

found that individuals within traditional and non-traditional families are perceived as commodities» (σ. 96). Ακολουθεί η βιβλιογραφία (σσ. 97-114), όπου φαίνεται καθαρά πως το αμερικανικό δράμα δεν είναι και τόσο παραμελημένος κλάδος όπως ισχυρίζεται ο συγγραφέας, και ένα ευρύτεριο (σσ. 115 εξ.). Η μονογραφία δεν προσθέτει και πολλά πράγματα σε γνωστά συμπεράσματα της παραδοσιακής κοινωνιολογικής ανάλυσης του κεφαλαιοκρατισμού, πως δηλαδή η παντοκρατορία του χρήματος οδηγεί στην αποξένωση των ατόμων από την ανθρώπινη τους φύση και αντιλαμβάνονται αλλήλους και τον εαυτό τους ως αγαθά που μπορούν να αγοραστούν και να πουληθούν με ορισμένη τιμή, η οποία γίνεται το σημείο της κοινωνικής ταύτισής τους και της αυτοεκτίμησής τους. Το ότι αυτό έχει άμεσες σχέσεις με την κρίση των οικογενειακών θεσμών της αμερικανικής κοινωνίας, η οποία όμως στην πραγματικότητα δεν εστιάζεται μόνο σ' αυτό, είναι περίπου αυτονόητο, όπως και το γεγονός πως αυτό το κοινωνικό δεδομένο βρήκε ποικίλες εκφράσεις στην αμερικανική δραματογραφία του 20ού αιώνα.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΧΑΤΖΗΠΑΝΤΑΖΗΣ

Η Ελληνική Κωμωδία και τα πρότυπά της στον 19^ο αιώνα, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο 2004, σελ. XV+252, ISBN 960-524-169-2.

Όπως πληροφορεί ένα προλογικό σημείωμα τον αναγνώστη, η μονογραφία αυτή αποτελεί μια πρώτη δοκιμαστική τομή στον χώρο της ελληνικής δραματολογίας του 19^{ου} αιώνα, την οποία θα ακολουθήσει και ένας τόμος για την (νεο) κλασική τραγωδία και το ρομαντικό δράμα. Η ενασχόληση με την κωμωδία προτάχθηκε, γιατί συνδέεται άμεσα με την κοινωνική και ιστορική πραγματικότητα. Ενώ: «Οι κακότεχνες τραγωδίες απαιτούν υπεράνθρωπη απαίτηση και προσήλωση του μελετητή στους στόχους της έρευνάς του. Όμως και οι πιο αδέξιες ακόμη καλλιτεχνική άποψη κωμωδίες μπορούν να αποδειχτούν συναρπαστικό υλικό στο στόχαστρο ερευνητών με ζωντανά ιστορικά ενδιαφέροντα» (σ. X). Ο τόνος είναι και πάλι προσωπικός, όπως στη δοκιμαστική σύνθεση του δίτομου *Από τον Νείλον μέχρι του Δουναβέως*. Τόμος Α', *Ως φoinίξ εκ της τέφρας του (1828-1875)*, Ηράκλειο 2002 (βλ. την εκτενή μου βιβλιοκρισία στα *Ελληνικά* 54, 2004, σσ. 142-167), αν και εδώ η ειρωνεία των ιστορικών φαινομένων και κειμένων κάπως μετριάζεται και παρατηρείται μια ακραιφνέστερα ιστορική προσέγγιση με πιο αντικειμενικό φαινό και μια κάπως μεγαλύτερη συμπάθεια για την εποχή και τους εκπροσώπους της. Ωστόσο δεν λείπει και πάλι η εξιστόρηση των γεγονότων και η διατύπωση των κρίσεων από την πανίσχυρη θέση του παντοδύναμου αφηγητή και κριτή του σημερινού μελετητή και μια βασική, ιδεολογική, θα έλεγα, αντίφαση, η οποία δείχνει από τη μια συμπάθεια για τους «Γραικούς» της Νοτιοανατολικής Ευρώπης και της Ανατολικής Μεσογείου, τους ραγιάδες της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας και τους διαδόχους τους στο «Ελεύτερον Βασίλειον», από την άλλη όμως τονίζεται με πολλούς τρόπους και καταλογίζεται σε πολλά επίπεδα η διαφορά που χωρίζει την Ελλάδα του 19^{ου} αιώνα από τις προόδους της Ευρώπης στον κοινωνικό και καλλιτεχνικό τομέα. Η πορεία της κωμωδίας εντάσσεται στο σχήμα

«δύσκολη πορεία προς τον εξευρωπαϊσμό», τον κοινωνικό και λογοτεχνικό, και πως η Ελλάδα δεν βρισκόταν μόνη της στο δρόμο αυτό, αλλά μαζί με άλλους βαλκανικούς λαούς (χωρίς να προσφέρεται και κάποια σύγκριση των δεδομένων αυτών· η μονογραφία μου *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα*, Αθήνα 1993, αναφέρεται μόνο σ' ένα σημείο).

Ο συγγρ. επιλέγει και πάλι τη μέθοδο της χαλαρής τεκμηρίωσης κατά προτίμηση, όπου τα μελετήματα του Δημήτρη Σπάθη έχουν την τιμητική τους, ενώ μια ντουζίνα τουλάχιστον άλλων μελετητών περνάει στην αφάνεια ή αναφέρεται παρεμπιπτόντως μόνο. Και πάλι επιλέγει την προσέγγιση της χάραξης μιας δικής του τομής χωρίς διάλογο με την τρέχουσα έρευνα, την οποία αγνοεί προκλητικά (στη σ. 47 αναφέρεται πως η μονογραφία μου *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλου από τα "Κορακιστικά" ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001 δεν ήταν πια δυνατό να ενσωματωθεί ως προς τα αποτελέσματά της στη μελέτη του, γιατί το κείμενό του είχε πάρει το δρόμο στο τυπογραφείο, ενώ πρόλαβε να δει το μελέτημα της Γεωργίας Λαδογιάννη για τη μεταφρασμένη μονόπρακτη κωμωδία του 19^{ου} αιώνα, *Α' Πανελλήνιο Θεατρικό Συνέδριο, Πρακτικά*, Αθήνα 2002, σσ. 133-142 και τη βιβλιογραφία των μονόπρακτων του 19^{ου} αιώνα της Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου, *Παράβασες 4*, 2002, σσ. 87-219). Έτσι η συζήτηση και η ανταλλαγή απόψεων αναβάλλεται για επόμενες εργασίες που θα επιχειρήσουν κάποια σύνθεση.

Δικαίως τονίζει προεισαγωγικά πως η μελέτη αντιμετώπισε ως τώρα με κάποια αμηχανία την κωμωδία του 19^{ου} αιώνα και ανήγαγε ορισμένους συγγραφείς, όπως τον Μ. Χουρμούζη και τον Ηλία Καπετανάκη σε μοναδικούς εκπροσώπους της, αγνοώντας δεκάδες έργα και συγγραφείς, που δεν έχουν τη σημερινή εύνοια της διανόησης. Η γενική πορεία περιγράφεται στο ιδεολογικό επίπεδο από τον διδακτισμό του Μολιέρου στη διαφωτιστική του εκδοχή ως την οκέτη τέρψη του ελληνικού βουλευτάτου (της «αυτικής ηθογραφίας»), που αντικαθίσταται σε μεγάλη έκταση από την επιθεώρηση. Στη δραματουργική φόρμα παρατηρείται η μετάβαση από τον τύπο της μολιερικής κωμωδίας στον κουρδισμένο μηχανισμό του καλοφτιαγμένου έργου, του οποίου ο μεγαλύτερος εκπρόσωπος πριν και παράλληλα με τον Ξενοπόουλο είναι ο Νικόλαος Λάσκαρης. Στο γλωσσικό ζήτημα ο συγγρ. διαπιστώνει, στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα, μια «αμήχανη» στάση ανάμεσα σε εκδοχές της «καθαρεύουσας» και της «δημοτικής», η οποία, όπως πρότεινα στη μονογραφία μου για τις γλωσσοκεντρικές στρατηγικές, αντικαθρεφτίζει τη στάση πλατιών αναγνωστικών μαζών και ενδεχομένως και της συντεχνίας των κωμωδιογράφων που αποβλέπουν κυρίως στη σκηνική επιτυχία: τη σχετική αδιαφορία για το επίπεδο της γλωσσικής έκφρασης, που δεν εξηγείται από συνειδητή αμηχανία ή δίλημμα, αλλά από το γεγονός ότι το λογιότερο ή μη επίπεδο της γλωσσικής έκφρασης δεν είχε τη σημασία που του αποδίδουμε σήμερα. Το ίδιο παρατηρείται και στη χρήση των διαλέκτων από το υπηρετικό προσωπικό, που δεν είναι καθόλου υποχρεωτική (όπως π. χ. στην *Κόρη του παντοπώλου*), και δεν αποτελεί οπωσδήποτε μειονέκτημα αν δεν υπάρχει. Το θέμα της γνησιότητας των ιδιωμάτων δεν θίγεται καθόλου, ούτε γίνεται η σύνδεση με τον Καραγκιόζη.

Ωστόσο ο τόμος αυτός, που διαλέγει ως όρια τον «μακρύ» 19^ο αιώνα (με τα ευρωπαϊκά ορόσημα 1789-1914 αντί των ελληνικών 1821-1922, ένα θέμα που επιδέχεται διάφορες απόψεις), προσφέρει πλούσιο υλικό για συζήτηση, γιατί αναλύονται περισσότερα δραματικά κείμενα απ' ό,τι σε οποιαδήποτε άλλη μελέτη πριν από αυτήν. Ο εργογραφικός αυτός πλούτος αποθησαυρίζεται στη βιβλιογραφία, όπου αναφέρονται μόνο οι πρώτες εκδόσεις, και οι επανεκδόσεις όχι συστηματικά. Έτσι η έρευνα κάνει άλλο ένα βήμα προς την κατάκτηση της δραματικής εργογραφίας του ελληνικού 19^{ου} αιώνα, ένα εγχείρημα που η βιβλιογραφία της Γεωργίας Λαδογιάννη δεν μπόρεσε να καλύψει συστηματικά, και όχι μόνο για λόγους χρο-

νολογικών ορίων (1879), αν και η μεγαλύτερη παραγωγή δραματικών έργων παρουσιάζεται μέσα στις δύο τελευταίες δεκαετίες του αιώνα.

Στο πρώτο κεφάλαιο που έχει τον τίτλο «Η εμφάνιση της Πανελληνίας Κωμωδίας» (σσ. 1 εξ.), περιγράφεται η ρήξη των Ελλήνων Διαφωτιστών με την εγχώρια θεατρική παράδοση (πόσο «μικρή» ήταν τελικά παραμένει συζητήσιμο). Η πρώτη εμφάνιση εθνικής συνείδησης (σσ. 2 εξ.) πρέπει να τοποθετηθεί ήδη πολύ νωρίτερα· σ' αυτό δεν συμβαδίζουν οι Έλληνες με τους άλλους βαλκανικούς λαούς. Η υψηλή θέση που έχει το θέατρο στα μάτια των Διαφωτιστών (η γνώμη του Κοραΐ είναι κάπως μεμονωμένη), καθορίζεται από τον βαθμό της διδακτικής αποτελεσματικότητας που διαθέτει. Ο συγгр. εισάγει σε μορφή λογοπαίγνιου, «ηθοπλαστικούς» και «ηθογραφικούς» στόχους, εννοώντας με τους πρώτους τον ηθικοδιδασκισμό, ενώ με το δεύτερο της περιγραφικής τάσεις μιας ρεαλιστικής απόδοσης της πραγματικότητας. Ασχολείται ως πρώτο σταθμό με τον Goldoni και την πρόσηψη του (λείπει κάποια συζήτηση με την τρέχουσα έρευνα), για να προχωρήσει ύστερα στον Μολιέρο. Εμφανίζεται ξανά η περιεργή χρήση του όρου «Μπαρόκ»: συζητείται ο *Αλεξανδροβόδας ο ασυνείδητος*, ο *Χάσης*, ο *Άσσοτος*, οι προκαταλήψεις ενάντια στην κωμωδία κτλ. Του διέφυγε η επανέκδοση των δύο μεταφράσεων του Goldoni από την Μητιά Σακελλαρίου (Βιέννη 1818) στη «Θεατρική Βιβλιοθήκη» του Ιδρύματος Κώστα & Ελένης Ουράνη, όπου στην εισαγωγή συζητείται εκτενώς το θέμα αυτό, καθώς και τα κίνητρα της μετάφρασης της *Vedova scaltra* (σσ. 17 εξ.). Για τους προλόγους του *Ταρτούφου* του Κωνστ. Κοκκινιάκη (1815) και του *Φιλάργου* του Κωνστ. Οικονόμου (1816) βλ. τώρα την εμπειριστατωμένη ανάλυση του Β. Πούχνηρ: «Δραματουργικές και θεατρολογικές θεωρίες στην προεπαναστατική Ελλάδα (1815-1818)», *Ελληνικά* 50 (2000), σσ. 231-304 (και στον τόμο: *Είδηλα και ομοιώματα. Πέντε θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 69-106, 188-225). Στα *Κοραϊστικά* ο συγгр. βλέπει τρία πρότυπα: το αριστοφανικό, το μολιερικό και το ηθογραφικό· το τελευταίο απαιτεί κάποιες διευκρινίσεις, γιατί πρόκειται για γλωσσική σάτιρα (για το όλο θέμα βλ. και Β. Πούχνηρ: *Η γλωσσική σάτιρα*, δ.π., σσ. 23-92).

Το δεύτερο κεφάλαιο: «Ανάμεσα στο ηθογραφικό και στο ηθοπλαστικό πρότυπο» (σσ. 25 εξ.), βλέπει κάποιο δίλημμα στον ηθικοδιδασκισμό και την περιγραφή κοινωνικών καταστάσεων, ενώ αυτά λειτουργούν μάλλον συμπληρωματικά. Στο επίκεντρο βρίσκονται και πάλι ο Goldoni και ο Μολιέρος στη διαφωτιστική του εκδοχή (αυτή είναι μια διάσταση που ίσως δεν τονίζεται αρκετά: ότι η Ευρώπη του 18^{ου} αιώνα και η Ελλάδα του 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα γνωρίζει τον «Γάλλο Αριστοφάνη» στη διδακτική και ηθοβελτιωτική εκδοχή των «Ιδεολόγων» και Εγκυκλοπαιδιστών και μόλις ο 20^{ος} αιώνας ανακαλύπτει τον «άλλο» Μολιέρο, της φαρσοκωμωδίας, των *comédie-ballets* και του μουσικο-χορευτικού θεάματος) και η «χρήση» και η εφαρμογή τους από τους Αλέξανδρο Ρίζο Ραγκαβή, Βυζάντιο, Χουμούζη, Ιάκ. Ρίζο-Νερούλο, Αλέξανδρο Σούτσο κτλ. Η μετάβαση που περιγράφεται κινείται σταδιακά από τον διδακτικό μολιερισμό στη ρομαντική σάτιρα και τον πολιτικό λίβελο. Στο σημείο αυτό γίνεται και η πρώτη συζήτηση για τις διαλέκτους στην ελληνική κωμωδία του 19^{ου} αιώνα.

Το τρίτο κεφάλαιο έχει τον τίτλο: «Το προβληματικό υπόδειγμα του Αριστοφάνη» (σσ. 49 εξ.) και είναι ιδιαίτερα ενδιαφέρον: ο κύριος εκπρόσωπος της Αρχαίας Κωμωδίας γίνεται κάτι σαν εκπρόσωπος της μη κλασικίζουσας δραματοποιίας και αποτελεί υποδόσχο πρότυπο για τους Έλληνες κωμωδιογράφους του 19^{ου} αιώνα και κυρίως τους σατιρογράφους. Αντιβαίνει, κατά τις αντιλήψεις της εποχής, ενάντια σε μια σειρά από αισθητικές νόρμες του κλασικισμού στο θέατρο: της αληθοφάνειας, των ενοπήτων, της ευπρέπειας. Η εις βάρος του Αριστοφάνη σύγκριση με τον Μένανδρο, την οποία κάνει ήδη ο Πλούταρχος, αποτελεί κληρονομιά της Ιταλικής Αναγέννησης, όπως μας θύμισε πρόσφατα η Τασούλα Μαρκομιχελά-

κη («Francesco Robortello: Explicatio eorum omnium quae ad Comediae artificium pertinent», *Παλίμψηστον* 12, 1993, σσ. 104-126 με ελληνική μετάφραση του λατινικού δοκιμίου από το 1548). Το ότι ο Μολιέρος αποκαλείται συχνά «Γάλλος Αριστοφάνης» απλώς καλύπτει την αντίθεση αυτή. Τα έργη του ανιχνεύονται στα *Κορακιστικά*, στη *Γυναικοκρατία* του Βυζάντιου και φυσικά στο *Του Κουτρούλη ο γάμος* (1845), που αποτελεί «το πιο περίτεχνο και πετυχημένο γύμνασμα μιας λεπτομερούς και εξονυχιστικής ανασύνθεσης της αριστοφανικής φόρμας» (βλ. τώρα Λίτσα Χατζοπούλου: «Ο Αριστοφάνης, ο Μολιέρος και η αρχαία ελληνική κωμωδία του κ. Χρηστοφόρου Νεολογίδου», *Bulletin de liaison Néo-Hellénique* 15, 1997, σσ. 23-32). Ακολουθούν το *Συνταγματικών σχολείων* του Αλ. Σούτσου και η *Αγορά* του Δημ. Παπαρηγόπουλου (1871), όπου υπάρχει και εμβόλιμη παράσταση του *Πλούτου*. Σ' αυτή τη φάση υπάρχουν ήδη, χάρη στον Αλέξ. Ρίζο Νερούλο τρεις μεταφράσεις αριστοφανικών κωμωδιών (*Νεφέλαι*, *Ειρήνη*, *Ορνίθες*). Τότε δίνει και ο Μ. Χουρμούζης την ανώνυμη εκδοχή του *Πλούτου*. Ακολουθεί το *Ο πλουτήσας σκυτοτόμος* του Αντ. Αντωνιάδη (1870) και η *Ανδρογναικομαχία* του Παν. Ζάνου. Σε όλο αυτό το κεφάλαιο λείπει κάποιος διάλογος με το σχετικό κεφάλαιο της Gonda A. Van Steen: *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton UP 2000 (βλ. και τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 416-419).

Το τέταρτο κεφάλαιο: «Η επικράτηση του διδακτισμού» (σσ. 71 εξ.) σκιαγραφεί τελικά την επικράτηση του μολιερικού προτύπου και ασχολείται αρχικά με τις μεταφράσεις του, όπου παρατηρείται τώρα πιο συστηματικά η χρήση των διαλέκτων, η οποία ωστόσο εξαφανίζεται και πάλι, για να δώσει τόπο σε μια άλλη, ασθενέστερη στρατηγική της μεταφοράς στα «καθ' ημάς», που είναι η αλλαγή των ονομάτων και των τοπωνυμίων. Εδώ δεν χρησιμοποιείται ούτε η μονογραφία για τις γαλλικές επιδράσεις στη νεοελληνική δραματολογία (Β. Πούχγερ: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος-20ός αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Αθήνα 1999, σσ. 36-61), ούτε μνημονεύεται καν η βιβλιογραφία της Λαδογιάννη. Ενδιαφέρουσα είναι η διαπίστωση πως τα μολιερικά πρότυπα χρησιμοποιούνται συχνά σε διασκευές και μεταφράσεις που σατιρικό στόχο έχουν τη διακωμώδηση των ευρωπαϊκών ηθών και εθίμων. Στην ανάλυση του *Καρπάθιου* του Κουρέτη (σσ. 80 εξ.) ψάχνει καινείς μάταια μια αναφορά στην πρώτη μονόπρακτη γραφή του έργου του 1857 (έτσι εξηγούνται και οι ανισορροπίες στα δραματολογικά μεγέθη και το αντιφατικό του μηνύματος), και δεν αναλύεται η ακραία μορφή της ιδιοματικής απόδοσης της καρπαθιακής διάλεκτου, που τελικά φτιαχτό θεατρικό ιδίωμα είναι και όχι γλωσσική πραγματικότητα (βλ. Meyer, Χαραλαμπίκης, Πούχγερ). Μετά τον *Οψίπλοτο* του Χουρμούζη δίνεται μεγάλη έμφαση στον πρόλογο των κωμωδιών του Άγγελου Βλάχου (1871), όπου τονίζεται ο ηθικοδιδασκισμός και ο εθνικός χαρακτήρας της κωμωδίας.

Το επόμενο κεφάλαιο: «Η πορεία προς την αστική ηθογραφία» (σσ. 89 εξ.) περιγράφει μια διπλή πορεία: από τον ηθικοδιδασκισμό στην απλή τέχνη και από το μολιερικό πρότυπο στο «καλοφτιαγμένο έργο», που γίνεται το δραματολογικό πρότυπο του ελληνικού βουλεβάρτου («αστική ηθογραφία»). Θα φανεί στη συνέχεια της συζήτησης αν ο άσος «αστική ηθογραφία» θα επικρατήσει ή όχι, γιατί κάποια αισθητική και ιδεολογική ασάφεια των χαρακτήρων· ο ρεαλισμός της περιγραφής κινείται μόνο στο δραματολογικό επίπεδο, ενώ το αντικείμενο της περιγραφής δίνεται με μια ορισμένη κριτική στράτευση (στα «έργα με θέση») ή κινείται ανέμελα στον χώρο του φανταστικού της φαρσοκωμωδίας, όπου η *vraisemblance* υπάρχει μόνο στο επίπεδο της δραματολογικής τεχνικής. Οι παρεκβάσεις του κεφαλαίου για τη ρομαντική κωμωδία είναι σε μερικά σημεία πολύ τολμηρές (π.χ. ο Ρομαντισμός δεν καλλίεργησε την κωμωδία). Με απολαυστικό τρόπο περιγράφονται τα έργα των Eugen Scribe, Eugen Labiche και των διαδόχων τους: «Οι ήρωές της μταινοβγάνουν ασταμάτητα από τις διαφο-

ρετικές πόρτες του αστικού σαλονιού, που έχει πλέον καθιερωθεί ως το βασικό σκηνικό της δράσης, για να προωθήσουν ή να περιπλέξουν την κατάσταση –τρέχουν σαν τρελοί πάνω κάτω, για να πιάσουν ή για ν' αποφύγουν ο ένας τον άλλον και συσσωρεύουν τη μια γκάφα στην άλλη, την μια πονηριά πάνω στην επόμενη» (σσ. 96 εξ.). Ο Βλάχος κατηγορεί το γαλλικό βουλεβάρτο, προσκολλημένος στο μοιερικό πρότυπο της διδακτικής κωμωδίας, αλλά μεταφράζει δύο έργα της σειρά αυτής: *Προς το θεαθήναι και Η σύζυγος του Λουλουδάκη*. Ο προβληματισμός του όρου «αστική ηθογραφία» φανερώνεται τη στιγμή που ο συγγρ. προσπαθεί να τον εφαρμόσει και στις κωμωδίες του Χουρμούζη ή στην *Κοινωνία των Αθηνών* του Σοφοκλή Καρύδη (ή ακόμα και στον *Άσωτο* του Αλ. Σούτσου). Ως πιο πετυχημένη προσπάθεια της πρώιμης μίμησης του βουλεβάρτου αναφέρεται το *Γαμβρού πολιορκία*, που συνδυάζει το «καλοφτιαγμένο έργο», το βουλεβάρτο με ποιητικές αξιώσεις και την κλασικίζουσα γλώσσα. Αλλά ο Βλάχος είναι και ο «πατέρας» της μονόπρακτης κωμωδίας που άλλαξε τη διδακτική σκοπιμότητα της παράστασης και προσέθεσε την «ανώφελη» τέρηση, που θα γίνει, μετά από 150 χρόνια διδακτισμού, η νέα αποστολή του θεάτρου στις τελευταίες δεκαετίες του 19^{ου} αιώνα και για ένα μεγάλο μέρος του 20^{ου}. Στο είδος πρωτοστατούν ο Άγγελος Βλάχος, ο Αλέξ. Μωραϊτίδης, ο Ανδρέας Νικολάρας, ο Παναγιώτης Ζάνος και κυρίως ο Δημήτριος Κορομηλάς. Η άμεση επαφή των Αθηναίων με το γαλλικό θέαμα (1870-1875) προλαβαίνει το έδαφος ακόμα και για την γαλλόφωνη παραγωγή του τελευταίου. Δεν ξέρω αν στην περίπτωση αυτή πρόκειται για διεξοδό από το γλωσσικό δίλημμα, να γράψει σε «καθαρεύουσα» ή «δημοτική», –έκανε και τα δύο– αλλά μάλλον δεν τον απασχόλησε ιδιαίτερα το γλωσσικό ζήτημα, όπως τελικά και το κοινό, που ως το 1924 ακόμα χειροκροτεί την αρχαιζούσα *Γαλάτεια*.

Ακριβώς αυτή την επικράτηση του θεάτρου της καθαρής τέρησης πραγματεύεται και το επόμενο κεφάλαιο: «Η εισβολή του ψυχαγωγικού θεάτρου» (σσ. 113 εξ.), που αναλύει την επέλαση του Offenbach-Lecroque στην Αθήνα της πρώτης αστικοποίησης και ύστερα της belle époque του Τρικούπη. Όπως το διατυπώνει ο συγγρ.: «Κατάπληκτη η μικρή κι επαρχιώτικη Αθήνα πληροφορούνταν ότι το θέατρο στο Παρίσι είχε πάψει από καιρό να υπερασπίζεται και να στηρίζει τη νεοκλασική ευταξία. Κι ότι είχε φτάσει τώρα στο σημείο να επικροτεί τις ερωτικές αταξίες των καλοβαλμένων κι εύπορων θεατών του, να πανηγυρίζει τον υλιστικό ευδαιμονισμό της κυρίαρχης πλέον κατά τον 19^ο αιώνα αστικής τάξης» (σ. 115). Το απόσπασμα είναι ένα παράδειγμα του γλαφυρού και «προσωπικού» ύφους του συγγρ., το οποίο ωστόσο κρύβει και κάποιους κινδύνους ισοπεδωτισμού και απλοποίησης των διάφορων επιπέδων του πολιτισμικού βίου. Ήταν τελικά ο Αλέξ. Ρίζος Ραγκαβής που έφερε το γαλλικό θέατρο με τις οπερέτες του Offenbach στην Αθήνα –ως πρεσβευτής στο Παρίσι είχε κυβερνητική εντολή να το πράξει–, χωρίς ασφαλώς να συμφωνεί με την πράξη αυτή (βλ. Β. Πούχονε: «Μια σημαντική πηγή της ιστορίας του ελληνικού θεάτρου στον 19^ο αιώνα. Τα Απομνημονεύματα του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή (1894/95, 1930)», στον τόμο: *Καταπακτή και υποβολείο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2002, σσ. 81-151, ιδίως σσ. 120 εξ.). Το εγχείρημα σήκωσε μια θύελλα διαμαρτυριών, μεταξύ άλλων του Σπ. Βασιλειάδη (για το άρθρο του βλ. τώρα Μ. Δημάκη-Ζώρα, Σ. Ν. Βασιλειάδης, *Η ζωή και το έργο του*, Αθήνα 2002, σσ. 438-439). Τα σπέρματα ωστόσο της επαφής αυτής θα καρποφορήσουν: στις γαλλόφωνες παραστάσεις της κοσμικής ερασιτεχνίας και στην επιβολή της τέρησης ως μοναδικού σκοπού του θεάτρου· ακόμα στην επέλαση του μουσικού θεάτρου και στην αποφυγή του διδακτισμού· και στο άνοιγμα προς το σύγχρονο ευρωπαϊκό θέατρο, τουλάχιστον στον τομέα της δραματογραφίας. Ο ίδιος ο Ραγκαβής με το *Διός επίσκεψις* (1874) αντιτάσσει ένα έργο αξιώσεων στον *Ορφέα στον Άδη* του Offenbach, επικαλούμενος ακόμα και τον *Φάουστ* του Γκαίτε. Αλλά και ο Σπ. Βασιλειάδης παρασύρεται προς το γαλλικό βουλεβάρτο με έργα μυθολογικής θε-

μαπολογίας, αλλά με τραγουδάκια, ευφυολογήματα και εντυπωσιακά οπτικά εφέ (για ανάλυση βλ. Δημάκη, ό.π., σσ. 699 εξ.). Η μυθολογική παρωδία γίνεται της μόδας με έργα του Παναγιώτη Ζάνου, καθώς και έργα του Κορομηλά και του Κόκκου.

Αυτές οι εξελίξεις οδήγησαν τελικά προς το κωμειδύλλιο, που είναι το κεντρικό θέμα του επόμενου κεφαλαίου, «Η ωφίμανση της αστικής ηθογραφίας» (σσ. 139 εξ.), όπου εξετάζεται αρχικά ο σκηνικός χώρος και το αστικό σαλόνι, που συχνά δεν περιγράφεται ούτε στοιχειωδώς. Η γαλλική βιομηχανία της κωμωδιογραφίας τώρα έχει επιβληθεί («ένας ξέγνοιαστος κόσμος καλοβολεμένων αστών φλυαρεί κι ερωτοτροπεί, διαπληκτίζεται και παντρολογείται, υπερασπίζεται τη συζυγική του τιμή κι επιβουλεύεται εκείνη των φίλων του, αποτρέπει επαπειλούμενα σκάνδαλα και εξυφραίνει χαριτωμένες δολοπλοκίες», σ. 143), επισκιαζεται όμως για μερικά χρόνια από την επιτυχία του κωμειδυλλίου και ύστερα από την επιθεώρηση, όπου η πανοραμιακή θέαση του αστικού κόσμου της Αθήνας γίνεται με την ξενάγηση ενός αθώου ή και πονηρού επαρχιώτη που έρχεται στην πρωτεύουσα και θαυμάζει τα τεκταινόμενα σ' αυτήν. Αυτή η συνταγή θα είναι σταθερή έως το Μεσοπόλεμο, κι επιτρέπει την εμφάνιση εκπροσώπων διάφορων κοινωνικών κατηγοριών με τη χαρακτηριστική τους γλώσσα, ενδυμασία κτλ. Ενώ η *Τύχη της Μαρούλας* σπριζεται ακόμα στη δραματολογία του «καλοφτιαγμένου έργου», η επιθεώρηση θα καταφύγει σε πιο ανοιχτές μορφές, που χαλαρά μόνο συνδέονται μεταξύ τους και ανταποκρίνονται περισσότερο στο κοινωνικό «αλαλούμ» της εποχής.

Αυτό είναι το θέμα των τελευταίων κεφαλαίων. Παρεμβάλλεται ακόμα ένα κεφάλαιο, «Ο Αριστοφάνης ως άλλοθι της επιθεώρησης» (σσ. 163 εξ.), όπου αναζητεί κανείς πάλι μάταια μια συζήτηση με τις απόψεις της Van Steen, κι όπου ο συγγ. παρουσιάζει μια πολύτιμη έρευνα για τους «αριστοφανικούς» σατιρικούς διαλόγους στις σατιρικές εφημερίδες που πολλαπλασιάζονται προς το τέλος του αιώνα (δεν περιλαμβάνονται ωστόσο οι σατιρικοί διάλογοι του Σοφοκλή Καρύδη στο *Φως*), καθώς και ένα κεφάλαιο: «Εθνική και κοσμοπολίτικη ηθογραφία» (σσ. 183 εξ.), όπου αναλύεται το ρεπερτόριο του «Βασιλικού Θεάτρου» και της «Νέας Σκηνής» (σσ. 183 εξ.) ως προς το γαλλικό βουλεβάρτο (ως δείγμα εκμοντερνισμού και αστικοποίησης της πρωτεύουσας), που εκβάλλει στη δεύτερη και διαρκή άνθιση της επιθεώρησης, η οποία εν πολλοίς παίρνει τη θέση του βουλεβάρτου και ταιριάζει πιο καλά στην κοινωνική οργάνωση και την ψυχική συγκρότηση των Ελλήνων της εποχής παρά το σφιχτοδουλεμένο και αρχιτεκτονικά στημένο «καλοφτιαγμένο έργο». Ο *Γουανάκος* του Ψυχάρη αποτελεί μεμονωμένο γεγονός στην παντοκρατορία αυτή του ελαφρού θεάτρου: σίγουρα δεν έχει σχέση με τους *Μαστούς του Τειρεσία* του Apollinaire.

Ακολουθεί, αντί της καθιερωμένης βιβλιογραφίας, ένας «Επιλεκτικός κατάλογος εκδόσεων και χειρόγραφων κωδικών πρωτότυπων ελληνικών και μεταφρασμένων ξένων κωμωδιών της περιόδου 1790-1914» (σσ. 213-236), όπου απουσιάζουν οι επανεκδόσεις, δίνεται όμως κάτι σαν πρώτη καταγραφή της εργογραφίας των κωμωδιών του 19^{ου} αιώνα και ένα ευρετήριο (σσ. 237 εξ.). Η μονογραφία είναι καλογραμμένη, διαβάζεται ευχάριστα, ο αναγνώστης παρασύρεται συχνά από το γλαφυρό ύφος της αφήγησης: οι τοποθετήσεις του συγγραφέα δεν είναι ακριβώς «ιστορικές», αν και καταβάλλει μια προσπάθεια σύνδεσης της δραματογραφίας με την κοινωνική ιστορία και τη λογοτεχνική παραγωγή, τις νοοτροπίες, τις συμβάσεις και τις νόμες μιας ταραγμένης εποχής, αλλά μερικές φορές αρκετά προσωπικές: ωστόσο ακριβώς αυτό είναι και το σημείο της συνεισφοράς του στη συζήτηση. Αποφεύγει σχεδόν συστηματικά, τη συζήτηση με την τρέχουσα έρευνα, ακόμα και σε ειδικευμένα και λεπτομερειακά ζητήματα, στη χαλαρή τεκμηρίωση των λεγομένων με βιβλιογραφικές ενδείξεις και παραπομπές κάνει τις δικές του επιλογές και έχει τις δικές του προτιμήσεις. Πρόκειται για μια πρώτη τομή σε ένα μεγάλο corpus δραματικών έργων, και ως μια τέτοια από-

πειρα η μονογραφία αυτή θα μείνει για κάποιον καιρό σημείο αναφοράς στη σχετική έρευνα, και θα προσφέρει πλούσιο υλικό για περαιτέρω συζήτηση. Ο άγνωστος 19^{ος} αιώνας για το ελληνικό θέατρο έγινε ακόμα λίγο πιο γνωστός.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΘΟΔΩΡΟΣ ΓΡΑΜΜΑΤΑΣ

Διαδρομές στη Θεατρική Ιστορία, Αθήνα, Εξάντας, 2004, σελ. 269,
ISBN 960-256-566-7.

Ο τόμος αυτός συγκεντρώνει 18 μικρά μελετήματα από την τελευταία συγγραφική παραγωγή του μελετητή, καθώς και μερικά παλαιότερα, τα οποία ανατυπώνονται χωρίς προσθήκες και εκσυγχρονισμό της βιβλιογραφίας. Ο πρόλογος πληροφορεί τον αναγνώστη τι είναι το θέατρο, πως είναι ένα «σύνθετο διαπολιτισμικό φαινόμενο που συναπαρτίζεται από ποικίλες επιμέρους εκφάνσεις. Μια οποιαδήποτε, κατά συνέπεια, μεμονωμένη ερμηνευτική, δεν περιορίζει, αγνοεί ή και εξοβελίζει κάποια από τις άλλες ισότιμες και δυνατές διαστάσεις του. Γι' αυτό και μόνο σύνθετες, ολιστικές προσεγγίσεις μπορεί να διαθέτουν τα μεθοδολογικά εκείνα εχέγγυα για μια ικανοποιητική απάντηση σε θέματα και προβλήματα που άπτονται της θεατρολογικής έρευνας. Τέτοιες είναι οι αναγνώσεις που προτείνονται στο συγκεκριμένο τόμο...» (σ. 9). Σύνθετες και ολιστικές προσεγγίσεις λοιπόν.

Το πρώτο και το τελευταίο μελέτημα αποτελούν προσπάθειες προγραμματικών τοποθετήσεων για την ίδρυση ενός Κέντρου Μελέτης του Λαϊκού Θεάτρου· το πρώτο: «Λαϊκό Θέατρο. Παράδοση και μοντερνισμός» (σσ. 13 εξ.), υπήρξε εισήγηση σε μια Διεθνή Συνάντηση για το Λαϊκό Θέατρο στη Ζάκυνθο στις 27-29 Σεπτεμβρίου 2002 και δημοσιεύεται για πρώτη φορά. Επιχειρεί να γεφυρώσει τις μορφές του παραδοσιακού λαϊκού θεάτρου με τις μορφές του μοντέρνου λαϊκού θεάτρου, φτάνοντας ακόμα και στα τηλεοπτικά σήριαλ και τις soap operas, προεκτείνοντας τον όρο της λαϊκότητας έως την πάσης φύσεως δημοτικότητα. Δεν χρησιμοποιεί, ούτε καν συζητάει τον διαχωρισμό μεταξύ παραδοσιακού και μοντέρνου λαϊκού θεάτρου που εισήγαγα στη μονογραφία *Θεωρία του λαϊκού θεάτρου*, Αθήνα 1985. Το τελευταίο μελέτημα, το 18^ο, «Μηχανισμοί κοινωνικής ανατροπής και διαδικασίες υπονόμευσης του λόγου στο λαϊκό θέατρο» (σσ. 253 εξ.) υπήρξε ανακοίνωση σε Συνάντηση Λαϊκού Θεάτρου στην Αγιάος της Μυτιλήνης στις 8 Μαρτίου 2003 και δημοσιεύεται επίσης για πρώτη φορά. Ανάμεσα στα μελετήματα που ξαναδημοσιεύονται βρίσκει κανείς με έκπληξη το «Ο ρόλος των προλόγων στη λειτουργία της θεατρικότητας των έργων του κρητικού θεάτρου» (που είχε δημοσιευτεί στο *Ιστορία και θεωρία στη θεατρική έρευνα*, Αθήνα 1992, σσ. 97-114), το οποίο δεν πρόσφερε ήδη τότε τίποτε απολύτως καινούργιο στη σχετική έρευνα ούτε βέβαια και σήμερα, όπως και το άστοχο μελέτημα «Ο αρκαδισμός στο ελληνικό θέατρο. Από την ουτοπία στη φυγή» (σσ. 57 εξ.) (*Νεοελληνικό θέατρο. Ιστορία - δραματολογία*, Αθήνα 1987, σσ. 11-26), που προσπαθεί να γεφυρώσει το αναγεννησιακό βουκολικό δράμα (μάλλον του Μανιερισμού) με το κωμειδύλλιο και το δραματικό ειδύλλιο στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, κι αποτελεί κατ' αυτόν τον τρόπο έναν από τους ριψοκινδυνευμένους ακροβατισμούς της συγχετολογίας. Στη μελέτη: «Γλωσσική και ιδεολογική αντιπαράθεση κοραϊσμού και φανα-