

εξ.) αφιερώνεται πάλι στη σχέση του Brecht με το φεμινιστικό θέατρο: «Κλείνοντας αυτή τη διαδαλώδη περιπλάνηση ανάμεσα στις ατραπούς της γυναικείας θεατρικής αναζήτησης τόσο στη θεωρία όσο και στη γραφή και στη σκηνή και επιστρέφοντας στις επιφυλάξεις και αντιρρήσεις των κάπως πιο συντηρητικών σχολιαστών του Brecht, θα πρέπει να δεχτούμε πως, ενδεχομένως, η φερόμενη ως σαφής μπρεχτική επίδραση είναι πολύ πιο χαλαρή και έμμεση απ' όσο θα επιθυμούσαν οι θεωρητικοί της υλιστικής φεμινιστικής παράταξης» (σ. 375). Αυτό όμως το υποψιαζόταν κανείς από την αρχή. Έτσι η μονογραφία αυτή εντάσσεται ως ένα βαθμό και σε μια αμερικανική προσπάθεια να κρατηθεί ο Μπρεχτ στην επικαιρότητα (F. Jameson: *Brecht and Method*, London / New York 1998, βλ. και τον τόμο της Νάντιας Βαλαβάνη (επιμ.): *Μπέρολτ Μπρεχτ. Κριτικές προσεγγίσεις*, Αθήνα 2002, *Παράβασις* 6, 2005, σσ. 398-401), η συγγρ. όμως χαρακτηρίζεται από την εντιμότητα να το παραδεχτεί: όπως υπαινίσσεται ήδη ο υπότιτλος του βιβλίου, τόσο η θεατρική «διδασχία» του Γερμανού δραματουργού της αποστασιοποίησης, όσο και ο ίδιος ο μαχητικός φεμινισμός στο θέατρο φαίνεται πως έχουν περάσει το ζενίθ της ευρύτερης επίδρασής τους, και η πολύ καλά τεκμηριωμένη αυτή μονογραφία, που τελειώνει με μια πολύ πλούσια βιβλιογραφία (σσ. 379-403) και λεπτομερή ευρετήρια (σσ. 405-415) και αποτελεί πραγματικό οδηγό για το κίνημα του φεμινιστικού θεάτρου σε μερικές χώρες της δυτικής υφελίου, φαίνεται να το επιβεβαιώνει.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

STRATOS E. CONSTANTINIDIS

Modern Greek Theatre. A quest for Hellenism, Mc Farland & Company, Inc., Publishers, Jefferson, North Carolina / London 2001, σελ. X+197, ISBN 0-7864-1163-5.

Το οπισθόφυλλο ορίζει το περιεχόμενο του βιβλίου ως εξής: «In this book the author discusses forty Greek plays written during the period of nationalization and Westernization of the Greek roughly bounded by the War of Independence in the 1820s and the establishment of a republic in the 1970s. The playwrights are Evanthia Kairi, Dimitrios Hatziaslanis, Kalliroi Siganou-Parren, Costis Palamas, Nikos Kazantzakis, Angelos Sikelianos, Iakovos Kambanellis, Giorgios Skourtis, Costas Mourselas, Stratis Karras, Antonis Matesis, and Loula Anagnostaki. / Special attention is paid to the dramas of Kairi, Siganou-Parren, and Anagnostaki, three women who articulated and reshaped their concept of Hellenism for their audiences. Their plays are compared to better known ones written by Greek and non-Greek male dramatists who were their contemporaries and who dealt with similar issues of intense nation building or national crises». Όπως θα φανεί αυτή η περιγραφή κάπως λειαινει το περιεχόμενο των πέντε κεφαλαίων, που συνδέονται με μια Εισαγωγή. Τέσσερα από τα κεφάλαια αυτά εμφανίζονται ήδη σε μεμονωμένα άρθρα του ίδιου συγγρ., συγκεκριμένα: «Koraes's Dream and Kairi's Drama: A Chorus of Greek Women», *Journal of the Hellenic Diaspora* 24/2, 1998, σσ. 7-23, «Modern Greek Drama and Multiculturalism: Is it Drama? Is It Modern? Is It Greek?» *Journal of Modern Greek Studies* 14/1, 1996, σσ. 1-30, «The Rebirth of Tragedy: Protest and Evolution in Modern Greek Drama», *Comparative Drama* 21/1, 1987, σσ. 156-181, «Existential Protest in Greek Drama during the 1967-74 Junta», *Journal of Modern Greek Studies* 3/2, 1985, σσ. 137-144. Τρία από τα πέντε κεφάλαια ασχολούνται με γυναίκες δραματουργούς, άρα η αναζήτηση κάποιου

«φεμινιστικού» θεάτρου στην Ελλάδα αποτελεί και εδώ το θεματικό άξονα όλου του έργου και δεν πρέπει να είμαστε μακριά από την αλήθεια αν το συνδέσουμε με την άνηση του φεμινιστικού θεάτρου και της σχετικής αρθρογραφίας στην Αμερική στη δεκαετία του 1980.

Η κάπως όψιμη παρουσίαση του βιβλίου αυτού μας επιτρέπει επίσης να επισημάνουμε, τι έχει πραγματοποιηθεί στο μεταξύ, ποιες από τις ελλείψεις και τα κενά που επισημαίνει ο συγγρ., έχουν συμπληρωθεί. Έτσι π. χ. η έλλειψη επανεκδόσεων των δραματικών έργων της προεπαναστατικής περιόδου έχει «ανακουφισθεί» σε μεγάλο βαθμό από δύο ερευνητικά προγράμματα και εκδοτικές σειρές, τη «Θεατρική Βιβλιοθήκη» του Ιδρύματος Ουράνη και μια εκδοτική σειρά της Ακαδημίας Αθηνών «Κείμενα και Μνημεία του Ελληνικού Προεπαναστατικού Θεάτρου». Το όλο σύγγραμμα, που ξεκινάει με μια θερμή έκκληση υπέρ της διερεύνησης και της σημασίας του νεοελληνικού δράματος (στο μεταξύ έχουν δημοσιευτεί και οι δύο πρώτοι τόμοι της *Ανθολογίας του νεοελληνικού δράματος*, Αθήνα ΜΙΕΤ 2006), διατρέχει η αποστασιοποιημένη ματιά μιας υπερατλαντικής θεώρησης των πραγμάτων μέσα από ένα φακό αμερικανικής πολιτικής και πολιτιστικής κατασκευής. Έτσι η έμφαση που δίνεται στον υπερονισμό του «αμερικανικού» εθνικισμού, που χαρακτηρίζει τη νεότερη ιστορία της Ελλάδας, χωρίς να ληφθούν υπόψη οι ιστορικές ιδιαιτερότητες ολόκληρης της περιοχής της Νοτιοανατολικής Ευρώπης, όπου ο εθνοκεντρισμός είχε ιδιαίτερες ιστορικές και πολιτικές λειτουργίες (βλ. Β. Πούγχερ: *Η ιδέα του Εθνικού Θεάτρου στα Βαλκάνια του 19^{ου} αιώνα. Ιστορική τραγωδία και κοινωνικοκριτική κωμωδία στις εθνικές λογοτεχνίες της Νοτιοανατολικής Ευρώπης. Μια συγκριτική μελέτη*, Αθήνα 1993), και στην πολυπολιτισμική δήθεν μεταστροφή που συντελείται τις τελευταίες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα, στηριζόμενος στη *Νίκη* της Λούλας Αναγνωστάκη, αποτελούν, από την οπτική γωνία της Ελλάδας, μια υπερβολική σχηματοποίηση, που δεν ανταποκρίνεται στην ιστορική πραγματικότητα. Έλληνες έμποροι και λόγιοι με εθνική συνείδηση και σημαντική πολιτιστική δράση υπήρχαν σε όλες τις πόλεις της Βαλκανικής, στην Οδησό, τη Μόσχα, την Κωνσταντινούπολη, τη Βιέννη, τη Βενετία, την Τεργέστη, τη Βουδαπέστη και φυσικά στις Παραδουνάβιες Ηγεμονίες πολύ πριν από την Ελληνική Επανάσταση. Με χέρι κάπως ελαφρύ τακτοποιούνται εδώ θέματα ιδιαίτερης ιστορικής βαρύτητας. Για να μην μιλήσω και για το πανευρωπαϊκό (και αμερικανικό) κίνημα του Φιλελληνισμού, που επηρέασε πολύ αποτελεσματικά τα πράγματα. Αντίθετα θα μπορούσε να πει κανείς, ότι το γεγονός πως η Ελλάδα από παραδοσιακά μεταναστευτική χώρα μετατράπηκε πρόσφατα και σε σύντομο χρονικό διάστημα σε χώρα υποδοχής οικονομικών προσφύγων, δεν έχει περάσει ακόμα πολύ αισθητά στα θέματα της δραματογραφίας. Και να βλέπει κανείς την ΕΟΚ ως ΗΠΑ της Ευρώπης είναι μια απλοποίηση, που νομίζω κανένας Ευρωπαίος δε θα τη δεχτεί έτσι.

Αλλά το έργο γράφτηκε για Αμερικανούς αναγνώστες, που δεν γνωρίζουν την Ελλάδα και τα ελληνικά. Έτσι η όποια απλούστευση των πραγμάτων είναι ως ένα βαθμό επιβεβλημένη, γιατί εξυπηρετεί και εξασφαλίζει μια στοιχειώδη κατανόηση. Σ' ένα εκτενές Preface (σσ. 1 εξ.) ακολουθεί μια μεγάλη «Introduction: The Absence of Modern Greek Drama» (σσ. 11 εξ.), που δεν εννοεί πως το νεοελληνικό δράμα δεν υπάρχει, αντίθετα: ζει και βασιλεύει, αλλά δεν υπάρχει, ή όχι αρκετά, στη συνείδηση των ερευνητών και στην ατζέντα της φιλολογικής έρευνας, και δεν είναι γνωστό στο εξωτερικό. Η έλλειψη επιστημονικής ενασχόλησης ίσχυε τόσο στην εγχώρια έρευνα ως πριν από 25 χρόνια περίπου, όσο και στην αλλοδαπή. Ωστόσο δεν απουσίασε και τελείως από τις πανεπιστημιακές παραδόσεις (π. χ. στο Ινστιτούτο Θεατρολογίας στο Πανεπιστήμιο της Βιέννης έχω διδάξει τα τελευταία 30 χρόνια πλείστα όσα θέματα της ελληνικής θεατρικής ιστορίας και δραματολογίας). Ενώ δεν ξαφνιάζεται κανείς για την ανιστόρητη παρατήρηση του Myron Matlaw στο *Modern World*

Drama. An Encyclopedia, New York 1972, σ. 318, πως «Greek drama in modern times hardly reflects the glories of its golden age», - το Κρητικό θέατρο την εποχή εκείνη ήταν άγνωστο στη συγκριτική φιλολογία κι έξω από τους κύκλους των Βυζαντινολόγων και Νεοελληνιστών (και αυτό έχει θεραπευθεί με τον τόμο του David Holton: *Literature and society in Renaissance Crete*, Cambridge 1991) -, η πολύ μικρή εκπροσώπηση του δράματος στις ιστορίες της νεοελληνικής φιλολογίας είναι πιο σοβαρή και ενδεικτική πως υπάρχει κάποιο μεθοδολογικό πρόβλημα: δίπλα στον Δημαρά και τον Πολίτη θα μπορούσε να αναφερθεί και ο Vittì, ο οποίος ωστόσο στην τελευταία έκδοση δίνει περισσότερο χώρο στο δράμα (βλ. Μ. Vittì: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα 2003). Πάντως πρόσφατη σεμιναρική εργασία του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών δίνει ενδιαφέροντα στατιστικά στοιχεία για το φαινόμενο (έκταση σε σελίδες και ποσοστά που αφιερώνονται στις ελληνικές λογοτεχνικές ιστορίες στο δράμα), φαινόμενο το οποίο αποκορυφώνεται βέβαια στην *Introduction to Modern Greek Literature* του Roderick Beaton (1994), ο οποίος αποκλείει από την ανασκόπηση της νεοελληνικής λογοτεχνίας από την επανάσταση ως σήμερα το δράμα τελείως, με ανεπαρκή επιχειρηματολογία, όπως επισημαίνει σωστά ο Κωνσταντινίδης (σσ. 15 εξ., βλ. και τις παρατηρήσεις μου στην *Παράβαση* 3, 2000, σσ. 425-427). Στην ελληνική έκδοση του έργου είχε την προνοητικότητα να τροποποιήσει τον τίτλο: *Εισαγωγή στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και πεζογραφία*, Αθήνα 1996. Η νεοελληνική φιλολογία ασχολείται παραδοσιακά μόνο με την ποίηση και την πεζογραφία: σαν το δράμα να μην ανήκει στη λογοτεχνία. Αυτά αναφέρονται στη θεματική ενότητα «A case of Temporary Cultural Amnesia». Στην επόμενη ενότητα, «The Monoculture of Ethnocentric Nationalism» διευρύνεται η επεξηγηματική εμβέλεια σε μια κριτική του ελληνικού εθνοκεντρισμού κατά τα 150 χρόνια μετά την Επανάσταση, και στο «Postmodern Options under Multinational Capitalism» επισημαίνεται μια ενδεχόμενη αλλαγή της νοοτροπίας και κατάστασης, που καταλήγει στο «The Loop of Modernism and the Final Paradox». Πάντως ο Ελληνισμός πάντα μεγαλούργησε σε επαφή με το ξένο στοιχείο.

Και μπαίνουμε στο πρώτο κεφάλαιο, «The Vital Signs of Hellenism in Missolonghi» (σσ. 35 εξ.), που ασχολείται με τον Νικήρατο της Ευανθίας Καΐρη ως τεκμήριο εθνικής συνείδησης: το έργο έχει στο μεταξύ επανεκδοθεί, μαζί με εμπειριστωμένη μελέτη και ανάλυση (Β. Πούχγερ: *Γυναίκες θεατρικοί συγγραφείς*, ό. π., σσ. 687-738, και του ίδιου: *Γυναίκες δραματούργια*, ό. π., σσ. 158-273). Η μικρή κι όμορφη αδελφή του Θεόφιλου Καΐρη ίσως να μην είναι η πρώτη Ελληνίδα δραματογράφος, αν υπολογίσουμε πως ο ζακυνθινός Φιλάργγυρος της Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγγου έχει γραφεί δύο χρόνια πιο πριν (Β. Πούχγερ: *Γυναίκες δραματούργια*, ό. π., σσ. 75-157, Α. Tabaki: «L'œuvre dramatique d'Élisabeth Moutzan-Martinengou», *Σύγκριση* 7, 1996, σσ. 59-74, Ε. Moutzan-Martinengou: *My Story*. Translated by H. Dendrinou-Kolias, Georgia U. P. Athens / London 1989). Ο Κωνσταντινίδης επιχειρεί μια γόνιμη σύγκριση του έργου με το *Hellas* του Shelley (1821), αν και δεν έχει καμιά άμεση σχέση παρά ιδεολογική. Η επίδραση της *Επιστολής Ελληνίδων τινών προς τας φιλέλληνιδας* (1825), που αποτελεί το πολιτικό μανιφέστο που προηγείται του έργου, αναφέρεται μόλις στο δεύτερο μέρος του μελετήματος, όπως και δεν επισημαίνεται επαρκώς πως ο Νικήρατος ήταν το πρώτο έργο μιας ολόκληρης σειράς και κατηγορίας πατριωτικής δραματογραφίας με γεγονότα του '21 στο 19^ο αιώνα (Β. Πούχγερ: «Το πατριωτικό δράμα», *Ανθολογία νεοελληνικής δραματούργιας*. Τόμος Β': Από την Επανάσταση του 1821 ως τη Μικρασιατική Καταστροφή, βιβλίο 1, Αθήνα 2006, σσ. 35-75). Επίσης στην ανάλυση του έργου δεν εντοπίζεται καμιά ρητή αναφορά στο γεγονός, πως η Καΐρη εισάγει τον εαυτό της στο δραματικό έργο ως Κλεονίκη, κόρη του Νικήρατου, γιατί ο ιστορικός Καψάλης δεν είχε καμιά

κόρη. Εκτός τούτου ο *Νικήρατος* είναι και το πρώτο έργο μια ολόκληρης σειράς δραματικών έργων για την ηρωική «έξοδο» σε ολόκληρη την Ευρώπη (βλ. Β. Πούχγερ: «Η ελληνική Επανάσταση του 1821 στο ευρωπαϊκό θέατρο», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 256-301, ιδίως σσ. 291 εξ.). Αλλά ο συγγρ. έχει να εξηγήσει ιστορικά γεγονότα και δραματική υπόθεση σ' ένα αναγνωστικό κοινό ανήξερο και ανίδεο, και η διαφορετικότητα της σκοποθεσίας οδηγεί αναγκαστικά σε επιλογές. Σ' αυτές ανήκει και η απόφαση να αφιερώσει το δεύτερο μέρος του άρθρου στις σχέσεις της μικρής Ευανθίας με τον Κοραή και τον πολύ μεγαλύτερο αδελφό της Θεόφιλο, τον δημιουργό της *Θεοσέβειας*, αντλώντας τις πληροφορίες από τη δημοσιευμένη αλληλογραφία των δύο αντρών. Ως προς το υφολογικό ζήτημα: το έργο δεν ανήκει απλώς και μόνο στον ευρωπαϊκό Ρομαντισμό όπως το *Hellas* του Shelley, αλλά έχει και κλασικιστικά στοιχεία όπως την μονοτοπική σκηνή στην οποία φτάνουν οι πληροφορίες, που προωθούν την εξέλιξη της υπόθεσης από απέξω, τα χορικά, στοιχεία της κλασικίζουσας haute tragédie σαν τον monologue raisonné, στοιχεία της αισθηματικής λογοτεχνίας του Διαφωτισμού με τις συγκινητικές σκηνές του οικογενειακού αποχωρισμού πριν την καταστροφή, κτλ. Αυτό γίνεται αμέσως φανερό όταν συγκρίνουμε το έργο με την μετέπειτα πατριωτική δραματογραφία (Β. Πούχγερ: «Η Επανάσταση του 1821 στην ελληνική δραματογραφία», *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 145-238).

Αλλά ο συγγρ. έχει άλλη, όχι δραματολογική στοχοθεσία: προσπαθεί να εντάξει τα δραματικά έργα, τα οποία αναλύει, σε ευρύτερα συμφραζόμενα, στην υπό διαμόρφωση ιδεολογία του Ελληνισμού, αν και αυτή προϋπήρχε της Επανάστασης, και εξάλλου είναι αναγκασμένος να παραθέσει μια σειρά από γεγονότα, τα οποία είναι γνωστά και αυτονόητα στον Έλληνα αναγνώστη. Περίπου το ίδιο ισχύει για το δεύτερο κεφάλαιο, «The Iconography of Hellenism in Nafplio» (σσ. 61 εξ.), που αρχολείται με τη *Βαβυλωνία* του Βυζάντιου / Χατζηαολάνη. Συνδέει τη συγγραφή του έργου με την εγκατάσταση της Βαυαρικής Μοναρχίας («dynastic Hellenism») κι όχι τόσο άμεσα με το γλωσσικό ζήτημα, συζητάει διάφορες απόψεις και ερμηνείες (Πολίτης, Μπίρης, Δρομάζος) και αναλύει τους τύπους του έργου, ιδιαίτερα τον Ανατολίτη, παράλείποντας όμως τη σημαντική διαπίστωση, πως η διάλεκτός του, μάλλον το ιδιόλεκτό του, του Ανατολίτη, είναι ανύπαρξο (βλ. G. Soyter: *Untersuchungen zu den neugriechischen Sprachkomödien Babylonien von D. K. Byzantios und Korakistika von K. J. Rhizos*, Diss. München 1912), όπως και οι άλλες διάλεκτοι δεν ανταποκρίνονται στη γλωσσική πραγματικότητα των τοπικών ιδιωμάτων που εκπροσωπούν οι σκηνικοί χαρακτήρες (αντίθετα όμως δημιουργούν παραδόσεις μιας «σκηνικής διαλέκτου» που φτάνει έως το θέατρο σκιών στα τέλη του 19^{ου} αιώνα: βλ. Β. Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα στην ελληνική κωμωδία του 18^{ου} αιώνα. Γλωσσοκεντρικές στρατηγικές του γέλιου από τα «Κορακιστικά» ως τον Καραγκιόζη*, Αθήνα 2001). Ερμηνεύει τη μη συμμόρφωση του Ανατολίτη με τη γλωσσική νόρμα της καθαρής, που ισχύει στο «Ελεύθερον Βασίλειον», ως πράξη αντίστασης στην (δυτικόφερτη) εξουσία, ενώ ο Σοφολογιότατος, που θα αντιπροσώπευε, κατά την αντίληψη αυτή, τη «δυναστική» γλώσσα του δυτικού ουμανισμού, γελοιοποιείται στο έργο και διορθώνεται από τον γραμματέα της αστυνομίας. Αυτό σημαίνει πράξη αντίστασης του Κωνσταντινουπολίτη Χατζηαολάνη ενάντια στη βαυαρική μοναρχία και τα ευρωπαϊκά ήθη κι έθιμα; Ο αστυνομικός, ο Φάντε από την αγγλοκρατούμενη Ζάκυνθο, ο εκπρόσωπος της κρατικής εξουσίας, μιλάει επίσης διάλεκτο, που για τον Αθηναίο του 1836 χρειάζεται σίγουρα κάποια μεταφραστική βοήθεια. Αλλά το κωμικό στοιχείο και η πρόκληση του γέλιου δεν χρειάζεται να τα κατανοήσει όλα κατά γράμμα. Άλλωστε το έργο πρέπει να έχει γραφεί πριν το 1836, πιθανώς την εποχή που ήταν το Ναύπλιο ακόμα πρωτεύουσα. Ο κίνδυνος της

ιδεολογικής υπερερμηνείας μετριάζεται ωστόσο με τη λεπτομερή σύγκριση της έκδοσης του 1836 με αυτήν του 1840. Ο συγγρ. συζητάει και τη συσχέτιση με τον Καραγιοζή που έχει προτείνει ο Μπίρης (βλ. τώρα για τις συγκεκριμένες εξαρτήσεις Β. Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα*, ό. π., 377 εξ.), και προβαίνει στην ενδιαφέρουσα παρατήρηση πως ο Βυζάντιος πρέπει να ήταν γνώστης του οθωμανικού θεάτρου σκιών που ασφαλώς υπήρχε στην Πόλη (πιο απτές επιδράσεις φαίνεται πως υπάρχουν στον βάνουσο *Μισέ Κοζή* το 1848, για το έργο βλ. Θ. Χατζηπανταζής: *Η ελληνική κωμωδία και τα πρότυπά της στο 19^ο αιώνα*, Ηράκλειο 2003, σσ. 46 εξ., για τους κωμικούς διαλεκτικούς τύπους Β. Πούχγερ: *Η γλωσσική σάτιρα*, ό. π., σσ. 289 εξ., και τώρα και Ά. Σταυρακοπούλου: «*Μισέ Κοζής* (1848): Πολυπολιτισμικά νυχτοπερπατήματα στην οθωμανική Κωνσταντινούπολη», Ν. Παπανδρέου / Ε. Βαφειάδη (επιμ.): *Ζητήματα Ιστορίας του Νεοελληνικού Θεάτρου. Μελέτες αφιερωμένες στον Δημήτρη Σπάθη*, Ηράκλειο 2007, σσ. 67-82). Η πραγματικά έντονη και θεελλώδης πρόσληψη του έργου με τις δεκάδες τυπογραφικές εκδόσεις και ανατυπώσεις και τις αμέτρητες σκηνηκές παραστάσεις τόσο στο επαγγελματικό όσο και στο ερασιτεχνικό, σχολικό και επαρχιακό θέατρο καθ' όλο το 19^ο αιώνα, και τον 20^ο ακόμα μέχρι σήμερα, δεν μπορεί πια να εξηγηθεί από ιδεολογικά «φορτία» της εποχής, αλλά μόνο με την κωμική λειτουργία των γλωσσικών ιδιωμάτων· γιατί και ως κωμωδία στο συρμό της μολιερικής δραματουργίας η σκηνηκή του οικονομία είναι από παραμελημένη έως ανύπαρκτη. Κοινό σημείο της ελληνικής δραματικής σάτιρας ήδη από το 19^ο αιώνα (Β. Πούχγερ: «Κληρικές και φαναριώτικες σάτιρες του ελληνικού προεπαναστατικού θεάτρου (1690-1820). Μια πρώτη συνολική αποτίμηση», *Σταθμίσεις και ζυγίσματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2006, σσ. 125-156).

Ένα πρόγματο παραμελημένο κεφάλαιο ανασύρει το τρίτο κεφάλαιο, «The New Woman at the Olympics in Athens» (σσ. 81 εξ.), που ασχολείται με τη *Νέα Γυναίκα* (1907) της Καλλιρρόης Παρρέν, εντάσσοντας το έργο της στο διεθνές γυναικείο κίνημα και τις δραματικές του εκφάνσεις (Sydney Grundy: *The New Woman* 1894, George Rugg: *The New Woman* 1896), και το συγκρίνει και με το μυθιστόρημα *Η χειροαφτημένη* της ίδιας (1900). Τα πολιτικά και ιστορικά συμφραζόμενα του έργου είναι οι πρώτοι Ολυμπιακοί Αγώνες του 1896 και η ταπεινωτική ήττα στον ελληνοτουρκικό πόλεμο το 1897. Αναφέρεται και η γνώμη του Παλαμά για το έργο (βλ. Β. Πούχγερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, Αθήνα 1995, σσ. 361 εξ., 367 εξ.). Η *Νέα Γυναίκα* πιο εύκολα επιδέχεται μια καθαρά ιδεολογική ερμηνεία. Το τέταρτο κεφάλαιο, «A Satanic Agenda for the Rebirth of Hellenism» (σσ. 111 εξ., ομολογώ πως δεν κατανοώ τη σκοπιμότητα του τίτλου), εστιάζοντας σε μια πολυκεντρική προσέγγιση στις τραγωδίες του Καζαντζάκη και του Σικελιανού, καθώς και στην *Τρισεύγενη* του Παλαμά, ανιχνεύει «διονυσιακά» στοιχεία (κατά την εκδοχή του όρου από τον Νίτσε). Για την πολύ μικρή πιθανότητα μιας ντισεικής ερμηνείας της *Τρισεύγενης* ως θηλυκού «υπερανθρώπου» βλ. τώρα τη νέα έκδοση του έργου και την εμπειριστατωμένη εισαγωγή του Β. Πούχγερ: *Κωστή Παλαμά, Τρισεύγενη*, Ίδρυμα Ουράνη, Αθήνα 1995, σσ. 11-158, καθώς και του ίδιου: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σσ. 175-590). Το πραγματικό θέμα του μελετήματος φαίνεται πως συνοψίζεται στις πρώτες φράσεις της θεματικής ενότητας «Anti-Cross, Not Anti-Christ»: «Sikelianos, Kazantzakis, and Palamas attempted to alter the theory, if not the practice, of Greek theatre. Realism and rationalism to them served the corrupt interests of the establishment. So they opted for imagination and poetry» (σσ. 116 εξ.). Εδώ χωρούν βέβαια κάποιες διαφοροποιήσεις: ο Παλαμάς με την θεατρική του μοναχοκόρη πρέπει να ιδωθεί στα συμφραζόμενα του νεορομαντικού δράματος του «Θεάτρου των ιδεών» (1895-1922), μαζί με άλλους συγγραφείς αυτής της υψής (Β. Πούχγερ: «Οι βόρειες λογοτεχνίες και το νεοελληνικό θέατρο. Ιστορικό διάγραμμα και ερευνητικοί προβληματισμοί», *Κείμενα*

και αντικείμενα. *Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 1997, σσ. 311-354), ενώ τα πρώτα έργα του Καζαντζάκη πριν το 1910 δεν εστιάζουν ακόμα στον desperado και το διονυσιακό και μεσσιανικό στοιχείο της ανάβασης στο Θεό που είναι τελικά ένα κενό, όπως το ορίζει η «*Ασκητική*» (για τα πρώτα έργα του Καζαντζάκη βλ. διεξοδικά Β. Πούχγερ: «Το πρώτο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 318-434). Η *Σίβυλλα* (1940) δεν είναι καν το πρώτο δραματικό έργο του Σικελιανού, αλλά ο *Διθύραμβος του Ρόδου* που απαραστάθηκε το 1933 στο Λόφο του Φιλοπάππου με μεγάλη επιτυχία και κοσμοσυρροή (Β. Πούχγερ: «Η συνέχιση των Δελφικών Γιορτών: Η υπαίθρια παράσταση του *Διθύραμβου του Ρόδου* του Άγγελου Σικελιανού στο λόφο του Φιλοπάππου στις 24 Απριλίου 1933. Μαζικό θέαμα και απαγγελία ποίησης», *Κλίμακες και διαβαθμίσεις. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2003, σσ. 153-176). Δεν είμαι βέβαιος αν η *Τρισεύγενη* μπορεί να ιδωθεί στα συμφραζόμενα του διονυσιακού μεσσιανισμού, γιατί πρόκειται για γυναίκα/νερόίδα που μαγεύει με την ομορφιά της και βρίσκεται ουσιαστικά εκτός ανθρώπινης κοινωνίας (Β. Πούχγερ: «Γαλάτεια και Τρισεύγενη: Η εξαιρετική γυναίκα στα όρια της ανθρώπινης κοινωνίας», *Ράμπα και παλκοσένικο. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2004, σσ. 403-437), ενώ οι ήρωες του Καζαντζάκη και του Σικελιανού είναι όλοι άντρες. Η ανάγνωση και ερμηνεία της ως θηλυκού υπερανθρώπου για το 1902/3 πρέπει να απορριφθεί ήδη για ιστορικούς και πολιτισμικούς λόγους, της πρόσληψης του Νίτσε στην Ελλάδα (ενάντια στην Κ. Gounaridou: «Intertext and the Regendering of Nietzsche's Superman in Kostas Palamas' *Τρισεύγενη*», *Journal of Modern Greek Studies* 14/1, 1996, σσ. 57-84 και από και Κ. Θ. Γραμματάς: «Η *Τρισεύγενη* του Παλαμά: Προτάσεις για μια διαφορετική ερμηνεία», *Νεοελληνικό Θέατρο. Ιστορία, Δραματολογία*, Αθήνα 1987, σσ. 102-115). Ο Ψυχάρης την έβλεπε πιο κοντά στη *Νέα Γυναίκα* της Παρρέν, της οποίας θα αποτελούσε ως «*Νέα Ρωμιά*» προδρομική μορφή (Γ. Ψυχάρης: *Ρόδα και μήλα*, τόμ. Δ', Αθήνα 1907, σσ. 245-248· για άλλες ερμηνείες Β. Πούχγερ: *Ο Παλαμάς και το θέατρο*, ό. π., σσ. 408 εξ.). Αλλά σε αυτά τα θέματα δεν υπάρχει ξεκάθαρο right and wrong, πέρα από τα ιστορικά και πολιτισμικά δεδομένα, αλλά μόνο υποκειμενικές υπευθυνότητες στην ευαίσθητη και διεισδυτική προσέγγιση της αισθητικής ουσίας, με σεβασμό πάντα στην καλλιτεχνική βούληση του δημιουργού. Ο Παλαμάς έγραψε το 1904 και σατιρικό ποίημα για τις ερμηνείες αυτές. Στην αρχή της θεματικής ενότητας «The Motherhood of Man» διαβάζουμε: «Sikelianos, Kazantzakis, and Palamas distinguished between the supermen of the Dionysiac protest and the political or religious messiahs of mass movement in the twentieth century. They considered bourgeois liberalism to be bankrupt and communism in error because historical materialism ignored the "emotional factor" tapped by Sigmund Freud. Their concept of a Greek superman synthesized several West European influences: the idea of superior leadership by a poet-prophet (Carlyle), the idea of iconoclasm and freedom (Nietzsche), the idea of a universal willstirring within great men (Ibsen), and the idea of an upcoming higher order of men who would replace men and gods in social planning (Wagner)» (σσ. 124 εξ.). Ομολογώ ότι δεν μπορώ να παρακολουθώ ούτε να συνδιαλέγομαι με έναν λόγο τόσο γενικευτικό. Για τον Παλαμά σίγουρα δεν ισχύει αυτό, τουλάχιστον για την *Τρισεύγενη*: ο εκλεκτισμός της κοσμοθεωρίας του Καζαντζάκη δεν απέκλεισε τον Κομμουνισμό, αλλά ίσως ο Κρητικός «καταναλωτής των παγκόσμιων μύθων» δεν επιτρέπει καν μια ενιαία προσέγγιση στο τεράστιο έργο του· στον Σικελιανό πρέπει να υπολογισθεί και ο Ορφισμός, ο Dalcroze, ο Rilke και η ψυχανάλυση του Jung. Ως προς την *Τρισεύγενη* ο Κωνσταντινίδης φαίνεται πως υιοθετεί τη διονυσιακή και την ψυχαρική ερμηνεία: «Trisevgeni appears as a forerunner of a superwoman because her will, despite its failing, pushes asides old values to make room for

new ones» (σ. 125). Εδώ απουσιάζει η διαφοροποίηση των αξιών του αντρικού κόσμου σε παλαιές (αγροτικές) και νέες (αστικές, οι ναυτικοί). Σίγουρα δεν έγραψε «activist drama», ούτε ο Καζαντζάκης ούτε ο Σικελιανός, και δυσκολεύομαι να συρρικνώσω τους πρωταγωνιστές τους σε dionysiac rebels. Αυτό ισοδυναμεί άλλωστε και με μια μονοδιάστατη ανάγνωση του Νίτσε και μια επιδερμική εξέταση της επίδρασής του στη λογοτεχνία του 20^{ου} αιώνα. Ήδη η σύγκριση του δραματικού κόσμου των τριών αυτών ποιητών μοιάζει με ένα εγχείρημα, που αναγκαστικά περιορίζεται σε απλουστευτικές και μονοδιάστατες ερμηνείες. Και αυτό είναι το τίμημα.

Το πέμπτο κεφάλαιο, «Supermen and Weaklings Before the Victory of Hellenism» (σ. 145 εξ.) ασχολείται αρχικά με το *Φάντασμα του Ραμόν Νοβάρο* του Παύλου Μάτεσι (για εμπειριστατωμένη ανάλυση βλ. Β. Πούγχερ: *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο*, Αθήνα 2003, σσ. 61 εξ.), ύστερα με τη *Νίκη* του Λούλας Αναγνωστάκη (Β. Πούγχερ: «Οι ραγισμένοι καθρέφτες της ταυτότητας: Ο σκηνικός πληθυσμός στα θεατρικά έργα της Λούλας Αναγνωστάκη», *Ο μίτος της Αριάδνης. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2001, σσ. 394-446). Πώς σχετίζονται με τη «victory of Hellenism»; Ο τόμος κλείνει με μια πλούσια Selected Bibliography με «Texts in Greek» (σσ. 163 εξ.) και «Texts in English, French, or German» (σσ. 167-186, τέσσερις αναφορές στα γαλλικά, καμία στα γερμανικά, English rules the waves) και με ένα ευρετήριο (σσ. 187 εξ.). Μια βιβλιοκρισία από την οπτική γωνία της Ελλάδας ασφαλώς αδικεί αναγκαστικά ένα σύνθεμα που είναι γραμμένο για τον μέσο Αμερικανό αναγνώστη και ακολουθεί τον μεθοδολογικό «κανόνα» και το σημερινό ακαδημαϊκό ιδίωμα του Αμερικανικού πανεπιστημίου. Επίσης, στην περίπτωση τουλάχιστον του Καζαντζάκη, υπάρχει μια τέτοια πληθώρα βιβλιογραφίας, συχνά νεφελωδών δοκιμίων, που δυσκολεύουν τον στοιχειώδη προσανατολισμό στο δαιδαλώδη εκλεκτισμό του Κρητικού και στην μνημειώδη έκταση του έργου του. Ο συγγρ. προτιμάει τις ιδεολογικές προσεγγίσεις σχετικά με την ερμηνεία της ελληνικής δραματικής λογοτεχνίας που υπήρξαν βοηθητικά εργαλεία στη δημιουργία του έθνους-κράτους (αυτό έγινε άλλωστε σε όλες τις ευρωπαϊκές χώρες), αν και δείγματα και τεκμήρια της εθνικής συνείδησης υπάρχουν και στη δραματογραφία ήδη πριν από την Επανάσταση. Επιλέγει ορισμένους σταθμούς αυτής της αναζήτησης, η οποία ωστόσο ούτε συνεχής είναι ούτε συστηματική. Η γεφύρωση των μελετημάτων μεταξύ τους αποβαίνει σε ορισμένα σημεία έργου δυσχερές. Μολοντούτο η μονογραφία αυτή είναι σημαντική και ευπρόσδεκτη, γιατί εμπλουτίζει την ξένη βιβλιογραφία για το ελληνικό δράμα, το οποίο το πονάει ο συγγρ. ως αποπαίδι της ελληνικής και διεθνούς έρευνας, ενημερώνει το αμερικανικό αναγνωστικό κοινό για ένα κεφάλαιο της παγκόσμιας ιστορίας του δράματος, το οποίο εκείνο ακούει ίσως για πρώτη φορά, κι ελπίζουμε πως στο επόμενο βιβλίο που αφορά το ελληνικό θέατρο, ο συγγρ. να έχει αναθεωρήσει ορισμένες απαισιόδοξες στάσεις και κρίσεις ως προς την κατάσταση της διερεύνησής του. Τον καλούμε να συμβάλει και ο ίδιος ενεργά στην επίτευξη του ευγενικού αυτού στόχου.