

ούμενα, έντονες χειρονομίες, αραβουργήματα. Με τα μεθοδολογικά αυτά εργαλεία ο συγγραφέας αναλύει 35 εικονογραφίες από τις αναφερόμενες ομάδες πηγών. Οι αναλύσεις αυτές δείχνουν τον έμπειρο ιστορικό της τέχνης: ο ιστορικός του θεάτρου έχει να μάθει πολλά: κάθε εικόνα δεν «διαβάζεται» μόνο ως προς τα πραγματολογικά στοιχεία, αλλά είναι και δείγμα του ύφους, τόσο του ζωγράφου όσο και της παράστασης που απεικονίζει. Ωστόσο υπάρχουν και σημαντικές υφολογικές διαφορές, με αποκορύφωμα βέβαια τις γκροτέσκες φτιγούρες του Callot. Γενικά φαίνονται πεισιτικές οι αναλύσεις του συγγραφέα για τη σύνδεση της *commedia dell' arte* με τη μανιεριστική τέχνη: «*it is my hope that the visual evidence, and the various materials and analyses which preceded it in Part Two, have been persuasive enough to establish the early commedia dell' arte within the context of Mannerism, and to further the significance of Mannerism and maniera as useful terms and concepts for the theatre historian*» (σ. 213).

Ίσως αξίζει να αναρωτηθεί ο ιστορικός του θεάτρου, αν ένα τέτοιο μανιεριστικό συγκείμενο ισχύει και για τμήματα της όψιμης *commedia erudita*, ή ακόμα εμφανέστερα, για τον κόσμο της *commedia pastorale*: ή, αν τέτοια στοιχεία μπορεί να εντοπίσει κανείς και στα έργα του Χορτάστη, όπως τα έχουν εντοπίσει στα έργα του Σαίξπηρ. Η εμπειρισματομένη μελέτη κλείνει με «Notes» (σσ. 215-265) και μια βιβλιογραφία (σσ. 267-277) και ένα ευρετήριο (σσ. 279-290). Η απεικόνιση τώσων θεμάτων και προσώπων της *commedia dell' arte* από τους ζωγράφους του Μανιερισμού δεν είναι τυχαία, αλλά έκφραση μιας βαθύτερης υφολογικής συγγένειας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



FLORIAN MEHLTRETTER

*Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung  
im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten Jahrhunderts.*

[Το αδύνατο της τραγωδίας. Καρναβαλοποίηση και ειδολογική ανάμειξη  
στα λιμπρέτα της βενετουάνικης όπερας του 17ου αιώνα].

Frankfurt/M. etc. Peter Lang 1994.

(Europäische Hochschulschriften, Reihe XXXVI Musikwissenschaften). Σελ. 230.

Το Μπαρόκ, σε μερικά βασικά σημεία των αισθητικών του επιλογών, επιδίδεται σ' ένα χαριτωμένο αλλά και «θρασύ» παιχνίδι με τις υπάρχουσες κλασικιστικές νόρμες, τις οποίες υπερβαίνει, παραμορφώνει, θέτει εν μέρει εκτός ισχύος, παραμερίζει, συνήθως για κάποιο χρονικό διάστημα, χωρίς να τις καταργεί όμως τελείως. Αυτή η διαλεκτική σχέση με αισθητικά πρότυπα, που υπολογίζονται αλλά δεν ακολουθούνται απαρέγκλιτα, βρίσκεται και στη βάση των μεικτών δραματικών μορφών, όπως της *tragicommedia* ή της *tragicommedia pastorale* (ξεκινώντας βασικά από τον «*Pastor fido*» του Guarini και τη θεωρητική συζήτηση που προκάλεσε). Η τελευταία μάλιστα αποτελεί το συνηθισμένο θεματογραφικό πλαίσιο για τα πρώτα λιμπρέτα όπερας, της Φλωρεντίας και της Ρώμης. Μέσα στην πορεία της εξέλιξης της όπερας του 17ου αιώνα, η όπερα βενετσιάνικου τύπου αποτελεί ένα ξεχωριστό κεφάλαιο, που είναι και από άποψη αριθμών το πιο περικοπτικό κεφάλαιο της πρώιμης ιστορίας της ευρωπαϊκής όπερας: στα εξήντα περίπου

χρόνια της λειτουργίας των μουσικών θεάτρων της Βενετίας (κατά καιρούς λειτουργούσαν επτά συγχρόνως) ανεβάζονταν περίπου 400 νέες προεμιέρες· υπήρχε η συνήθεια στα ταμεία να πωλούνται στους θεατές μαζί με ένα κερδί και το λιμπρέτο του έργου, για να μπορούν να παρακολουθούν ανετότερα την παράσταση. Σ' αυτά τα τυπωμένα φυλλάδια σημειάζεται η παρούσα μονογραφία, που προσπαθεί να σκιαγραφήσει την εξέλιξη του λιμπρέτου σχεδόν από τις αρχές έως τη δράση του Μετασάου και να βγάλει, αναλύοντας επιλεγμένα παραδείγματα, ορισμένα γενικά συμπεράσματα και χαρακτηριστικά για το corpus αυτών των δραματικών κειμένων για μελοποίηση.

Τα λιμπρέτα συνήθως είναι πιο σύντομα από τα κανονικά δραματικά έργα· η μουσική επένδυση επιμηκύνει το χρόνο της εκφοράς του κειμένου, το οποίο έτσι σπάνια υπερβαίνει τους 2.000 στίχους. Ο συγγραφέας πλησιάζει τα κείμενα αυτά ως ξεχωριστό λογοτεχνικό είδος και τα αναλύει αφενός με θεωρητικές κατηγορίες της ποιητικής, αφετέρου ως μελοποιημένα κείμενα με μια μουσικολογική ματιά. Οι αναλύσεις αυτές είναι ευαίσθητες, πολυδιάστατες και χρησιμοποιούν, χωρίς προκαταλήψεις και μονομέρειες, διάφορες μεθοδολογίες. Από αυτή την άποψη η μελέτη είναι διδακτική. Μετά τα αρχικά κεφάλαια: «Το λιμπρέτο ως είδος» (σσ. 10 εξ.), «Το βενετσιάνικο λιμπρέτο και η ποιητική των λογοτεχνικών ειδών» (σσ. 13 εξ.) ακολουθούν τα κεντρικά κεφάλαια, καθένα απ' τα οποία καταπιάνεται με ανάλυση ενός κεντρικού αντιπροσωπευτικού έργου, με διάφορες πτυχές του θέματος: το κεφάλαιο «Ανάμειξη των ειδών» στην *tragicommedia* με το έργο «*Amori di Dafni*» του Francesco Busenello (σσ. 20 εξ.), το κεφάλαιο «Το αδύνατο της τραγωδίας» σκιαγραφεί πρώτα την εξέλιξη του λιμπρέτου από την ποιμενική όπερα της Φλωρεντίας στη βενετσιάνικη όπερα (Rinuoni, Chiabrera, «*poesia per musica*»), για να αναλυθεί τελικά ο «*Il pastor regio*» του Benedetto Ferrari della Tiorba, που ξεφεύγει ήδη από το ποιμενικό decorum και εξελίσσεται προς την ιστορική πολιτική υπόθεση.

Από τα κεντρικότερα κεφάλαια είναι το τέταρτο: «Η θέση στη ζωή: βενετσιάνικη όπερα και καρναβάλι» (σσ. 87-121), που αναλύει τη βενετσιάνικη όπερα ως εκδήλωση του καρναβαλιού, που χρησιμοποιεί συχνά καρναβαλικά μοτίβα (βλ. W. Osthoff, *Maske und Musik. Zur Gestaltwerdung der Oper in Venetig, Castrum Peregrini* 65, Amsterdam 1964). Πρώτα αναλύει το καρναβάλι ως εορταστικό σύστημα με τις έννοιες του Bachtin: πρόσκαιρη κατάργηση των συνηθισμένων νόμων και απαγορεύσεων, των κοινωνικών διακρίσεων, με αποτέλεσμα ποικίλων συμφυρμών αξιών, σχέσεων, μορφών και ανθρωπών, και την ανατροπή της τάξης: το χαμηλό γίνεται υψηλό, το υψηλό χαμηλό (για εμπεριστατωμένη απόδοση των εννοιών του Bachtin στα ελληνικά βλ. Γ. Κιουρτσάκης, *Καρναβάλι και Καραγκιόζης. Οι ρίζες και οι μεταμορφώσεις του λαϊκού γέλιου*, Αθήνα 1985). Αυτό προκαλεί ένα ιδιότυπο γέλιο, το ανατρεπτικό γέλιο του καρναβαλιού. Ο συγγραφέας όμως ασκεί και κριτική στην κάπως φιλοσοφική αντιμετώπιση της αποκριάς από τον Bachtin, γιατί δεν περιορίζεται σε συγκεκριμένα ιστορικά φαινόμενα, αλλά ανάγει τα «καρναβαλικά» φαινόμενα σε παγκόσμια και πανανθρώπινη σταθερή. Από ιστορική άποψη δεν ακολουθεί τις θεωρίες συνέχειας από τα ρωμαϊκά *saturnalia* ή άλλες εορταστικές εκδηλώσεις, αλλά την πλούσια σε υλικό μονογραφία του Jacques Heers (*Fêtes des fous et Carnivals*, Paris 1983) και κυρίως του Dietz-Rüdiger Moser (*Fastnacht - Fasching - Karneval*, Graz/Wien/Köln 1986), που μπόρεσε να αποδείξει ότι η μεσαιωνική Εκκλησία προσέδωσε στις αποκριές συγκεκριμένη έκταση και περιεχόμενο σε αντίστιξη με την εποχή της νηστείας. Ασχολείται ακόμα και με τις απόψεις του

Vyacheslav Ivanov («The semiotic theory of carnival as the inversion of bipolar opposites», U. Eco/V. Ivanov/M. Rector, *Carnival*, Berlin/New York/Amsterdam 1984), ο οποίος συστηματοποιεί κάπως τις απόψεις του Bachtin σε μερικές αντιθετικές πολώσεις, και του Umberto Eco («Frames of comic freedom», στον ίδιο τόμο, σσ. 3-6), που δίνει έμφαση στη σταθερότητα του αξιολογικού συστήματος, που ανατρέπει πρόσκαιρα το καρναβάλι. Ο συγγραφέας ύστερα παρουσιάζει το βενετσιάνικο καρναβάλι: την ελευθεροστομία, το ριζιμο αγών, την αντιστροφή «δημοτικό» - «ιδιωτικό» (όλα τα σπίτια είναι ανοιχτά για όλους), τα τυχερά παιχνίδια, την κραπάλη, την πολυτέλεια, τον ερωτισμό, τη μάσκα, την οπλοφορία, την ισοπέδωση των κοινωνικών διαφορών, το μύθο της Βενετίας· το καρναβάλι θεωρείται η συνέχεια της (κακής) καισαυρικής Ρώμης, σε αντιδιαστολή με την κανονική Βενετία ως συνέχιση της αυστηρής και λιτής δημοκρατικής Ρώμης. Μέσα στις καρναβαλικές εκδηλώσεις η όπερα είχε μια ειδική θέση, ακόμα και εμπορική και τουριστική, όχι μόνο λόγω της «*guerra dei palchi*» των αριστοκρατών, αφού και οι θέσεις της πλατείας πουλιόνταν στις κατώτερες κοινωνικές τάξεις. Το ίδιο το κοινό αποτελούσε επίσης θέαμα: από τα θεωρεία έφταναν στους θεατές της πλατείας, έτρωγαν, συζητούσαν, φώναζαν στους τραγουδιστές, οι καρναβαλέροι αναζητούσαν νέες ντάμες κ.τ.λ. Ως παράδειγμα της καρναβαλοποίησης του λιμπρέτου αναλύεται στη συνέχεια ο «*Ξέρξης*» του Miniato, όπου ο βασιλιάς αποβάλλει πρόσκαιρα το βασιλικό decorum και γίνεται σχεδόν κωμικό πρόσωπο, για να αποκατασταθεί πάλι στο τέλος. Η καρναβαλοποίηση εκδηλώνεται ως σχετικοποίηση του είδους, των σκηνικών προσώπων, της άριας κ.τ.λ., που ανήκουν κατά καιρούς σε διάφορες κατηγορίες. Βέβαια το θέατρο ως τέτοιο λειτουργεί το ίδιο ως σύμβολο του καρναβαλιού, παρουσιάζοντας έναν κόσμο εικονικό, επίπλαστο και διαφορετικό από την καθημερινή πραγματικότητα.

Υπό το πρίσμα της υπέρβασης των ειδών και των καθορισμένων ρόλων αναλύεται στο κεφ. 5 και το λιμπρέτο «*Incoronazione di Poppea*» του Busenello, γνωστό από τη μελοποίηση του Monteverdi (σσ. 123 εξ.). Όλα τα πρόσωπα του έργου, ο Σενέκας, ο Νέρων, η Οκταβία, ο Όθων, κ.τ.λ. είναι αμφίρροπα και αμφιταλαντευόμενα ως προς την ηθική τους υπόσταση, και οι τραγωδικές συγκρούσεις αποφεύγονται επιμελώς· στην αντιστροφή των αρχικών θέσεων των σκηνικών προσώπων κατά τη διάρκεια του έργου ο συγγραφέας διαγιγνώσκει και ένα καρναβαλιστικό σχήμα αντιστροφής. Το ελόιμο κεφ. αναλύει μια σειρά από έργα, παίρνοντας ως οδηγό τη *Minerva al tavolino* του Christoforo Ivanovich (Βενετία 1681), που αποτελεί ένα χρονικό της βενετσιάνικης όπερας από το 1631 ως το 1681, για να δείξει την ιστορική εξέλιξη του είδους του λιμπρέτου και τις παραλλαγές στην τραγωδική του βασιική σύμβαση· υπάρχουν επαφές με το romanzo και με την κωμωδία. Αναλύονται τα εξής έργα: «*L' Orontea*» του Hiacinto Andrea Cicognini (1649), «*L' Amazzone corsara*» του Giulio Cesare Corrado (1686), «*La Didone*» του Gianfrancesco Busenello (1641), «*La Statira, principessa di Persia*» του ίδιου, «*L' Argia*» του Giovanni Apolloni (1669), «*L' Adelaide*» του Pietro Dolfino, «*Messalina*» του Francesco Maria Piccioli και «*La prosperità infelice di Giulio Cesare, Dittatore*» του Busenello.

Το τελευταίο κεφ. (σσ. 197 εξ.) περιγράφει τις επαφές του είδους με την τραγωδία, που οδηγούν με τον Girolamo Frigimelica Roberti και τον Apostolo Zeno στην opera seria, η οποία, στις αρχικές της φάσεις στο 18ο αιώνα, στρέφεται πάλι σε ποιμενικά μοτίβα· αλλά τώρα λείπουν τελείως τα κωμικά στοιχεία. Το σημείο εκκίνησης της νέας αυτής εξέλιξης είναι «*L' Olimpiade*» του Μεταστάσιου (1733), δηλαδή το έργο που εκδίδει



ο Ρήγας το 1797 σε ελληνική μετάφραση ως «*Τα Ολύμπια*» στη Βιέννη (για την ιστορία της πρόσληψης του ιταλικού έργου καθώς και τα κίνητρα της μετάφρασης του Ρήγα βλ. Β. Πούχνερ, «Ο Ρήγας και το θέατρο. Ο ρόλος της μεταφραστικής παράδοσης στην περίοδο του προεπαναστατικού ελληνικού Διαφωτισμού», στον τόμο: *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 109-119). Η μονογραφία, που κλείνει με μια λίστα έργων, συνθετών και λιμπρετιστών κατά χρονολογική σειρά και θέατρο (κατά το χρονικό του Ivanovich, σσ. 215 εξ.) και μια βιβλιογραφία (σσ. 219 εξ.), έχει ξεχωριστή σημασία για μουσικολόγους, θεατρολόγους και φιλόλογους, γιατί για πρώτη φορά αναλύονται σε βάθος οι διάφορες προσμείξεις των θεατρικών ειδών στα λιμπρέτα όπερας της βενετικής φάσης, τα οποία αντιμετωπίζονται ως ενιαίο λογοτεχνικό corpus κεμένων. Ιδιαίτερα διαφωτιστική είναι η σύνδεση με το καρναβάλι, που αφήνει πολλαπλά ίχνη στα κείμενα, στη μουσική, στην παράσταση και στο θεσμό της βενετσιάνικης όπερας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ



SUSAN BENETT,

*Theatre audiences. A theory of production and reception.*  
London/New York, Routledge 1990 (reprinted 1994). Σελ. IX, 219.

Η αμερικανική αυτή μονογραφία, που ξανατυπώθηκε το 1994, αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα για τη στροφή των θεωρητικών αναζητήσεων της Θεατρολογίας προς την πρόσληψη, κι επίσης ένα ντοκουμέντο για την «αγνωσία» της δικής της ιστορίας, που παραγνωρίζει π.χ. τελείως την αυστριακή Publikumsforschung, που υπάρχει από την αρχή της δεκαετίας του 1960 και τεκμηριώνει, για άλλη μια φορά, το γεγονός, πως ακόμα και στην επιστήμη του 20ού αιώνα υπάρχουν γλωσσικά φράγματα και εθνοκεντρικές ομφαλοσκοπήσεις, καθώς και γενικότερα ένα χάσμα μεταξύ αμερικανικών και ευρωπαϊκών ανθρωπιστικών επιστημών, το οποίο παρατηρείται αρκετά έντονα άλλωστε και στις νεοελληνικές θεωρητικές αναζητήσεις: στο χώρο του θεάτρου δεν είναι απαλλαγμένες από την «υπακοή» στις εκάστοτε πνευματικές και μεθοδολογικές μόδες, ακόμα και από κάποιαν «αφέλεια», που διακρίνει συχνά τις αμερικανικές θεατρολογικές εργασίες, όταν επιχειρούν να κινούνται σε πεδία θεωρητικά (βλ. π.χ. E. Th. Kirby, *Ur-Drama. The origins of theatre*, New York U.P. 1975 και την κριτική μου στο *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στο γενετικό κώδικα της θεατρικής συμπεριφοράς του ανθρωπού*, Αθήνα 1985, σσ. 86 εξ.).

Ο υπότιτλος είναι κάπως παραπλανητικός, γιατί δεν αναπτύσσεται τελικά ολοκληρωμένη θεωρία της παραγωγής και της πρόσληψης της θεατρικής παράστασης, αλλά γίνεται, εν γένει, μια «ευσυνείδητη» σύνοψη των σύγχρονων τάσεων της θεωρητικής Θεατρολογίας, που σημειώνει μια νέα στροφή προς την έρευνα των δεκτών (βλ. ήδη H. Kindermann, «Plädoyer für die Publikumsforschung» *Maske und Kothurn* 17, 1971, σσ. 293-303). Η συγγραφέας επιθυμεί να συμβάλει κι αυτή στο νέο αυτό ξεκίνημα, που παρατηρείται στη δεκαετία του 1980 (βλ. P. Pavis, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen 1988 και την κριτική μου στην *Παράβασι* 1, 1995, σσ. 266-274): εντούτοις η δική της «θεωρία», που την επαγγέλλεται κάμποσες φορές μέσα στο έργο και που αναπτύσσεται τε-