

σπαθεί να συγκεράσει διάφορες τάσεις και να μείνει ως ένα βαθμό κοντά στο θεατρικό και θεατροειδές γίγνεσθαι. Αυτό έχει βέβαια και το τίμημά του: ο μεταμοντερνισμός δεν άφησε ανέγγιχτο ούτε αυτή την έννοια της επιστημονικότητας ως χρήσιμης μεθόδου προσέγγισης και ανάλυσης του υπαρχτικού και πραγματικού. Άλλωστε η εκδοτική πολιτική των αφιερωμάτων, που αναθέτει κάθε φορά την ευθύνη της επιλογής των κειμένων σε άλλο πρόσωπο, ενέχει το ρίσκο του ανομοιογενούς, της σταδιακής απώλειας του προφίλ ενός επιστημονικού περιοδικού. Το βιεννέζικο περιοδικό δεν είναι απαλλαγμένο από αυτό το χαρακτηριστικό του κάπως ασύνδετου, αλλά αυτό αποτελεί από την άλλη και χαρακτηριστικό των σύγχρονων επιλογών της αταξινόμητης ποικιλίας. Το κυνήγι της πνευματικής μόδας, το να είναι κανείς trendy, το να προσαρμόζεται αποκλειστικά στις κρατούσες αισθητικές και προπαγανδισμένες από τους μηχανισμούς του καλλιτεχνικού marketing αισθητικές τάσεις είναι, ιδίως στην εποχή μας, που μετά από την κατάλυψη όλων των παραδόσεων και την ανατροπή όλων των συμβάσεων ψάχνει να βρει στηρίγματα πριν από τις αρχές του ανθρωπίνου πολιτισμού, είναι άκρως αποπροσανατολιστικό, όταν παραιτείται πλέον από τη δυνατότητα της κατανόησης, τη διαδικασία της επικοινωνίας, από τις μεθόδους δαμασμού και εξιδανίκευσης της βιολογικής κατασκευής, αν περιορίζεται στην αισθητική του απλώς υπαρχτικού, στο ασύνδετο χάος του βλέμματος χωρίς ταξινομητή επεξεργασία χωρίς πρότυπα και αξίες, ο νέος άνθρωπος πώς να οργανώσει τη ζωή του; Αν το νόημα της ζωής είναι ανθρώπινη κατασκευή, πολιτισμικό «προϊόν», και η τέχνη, που επεξεργάζεται την πραγματικότητα, φυσική και κοινωνική, την υπερβαίνει και δημιουργεί νέες συνθέσεις δείχνει μόνο σώματα, γυμνά όπως είναι, σε παραμόρφωση, σε αδυναμία, σε αποσύνθεση, από πού να αντλήσει ο άνθρωπος το ελάχιστο του ουτοπισμού, του ιδεαλισμού, του μεταφυσικού και ηθικού προσανατολισμού, για να αντέξει τη ζωή του; Αν η τέχνη αρνείται να υπερβεί το υπαρκτό, τότε βρισκόμαστε, από άλλο δρόμο, πάλι στα αδιέξοδα του Νατουραλισμού. Αλλά σταματώ εδώ τις σκέψεις και τις απορίες, που μου προκάλεσε η ανάγνωση των τευχών ενός παραδοσιακού θεατρολογικού περιοδικού σε εποχή μετάβασης και σύγχυσης. Ο εκδοτικός οίκος κάνει άψογα τη δουλειά του, και το Υπουργείο Πολιτισμού συνεχίζει να επιχορηγεί, ανεξάρτητα από το περιεχόμενο. Η λύση ίσως να έρθει από τον ίδιο τον Nitsch, ο οποίος ομολογεί σε κάποιο σημείο, πως το οργανιστικό-μυστηριακό θέατρό του δεν είναι αυτοσκοπός: μετά τη μύηση του ανθρώπου στα κατώτερα βιολογικά στάδια του σώματός του ίσως μελλοντικά να μην χρειαστεί πια τα όργια και μυστήρια, για να φτάσει στο γνώθι σ' εαυτόν, αλλά θα είναι πιο ήρεμος, σύνθετος και ευτυχιμένος. Ας ελπίσουμε ότι ο καλλιτέχνης του «βάθους» βλέπει μακριά και η νέα εποχή, στην οποία έχουμε μπει χωρίς να φανεί ακόμα τι είναι, έτσι θα είναι.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ERIKA FISCHER-LICHTE

Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre, Routledge London / New York 2005, σελ. IX+290, ISBN0-415-27676-4.

Με θυσίες συνεχίζει και το επόμενο βιβλίο, το τελευταίο της Fischer-Lichte, την οποία έχουμε παρουσιάσει συχνά στις στήλες των βιβλιοκρισιών της *Παραβάσεως* και η οποία συν-

δυνάξει επιστημονική κατάρτιση με σύγχρονη trendiness. Ο εκδοτικός οίκος, που έχει εκδώσει πολλά βιβλία για σύγχρονα θεατρικά ρεύματα που είναι up to date, διαφημίζει τη μελέτη ήδη στο εξώφυλλο ως «A ground-breaking and compelling study of the twentieth century and its performance cultures». Στην πραγματικότητα πρόκειται για μερικά κεφάλαια της ιστορίας του «θεάτρου του πλήθους» (mass theatre) στον 20^ο αιώνα, ιδωμένα από μια νέα μεθοδολογική σκοπιά, την performance culture, η οποία εκλαμβάνει διάφορες κοινωνικές «τελέσεις» ως συμβολικές παραστάσεις, που εντυπωσιάζουν με τον όγκο τους. Πρόκειται για μια αισθητική αντίδραση στον αστικό ατομικισμό του 19^{ου} αιώνα και τις υποκριτικές θεωρίες του ψυχολογικού ρεαλισμού και της ψυχαναλυτικής του προέκτασης, η οποία συνδυάζεται άμεσα ως δημόσια καλλιτεχνική έκφραση με μια επικρατούσα ιδεολογία σε μια συμβολική παράσταση του ομοιογενούς συνόλου της κοινωνίας. Το ρητό του Eric Hobsbawm για την εποχή των ακροτήτων (*The Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, 1994) ασφαλώς χαρακτηρίζει ανάγλυφα τον 20^ο αιώνα ως ανισόρροπο, ταλαντευόμενο ανάμεσα σε ακραίες εκφάνσεις σε πολιτική, ιδεολογία, πολεμική τεχνολογία, συστηματική γενοκτονία, ανάμεσα σε αντιθετικά κι αντικρουόμενα αισθητικά και επιστημονικά μοντέλα. Μια στρατηγική τελετουργικής παρουσίας της βίας είναι η θυσία: το μοτίβο παίζει καταλυτικό ρόλο ήδη στη δραματολογία της στροφής του αιώνα στα 1900. Από εκεί ξεκινάει και η συγγρ.: παρουσιάζοντας με βάση τις περιγραφές και απηχήσεις στον Τύπο, την παράσταση της *Ηλέκτρας* του Hofmannsthal το 1903 σε σκηνοθεσία του Max Reinhardt με την Gertude Eysoldt στον πρωταγωνιστικό ρόλο ως παθολογικό κρούσμα της ψύχωσης μιας αυτοθυσίας, που συγκλόνισε θεατές και κριτικούς («Prologue: Electra's transgression», σσ. 1 εξ.) - μια ηθοποιός πέρασε τα όρια της υποκριτικής και στην κυριολεξία «θυσιάστηκε» στον απαιτητικό ψυχαναγκαστικό ρόλο της, ο οποίος ξεπέρασε με τη σειρά του τα όρια του ανεκτού στο συμβατικό θέατρο: δεν έπαιξε πια, «ήταν» η παθολογική Ηλέκτρα στην ψυχαναλυτική ερμηνεία του Αυστριακού δραματογράφου.

Το πρώτο μέρος έχει τον κάτω βερύγγουπο τίτλο «The search for origins to outline an utopian vision of the future» και αποτελείται από τρία κεφάλαια, που ασχολούνται με μεγάλες κοινωνικές παραστάσεις και τελέσεις στις αρχές του αιώνα. Το πρώτο κεφάλαιο, «Reconceptualizing theatre and ritual» (σσ. 17 εξ.) ασχολείται με τη στροφή της επιστημονικής προσοχής από το κείμενο στην παράσταση, που ξεκίνησε βασικά ήδη με τον Νίτσε («Η γέννηση της τραγωδίας από το πνεύμα της μουσικής», 1872), και οδήγησε στην ίδρυση της Θεατρολογίας στη Γερμανία, με τον Max Herrmann (1865-1942) να θέσει στο κέντρο της θεατρολογικής μεθόδου την παράσταση κι όχι το δράμα, δίνοντας ήδη στα 1920 τον ορισμό της παράστασης ως μιας μορφής επικοινωνίας (εορτής, παιχνιδιού) ανάμεσα σε ηθοποιούς και θεατές. Εκείνη την εποχή σημειώνεται και η στροφή της βικτωριανής αρχαιολογίας και εθνολογίας στα ritual patterns (Frazer: *The golden bough*, W. R. Smith: *Elementary Forms of Religious Life*, 1912, όπου η θυσία θεωρείται η παλιότερη μορφή τελετής), και ο ορισμός των rites de passages από τον Arnold van Gennep (1909), θεωρίες που είχαν μεγάλη επίδραση στην πολιτισμική ανάλυση, την κοινωνιολογία και εθνολογία/ανθρωπολογία, αλλά και στις κλασικές σπουδές, κυρίως στην Jane Harrison (*Prolegomena to the Study of Greek Religion*, 1903, *Themis*, 1912), η οποία καθόρισε το «δρώμενο» ως thing re-done ή pre-done. Τέτοιες μελέτες οδήγησαν στη γνωστή θεωρία του Gilbert Murray για την τελετουργική απαρχή και βάση της αρχαίας τραγωδίας (και αντίστοιχα για την κωμωδία βλ. Cornford: *The Origin of Attic Comedy*, 1914). Αυτό το νέο ενδιαφέρον για την τελετή και τελετουργία είχε άμεσες επιπτώσεις στο θέατρο: κεφ. 2 «Max Reinhardt's theatre of the Five Thousand» (σσ.

46 εξ.) για τον *Οιδίποδα* 1910 και την *Ορέστεια* 1911. Εδώ η συγγρ. κινείται σε γνωστό πεδίο της θεατρικής ιστορίας, ίσως όχι τόσο οικείο για ένα αγγλοσαξονικό και αμερικανικό αναγνωστικό κοινό. Ο τρόπος παρουσίασης έγκειται στο να δώσει εκτενή λόγο στους κριτικούς του Τύπου και να σχολιάσει ύστερα τις απόψεις αυτές. Κεφ. 3 ασχολείται με ένα άλλο *Massenspektakel*, τους Ολυμπιακούς Αγώνες: «Re-inventing ritual. The Olympic Games» (σ. 69 εξ.), ακολουθώντας κυρίως τις δηλώσεις του ίδιου του P. de Coubertin (*Mémoires olympiques*, Lausanne 1931, *The Olympic Idea* 1966, *Textes Choises*, 3 vols., 1986). Στο κέντρο του ενδιαφέροντος βρίσκονται βέβαια οι σκηνοθεσίες των τελετών έναρξης και λήξης καθώς και η απονομή των μεταλλίων έως το 1936. Το *esprit de sport* θα έπρεπε να δημιουργήσει μια συλλογική ταύτιση με ένα ιδεώδες που συνδέει τους λαούς: η λατρεία του σώματος και της ενέργειας συγκρίνεται άμεσα με τα *mass spectacles* του Reinhardt. Αυτή είναι μια ενδιαφέρουσα νέα προσέγγιση, που προέρχεται από τις *performance studies*, από την ανάλυση του ανθρώπινου πολιτισμού υπό το πρίσμα των τελεστικών στοιχείων. Και στις παραστάσεις του Αυστριακού σκηνοθέτη με τους χιλιάδες κομπάρσους στην αρένα, το Φαίνεσθε του θεάτρου είχε μετατραπεί σ' ένα Είναι των σωμάτων τους, και οι ενιαίες χειρονομίες και φωνές μετέδιδαν μιαν ενέργεια παρόμοια όπως τα σώματα των αθλητών στο διεθνές πλήθος των θεατών. «With regard to Reinhardt's performances, I have argued that the circulation and exchange of energy allowed the spectators to sense the actors and themselves as being present and alive in an unusually intense way; that in experiencing the presence and liveliness of the dynamic and energetic bodies of the actors, the spectators experienced the performers and themselves as embodied minds. In terms of the Olympic Games I shall argue accordingly: the excess of energy displayed by the athletes made the athletes appear to the spectators as embodied minds and, at the same time, aroused in them a sense of themselves as embodied minds. In my view, this new body concept underlying the display of dynamic and energetic bodies is to be regarded as one of the greatest achievements of the period between the turn of the century and World War I» (σ. 81 εξ.). Κατ' αυτόν τον τρόπο οι Ολυμπιακοί Αγώνες ήταν μια διεθνής «τελεστική» απάντηση στην ξέφρενη κούρσα των ιδεολογικών και των εθνοκεντρικών αντιπαραθέσεων, που έβρισκε για την διάρκεια των Αγώνων το διεθνές κοινό.

Ενώ το πρώτο μέρος έδινε έμφαση στην υπερβατική λειτουργία των δημοσίων τελεσεων του πλήθους, το δεύτερο υπογραμμίζει την εθνική ή ιδεολογική του χρήση: τα *mass spectacles* στη Σοβιετική Ένωση μετά την Επανάσταση του 1917, το δήθεν αρχαιογερμανικό *Thing-Spiel* των Εθνο-Σοσιαλιστών στη Γερμανία 1933-36, και οι σιωνιστικές εκδηλώσεις στην Αμερική 1932-46 για την ίδρυση του ισραηλινού κράτους. Και τα τρία παραδείγματα αυτά είναι άκρως ενδιαφέροντα. Η ενότητα αυτή έχει τον τίτλο: «Mass spectacles between the Wars – in search of a collective identity». Μια εκτενής εισαγωγή ασχολείται με την αρχή των *pageants*, δημοσίων εορταστικών παραστάσεων σε ανοιχτό χώρο με μαζική συμμετοχή: αναλύονται δύο παραδείγματα, το «Pageant of Sherbourne» 1905 για τα 1200 χρόνια της πόλης και το «Paterson Strike Pageant» 1913 στη Νέα Υόρκη, μια από τις μεγαλύτερες αντικαπιταλιστικές συγκεντρώσεις στο πρώτο μισό του αιώνα, με 1000 συμμετέχοντες και πάνω από 15.000 θεατές. Βέβαια τα νούμερα αυτά ωχρούν μπροστά στις μεταποστασιακές θεατρικές εκδηλώσεις της Σοβιετικής Ένωσης: «Times of revolution – times of festival. The Soviet mass spectacles 1917-1920» (σ. 97 εξ.). Ο Enveinov κινητοποίησε για την αναπαράσταση της «Κατάληψης των χειμερινών ανακτόρων» οκτώ χιλιάδες συμμετέχοντες και εκατό χιλιάδες θεατές. Και αυτό είναι ένα κεφάλαιο αρκετά γνωστό, αν και υπάρχουν

και ορισμένες αποχρώσεις λιγότερο γνωστές: πως π.χ. ο Λουνατσάρσκυ ήταν εντυπωσιασμένος από τον Βάγκνερ και τον Νίτσε. Αναλύεται in extenso η «Ανατροπή της Αυτοκρατορίας» 1919, που παίχθηκε 250 φορές σε πλατφόρμα τεραστίων διαστάσεων με 2.685 ηθοποιούς, 125 χορευτές, 100 ακροβάτες και 1.750 κομπάρσους. Λιγότερα γνωστά είναι τα γερμανικά φασιστικά αντίστοιχα: «Producing the Volk community – the *Thingspiel* movement 1933-36» (σσ. 122 εξ.). Η ανάλυση συμπεριλαμβάνει «Deutsche Passion 1933», που κυκλοφόρησε το 1934 σε 30.000 αντίτυπα, το «Δράμα του Ιώβ του Γερμανού» 1934 (17.000 ηθοποιοί στο Potsdam, 60.000 θεατές), «Neurode. Ένα δράμα για την γερμανική εργασία», «Ο δρόμος για το Ράιχ» (1935) κι άλλα. Επίσης λιγότερο γνωστό, για τους Ευρωπαίους τουλάχιστον, είναι το επόμενο κεφάλαιο: «Towards the rebirth of a nation – American Zionist pageants 1932-46» (σσ. 159 εξ.). Σε μερικές από αυτές τις εκδηλώσεις συμμετείχε και ο Ράινχαρτ, όταν το 1834 αναγκάστηκε να εγκαταλείψει τη Γερμανία. Αναλύονται: «Israel reborn», «The Romance of a People» (1933), «The Eternal Road» (1937, σίζεται ακόμα το σκηνοθετικό βιβλίο του Ράινχαρτ), «We will never die» (1943), «Tevya the Milkman», «A Flag Is Born», «Israel Reborn» κτλ.

Η ενότητα αυτή κλείνει με μια conclusion (σσ. 197 εξ.), όπου συγκρίνονται όλα τα παραδείγματα από τις διάφορες κατηγορίες στα κοινά τους σημεία. Το τρίτο μέρος «Dismembering tradition» ασχολείται με τη μεταπολεμική εποχή. Ξεκινάει με ένα κεφάλαιο, «Bringing about a crisis» (208 εξ.), για τις εκδηλώσεις εναντίον του πολέμου του Βιετνάμ. Για την Ευρώπη αναφέρεται, περισσότερο από παρεμπιπτόντως, ο Nitsch και το βιεννέζικο Orgy Mystery Theatre (σσ. 210 εξ., βλ. παραπάνω), αλλά και αυτοτραυματίες όπως ο Rudolf Schwarzkogler και κυρίως η Marina Abramovic το 1975 στο Innsbruck, που αυτοβασανίζονταν για δύο ώρες σε τέτοιο βαθμό, που επενέβηκαν οι ίδιοι οι θεατές και τελείωσαν την «παράσταση». Εδώ φτάσαμε από τη «θυσία» στην «αυτοθυσία». Το επόμενο κεφάλαιο στρέφεται πάλι σ' ένα γνωστό θέμα: «The *Bacchae* – dismembering the text» (σσ. 221 εξ.) για το *Dionysus in 69* του Schechner. Κι εδώ συνδυάζονται λεπτομερειακές περιγραφές με τις θεωρητικές τοποθετήσεις του ίδιου του δημιουργού. Το τελευταίο κεφάλαιο, «The rebirth of tragedy out of the chorus» (σσ. 240 εξ.), επιστρέφοντας στον Νίτσε πάλι, αναλύει την παράσταση *TOP DOGS* στη Ζυρίχη το 1997, επηρεασμένη από τις χορογραφικές «ασηήσεις» του Einar Schlee. Σε έναν σύντομο «Epilogue. Renouncing sacrifice» (σσ. 253 εξ.) η συγγο. με μαεστρία ενώνει τα νήματα των παραδειγμάτων και τα συνυφαίνει με ευρύτερες τοποθετήσεις για τις performances: ότι στις μεγάλες κοινωνικές τελέσεις στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα γίνεται φανερό κάτι που εμφανίζεται και στις σύγχρονες μορφές τελεστικών τεχνών: ότι δεν έχει τόσο σημασία, αν και ποιο δεδομένο περιεχόμενο παρουσιάζεται, αλλά το ότι το «τι» διαμορφώνεται κατά τη διάρκεια της ίδιας της παρουσίας. Και επίσης: το spettacolo δημιουργεί μια πρόσκαιρη «κοινότητα». Αλλά η τελετουργία, που έχει αυτό το επιθυμητό αποτέλεσμα της δημιουργίας μιας έστω πρόσκαιρης «κοινότητας», δεν χρειάζεται σήμερα πια να είναι η θυσία, όπως ήταν η κύρια θεματική κατά τον 20^ο αιώνα. «While the theories on sacrifice from the turn of the century until almost the end of the twentieth century insist that there is an indissoluble connection between the evolution of a community and sacrifice, contemporary communities conceived as temporary, ever-changing communities demonstrate that such a connection is not mandatory. / In post-industrial societies this type of community may be welcomed as the most suitable since it does not restrict the individual's freedom and yet serves higher needs for communal experience. In traditional societies, however, it might be seen as a threat posed by Western culture in the process of globalization. To some, it might seem attractive to draw from and revive the old cultural pat-

tern of sacrifice and self-sacrifice in order to confirm the own traditional community, in order to prove its supremacy over the Western model – to become a ‘martyr’ for the sake of the traditional community and its values» (σ. 257). Εδώ γίνονται νύξεις για τελειώς σύγχρονες καταστάσεις. Και συνεχίζει: «Looking back at twentieth century Western culture – an age of extremes abundant with war, catastrophe and all kinds of violence in crimes and madness – the utopian vision of a community theatre devised and realized not only in the ‘religious’ plays between the wars, but even in Reinhardt’s performances, stands out as an ambivalent shining star, spreading light and hope in a world of darkness and partly even supporting dangerous political strategies. In any case, it highlighted two characteristics of a possible community which theatre, in particular, is able to bring out. First, to be self-organizing and self-organized, and second, as something that lasts only temporarily. As we have seen, a performance is able to bring forth a community of actors and spectators by processes of self-organization that do not demand any kind of sacrifice, *per se*. In the mass spectacles between the wars, it was the underlying ideologies, the secular religions and their semiotic background that asked for sacrifices. However, in the performance itself it was the performative enactment of shared experiences that allowed for a community to come into existence, that inspired a communal experience to emerge» (σσ. 257 εξ.).

Στη μελλοντική διάσταση η συγγρ. υπογραμμίζει, ενάντια στις πρακτικές του 20^{ου} αιώνα, μια ορθολογική χρήση των «τελέσεων», που δεν χρειάζονται, για να είναι αποτελεσματικές, το αίμα, είτε ως θυσία, βασανισμός, δημόσια εκτέλεση ή ταυρομαχία. Βλέπει δηλαδή στις performances κι ένα όργανο αυτοπροσδιορισμού και αυτοέκφρασης της κοινότητας, ανεξάρτητα από το εκάστοτε περιεχόμενο, μια μέθοδο οργάνωσης και συντονισμού κοινωνικών δομών (θα είχε ενδιαφέρον μια σύγκριση με την αντίληψη του social drama του Victor Turner). Μια τέτοια «χρηστική» διάσταση κυριαρχεί στην κατακλείδα του βιβλίου: «That is to say that two features are characteristic of all theatrical communities: they result from processes of self-organization and can last only temporarily. Thus, in retrospect, such performances show theatre to be a kind of laboratory in which a new concept of community was developed and tried out – a concept that could be fruitfully applied to modern societies, irrespective of whether they were industrial or post-industrial ones. It is the reconceptualization of theatre which emphasizes the relationship between actors and spectators, i.e. the auto-poetic feedback loop, through which any performance comes into being, that allows for such communities. As long as scholars continued to identify a particular ideology, to discover a particular symbolic meaning, a message, conveyed in these performances; as long as the semiotic level was stressed, this particular potential of theatre to develop a new concept of community remained hidden and concealed. Or if it was discovered, it seemed contaminated by the particular ideology that went with it. Only when focusing on the performative level does this potential come to the fore and unfold before our eyes. The concept of community which Reinhardt’s theatre already developed, the concept of a theatrical community in modern and especially, in post-industrial societies, seems to be the only conceivable one. It is a community that comes into being in and through processes of self-organization and therefore cannot last but for a very limited time span only. Whether this kind of community will suffice or stabilize our societies, remains to be seen» (σ. 258).

Πέρα από τις μελλοντολογικές και κοινωνιολογικές speculaciones παρατηρεί κανείς την «εργαστηριακή» διάσταση και λειτουργικότητα που αποδίδει η συγγρ. στο σύγχρονο θέατρο, τη διάσταση της συνεύρεσης συμμετεχόντων και θεατών σ’ ένα συμβάν, ανεξάρτητο από το περιεχόμενό του. Αυτή η ανεξαρτησία του ερευνητικού ενδιαφέροντος από το περιεχόμε-

νο, το θέμα και τις μορφές επικοινωνίας σημαίνει μια πλήρη αποστροφή προς το σημειωτικό μοντέλο, το οποίο η ίδια συγγρ. είχε επεξεργαστεί το 1983 με τόσο εύλωτο και παραστατικό τρόπο σε ειδική τρίτομη μονογραφία. Αλλά αυτή η στροφή είναι ενδεικτική για την πορεία που παίρνει η σημερινή θεατρολογική θεωρία, ακολουθώντας, θέλει δεν θέλει, τη θεατρική πρακτική. Ο τόμος κλείνει με τις σημειώσεις (σσ. 259 εξ.), τη βιβλιογραφία (σσ. 271 εξ.), ένα ευρετήριο όρων και πραγμάτων (σσ. 282 εξ.) κι ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 286 εξ.).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

JOHN DILLON / S. E. WILMER (eds.)

Rebel Women. Staging Ancient Greek Drama Today, Methuen, London 2003, σελ. XXV+272, 10 εικ., ISBN 0-413-77550-X.

Η βιβλιογραφία για τις ιστορικές ή σύγχρονες παραστάσεις αρχαίου ελληνικού δράματος αυξάνεται με γρήγορους ρυθμούς και τελείως δυσανάλογα με το παρελθόν, σαν να έχει βρει η Κλασική Φιλολογία ένα νέο πεδίο δράσεως, το οποίο την γοητεύει και την οδηγεί μακριά από τα παραδοσιακά πεδία της έρευνάς της και λειτουργεί ευεργετικά όχι μόνο για τον ερευνητικό ενθουσιασμό αλλά για το μέλλον της κλασικής παιδείας γενικότερα, στο βαθμό που οι θεματολογικές επιλογές της σκηνικής πρακτικής αποτελούν ένα βαρόμετρο επικαιρότητας και ένα εχέγγυο του ευρύτερου ενδιαφέροντος. Η εντακτική ενασχόληση με τις σύγχρονες ερμηνείες της αρχαίας τραγωδίας κυρίως απομυθοποιεί και ορισμένους «μύθους» της ερμηνείας της και θέτει νέες ερωτήσεις, που δείχνουν τα κλασικά έργα υπό ένα διαφορετικό φως. Π. χ. οι ερμηνείες που κυριαρχούσαν στις δεκαετίες 1970 και 1980 υπό την επήρεια του φεμινισμού, πως τα τραγικά έργα κρατούν εν γένει μια σχεδόν μισογνική στάση και περιορίζουν τη γυναίκα στο σπίτι και την καταδικάζουν στην αφάνεια, όπως ακριβώς και στην αρχαία κοινωνική πραγματικότητα, ή την εξοστρακίζουν σε υποδεέστερους κοινωνικούς ρόλους (βλ. π. χ. S. B. Pomeroy: *Goddesses, Whores, Wives, and Slaves: Women in Classical Antiquity*, New York 1975), ενώ νεότερη έρευνα υπογραμμίζει, πως η αρχαία τραγωδία δείχνει μια ολόκληρη σειρά από γυναίκες, που επαναστατούν ενάντια στις ισχύουσες πατριαρχικές νόρμες και μερικές φορές βιαιοπραγούν κιόλας εναντίον του ανδρικού κόσμου: Αγαθή, Μήδεια, Κλυταιμνήστρα, Εκάβη, οι Ικέτιδες, οι Δαναΐδες κτλ. (βλ. σε επιλογή: H. P. Foley: *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton 2001, F. I. Zeitlin: *Playing the Other: Gender and Society in Classical Greek Literature*, Chicago 1996 κτλ.). Ο τόμος αυτός είναι τόμος τιμητικός για τη Marianne McDonald, η οποία όχι μόνο χρηματοδότησε το *Thesaurus Linguae Graecae*, αλλά συνέβαλε σημαντικά στο ερευνητικό πεδίο των σύγχρονων και ιστορικών ερμηνειών της κλασικής τραγωδίας: μετά τη διδακτορική της διατριβή, *Terms of Happiness in Euripides*, Göttingen 1978 δημοσίευσε ένα πρωτοποριακό, για την εποχή του, βιβλίο: *Euripides in Cinema: The Heart Made Visible*, Philadelphia 1983, όπου γνώρισε στον κόσμο της Κλασικής Φιλολογίας για πρώτη φορά τις ταινίες του Μιχάλη Κακογιάννη. Ακολούθησε το 1992 το *Ancient Sun, Modern Light: Greek Drama on Modern Stage*, New York 1992, που αποτελείται κυρίως από συνεντεύξεις σκηνοθετών και ερμηνευτών (βλ.