

σε δύο και τρεις βραδιές, και η προσέλευση του κοινού είναι εξασφαλισμένη, γιατί θέλουν να δουν τη συνέχεια και την έκβαση του έργου. Οι εισπράξεις αναγράφονται σε αγγλικά σελίνια. Ενδιαφέρον έχει και η συχνότητα και οι εποχές των παραστάσεων: το 1928 παίζει τον Ιούνιο, το 1929 από τον Αύγουστο ως το Δεκέμβιο, το 1937 κυρίως το καλοκαίρι ως τον Οκτώβριο, το 1938 από το Γενάρη ως τον Απρίλη κτλ. Είναι φανερό πως οι σημειώσεις δεν είναι πλήρεις. Σε πολλές χρονιές αρχίζουν τους πρώτους μήνες, μετά σταματούν· αλλά φαίνεται πως απλώς στη συνέχεια δεν κράτησε πια σημειώσεις· γιατί από άλλες χρονιές διαφαίνεται καθαρά πως έπαιξε καθ' όλη τη διάρκεια του έτους. Ανεβάζει και την «Γκόλφο», μια φορά υπάρχει η ένδειξη «αυθηματικό». Τα πατριωτικά παρατηρούνται με μεγάλη συχνότητα μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο και κατά τη διάρκεια του απελευθερωτικού αγώνα. Το 1950 υπάρχει και έργο «Φασουλής», που προφανώς δανείζεται τον ήρωα του κουνκλοθεάτρου· στο παραμύθι παραπέμπει ο τίτλος «Χρυσομαλλούσα».

Δεν υπάρχει αμφιβολία πως τέτοιες στατιστικές είναι ανεκτίμητες για τη συγκρότηση του συνολικού ρεπερτορίου του θεάτρου σκιών, για τις στρατηγικές επιλογής των έργων στις περιόδους, για τις εισπρακτικές διακυμάνσεις, για το προσωπικό προφίλ του κάθε καραγκιοζοπαίχτη κτλ. Ο Γιαγκουλλής προαναγγέλλει τη συγγραφή μιας ιστορίας του Καραγκιόζη στην Κύπρο. Από μια πρώτη εκτίμηση φαίνεται, πως η κατάσταση δεν είναι πολύ διαφορετική από την ίδια την Ελλάδα, με εξαίρεση ίσως την έξαρση των πατριωτικών θεμάτων την εποχή της ΕΟΚΑ. Ως προεργασία προς αυτή την κατεύθυνση πρέπει να ιδωθεί και το δεύτερο μελέτημά του, όπου δημοσιεύει δύο σύντομες αυτοβιογραφίες, από τις οποίες ιδίως η δεύτερη του Γεώργιου Γαβριηλίδη (1900-1985) έχει ιδιαίτερο ενδιαφέρον, γιατί εξιστορεί με λιτά μέσα και αυθεντικότητα τη σκληρότητα της αγροτικής ζωής: συμμετείχε στον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, πέντε χρόνια ήταν λογοδοσμένος με την Αντιγόνη, ώσπου το 1927 μπόρεσε να την παντρευτεί. Δούλευαν και οι δυο όλη μέρα στο «θήρος», για να μαζέψουν χρήματα για να χτίσουν σπίτι, για να μπορέσουν να παντρευτούν. Έκαναν δύο παιδιά: «το 1927 γεννήσαμεν τη Νίκην και τον Όμηρον το 1939». «Το 1931 έγινα σιοφέρ, το Νο. 667 η άδειά μου». Αλλά δε νομίζω πως χρειάζεται να πείσω κανέναν για την αυθεντικότητα και τη γοητεία των πηγών αυτών. Η διεθνής λαογραφία και ανθρωπολογία έχει σχηματίσει, τις δύο τελευταίες δεκαετίες, μια άκρως θετική γνώμη για την αξία των προσωπικών αφηγήσεων.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

KEIR ELAM,

Η σημειωτική θέατρον και δράματος. Μετάφραση - εισαγωγή Καίτη Διαμαντάκου, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2001 (Η τέχνη του θεάματος 21), σελ. 294, σχήματα και διαγράμματα, ISBN 960-393-518-2.

Με τη μετάφραση της μονογραφίας του Keir Elam, *Semiotics of Theatre and Drama*, London 1980, παρουσιάζεται στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό ένα από τα πιο συγκροτημένα μελετήματα στο βιβλιογραφικό ωκεανό γύρω από τη θεατρική σημειολογία, μελέτημα που δημιουργήθηκε στο αποκορύφωμα της επίδρασης της μεθοδολογίας αυτής στη θε-

ατρολογική θεωρία, και δείχνει, 20 χρόνια μετά από την πρώτη δημοσίευσή του, ασφαλώς κάποια σημάδια «ιστορικότητας», κυρίως ως προς τον άκαμπτο φορμαλισμό με τον οποίο έλιζε αυτή η γενεά των θεωρητικών πως μπορεί να αναλυθεί ο τόσο σύνθετος, ευέλικτος και ρευστός θεατρικός κώδικας. Στο μεταξύ η ίδια η θεατρική πρακτική έχει στρέψει το ενδιαφέρον των θεωρητικών σε μια κάπως διαφορετική κατεύθυνση, ακριβώς επειδή βασικές έννοιες του σημειωτικού μοντέλου δεν είναι πια δεδομένες: επικοινωνία, σημείο με σημασία, δυνατότητα μονοσημαντικής αποκρυπτογράφησης, ενιαίος κώδικας της παράστασης κτλ. Ωστόσο η μονογραφία του Keir Elam, επηρεασμένη κυρίως από την ιταλική σημειολογία και ξεκινώντας περισσότερο από τον Peirce παρά από τον Saussure, προχωράει με αρκετά διαλεκτική και διαλλακτική διάθεση, αναγνωρίζοντας ανά πάσα στιγμή τις τεράστιες δυσκολίες, που εξακολουθούν να υπάρχουν, α) στην αποκρυπτογράφηση, ανάλυση και παρουσίαση του θεατρικού κώδικα (ήδη στην πλευρά της παραγωγής, στην πλευρά της πρόσληψης τα πράγματα είναι ακόμα πιο δύσκολα), και β) τη συσχέτιση των θεωριών του δράματος με τις θεωρίες του θεάτρου. Στο σημείο αυτό ξεκινάει από μια διαπίστωση, που έκαναν ήδη οι Τσέχοι σημειωτικοί του Μεσοπολέμου: πως ουσιαστικά μιλάμε για δύο διαφορετικά φαινόμενα, δράμα και θέατρο, που τέμνονται σε ορισμένα σημεία της πρακτικής, κρατούν όμως και μεγάλο μέρος της αυτονομίας τους. Επίσης η μονογραφία του Elam εισαγάγει με συντομία σε σχεδόν όλες τις θεωρίες και μεθοδολογίες, που κατά καιρούς χρησιμοποιήθηκαν στη θεατρική σημειολογία, ή από τις οποίες δανείστηκαν όροι και έννοιες για την προσπάθεια ανάλυσης του σύνθετου κώδικα της θεατρικής παράστασης (speech act theory, επικοινωνιολογία, γλωσσολογία κτλ.). Η ανάλυση και παρουσίαση των θεωριών αυτών, καθώς και η σχετική βιβλιογραφική κάλυψη, σταματάει βέβαια στο έτος 1980 ή και λίγο πιο νωρίς, όταν η σχετική βιβλιογραφία ήταν μεν πλούσια, αλλά δεν είχε πάρει ακόμα εκείνες τις διαστάσεις που είχε το 1990.

Το εγχείρημα της μετάφρασης της μονογραφίας του Elam είναι από πολλές απόψεις μια πράξη ελπεινική. Πρώτον γιατί κλασικά εγχειρίδια και συγγράμματα της θεωρίας του θεάτρου πρέπει να μεταφραστούν στα ελληνικά για τη χρήση τους στην πανεπιστημιακή διδασκαλία και για ανάγνωση από ένα ενδιαφερόμενο κοινό· δεύτερον γιατί η επιλογή αυτή της μονογραφίας ήταν ιδιαίτερα επιτυχημένη: βεβαίως είναι απαιτητικό ανάγνωσμα που προϋποθέτει γνώσεις και εξοικείωση με τη σχετική ορολογία και το είδος του προβληματισμού, αλλά είναι γραμμένο με τρόπο απέριττο, χωρίς φλυαρίες, χωρίς να απογειώνεται σε δυσεξακριβώτες διαπιστώσεις και γενικόλογες αποφάνσεις σε δύσλογο ιδίωμα (ως Εγγλέζος ο Elam δεν χάνει την αίσθηση του πραγματικού, το εμπειρικό έδαφος και την κριτική του διάθεση, εισάγοντας και νέες προτάσεις ή τροποποιώντας παλαιές), χωρίς να κρύψει τις δυσεπίλυτες δυσκολίες συνεννόησης μεταξύ των θεωρητικών (και των πρακτικών του θεάτρου) και το εν πολλοίς ασυμβίβαστο των θεωρητικών σχημάτων, επισημαίνει το «χάος» των ποικίλων προσεγγίσεων και ορολογιών και δεν ισχυρίζεται, πως με την προσπάθειά του έχει λύσει κάποιο πρόβλημα (ιδίως αυτό της σχέσης δράματος και θεάτρου): συμβολή είναι και προτάσεις κάνει. Απεναντίας προχωρεί σε μια συστηματική και μεθοδική θεώρηση των υπαρκτών θεωρημάτων, εξετάζει τη βασισμένη τους και τη δυνατότητα εφαρμογής στην ανάλυση της θεατρικής παράστασης και του δραματικού χειμένου, δεν χάνει την αίσθηση πως η θεωρητική προσέγγιση σε ένα τόσο σύνθετο φαινόμενο έχει αναγκαστικά δοκιμαστικό χαρακτήρα, ότι είναι προτάσεις δημιουργίας μιας θετής «τάξης» κι ότι έννοιες και σχήματα δεν αποτελούν υπαρκτές πραγματικότητες αλλά βοηθήματα της κατανόησης, προσλαμβάνουσες παραστάσεις, ακόμα και στρατηγικές συνεννόησης, κι όχι κατηγορηματικές οντότητες που διέπουν το πεδίο των φαινομένων.

Θυμάμαι πως στα αγγλικά ήταν ένα αρκετά στριφνό ανάγνωσμα, που σίγουρα δεν απευθυνόταν σ' ένα ευρύτερο κοινό. Ιδιαίτερη εντύπωση μου έκαναν τα περίπλοκα σχήματα, π. χ. της θεατρικής επικοινωνίας, ή η προσπάθεια μιας καταγραφής με συμβολικά σχήματα της σκηνικής δράσης, για την οποία έδωσε ένα παράδειγμα αναλύοντας την αρχή του «Άμλετ». Ήταν μια από τις στιγμές που συνειδητοποιήσα έντονα, και σχεδόν συναισθηματικά, πως ο πιθανός βαθμός συνθετικότητας του θεατρικού κώδικα μπορεί να είναι τέτοιος που να αντιστέκεται, σε μερικές περιπτώσεις και με τρόπο τελειωτικό, για πάντα στη δυνατότητα μιας ολικής και εξαντλητικής ανάλυσης, που να δείξει τη λειτουργία του εν δράσει κι όχι μόνο εν στάσει. Στο μεταξύ, με τα τόσα άλλα μελετήματα που έχουν δημοσιευτεί, από τη μια η υποψία αυτή έχει εδραιωθεί σταθερότερα μέσα μου, ιδίως παρακολουθώντας τις σύγχρονες εξελίξεις στο πρακτικό θέατρο, από την άλλη η οικειότητα συναναστροφής με την ορολογία και μεθολογία (ή μάλλον στο πληθυντικό: με τις ορολογίες και μεθοδολογίες) τέτοιου είδους μελετημάτων έχει αυξηθεί και η κεκτημένη εμπειρία στην ανάγνωση μας έκανε επιδειξιότερους στην αποκρυπτογράφηση των νοημάτων και στον εντοπισμό των αδυναμιών των σημειωτικών μοντέλων της θεατρικής ανάλυσης. Ίσως και σ' αυτό οφείλεται το γεγονός, ότι η ελληνική μετάφραση του βιβλίου του Elam μου φαίνεται πως διαβάζεται πιο εύκολα και στρωτά απ' ό,τι το ίδιο το πρωτότυπο.

Μπορεί αυτό να είναι μια ψευδαίσθηση, την οποία ενισχύει και η χρονική απόσταση, αλλά δεν το πιστεύω: η μετάφραση της Καίτης Διαμαντάκου διακρίνεται από μια εξαιρετική ποιότητα, διαύγεια και ευσυνειδησία, κυρίως όσον αφορά την απόδοση, στα ελληνικά, της βασικής ορολογίας, για την οποία δεν υπάρχουν ενιαίες αλλά διάσπαρτες, ακόμα και «προσωπικές» λύσεις. Κατάρτισε ένα ειδικό λεξιλόγιο στο τέλος του έργου (σσ. 269-278) με ειδική βιβλιογραφία, όπου συζητείται κάθε έννοια ως προς τη μετάφρασή της στα ελληνικά, ανατρέχοντας στις προσπάθειες που έχουν γίνει ως τώρα, συγκρίνοντας τις λύσεις που έχουν προταθεί και καταλήγοντας, ύστερα από το ζύγισμα των διάφορων εκδοχών, στη δική της λύση που εφαρμόζεται με συνέπεια στη μετάφραση του βιβλίου. Και μόνο αυτό το τμήμα δείχνει πόσο έχει εντυφώσει στο σχετικό χώρο και με ποιο ενδιαφέρον παρακολουθεί τις εξελίξεις. Επίσης, δείγμα της προσωπικής «μέθεξης» είναι και η καλογραμμένη «Εισαγωγή στην ελληνική μετάφραση» (σσ. 13-20), όπου προσπαθεί να εντάξει το έργο του Elam στις γενικότερες εξελίξεις γύρω από τη θεατρική σημειολογία, να δικαιολογήσει το εγχείρημα της μετάφρασης ενός τέτοιου βιβλίου ύστερα από 20 χρόνια και να εξηγήσει τις στρατηγικές της μεταφραστικής πορείας σ' ένα τόσο δύσβατο τοπίο. Επίσης περιγράφει εν συντομία την διάρθρωση της μονογραφίας και σχολιάζει τα αποτελέσματα. Νομίζω, πως αρκετά σπάνια στη μετάφραση θεωρητικών κειμένων στα ελληνικά έχει γίνει μια τέτοια «περιποίηση» κι έχει επιλεγεί ένας τόσο έντιμος τρόπος: γιατί με τις γνώσεις της στη σχετική βιβλιογραφία, την ικανότητα σχολιασμού και προβληματισμού και την κριτική διάθεση που δεν λείπει και εκφράζεται στην αναγνώριση της σχετικότητας του όλου οικοδομήματος, η μεταφράστρια θα μπορούσε να έχει προβεί σε μια δική της σύνθεση, στηριζόμενη εν μέρει (ή και μιά φορά και εν όλω) στη μονογραφία του Elam ή και σε άλλες, ή παρουσιάζοντας συνδυασμούς διάφορων προσεγγίσεων με δικές της «αποχρώσεις». Αντί αυτού προτίμησε μια «καθαρή» λύση στη «μεταπρακτική» διαδικασία: παρέμεινε μεταφράστρια στην υπηρεσία ενός άλλου έργου, και κατ' αυτόν τον τρόπο μια χάρισε ένα αυτούσιο κλασικό έργο της θεατρικής σημειολογίας, κι όχι ένα θολό και αχώνευτο συνονθύλευμα από ένα rottrougi της σχετικής βιβλιογραφίας, όπου η προσπάθεια να ξεχωρίσεις τι ανήκει πού, πώς ερμηνεύτηκε και ποια είναι εν τέλει η πρωτοτυπία των σκέψεων του συγγραφέα καταλήγει όχι σπάνια σε ανία ή αγανάκτηση.

Το πρωτότυπο στα αγγλικά είναι ένα βιβλίο τσέπης των 248 σελίδων όλο κι όλο. Το ύψος του Elam είναι λιτό και πυκνό, και η μέθοδος της παρουσίασης: straight to the point. Όλα τα θεωρήματα φωτίζονται από παραδείγματα, παρμένα κυρίως από την αγγλική δραματική λογοτεχνία (κυρίως Σαίξπηρ), που απολαμβάνουμε στη μετάφραση της Χριστίνας Μπάμπου-Παγκουρέλη. Τα σχήματα δίνουν μια παραστατική εικόνα και υποβοηθούν στην κατανόηση αφηρημένων σημείων του κειμένου. Η δομή της μονογραφίας ακολουθεί τη διχοτόμηση του προβλήματος: θέατρο και δράμα. Αναφέρω μόνο τους τίτλους των κεφαλαίων, για να σχηματίσει κανείς μια κατά προσέγγιση εικόνα για το περιεχόμενο: 1. Προεισαγωγικά: σημειωτική και ποιητική (σσ. 23 εξ.): Το σημειωτικό εγχείρημα, Πόσες σημειωτικές υπάρχουν;, Το υλικό. 2. Θεμελιακές αρχές: τα σημεία του θεάτρου (σσ. 27 εξ.): Ο δομισμός της Σχολής της Πράγας και το θεατρικό σημείο: Η Σχολή της Πράγας, Το σημείο, Σημειοποίηση [semiotization, semiosis], Συνδήλωση [connotation], Η μετατρέψιμότητα του σημείου, Προβολή και ιεραρχία της παράστασης: Τυπολογίες του σημείου: Φυσικά και τεχνητά σημεία, Εικόνα, δείκτης και σύμβολο, Μεταφορά, μετωνυμία και συνεκδοχή, Επιδεικτικότητα [ostension], Πέραν του σημείου.- Και δεν ξεπεράσαμε ακόμα πολύ τις 50 σελίδες.- 3. Θεατρική επικοινωνία: κώδικες, συστήματα και το παραστασιακό κείμενο (σσ. 55 εξ.): Στοιχεία της θεατρικής επικοινωνίας: Σηματοδότηση και επικοινωνία, Υπάρχει επικοινωνία στο θέατρο; [οι θεωρίες του Mounin], Προς ένα απλό μοντέλο θεατρικής επικοινωνίας, Η πληροφορία στο θέατρο, Μήνυμα, λόγος και κείμενο, Κατατέμνοντας το κείμενο: Θεατρικά συστήματα και κώδικες: Κώδικας και σύστημα, Το σύστημα των συστημάτων, Τύποι κωδίκων και υποκωδίκων, Οι σημασίες του χώρου: γειτνιαστικές ή προσεγγιστικές σχέσεις, Επικοινωνία σωματικής κίνησης: οι κινήσιοι παράγοντες, Παραγωγιστικά χαρακτηριστικά, Άλλα συστήματα, διακωδικοποίηση και οι κώδικες του ηθοποιού: Θεατρική ικανότητα: πλαίσιο, σύμβαση και ο ρόλος του κοινού: Το θεατρικό πλαίσιο: υπερδραστικές και διαδραστικές [interactive] συμβάσεις, Διακειμενικές σχέσεις και αποκωδικοποίηση, Το κοινό σημαίνει.- Στις 120 σελίδες τελειώνει η ανάλυση του κώδικα της θεατρικής παράστασης, και η ανάλυση στρέφεται στο δραματικό κείμενο.- 4. Δραματική λογική: Η κατασκευή του δραματικού κόσμου: Δραματική πληροφορία, Οι «πιθανοί κόσμοι» του δράματος, Η «ενεργοποίηση» του δραματικού κόσμου, Κόσμοι-μέσα-στον-κόσμο: υπο-κόσμοι δραματικών προσώπων και θεατών: Δράση και δραματικός χρόνος: Ο δυναμισμός του δραματικού κόσμου: χρονικά επίπεδα, Πλοκή και μύθος, Δράση: Δρώσα δύναμη, δραματικά πρόσωπα και το μοντέλο δράσης: Δραματικός «λογισμός»: το μοντέλο δράσης, Η υπόσταση των δραματικών προσώπων, Το δραματικό μοντέλο. 5. Δραματικός λόγος (σσ. 163 εξ.): Δραματική επικοινωνία: Το γλωσσικό σύστημα στο δράμα, Ομιλητές και ακροατές: Περιεχόμενο [context] και δείξη [deixis]: Τύποι περιεχόμενου, Δείξη, Δεικτικές στρατηγικές και η κατάτμηση του δραματικού κειμένου: Σύμπαν λόγου και συγκεκριμένο [cotext]: Πληροφορία και αναφορά, Αντικείμενο και σύμπαν λόγου, Συναναφορά, αναφορά και συγκεκριμένο, Μεταγλώσσα και αντικειμενική γλώσσα: Γλωσσικές πράξεις: Η γλώσσα ως δράση, Τύποι γλωσσικών πράξεων στο δράμα, Οι γλωσσικές πράξεις στη σκηνή: Το ειπωμένο και το ανεπίωπο: υπονοήματα και μορφικά σχήματα: Συνομιλιακοί κανόνες και συνομιλιακά υπονοήματα, Ρητορικά σχήματα: Κειμενικότητα: Δραματικός και «καθημερινός» λόγος: ορισμένες εκτιμήσεις, Κειμενική συνοχή: Προς μια δραματολογική ανάλυση: Ενοποιώντας τα κριτήρια ανάλυσης, Μια δραματολογική παρτιτούρα, Οι στήλες και η ανάγνωσή τους. - Ακολουθεί η απόδοση των πρώτων 79 στίχων του «Άμλετ» σε «σκηνική μεταγραφή» (σσ. 222-237). Τον τόμο κλείνουν τα εξής: 6. Συμπερασματικά σχόλια: θέατρο, δράμα και σημειωτική (σσ. 239 εξ.): Δραματικό κείμενο / παραστασιακό κείμενο, Ένα ενι-

αίο εγχείρημα; (λίγο παραπάνω από δύο σελίδες!), Προτάσεις για περαιτέρω ανάγνωση (σσ. 243 εξ., 10 σελίδες!), βιβλιογραφία (σσ. 253 εξ., 15 σελίδες το 1980!), ύστερα οι προσθήκες της μεταφράστριας: Ορολογία και έννοιες: Σημειώσεις μετάφρασης (σσ. 269 εξ.) και ένα εξαιρετικά χρήσιμο και επεξεργασμένο Ευρετήριο ονομάτων και όρων (σσ. 279-294) με αναγραφή των ξένων ονομάτων στην περίπτωση της ελληνοποίησής τους, αναγραφή στο πρωτότυπο των μεταφρασμένων τίτλων έργων, και, το σπουδαιότερο, αναγραφή των ξένων όρων δίπλα από την ελληνική τους απόδοση. Αυτό το «λεξικό» θα μειώσει στο μέλλον αισθητά την «ασυνεννοησία» και τις σχετικές παρεξηγήσεις και θα συμβάλει στη σταθεροποίηση μιας πιο ενιαίας ορολογίας στα ελληνικά - ή τουλάχιστον θα ξέρει κανείς τι εννοεί ο άλλος με την τάδε και τάδε έννοια που χρησιμοποιεί. Έτσι κάπως «απομυθοποιούνται» οι προσωπικές ορολογίες που και σύγχυση δημιουργούν και δυσχεραίνουν την κατανόηση και παρακολούθηση του ειρμού των σκέψεων.

Όλ' αυτά καθιστούν το βιβλίο ένα εξαιρετικό σύγγραμμα για την πανεπιστημιακή διδασκαλία, ως εισαγωγή και κριτική ταυτόχρονα της θεατρικής σημειολογίας, που σήμερα έχει βρει τη θέση της στην ιστορία των αναλυτικών μεθόδων της θεατρικής θεωρίας, ανάμεσα σε άλλες, ως μιας προσπάθειας ολικής κωδικοποίησης, με ανομολόγητη προϋπόθεση βέβαια τη θεατρική παραγωγή της εποχής του προχωρημένου σκηνοθετισμού. Αποδεικνύεται, για άλλη μια φορά, ότι συγκεκριμένες μέθοδοι και συγκεκριμένες εποχές ή εκφάνσεις του θεάτρου κοινωνούν και αντιστοιχούν. Τίποτε δεν είναι α-ιστορικό ή πάνω από την ιστορία: δεν υπάρχουν υπερό-μέθοδοι που υπερβαίνουν και περιφρονούν το συγκεκριμένο. Θεωρία χωρίς ιστορία είναι μεταφυσική - ή κάτι πιο ευτελές, στο χώρο του εφαρμοσμένου ορθολογισμού.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

ROGER CAILLOIS,

Τα παιχνίδια και οι άνθρωποι, μετάφραση Νίκος Κούρκουλος, Αθήνα, Εκδόσεις του Εικοστού Πρώτου 2001, σελ. 302, 2 πίν., ISBN 960-8219-04-3.

Με τη μετάφραση του "Les jeux et les hommes", Παρίσι 1958 και σε αναθεωρημένη έκδοση το 1967, που έγινε από το Νίκο Κούρκουλο με ενίσχυση του γαλλικού Υπουργείου Πολιτισμού και του Εθνικού Κέντρου Βιβλίου, γίνεται προσίτι στο ελληνικό κοινό άλλο ένα κλασικό μελέτημα, που στις θεωρίες απαρχής του θεάτρου έχει παίξει σημαντικό ρόλο, μετά τον "Homo ludens" του Jan Huizinga (1938), που στάθηκε τρόπο τινά η αφορμή της συγγραφής αυτού του βιβλίου (για ανάλυση των δύο θεωριών για τη Θεατρολογία βλ. Β. Πούχγεο, *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρώπου*, Αθήνα 1985, σσ. 126-128). Ο υπότιτλος «Η μάσκα και ο Ιλλυγος», είναι προσθήκη της ελληνικής μετάφρασης και αναφέρεται σε βασικούς όρους που παίζουν ρόλο στη δική του συστηματοποίηση των μορφών του παιχνιδιού. Ο πρόλογος στην ελληνική έκδοση (σσ. 9 εξ.) δίνει και βιογραφικά στοιχεία για τον Roger Caillois (1913-1978). Ήταν παράγοντας του πνευματικού βίου της Γαλλίας για δεκαετίες, οπαδός πολλών ρευμάτων και κινημάτων (σουρρεαλιστής, θρησκευσιολόγος, αποκρυφιστής, φυσιολάτρης, μυστικιστής κτλ.) με ιδιαίτερα ενδιαφέροντα για τη βοτανολογία και αργό-