν το απαιτεί το Ταμείο· το ίδιο, καμιά φορά, συμβαίνει και με τους σκηνοθέτες. / Αλλά μήπως ολόκληρο το Θέατρο, στην ιδιοσυστασία του, που την κάνει αυθύπαρχη τέχνη, είναι τίποτε άλλο παρά αίσθηση και συναίσθημα; Μόνο, που, όταν τα πράματα πάνε καλά, σε λίγες περιστάσεις του πολιτισμού, στον κόσμο, η γοητεία του είναι τόσο μεγάλη και μεταμορφώνεται μέσα μας σ' ένα ωραιότατο κίνητρο για την καρδιά μας και γεμίζει τον εαυτό μας με κάτι που δε θα μπορούσε κανείς να τ' ονομάσει διαφορετικά παρά πνευματική καταβολή για τον εξανθρωπισμό μας» (σσ. 166 εξ.). Πώς ερμηνεύεται μια τέτοια απλοϊκή γενίκευση, που δεν την επιτρέπει ούτε ο προφορικός λόγος του μαθήματος;

Στα ερμηνευτικά σχήματα της «εξέλιξης» των γεγονότων κυριαρχούν γενικότητες του τύπου: «δεν ήταν ακόμα ώριμος ο καιρός», «ακόμα δεν ήρθε η ώρα του», «από την αρχή φαινόταν πως αυτό θα γίνει», «ωρίμασαν τα πράγματα» κτλ., που παραπέμπουν στην ιδέα (του «εξελικτικισμού» βασικά) πως η ιστορία, και η θεατρική, είναι ένα είδος οργανισμού που μεγαλώνει, ωριμάζει, βελτιώνεται και φτάνει από τα αρχικά στάδια στα σημερινά, που είναι και τα πιο σύνθετα και αξιόλογα. Το σχήμα είναι γνωστό σ' όλη την παλαιότερη ιστοριογραφία και δεν χρειάζεται να το κριτικάρουμε εδώ. Άλλωστε στην εποχή που γράφει ο Σιδέρης την «Ιστορία» του είναι στις ιστορικές επιστήμες ακόμα του συρμού, και ασφαλώς και στη θεατρική ιστοριογραφία. Ούτε ήταν ο Σιδέρης επαγγελματίας ιστοριογράφος.

Η διάρθρωση του τόμου είναι η εξής: καταλαμβάνει, στο σύνολό του, το ένατο κεφάλαιο της «Ιστορίας», με τίτλο: «Η ρουτίνα και οι διαμαρτυρίες», στο οποίο ήταν αφιερωμένος και ο προηγούμενος τόμος· εδώ παρουσιάζεται το δεύτερο μέρος, με τίτλο: «Φώτος Πολίτης». Χωρίζεται σε δέκα διαφορετικά κεφάλαια: 1) «Οι πιο ευτυχισμένες μέρες του σύγχρονου ελλη-

νισμού (1913-15)» (σσ. 11 εξ.), μάλλον άτυχη διατύπωση· ο Σιδέρης εννοεί την επιτυχή έκβαση των Βαλκανικών πολέμων, την προσάρτηση μεγάλων τμημάτων της Βόρειας Ελλάδας και της Κρήτης, και την άνοδο του Βενιζελισμού και του φιλελεύθερου αστισμού μετά το Γουδί (1909). 2) «Μάταιες συζητήσεις για "Εθνικό Θέατρο" - μια απόπειρα με το Φώτο Πολίτη» (σσ. 12-41), μια συρραφή αποσπασμάτων και άρθρων από τον Τύπο 1910-1915, μια συζήτηση, στην οποία εμπλέκονται πολλά ονόματα (βλ. και Β.Πούχνερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο,* Αθήνα 1995, σσ. 94 εξ). 3) «Οι κοσμικοί ερασιτέχνες» (σσ. 41-81), κεφάλαιο που είχε δημοσιεύσει και στο *Θεάτρο* 5 (Σεπτ.-Οκτ. 1962), σσ. 36-42, με τρεις θεματικές ενότητες: την «Εταιρεία Διαλέξεων» (1913-14), το «Λύκειο των Ελληνίδων» (1911 εξ.), που συνδέεται με εμφανίσεις της Isadora Duncan (1912) στο Στάδιο και της Loïe Fuller (1914), όπου έδωσε παραστάσεις χορού και στο Λύκειο με αθρόα συμμετοχή από το κοινό, των λαϊκών τάξεων, και άλλες ερασιτεχνικές εκδηλώσεις στην αυλή, σε σπίτια, από το «Σύλλογο ερασιτεχνών» (1909-1914), την «Εταιρεία Ελλήνων Θεατρικών Συγγραφέων», με σημαντικές συμμετοχές ηθοποιών, επιτυχίες αξιόλογων έργων και παραστάσεων, εν μέρει και στα γαλλικά (Μ. Λιδωρίκης, Π. Αραβαντινός, Δ. Μητρόπουλος, Α. Φωκάς κτλ.). Ο Σιδέρης αποδίδει την άνθηση αυτή στην πρόληψη του «καλού» κόσμου να μην μπερδευτεί με τους επαγγελματίες «μπουλουκτσήδες» των περιοδειών. 4) «Δραματικές Σχολές» (σσ. 81-86)· ασχολείται με την παλαιά «Δραματική Σχολή του Ωδείου» κι άλλες βραχύβιες (συνολικά έξι), που έδωσαν σημαντικές παραστάσεις, είχαν σημαντικούς καθηγητές (Βεάκης, Λάσκαρης) και ανέδειξαν σημαντικούς ηθοποιούς· δυστυχώς δεν υπάρχουν πολλές πληροφορίες για τα σχήματα αυτά. 5) «Το επαγγελματικό θέατρο» (σσ. 86-124) έχει τρεις ενότητες: α) οπερέτα, μεγάλο άγνωστο κεφάλαιο της θεατρικής ιστορίας - η βιεννέζικη οπερέτα εισάγεται το 1909 με την Μίλα Τέρεν· ο θίασος του Απόστολου Κονταράτου περιόδευε παντού· το 1912 φέρνει θίασο από το Βερολίνο, το 1913 τη Βιεννέζα Έλσα Ένγκελ, που τον παντρεύεται και παραμένει στην Ελλάδα και συμμετέχει ενεργά στην ανάπτυξη της ελληνικής οπερέτας, που ήταν στα χρόνια του Μεσοπολέμου κυρίαρχο θεατρικό είδος (τα «Παραπήγματα» το 1915 είχαν φτάσει στις 1200 παραστάσεις, το «Πικ-νικ» στις 1500)· β) Επιθεώρηση, που ωστόσο χάρη στις έρευνες του Θ. Χατζηπανταζή και της Λ. Μαράκα έχουν ερευνηθεί καλύτερα και πιο συστηματικά, και γ) τα «πολεμικά δράματα», είδος της Trivialdramatik για τους βαλκανικούς πολέμους (βλ. τώρα Α.-Ε. Δελβερούδη, «Η καλλιέργεια του πατριωτικού αισθήματος στη θεατρική παραγωγή των αρχών του 20ού αιώνα», *Βενιζελισμός και αστικός εκσυγχρονισμός*, Ηράκλειο 1992, σσ. 287-313). Ακολουθεί (σσ. 118 εξ.) μια προσθήκη για τον προηγούμενο τόμο, κεφ. 13 «Παμβουλεβαρδισμός», που εξιστορεί τα σχετικά γεγονότα του 1914. 6) «Παραστάσεις της Μαρίκας Κοτοπούλη και της Κυβέλης 1914-1918» (σσ. 124-157)· αποτελεί ένα λεπτομερειακό παραστασιολόγιο των δύο πρωταγωνιστριών με όλες τις επαναλήψεις για το χρονικό διάστημα του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου (βλ. και Γ. Ανωγειανάκης, *Μαρίκα Κοτοπούλη. Η φλόγα*, Αθήνα 1994 και Α.-Ε. Δελβερούδη, «Μαρίκα Κοτοπούλη, εικοσιπέντε χρόνια από τη ζωή της, 1887-1912. Σχέδιο βιογραφίας», *Μνήμων* 12, 1989· προκαλεί εντύπωση πως το έργο της Κοτοπούλη είναι πολύ καλύτερα μελετημένο από αυτό της Κυβέλης). 7) «Συμπεράσματα και μια υποσημείωση για τις παραστάσεις των άλλων δραματικών ή μεικτών θιάσων· η παρακμή της πρόζας» (σσ. 158-181)· δίνει την ανάλυση των δύο ρεπερτορίων (επικράτηση της Επιθεώρησης, ιδίως στις επαναλήψεις, βαθμιαία άνοδος της πρόζας, κυριαρχία του γαλλικού βουλεβάρτου και του μυθιστορηματικού περιπετειώδους δράματος, θεατρομανία), που κρατούσαν τα ίδια έργα για πολλά χρόνια (είχαν κάνει, χωρίς να το θέλουν, repertory theatre), δίνει επίσης τα ρεπερτόρια των θιάσων Ροζαλίας Νίκα-Φυρστ («Πανελλήνιον»), Τ. Λεπενιώτη, Ν. Πλέσσα («Συντάγματος»), Β. Στεφάνου («Αθήναιον»), Φ. Γεωργιάδου και Κ. - Αθ. Μουστάκα-Μουστάκα («Νεαπόλεως»). Με το κεφ. 9) «Πολιτι-

κή» (σσ. 186-210) περνάμε στα χρόνια του Διχασμού και τις περιπέτειες που έζησε το θέατρο (η Κυβέλη θεωρήθηκε βενιζελική, η Κοτοπούλη βασιλική)· και η θεατρική κριτική παρασύρεται σταδιακά στα πολιτικά πάθη. Το 1920 η Κοτοπούλη διώχνεται από την Πόλη. Από τα πιο βασικά κεφάλαια του τόμου είναι το τελευταίο, 10) «Δύο θετικότεροι καιροί του ερασιτεχνισμού» (σσ. 210-309), για το «Θέατρον Ωδείου» (1918-1924) και την «Εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου» (1919 εξ.), που έδωσε τη θρυλική παράσταση του «Οιδίποδα» με τον Βεάκη στον πρωταγωνιστικό ρόλο και σε σκηνοθεσία του Φώτου Πολίτη (ήταν και εισπρακτική επιτυχία, βλ. σ. 273)· μετά ο Πολίτης αποχωρεί και τη διεύθυνση αναλαμβάνει ο Μ. Λιδωρίκης· στις περιοδείες του (Πόλη, Σμύρνη, Αίγυπτος) το ρεπερτόριο γίνεται όλο πιο ρηχό· τελικά αποχωρεί και ο Βεάκης. Στον πρώτο θίασο συνεργάστηκαν μόνιμα ο Ροντήρης και ο Φωκάς· δεν έφτασε στο στόχο του, να είναι «Εθνικό θέατρο», γιατί είχε, κατά το Σιδέρη, «σαλονίστικο ξεκίνημα» (σ. 240). Με τις προσπάθειες αυτές ωριμάζει και η σκέψη του μόνιμου σκηνοθέτη (Κυβέλη) και της ιδιαίτερης προσοχής στη σκηνογραφία και στη θεατρική ενδυμασία· εισαγόταν από τότε και ο θεσμός της πληρωμένης ρεκλάμας κι αναγκάστηκαν τα δυο μεγάλα σχήματα σε πιο ποιητικές επιλογές και τελειότερες παραστάσεις. Έφεραν και μια ανανέωση του υποκριτικού δυναμικού. Ο τόμος τελειώνει με τη φράση: «ντόπιος συγγραφέας κανείς· δυστυχώς - το έχουμε πει - βάσεις του Θεάτρου μας δεν είναι πια οι συγγραφείς, αλλά του παλκοσένικου οι στρατιώτες» (σ. 309). Αυτό γράφεται γύρω στα 1960. Ο Σιδέρης είχε πάντα την άποψη πως η υψηλή δραματογραφία ανήκει στη φιλολογία, και το μεταπολεμικό δραματικό έργο δεν τράβηξε ακόμα την προσοχή του. Τι θα έλεγε άραγε σήμερα;

Με ανάμεικτα αισθήματα περιμένουμε το τρίτο τεύχος, που θα αναφέρεται στο «Θέατρο Τέχνης» του Σπ. Μελά και τα άλλα θεατρικά κινήματα του Μεσοπολέμου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

GONDA A. H. VAN STEEN,

Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece, Princeton, New Jersey, Princeton University Press 2000, σελ. XX+284, 6 εικ., ISBN 0-691-00956-2.

Η σειρά των Princeton Modern Greek Studies, «sponsored by the Princeton University Programm in Hellenic Studies with the support of the Stanley J. Seeger Hellenic Fund» έχει παρουσιάσει ώς τώρα αγγλικές μεταφράσεις του Καβάφη, του Σεφέρη και του Ρίτσου, μερικές ανθρωπολογικές μελέτες για την Ελλάδα, μια ιστορική μελέτη για τον Αλή Πασά, τη μονογραφία για τον Μοισιόδακα του Π. Κιτρομηλίδη, τη μονογραφία για τον Καζαντζάκη από την πένα του Peter Bien, ένα βιβλίο για τον Θ. Αγγελόπουλο κτλ. Η προκειμένη μονογραφία είναι η πρώτη που ασχολείται με το θέατρο, αν θέλουμε να εξαιρέσουμε τη μετάφραση της «Τέταρτης Διάστασης» του Ρίτσου από τους P. Green και B. Bardsley. Πρόκειται για ασυνήθιστη περίπτωση: μια Φλαμανδή του Βελγίου σπουδάζει στην Αμερική Κλασική Φιλολογία και καταπιάνεται με ένα θέμα της αναβίωσης του αρχαίου δράματος· και διαλέγει όχι τραγωδία αλλά τον Αριστοφάνη και ως χώρο της πρόσληψής του τη νεότερη Ελλάδα. Το παραστασιολόγιο στηρίζεται στις εκδόσεις «Επικαιρότητα» (βλ. τον αναλυτικό κατάλογο σσ. 226 εξ.), αλλά η συγγρ. δεν περιορίζεται σε στατιστικές αναλύσεις·