

σύνολο 5181 στίχοι! Οι οικονομογραφίες αναπαράγονται πιστά και στη σωστή θέση. Με το έργο αυτό έχουμε περάσει στον υπέρμετρο ρητορισμό του Μπαρόκ, όπου η δραματική οικονομία φορτώνεται με ένα μυθολογικό apparatus, με λογιούση και σχήματα μανιεριστικά. Στην ελληνόφωνη παραγωγή της Κρήτης, τουλάχιστον όσον αφορά στο θέατρο, δεν παρατηρείται σε τέτοια έκταση η αγνόηση των δραματουργικών ρυθμών. Ίσως αυτό έχει να κάνει με το γεγονός πως από την αρχή ο Χορτάτσος, μεγάλος μαέστρος της δραματικής οικονομίας, έδωσε το παράδειγμα. Μόνο με τον *Πάστορα φίδο* του Σουμμάκη και τον *Αμύντα* του Μόρμορη φτάνουμε σε τέτοια υπερβολικά μεγέθη. Αλλά γι' αυτά τα έργα περιμένουμε ακόμα τις κριτικές εκδόσεις για να ενταχθούν σωστά στη δραματουργική παράδοση του κρητοεπιφανειακού χώρου. Όπως αποδεικνύουν και αργότερα τα *Επτάνησα*, μια πραγματική διαχωριστική γραμμή ανάμεσα στην ελληνική και ιταλική παραγωγή της μεγαλονήσου, όσον αφορά στα δραματικά έργα, δεν υπάρχει. Απλώς τα ιταλόφωνα έργα, όπως έδειξε και το ποίημα της γκιόστρας, περισσότερο ακολουθούν πιστά την ποιμενική μόδα της εποχής, χωρίς να αποφεύγουν το μυθολογικό και αλληγορικό φόρτο, παρά τα ελληνόφωνα, που στην *Πανώρια* ενέχει και μια ελαφριά δόση ειρωνείας του είδους και διαφαίνεται ο ποιμενικός βίος πιο ρεαλιστικά, που άρχισε έξω από το Ηράκλειο. Αν υποθέσουμε πως μια από τις αιτίες για το φαινόμενο ήταν η έλλειψη πραγματικής αυλής στην Κρήτη, που ήταν το κοινωνικό περιβάλλον της καλλιέργειας του ουτοπικού βουκολισμού, στην περίπτωση του Πάντιμου η επιθυμία της επίδειξης της λογιούσης με την ευκαιρία του αριστοκρατικού γάμου φαίνεται πως υπερέκρασε την παράδοση που είχε εγκαθιδρύσει ο Χορτάτσος και το ύφος της ιταλικής βουκολικής τραγωδομωδίας που βρίσκεται πιο κοντά στα μεγάλα πρότυπα του είδους της Ιταλίας.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

FLORENCE DUPONT

Η Αυτοκρατορία του Ηθοποιού. Το Θέατρο στην Αρχαία Ρώμη, Μετάφραση Σοφία Γεωργακοπούλου, Αθήνα, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2003, σ. 673, 24 εκ., ISBN 960-250-255-X (Θεατρική Βιβλιοθήκη, Κληροδότημα Αλέξη Μινωτή εις μνήμην Κατίνας Παξινού).

Πρόκειται για ένα εκδοτικό κομψοτέχνημα κι ένα γοητευτικό και εξαντλητικό σύγγραμμα για το αρχαίο λατινικό θέατρο, το οποίο εντάσσεται στο κοινωνικό και πολιτικό γίγνεσθαι της αιώνιας πόλης. Μετάφραση της γαλλικής μονογραφίας *L'acteur-roi ou le théâtre dans la Rome antique*, Paris, Société d'Éditions Les Belles Lettres 1985, την οποία φιλοτέχνησε η Σοφία Γεωργακοπούλου υπό την επίβλεψη του Θεοδώρου Δ. Παπαγγελή· η ίδια επέλεξε και την εικονογραφία και παρέθεσε τη συμπληρωματική βιβλιογραφία. Δεν πρόκειται για ένα από τα συνθησιμένα εγχειρίδια (του τύπου *Εισαγωγή στο ρωμαϊκό θέατρο*), αλλά για μια μονογραφία της Παρισιανής Σχολής της ελληνικής αρχαιολογίας (Jean-Pierre Vernant, Marcel Detienne, Pierre Vidal-Naquet, Nicole Loraux) κι ξεφεύγει από τον εγκυκλοπαιδικό χαρακτήρα μιας παραδοσιακής παρουσίωσης. Αυτό φαίνεται άλλωστε ήδη από τον τίτλο. Η μεταφράστρια περιγράφει τη μεθοδολογική προσέγγιση της συγγρ. ως εξής: «Η διεπιστημονική ανάγνωση που προτείνεται εδώ για τις σχετικές αρχαίες μαρτυρίες συνδυάζει την κλασι-

κή φιλολογία και τη θεωρία του θεάτρου με τη ρωμαϊκή πολιτική ιστορία, την αρχαιολογία, την ιστορία της ρωμαϊκής τέχνης, την κοινωνική ανθρωπολογία, την ιστορία της αρχαίας θρησκείας και του ρωμαϊκού δικαίου. Η Dupont προσπαθεί να κατανοήσει τη γέννηση και την εξέλιξη του ρωμαϊκού θεάτρου μέσα από έννοιες-κλειδιά, όπως είναι η συλλογική μνήμη, ο δημόσιος και ιδιωτικός χρόνος, οι δημόσιοι και ιδιωτικοί χώροι, η προφορικότητα και τα γραπτά μνημεία, τα πολιτιστικά και πολιτισμικά στοιχεία. Κυρίως όμως μελετά τον Ρωμαίο πολίτη και θεατή ως homo ludens και τον ρωμαϊκό πολιτισμό sub specie ludi (και ludogum). Όπως γνωρίζουμε, ο λατινικός όρος scaenici ludi (στα γαλλικά «jeux scéniques») δηλώνει τις ρωμαϊκές γιορτές (τις πανηγύρεις, τα φεστιβάλ) που περιλαμβάνουν θεατρικές παραστάσεις, ενώ στα αρχαία ελληνικά συναντούμε για τις αντίστοιχες εκδηλώσεις τον όρο «αγώνες». Η Dupont χρησιμοποιεί επιδέξια τους γαλλικούς λατινογενείς όρους ludisme και ludique για να αποκριπτογραφήσει το πολύμορφο φαινόμενο των θεαμάτων, και ειδικότερα του θεάτρου στη Ρώμη. Παρενθετικά, αξ σημειωθεί ότι επειδή οι όροι αυτοί παραπέμπουν άμεσα στη λατινική λέξη ludi, προτίμησα να τους μεταφράσω με βάση τη λέξη «γιορτή» (βλ. «πνεύμα γιορτής», «εορταστική διάθεση, κτλ.). Ας τονιστεί ότι η συγγραφέας δεν πάσχει από ελληνοκεντρική ιδεοληψία ούτε από μεροληπτικό αριστοτελισμό και επιδιώκει να αναρρέσει μεθοδικά και με έμπνευση την κοινόφθαλμη άποψη ότι η λατινική δραματολογία ήταν απλά και μόνο μια άχαρη παραφουάδα της αρχαίας ελληνικής, χωρίς ωστόσο η ίδια να εμπλέκεται σε έναν πόλεμο γοήτρου μεταξύ των δύο κλασικών αρχαίων πολιτισμών. Δίνει έμφαση στις βαθιές διαφορές τους και όχι στις επιφανειακές ομοιότητές τους: στην ανοίκεια, εξωτική για τους Ρωμαίους ελληνική μυθολογική θεματολογία των ρωμαϊκών δραμάτων, στο star-system των ηθοποιών αλλά και των ρητόρων και των πολιτικών ανδρών στη Ρώμη, στη μουσικοφιλία του ρωμαϊκού κοινού και την επίδρασή της στη θεατρική τέχνη, στις αισθητικές συγχρούσεις και τον ρόλο τους στην εξέλιξη του ρωμαϊκού δράματος, στη σημασία της μάσκας (και γενικότερα στη σημασία της ιδεολογίας του φαίνεσθαι και του είναι) για τις ρωμαϊκές θρησκευτικές τελετουργίες και τα θεατρικά δρώμενα (σσ. 13 εξ.).

Η ελληνική μετάφραση της μονογραφίας αποτελεί ουσιαστικά τη δεύτερη διορθωμένη έκδοσή της, γιατί η Dupont παρέδωσε στη μεταφράστριά μου σειρά από διορθώσεις και προσθήκες που έπρεπε να ενσωματώσει. Ως προς τη μέθοδο παρουσίασης σημειώνει: «Η Dupont δεν περιγράφει αλλά γράφει, αφού επιχειρεί να χτίσει ένα ερμηνευτικό οικοδόμημα σχετικά με το ρωμαϊκό θέατρο, για να το εντάξει μέσα στο γενικό τοπίο του πολιτισμού και της κουλτούρας της αρχαίας Ρώμης. Η απόπειρα “δόμησης” διαφαίνεται και στην προσεγγιζόμενη διάρθρωση του βιβλίου, που αποτελείται από τρία μέρη με σχεδόν ισάριθμα κεφάλαια το καθένα. Το πρώτο μέρος αναφέρεται στη θέση του θεάτρου μέσα στη ρωμαϊκή πραγματικότητα, και ειδικότερα στον χαρακτήρα των υπόλοιπων θεαμάτων που κατακλύζουν τη Ρώμη, σε ζητήματα ορολογίας, σε θέματα αρχιτεκτονικής, σκηνογραφίας, μουσικής, στο νομικό και κοινωνικό status των ηθοποιών, στην υποκριτική τους τέχνη, στην ταυτότητα και τις προσδοκίες των θεατών. Το δεύτερο μέρος πραγματεύεται τα διάφορα θεατρικά είδη (τραγωδία, κωμωδία, Ατελλανή φάρσα, μίμο, παντομίμα), το ακανθώδες πρόβλημα της προέλευσης, τα τυποποιημένα θεατρικά πρόσωπα, τους κώδικες “λογικής” των διαφόρων ειδών, τη δομή τους και τη μετάλλαξή τους με την πάροδο του χρόνου. Το τρίτο μέρος αφιερώνεται στους Ρωμαίους θεατρικούς συγγραφείς, από τον Λίβιο Ανδρόνικο ως τον Σενέκα, καθώς και στη δραματολογική ανάλυση ορισμένων αντιπροσωπευτικών κωμωδιών και τραγωδιών. Ακολουθούν ο χρονολογικός πίνακας και το λεξιλόγιο τεχνικών όρων» (σσ. 14 εξ.). Αλλά αξ το δούμε αυτό από πιο κοντά.

Το πρώτο μέρος: «Το θέατρο στη ρωμαϊκή κοινωνία» ξεκινάει με έναν χάρτη της αρχαίας Ρώμης, όπου φαίνονται τα δημόσια κτίσματα την εποχή του Αυγούστου. Κάθε κεφάλαιο

Ξεκινάει με ένα motto-παράθεμα και μια μικροσκοπική βιβλιογραφία (δύο έως δέκα εγγραφές), καθώς παρατίθεται βιβλιογραφία και σε υποσημειώσεις, ωστόσο με μεγάλη φειδώ (τις περισσότερες φορές πρόκειται για παραθέματα από λατινικές πηγές). Έτσι ξεκινάει και το κεφάλαιο A/1 «Πολιτισμός του θεάματος» (σσ. 21 εξ.) με θεματικές ενότητες: Homo spectator, Η πολιτική ως θέαμα, Η θεαματική ρητορεία, Η ιδεολογία των φαίνεσθαι. Πρόκειται από τη μια για την κοινή συνείδηση του κοσμοθεάτρου και από την άλλη για τον θεατρικό χαρακτήρα της δημόσιας ζωής, που ήταν έκδηλος ήδη στον πολιτισμό των ελληνιστικών χρόνων στην Ελλάδα και είναι σήμερα και πάλι πολύ αισθητός. Σε τέτοιες τοποθετήσεις έγκειται το «μοντέρνο» στοιχείο της προσέγγισης. Το κεφάλαιο A/2, «Θεατρικές γιορτές: μια θρησκευτική τελετουργία» (σσ. 53 εξ.), αναλύει λεπτομερέστερα το πλούσιο εορτολόγιο των Ρωμαίων, στις εξής θεματικές ενότητες: «Οι θεατρικές γιορτές» (ludi, όπου αναλύεται η οργάνωση και το τελετουργικό των γιορτών αυτών), «Ο χορός του ηθοποιού ως άρνηση του πολέμου» (για την έννοια του ludus), «Ludicium: ο ιπτόδρομος και το θέατρο», «Ο θεατρικός χώρος», «Το ημερολόγιο των θεατρικών γιορτών». Το κεφάλαιο A/3: «Οι τεχνικές της σκηνης» (σσ. 18 εξ.) εξειδικεύει την περιγραφή των παραστάσεων: Η οργάνωση των ludi scaenici, Τα σκηνικά και οι μηχανές σκηνης, Η σκηνοθεσία: το άσμα, ο χορός και το πρόβλημα της μάσκας (persona), Η υποκριτική τέχνη, Η μουσική. Το κεφάλαιο αυτό τελειώνει, λογικά, με τις 24 ημερογραφίες, κυρίως από αρχαία ρωμαϊκά θέατρα, απεικονήσεις σκηνών από ρωμαϊκές παραστάσεις και μάσκες. Το κεφάλαιο A/4: «Ο ηθοποιός στη ρωμαϊκή κοινωνία» (σσ. 113 εξ.) αναλύει την αμφίσημη κοινωνική θέση των υποκριτών: Η κοινωνική ατίμωση, Ο ηθοποιός αστέρας, Ο βίος του Ρώσκιου, Από τον ηθοποιό χορευτή στον παντόμιμο. Ακολουθώντας τη συστηματική μας περιγραφή και ανάλυση της θεατρικής παράστασης μένει τελικά το κοινό: A/5 «Το ρωμαϊκό κοινό» (σσ. 135 εξ.), με τις εξής θεματικές ενότητες: Κακή φήμη, Φιλόμοσους λαός, Η πολιτική στο θέατρο, Κοινό διχασμένο; (επίσημη καταδίκη, φανατική παρακολούθηση).

Η λογική της παρουσίασης οδηγείται από το γενικό στο ειδικό, από τη θέση του θεάτρου στη ρωμαϊκή κοινωνία, στα είδη του θεάτρου, τους συγγραφείς και τα έργα. Έτσι το Β' μέρος: «Τα είδη του ρωμαϊκού θεάτρου», ξεκινάει με το κεφάλαιο Β/1: «Το ψευδοπρόβλημα της προέλευσης» (σσ. 159 εξ.) το δίλημμα περιγράφεται ήδη στους τίτλους των θεατικών ενότητων: «Ελληνικό θέατρο και εγχώρια ιταλική παράδοση», «Οι ιστορικές μαρτυρίες» (364 π.Χ. 240 π.Χ.), «Η ερμηνευτική προσπάθεια και οι θεωρίες περί προέλευσης» όπως υποψιάζεται κανείς ήδη από τον τίτλο του κεφαλαίου η λύση είναι συναινετική: «Τελικά μπορούμε να απορρίψουμε εξίσου και τις δύο ερμηνευτικές σχολές: τόσο την πρώτη, που βλέπει στο ρωμαϊκό θέατρο μόνο στοιχεία του αρχαιοελληνικού προτύπου, όσο και τη δεύτερη, που βλέπει μόνο στοιχεία της εγχώριας ιταλικής παράδοσης. Γιατί η ταυτότητα του λατινικού θεάτρου διαμορφώνεται με τη συνάντηση και τη σύνθεση των δύο παραδόσεων, της αρχαιοελληνικής ποίησης και των λατινικών θεαμάτων. Αυτή όμως η σύνθεση δημιουργεί μια νέα πραγματικότητα που δεν έχει πια σχέση με τα συστατικά της [...]... πρόκειται [...] για ηθελμένες επιλογές συγκεκριμένων ανθρώπων, αισθητικές και συγχρόνως πολιτικές, που δεν μπορούν να διαχωριστούν» (σ. 170). Το κεφάλαιο Β/2 αφιερώνεται στον άνθρωπο που είχε το 240 π.Χ. την αποφασιστική πρωτοβουλία: «Λίβιος Ανδρόνικος, ο μεταφραστής» (σσ. 173 εξ.): Η τομή του 240 π.Χ., Οι Ελληνικές Γιορτές θεάτρου, Η μετάφραση ως εξαγνισμός, Βίος και έργο του Λίβιου Ανδρόνικου. Το κεφάλαιο Β/3 αφιερώνεται στην «Τραγωδία» (σσ. 197 εξ.): Οι Ρωμαίοι είχαν την τραγωδία μέσα τους (sublimis, προδιάθεση για το υψηλό ύψος), Τραγωδία και μυθολογία, Οι μαινόμενοι της μυθολογίας, Ο δαίμων γίνεται φυγό, Η οδύνη, η μαγία και το έγκλημα (dolor, furor, nefas), Οι αναμενόμενες σκηνές (μονόλογοι οδύνης και μονόλογοι μαγίας, απόφαση για δράση και συνειδητοποίηση του εγκλήματος: τυποποιημένοι διάλογοι), Η τραγική ποίηση: το

ανεπαισθητο τραγούδι της γλώσσας. Το κεφάλαιο Β/4 αναλύει ύστερα την «Πραιτέξτα» (σσ. 259 εξ. *fabula praetexta*): Η πραιτέξτα: κωμωδία ή τραγωδία; Η πραιτέξτα ως εξύμνηση των πολιτικών αξιών, Η τραγική πραιτέξτα, Η *Οκταβία* (μετά το 68 μ. Χ., «Μια ρομαντική ερωτική εκδοχή της πυρκαγιάς της Ρώμης από τον Νέρωνα»). Το κεφάλαιο Β/5 ασχολείται με την «Κωμωδία» (σσ. 279 εξ.): Οι κοινές δοξασιές και τα αδιέξοδά τους, Το ελληνικό σημείο αναφοράς: Η Νέα Κωμωδία, Οι δύο κώδικες της παλλιτάτας (ελληνικό περιεχόμενο και ένταξη στο ρωμαϊκό θέαμα), Οι ρόλοι της ρωμαϊκής κωμωδίας (γέροι, νέοι, δούλοι), Η μυθιστορηματική υπόθεση, Η κωμική δράση, Η δομή της ρωμαϊκής κωμωδίας: *canticum* και *diverbiium* (τραγούδι και απαγγελία), Ο τροχιακός σελπενάριος και ο ιαμβικός σενάριος, Ο πρόλογος και το τελευταίο *canticum*, Τα πολυμετρα *cantica* ως χορογραφίες, Οι διαδοχικές κωμικές ενότητες. Το κεφάλαιο Β/6 ασχολείται με ένα ενδιάμεσο είδος: «Το εξόδιο (*exodium*)» (σσ. 351 εξ.). «Ο όρος δηλώνει το ρόλο και τη θέση του εξοδίου μέσα στα θεατρικά θεάματα. Το εξόδιο εκτελείται στο τέλος των θεατρικών γιορτών και μεσολαβεί ανάμεσα στα καθαυτό σκηνικά θεάματα και στις εορταστικές τελετές, επιτρέποντας στους θεατές να εξέλθουν από τον εξωτικό σκηνικό χώρο και να επανενταχθούν στην τελετουργία» (σ. 352). Οι θεαματικές ενότητες του κεφαλαίου είναι: Ο εξοδιάρχιος (*exodiarius*), Η Ατελλανή φάρσα, Οι συγγραφείς Ατελλανής φάρσας, Ο μίμος, Οι συγγραφείς μίμων.

Το τρίτο μέρος της μονογραφίας πλησιάζει περισσότερο τη λογοτεχνική ιστορία: «Οι εποχές και οι συγγραφείς του ρωμαϊκού θεάτρου». Ξεκινάει με έναν χάρτη των 14 συνοικιών της Ρώμης την εποχή του Αυγούστου. Το κεφάλαιο Γ/1: «Από τον Λίβιο Ανδρόνικο ως τον Βάριο» (σσ. 379 εξ.) αναλύει τα εξής: Οι επαγγελματίες δραματουργοί, Ο Ένιος και η νέα Μνήμη (χειριστής της συλλογικής Μνήμης, της Ιστορίας, ο ρόλος του πολιτικού), Οι νέοι ποιητές θέατρο και οι ρήτορες, Ο Οράτιος και το κοινός αποδεκτό θέατρο. Το κεφάλαιο Γ/2 αφιερώνεται στον Πλαύτο και τις κωμωδίες του: «Πλαύτος: ο *mimicus risus*» (σσ. 427 εξ.): Από ηθοποιός εξοδίου κωμικός ποιητής, Το τραγούδι (*canticum*) του Πλαύτου, Ο χορός των προσωπείων: *Αιχμάλωτοι* (*Captivi*), Η κωμωδία και τα διπλά θεατρικά της πρόσωπα: *Αμφιτρών*. Το κεφάλαιο Γ/3 αναφέρεται αντίστοιχα στον Τερέντιο και τις κωμωδίες του: «Τερέντιος: η μυθοπλαστική κωμωδία» (σσ. 457 εξ.): Ένας κομψός και λογοτεχνικό στερέωμα, Η μυθοπλαστική επανάσταση: *Φορμίον*, Κωμωδία της αλήθειας ή αλήθεια της κωμωδίας: *Οι Αδελφοί* (σσ. 479 εξ.). Το κεφάλαιο Γ/4 αναφέρεται στα άλλα είδη: «Το νέο θέατρο» (σσ. 485 εξ.): Η παντομίμα: ένας τραγικός χορός, Οι δημόσιες αναγνώσεις, Οι δραματικοί ποιητές. Το κεφάλαιο Γ/5, «Οι θεατρικές γιορτές και η πολιτική» (σσ. 517 εξ.) μας μεταφέρει στα αυτοκρατορικά χρόνια: Το θέατρο της αυτοκρατορικής περιόδου και τα θεάματα των πολιτών, Ο Νέρων και το γενικευμένο θέατρο, ενώ το τελευταίο κεφάλαιο Γ/6 μας παρουσιάζει τον τελευταίο Ρωμαίο δραματουργό: «Ο υποτιμημένος Σενέκας» (σσ. 557 εξ.): Υπουργός και ποιητής, Οι τραγωδίες του *furto*: *Θυέστης* και *Μήδεια*, Οι τραγωδίες της Μνήμης: *Τρωάδες*.

Ο τόμος κλείνει με έναν χρονολογικό πίνακα (σσ. 589 εξ.), ένα λεξιλόγιο λατινικών όρων και εννοιών καθώς και μια συμπληρωματική βιβλιογραφία, που δίνει έμφαση στις τελευταίες δύο δεκαετίες του 20ού αιώνα (σσ. 601-632), μια προσθήκη απόλυτα αναγκαία για τη χρήση του έργου στην πανεπιστημιακή διδασκαλία, μιας που η συγγρ. είναι πολύ φειδωλή στην παράθεση τμημάτων της πλούσιας διεθνούς βιβλιογραφίας. Ακολουθούν ακόμα ευρετήρια: αρχαίων κύριων ονομάτων (σσ. 635 εξ.), αρχαίων Ελλήνων και Λατίνων δραματικών ποιητών, ηθοποιών, ρητόρων και θεωρητικών του θεάτρου (σσ. 649 εξ.), πραγμάτων και εννοιών (σσ. 653 εξ.) και αρχαίων χωρίων (σσ. 663 εξ.). Στο τέλος ακολουθεί ένας κατάλογος των εικόνων (σσ. 671 εξ.). Πρόκειται για μια σημαντική και μοναδική στην ελληνική βιβλιογραφία μονογραφία για το ρωμαϊκό θέατρο που έχει λογική δομή, διαβάζεται ευχάριστα παρά τον όγκο της, εντάσ-

σει τα φαινόμενα στα συμφραζόμενά τους και δίνει βάσιμες ελπίδες για μελλοντικές παραστάσεις ρωμαϊκού δράματος στα ρωμαϊκά θέατρα της Ελλάδας. Είναι πιο δύσκολο να σηματοποιήσει κανείς μια σωστή εικόνα του ρωμαϊκού θεάτρου παρά του ελληνικού γιατί: α) απλώνεται σε μια πολύ μεγαλύτερη χρονική περίοδο και β) γιατί έχει πολύπλευρο και ετερογενή χαρακτήρα. Ωστόσο δεν πρέπει να λησμονούμε ότι ο πολίτης της αρχαίας Ρώμης πήγαινε δέκα φορές συχνότερα στο θέατρο απ' ό,τι ο αντίστοιχος πολίτης της αρχαίας Αθήνας. Το όλο εγχείρημα του ΜΙΕΤ αποτελεί πράξη πολλαπλώς επαινετή που μας εφοδιάζει με ένα έργο αναφοράς, κι ως πρόκειται για μια κάπως «προσωπική» εξιστόρηση των πραγμάτων. Ο ιστορικός εδώ δεν κρύβεται πίσω από την αφήγηση· είναι επί σκηνής.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΝΤΡΕΑ ΚΑΜΙΛΕΡΙ

Λουίτζι Πιραντέλο, Μετάφραση Γιώργος Κασαπίδης, Αθήνα, Μεταίχμιο 2004, σ. 268. ISBN 960-375-555-9.

Η πιραντελική βιβλιογραφία στα ελληνικά δεν είναι και τεράστια, κι έτσι κάθε νέο δημοσίευμα που μεταφράζεται έχει τη σημασία του. Πρόκειται για τη μονογραφία *Biografia del figlio cambiato*, Rizzoli 2000 του πεζογράφου και συγγραφέα αστυνομικών μυθιστορημάτων, σεναριογράφου και σκηνοθέτη Andrea Camilleri που παρουσιάζει μια λογοτεχνική αφήγηση της βιογραφίας του μεγάλου Σικελού δραματουργού, της πολυτάραχης και μαρτυρικής του οικογενειακής κατάστασης και ζωής, σε μικρά και χαριτωμένα κεφάλαια, τα οποία ακολουθούν χρονολογική σειρά και δεν έχουν καμιά επιστημονική απαίτηση. Πρόκειται, όπως σημειώνει ο συγγρ. στο τέλος του βιβλίου, για τη μεταγραφή μιας προφορικής του αφήγησης για τη ζωή του Λουίτζι Πιραντέλο, από μια οπτική γωνία περιορισμένη και εντελώς προσωπική. Η ιδέα του γεννήθηκε από μια σύντομη παρέμβασή του στο συνέδριο «Le parole del teatro» το 1996 στο Σαν Μινιάτο. Το βιβλίο, όπως ομολογεί ο ίδιος, δεν προορίζεται σε ακαδημαϊκούς, ιστορικούς και μελετητές του Πιραντέλο, αλλά στον κοινό αναγνώστη. Το σημείωμα αυτό ακολουθεί και μια πολύ περιορισμένη βιβλιογραφία. Σε τρία μέρη ζωγραφίζονται στιγμιότυπα ή μικρές σκηνές της βιογραφίας του, ξεκινώντας από την παιδική του ηλικία, τη ζωή του στη Σικελία, την οικογένειά του, τη θεατρική του σταδιοδρομία, την αναγνώριση κτλ.: εν γένει πράγματα αρκετά γνωστά. Ωστόσο το βιβλίο διαβάζεται ευχάριστα και δίνει μια εικόνα της πολυκύμαντης ζωής του Σικελού δραματουργού που καθρεφτίζεται εν πολλοίς και με αρκετές λεπτομέρειες και στη δραματολογία του, –στις βασανιστικές διαπροσωπικές σχέσεις των σκηνικών χαρακτήρων μεταξύ τους– αλλά και στην πεζογραφία του.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ