

ρο (σσ. 1208 εξ.), τρίτο (σσ. 1122 εξ.), τέταρτο (σσ. 1241 εξ.), πέμπτο (σσ. 1263 εξ.). Οι δυο εντυπωσιακοί τόμοι κλείνουν με ένα ευρετήριο προσώπων (σσ. 1285-1324).

Συμπερασματικά πρέπει να αναφερθεί πως πρόκειται για εργασία μνημειώδη, η οποία στηρίζεται στη λεπτομερειακή ανάλυση πάνω από 200 νεοελληνικών θεατρικών έργων (και μερικών ιταλόφωνων γραμμένων από Έλληνες), την αξιολόγηση όλης της σχετικής βιβλιογραφίας και διεξάγει σημαντικά συμπεράσματα για το σύνθετο θέμα της πρόσληψης του αρχαίου δράματος στη νεότερη Ελλάδα. Και μόνο η εποπτεία στο σχετικό χώρο, που επιτρέπει τον εντοπισμό της αρχαιόμυθης δραματογραφίας, χωρίς να υπάρξουν βασικά βοηθήματα για την εποχή μετά το 1880 (ασφαλώς το δείγμα που αναλύει δεν μπορεί να έχει απόλυτη πληρότητα, ενώ οι όποιες επιλογές πάντα συζητήσιμες είναι) την αναδεικνύει ως δεινό γνώστη του νεοελληνικού θεάτρου· το ίδιο ισχύει για τον εντοπισμό και την αξιοποίηση της σχετικής βιβλιογραφίας σε τόσο διαφορετικούς χώρους όπως το Κρητικό θέατρο και τον 20ό αιώνα. Στα πρώιμα κεφάλαια επιχειρεί και συγκριτικές προσεγγίσεις με τα ιταλικά πρότυπα, ενώ τα αποτελέσματα εντάσσονται πάντα στη γενικότερη πορεία της αρχαιογνωσίας, της μεταφραστικής δραστηριότητας και της πρόσληψης των ευρωπαϊκών εξελίξεων σχετικά με την εικόνα του αρχαίου κόσμου και τις λογής διασκευές και επιρροές της αρχαίας μυθολογίας στη δραματογραφία. Η μελετήτρια διακρίνεται από ασυνήθιστη φιλοπονία, ερευνητικό ζήλο, αναλυτικές και συνθετικές ικανότητες, επιμονή και υπομονή στις σχετικές αναζητήσεις, για βιβλιογραφική ενημερότητα και εποπτεία στο χώρο της νεοελληνικής δραματογραφίας. Η ογκώδης μονογραφία της θα μείνει υποχρεωτικό σημείο αναφοράς για όλους τους μελετητές της νεοελληνικής δραματολογίας, μόλις ασχοληθούν με ένα αρχαιόθεμο ή αρχαιόμυθο θεατρικό έργο, και αποτελεί, από μόνη της, ένα σημαντικό κεφάλαιο της πρόσληψης και «χρήσης» της αρχαιότητας στο χώρο του νεοελληνικού πολιτισμού· επίσης τοποθετεί την Ελλάδα σε μια συγκριτική διάσταση της πρόσληψης της αρχαιότητας από το ευρωπαϊκό θέατρο των νεωτέρων χρόνων. Ως εκ τούτου η μονογραφία μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως έργο αναφοράς, ενημέρωσης, ως ένα είδος «λεξικού» ή εγκυκλοπαίδειας για τους ενδιαφερόμενους σε επιμέρους ζητήματα ή ένα συγκεκριμένο δραματικό έργο, αλλά και ως παραδειγματικό συνθετικό εργαλείο της συνολικής εικόνας της πρόσληψης της αρχαίας Ελλάδας στο νεοελληνικό δραματολόγιο.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

#### MARIANNE MC DONALD

*Η ελληνική μυθολογία στην κλασική όπερα*, μτφρ. Γιώτα Ποταμιάνου, Αθήνα, Εκδόσεις Περίπλους 2005, σσ. 389, 10 εικ. ISBN 960-8202-90-6.

Πρόκειται για την ελληνική μετάφραση της μονογραφίας *SING SORROW: Classics, History and Heroines in Opera*, 2001, της γνωστής Αμερικανίδας κλασικής φιλόλογου, από την οποία είχε μεταφραστεί στα ελληνικά ήδη η σχετική με την αναβίωση του αρχαίου δράματος μονογραφία: *Αρχαίος ήλιος, νέο φως*, (βλ. την βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 1, 1995, σσ. 298-301), η οποία αποτελείτο όμως κυρίως από συνεντεύξεις. Όπως είχε επισημάνει ήδη ο Helmut Flashar (*Inszenierung der Antike. Das griechische Drama auf der Bühne der Neuzeit. 1585-1990*, München 1991), η ιταλική όπερα, κατά κύριο λόγο, αλλά και η όπερα σε άλλες ευρωπαϊκές

γλώσσες, αποτελεί ένα κεφάλαιο αρκετά σκοτεινό, από ερευνητική άποψη, της πρόσληψης του αρχαίου κόσμου στο ευρωπαϊκό θέατρο των νεωτέρων χρόνων. Ακριβώς σε αυτό το θέμα είναι εστιασμένο το νέο έργο της Mc Donald, το οποίο δίνει στην αναζήτηση αυτή και μια φεμινιστική διάσταση, ακολουθώντας την Susan McClary: *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis, Minnesota UP 1991 και της ίδιας, *Musicology and Difference: Gender, Sexuality and Music Scholarship*, Berkeley/Los Angeles, California UP 1993. Ήδη στο σημείο αυτό της ανάγνωσης φανερώνεται ένα σημαντικό μειονέκτημα του βιβλίου: όλα τα ονόματα μελετητών, συνθετών κτλ. είναι μεταγλωττισμένα στα ελληνικά χωρίς να αναφέρονται, έστω και μία φορά στο κύριο κείμενο, η αρχική τους μορφή, ώστε να ξέρουμε, πώς τελικά γράφονται, επειδή στα ελληνικά, ιδίως τα αγγλικά και γαλλικά ονόματα, αλλά και ορισμένα γερμανικά, παραποιούνται και παραμορφώνονται μερικές φορές σε τέτοιο βαθμό που γίνονται στην κυριολεξία αγνώριστα. Δυστυχώς αυτό είναι μια νέα «ελληνοκεντρική» πρακτική, την οποία ακολουθούν αρκετοί εκδοτικοί οίκοι και αποτελούν ένα σοβαρό πρόβλημα για την ελληνική βιβλιογραφία και μελέτη, γιατί αν θέλει να ψάξει κανείς παρακάτω στην έρευνα και να αναζητήσει το όνομα στην ξένη βιβλιογραφία, πρέπει να δοκιμάσει διάφορες πιθανές εκδοχές γραφής και να πιστοκρατέψει τη φαντασία του, ώσπου να βρει το πραγματικό όνομα στη σωστή του μορφή, για να κάνει τη δουλειά του. Να αναφέρω μόνο τρία χτυπητά παραδείγματα δραματογράφων από τρεις διαφορετικές γλώσσες: ποιος θα φανταζόταν, βλέποντας τον Ανούιγ πως γράφεται τελικά Anouilh, τον Μωμ πως πρόκειται για τον Somerset Maugham, ή τον Καρλ Σένχερ πως είναι ο Karl Schönherr (κι όχι Sencher); Αυτή η πρακτική των εκδοτών είναι στην κυριολεξία επιζήμια για την έρευνα και τη διδασκαλία και πρέπει μελλοντικά να αντικατασταθεί με τουλάχιστον μία αναφορά, την πρώτη φορά, του σωστού ονόματος σε παρένθεση: ακόμα καλύτερα είναι να προτιμούνται τα ξένα ονόματα όπως έχουν και να χρησιμοποιηθούν ελληνικές μεταγραφές μόνο στις περιπτώσεις, όπου υπάρχουν μεταγλωττίσεις δόκιμες και γνωστές.

Σε μια θεωρητική εισαγωγή (Πρόλογος, σσ. 13 εξ.), η συγγο. αναφέρεται στις μεθοδολογικές της επιλογές: το θέμα του φύλου στην όπερα (καστράτοι, ηρωίδες), η μουσική ως γλώσσα, η όπερα ως έκφραση του αστικού κόσμου (αντικρούει τον Adorno), η πρόσληψη της αισθητικής του Jauss (Rezeptionsästhetik), η μουσική και το τραγούδι ως φορέας νοημάτων (σημειωτική), η φόρμα ως αντικαθρέφτισμα της κοινωνικής ιδεολογίας, η όπερα ως υπέρβαση γεωγραφικών και πολιτισμικών διαφορών, για να γυρίσει προς το τέλος και πάλι στο θέμα της γυναικείας παρουσίας στην όπερα. Επιλέγω ορισμένα αποσπάσματα: «Ακριβώς όπως ο Αντόρνο, ο οποίος ακολουθώντας τον Χέγκελ, θεωρεί ότι η ιστορία οδηγεί τις εξελίξεις στη δυτική μουσική, έτσι κι εγώ θεωρώ τον παράξενο, αντιφατικό ρόλο των γυναικών στη δυτική κοινωνία ως ισχυρό κινητήριο μοχλό της σύγχρονης όπερας. Πολλές όπερες ακολουθούν την τιμημένη από το χρόνο τσαρική διαταγή «Βασανίστε την ηρωίδα». Αν οι γυναίκες θανατώνονται, οι άντρες προσπαθούν να περιορίσουν τουλάχιστον την εξουσία τους. Ωστόσο, ακόμη κι αν δε διαθέτουν το άρμα της Μήδειας που το σέρνουν δράκοντες, οι γυναίκες μπορούν να ξεφεύγουν μέσω των υψηλών τόνων της φωνής τους. Οι υψίφωνες και οι μεσόφωνες αντικαθιστούν την απόκρυφη ιδιότητα των *castrati* με την απροκάλιπτη αισθησιακή και σεξουαλική παρουσία τους...» (σ. 16). «Οι γυναίκες σ' αυτές τις όπερες υποφέρουν και πεθαίνουν, σκοτώνουν τα παιδιά τους και δραπετεύουν – κάνουν σιδήποτε -, όμως παραμένουν το επίκεντρο της όπερας τους. Οι άντρες τις περικυκλώνουν σε παροξυσμούς φιλοδοξίας και επιθετικότητας, όμως οι γυναίκες είναι σταθερές και ασφαλείς στη δική τους φύση, που αφορά μόνο τις ίδιες. Η μουσική τους τις προσδιορίζει: τραγουδούν θριαμβευτικά σε μείζονες κλίμακες, στην κορυφή των υψίφωνων δυνατοτήτων τους, και επικεντρώνουν έτσι την προσοχή μας σε ό,τι είναι αχρονικό και αναλλοίω-

το σε αυτές και στην ιστορία της δυτικής σκέψης για τις σεξουαλικές σχέσεις [...]. Στις όπερες που έχουν γραφτεί γι' αυτές τις γυναίκες αναφέρομαι, και θα προσπαθήσω να δείξω πώς οι συνθέτες χρησιμοποίησαν τη μουσική τους για να καθορίσουν και να εξάρουν τους κυρίαρχους ρόλους τους. / Οι όπερες που έχω επιλέξει αφθονούν σε ηρωίδες και μπορεί να διαφέρουν από τα κλασικά τους πρωτότυπα» (σ. 17). Αυτό και ως ένα δείγμα γραφής.

Υπό αυτό το πρίσμα, λοιπόν, της διαφορετικότητας των φύλων και του ρόλου της γυναίκας στην όπερα – οι συνθέτες είναι όλοι άντρες – θα διεξαχθεί η ανάλυση που θα ακολουθήσει. Η ίδια η συγγρ. περιγράφει το περιεχόμενο του βιβλίου ως εξής: «Θα αρχίσω με ένα κεφάλαιο – 'πλάισιο', 'Η Γέννηση της Όπερας και η Χρήση της Κλασικής Λογοτεχνίας', όπου αναφέρομαι σύντομα πώς οι συνθέτες, τραγουδιστές, συγγραφείς και κριτικοί χειρίστηκαν τις σχέσεις ανάμεσα στον πολιτισμό της κλασικής αρχαιότητας και την εμφάνιση της όπερας του μπαρόκ ως κρίσιμη νέα αισθητική φόρμα, ενώ θίγω επίσης τη θεωρία της μετάδοσης. Έπειτα ακολουθούν κεφάλαια πάνω σε οκτώ όπερες οι οποίες βασίζονται στο αρχαίο ελληνικό και λατινικό έπος και την τραγωδία: / Κλάουντιο Μοντεβέρντι (1567-1643): *Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα* (1640), Χένρι Πέρσελ (1659-1695): *Διδώ και Ανειάς* (1689), / Βόλφγκανγκ Αμαντέους Μότσαρτ (1756-1791): *Ιδομενείος ο βασιλιάς της Κρήτης* (1781), / Εκτόρ Μπερλιός (1803-1869): *Οι Τρώες* (1860), Ρίχαρντ Στράους (1864-1949): *Ηλέκτρα* (1909), / Γκκόρ Στραβίνσκι (1882-1971): *Οιδίπους Βασιλιάς* (1927), Λι Μπρόιερ (1937-): *Γκόσπελ στον Κολωνό* (1982), / Μίχης Θεοδωράκης (1925-): *Μήδεια* (1991)» (σ. 18). Οι επιλογές αυτές φανερώουν αμέσως και τη φύση του όλου εγχειρήματος: υπό ένα ορισμένο θεματικό πρίσμα δίνονται επιλεγμένες αναλύσεις ορισμένων έργων της δυτικής όπερας και εξετάζονται σχετικά με τη «χρήση» του υλικού που προσφέρει η αρχαιότητα σ' αυτές. Δεν πρόκειται δηλαδή για συστηματική πραγμάτευση του θέματος της αρχαιότητας στη δυτική όπερα, όπως υπνοεί ο ελληνικός τίτλος του έργου, αλλά για ορισμένες μόνο παραδειγματικές αναλύσεις. Από την παραπάνω παράθεση τίτλων και συνθετών γίνεται φανερό το πρόβλημα με τις ελληνικές μεταγραφές: είναι αυτονόητο ότι ο Πέρσελ γράφεται Purcell; Και ο Λι Μπρόιερ, πώς γράφεται στα αγγλικά; Θα το βρήσκατε ποτέ μόνοι σας (Lee Breuer); Η παρακολούθηση του κειμένου από τις υποσημειώσεις, που παρατίθενται στο τέλος του τόμου, –άλλη μια κακή συνήθεια των εκδοτών–, αναδεικνύει και ένα άλλο γνωστό πρόβλημα, που θα το επιβεβαιώσει και η βιβλιογραφία: αναφέρονται σχεδόν μόνο έργα στα αγγλικά. Άλλες γλώσσες non leguntur. Ωστόσο η Mc Donald ως κλασικός φιλόλογος επικοινωνεί και με άλλες γλώσσες.

Στη συνέχεια η συγγρ. δικαιολογεί τις επιλογές της, όπου χωράει βέβαια και κάποιος αντίλογος και κάποια συζήτηση, όπως ομολογεί και η ίδια. «Αρχίζω κάθε κεφάλαιο με το μυθολογικό και ιστορικό υπόβαθρο, ακολουθεί ανάλυση της σχέσης της όπερας με το πρωτότυπο κλασικό κείμενο και εξετάζεται τι προσθέτει η μουσική. Κλείνω με έναν κατάλογο όπου καταγράφονται οι όπερες που πρόκειται να βρω πάνω σε αυτό το θέμα. Ολόκληρο το έργο κλείνει με ένα παράρτημα όπου συγκεντρώνονται οι όπερες που βασίζονται στα αρχαία κλασικά έργα – ατελής, όπως ελπίζω ότι θα παραμείνει, δεδομένων των νέων έργων της όπερας που θα γραφτούν πάνω σε αυτά τα θέματα.

Ξεκινώ με την αρχή της όπερας το 17<sup>ο</sup> αιώνα και καταλήγω με την πρόσφατη σκηνή στον 20<sup>ο</sup> αιώνα. Αυτές οι όπερες είναι επίσης δείγματα των κυριότερων περιόδων της όπερας. Έχω επιλέξει διάφορες χώρες: Ιταλία, Αγγλία, Αυστρία, Γαλλία, Γερμανία, Ρωσία, Αμερική και, βέβαια, την Ελλάδα, η οποία γέννησε την τραγωδία. Η μελέτη μου εστιάζεται στη δυτική όπερα, αν και συμπεριλαμβάνω μια ιαπωνική ερμηνεία του *Οιδίποδας Βασιλιάς* του Στραβίνσκι, η οποία παίρνει στοιχεία από τον Νοχ και τον Καμπούκι» (σ. 19). Ποιος είναι αυτός ο Νοχ και ο Καμπούκις, οι ζηλωτές των ελληνικών μεταγραφών φαίνεται πως αγνο-

ούν: πρόκειται για το θεατρικό είδος No ή Noh (για να αποδοθεί στα αγγλικά το Nō), που κατά συνέπεια αποδόθηκε στα ελληνικά με «Νοχ», κάνοντας την αναφορά αγνώριστη, και δεν υπάρχει κανένας λόγος να χρησιμοποιηθεί το αρσενικό άρθρο για δυο θεατρικά είδη, τα οποία απαιτούν ουδέτερο άρθρο. Στη συνέχεια η συγγρ. δικαιολογεί και τον αποκλεισμό του Wagner, παρ' όλο που σχετίζεται άμεσα με την ελληνική τραγωδία και το «Δακτυλίδι των Νιμπελούνγκεν» αποτελεί σαφώς μίμηση μιας τετραλογίας. Οι σχέσεις του με τον Νίτσε (στην περίπτωση αυτή η μεταγραφή του Nietzsche έχει γίνει συμβατική και κοινό κτήμα) δεν είναι τόσο απλές και πέρασαν πολλές διακυμάνσεις· σε καμιά περίπτωση οι δύο πρόσφατες αμερικανικές βιβλιογραφικές αναφορές δεν καλύπτουν το θέμα Wagner και αρχαία ελληνική τραγωδία. Στη συνέχεια δικαιολογεί, γιατί επέλεξε τον Richard Strauss αντί του Wagner, και συνεχίζει με κάποια ιστορική αφέλεια: «Θα θίξω το ερώτημα: γιατί, για παράδειγμα, εμφανίζεται το ειδύλλιο τόσο ξεκάθαρα στις όπερες του 19ου αιώνα, ενώ η τιμή αποτελεί πιο βασικό θέμα του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Συχνά συναντάμε πολλές όπερες πάνω σε ένα θέμα ή έναν αγαπημένο χαρακτήρα, για παράδειγμα τον Ορφέα, την Αριάνα, τη Διδώ, τον Λούκιο Βέρο, τον Αλέξανδρο, τον Αχιλλέα, τον Αρταξέρξη, την Κίρκη ή τη Μήδεια· οι λόγοι είναι συχνά ιστορικοί και αντικατοπτρίζουν τις προτιμήσεις της εποχής. Οι Αινειάδες, για παράδειγμα, είναι σαφές σύμβολο της αυτοκρατορίας, και δεν είναι τυχαίο το ότι είναι ο ήρωας του έργου *Οι Τρώες*, το οποίο συντέθηκε στη Γαλλία του 19<sup>ου</sup> αιώνα τότε δηλαδή που η Γαλλία δημιουργούσε τη δική της αυτοκρατορία. Θα ερευνήσω επίσης τον τρόπο που η μουσική δίνει νόημα στα λόγια. Στις προηγούμενες περιόδους υπάρχει μια κυριολεκτική αντιστοιχία ανάμεσα στις λέξεις και τη μουσική. Θα πρέπει ακόμη να θυμηθούμε τις απόπειρες, μέσα από το *recitativo secco* από τον Μότσαρτ ως το *Sprechgesang* του Σένμπουργκ στο *Μωσής και Ααρών* και στο *Die glückliche Hand* [γιατί ο τίτλος δεν αποδίδεται στα ελληνικά «Το τυχερό χέρι»], να αποδώσουν το λόγο αβίαστα και με τρόπο ψευδο-νατουραλιστικό, πράγμα που έρχεται σε αντίθεση με την πιο περίτεχνη και με μελίσματα μουσική επένδυση σε ποικίλες μορφές άριας ή τραγουδιού. Μετά το 17<sup>ο</sup> αιώνα η μουσική διαχωριζόταν όλο και περισσότερο από τη σημασία του κειμένου και έγινε αυτοσκοπός. Το διαπιστώνουμε αυτό στο *Pierrot Lunaire* του Σένμπουργκ, όπως και στο *Οιδίπους Βασιλιάς* του Στραβίνσκι. Το έργο *Η Μάσκα του Ορφέα* του σύγχρονου Άγγλου συνθέτη Χάρισον Μπέρτγουισλ [Harrison Birdwhistle] είναι μια όπερα στην οποία με δυσκολία μπορεί να διακρίνει κανείς έστω μία λέξη. Οστόσο υπάρχουν ακόμη άλλες όπερες οι οποίες είναι εξαιρετικά βατές, όπως εκείνες που έγραψαν ο Ρίχαρντ Βάγκνερ και ο Ρίχαρντ Στράους» (σσ. 19 εξ.).

Χωρίς αμφιβολία η συγγρ. είναι λάτρης και βαθύς γνώστης της όπερας· ωστόσο το σύγγραμμα αυτό δεν εγείρει αξιώσεις μιας μουσικολογικής μελέτης, πάντα υπό το πρίσμα του ιδιαίτερου ρόλου της γυναίκας στο θεατρικό είδος αυτό και πάντα σε θεματολογική σχέση με την αρχαιότητα. Στο τέλος της εισαγωγής η συγγρ. επιχειρεί μια ανασκόπηση των στόχων της: «Καθένα από τα κεφάλαια του βιβλίου αυτού θα θίξει την ιδέα του ηρωισμού – ιδιαίτερα αυτόν της ηρωίδας -, το ρόλο της θρησκείας, της τάξης και τις σχέσεις των φύλων, τους ιστορικούς συσχετισμούς, τη σχέση της μουσικής με τις λέξεις και πάνω απ' όλα τη σχέση των σύγχρονων έργων με τα αρχαία. Εξετάζω ακόμη πώς οι μουσικές δημιουργίες μπορεί να αποτελέσουν πολιτική προπαγάνδα, όπως παρατηρεί ο Πλάτων στην *Πολιτεία*. Είναι φανερό ότι καθένα από αυτά τα θέματα θα μπορούσε να καλύψει ένα βιβλίο μόνο του, όμως ελπίζω ότι η περιορισμένη χρήση τους μπορεί να βοηθήσει ώστε να διασαφηνιστεί το υποκείμενο θέμα, πώς δηλαδή ένα έργο της κλασικής λογοτεχνίας διαποτίζει ένα σύγχρονο έργο. Όπως είπε ο Βέρντι, 'αν γυρίσουμε σε παλαιότερες εποχές, και αυτό θα είναι πρόδοδος'» (σ. 20).

Εφοδιασμένοι λοιπόν με αυτές τις προκαταρκτικές επισημάνσεις οι αναγνώστες μπαίνουν

στο πρώτο κεφάλαιο, «Η γέννηση της όπερας και η χρήση των έργων της κλασικής λογοτεχνίας» (σσ. 21 εξ.). Είναι γνωστό, πως δεν υπάρχει σχεδόν κανένα έργο όπερας του 17ου αιώνα, που να μην έχει με τον ένα ή τον άλλον τρόπο αρχαιοελληνικό θέμα. Το κεφάλαιο αυτό αποτελεί ένα είδος εξιστόρησης της γέννησης της όπερας, χωρίς να αναφερθεί εκτενώς στα προηγούμενα στάδια της εξέλιξης στην Ιταλία του 16ου αιώνα, με τη μονωδία και τα ιντερμέδια. Μόλις η συγγρ. όμως στρέφει την προσοχή της στο αρχαίο δράμα, ο λόγος της κερδίζει βάθος και αποκτά ισχύ για όλη τη σημερινή πρόκληση. Οι όπερες του 17<sup>ου</sup> αιώνα είναι δύο φορές «δια-κείμενα»: ως σημερινές ερμηνείες του Μπαρόκ, και ως σημερινές ερμηνείες της αρχαιότητας μέσω του Μπαρόκ. «Τα αρχαία κείμενα τροφοδότησαν την όπερα, ενώ οι μοντέρνες διασκευές τους καθιστούν την τελευταία εξαιρετικά πλούσια. Βλέπουμε τη σύμπραξη του αρχαίου και του σύγχρονου καθώς φανταζόμαστε τους εαυτούς μας στους αρχαίους χαρακτήρες. Τα προσωπικά μας προβλήματα μπορεί να είναι άλυτα, όμως αναγνωρίζουμε την ομοιότητά τους με τα προβλήματα που πάντα είχαν άλλοι, κι έτσι μεταφέρουμε τον εαυτό μας σε ένα ανώτερο επίπεδο της εμπειρίας. Επιφανειακά μοιάζουμε να έχουμε ακόμη λιγότερα κοινά στοιχεία με τον Αγαμέμνονα, την Κλυταμνήστρα και την Ηλέκτρα από ό,τι το αρχαίο ελληνικό κοινό. Δεν πιστεύουμε στους θεούς τους. Δεν ζούμε σε μικρές, ολοκληρωμένες πόλεις-κράτη. Σπάνια μοιραζόμαστε τις ίδιες αξίες και φιλοδοξίες. Γι' αυτόν όμως το λόγο η ανταπόκρισή μας, ως σύγχρονου κοινού, μπορεί να είναι ακόμη πιο σύνθετη από εκείνη του αρχικού κοινού πριν από δύομισι χιλιετίες, επειδή συνδυάζουμε τις σύγχρονες αντιλήψεις μας με μια αυξημένη γνώση της αρχαίας περιόδου, μέσα από την προοπτική της ιστορίας που ακολουθήσε. / Αν η σύγχρονη παράσταση δεν είναι απλώς μια μετάφραση του αυθεντικού ελληνικού κειμένου η οποία παρουσιάζεται σε ομιλούσα μορφή από ηθοποιούς πάνω σε μια σκηνή, αλλά μάλλον μια οπερετική διασκευή, με μουσική και χορό να συμπληρώνουν το κείμενο, τότε εμπλουτίζεται και προάγεται ξανά η εμπειρία μας. Η αρχαία ελληνική τραγωδία παρουσιάζονταν αρχικά με εναλλασσόμενα τμήματα λεκτικών διαμοιβών τα οποία πρόφεραν και τραγουδούσαν. Γενικά, ο μύθος εξελίσσεται στα διαλογικά μέρη από τους ηθοποιούς. Ο χορός παρέχει σχολιασμό και στοχασμό στα λυρικά μέρη της τραγωδίας, και ενίοτε χορογραφείται και συνοδεύεται από αυλό – μια φλογέρα (που συνήθως παίζεται από δύο) με ένα καλαμένιο στόμιο (πιθανόν διπλό κατά την κλασική περίοδο) συναφή με το όμποε ή το κλαρινέτο» (σ. 24). Και στο θέμα της καταγωγής του είδους βλέπει μια παραλληλία: «Η ελληνική λογοτεχνία ξεκίνησε με το έπος και προχώρησε μέσα από τα ενδοσκοπικά λυρικά ποιήματα στις πιο ειρωνικές τεχνοτροπίες του δράματος, και τελικά στη φιλοσοφία – ακολουθώντας την εξέλιξη της ελληνικής σκέψης από τη μυθική στη θρησκευτική και στην αναλυτική. Μπορεί να ανιχνεύσει μια παρόμοια πρόοδο στην εξέλιξη της όπερας. Η όπερα ήταν δημιούργημα του μπαρόκ, όταν οι άνθρωποι έμοιαζαν να έχουν χάσει την επαφή τους με το υπερβατικό» (σ. 24). Το τελευταίο είναι κάπως ανιστόρητο και πολύ απλουστευτικό, δεδομένου ότι το Μπαρόκ διακατεχόταν έντονα από μεταφυσικό άγχος: η θεματολογία της αρχαιότητας περισσότερο με την όψημ Αναγέννηση συνδέεται παρά με το ίδιο το θρησκόλητο Μπαρόκ (βλ. και τη μονογραφία της Χασιάτη-Χριστοδούλου, που παρουσιάζεται στον τόμο αυτόν).

Στη συνέχεια η συγγρ. αναφέρεται στην Camerata της Φλωρεντίας, τις απόψεις του κύκλου των μουσικών για την αρχαία τραγωδία, στις όπερες του Monteverdi, στις masques του Ben Jonson, στη δομική αντιστοιχία της άριας με το χορικό και του recitativo με το διαλογικό επεισόδιο κτλ. Η συγγρ. κάνει συνεχώς ενδιαφέρουσες παρεκβάσεις στο παρόν και σε όπερες του 20ού αιώνα. Το εισαγωγικό αυτό κεφάλαιο μοιάζει με μια προσωπική κατάθεση ενός κλασικού φιλόλογου, που λατρεύει το είδος της όπερας και είναι ανοιχτός στο σημερινό κόσμο και διαβασμένος στην τρέχουσα θεωρητική βιβλιογραφία.

Αυτή η εντύπωση εδραιώνεται και στα υπόλοιπα κεφάλαια του βιβλίου: «Η επιστροφή του Οδυσσέα στην πατρίδα του Μοντεβέρντι: Ηρωισμός στην πατρίδα» (σφ. 31 εξ.). «Il ritorno di Ulisse in patria» παίχθηκε πιθανώς το 1640 στο Teatro San Cassiano της Βενετίας, και το έργο αυτό αρχίζει μια ολόκληρη κατηγορία όπερας για τον Οδυσσέα, η οποία αριθμεί πάνω από 100 έργα. Ως ένα από τα όψιμα έργα του Monteverdi διαθέτει πλέον έντονα στοιχεία της θεατρικότητας του Μπαρόκ. Η ίδια η ανάλυση εδώ φτάνει σε βάθος, και παρακολουθείται η ερμηνευτική πορεία του Οδυσσέα από τον Όμηρο έως τον 17ο αιώνα: η σύγκριση συμπεριλαμβάνει και άλλες όπερες του ίδιου συνθέτη. Η συγγρ. προχώρησε σε αρκετά διαβάσματα σχετικά με την πλούσια βιβλιογραφία για τον πρώτο μεγάλο Ιταλό συνθέτη όπερας. Η διεισδυτική ματιά της κλασικής φιλολόγου δίνει ωστόσο μιαν άλλη διάσταση κι ένα άλλο «άρωμα» στην ανάλυση, που αποβαίνει γόνιμη για την κατανόηση μιας σειράς από λεπτομέρειες του είδους, της εποχής, της κατηγορίας αυτής της χορωδιακής όπερας, των έργων του συγκεκριμένου συνθέτη και ιδιαίτερα του έργου αυτού. Παρακολουθεί τις διασκευές του λιμπρέτου και τις τεχνικές και στρατηγικές της μελοποίησης, η οποία αρχικά σκόπευε να αποδώσει την αρχαία ελληνική μουσική, στόχος που εγκαταλείφθηκε όμως γρήγορα, όταν το νέο είδος απέδειξε την ιστορική και αισθητική του δυναμική. Συνδέει και τα αυτοβιογραφικά δεδομένα του συνθέτη με τις μυθολογικές μορφές των έργων του: ο ίδιος περισσότερο ταυτίζεται με την Πηνελόπη, που αποκτά και χαρακτηριστικά της Παναγίας, όπως και με τον Ορφέα. Ο παράδεισος της ομορφιάς της μουσικής του ήταν και για τον ίδιο ένας τρόπος διαφυγής από μια δύσκολη και στενόχωρη ζωή. Σ' ένα παράρτημα η συγγρ. καταγράφει γύρω στα 100 έργα όπερας για τον Οδυσσέα ή όπερες μέσα στις οποίες εμφανίζεται: ενώ οι τίτλοι των έργων εμφανίζονται στην αρχική τους γλώσσα, τα ονόματα των συνθετών δυστυχώς έχουν μεταγραφεί πάλι στα ελληνικά με αποτέλεσμα, ειδικά στους πιο άγνωστους συνθέτες, η μεταγραφή να αποτελεί αίνιγμα προς επίλυση.

Κατ' αυτόν τον τρόπο αρθρώνονται και τα επόμενα κεφάλαια: «Διδώ και Αινείας του Χένρι Πέρσελ: Μάγισσες και γάμοι» (σφ. 61 εξ.) με ένα προλογικό και ιστορικό πλαίσιο, την ανάλυση του έργου και τη σύνδεση με την αρχαιότητα (Βιργίλιος), τον επίλογο και εδώ κυριαρχεί η ηρώιδα, στην οποία ανήκουν και τα πιο όμορφα μέρη της μουσικής («προφανώς ο ηρωισμός της Διδούς δεν είναι αυτός του ομηρικού ή βιργιλιανού ήρωα: είναι εκείνος της βασίλισσας του παραδόχ η οποία οργανώνει τη ζωή της με τέτοιο τρόπο, ώστε να είναι κυρία των περιορισμένων επιλογών που έχει», σφ. 81). Ακολουθεί και πάλι μια λίστα με τις όπερες που έχουν το ίδιο θέμα (σφ. 83 εξ.). Το επόμενο κεφάλαιο αφιερώνεται στον Mozart: «*Ιδομενεύς, βασιλιάς της Κρήτης* του Μότσαρτ: Ο βασιλιάς της ημέρας» (σφ. 87 εξ.). Πάλι συναντούμε την ίδια διάρθρωση: εισαγωγή και ιστορικό πλαίσιο, το έργο, επίλογος. Ο κατάλογος των έργων με το ίδιο θέμα είναι πολύ μικρός (σφ. 112). Ακολουθεί ο Ρομαντισμός: «*Οι Τρώες του Μπερλιόζ: Κάνοντας τους Ρωμαίους ρομαντικούς*» (σφ. 113 εξ., κατάλογος σφ. 143). Εδώ παρεμβάλλονται και δέκα φωτογραφίες από παραστάσεις. Και περνούμε στον 20ό αιώνα: «*Ηλέκτρα του Στράους: Κόρη του πατέρα*» (σφ. 150 εξ.) με παρεμβάσεις και στην ευρωπαϊδα Ηλέκτρα και την ταινία του Κακογιάννη. Από το λιμπρέτο του Hugo von Hofmannsthal παρατίθενται και μερικά αποσπάσματα στα γερμανικά (σφ. 167 εξ. ο κατάλογος ομόθεμων μουσικών έργων). Και προχωρούμε χρονολογικά: «*Οιδίπους Βασιλιάς* του Στραβίνσκι: Ο βασιλιάς σε παγίδα» (σφ. 169 εξ., ο κατάλογος σφ. 197), για να περάσουμε τελικά στο θρυλικό «*Το Γκόσπελ στον Κολωνό*: Μαύρα μαγαριτάρια και ελληνικά διαμάντια» (σφ. 198 εξ.), παράσταση για την οποία υπάρχει αρκετά μεγάλη βιβλιογραφία (σφ. 223 ο κατάλογος), ενώ για το κεφάλαιο «*Θεοδωράκης και Μήδεια* του Ευριπίδη: Η σύζυγος και μητέρα από την κόλαση» (σφ. 222 εξ.) πολύ λιγότερη (σφ. 236 ο κατάλογος για τις μελοποιημένες Μήδειες).

Ακολουθεί ένας «επίλογος» που συνοψίζει τα επιμέρους αποτελέσματα των οκτώ κεφαλαίων και τα τοποθετεί σε μια χρονική και εξελικτική αλληλουχία (σσ. 240 εξ.), οι σημειώσεις (σσ. 248-274), που θα έπρεπε να μουν υποσελιδίως, γιατί έτσι χάνουν τη σημασία τους (τυπογραφικές αβλεπίες ταλαιπωρούν κυρίως τα γερμανικά και τα γαλλικά), μια επιλεγμένη βιβλιογραφία για τους οκτώ συνθέτες και «Διάφορα» (σσ. 275-287) – εδώ οι διορθωτές άφησαν ευτυχώς τα ξένα ονόματα άθικτα, ένας «Μερικός [ενδεικτικός:] κατάλογος από όπερες και ημι-όπερες βασισμένες στα κλασικά έργα, συμπεριλαμβανομένων ιστορικών θεμάτων» (σσ. 288-386), ένας ιδιαίτερα πολύτιμος κατάλογος με εκατοντάδες μουσικά έργα με αρχαία θεματική, που παρακολουθεί χρονολογική κατάταξη με κριτήριο το έτος της εμφάνισης της πρώτης όπερας ενός συνθέτη, ενώ τα έργα του αναγράφονται κάτω από το όνομα του ίδιου· ευτυχώς εδώ τηρείται η αυθεντική ορθογραφία τόσο του συνθέτη (μεταγράφεται μόνο ο τόπος γέννησής του, με χρονολογία γέννησης και θανάτου), ο τίτλος του μουσικού έργου και σε παρένθεση ο χρόνος της συγγραφής ή της πρώτης παράστασης. Τον τόμο κλείνει ένα πολύ σύντομο γενικό ευρετήριο (σσ. 387 εξ.).

Μόνο και μόνο για τον περιεκτικό αυτό κατάλογο των μουσικών έργων με αρχαία θεματική ο τόμος αυτός αποτελεί μια σημαντική συνεισφορά στο θέμα της πρόσληψης και της αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Αν και δεν καλύπτει συστηματικά το ζητούμενο – γι' αυτό το θέμα ίσως χρειαστούν μια σειρά από επιμέρους μονογραφίες – δίνει ωστόσο, με τις οκτώ σε βάθος αναλύσεις που προσφέρει, μια ζωηρή εντύπωση για το εύρος και τις διαστάσεις της θεματικής αυτής. Θα μπορούσαμε να πούμε, χωρίς να απομακρυνθούμε αισθητά από την ιστορική αλήθεια, ότι η «χρήση» της αρχαιότητας στο μουσικό δράμα κατά το 17<sup>ο</sup> και το 18<sup>ο</sup> αιώνα αποτελεί ένα από τα πιο έντονα κεφάλαια του ιστορικού της αναβίωσης του αρχαίου δράματος. Η McDonald, ευαισθητοποιημένη στα θέματα αυτά, προσφέρει άλλη μια αφορητή μιας πιο συστηματικής ενασχόλησης της κλασικής φιλολογίας και της ιστορίας του θεάτρου με το γοητευτικό αυτό θέμα, που βρίσκεται πάντα, και σήμερα, απ' ό,τι φαίνεται, ακόμα πιο έντονα, στο κέντρο αυτού που ονομάζουμε ευρωπαϊκή παράδοση. Ας αναφερθεί στο τέλος ότι το σύγγραμμα διαβάζεται ευχάριστα, είναι καλογραμμένο, η «ξενάγηση» της συγρ. στο χώρο του λυρικού δράματος γοητευτική, αν και σε θέματα ιστορίας και εξελίξεων έχει μερικές φορές το ελαφρύ χέρι του ερασιτέχνη και τη νοοτροπία του Αμερικανού μελετητή, που θέλει να ευχαριστήσει και τον εκδοτικό οίκο και ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

### Σ. ΡΟΔΑΡΕΛΛΗΣ – Ν. ΞΕΝΙΟΣ

*Diccionario de terminos teatrales, Λεξικό θεατρικών όρων, Dictionnaire de terminologie théâtrale, Dictionary theatre*, Αθήνα, Iaspis 2002, χωρίς σελιδαριθμηση, ISBN 960-7895-21-5.

Ένα λεξικό θεατρικών όρων πάντα είναι ευπρόσδεκτο, αν μάλιστα είναι και σε τέσσερις γλώσσες. Η τελευταία τέτοια απόπειρα ανάγεται στο έτος 1923, όταν ο Νικόλαος Λάσκαρης μάζεψε τα πολλά και εκτενή λήμματά του, που είχε συντάξει για το γαλλο-ελληνικό λεξικό του Α. Ηπίτη (Αθήνα χ.χ.), και τα συγκέντρωσε σε ξεχωριστό τόμο με τίτλο *Θεατρικών Λεξικόν. Γαλλο-Ελληνικόν*, Αθήνα 1923. Το βιβλιαράκι αυτό επιφυλάσσει στον ανύπο-