

ωρία» κτλ., πριν αναζητηθεί η τύχη τους στην ίδια τη θεωρία του θεάτρου και των θεαμάτων γενικότερα, τόσο στην ιστορική τους διάσταση όσο και στη σημερινή θεωρητική συζήτηση. Κατ' αυτόν τον τρόπο οι έννοιες αυτές γίνονται πιο κατανοητές ως προς την καταγωγή και τη χρήση τους, τη σημασία τους σε άλλες επιστήμες και στη θεατρολογία, στο βαθμό που «θεατρικότητα» και performances παρατηρούνται σχεδόν στο σύνολο του σημερινού πολιτισμού, ακόμα και στην αισθητική τους διάσταση. Και εάν επικροτήσαμε τη μετάφραση του λεξικού του Pavis στα ελληνικά, πρέπει να διατυπώσουμε εδώ απαραίτητα την ευχή, και το λεξικό της Fischer-Lichte και των συνεργατών της να μεταφραστεί, γιατί το όφελος για την ελληνική θεατρολογία θα είναι ακόμα μεγαλύτερο.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΠΑΟΛΟ ΜΠΟΖΙΖΙΟ

Ιστορία του Θεάτρου, 2 τόμ., μετάφραση-επιμέλεια: Ελίνα Νταραγκλίτσα, Αιγόκερως, Αθήνα 2006, 479+414σ., εικ., ISBN 960-322-263-1.

Έχω το ευχάριστο καθήκον να καλωσορίσω την πρώτη σύγχρονη ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου στα ελληνικά, που αντικαθιστά την πεντάτομη του Allardyce Nicoll από τον Μεσοπόλεμο και την picture history της Phyllis Hartnoll πριν από τριάντα χρόνια περίπου. Ο Paolo Bosisio δεν είναι ιδιαίτερα γνωστός· κατά τις πληροφορίες που προσφέρει το «αυτί» της έκδοσης διδάσκει Ιστορία Θεάτρου στο πανεπιστήμιο του Μιλάνο κι έχει συγγράψει μονογραφίες όπως *Λαϊκότητα και κλασικότητα στο κωμικό θέατρο του 16^{ου} αιώνα* 1975, *Ο Κάρολο Γκότσι και ο Γκολτσόνι. Μια λογοτεχνική διαμάχη με ανέκδοτους και σπάνιους στίχους* 1979, *Τα θεατρικά παραμύθια του Κάρολο Γκότσι* 1984, *Ο λόγος και η σκηνή. Μελέτες για το ιταλικό θέατρο μεταξύ 18^{ου} και 20^{ου} αιώνα* 1987, *Μεταξύ επανάστασης και οντοπίας. Η θεατρική εμπειρία στην Ιταλία την εποχή των δημοκρατιών του Ναπολέοντα* 1990, *Το θέατρο του Γκολτσόνι στις ιταλικές σκηνές του 20^{ου} αιώνα* 1993. Τα έργα αυτά δίνουν την εντύπωση ενός συμβατικού Ιταλού ιστορικού του θεάτρου, που ασχολείται με διάφορα κεφάλαια της ιστορίας του θεάτρου της χώρας του. Δυστυχώς δεν υπάρχει καμιά αναφορά για την Storia del teatro, όπως υποθέτουμε πως είναι ο τίτλος του ιταλικού πρωτότυπου· από τις αναφορές θεατρικών έργων όμως συμπεραίνουμε πως το δικό του εγχειρίδιο πρέπει να έχει αποπερατωθεί γύρω στις αρχές του νέου αιώνα. Όπως δηλώνει ο ίδιος στον πρόλογο, η συγγραφή του εγχειριδίου ήταν παραγγελία του εκδοτικού οίκου (ποιου·), για χρόνια παραιτήθηκε από κάθε άλλη ενασχόληση, για να πετύχει «την ολοκλήρωση μιας προσπάθειας για απόλυτη σύνθεση, απλοποίηση και οργάνωση της ύλης, έτσι ώστε να τελειοποιηθεί ένα εγχειρίδιο χρήσιμο και προσαρμοσμένο, κυρίως στις απαιτήσεις του πανεπιστημιακού φοιτητή». Οι παλαιότερες ιταλικές ιστορίες θεάτρου δεν ικανοποιούσαν πια. «Κατά τη γνώμη μου, είναι πολύ πιο ενδιαφέροντα, για πολλούς λόγους, τα μελετήματα των Brockett και Wickham, που εκδίδονται μεταφρασμένα. Αυτά τα έργα είναι, σε κάθε περίπτωση, οι καρποί της εργασίας δύο μελετητών με αγγλο-αμερικανική κουλτούρα, φυσικά ξένη ως προς την ιταλική και, τουλάχιστον για ορισμένους λόγους, άδικη ως προς την αντιμετώπιση του θεατρικού πολιτισμού των μη αγγλόφωνων χωρών που, κατά κάποιον τρόπο, υποβαθμίζεται σε σχέση με τη συνεισφορά τους στους αιώνες» (σσ. 7 εξ.). Το παράπονο αυτό, του αγγλοκεντρισμού, είναι γνωστό και σωστό (βλ. τη βιβλιοκρισία μου για τον Brockett στην *Παράβαση* 7, 2006, σσ. 439-449).

Στη συνέχεια ο συγγρ. περιγράφει τη στοχοθεσία και τη μεθοδολογία του έργου του: «Ο παρών τόμος φιλοδοξεί να διαφοροποιηθεί από τα υπάρχοντα χειροειδή που κυκλοφορούν στο εμπόριο· πρώτα απ' όλα λόγω της πρόθεσής του να συμμετάσχει στην εξέλιξη του θεάτρου ως φαινόμενο πολυόστικτου, χωρίζοντας με μια εγκάρσια τομή την ιστορία του σκηνικού χώρου από την ιστορία της θεατρικής παράστασης και της δραματουργίας, ακολουθώντας μια διαδρομή όσο το δυνατόν πιο κατανοητή, απλή και ευθυτενή, και σεβόμενος, τέλος, τις ιδιαιτερότητες της κάθε πολιτισμικής ζώνης και της κάθε ιστορικής στιγμής» (σ. 8). Εδώ ο αναγνώστης εντοπίζει για πρώτη φορά κάποιες ιδιοτροπίες στην ελληνική μετάφραση. Αυτός ο διαχωρισμός άλλωστε, της πραγμάτευσης του σκηνικού χώρου από τη δραματογραφία, υπήρχε ήδη στην δεκάτομη *Ιστορία του Θεάτρου της Ευρώπης* του Kindermann, μόνο με αντιστραμμένη σειρά. Στη συνέχεια εξηγεί, γιατί απέκλεισε σ' ένα χειροίδιο για τους φοιτητές Θεατρολογίας το θέατρο της Ανατολής. Εξηγεί επίσης την εσωτερική διάρθρωση των κεφαλαίων: «Ο διαχωρισμός της ύλης σε χρονικές περιόδους συμπίπτει με τον διαχωρισμό των κεφαλαίων. Δεν ήταν δυνατό να αποφύγω τη σχηματοποίηση, μολονότι προσπάθησα να αναπλάσω την εξέλιξη του δυτικού θεατρικού πολιτισμού ακολουθώντας μια ευθεία διαδρομή. / Στο εσωτερικό της κάθε ιστορικής περιόδου και, ως εκ τούτου, στο εσωτερικό του κάθε κεφαλαίου, ένα μέρος αφορά αποκλειστικά την εξέλιξη του σκηνικού χώρου, που πολύ συχνά συμπίπτει με εκείνον της σκηνογραφίας. Ένα άλλο είναι αφιερωμένο στην ιστορία της θεατρικής παράστασης, η οποία ανασυντίθεται, όσο είναι δυνατόν, χάρη στην πληθώρα των συστατικών της στοιχείων με την πρόθεση να προβληθεί η ιδιαίτερη προτεραιότητα της σκηνικής πράξης έναντι της δραματουργικής [=δραματολογίας], όπου [=στην οποία] αφιερώνεται το τελευταίο μέρος του κάθε κεφαλαίου. Η επάλληλη αποσαφήνιση των διαφόρων συνθετικών στοιχείων της ιστορίας του θεάτρου συνεπάγεται, σε κάποιες περιπτώσεις, επαναλήψεις του ίδιου θέματος που βεβαίως αυτή τη φορά προσεγγίζεται από άλλες οπτικές γωνίες» (σ. 8). Εξηγεί τη λειτουργία της εικονογράφησης, την υποδιαίρεση των κεφαλαίων με αρίθμηση για την καλύτερη αποστήθιση της ύλης κάθε παράγραφος φέρει στο πλάι του κεκλιμένο και είναι εύληπτο τίτλο. Για τον ίδιο λόγο τα ονόματα δραματογράφων, σκηνοθετών, ηθοποιών, σκηνογράφων, αρχιτεκτόνων, θεωρητικών κτλ., όταν αναφέρονται για πρώτη φορά, αναγράφονται με έντονους χαρακτήρες. Για δραματογράφους με βαρύνουσα προσφορά καταρτίζονται ειδικοί χρονολογικοί πίνακες με περιληπτική τους βιογραφία και εργογραφία, που παρεμβάλλονται στο κείμενο με διαφορετικό φόντο. Ειδικοί όροι αναγράφονται με πλάγια στοιχεία.

Ακολουθεί και πρόλογος της επιμελήτριας και μεταφράστριάς (σσ. 11 εξ.), όπου επισημαίνεται να το γνωστό βιβλιογραφικό κενό της μη ύπαρξης θεατρικής ιστορίας στα ελληνικά. Ενδιαφέροντα είναι τα στοιχεία που εξηγούν την επιλογή ακριβώς αυτού του έργου ανάμεσα στις άλλες Ιστορίες θεάτρου: «Η επιλογή του συγκεκριμένου έργου έγινε με κριτήρια επιστημονικά, βασιζόμενη στην άρτια μεθοδολογία και στην καταγραφή ενός πλούσιου υλικού, δοσμένου με τρόπο ευανάγνωστο, κατανοητό και συνοπτικό. Η ενότητα στη δομή όλων των κεφαλαίων και η απλότητα στο ύφος της γραφής, σε συνδυασμό με την πληρότητα των ιστορικών στοιχείων, τουλάχιστον για τις χώρες που απασχολούν τον συγγραφέα, διευκολύνουν ιδιαίτερα το δύσκολο έργο της μελέτης και της πρώτης επαφής των σπουδαστών με το αντικείμενο της ιστορίας του θεάτρου, αλλά και όσων αναγνωστών επιθυμούν να σχηματίσουν μια πιο ολοκληρωμένη εικόνα για το θέατρο της Δύσης. Το ενδιαφέρον του συγγραφέα εντοπίζεται στις χώρες που έπαιξαν καθοριστικό ρόλο σε κάθε ιστορική περίοδο. Έτσι, το βάρος δεν δίνεται κάθε φορά στον ίδιο τομέα ή χώρο, αλλά στη σπουδαιότητα της συμβολής του και στην καταλυτική του παρουσία για τη διαμόρφωση των πρακτικών και θεω-

ρητικών θεατρικών εξελίξεων» (σ. 11). Αυτό σημαίνει, ως γνωστό, τον αποκλεισμό των μικρών χωρών της Ευρώπης. Η μεταφράστρια πρόσθεσε και επεξηγηματικές υποσημειώσεις και προσωπικές παρατηρήσεις, μετέφρασε τους τίτλους των έργων στα ελληνικά, χρησιμοποιώντας τις ήδη υπάρχουσες αποδόσεις ή δοκιμάζοντας νέες δικές της. Στη συνέχεια όμως ο πρόλογός της μας επιφυλάσσει μια απρόσμενη έκπληξη: «Το εγχειρίδιο της Ιστορίας του Θεάτρου του Πάολο Μπόζιζιο στην ελληνική του έκδοση περιλαμβάνει τρεις τόμους – αντί δύο της ιταλικής. Οι δύο πρώτοι καταπιάνονται με την ανάλυση των θεατρικών φαινομένων, έτσι όπως τα κατέγραψε ο συγγραφέας, και ο τρίτος είναι συνοδευτικός, πραγματοποιήθηκε με την πρωτοβουλία του έλληνα εκδότη και την εργασία της μεταφράστριας και εμπεριέχει επαρκή βιβλιογραφία η οποία απουσιάζει από την ιταλική έκδοση, διότι θεωρήθηκε ότι η άφθονη προσφορά των βιβλιογραφικών πηγών θα δυσχέραινε την ανάγνωση από την πλευρά των σπουδαστών. Έτσι, αποφασίσαμε να εντάξουμε στον τρίτο τόμο τις πηγές που προέκυψαν από την έρευνα και να επισυνάψουμε πλούσιο εικονογραφικό υλικό για το θέατρο των χωρών για τις οποίες γίνεται λόγος στους προηγθέντες τόμους, καθώς και το ευρετήριο των όρων, των τίτλων των έργων και των ονομάτων» (σσ. 11 εξ.).

Αυτός ο τρίτος τόμος είτε δεν έχει ακόμα κυκλοφορήσει μαζί με τους άλλους, είτε γίνεται αφορμή για ένα παιδαγωγικό και επιστημονικό έγκλημα: δεν μπορείς να προσφέρεις μια ολόκληρη Ιστορία της Θεάτρου της Ευρώπης χωρίς βιβλιογραφία! Διαφωνίσαμε με την Erika Fischer-Lichte, που προσέφερε στη δίτομη *Ιστορία του Δράματος* ανεπαρκή βιβλιογραφία (βλ. *Παράβασις* 5, 2004, σσ. 398-410), εδώ ο Ιταλός ιστορικός την παραλείπει τελείως για να μην κουραστούν οι φοιτητές και αποπροσανατολιστούν οι αναγνώστες! Και πώς θα χρησιμοποιήσουν οι φοιτητές και αναγνώστες τους δύο τόμους χωρίς ευρετήρια; Για τη σωστή και ισορροπημένη επιλογή της πιο σημαντικής βιβλιογραφίας απαιτείται βέβαια άριστη γνώση του γνωστικού αντικείμενου. Ευχόμαι, πως η πρώτη από τις δύο υποθέσεις που έκανα, να είναι η πραγματική, και με αγωνία περιμένουμε τον τρίτο τόμο, χωρίς τον οποίο και οι δύο άλλοι είναι δύσχηστοι.

Το περιεχόμενο μιας ευρωπαϊκής ιστορίας του θεάτρου δεν χρειάζεται εξήγηση και παρουσίαση εδώ. Ωστόσο είναι χρήσιμο να δούμε τη διάρθρωση: όντως όλα τα κεφάλαια αρχίζουν με το σκηνικό χώρο και τελειώνουν με τη δραματολογία. «Το ελληνικό θέατρο» (σσ. 13-88) διαρθρώνεται ως εξής: Ο σκηνικός χώρος (Η καταγωγή του θεάτρου, Ο σκηνικός χώρος στην αρχαία Ελλάδα, Ο σκηνικός χώρος κατά την ελληνιστική περίοδο), Οι παραστάσεις (Τα δραματικά είδη, Οι θρησκευτικές γιορτές και οι δραματικοί αγώνες, Οι υποκριτές, Ο χορός, Η σκηνογραφία και οι σκηνοί μηχανισμοί, Οι θεατρικές ενδυμασίες, Τα προσωπεία, Η μουσική, Το κοινό), Η δραματολογία (Η γέννηση της τραγωδίας, Η περίοδος της κορύφωσης της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, χρονολογικοί πίνακες για τους τρεις τραγικούς και τον Αριστοφάνη, Το σατυρικό δράμα, Η αττική κωμωδία, Η μέση αττική κωμωδία κι η νέα κωμωδία, Ο μίμος). Το κεφάλαιο για «Το ρωμαϊκό θέατρο» είναι πιο σύντομο (σσ. 89-134): Ο σκηνικός χώρος (Τα ελληνορωμαϊκά θεατρικά οικοδομήματα, Τα ρωμαϊκά θεατρικά οικοδομήματα), Το θέαμα (Οι αρχαϊκές μορφές του ρωμαϊκού θεάματος, Τα δραματικά είδη, Η οργάνωση των θεατρικών θεαμάτων: Τα αγωνίσματα, Οι ηθοποιοί, Ο χορός, Η σκηνογραφία, Οι θεατρικές ενδυμασίες, Τα προσωπεία, Η μουσική, Το κοινό, Η παντομίμα [Ο παντόμιμος], Τα θεάματα του ιπποδρομίου, Οι θρίαμβοι), Η δραματολογία (Η κωμωδία palliata, χρονολογικοί πίνακες για Πλάιτο και Τερέντιο, Η κωμωδία togata, Η τραγωδία, Η ατελλάνη φάρσα, Ο μίμος).

Ο Μεσαίωνας παρουσιάζεται ως μια μεταβατική φάση προς την Αναγέννηση· αυτό είναι μια ιταλική ιδιαιτερότητα, γιατί στην Ιταλία η Αναγέννηση αρχίζει πιο νωρίς απ' ό,τι

στην υπόλοιπη Ευρώπη. «Το θέατρο στην Ευρώπη μεταξύ Μεσαίωνα και Αναγέννησης» (σσ. 135-214): Ο σκηνικός χώρος (Οι χώροι του μεσαιωνικού θεάτρου, Οι σκηνικοί χώροι, Προς τη ζωγραφική σκηνογραφία και το αυλικό θέατρο), Το θέαμα (Οι μορφές του θεάτρου στις αρχές του Μεσαίωνα, Το θρησκευτικό και μη θρησκευτικό θέατρο από τον 10^ο έως τον 15^ο αιώνα, Το ιταλικό λαϊκό θέατρο, Το τραγικό και κωμικό θέατρο του Ανθρωπισμού [=Ουμανισμού], Το θέατρο στην πόλη, Σκηνογραφία, σκηνική τεχνική και ενδυματολογία, Οι ηθοποιοί, Το κοινό), Η δραματοουργία (Κυπρινοί δείτνοι, Τα δράματα της Rosvita von Gandersheim, Το θρησκευτικό δράμα, Τα Μυστήρια και τα Θαύματα, Ο δραματικός ύμνος, Τα Autos sacramentales, Το miracle play [=Θαύματα], Το morality play [=Ηθικολογία], Τα Πάθη, Η Ελεγειακή Κωμωδία, Το λαϊκό θέατρο στη Γαλλία και την Ιταλία, Οι αντιθέσεις, Η τραγωδία του Ανθρωπισμού [=Ουμανισμού], Η κωμωδία του Ανθρωπισμού, Το είδος των Sacra rap[re]sentazione, Το λαϊκό θέατρο τον 15^ο αιώνα).

Στη συνέχεια οι διαχωρισμοί κατά χώρα γίνονται πιο έντονοι. «4. Η αναγέννησης του θεάτρου» (σσ. 215-328): Ο σκηνικός χώρος (Ο σκηνικός χώρος στην Ιταλία: το έργο του Βιτρούβιου και η επιρροή του, Οι προσωρινοί θεατρικοί χώροι, Τα θεατρικά οικοδομήματα, Ο θεατρικός χώρος στην υπόλοιπη Ευρώπη: Αγγλία, Ισπανία, Γαλλία), Η σκηνή (Η εξέλιξη της ιταλικής θεατρικής σκηνης κατά τον 16^ο αιώνα: Η μόνιμη σκηνή, Η μεταβλητή σκηνή, Η σκηνή στην υπόλοιπη Ευρώπη: Αγγλία, Ισπανία, Γαλλία), Οι παραστάσεις (Οι αυλικές παραστάσεις στην Ιταλία: Οι τελετουργικές παραστάσεις, Τα δραματικά είδη, Οι ενδυμασίες, Ο υπεύθυνος της γιορτής, Ακαδημίες, θίασοι και “εΐθιμες ομάδες”, Ο επαγγελματισμός των κωμικών της commedia dell’arte, Το θέατρο στην Ευρώπη: Αγγλία, Ισπανία, Γαλλία), Η δραματοουργία (Η «regolare» [«κανονική», κατά τους κανόνες] ιταλική δραματοουργία, Η κωμωδία: L. Ariosto, A. Beolco ή Ruz[z]ante, Η τραγωδία: G. B. Giraldi Cinzio, Το βουκολικό δράμα: Arguato [sic] Tasso, Η ευρωπαϊκή δραματοουργία: Αγγλία – Ch. Marlowe, Ισπανία – Cervantes, Γαλλία).

Με την ίδια δομή (Σκηνικός χώρος – παραστάσεις – δραματοουργία) ακολουθεί και το τελευταίο κεφάλαιο του πρώτου τόμου, που αφορά το Μπαρόκ και το 17^ο αιώνα: «Le grand siècle μια γόνιμη περίοδος» (σσ. 329-469): Ο σκηνικός χώρος (Ιταλία: Η τυπολογία της ιταλικής σκηνης, Η προέλευση του θεάτρου all’italiana, Οι πρώτες αίθουσες των δημόσιων θεάτρων, Τα θέατρα του Μπαρόκ, Η ιταλική σκηνογραφία του Μπαρόκ από την ψευδαισθητική προοπτική στον κεντρικό άξονα της οπτικής γωνίας, Ισπανία, Αγγλία, Η Γαλλία, Ολλάνδια – Γερμανία – Βόρεια και ανατολική Ευρώπη), Οι παραστάσεις (Μια σπουδαία εποχή για το θέατρο, Ιταλία: Οι σπουδαίες παραστάσεις του Μπαρόκ, Η αυλή, Τα θεατρικά είδη που φιλοξένησαν οι θεατρικές αίθουσες, Οι θεατρικές παραστάσεις στις πλατείες και εκκλησίες, Το επαγγελματικό θέατρο, Ισπανία, Αγγλία, Γαλλία: Οι παραστάσεις της αυλής, Οι παραστάσεις των επαγγελματιών, Γερμανική επικράτεια), Η δραματοουργία (Ιταλία, Ισπανία: Lope de Vega, Calderon, Αγγλία: W. Shakespeare, B. Jonson, Γαλλία: Corneille, Molière, Racine, Γερμανόφωνες χώρες).

Περνάμε στο δεύτερο τόμο. Το θέατρο της αστικής εποχής και του Διαφωτισμού ονομάζεται «Η εποχή του εκσυγχρονισμού» (σσ. 5-82): Σύγχρονος θεατρικός πολιτισμός, Ο σκηνικός χώρος (Η εξέλιξη της θεατρικής αρχιτεκτονικής στην Ιταλία και την Ευρώπη, Η σκηνογραφία, Η σκηνή του μελοδράματος), Οι παραστάσεις (Το θέατρο στην Ευρώπη: Ο θρίαμβος του μελοδράματος, Η εποχή της μεταρρύθμισης: Η γαλλική και η γερμανική σκηνή – D. Diderot, Προς ένα νέο ιταλικό θέατρο), Η δραματοουργία (Ιταλία: Η όπερα «seria» - Metastasio, Η όπερα «buffa», Το πρόβλημα της αναμόρφωσης της τραγωδίας, Οι τραγωδίες του Alfieri, Το κωμικό θέατρο στην Τοσκάνη, Οι κωμωδίες του Carlo Goldoni, Δακρύβε-

χτες κωμωδίες και τραγωδίες, Τα παραμύθια του Carlo Gozzi, Γαλλία: Η τραγωδία, Η κωμωδία των αρχών του 18^{ου} αιώνα – Marivaux, Η σαρκυβρεχτή κωμωδία και οι προσπάθειες για την αναμόρφωση, Αγγλία: Τραγωδία, κωμωδία και ballad όπερα, Το αισθηματικό δράμα, Ισπανία: Το κωμικό λαϊκό θέατρο και η κωμωδία χαρακτήρων, Γερμανία: Τραγωδία, κωμωδία και δράμα, Το θέατρο του Lessing). Εδώ παρεμβάλλεται τώρα ένα πρόσθετο μικρό κεφάλαιο, «Το θέατρο της Επανάστασης» (σσ. 83-102) που αφορά τη «Θεατρική δραστηριότητα στην Ευρώπη μεταξύ 18^{ου} και 19^{ου} αιώνα»: Ο σκηνικός χώρος (Οι αλλαγές στα θεατρικά οικοδομήματα), Οι παραστάσεις (Η νέα γερμανική σκηνή, Από την αστική σκηνή στην εποχή της Παλινόρθωσης του Ναπολέοντα), Η δραματολογία (Γερμανία: Το θέατρο των Stürmer [της «Θύελλας και Ορμής»], Γαλλία: Οι δραματοουργοί της Επανάστασης, Ιταλία: Η εμπειρία του Ιακωβινισμού).

Είναι ζήτημα αν το ξεχωριστό αυτό κεφάλαιο χρειάζεται. Άλλωστε παρατηρείται το φαινόμενο, πως η μηχανιστική εφορμή του διαχωρισμού της ύλης σε σκηνικό χώρο – παραστάσεις – δραματολογία, που έως το Μαρρόκ ήταν φυσιολογική, από το Διαφωτισμό και πέρα γίνεται κάπως τεχνητή, στο βαθμό που η δραματολογία γίνεται όλο και πιο σημαντική και στο χώρο της θεατρικής τεχνολογίας και της διαμόρφωσης της σκηνής δεν παρατηρούνται θεαματικές εξελίξεις. Ο 19^{ος} αιώνας περνάει ως «Μεταξύ Ρομαντισμού και Νατουραλισμού» (σσ. 103-178), με υπότιτλο «Από το Θέατρο της Επανάστασης στα σαλόνια της μπουρζουαζίας»: Ο σκηνικός χώρος (Τα θεατρικά οικοδομήματα και οι σκηνογραφικές καινοτομίες, Οι προσπάθειες για την αναμόρφωση: Το θέατρο του Wagner), Οι παραστάσεις (Το θέατρο στην Ιταλία: Από τους «προνομούχους» θιάσους στον μεγάλο ηθοποιό: προς ένα νέο επάγγελμα, Το ρομαντικό μελόδραμα και η εμπειρία του Verdi, Το θέατρο στη Γαλλία, Το θέατρο στην Αγγλία), Η δραματολογία (Τα γερμανικά κράτη: Από τον Κλασικισμό του Weimar στον ρομαντικό ιδεαλισμό – Goethe, Schiller, Kleist, Ρεαλισμός και Νατουραλισμός, Γαλλία: Το ρομαντικό δράμα – Hugo, Musset, Scribe, Οι δραματοουργοί του Théâtre de divertissement – Labiche, Sardou, Feydeau, από τον Ρεαλισμό του κοινωνικού δράματος στον Νατουραλισμό – Dumas fils, H. Becque, Ιταλία: Η τραγωδία, Η κωμωδία και άλλα θεατρικά είδη – Giuseppe Giacosa, Giovanni Verga, Αγγλία, Ισπανία και Ρωσία: Η αγγλική και ισπανική δραματολογία, Η ρωσική δραματολογία – Πούσιν, Τολστόι).

Το θέατρο του Μοντερνισμού με τους –ισμούς βαφτίζεται ως «Το θέατρο της ανησυχίας» (σσ. 179-280) με υπότιτλο «Προς τη γέννηση του σύγχρονου θεάτρου»: Ο σκηνικός χώρος (Η θεατρική αρχιτεκτονική, Η εξέλιξη της σκηνογραφίας), Το θέατρο (Η γέννηση της σκηνοθεσίας στην Ευρώπη: Ο θιάσος του Δούκα του Saxe Meiningen, Το Théâtre libre του André Antoine και η απάντηση των συμβολιστών, Η Freie Bühne και το Independent Theatre, Τα ρωσικά μπαλέτα, Οι θεωρίες της σκηνοθεσίας, Το Θέατρο Τέχνης της Μόσχας και η Μέθοδος Στανισλάφσκι, Οι ιστορικές πρωτοπορίες: Ο φουτουρισμός, Ο Κονστρουκτιβισμός στο θέατρο, Ο Ναυταϊσμός, ο υπερρεαλισμός και το θέατρο της σκληρότητας, Εξπρεσιονισμός, Η ιταλική σκηνή: προς τη γέννηση της σκηνοθεσίας), Η δραματολογία (Οι σκανδιναβικές χώρες, - Ibsen, Strindberg, Ρωσία - Τσέχοφ, Οι γερμανόφωνες χώρες, Οι γαλλόφωνες χώρες, Αγγλία, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής – Eugen O'Neill, Ισπανία, Ιταλία – Pirandello). Και για τον υπόλοιπο 20^ο αιώνα μένουν άλλες 120 σελίδες: «Σκηνοθεσία και πειραματισμός. Η αναμόρφωση του θεάτρου» (σσ. 281-402) με υπότιτλο «Το θέατρο στις μέρες μας»: Ο σκηνικός χώρος, Οι παραστάσεις (Το θέατρο της σκηνοθεσίας: Γαλλία, Γερμανόφωνα κράτη, Οι χώρες της Ανατολικής Ευρώπης, Ιταλία, Αγγλία, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Ισπανία, Σκανδιναβικές χώρες, Οι ηθοποιοί στις σκηνές της μεταπολεμικής περιόδου, Το πειραματικό θέατρο: Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής και Ευρώπη, Ιταλία), Η

δραματοουργία (Γαλλία – Sartre, Beckett, Γερμανόφωνες χώρες – Brecht, Αγγλία, Ηνωμένες Πολιτείες Αμερικής, Ιταλία). Είναι φανερό, πως προς το τέλος ο μηχανιστικός διαχωρισμός της ύλης γίνεται πλέον προβληματικός.

Δε θα επιμείνω σε επιμέρους παρατηρήσεις σχετικά με τα κριτήρια επιλογής της ύλης, συμπερίληψης ή αποκλεισμού, γιατί το corpus των δεδομένων της ευρωπαϊκής θεατρικής ιστορίας είναι αρκετά σταθερό και δεδομένο, ώστε ο κάθε ιστορικός μπορεί να κάνει πλέον τις δικές του προσωπικές επιλογές. Η φάση της συγκέντρωσης των δεδομένων έχει περάσει προ πολλού και βρισκόμαστε στην περίοδο των συνθέσεων, οι οποίες ανάλογα με τις εκάστοτε στοχοθεσίες του έργου, τις προτιμήσεις του συγγραφέα, τις αναθεωρήσεις της όλης εικόνας και τις μετατοπίσεις του βάρους του ενδιαφέροντος μπορεί η μία να διαφέρει από την άλλη, όμως όλες μαζί βασίζονται σε μια στέρεα ερευνητική βάση. Ο φανερός ιταλοκεντρισμός του έργου είναι δικαιολογημένος έως το 19^ο αιώνα ακόμα, γιατί από τα χρόνια της Αναγέννησης η Ιταλία ήταν η κυρίαρχη δύναμη στο ευρωπαϊκό θέατρο. Σε κάθε περίπτωση είναι πιο συμπαθητική από τον αδικαιολόγητο αγγλοκεντρισμό των αμερικανικών ιστοριών του θεάτρου.

Μένει να εξεταστεί η χρηστικότητα του έργου για την πανεπιστημιακή διδασκαλία. Διαβάζοντας διαγωνίως το σύνθεμα διαπιστώνει κανείς, πως ο συγγρ. ακολουθεί το συνηθισμένο «κανόνα» πηγών και δεδομένων, συχνά όμως απλοποιεί πολύ και το κείμενό του κατεβαίνει σε επίπεδο μέσης εκπαίδευσης και σχολικού εγχειριδίου. Υπάρχουν και ορισμένες ανωμαλίες στην πληροφόρηση, που μερικές σχετίζονται με τη μετάφραση, άλλες είναι εις βάρος του ίδιου του συγγραφέα. Μερικά παραδείγματα: Α' σ. 405 βρίσκεται η ανιγναμτική και παρεξηγήσιμη φράση «Το θέατρο των κολεγίων προήγε ο θίασος του Ιησού» - πρόκειται για την *societas Iesu*, τους Ιησουίτες, που ο Θωμάς Παπαδόπουλος έχει αποδώσει ως «συντροφιά» του Ιησού. Μια σελίδα παρακάτω πληροφορούμαστε πως ο Stranitzky «ίδρυσε – εκτός από τη μάσκα του Hanswurst – στη Βιέννη το Kärntnertortheater (1708), το ένα από τα πρώτα δημόσια θέατρα» (σ. 406 εξ.)· δεν είναι τόσο απλά τα πράγματα, ούτε «ίδρυσε» τη «μάσκα» του «Γιάννη Λουκάνικο», που είναι κωμικός τύπος όχι «μάσκα». Ο «Cenodoxus» του Jacob Biderman[n] (σ. 466) δεν είναι βέβαια ο «Καινόδοξος» αλλά ο «Κενόδοξος». Γιατί η «Hermannschlacht» (δεν γράφεται χωριστά, Β' σ. 79) πρέπει να αποδοθεί στα ελληνικά ως «Μάχη της Αρμενίας» (όπως και «Hermann und die Fürsten» ως «Η Αρμενία και οι αρχές» - πρόκειται για άρχοντες, και «Hermanns Tod» ως «Ο θάνατος του Αρμένιου»), εφόσον το όνομα του ήρωα αποδίδεται συνήθως στα ελληνικά ως «Ερμάννος» (ο Λούντζης π. χ.); Στα γερμανικά ουσιαστικά το πρώτο γράμμα αναγράφεται συνήθως όχι με κεφαλαία όπως πρέπει αλλά με πεζά. Το «Sturm und Drang» αποδίδεται συνήθως ως «Θύελλα και ορμή», όχι «Καταιγίδα και ορμή» (σ. 93). Ο πίνακας για το βίο και το έργο του Γκαίτε (σ. 141) είναι πολύ φτωχός και τελειώνει ως εξής: «1832: Πεθαίνει την 22^η Μαρτίου στο Βέιμαρ, αφού πρώτα είχε ολοκληρώσει το δεύτερο μέρος του *Φάουστ*». Ο Max Reinhar[d]t δεν εγκαινίασε το 1920 το Φεστιβάλ του Στρασβούργου, αλλά του Salzburg (σ. 236)· λίγο παρακάτω αναφέρεται το «Das salzburger grosse welttheater» [sic] χωρίς κεφαλαία και ότι ο συγγραφέας του, ο Hofman[s]thal, συνεργάστηκε «εντατικά» με τον Richard Strass (γρ. Strauss) (σ. 237). Αυτά δεν επιτρέπονται σ' ένα εγχειρίδιο που προορίζεται στους φοιτητές, ούτε στην Ιταλία ούτε στην Ελλάδα. Στη σ. 239 εμφανίζεται ο Schönberg ως Schonberg. Υπάρχουν και μεταφραστικές αδεξιότητες που παραξενεύουν: π. χ. σ. 305 ο Peter Stein «επεξεργάζεται βαθιά τα κείμενα προκειμένου να συναντήσει όχι μόνο το ποιητικό τους περιεχόμενο, αλλά και το κοινωνικό μήνυμα που εμπεριέχεται σε αυτά». Στη σ. 322 συναντάει κανείς την πιο πρόσφατη, χρονολογικά, εγγραφή έργου, που αφορά το έτος 2002, οπότε προκύπτει

ένα terminus post quem για την ιταλική έκδοση. Ο Γκροτόβσκι δεν έκανε το 1968 μια παράσταση με τίτλο «Arocarpyssis cum figuris» (σ. 339) αλλά «Αποκάλυψη» κτλ.

Φοβούμαι πως ένας ενδελεχέστερος έλεγχος θα αποκαλύψει και άλλες τέτοιες ατέλειες που μειώνουν την αξία του εγχειρήματος ως προς τη χρησιμότητά και χρηστικότητα του για την πανεπιστημιακή διδασκαλία, η οποία ασφαλώς έχει ανάγκη ένα τέτοιο εγχειρίδιο. Και ελπίζω επίσης πως δε θα μείνει το μόνο που θα διαθέσουμε στα ελληνικά, γιατί συχνά είναι υπερβολικά σχηματικό και επίπεδο και δεν ανταποκρίνεται πάντα στο επιθυμητό επίπεδο των θεατρολογικών σπουδών. Ωστόσο παραμένει χρήσιμο και για επιλεκτική χρήση, αν και χωρίς το ευετήριο και τη βιβλιογραφία του τρίτου τόμου το έργο μένει ανολοκλήρωτο και δύσχορηστο, όπως η *Ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου* του Γιάννη Σιδέρη, όπου ο εκδοτικός οίκος έχει αποσύρει και τα ευετήρια του πρώτου τόμου και η ολοκλήρωση του όλου έργου έχει καθυστερήσει υπερβολικά. Εύχομαι ο τρίτος τόμος του Μποξίζιου να μην έχει την ίδια τύχη. Κατά τα άλλα μένει το γεγονός: πρόκειται για την πρώτη σύγχρονη ιστορία του ευρωπαϊκού θεάτρου στα ελληνικά, και αξίζει συγχαρητήρια ο εκδοτικός οίκος που ανέλαβε την πρωτοβουλία αυτή. Περιμένουμε με αγωνία τον τρίτο τόμο με τη βιβλιογραφία και τα ευετήρια, και προτείνω, μιας που έχει καθυστερήσει, ο εκδότης να δώσει και έναν κατάλογο με τα παροράματα των δύο πρώτων τόμων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ERVING GOFFMAN

Η παρουσίαση του εαυτού στην καθημερινή ζωή. Μετάφραση Μαρία Γκόφα, επιμέλεια Κώστας Λιβιεράτος, εισαγωγή Δήμητρα Μακρυνιώτη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2006, 334σ., ISBN 960-221-356-6.

Το θρυλικό *The Presentation of Self in Everyday Life*, που τυπώθηκε το 1959 σε δεύτερη έκδοση σε Αγγλία και Αμερική, πούλησε έως το 1980 μισό εκατομμύριο αντίτυπα και στάθηκε η αφορμή, μαζί με τη «Θεωρία των κοινωνικών ρόλων» του Rolf Dahrendorf (*Homo sociologicus*, 1957), για τη δημιουργία της θεατρο-κοινωνιολογίας (U. Rapp: *Handeln und Zuschauen. Untersuchungen über den theatersoziologischen Aspekt in der menschlichen Interaktion*, Darmstadt 1973), εφαρμόζοντας θεατρολογική ορολογία για την ανάλυση κοινωνικών ομάδων και μια σκηνοθετική ματιά για την παραδοσιακή face-to-face-situation της καθημερινής επικοινωνίας, όπως κωδικοποιείται π. χ. στα αστικά savoir vivre του 19^{ου} αιώνα στο κεφάλαιο «Η επίσκεψις» (βλ. Β. Πούχνερ: «Εισαγωγή στην έννοια του θεάτρου», *Ιστορικά νεοελληνικού θεάτρου*, Αθήνα 1984, σσ. 11-29 με περισσότερη βιβλιογραφία). Κανένα άλλο από τα βιβλία του Αμερικανού κοινωνιολόγου είχε τέτοια εκδοτική επιτυχία: *Encounters* 1961, *Behaviour in Public Places* 1963, *Interaction Ritual* 1967, *Stigma* 1968, *Strategic Interaction* 1970, *Asylums* 1974, *Frame Analysis* 1975. Το σημαδιακό για τη Θεατρολογία έργο είχε βγει σε πρώτη έκδοση ήδη το 1956, έγινε γνωστό όμως με τη δεύτερη το 1959 και παραμένει έως σήμερα το δημοφιλέστερο όλων των βιβλίων του. Για το «θέατρο της κοινωνίας» κατά Goffman έχει σχηματιστεί μια ολόκληρη βιβλιογραφία, από την οποία αναφέρω εδώ τα εξής βιβλία και άρθρα: St. Riggins (ed.): *Beyond Goffman, Studies on Communication, Institution and Social Interaction*, Berlin/New York 1990, L. Bovone: «Ethics as Etiquette: the Emblematic Contribution of Erving Goffman», *Theory, Culture and Society*