

τη μαθηματική θεωρία των παιγνιδιών, που σήμερα προσπαθεί να λύσει τα μυστικά της αυτοελεγχόμενης εξέλιξης. Και σ' ένα παράρτημα υπάρχουν προσθήκες στα διάφορα κεφάλαια (σσ. 271 εξ.). Στο τέλος ακολουθεί ένα σύντομο ευρετήριο ονομάτων.

Η ανάγνωση του κειμένου σήμερα δεν είναι πάντα ευχάριστη, όχι από γλωσσική άποψη - η μετάφραση ρέει αβίαστα - αλλά σχετικά με το περιεχόμενο: σε αρκετά σημεία ο αναγνώστης δυσκολεύεται να επαληθεύσει και να εφαρμόσει τα λεγόμενα σε δικά του βιώματα, ή ακόμα και να κατανοήσει τι ακριβώς εννοεί ο συγγρ. Το στοχαστικό σύμπαν του Cailllois είναι ένα ιδιότροπο μείγμα από θαυμασμό προς το ανορθολογικό και αγκύωση σε ορθολογικά σχήματα. Άλλωστε η αποικιοκρατική κατάσταση, από την οποία ξεπηδάει και τροφοδοτείται η σκέψη του, μας είναι σήμερα αρκετά ξένη και απομακρυσμένη. Οι έννοιες που δημιουργεί αποπνέουν την αύρα του αόριστου και του μυστικισμού, και χρησιμοποιούνται στη σκακιέρα της ταξινόμησης με πολλές δυνατότητες κινήσεων, που δεν γνωρίζει ο αναγνώστης. Είναι σαν να μην του εξηγεί ο συγγρ. επαρκώς τους κανόνες του παιγνιδιού. Η ανάμειξη παραινετικών και προτροπικών διαστάσεων με την ανάλυση και ταξινόμηση της φαινομενολογίας των παιγνιδιών, με την κατοπινή εισαγωγή ενδιάμεσων ζωνών για την εξήγηση σύγχρονων φαινομένων, τελικά η κάπως μαιανδρική αφήγηση και ανάπτυξη του «συστήματος» με τον αφελώς μαθηματικό του χαρακτήρα δημιουργεί ένα σύνολο που σήμερα δεν πείθει. Αλλά, ξανά: πρόκειται για ένα κλασικό κείμενο της ανάλυσης του πολιτισμού, που είχε ευρεία απήχηση σε πολλές επιστήμες, όχι σαν τον "Homo ludens" του Huizinga αλλά σχεδόν παρομοίως. Η θεωρία των παιγνιδιών σήμερα, με τη γνώση απείρως μεγαλύτερου υλικού πολιτισμών από τις πέντε ηπείρους και ξεκινώντας από μια πολύ πλουσιότερη μορφολογία και φαινομενολογία του είδους αυτού της ανθρωπίνης δραστηριότητας, κινείται πλέον σε άλλα επίπεδα, χωρίς ωστόσο να έχει κατορθώσει να δώσει ένα συνολικό προσδιορισμό για το παιγνίδι/παιγνίδι, που αποτελεί και τη βάση του παραστατικού και του θεατρικού παιγνιδιού (βλ. W. Puchner, *Brauchtumserscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater*, Wien 1977, σσ. 347-351).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

#### ΑΓΓΕΛΙΚΗ ΣΚΑΝΔΑΛΗ,

*Η πορεία της όπερας στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα σε σχέση με τη συγκρότηση του αστικού χώρου. Μια πρώτη προσέγγιση.* Πρόλογος: Δημήτριος Θέμελης, Αθήνα, Gutenberg 2001 (Το Μυστικό και το Παράδειγμα 7), σελ. κβ' + 204, ISBN 960-01-0870-6.

Το τυπογραφικά και εκδοτικά πολύ φροντισμένο βιβλίο της Αγγελικής Σκανδάλη αποτελεί, όπως εξηγεί ο πρόλογος του Δημητρίου Θέμελη, επεξεργασμένη διπλωματική εργασία του Τμήματος Μουσικών Σπουδών του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και στηρίζεται επικουρικά και σε μερικές άλλες αδημοσίευτες διπλωματικές εργασίες του ίδιου τμήματος, όπως της Δ. Διανατοπούλου για τη μουσική ζωή της Θεσσαλονίκης, της Μ. Κανίστρα και της Β. Παραδεισιαάδη για τη μουσική στην Πάτρα, της Στ. Παταοικονόμου αντίστοιχα για τη Λάρισα, της Ε. Χρίστου-Πρίτσα για την Καρδίτσα και της Ζ. Τσούγκου για το Βόλο, συνήθως για τις τελευταίες δεκαετίες του 19<sup>ου</sup> αιώνα και τις πρώτες του 20<sup>ου</sup>. Μεθοδολογικά ξεκινάει από τη

σύνδεση των μουσικών μελοδραματικών εκδηλώσεων με την κοινωνική ζωή: η όπερα ως έκφραση της καλλιτεχνικής βούλησης της ανερχόμενης αστικής τάξης, το ιταλικό μελόδραμα ως εορταστική αποπαρουσίαση μιας εύπορης εμπορικής τάξης, που μιμείται τη δυτική κουλτούρα και ξεοδεύει τεράστια ποσά για τη δημιουργία και διατήρηση ενός τέτοιου θεάματος. Αυτά δηλαδή που περιγράφει ο Νίκος Μπακουνάκης για την Πάτρα και την Ερμούπολη (Ν. Μπακουνάκης, *Το Φάντασμα της Νόρμα*, Αθήνα 1989). Δεν δίνει όμως και τόση έμφαση στους μηχανισμούς λειτουργίας και συγκρότησης των λυρικών σπηρών (με την επιτροπή θεάτρου που προσλαμβάνει έναν impresario, ο οποίος πηγαίνει στην Ιταλία, στα μεγάλα πρακτορεία μελοδράματος και συγκροτεί θίασο και ρεπερτόριο, μουσικούς και τραγουδιστές, συχνά δεν ητρεί όμως τις συμφωνίες, ξεπερνάει τον προϋπολογισμό, ζητά συμπληρωματικές επιχορηγήσεις, το νοίκιασμα των θεωρείων, θίασοι όπερας που χρεωκοπούν, γίνεται έρρανος στην πόλη για τα εισιτήρια επιστροφής κτλ.). Εξάιρεση σ' αυτόν τον κανόνα αποτελούν τα Επτάνησα και η Αθήνα: τα Επτάνησα, γιατί είχαν μια δική τους παράδοση δυτικής μουσικής, και τα δεδομένα του 19<sup>ου</sup> αιώνα σπριζονται, κατόπιν της διακοπής λόγω των πολεμικών γεγονότων μετά από την πώση της Βενετίας, βασικά στα δεδομένα του 18<sup>ου</sup> αιώνα, και η Αθήνα, γιατί τη δυτική μουσική ζωή στην πρωτεύουσα υποδαύλιζε και συντηρούσε ουσιαστικά το παλάτι, στην εποχή της Βαυαροκρατίας, ύστερα όμως, γύρω στο 1870, επί Γεωργίου Α', η καλή κοινωνία αφήνει το ιταλικό μελόδραμα και στρέφεται γρήγορα στο γαλλικό θέαμα με τις ελαφρές οπερέτες και τα vaudevilles, που οδηγούν στο κωμειδύλλιο κι αργότερα στην επιθεώρηση. Τα άλλα ελληνικά αστικά κέντρα δεν ακολουθούν αυτή τη στροφή με την ίδια ταχύτητα.

Η μελετήτρια στηρίζεται στην αρκετά ισχυρή βιβλιογραφία που υπάρχει ως τώρα για την όπερα στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, τη μονογραφία του Γ. Καρακάντα, *Απαντα του Λυρικού Θεάτρου*, Αθήνα 1991, του Μ. Ράπτη, *Επίτομη Ιστορία του Ελληνικού Μελοδράματος και της Εθνικής Λυρικής Σκηνής 1888-1988*, Αθήνα 1989, του Γ. Λεωτσάκου, *Ελληνικό Λυρικό Θέατρο, 100 χρόνια 1888-1988*, συνοδευτικό λεύκωμα στην ομώνυμη δισκογραφική έκδοση του Υπουργείου Πολιτισμού, Αθήνα 1988, και αξιοποιεί διάσπαρτες πληροφορίες που υπάρχουν για την εξέλιξη της όπερας σε γενικότερες μελέτες για το μουσικό βίο στην Ελλάδα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως του Φ. Ανωγειανάκη, «Η Μουσική στη Νεώτερη Ελλάδα», επίμετρο στο Κ. Νεφ, *Ιστορία της Μουσικής*, Αθήνα 1960, του Θ. Συναδινού, *Ιστορία της Ελληνικής Μουσικής 1824-1919*, τ. Α', Αθήνα 1919 και του ίδιου, *Το Ελληνικό Τραγούδι*, Αθήνα 1922, του Σπ. Μοντσεβίνου, *Νεοελληνική Μουσική*, Αθήνα 1958, και του Κ. Μπαρούτα, *Η Μουσική Ζωή στην Αθήνα το 19ο αιώνα*, Αθήνα 1992. Η κάπως κοινωνιολογικότερη οπτική, που ακολουθεί η μονογραφία, έχει εισαχθεί βασικά από τον Μπακουνάκη (ό. π.) και το Δ. Γιάννου, «Οργάνωση της Μελοδραματικής Κίνησης στην Ελλάδα - Σύνομη Ιστορική Ανασκόπηση και Χαρακτηριστικά Γνωρίσματα», στον τόμο: *Θέματα Μουσικολογίας*, Θεσσαλονίκη 1994.

Η μελέτη παρακολουθεί την εξέλιξη της όπερας στις φάσεις της εισαγωγής της από τη δυτική Ευρώπη στον ελληνικό χώρο, της εξάπλωσης και διάδοσής της κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα, και συμπεριλαμβάνει την εξέταση των διαδικασιών παραλαβής, πρόσληψης και διάδοσης του είδους. Συγκεκριμένα η μελετήτρια εξηγεί πως «η καλλιέργεια της όπερας συνδέεται με: - την εμφάνιση των κοινωνικών στρωμάτων και τη διαμόρφωση του κοινωνικο-οικονομικού μορφώματος ως αποτέλεσμα των πολυποίκιλων συνθηκών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, - τις σύνθετες σχέσεις που αναπτύσσονται ανάμεσα στις ποικίλες μορφές συλλογικής συνείδησης και καλλιεργούνται ή αναπαράγονται στους κόλπους των κοινωνικών σχημάτων, και - τις καλλιτεχνικές δραστηριότητες που αναπτύχθηκαν στους κόλπους των κοινωνικοοικονομικών σχηματισμών, αντικατοπτρίζοντας αισθητικές τάσεις, συμβολικές σχέσεις και αξιολογήσεις και γενικότερα τη συμμετοχή των κοινωνικών στρωμάτων στο πολιτισμικό γί-

γνωσθαί» (σ. ιστ'). Το παράθεμα από την Εισαγωγή και ως ένα δείγμα του ύφους.

Ωστόσο το θέμα δεν είναι άγνωστο και έχει μελετηθεί, σε συγκεκριμένους χώρους, σε μια σειρά από θεατρολογικές εργασίες που αγνοεί η μελετήτρια: για την Κέρκυρα του 18<sup>ου</sup> αιώνα Πλ. Μαυρομούστακος, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)», *Παράβασις* 1, 1995, σσ. 147-192, για την Κέρκυρα στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, Δ. Χρ. Καπάδοχος, *Το θέατρο της Κέρκυρας στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα*. (Σύμφωνα με ανέκδοτα έγγραφα του Ιστορικού Αρχείου Κέρκυρας), Αθήνα 1991, για το Σαν Τζιάκομο εν γένει Γ. Χυτήρης, *Η όπερα στο θέατρο του Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας*, Κέρκυρα 1994, για τα Επτάνησα η παλαιά μελέτη του Διον. Ρώμα, «Το επτανησιακό θέατρο», *Νέα Εστία* 76, 1964, τεύχ. 899, σσ. 97-167, που περιέχει και αρκετές πληροφορίες για την όπερα, για την Κεφαλονιά η διατριβή του Σπ. Α. Ευαγγελιάτου, *Ιστορία του θεάτρου εν Κεφαλληνία, 1600-1900*, εν Αθήναις 1970, που εξετάζει συστηματικά το 19<sup>ο</sup> αιώνα και για την όπερα, σχετικά με λιμπρέτα που τυπώνονται στα Επτάνησα και μαρτυρούν τόπο και χρόνο, έργο και μαέστρο της παράστασης, βλ. τη βιβλιογραφία του Θωμά Παπαδόπουλου, *Ιονική βιβλιογραφία 16<sup>ος</sup> - 19<sup>ος</sup> αιώνας. Ανακατάταξη - Προσθήκες - Βιβλιοθήκες*, τόμ. Α', 1508-1863, Αθήνα 1996, που αφιερώνει πάνω από 200 λιμπρέτα και παραστάσεις, που έχω απαριθμήσει στο μελέτημα Β. Πούχγκερ, «Σχέσεις του ελληνικού θεάτρου με το ιταλικό», στον τόμο: *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 157-227, ιδίως σσ. 207 εξ. σσημ. 230 (και στα ιταλικά W. Puchner, «Influssi italiani sul teatro greco», *Sincronie, Rivista semestrale di letteratura, teatro e sistemi di pensiero* II, 3, gennaio-giugno 1998, Roma, Vecchiarelli editore, σσ. 183-232.), όπου δίνονται επίσης αρκετές πληροφορίες και για το ρόλο της όπερας στην Ελλάδα. Για την Πάτρα δεν έχει συμβουλευτεί τη διατριβή της Ευανθίας Στθανάκη, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από το 1828 έως το 1900*, Πάτρα 2001, που υπάρχει ως έτοιμη δακτυλογραφημένη εργασία από το 1997 στο Σπουδαστήριο του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, και η οποία εμπλουτίζει με σημαντικό υλικό τη μονογραφία του Μπακουνάκη, όπως κάνει άλλωστε και η διατριβή του Μιχάλη Δήμου, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα (1826-1900)*, 3 τόμ., διδ. διατρ. Αθήνα 2001, για την Ερμούπολη, την οποία βέβαια δε θα μπορούσε να χρησιμοποιήσει η μελετήτρια, γιατί δεν ήταν έτοιμη. Αλλά ο κ. Δήμος εργάζεται μια δεκαετία πάνω στο θέμα. Γιατί δεν ήρθε σε επαφή μαζί μας να τη βοηθήσουμε και να την παραπέμψουμε σε εργασίες που είναι in progress και ανθρώπους που γνωρίζουν τη σχετική βιβλιογραφία; Δεν χρησιμοποίησε τη διατριβή της κ. Μελισσαροπούλου για τον Πύργο Ηλείας (Αικ. Δεκούλου-Μελισσαροπούλου, *Η θεατρική κίνηση στον Πύργο της Ηλείας (1860-1944)*, διδ. διατρ. Αθήνα 1996), τη διατριβή της Κωσταντίνζας Γεωργακάκη για το θέατρο στην Αθήνα την εποχή του Όθωνα (Κ. Γεωργακάκη, *Η θεατρική πολιτική κατά την Οθωνική περίοδο*, 2 τόμ., διδ. διατρ. Αθήνα 1997), ούτε την παραστασιογραφία της, Κ. Γεωργακάκη, «Θέατρο Αθηνών: οι παραστάσεις στα χρόνια του Όθωνα», *Παράβασις* 2 (1998), σσ. 143-180, όπου το ιταλικό μελόδραμα κατ'αλμβάνει τη μερίδα του λέοντος. Δεν χρησιμοποίησε τις απολαυστικές περιγραφές της κυρίας των τιμών της Αμαλίας, J. von Nordenflycht, που στην αλληλογραφία της αναφέρει τα συχνά της παραστάσεις όπερας από το 1840 (*Briefe einer Hofdame in Athen an eine Freundin in Deutschland*, Leipzig 1845, υπάρχουν και σε ελληνική μετάφραση του Κ. Τσαουσόπουλου, «Επιστολά κυρίας της τιμής εν Αθήναις προς φίλην της εν Γερμανία», *Δελτίον της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* Η', 1923, σσ. 383-555, βλ. την αξιοποίηση των πληροφοριών και το σχολιασμό στον Β. Πούχγκερ, «Μεθοδολογικά προβλήματα και ιστορικές πηγές για το ελληνικό θέατρο του 18<sup>ου</sup> και 19<sup>ου</sup> αιώνα. Προοπτικές και διαστάσεις, περιπτώσεις και παραδείγματα», στον τόμο: *Δραματολογικές αναζητήσεις. Πέντε μελετήματα*, Αθήνα

1995, σσ. 141-344, ιδίως σσ. 330 εξ. και G. Hering, "Der Hof Ottos von Griechenland", στον τόμο: R. Lauer / H. G. Majer (eds.), *Höfische Kultur in Südosteuropa. Bericht der Kolloquien der Südosteuropa-Kommission 1988 bis 1990*, Göttingen 1994, σσ. 253-281, ιδίως σσ. 268 εξ., και pass.). Για τη «νόθα» αστικοποίηση της Αθήνας του 19<sup>ου</sup> αιώνα υπάρχουν και άλλα μελετήματα, όπως του Μ. Γ. Μεραλή, «Λαογραφικά της Αθήνα (1834-1984)», *Νέα Εστία* Χρυσ. 1984, σσ. 211-233 και στον τόμο: *Λαογραφικά Ζητήματα*, Αθήνα 1989, σσ. 137 εξ.), που παίρνει το κωμειδύλλιο ως παράδειγμα της «μεικτής» κοινωνικής κατάστασης· δεν αναφέρεται το μελέτημα του Θ. Χατζηπανταζή για την υποδοχή της πρώτης όπερας "Flora mirabilis" του Σαμαρά 1889· σημαντικότερα κεφάλαια για το μουσικό θέατρο και την οργάνωσή του έχει και η διατριβή του Αντ. Γλυτζουρή, *Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Αθήνα 2001 κτλ. κτλ. Εδώ διαφαίνεται ένα γενικότερο πρόβλημα, που δεν αφορά μόνο τη συγκεκριμένη μελετήτρια, αν και είχε υποχρέωση να ψάξει και από τη μεριά της Θεατρολογίας: της συνεργασίας της Μουσικολογίας με τη Θεατρολογία σε θέματα που έχουν εκ κοινού, όπως αυτό της όπερας. Ενώ το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών έχει, ακριβώς γι' αυτό το λόγο, ένα κοινό μεταπτυχιακό πρόγραμμα μαθημάτων με το Μουσικό Τμήμα του Ιόνιου Πανεπιστημίου, δεν στάθηκε δυνατό να αποκατασταθεί, έστω άπυλα, κάποια επαφή με το αντίστοιχο τμήμα της Θεσσαλονίκης, ώστε να αποφευχθούν τέτοιες βασικότερες ελλείψεις σ' έναν ερευνητικό τομέα, που είναι ευχής έργον να προχωρήσει, να καρποφορήσει και να ενταχθεί, τόσο στην ιστορία της ελληνικής μουσικής όσο και στην ιστορία του θεάτρου.

Υπό το φως των προβληματισμών αυτών, ο υπότιτλος «πρώτη προσέγγιση» αποκτά κυριολεκτική σημασία, γιατί μια τέτοια σύνοψη μόνο προσωρινή μπορεί να είναι. Κατά τα άλλα όμως είναι ουσιαστική, μεθοδική και συστηματική, συνδέει την κοινωνική ιστορία με τις μουσικές εκδηλώσεις και δίνει μια σειρά από πληροφορίες, που ενδιφέρονται άμεσα την ελληνική ιστορία του θεάτρου στο 19<sup>ο</sup> αιώνα. Μετά την Εισαγωγή (σσ. ιε' εξ.) ακολουθεί ένα πρώτο μέρος, που απαρτίζεται από δύο εισαγωγικά κεφάλαια: «Η Θέση της Όπερας στον Ευρωπαϊκό Πολιτισμό» (σσ. 3 εξ.) που αναπαράγεται ένα κεφάλαιο της ιστορίας της μουσικής, δίνει όμως έμφαση και στην επτανησιακή παράδοση, και «Η Ελλάδα μέχρι το 1909» (σσ. 31 εξ.) που δίνει μια σύντομη επισκόπηση των κοινωνικών εξελίξεων και περιγράφει τη θέση της τέχνης στην κοσμοθεωρία της ανερχόμενης αστικής τάξης. Το δεύτερο μέρος ύστερα μπαίνει in medias res: το πρώτο κεφάλαιο, «Η Εισαγωγή της Όπερας στην Ελλάδα» (σσ. 47 εξ.) ασχολείται με τα σχετικά τεκταινόμενα στην Αθήνα της Βαυαροκρατίας, το δεύτερο κεφάλαιο, «Η Φάση της Εξάπλωσης» (σσ. 61 εξ.) παρακολουθεί τα υπόλοιπα αστικά κέντρα: Πάτρα, Ερμούπολη, Λάρισα, Βόλος, Θεσσαλονίκη, τα θέατρα των Αθηνών στο δεύτερο μισό του 19<sup>ου</sup> αιώνα· η όπερα γίνεται το αντιπροσωπευτικό θέαμα των εύπορων αστών-εμπόρων στα ανερχόμενα λιμάνια της χώρας, που συνοδεύεται με την ανέγερση θεάτρων ιταλικού τύπου και την ίδρυση καλλιτεχνικών σωματείων, μεταξύ άλλων των Φιλαρμονικών Εταιρειών και μουσικών συλλόγων. Στην Αθήνα ιδιαίτερο ρόλο έπαιξε το «Ωδείο Αθηνών» (πολλά στοιχεία τώρα στο Γ. Σιδέρη, *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου*, τόμ. Α', Αθήνα 1990, σσ. 187 εξ., 205 εξ.), που στάθηκε σημαντικός αρωγός στην καλλιέργεια της όπερας. Παρόμοια σωματεία συγκροτούνται και στα άλλα αστικά κέντρα. (Μια διευκρίνιση: το ότι ο Γεώργιος Βιζυηνός ήταν διευθυντής της δραματικής σχολής του Ωδείου Αθηνών, έστω για σύντομο χρονικό διάστημα, δεν είναι εξακριβωμένο· απλώς δίδασκε, βλ. Β. Αθανασόπουλος, *Οι μύθοι της ζωής και του έργου του Γ. Βιζυηνού*, 3η έκδ., Αθήνα 1996, σσ. 60 εξ., και Β. Πούχγερ, *Ο Γεώργιος Βιζυηνός και το αρχαίο θέατρο*, Αθήνα 2002, σσ. 60 εξ.).

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για την ιστορία του θεάτρου μπορεί να διεκδικήσει το τρίτο

κεφάλαιο, «Οι Πρώτες Παραστάσεις Επτανησιακής Όπερας στην Ελλάδα» (σ. 99 εξ.), όπου τον πρώτο λόγο είχε η περιφέρεια κι όχι η Αθήνα (για το ακριβές παραστασιολόγιο όπερας στην Πάτρα και την Ερμούπολη βλ. τώρα Στιβανάκη, ό. π., και Δήμου, ό. π.). Ενδεικτική είναι η σταδιοδρομία του «Μάρκου Μπότσαρη» του Παύλου Καρρέρ (ομώνυμη όπερα μελοποιήθηκε και από τρεις άλλους Ζακυνθινούς συνθέτες), η «Κυρά-Φροσύνη» σε λιμπρέτο του Ελισσαβέτιου Μαρτινέγκου, του γιου της άτυχης Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, της οποίας δεν εξέδωσε τα περίπου 30 θεατρικά της έργα, αλλά μόνο, λογοκριμένα, την Αυτοβιογραφία της μαζί με τα ανούσια ποιήματά του (βλ. Β. Αθανασόπουλος, εισαγωγή στο βιβλίο: Ε. Μουτζάν-Μαρτινέγκου, *Αυτοβιογραφία*, Αθήνα 1997, Β. Πούγχερ, *Γυναικεία δραματολογία στα χρόνια της Επανάστασης: Μητιώ Σακελλαρίου, Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου, Ευανθία Καϊρη. Χειραφέτηση και αλληλεγγύη των γυναικών στο ηθικοδιδασκτικό και επαναστατικό δράμα*, Αθήνα 2001, σσ. 75-157) και «Ο Υποψήφιος Βουλευτής» του Σπυρ. Ξύνδα με βάση την κωμωδία του Σωτήρη Κουρτέση (1868) (για τις κωμωδίες του Κουρτέση βλ. Β. Πούγχερ, *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001, σσ. 312 εξ.). Για τη σταδιοδρομία των τριών δημοφιλέστερων ελληνικών μελοδραμάτων βλ. και τον πίνακα σ. 182. Το τέταρτο κεφάλαιο, «Η Άνθηση του Ελληνικού Μουσικού Θεάτρου» (σ. 113 εξ.) διαφοριάζει πρώτα τη στροφή της Αθήνας προς τη γαλλική οπερέτα. Για την αποστολή του «Αλέξανδρου Ραγκαβή» (scr. Ρίζου Ραγκαβή) στο Παρίσι το 1871, για να εξασφαλίσει γαλλικό θίασο οπερέτας για την επίσκεψη του Δανού βασιλιά στην Αθήνα, υπάρχει και ολόκληρο επεισόδιο στα «Απομνημονεύματά» του (Γ' σσ. 547 εξ., βλ. και Β. Πούγχερ, «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Τα Απομνημονεύματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 81-151). Η επιτυχία του Offenbach στην Αθήνα επισκιάζει το ιταλικό μελόδραμα (βλ. και το άρθρο του Κ. Παλαμά, *Άρθρα και Χρονογραφήματα*, τόμ. Α', Αθήνα 1990, σσ. 369 εξ., Β. Πούγχερ, *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σ. 77). Σ' αυτό προστίθεται το 1880 η αρμενική οπερέτα, που ανοίγει το δρόμο για το κωμειδύλλιο.

Το πέμπτο κεφάλαιο, «Η Δημιουργία Ελληνικού Μελοδράματος» (σ. 133 εξ.) ασχολείται με το «Θίασο Καρραγιάννη» και κυρίως το «Ελληνικό Μελόδραμα» του Διον. Λαυράγκα, που ήταν και ο πιο δραστήριος θίασος. Η δράση τους άνοιξε το δρόμο για τη σύσταση της Εθνικής Μουσικής Σχολής. Ένας «Επίλογος - Συμπεράσματα» (σ. 157 εξ.) συνοψίζει τα αποτελέσματα, ένα παράστημα συμπεριλαμβάνει το κεφάλαιο, «Ξένοι Μελοδραματικοί Θίασοι που έδρασαν στην Ελλάδα τον 19<sup>ο</sup> και 20<sup>ο</sup> αιώνα» (σ. 167 εξ. με διάφορους χρονολογικούς πίνακες), τη βιβλιογραφία (σ. 189 εξ.) και τα ευρητήρια (σ. 195 εξ.). Ιδιαίτερη μνεία πρέπει να γίνει και για την τυπογραφική προσπάθεια μιας οπτικά ευάρεστης εμφάνισης του βιβλίου, και είναι πράγματα κρίμα που δεν δόθηκε μεγαλύτερη προσοχή στην εξέλιξη τυπογραφικών αβλεψιών, κυρίως στα ξένα ονόματα και τους τίτλους: Καρέρ (σ. κβ'), Rinuccini (σ. 4), "Lucia de Lamermoor" (συναρ., μερικές φορές και σωστά με δύο m), "La dammation de Faust" (σ. 8), "Koningskinder" του Humperdinck (σ. 13), Sprechensang (σ. 13), "Tanhäuser", "Rigoletto" (σ. 14), Giacomo Puccini (σ. 15), Johann Strauss (σ. 16), Karl Millocker (σ.16), Modest Musorgsky (σ. 17), Josef Bohuslav Foerster (σ. 18), Mollière, kapellmaister, "L' Olympiade" του Μεταστάσιου (σ. 2), ο Τούρκος θεατρολόγος Metin And έγινε Αντ. METIN (δηλ. Αντώνης, σ. 21 κι αλλού, βιβλιογραφία σ. 121), Hauptman (σ. 42), Gaetano Mele (αντί Meli, σ. 48), Γεώργιος Μυστριώτης (σ. 107), Mendelson (σ. 107), Souppré (σ. 117) κτλ. κτλ. Θα μου πείτε, πως αυτές είναι λεπτομέρειες, αλλά η επισήμη τις λεπτομέρειες προσέχει. Άλλωστε για μουσικολόγο η παραποίηση των ονο-

μάτων και τίτλων είναι αδικαιολόγητη. Σε ορισμένα σημεία υπάρχουν και άλλα, πραγματολογικά σφάλματα: η συλλογή δημοτικών τραγουδιών του Α. Passow δεν είχε τον τίτλο "Popularia Carmina" αλλά «Τραγουδία ρωμαϊκά. Popularia carmina Graeciae recentioris» - ο ελληνικός τίτλος δεν είναι της επανέκδοσης των Χ. Τεγόπουλου και Ν. Νίκα - και τυπώθηκε το 1860 όχι το 1880 (σ. 144 σημ. 74). Στην ίδια σελίδα αναφέρεται πως η «Γαλάτεια» του Σπ. Βασιλειάδη είναι τετράπρακτο δράμα, ενώ είναι πεντάπρακτο· απλώς σε ορισμένες επανεκδόσεις του έργου εμφανίζεται ήδη στον τίτλο κατά λάθος το «τετράπρακτο» σήμα (σ. 144, σημ. 75). Ο Σωτήρης Καρτέσιος λεγόταν Κουρτέσις όχι «Κατέσις» (σ. 149 σημ. 94). Στη βιβλιογραφία η συνάδελφος Άννα Ταμπάκη εμφανίζεται ως «Ταμγιάκη» (σ. 191)· ο πρώτος τόμος του Νεοελληνικού Θεάτρου του Σιδέρη δεν εκδόθηκε το 1952 (σ. 191) κτλ. Κρίμα που μια τόσο σύνθετη εργασία και μια τόσο όμορφη έκδοση να έχει τέτοια «ψεγάδια», τα οποία μπορεί να μην ενochλούν το ευρύ αναγνωστικό κοινό, αλλά είναι απαράδεκτα για μουσικολόγους.

Μένει λοιπόν να καλωσορίσει κανείς τη σύνθετη αυτή εργασία, που δίνει για πρώτη φορά μια συνολική εικόνα για την πορεία και την πρόσληψη της όπερας στην Ελλάδα, τόσο της ιταλικής όσο και της ελληνικής, ως το 1900 ή το 1908, όταν εμφανίζεται πλέον ο Καλομοίρης. Για τρεις λόγους η εργασία αυτή θα ξεπεραστεί μάλλον γρήγορα από τα ίδια τα γεγονότα: 1) επαναλαμβάνει τις ήδη γνωστές θέσεις για την ιδιαίτερη συσχέτιση της ιταλικής όπερας με την αστική τάξη, θέση που ενισχύεται με κάθε νέα μελέτη στο χώρο, 2) παραλείπει σημαντικά τμήματα της σχετικής βιβλιογραφίας, πράγμα που δεν της επιτρέπει να έχει τη συνολική εικόνα στην πληρότητα που σήμερα είναι εφικτή, και 3) είναι «καθ' οδόν» μια σειρά από εργασίες που ασχολούνται ακριβώς με αυτό το θέμα: την ιταλική όπερα στην Ελλάδα και το ελληνικό μελόδραμα. Υπάρχουν βέβαια και άλλα επιμέρους θέματα που κάπως πιο περιφερειακά θίγουν το θέμα: π. χ. η πρόσληψη του Wagner - μπορεί το γερμανικό και γαλλικό μελόδραμα να μην είχαν εξαιρετική τύχη στην Ελλάδα έως την καθιέρωση της Λυρικής Σκηνής, αλλά η επίδραση του «βαγκνερισμού» είναι διάχυτη στην εποχή του «Θεάτρου των ιδεών»· ή ένα άλλο: ο «Φάουστ» του Gounod γίνεται ευρύτερα γνωστός στην Ελλάδα πριν από το «Φάουστ» του Γκαίτε κτλ. Αλλά έτσι κι αλλιώς στην επιστημονική πρόοδο ο καθένας μικρά λιθάρια μόνο προσκομίζει. Μ' αυτήν την έννοια η ευσυνειδητή και μεθοδική, πλούσια σε πληροφορίες και «εναύσματα» μονογραφία της Αγγελικής Σκανδάλη αποτελεί ένα σημαντικό βήμα προς την κατεύθυνση της πληρέστερης διερεύνησης ενός κεφαλαίου που έχουν παραμελήσει τελείως οι ιστορικοί του θεάτρου μας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ / ΑΝΑΣΤΑΣΙΑ ΝΙΚΟΛΟΠΟΥΛΟΥ (ΕΠΙΜ.),  
*Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί, Θεσσαλονίκη, University Studio Press 2001, σελ. 742, πολλές εικ., ISBN 960-12-1029-6.*

Από το University Studio Press Θεσσαλονίκης παρουσιάζεται ένας ογκώδης τόμος, που προέρχεται από ένα συνέδριο το οποίο οργανώθηκε από τον Σάββα Πατσαλίδη και το Τμήμα Αγγλικής Φιλολογίας του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης στις 7-8 Μαΐου 1999 και είχε θέμα «Η Ιδεολογία και η Αισθητική του Μελοδραματικού Λόγου».