

φρασαν απόψεις για το έργο θα έπρεπε να συμπληρωθεί η διδακτορική διατριβή της Κ. Βασιλειάδη το ιστορικό και κοινωνικό περιβάλλον στο οποίο αναπτύχθηκαν το κρητικό και ιταλικό αναγεννησιακό και μανιεριστικό θέατρο, σσ. διατρ. Θεσσαλονίκη 2002. Με την ευκαιρία αξ σημειωθεί, πως τα κειμενικά desiderata του κρητικού θεάτρου δεν ικανοποιήθηκαν ακόμα όλα: π. χ. η *Ερωφίλη* απαιτεί ακόμα μια κριτική έκδοση κλασικής υφής, ενώ ο Alfred Vincent ετοιμάζει επανέκδοση συμπληρωμένη του *Φορτουνάτου*. Και οι μελλοντικές μελέτες του κρητικού θεάτρου φαίνεται πως θα είναι κυρίως δραματολογικής και υφολογικής υφής. Ας ελπίσουμε, πως με την συμπληρωμένη επανέκδοση της *Πανώριας* θα ξεκινήσει μια νέα δυναμική στη διερεύνηση του κρητικού θεάτρου, γιατί οι σχετικές έρευνες τα τελευταία χρόνια ήταν μάλλον υποτονικές.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΚΑΙΤΗ ΔΙΑΜΑΝΤΑΚΟΥ-ΑΓΑΘΟΥ

Περί Τραγωδίας και Τρυγωδίας. Οκτώ διαδρομές στο τραγικό και κωμικό θέατρο, Παπαζήσης, Αθήνα 2007, 664σ., ISBN 978-960-02-2100-8.

Η συνάδελφος Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου μας χάρισε και δεύτερο τόμο με οκτώ διαφορετικά μελετήματα, από τα οποία τουλάχιστον τα μισά αφορούν το αρχαίο θέατρο, τα άλλα το νεότερο ελληνικό. Η «τρυγωδία» είναι αρκετά σπάνια λέξη, αριστοφανική και αυτή, περιπαικτική, που δηλώνει την κωμωδία. Όλα τα κεφάλαια είναι πυκνογραμμένα και περιεκτικά και έχουν δημοσιευτεί με διάφορες ευκαιρίες ή περιμένουν ακόμα τη σειρά τους να δουν το φως της δημοσιότητας. Ο πρόλογος διαφωτίζει με γλαφυρότητα και ενάργεια το περιεχόμενο των κεφαλαίων αυτών, ώστε να μπορούμε να τον χρησιμοποιήσουμε και στη συνοπτική αυτή περιγραφή. Το πρώτο κεφάλαιο, «Νόσοι και ιάσεις στην αρχαία ελληνική τραγωδία και κωμωδία. Η κλιμάκωση του ιατρικού συγκρητισμού και της θεραπευτικής αισιοδοξίας» (σσ. 21-119), πιο σύντομη μορφή του εκτενούς άρθρου θα συμπεριληφθεί στο περιοδικό *Αρχαιολογία και Τέχνη*, σε αφιέρωμα για την «Ιστορία της ιατρικής στην Ελλάδα». «Το μελέτημα προσεγγίζει τις κυρίαρχες στο αρχαίο τραγικό και κωμικό δράμα αναπαραστάσεις της νόσου, της προέλευσης και της ίασης της, σε σχέση αφ' ενός με τη μαγικο-θρησκευτική αντίληψη των ιερέων του Ασκληπιού και αφ' ετέρου με την ορθολογική-επιστημονική αντίληψη των ιπποκρατικών γιατρών, αντιλήψεις οι οποίες γνώριζαν αξιοσημείωτη ανάπτυξη και διάδοση στη διάρκεια του 5^{ου} αι. π. Χ. Αναζητούνται οι διαφορετικές δραματικές μεταγραφές της νόσου και της ίασης στα πεδία της αρχαίας τραγωδίας και κωμωδίας και παρακολουθείται η κλιμάκωση του ιατρικού συγκρητισμού και της θεραπευτικής αισιοδοξίας, έτσι όπως δρομολογούνται στον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Αισχύλου και την *Αντιγόνη* του Σοφοκλή, ενισχύονται στην *Άλκηστη* του Ευριπίδη και τον *Φιλοκτήτη* του Σοφοκλή, διαφοροποιούνται στους *Σφήκες* του Αριστοφάνη και τελικά κορυφώνονται στον *Πλούτο* του ίδιου ποιητή, έργο όπου αποτυπώνονται παραστατικά και απτά όλη η αμφισβημία και ο συγκρητισμός της κλασικής σχέσης απέναντι στην αρρώστια και τις εναλλακτικές δυνατότητες θεραπείας της» (σσ. 10 εξ.). Το εκτενές κεφάλαιο απαριθμείται από τις εξής θεματικές ενότητες: Η τυπολογία των τραγικών νόσων: Η κυριαρχία του «ψυχικού», Η κυριαρχία της θεϊκής αιτιότητας, Η «αποκατάσταση» του νοσούντος και οι δυνατότητες θεραπείας, Η διείδωση της θεραπευτικής αισιοδοξίας, Η τυπολογία των κωμικών νόσων: η κυ-

ριαρχία του «σωματικού», Η «σοβαρή» περίπτωση του Φιλοκλέωνα (*Σφήκες*). Αίτια και διαφορετικοί τρόποι θεραπείας των κωμικών νόσων, Η κορύφωση της θεραπευτικής αισιοδοξίας (*Πλούτος*). Το δεύτερο κεφάλαιο, «Θηβαϊκός κύκλος: Η τοπολογία μια καταραμένης γενιάς μέσα από τις τραγωδίες *Επτά επί Θήβας*, *Αντιγόνη*, *Οιδίπους Τύραννος*, *Ικέτιδες*, *Φοίνισσαι*, *Βάκχαι*, *Οιδίπους επί Κολωνώ*» (σσ. 121-159), υπήρξε ανακοίνωση στην ΙΑ΄ Διεθνή Συνάντηση Αρχαίου Ελληνικού Δράματος στους Δελφούς το 2002 και δημοσιεύτηκε στη *Φιλολογική* 83 (2003), σσ. 2-7. Το κεφάλαιο «περιτρέπει τους κυρίαρχους τόπους που φιλοξενούν τα δρώντα πρόσωπα και σχολιάζει τον τρόπο με τον οποίο αυτοί συνθέτουν ένα ορισμένο χωρικό σημειακό σύστημα που διέπει και ενοποιεί τη συνολική δραματική παραγωγή των τριών τραγικών, ανεξάρτητα από τις μεταξύ τους χρονολογικές και λογικές αποκλίσεις. Με σημείο εκκίνησης στην Ανατολή και περνώντας από τον ενδιάμεσο σταθμό της Θράκης, η ανάλυση εστιάζει στο δραματικό χώρο μπροστά από το βασιλικό παλάτι της Θήβας, τόπος ο οποίος φαίνεται να εκπροσωπεί το παράδειγμα ενός κλειστού συστήματος που διαφυλάσσει σθεναρά – και αυτο-καταστροφικά – τα ψυχολογικά, οικογενειακά, κοινωνικά και πολιτικά του όρια. Η αιματοβαμμένη ανακύκλωση της καδμείας γενιάς και του επτάπυλου, περίκλειστου χώρου της διαρρηγνύεται εν τέλει μόνον εκτός της Θήβας, και μάλιστα στον ανοιχτό, γραμμικό, προοδευτικό τόπο της Αθήνας, μιας πόλης η οποία είναι – ή προβάλλεται ως – ικανής να διακρίνει και ταυτόχρονα να εναρμονίζει το ετερόχθον με το αυτόχθον, το μητρικό με το πατρικό, το χθόνιο με το ολύμπιο, το καταστροφικό με το δημιουργικό, το άρειο με το διονυσιακό» (σ. 11). Ο γεωγραφικός συμβολισμός κινείται από την Ανατολή στη Θράκη, και από εκεί στη Θήβα, για να καταλήξει στην Αττική.

Το τρίτο κεφάλαιο, «Η τραγική “αναγνώριση” στην *Ελένη* του Ευριπίδη και η κωμική “αποκατάσταση” της στις *Θεσμοφοριάζουσες* του Αριστοφάνη» (σσ. 161-187), έχει ανακοινωθεί στο Τριήμερο Αρχαίου Δράματος που οργάνωσε το Κέντρο Σημειολογίας του Θεάτρου το 1997 και έχει δημοσιευτεί στις *Θεατρογραφίες* 2, 1998, σσ. 21-30. Η «αναγνώρισις» αποτελεί συμβατικό δομικό στοιχείο της τραγωδίας, εμφανίζεται σε παρωδιακή μορφή όμως και στην κωμωδία. «Αρχικά παρακολουθείται ο τρόπος με τον οποίο κλιμακώνεται και προοικονομείται η αναγνώριση Ελένης-Μενελάου στην *Ελένη* του 412 π. Χ., σε αντιπαράβολη με την “τυπολογία” των αναγνώριστων, που παραδίδει η *Περί ποιητικής* πραγματεία του Αριστοτέλη, και επιλέγεται ένα συγκεκριμένο σηματολογικό πλαίσιο, με βάση το οποίο μπορεί ενδεχομένως να κατανοηθεί καλύτερα η ιδιόρρυθμη και πρωτότυπη τροπή που ακολούθησε η αναγνώριση των δύο βασικών δραματικών προσώπων στην ευριπίδεια τραγωδία. Στη συνέχεια, παρακολουθείται η αντίστοιχη “παρατραγική” προσπάθεια του Αριστοφάνη στις *Θεσμοφοριάζουσες* του 411 π. Χ. να “αποκαταστήσει”, ει δυνατόν, μορφολογικά τη συγκεκριμένη σκηνή της αναγνώρισης, ακολουθώντας αυτός διαφορετική κλιμάκωση και επίλυση, πολύ περισσότερο σύμφωνη με την πλειονότητα των σωζόμενων τραγικών αναγνώριστων και μάλιστα εντασσόμενη με σαφήνεια σε μία από τις κατηγορίες που θα όριζε αργότερα ο Αριστοτέλης» (σ. 12). Προς την ελληνιστική περίοδο κινείται ήδη το τέταρτο κεφάλαιο, «Από τις πανηγύρεις του Αριστοφάνη στις ομηγύρεις του Μενάνδρου. Οι εορταστικές εκδηλώσεις στην κλασική πόλη και τον ελληνιστικό οίκο» (σσ. 189-234), το οποίο ανακοινώθηκε στο Α΄ Διεθνές Συνέδριο για τον Ελληνικό Πολιτισμό στο Σουφλί της Θράκης το 2005 με τον αγγλικό τίτλο «The religious festivals in Old and New comedy or Celebrating in the classical polis and in the Hellenistic oikos» και θα δημοσιευτεί στα αγγλικά στα πρακτικά του συνεδρίου. «Η εργασία επικεντρώνει αρχικά το ενδιαφέρον της σε ορισμένες σημαντικές, επί σκηνής αναπαριστώμενες θρησκευτικές εορταστικές εκδηλώσεις, που παρεμβάλλονται με αρκετά μεγάλη συχνότητα στο θεατρικό βίο των προσώ-

πων της Αρχαίας Κωμωδίας και σχολιάζει τη δραματική του βαρύτητα, τις διασχέσεις τους με τα πραγματικά συμφραζόμενα της Αρχαίας Κωμωδίας, αλλά και τη σημειολογική και σηματολογική εξέλιξή τους στη διάρκεια της δραματικής παραγωγής του Αριστοφάνη. Η μετάβαση στο πεδίο των – ευαρίθμων, διασωζόμενων περισσότερο ή λιγότερο αποσπασματικά – κωμωδιών του Μενάνδρου και η απόπειρα μιας αντίστοιχης πανοραμικής καταγραφής των σημαντικότερων ενυπαρχουσών θρησκευτικών εορταστικών εκδηλώσεων αποκαλύπτει και τη διαφορετική, ποσοτικά και ποιοτικά, κοινωνιοσημειωτική θέαση που κατέχει πλέον η “πανήγυρις” στην ελληνιστική κοινωνία, κάτω από τη σκιά των ποικίλων πολιτικών, κοινωνικών, οικονομικών και ειδολογικών ζυμώσεων και ανακατατάξεων που έχουν εν τω μεταξύ συμβεί: από “δημόσια υπόθεση” η *πανήγυρις* της Αρχαίας Κωμωδίας φαίνεται να μετεξελίσσεται στη Νέα Κωμωδία σε “ιδιωτική υπόθεση” μιας στενής *ομηγύρεως*, σημαντική κατ’ αρχήν για τη διαμόρφωση και την προώθηση της δράσης και την ψυχαγωγία του κοινού, η οποία αντλείται πλέον από τις περιπέλοκες και συνεχείς “περιπέτειες” του προσωπικού καθημερινού βίου των δραματικών προσώπων» (σ. 13). Η μελέτη κινείται από τις θρησκευτικές γιορτές στον κόσμο του Αριστοφάνη, τα «Κατ’ αγρούς Διονύσια», τα «Ανθεστήρια» και τα «Θεσμοφόρια», τα Ελευσίνια Μυστήρια και τα Παναθήναια, τα «Σκιροφόρια» κτλ. στα γαμήλια γλέντια του Μενάνδρου, το μοτίβο της θυσίας στα Ταυροπόδια και στις γιορτές των Αδωνίων. Τα αρχαία χωρία (σε πολυτονικό) σε όλα τα κεφάλαια παρατίθενται και σε νεοελληνική μετάφραση.

Τη μετάβαση προς τη σύγχρονη εποχή επιχειρούν τα επόμενα τέσσερα κεφάλαια. Το πέμπτο, «“Φαίδρας έρως”»: Το παλίμψηστο μιας πολύ παλιάς ιστορίας. Η συνομιλία του έργου *Φαίδρας Έρωσ* της Sarah Kane με τις τραγωδίες *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη, *Ιππόλυτος* του Σενέκα και *Φαίδρα* του Ρακίνα» (σσ. 235-290), ήταν ανακοίνωση στο ΙΑ΄ Συμπόσιο Θεατρολογίας και Σημειολογίας του Θεάτρου το 2004 και δημοσιεύτηκε στις *Θεατρογραφίες* 13, 2005, σσ. 98-105, και σε πολύ πιο εκτεταμένη μορφή στην *Παράβαση* 7, 2006, σσ. 45-68. Το άρθρο «επιχειρεί να καλύψει μία μεγάλη, από άποψη χρονική και γεωγραφική, απόσταση, της οποίας η αρχή σηματοδοτείται από τον *Ιππόλυτο* του Ευριπίδη και το πέρας της από το έργο *Phaedra's Love* της Sarah Kane, με ενδιάμεσους σταθμούς τις τραγωδίες *Phaedra* ή *Hippolytus* του Σενέκα και *Phèdre* του Ρακίνα. Με σημείο αναφοράς το τελευταίο χρονικά έργο, το *Φαίδρας Έρωσ* της Sarah Kane, αναζητούνται οι δυναμικές διακειμενικές σχέσεις που – ανεξαρτήτως των συνειδητών δηλώσεων και επιλογών της συγγραφέως – αναπτύσσονται και εκδηλώνονται σε σχέση με τα τρία άλλα τραγικά έργα επί τη βάσει δύο, κάθε φορά, παραδειγματικών σχημάτων, δηλαδή: την απουσία του Χορού και την παρέμβαση ενός τρίτου προσώπου (*Φαίδρας Έρωσ* της Kane και *Φαίδρα* του Ρακίνα): την τολμηρή εξομολόγηση της Φαίδρας και το φρικώδη διαμελισμό του Ιππολύτου (*Φαίδρας Έρωσ* και *Φαίδρα* ή *Ιππόλυτος* του Σενέκα): τη δραματοποίηση του “θείου” και τον εξωσκηνικό απαγχονισμό της Φαίδρας (*Φαίδρας Έρωσ* και *Ιππόλυτος* του Ευριπίδη). Μέσα από τη συνομιλία των τεσσάρων κειμένων, που διανθίζεται με μεμονωμένες παρεμβάσεις άλλων καλλιτεχνικών εκφράσεων, το μυθικό αρχέτυπο της “ώριμης γυναίκας που ερωτεύεται το νεαρό πρόγονό της”, συνεχίζει να διαφορτίζει και να εμπλουτίζει την ανθρωπινή εμπειρία και, μαζί να αντιστέκεται στο νόμο περί μιας αδιασάλυπτης και ανέγγιχτης κλασικής “ορθοδοξίας” του» (σ. 14). Θα είχε ενδιαφέρον και μια παρακολούθηση της ενδοελληνικής εξέλιξης του θέματος: από τη *Fedra* του κρητικού Francesco Bozza (1573), το γενεαλογικό «ταίρι» της *Ερωφίλης* που δέχεται επίσης επιδράσεις από την *Orbecche* του Giraldo Cinthio (βλ. Cr. Luciani, F. Botta, Fedra, Rom 1996) έως τη *Φαίστα* του Δημ. Βερναρδάκη (1893) και την εκμετάλλευση του θέματος στον 20^ο αιώνα.

Ολοκληρωτικά στον περασμένο αιώνα περνούν τα επόμενα κεφάλαια: Πρώτα «Από τον Αριστοφάνη στον Καμπανέλλη: Εναλλαγές και παραλλαγές του κωμικού» (σσ. 291-330), ανακοίνωση στο Πανελλήνιο Συνέδριο προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη την Πάτρα το 2004, που δημοσιεύτηκε στα σχετικά πρακτικά, Πάτρα 2006, σσ. 410-434. «Στη βάση μιας “ερμηνευτικής υπόθεσης”, φύσει περιορισμένης και δύναμει περιοριστικής, οι αριστοφανικές “πινελιές” στη δραματολογία του Καμπανέλλη ανιχνεύονται κατ’ εξοχήν στο επίπεδο των σημείων της εμφάνισης και κυρίως της κίνησης των δραματικών προσώπων: στο αλλόλογο ένδυμα και την παράδοση μεταμφίεση, στη σωματική, αλλά και πνευματική ή ψυχική δυσαρμονία, στην “ασχήμια” του λόγου και της συμπεριφοράς, στη μηχανικότητα της σωματικής κίνησης και στάσης, στους επιθετικούς και χοντροκομμένους αστεϊσμούς μεταξύ των σκηνικών προσώπων, στις κάθε λογής “απευθύνσεις” των σκηνικών προσώπων προς το κοινό» (σ. 15). Το άρθρο πρέπει να διαβαστεί συμπληρωματικά προς το ανάλογο του Γ. Πεφάνη (*Ιάκωβος Καμπανέλλης. Ανιχνεύσεις και προσεγγίσεις στο θεατρικό του έργο*, Αθήνα 2000, σσ. 95-105). Στέκεται περισσότερο στα οπτικά σημεία: δυσμορφία, μηχανικές και υπερβολικά επαναληπτικές κινήσεις, φαρσικές υπερβολές κτλ. Το έκτο κεφάλαιο, «Η πρόσληψη της Νέας και της Ρωμαϊκής Κωμωδίας από τη νέα ελληνική σκηνή: στα ίχνη μιας αισθητής απουσίας» (σσ. 331-436), εκτεταμένη μελέτη και συστηματική πραγμάτευση, που αποτέλεσε ανακοίνωση στο Α΄ Διεθνές Συνέδριο Θεατρολογίας του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών το 2005 στην Αθήνα, με τίτλο: «La réception de la Nouvelle Comédie Attique et de la Comédie Romaine par la scène grecque moderne: Sur les traces d’ une absence brillante», που θα δημοσιευτεί στα γαλλικά στα πρακτικά του συνεδρίου, αφοσιμάται επίσης από ένα άρθρο, του Α. Δημητριάδη, «Το ρωμαϊκό δράμα στη νέα ελληνική σκηνή» (*Ο Πόλιτης* 97, 2002, σσ. 19-26) και τις σχετικές παρατηρήσεις μου, παρουσιάζοντας την ελληνική μετάφραση τριών τραγωδιών του Σενέκα (*Παράβασις* 5, 2004, σσ. 433 εξ.), υπερβαίνει όμως σε έκταση και μεθοδικότητα κάθε αφορμή και αποτελεί σημαντική συμβολή στην ιστορία της πρόσληψης του αρχαίου (όχι μόνο ελληνικού) δράματος στη νεότερη Ευρώπη. «Στο μελέτημα καταγράφονται και σχολιάζονται οι νεοελληνικές, επαγγελματικές θεατρικές παραγωγές κωμωδιών του Πλαύτου, του Τερεντίου και του Μενάνδρου και, με βάση τη μελέτη αφ’ ενός του χωρο-χρονικού συγκειμένου των εν λόγω παραστάσεων και αφ’ ετέρου του συνοδευτικού υλικού (προγράμματα, κριτικές, συνεντεύξεις κ. ά.), εντοπίζονται και επιβεβαιώνονται ορισμένα σαφή χαρακτηριστικά, που διακρίνουν εξίσου, τηρουμένων των αναλογιών, την πρόσληψη τόσο του έργου του Έλληνα διαδόχου του Αριστοφάνη όσο και των Ρωμαίων επιγόνων του, οι οποίοι δεν φαίνονται να εντάσσονται – προς το παρόν – στην “πολιτική του κανόνα”, που προωθείται από τα σημαντικότερα φεστιβάλ και, ταυτόχρονα, από τη σχολική και ακαδημαϊκή παιδεία της χώρας μας» (σ. 16). Αυτό είναι παράξενο, γιατί από τους Λατίνους κωμωδιογράφους εξαρτάται όλη η ευρωπαϊκή κωμωδιογραφία έως τον 18^ο αιώνα ακόμα, τόσο ο Σαίξπηρ όσο και ο Μολιέρος και όλοι οι άλλοι, που παίζονται συχνά στην Ελλάδα. Ο Πλαύτος, από το 1925 ως το 2005 αριθμεί μόνο 17 παραστάσεις πέντε των 20 κωμωδιών του (με τη σειρά συχνότητας: *Αμφιτρύων, Μέναιχοι, Η τσουνκάλα με το χυρόσάφι, Το παλικάρι της φακής, Mostellaria*). Ακόμα πιο ισχνή είναι η παρουσία του «φιλολογικότερου» Τερεντίου: η πρώτη παράστασή του γίνεται μόλις το 1980, από τις έξι κωμωδίες του μόνο δύο έχουν παρασταθεί (*Το κορίτσι από την Ανόρο, Ευνοϊχός*). Έτσι η ενασχόληση με τη ρωμαϊκή κωμωδία μπορεί να χαρακτηριστεί ως σπασμωδική, σποραδική και κάπως τυχαία (δυσανάλογη δηλαδή για την ιστορική σημασία της για το ευρωπαϊκό θέατρο), και μάλιστα οι περισσότερες παραγωγές εντοπίζονται στην επαρχία. Είναι έργα άλλωστε ορισμένων μεμονωμένων σκηνοθετών, που ασχολούνται κατώς συστηματικότερα με τη ρωμαϊ-

κή κωμωδία, όπως ο Κυριαζής Χαρασάρης και ο Πάνος Παπαϊωάννου. Στην αντιμετώπιση της κριτικής κυριαρχεί η άποψη της υποδεέστερης στάθμης της ρωμαϊκής κωμωδίας, εφόσον είναι μίμηση της ελληνικής. Στις σχετικές παραγωγές παρατηρείται έντονα η τάση της διασκευής. Μολοντούτο η συγγρ. διατάζει να αποδώσει το φαινόμενο αποκλειστικά σε μια εθνοκεντρική αντιμετώπιση της αρχαιότητας. Γράφει σχετικά: «Παρ' όλη αυτή την αδιαμφισβήτητη περιρρέουσα “επιφυλακτικότητα”, αν όχι “άγνοια” ή “αρηνικότητα” απέναντι στη ρωμαϊκή θεατρική παραγωγή, δυσκολευόμαστε να αποδεχτούμε ότι αυτή η παραγνώριση οφείλεται κατά πρώτο και κύριο λόγο ή αποκλειστικά σε μια ολική, συστηματική και καλλιερημένη επί μακρόν –ήδη από τα προεπαναστατικά χρόνια– σοβινιστική προκατάληψη, η οποία εννοεί να προβάλλει, με ένα είδος μνησικακίας απέναντι στους Ρωμαίους κατακτητές, το αρχαίο ελληνικό θέατρο ως το μοναδικό και αποκλειστικό έδαφος που έθρεψε το δυτικό θέατρο στο σύνολό του, προκατάληψη η οποία ενισχύθηκε κατά τη μεταπολεμική περίοδο για λόγους τουριστικής και εμπορικής σκοπιμότητας» (σ. 361). Και στηρίζει την άποψη αυτή με το εύλογο επιχείρημα, πως ο ελληνικός Μένανδρος παραμένει επίσης εξίσου παραγνωρισμένος: από το 1908 ως το 2003 η μία ολόκληρη κωμωδία του Μενάνδρου και τα τρία-τέσσερα αποσπασματικά έργα σημείωσαν 14 παραγωγές (21 με τις επανωλήψεις)· δεν είναι ο ολόκληρος *Δύσκολος* που προηγείται (επτά φορές) αλλά οι συμπληρωμένες στο τέλος *Επιτρέποντες* (εννέα φορές), και ακολουθεί η *Σαμία* (τέσσερις φορές), ενώ τα άλλα αποσπασματικά έργα δεν έχουν ανεβαστεί καθόλου. Η κυρίαρχη τάση για διασκευές δεν διατάζει να συμπληρώσει με ευκολία τα ανολοκλήρωτα έργα· το επιβεβαιώνει άλλωστε το σύντομο ιστορικό, που παραθέτει η συγγρ. για τις παραστάσεις του Μενάνδρου στην Ελλάδα του 20^{ου} αιώνα. Τα συμπεράσματα είναι παρόμοια όπως στην περίπτωση της ρωμαϊκής κωμωδίας: περιστασιακό ανέβασμα (δυσανάλογο με τη βιβλιογραφία της κλασικής φιλολογίας), έλλειψη επίσημης θεατρικής πολιτικής, προτίμηση της περιφέρειας, μεμονωμένοι σκηνοθέτες μόνο που ασχολούνται με τον Μένανδρο, επιφυλακτικότητα της κριτικής για την αξία και βιωσιμότητα των κωμωδιών του. Αυτή η επιφυλακτική στάση προσπαθεί να υπερκεράσει το σκηνοθετικό εγχείρημα με επιπρόσθετα αισθητικά μέσα. Γράφει σχετικά η μελετήτρια: «Στις περισσότερες περιπτώσεις, ο στόχος είναι να δημιουργηθεί ένα θέαμα ευχάριστο, πληθωρικό και φαντασμαγορικό, το οποίο δεν θα φοβάται την (κατα)χρήση κάθε είδους οπτικών και ακουστικών ροζημάτων προκειμένου να προσελκύσει το ενδιαφέρον και να διασκεδάσει το θεατή, που προσέρχεται στο θέατρο συνήθως δύσπιστος, αν όχι τελείως αδαής σε ό,τι αφορά το σημαντικό αυτό κομμάτι της θεατρικής ιστορίας του τόπου του, και ατέρχεται, συνήθως ικανοποιημένος μεν απόλυτα με την ευχάριστη παράσταση που παρακολούθησε, ωστόσο εξίσου αδαής ή δύσπιστος σχετικά με αυτή καθαυτή την ενδογενή αξία και θεατρική ενδελέχεια του κειμένου που τη δρομολόγησε» (σ. 404). Το συμπέρασμα είναι, πως στη σκιά του Αριστοφάνη εξαφανίζονται οι εκπρόσωποι της Νέας και Ρωμαϊκής Κωμωδίας, παρά το γεγονός πως εκείνοι είναι οι πρόγονοι των κορυφαίων Ευρωπαίων κωμωδιογράφων που ανεβάζονται κατά κόρον και στην Ελλάδα: και αν ο ελληνικός Διαφοπισμός αποκάλυψε τον Μολιέρο «Αριστοφάνη» της Γαλλίας, πρόκειται από τη σημερινή σκοπιά για ιστορική ανακριβεία, γιατί θα έπρεπε να πει το «Μένανδρο» της Γαλλίας· αλλά τα έργα του κορυφαίου κωμωδιογράφου της Νέας ακόμα δεν είχαν βρεθεί – αυτό θα γίνει μόλις στις αρχές του 20^{ου} αιώνα με την ανεύρεση των παπύρων που διετηρήθηκαν στην καυτή άμμο των ερήμων της Άνω Αιγύπτου. Το πολύ ενδιαφέρον άρθρο με τόσο πλούσιο υλικό και καιρίο προβληματισμό τελειώνει με πίνακες για την πρόσληψη και σταδιοδρομία των εν λόγω έργων στην ελληνική σκηνή.

Εξίσου περιεκτικό και εκτεταμένο είναι και το όγδοο και τελευταίο κεφάλαιο, «Η επιβί-

ωση της παρ(ατραγ)ωδίας. Από την αρχαία στη νεά ελληνική δραματολογία» (σ. 437-552), το οποίο υπήρξε ανακοίνωση με τον τίτλο «Από τον Αριστοφάνη στον Μποστ: η επιβίωση της παρα-τραγωδίας» στο Γ' Πανευρωπαϊκό Συνέδριο της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών στο Βουκουρέστι το 2006 και έχει δημοσιευτεί στα Πρακτικά, Αθήνα 2007. Κινείται σε καθαρά κειμενικό πεδίο και στο πλαίσιο των απηχίσεων των κωμικών στρατηγικών του Αριστοφάνη: «Αντιμέτωπη με την εξαιρετική παγκόσμια πολυφωνία που επικρατεί σε ό,τι αφορά τον προσδιορισμό των εννοιών που συνιστούν την “ποιητική της παρωδίας”, αλλά και αντιμέτωπη με ένα πλούσιο πρωτογενές εγχώριο δραματικό υλικό, που προσφέρεται να καλύψει σχεδόν όλες τις υπάρχουσες κριτικές τάσεις ορισμού της παρωδίας, η μελέτη επιχειρεί με βάση συγκεκριμένα κριτήρια, να επιλέξει και να ομαδοποιήσει εκείνα τα νεοελληνικά θεατρικά έργα που μπορούν να διαφοροποιηθούν από άλλες μορφές αφηγηματικής παράθεσης και να ενταχθούν στο παράδειγμα της “παρωδίας” ως ιστορικής συνέχειας και σύγχρονης έκφρασης μιας δόκιμης και – ακμάζουσας επί αιώνες στην αρχαιότητα – θεατρικής παράδοσης. Εντοπίζονται οι προσφυλείς δραματικές τεχνικές της παρωδίας, που εξακολουθούν να επιβιώνουν από τις κωμωδίες του Αριστοφάνη μέχρι και τα έργα του Μποστ, διαγράφονται οι προσφυλείς θεματικοί κύκλοι των νεοελληνικών θεατρικών παρωδιών, καταβάλλεται προσπάθεια εντοπισμού των κινήτρων, των τρόπων και των λειτουργιών τους, τέλος, σκιαγραφείται η ιστορική εξέλιξη της πρόσληψης της παρωδίας από το νεοελληνικό κοινό και οι νεότερες τάσεις έκφρασής της. Πρόκειται για μια πρώτη “απόπειρα” διερεύνησης και ταξινόμησης της νεοελληνικής θεατρικής παρωδίας, η οποία προτείνεται σε συνεχή αίρεση και αυτοαναίρεση, με στόχο την εν τέλει σφαιρικότερη και ευστοχότερη οροθέτηση και σύνθεση του παραδείγματος» (σ. 17). Το εκτενές άρθρο αρχίζει με το ιστορικό της παρωδίας στην αρχαιότητα, προβληματίζεται πάνω στη δυνατότητα ορισμού του φαινομένου, περνάει στους θεματικούς κύκλους της νεοελληνικής θεατρικής παρωδίας (του μύθου, διακειμενικότητα προς την τραγωδία, έργων / συγγραφέων / σχολών / πρακτικών της νεότερης ελληνικής και ευρωπαϊκής καλλιτεχνικής ιστορίας, κωμική μεταμόρφωση ή παραποίηση προτύπων). Η συγγρ. προσπαθεί να εντοπίσει και τους «δείκτες» της παρωδίας: Ανορθόδοξη ή πλημμελής χρήση της γλώσσας, του λεξιλογίου ή της ιδιολεξίας, Συμπαράθεση προσώπων παρμένων από την ιστορία ή το θούλο και προσώπων εντελώς φανταστικών, Συνεχής διολίσθηση από τον πεζό στον έμμετρο λόγο ή ακόμα και στο τραγούδι και το χορό, Αλλαγές στην αναμενόμενη, καθιερωμένη από την παράδοση, δράση και διαγραφή των χαρακτήρων, Υπερβολή – λεκτική, μιμητική, κινησιακή – στην απαγγελία και την έκφραση του πάθους και του τραγικού, Απειθείας αποστροφές στο κοινό, διασπαστικές της θεατρικής ψευδαίσθησης αλλά και της οποιασδήποτε αίσθησης σοβαρότητας των δρωμένων, Παραποίηση ή υπερβάλλουσα χρήση της ρητορικής δεινότητας του «σκηνικού», που ακροβατεί ανάμεσα στον εξωτερικό, άμεσα αντιληπτό χώρο της υπερκειμένης δράσης, και τον εσωτερικό, νοητό χώρο της υποκείμενης δράσης, Συσθώρευση λεκτικών και οπτικών αναχρονισμών. Στις λειτουργίες της παρωδίας συγκαταλέγονται: άσκηση αρνητικής κριτικής μέσω διακωμώδησης, καθαρή άσκηση ύφους και παιγνιώδη ενασχόληση, ιδιοποίηση της εγκυρότητας του παρωδούμενου κειμένου, υπέρβαση και αναδημιουργία, αυτοπαρωδία. Μια άλλη θεματική ενότητα προσπαθεί να οριοθετήσει τη διαφορά ανάμεσα σε παρωδία και σάτιρα (βλ. σχετικά τις διεισδυτικές παρατηρήσεις του Hans Eidener, *Spanos, Berlin, New York* 1977), άλλη ασχολείται με την αναβίωση, υποδοχή και εξέλιξη της νεοελληνικής θεατρικής παρωδίας. Στις «Διαπιστώσεις και προοπτικές» επισημαίνεται πως τα σοβαρά αρχαιόθεμα έργα της νεοελληνικής δραματολογίας υπερτερούν αριθμητικά των παρωδιών· ωστόσο οι κωμικές υπονομεύσεις της αρχαίας κληρονομιάς δεν είναι λίγες· κυριαρ-

χούν οι παρωδίες μύθων και έπονται οι παρωδίες συγκεκριμένων τραγωδιών. Υπάρχει κάτι σαν «σύμπλεγμα αρχαιοελληνικής ιθαγένειας» στο νεοελληνικό θέατρο, «ένα σύμπλεγμα το οποίο, παρ' όλη την προσπάθεια θεραπείας και εξορκισμού του μέσω της διακωμώδησης και της προσοικειώσης των πηγών πρόκλησής του, παραμένει ισχυρό και κυρίαρχο στη νεοελληνική συνείδηση. Η θεματική εμμονή της νεοελληνικής παρωδίας στην αρχαία ελληνική μυθολογία, έτσι όπως αυτή παραδίδεται κατ' εξοχήν μέσω τη σχολικής παιδείας και μιας γενικότερης εγκυκλοπαιδικής γνώσης ή και προφορικής παράδοσης, δεν θα ήταν αφ' εαυτής προβληματική, εάν δεν συνδυαζόταν με μία αρκετά χαμηλή έως μηδενική προτίμηση για την κριτική παρώδηση κειμένων, προερχομένων είτε από την αρχαία, τραγική και κωμική, δραματολογία είτε από την παγκόσμια δραματολογία και λογοτεχνία είτε, πολύ μάλλον, από τη νεώτερη ελληνική δραματολογία, κείμενα τα οποία προϋποθέτουν μία πολύ μεγαλύτερη ακαδημαϊκή και θεατρική παιδεία τόσο από μέρους του κοινού των δραματικών συγγραφέων όσο και από μέρους του κοινού θεατρικών θεατών. [...] ...τα παρωδούμενα πρότυπα φαίνονται να έχουν παραμείνει περίπου τα ίδια από την αρχαιότητα μέχρι τις μέρες μας, κι αυτό δεν μπορεί παρά να προβληματίζει σχετικά με τη δυναμική και την απήχηση της νεοελληνικής αλλά και της παγκόσμιας δραματολογίας και θεατρικής πρακτικής τόσο στο μεγάλο κοινό όσο και στους ίδιους τους θεατρικούς συγγραφείς» (σσ. 548 εξ.). Η κρίση αυτή στηρίζεται σε μια ενδιαφέρουσα απόφαση του Νάσου Βαγενά, πως «η ποιότητα της παρωδίας μιας παράδοσης είναι ευθέως ανάλογη με την ποιότητα της σύνολης λογοτεχνίας της». Εξαίρεση αποτελεί ο Μπλοστ.

Ο τόμος τελειώνει με ένα αγγλικό summary (σσ. 555 εξ.), τις συντομογραφίες (σσ. 562 εξ.), τη βιβλιογραφία (σσ. 565 εξ.), ευρετήριο μελετητών και προσώπων (σσ. 603 εξ.), θεατρικών έργων και παραστάσεων (σσ. 635 εξ.), θεμάτων, όρων και οργανισμών (σσ. 651 εξ.). Η σειρά «Θεατρικοί τόποι» του εκδοτικού οίκου Παπαζήση, την οποία διευθύνει ο Γιώργος Πεφάνης, εμπλουτίστηκε με ένα σημαντικό, περιεκτικό και ευπαρουσίαστο τόμο, ο οποίος τεκμηριώνει την πνευματική πορεία μιας νεαρής μελετήτριας, η οποία διακρίνεται, ως κλασική φιλόλογος, για την αγάπη του συγκεκριμένου και της λεπτομέρειας, και ως θεωρητικός του θεάτρου και το δράματος για την ικανότητα υπέρβασης προς πιο αφηρημένα ταξινόμικά σχήματα, χωρίς όμως να χάσει την αίσθηση του προσωρινού και θετού χαρακτήρα των «ευριστικών» κατασκευών και την τάση της διαλεκτικής επανασύνδεσης με την προσωπική εμπειρία και την αισθητική.

ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΟΥΧΝΕΡ

Δ. Κ. ΒΥΖΑΝΤΙΟΣ

Βαβυλωνία. Γυναικοκρατία. Επιμέλεια Ζήσης Σαρίκας, Ζήτρος,
Θεσσαλονίκη 2003 (Ελληνική Λογοτεχνία 9), 385σ., ISBN 960-8437-07-5.

Πριν από την εξαιρετική επανέκδοση της *Πανώριας* ο εκδοτικός οίκος της Θεσσαλονίκης, Ζήτρος, εξέδωσε σε επιμέλεια του Ζήση Σαρίκα τη *Βαβυλωνία* και τη *Γυναικοκρατία* του Δ. Κ. Βυζάντιου. Από το πρώτο μάλιστα έργο και τις δύο γραφές, του 1836 σε τέσσερις πράξεις και του 1840 με την προσθήκη της τέταρτης πράξης σε στίχο, χρησιμοποιώντας την έκδοση του Σπ. Ευαγγελλάτου από το 1972 στη σειρά της Νεοελληνικής Βιβλιοθήκης των εκδόσεων Ερμής, η οποία ωστόσο διατηρεί μια σειρά από αβλεψίες της εκδοτικής παρα-