

του αιώνα μας: Ο Frank Wedekind και το *Ξύπνημα της νύχτης*», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 223-256, 455), ενώ στη σκηνή του συνεδρίου των καθηγητών είναι φανερό πως πρόκειται για καρικατούρα όχι πραγματικότητα. Οι σατιρική υφή του όλου έργου όμως μπορεί να αποδειχτεί και σε πολλά άλλα επίπεδα και σε όλες τις κατηγορίες προσώπων: στα κορίτσια, τα αγόρια, τους δικούς τους, στους εκπροσώπους της δημοσιότητας. Η συγγρ. αναρωτιέται επίσης, αν υπάρχει κάτι σαν σατιρικό-τραγικό στοιχείο (σσ. 106 εξ.). Σατιρικές παρουσιάζονται και οι διαπροσωπικές σχέσεις: σατιρική είναι και η χρήση της γλώσσας, η οποία συχνά είναι ανάρμωση, υπερβολική, η γλωσσική έκφραση βρίσκεται σε αντίθεση με το περιεχόμενο ή και σε αντίθεση με τη δραματική κατάσταση. Το συνέδριο των καθηγητών είναι τελείως γκροτέσκ, ένας εφιάλτης ενός δικαστηρίου, όπου η σατιρική διάσταση διαφαίνεται ήδη από τα ονόματά τους. Ακόμα και στο λόγο των νεαρών σατιρίζεται η ουμανιστική μόρφωση. Τελείως γκροτέσκ είναι άλλωστε η σκηνή στο νεκροταφείο με τον άγνωστο μεταμφιεσμένο κύριο (που έδωσε αφορμή για λογής ερμηνείες, στην πρεμιέρα τον έπαιξε ο ίδιος ο Βέντεκιντ) και το νεκρό Μόριτς που εμφανίζεται στον τάφο του με το κεφάλι του στο χέρι.

Με παρόμοιο τρόπο αναλύεται και το *Οαρά – η σάτιρα της σάτιρας* (σσ. 158 εξ.), όπου ήδη από τον τίτλο διαφαίνεται το μετα-επίπεδο της ερμηνείας: ο Βέντεκιντ γράφει μια σάτιρα για τη σάτιρα, δηλαδή τον κόσμο των σατιρογράφων, εκδοτών και συντακτών ενός σατιρικού περιοδικού. Και εδώ ξεκινάει με την πρόσληψη και προχωρεί στην ανάλυση, και στο τέλος στη διατύπωση της θεωρίας της σάτιρας κατά Βέντεκιντ. Ο τόμος τελειώνει με μια σύνοψη (σσ. 219 εξ.) και τη βιβλιογραφία (σσ. 224 εξ.). Η σύζευξη σάτιρας και δραματικού είδους οδήγησε σε μια ανανέωση της δραματικής γραφής στη στροφή του αιώνα, και δεν είναι τυχαίο, πως η ουσιαστική πρόσληψη του Βέντεκιντ γίνεται πολύ αργότερα, μόλις στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

YANA MEERZON

The Path of a Character. Michael Chekhov's Inspired Acting and Theatre Semiotics, Peter Lang, Frankfurt/M. etc. 2005 (Heidelberger Publikationen zur Slavistik. B. Literaturwissenschaftliche Reihe, vol. 29), σελ. 338, 11 εκ., SBN 3-631-53096-X.

Υπάρχει ένα όλο αυξανόμενο, πρόσφατα, ενδιαφέρον για τις υποκριτικές θεωρίες του Μιχαήλ Τσέχωφ (1891-1955), ανιψιού του Άντονιν, μαθητή του Στανισλάφσκι και ύστερα, επί σταλινισμού, ηθοποιού και δάσκαλου υποκριτικής στην Αγγλία και την Αμερική, υποκριτικές θεωρίες που ξεκινούν από την ολότητα σώματος – ψυχής – πνεύματος, και λαμβάνουν υπόψη τη φαντασία, τον ιδεατό ρόλο και τους ίδιους τους θεατές. Ο «εμπνευσμένος» υποκριτής βλέπει τον εαυτό του ως θεατή, και στη δημιουργία του ρόλου του αναρωτιέται συνεχώς, πώς θα αντιδρούσαν οι θεατές του. Λίγες φωτογραφίες τεκμηριώνουν αυτή την καταπληκτική ικανότητα μεταμόρφωσης (ως Skid στο έργο *Aristen* του Max Reinhardt 1929, ως Ivan the Fool στην παράσταση *The Castle Awakening* στο Παρίσι το 1931, ως Hamlet στη Μόσχα το 1924, ως Skorokhodov στη βουβή ταινία *A Man from the Restaurant* το 1927 στη Μό-

σχα, και ως Brulov μαζί με την Ingrid Bergman στην ταινία *Spellbound* του Alfred Hitchcock 1945). Οι δικές του θεωρίες της «εμπνευσμένης υποκριτικής» βρίσκονται στο σταυροδρόμι πολλών σχετικών θεωριών της εποχής, από τον Στανισλάφσκι στον Laban, και η προκειμένη μονογραφία τις συνδέει με τη σημειωτική θεωρία του θεάτρου, όπως διαμορφώθηκε στην Πράγα του Μεσοπολέμου. Τα βασικά του γραπτά είναι η πραγματεία *To the Actor. On the Technique of Acting*, New York 1953, γράφτηκε αρχικά στα γερμανικά γύρω στα 1930 στο Βερολίνο, ξαναγράφηκε στα τέλη της δεκαετίας του 1930 στα αγγλικά, όταν δίδασκε υποκριτική στο Dartington Hall. Το 1942 πήγε στην Αμερική, αλλά δεν βρήκε εκδότη λόγω της «πνευματώδους» γλώσσας της (εμπνευσμένη από τον αυστριακό φιλόσοφο και παιδαγωγό Rudolf Steiner, που μιλούσε για ένα Ανώτερο Εαυτό). Μετά το θάνατο του Τσέχοφ, φίλοι και μαθητές εξέδωσαν σημειώσεις του, σε δύο τόμους: *To the Director and Playwright*, New York 1963, και *Lessons to the Professional Actor*, 1985. Το 1991 ο Mel Gordon εξέδωσε την αρχική version του *On the Technique of Acting* του 1942, που υπάρχει και σε ρωσική έκδοση του 1946. Η έκδοση του 1953 π.χ. δεν έχει τις περιγραφές και την ερμηνεία του Άμλετ. Έχει εμφανιστεί ακόμα ένας άλλος τόμος, του M. Powers: *Michael Chekhov. On Theatre and the Art of Acting. The Six Hour Master Class: A Guide to Discovery with Exercises. Accompanied by Lectures Recorded by Michael Chekhov in 1955 (Four Tapes)*, New York 1992. Από την αναφορά των στοιχείων αυτών διαφαίνεται ήδη το αυξημένο ενδιαφέρον στα τελευταία 20 χρόνια του 20^{ου} αιώνα. Ας προσθέσω και μια επιλεγμένη βιβλιογραφία (παραλείποντας τις ρωσικές εργασίες): C. Lendley Black: *Michael Chekhov as Actor, Director and Teacher*, Ann Arbor 1987, G. Boner: *Tschechow M. Werkgeheimnisse der Schauspielkunst*, Zürich 1979, S. Callow: «Foreword», στον τόμο: M. Chekhov: *To the Actor. On the Technique of Acting*, London 2002, . F. Chamberlain: «Michael Chekhov on the Technique of Acting», στον τόμο: A. Hodge (ed.): *Twentieth Century Actor Training*, London 2000, σσ. 79-98, V. Ivanov: «Michael Chekhov and Russian Existentialists», στον τόμο: L. Senelick (ed.): *Wandering Star*, Iowa 1992, σσ. 140-158, N. Kindelan: *The Theatre of Inspiration. An Analysis of the Acting Theories of Michael Chekhov*, DAI 1977, A. Law: «Chekhov's Russian Hamlet, 1924», *The Drama Review* 27, 1983, σσ. 34-45, H. Scolnikov: «Chekhov's Reading of Hamlet», στον τόμο: *Reading Plays. Interpretation and Reception*, Cambridge 1991, σσ. 192-206 κτλ.

Η Introduction (σσ. 13 εξ.) εξηγεί το θεωρητικό πλαίσιο της εργασίας: να ερμηνευτεί η υποκριτική θεωρία του Τσέχοφ με τα εργαλεία της θεατρικής σημειωτικής, όπως έχει διαμορφωθεί από τη Σχολή της Πράγας στον Μεσοπόλεμο και μετά. «The aim of this book then is to apply the semiotic framework to Chekhov's inspired acting and render semiotically Chekhov's *stage mask*, *Psychological gesture*, *imaginary body* and *imaginary centre*, among this other concepts» (σ. 33). Για το σκοπό αυτό ο συγγρ. καταφεύγει και σε ρωσικά αρχεία και στα αρχεία του Dartington Hall. Το πρώτο κεφάλαιο, «Stage figure versus stage mask» (σσ. 37 εξ.) ξεκινάει με μια ανάλυση της «εμπνευσμένης υποκριτικής», όπως διατυπώνεται στο βιβλίο του 1953, που βασίζεται σε τριάντα χρόνια πρακτικής δουλειάς και διδασκαλίας. Για την περιγραφή της ουσίας της «μεθόδου» δίνει το λόγο στον ίδιο το μελετητή: «*To the Actor* analyzes and theorizes the actor's activity on stage both as creating an aesthetic object – a stage mask – and as a theatre language, comprising a special type of communication between the stage and the audience. Chekhov's book offers an actor a path to his/her future character: a stage mask or a stage figure. It presents a number of tools and devices for an actor on how to attain his/her particular, individual verisimilitude on stage. It challenges the actor's imagination in order to free his/her mind and body, and to open them up for experiment and joy of creativity. / Chekhov's model of inspired acting can be seen as a double-layered circular struc-

ture [...], representing two closed systems, one within the other. It is a flexible scheme of devices, any of which could be chosen by an actor as his/her starting point of characterization. Therefore, since Chekhov's technique is a circle, a self-closed, inclusive structure, it is almost impossible to separate one element from another. In order to achieve a state of inspired acting, a student using Chekhov's circle needs to incorporate in his/her characterization all the components of the technique in a free arrangement. / The aim of inspired acting is to create a stage mask through different techniques of characterization, which are based on psycho-physical peculiarities of a character including its imaginary body and imaginary centre, or a point of gravity. Chekhov's stage mask, a product of the actor's activity and an aesthetic object, is a dialectic structure, which embraces both the actor's I and body, and the character's I and body. Built on the idea of the actor's ability to recognize the twofold arrangement of his/her artistic consciousness in the process of creating a character, Chekhov's method seeks to educate an actor to achieve on stage full transformation, and to become free from his/her consciousness, looking upon his/her stage mask as if from aside. Chekhov further suggests actors not only see and hear their future single stage figures, but also see and hear the future stage figures of each separate scene» (σ. 36). Η δυσκολία της κατανόησης τεχνικών της υποκριτικής με γενικές περιγραφές και λόγια μόνο είναι και εδώ φανερό. Ο ηθοποιός έχει τέσσερις «αδελφούς», αισθήματα: «1) *feeling of Ease* – the alternative to Stanislavski's relaxation exercises; 2) *feeling of Form* – the actor's awareness of his/her body moving in space; 3) *feeling of Beauty* – the actor's inner sensibility to harmony in a work of art; and 4) *feeling of the Whole* – the actor's knowledge of the artifact's dynamic form, which is perceived by a spectator» (σ. 40). Βασική έννοια στην «εμπνευσμένη» υποκριτική είναι η έννοια της «ψυχολογικής χειρονομίας», που αφορά ολόκληρο το σώμα: είναι κίνηση ρυθμική, ορατή και μη-συναισθηματική. «Chekhov's new actor is to be controlled by his/her *feeling of truth and style*, which are tightly interconnected.. Chekhov's feeling of truth is opposite to that of Stanislavski. It is highly theatrical and embraces the concept of style, according to its genre, which could be tragedy, drama, melodrama, farce, comedy and clowning. Chekhov's technique requires that an actor not be 'true to life', but be true to his/her psycho-physiology, to the given circumstances of a play, to the historical style of a period piece, to the genre of the play, to the directorial style of a production, and to the character's psychology as well as that of other surrounding characters» (σ. 40). Ο ηθοποιός πρέπει να καλλιεργήσει δύο ξεχωριστές συνειδήσεις: του υποκριτή και του θεατή, που βλέπει τον εαυτό του στην παράσταση. Στην έννοια του ρυθμού και της αρμονίας οι απόψεις του συγγενεύουν με την «ευρυθμία» του Steiner, τη ρυθμική γυμναστική του Dalcroze, τις χρονογραφίες του Laban και την αισθητική του Volkonskii.

Αυτό το concept of acting με τις φιλοσοφικές του διαστάσεις συγκρίνεται στη συνέχεια με τη θεατρική σημειωτική της Σχολής της Πράγας (σσ. 41 εξ., βλ. συνοπτικά στον Β. Πούχχερ: *Σημειολογία του θεάτρου*, Αθήνα 1985). Ο Τσέχωφ βέβαια εισάγει και μια άλλη έννοια, που προέρχεται από την «ανθρωποσοφία» του Steiner, τον «υψηλότερο εαυτό». Στη δημιουργία ενός θεατρικού ρόλου συνυπάρχουν τρία στρώματα συνείδησης: η καθημερινή του ηθοποιού, ο «υψηλότερος Εαυτός» του, και το Εγώ του σκηνηκού χαρακτήρα. Αυτό αγγίζει βέβαια τη μεταφυσική. Το σημείο αυτό εξηγείται κάπως περισσότερο σε άλλο χωρίο: «Chekhov's stage mask includes the notion of an ideal image of a future stage figure, origination in the actor's imagination. It reflects and embraces the vision of the playwright (dramatis persona), the actor's ideal image, and the audience's expectations toward the stage figure». Το «σκηνικό προσώπείο» του Τσέχωφ δεν πρέπει να συγχέεται με τη μάσκα της

Commedia dell'arte: εκεί ο ηθοποιός είναι φυλακισμένος σε μια τυποποιημένη έκφραση. Αντίθετα: «Chekhov's mask is created to evoke the actor's artistic individuality; it is employed to examine and present the complexities of a character's psychology, an actor's viewpoint, and a spectator's reception. It is a product of an actor's imagination and physicality. It is a new state, which appears fresh and unexpected each time during the course of a performance. / In the process of creating a stage mask, Chekhov teaches the actor to imagine the character's body, movements, psychology and mode of behavior, thus defamiliarizing the actor's I. Chekhov emphasizes the simultaneous presence of both the memory of real objects and the ideal 'mental image' of the object depicted in the actor's mind. The actor forms this ideal mental image on the basis of a literary source. The next step, according to Chekhov, is the actor's presentation or *aktualizace* of the image on stage, within his/her own physical peculiarities. / Chekhov's theory of imitation is the primary device for the actor's transition from the imaginary character formed in his/her imagination to a stage mask. This transition is in fact the actor's mimetic an aesthetic activity. It is simultaneously the actor's stage action and its product» (σ. 61). Χωρίς τις λίγες φωτογραφίες όμως θα ήταν δύσκολο να κατανοήσει κανείς τη «μέθοδο». Σημαντικός παράγοντας είναι και το «κοινό», που φαντάζεται ο ηθοποιός κατά τη διαδικασία της δημιουργίας του ρόλου: «η μεγάλη καρδιά» του κοινού, τη συναισθηματική μέθεξη, στην οποία απευθύνεται και την οποία πρέπει να καλλιεργήσει. «The most important function of an imaginary audience is to force an actor to experience a sense of distance, and to be able to see from aside or above his/her future character during the preparatory period. It focuses the actor's attention on the outer/bodily expressions of his/her stage mask, which eventually leads him/her to focus on its inner feelings and emotions. In other word, rehearsing a play with an imaginary audience in mind helps the actor formulate his/her attitude towards the character and visualize its outer forms [...]. It also brings the problem of the aesthetic value of the actor's artistic product to his/her attention. Thereby, Chekhov's stage mask is not a tangible product or a technical device only. It is the result of an actor's psycho-physical and aesthetic activity» (σσ. 62 εξ.).

Κατ' αυτόν τον τρόπο ο Τσέχωφ συνεχίζει και ξεπερνάει το «σύστημα» Στανιλάφσκι και δείχνει κάποιες βασικές ομοιότητες με την «Über-Marionette» του Edward Gordon Craig (σσ. 72 εξ.). Το όραμα του Άγγλου σκηνοθέτη εξηγείται από την ερημεία της ιστορικής παράστασης του Άμλετ το 1912 στο Θέατρο Τέχνης του Στανισλάφσκι. Γίνεται επίσης σύγκριση με το θεατρικό έργο του Βαχτάνγκοφ, και με τη «διαλογικότητα» στη λογοτεχνική θεωρία του Μπαχτίν. Ιδιαίτερα ενδιαφέρον είναι και το κεφάλαιο της συνεργασίας του Τσέχωφ με τον Max Reinhardt στο Βερολίνο το 1928, όταν έφυγε πλέον από τη Ρωσία: παίζει το ρόλο του clown Skid στο έργο *Artisten* (1929) και το ρόλο του ρώσου πρίγκιπα Κονγκιακόβιτς στην εξορία, στο έργο *Phea* του Fritz von Unruh (1930). Έμαθε πολλά από την σχεδόν αυτοσχεδιασμένη διδασκαλία του Ράινχαρτ κατά τις πρόβες, αλλά το δικό του «σύστημα» είναι πιο συστηματικό.

Ακολουθεί το δεύτερο κεφάλαιο: «Semiotics of Actor's Body: Chekhov on Atmosphere and Space in Theatre Performance» (σσ. 95 εξ.). «Ατμόσφαιρα» είναι μια βασική έννοια στην υποκριτική θεωρία του Τσέχωφ: είναι η σφαίρα μέσα στην οποία διαδραματίζεται η επικοινωνία μεταξύ ηθοποιών και θεατών. Βασίζεται στην εκπομπή ενέργειας (radiation) του ηθοποιού, με περιεχόμενο «*loving and giving*». Σημαντική στρατηγική στην δημιουργία αυτής της έντασης της μέθεξης είναι η παύση, όπου μόνο το σώμα «μιλάει» και το σώμα «νι-ώθει». Έτσι η ατμόσφαιρα είναι η ψυχή κάθε παράστασης. Όμως δεν δημιουργείται μόνο στην επικοινωνία μεταξύ σκηνης και πλατείας, αλλά και με τη διαμόρφωση του σκηνικού

και θεατρικού χώρου, με ερμηνευτικές γραμμές της σκηνοθεσίας κτλ., δηλαδή το πώς κινείται το σώμα του ηθοποιού στο χώρο και τον δημιουργεί με τις κινήσεις του. Στο σημείο αυτό γίνεται μια σύγκριση με τη «βιο-μηχανική» μέθοδο του Μέγερχολντ (σσ. 116 εξ.): η μέθοδος του Τσέχοφ είναι πιο «μεταφυσική» ο ηθοποιός πρέπει να φτάσει στο «φανταστικό κέντρο» (imaginary centre) του σκηνικού χαρακτήρα που υποδύεται. Επίσης προσφέρεται μια σύγκριση με τις απόψεις του Volkonskii για το ρυθμό και την κίνηση (σσ. 126 εξ.), που βασίζονται στις απόψεις της «ευρυθμίας» του Dalcroze και του εκφραστικού χορού στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, και συνδέει τον Τσέχοφ με τον Laban. Αυτές τις απόψεις γνώρισε στο Dartington Hall στην Αγγλία, όπου συνεργάστηκε το 1938 με τον Laban.

Το τρίτο κεφάλαιο στρέφεται από το σώμα του ηθοποιού στη φωνή του: «Semiotics of Actor's Voice: Chekhov on Language, Rhythm and Gesture in Theatre Performance» (σσ. 145 εξ.): η σημασία των ήχων, της ποιότητας της φωνής, τεχνικές χαρακτηρισμού μέσω της φωνής, η «ευρυθμία» του Steiner σε σχέση με τον Τσέχοφ, η παραγωγή «The Castle Awakening» το 1930 στο Παρίσι. Ειδικό κεφάλαιο αφιερώνεται στην ερμηνεία του Άμλετ: «Michael Chekhov Creating the Hamlet Stage Figure» (σσ. 191 εξ.). Αυτή η παραγωγή έγινε το 1924 στο Θέατρο Τέχνης Β' της Μόσχας και έχει όλα τα χαρακτηριστικά του ρωσικού εξπρεσιονισμού της φάσης αμέσως μετά από την Επανάσταση. Η μορφή του σαιξπηρικού Πρίγκηπα της Δανίας έχει μια ειδική ιστορία στη Ρωσία (σσ. 194 εξ.), και κάθε ερμηνεία κουβαλάει ένα ιστορικό φορτίο με το οποίο διαλέγεται· δεν ήταν μόνο η πρόσφατη παραδασαση του Craig το 1912, αλλά και το 1924 ο Alexander Moissi έκαμε μια τουρνέ στη Ρωσία και η ερμηνεία του έκανε μεγάλη εντύπωση. Το Θέατρο Τέχνης Β' της Μόσχας εγκαινιάζεται στις 20 Νοεμβρίου 1924 με την παράσταση του Άμλετ με τον Τσέχοφ ως σκηνοθέτη και πρωταγωνιστή. Όπως είναι φανερό, η μονογραφία δεν ακολουθεί χρονολογική τάξη, αλλά προχωράει από τη θεωρητική γραφή και τη διδασκαλία της υποκριτικής στην ερμηνεία και σκηνοθεσία του ίδιου του Τσέχοφ, για να δια φωτίσει τη μέθοδό του. Έτσι το πέμπτο κεφάλαιο, «Michael Chekhov Creating a Film Figure» (σσ. 227 εξ.) παρακολουθεί την ερμηνεία του ως Brulov, Ρώσου καθηγητή ψυχιατρικής, στην ταινία του Hitchcock *Spellbound* (1945). Η θεωρία της «εκπομπής» (radiation) και μέθεξης στον κινηματογράφο λειτουργεί βέβαια αλλιώς, γιατί η επικοινωνία είναι μονομερής. Ωστόσο η Ρωσία έχει παράδοση στο βουβό κινηματογράφο από το 1896, και ο Τσέχοφ είχε πρωταγωνιστεί ήδη στην ταινία *A Man from the Restaurant* το 1927 του Ιakov Protazanov, ακριβώς την εποχή και των ταινιών του Eisenstein.

Ακολουθεί ο Conclusion (σσ. 263 εξ.): «The name and the ideas of Michael Chekhov, the actor, the director and the pedagogue, belong to the 20th century directorial theatre. Although in the traditions of the last century theatre it is the director who is seen as the mediator between the stage and the audience, the link between the work of art and the collective recipient, Chekhov's vision of the actor's craft in its aesthetic, psychological, social, educational, directorial and historical functions makes his technique universally applicable. Chekhov's technique suits any type of theatrical or cultural communication. Chekhov's method stimulates the ingenious impulse both in the theatre professionals working in the rehearsal hall and in any individual involved in any theatrical or other type of creative activity» (σσ. 263.). Ο Τσέχοφ καλλιέργησε την ιδέα του αυτο-περφεκτισμοσμού του ηθοποιού στο δρόμο του να γίνει ένας «νέος άνθρωπος». Ο βασικός του στόχος είναι καθαρά ιδεαλιστικός, το σύστημά του ένα σύστημα του ιδανικού θεάτρου, που αποβλέπει στην ταύτιση του πραγματικού σώματος του ηθοποιού με το φανταστικό σώμα του σκηνικού χαρακτήρα. «The artistic program of Chekhov's international theatre was idealistic. It was based on

three fundamental principles: to employ the sound narrative instead of a tradition verbal text, to use the archetypal structures of the folktale, and to utilize the international signs of body language» (σσ. 267 εξ.). Αυτό το «σύστημα» συνδυάζεται με μια σειρά από «σχολές» υποκριτικής που υπήρχαν από την αρχή του αιώνα (Στανισλάφσκι, Steiner, Craig, Meierhold, Reinhardt, Laban κτλ.), αλλά τον συνδέει και με πιο σύγχρονες εκφάνσεις και εξελίξεις (Grotowski, Barba, Schechner, Lecoq κτλ.). Ακολουθούν οι σημειώσεις (σσ. 271 εξ., και με ρωσικά παραθέματα στα κυριλλικά), η βιβλιογραφία (σσ. 317 εξ.), το ευρετήριο (σσ. 335 εξ.). Πρόκειται για μια εξαιρετική μονογραφία, που οδηγεί ιστορικά και μεθοδολογικά σε βάθος και μας παρουσιάζει άλλη μια συναρπαστική μορφή της ρωσικής πρωτοπορίας, που ως τώρα δεν έχει προσεχθεί αρκετά. Ωστόσο η ανάγνωση του τόμου δεν απαλλάσσει από το διάβασμα των ιδίων των γραπτών του Μιχαήλ Τσέχωφ, για να σχηματίσει κανείς μια ευκρινέστερη ιδέα για τη «μέθοδο» του, η οποία έχει και μεταφυσικές και μυστικιστικές διαστάσεις.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Π. Δ. ΜΑΣΤΡΟΔΗΜΗΤΡΗΣ

Τα «καλά εργαλεία»: ένας συστηματικός χάρτης
της νεοελληνικής φιλολογίας

Π. Δ. Μαστροδημήτρης, Εισαγωγή στη νεοελληνική φιλολογία,
έβδομη έκδοση, Εκδόσεις Δόμος 2005, σσ. 803

Έργο ζωής, που οφείλει την αρχική του σύλληψη στις ανάγκες της ακαδημαϊκής διδασκαλίας και εμπεριέχει τα χαρακτηριστικά γνωρίσματα ενός «έργου εν προόδω» (work in progress), είδε για πρώτη φορά το φως της δημοσιότητας το 1974. Έκτοτε ακολούθησαν σε τακτά διαστήματα αναθεωρημένες και επηυξημένες εκδόσεις, με την προσθήκη όχι μόνον βιβλιογραφικών λημμάτων και πληροφοριών αλλά και νέων κεφαλαίων, διευρύνοντας κάθε φορά αισθητά το εύρος και την υφή των πληροφοριών. Ο συγγραφέας ελάμβανε σοβαρά υπόψη του τις εκάστοτε παροτρύνσεις της κριτικής, άκουγε με προσοχή τις υπομνήσεις νεοελληνιστών, προσφέροντας με ολοένα και μεγαλύτερη πληρότητα μια δεξαμενή γνώσεων.

Αυτή η κοπιώδης συναγωγή και επεξεργασία των στοιχείων που συνθέτουν έναν πολύμορφο χάρτη και σκιαγραφούν το τοπίο και την ευρυχωρία των νεοελληνικών φιλολογικών σπουδών από τη γένεσή τους ως σήμερα οφείλεται στην υπομονή και ατέρμονη επιμονή του Παναγιώτη Δ. Μαστροδημήτρη, Ομότιμου σήμερα Καθηγητή της Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών. Υπομονή, επιμονή και συστηματικότητα συνιστούν την ουσία και τις αρετές του εγχειρήματος.

Θα ήθελα καταρχήν να σταθώ σε μια παρατήρηση του Γ. Π. Σαββίδη (1966), με αφορμή τον αριθμητικό προσδιορισμό των νεοελληνιστών από τον Εμμ. Κριαρά, το 1964: «Είκοσι περίπου είναι οι [Έλληνες] μελετητές της νεοελληνικής γραμματείας». Επ' γνώση λοιπόν μιας ολιγάριθμης κοινότητας μεσούντος του 20ού αιώνα και πλήρης ανατροπή της εικόνας μέσα στα πενήντα περίπου χρόνια που ακολουθούν. Καθώς επισημαίνει ο κ. Μαστροδημήτρης στο σημειώμα του για την έβδομη έκδοση σχετικά με την ανάδυση των νεοελληνικών σπουδών που ξεκίνησε στον φθίνοντα 19ο αιώνα, κυρίως με τη γενιά του '80: «Επειτα