

τημα αν κάτι τέτοιο έχει και πολύ νόημα – να επιχειρήσει κανείς μια συγκέντρωση όλων των σχετικών εννοιών, που προέρχονται από πολλές επιστήμες. Νομίζω πως το λεξικό του Pavis δίνει μια ικανοποιητική, προς το παρόν τουλάχιστον, εικόνα της κατάστασης στη θεωρία. Άλλωστε προκύπτει και το πρόβλημα της μετάφρασης, που δεν είναι τόσο μεταξύ των ευρωπαϊκών γλωσσών, αλλά βαραίνει κυρίως τις αποδόσεις στα ελληνικά (βλ. το ειδικό λεξικό όρων και εννοιών της Καίτης Διαμαντάκου στην ελληνική μετάφραση του Keir Elam: *Η σημειωτική θεάτρου και δράματος*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001 και τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 493-497). Οι επιμελητές προσπάθησαν να καλύψουν άλλωστε και την τεχνική πλευρά της σημερινής ορολογίας του πρακτικού θεάτρου. Αλλά όλα δεν γίνονται ταυτόχρονα και με τον ίδιο ικανοποιητικό τρόπο. Έτσι στην όποια προσπάθεια να καταρτιστεί σήμερα ένα τέτοιο λεξικό, κάποια πλευρά θα μείνει ως κάποιο βαθμό ακάλυπτη. Ως προς την ιεράρχηση των γλωσσών στο λεξικό αυτό: αυτή καθρεφτίζει αρκετά πιστά τις γνώσεις των συντακτών του. Δεν μας φανερώνουν, ποια βοηθήματα χρησιμοποίησαν, αλλά οι αναντιστοιχίες των τεσσάρων γλωσσών μεταξύ τους, οι αποκλίνοσες ερμηνείες και μεταφράσεις από το ένα στο άλλο (εκτός βέβαια των ελληνικών που είναι άλλη περίπτωση) αποκαλύπτουν πως χρησιμοποιήθηκαν διάφορες πηγές που ενοποιήθηκαν. Παρά τις ατέλειες ένα τέτοιο λεξικό είναι χωρίς άλλο χρήσιμο, γιατί το τελευταίο αυτού του είδους χρονολογείται από το 1923 και κάλυπτε μόνο τα γαλλικά και ελληνικά (τη μετριασμένη καθαρεύουσα του Λάσκαρη) και υπήρχε οπωσδήποτε η ανάγκη συγκρότησης ενός νέου βοηθήματος αυτής της υφής και με αυτή τη λειτουργικότητα, καλύπτοντας τη νέα τεχνική ορολογία και τις έννοιες και όρους της σύγχρονης θεατρικής θεωρίας (εδώ λείπουν όμως οι σύγχρονες performances, που περισσότερο με «τελέσεις» αποδίδονται παρά με «παραστάσεις»). Το ότι το εγχείρημα περιορίστηκε στις μεσογειακές γλώσσες (πλην των ιταλικών και με εξαίρεση τη lingua franca της παγκόσμιας «prax Americana») μοιάζει με προσωπική επιλογή των συντακτών, οι οποίοι ένωσαν τις γνώσεις και τις δυνάμεις τους για να προσφέρουν στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό αυτό το βιβλίο. Θα είχε κάποιο ενδιαφέρον να μάθει κανείς, αν κυκλοφόρησε και ισπανική έκδοση.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

JEAN-CHARLES MORETTI

Θέατρο και Κοινωνία στην Αρχαία Ελλάδα, μτφρ. Ε. Δημητρακοπούλου,

επιμ. Κ. Μπούρας, Αθήνα, Πατάκης 2004, σσ. 276, 39 εικ. και χάρτες, ISBN 960-16-1205-X.

Με τη μετάφραση της μονογραφίας του Jean-Charles Moretti, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris 2001, η ελληνική βιβλιογραφία αποκτά άλλη μια πολύ χρήσιμη εισαγωγή στο αρχαίο ελληνικό θέατρο, που από πολλές απόψεις συμπληρώνει εκείνη του H.-D. Blume: *Εισαγωγή στο αρχαίο θέατρο*, Αθήνα ΜΙΕΤ 1986. Η συμπληρωματικότητα αυτή έγκειται στο γεγονός, πως η μονογραφία αυτή εστιάζει την προσοχή της όχι τόσο στα σωζόμενα κείμενα, αλλά περισσότερο στα σωζόμενα θεατρικά κτίρια ως τόπους διεξαγωγής της θεατρικής παράστασης. Το έργο είναι γραμμένο με brio, διαβάζεται ευχάριστα και είναι διαφωτιστικό και για ένα ευρύτερο αναγνωστικό κοινό. Προσφέρεται ιδιαίτερα και για τη διδασκαλία, στη μέση εκπαίδευση και

στο πανεπιστήμιο, γιατί είναι εύληπτο, καλά οργανωμένο και αποφεύγει τον υπερβολικό φόρο με λεπτομέρειες και βιβλιογραφία. Η «εισαγωγή» (σσ. 11 εξ.) υπογραμμίζει τόσο το γεγονός, πως οι βασικές συμβάσεις όλου του ευρωπαϊκού θεάτρου προέρχονται από τους αρχαίους Έλληνες, όσο και το γεγονός, πως το θέατρό τους, (όπως και η κοινωνία τους), ήταν πολύ διαφορετικό και πως η εντύπωση της εύκολης κατανόησης και της αβασάνιστης χρήσης είναι εν τέλει απατηλή. Εξηγεί τις ομάδες των πηγών: τα κείμενα, από τα οποία διασώζονται ελάχιστα, τις θεωρητικές πραγματείες και τις επιγραφές, τα αρχαιολογικά κατάλοιπα (περιορίζεται στις Κυκλάδες και την ηπειρωτική Ελλάδα), καθώς και τις εικονογραφικές πηγές, που παραμένουν αρχατά συζητήσιμες. Παρέχει και ένα σύντομο ιστορικό της σχετικής έρευνας, φιλολογικής και αρχαιολογικής, καθώς και ένα τμήμα «Σχέδιο και όρια της μελέτης». Εκεί διαβάζουμε τα εξής: «Λαμβάνοντας υπόψη την ποικιλία που παρουσιάζουν τα συγγράμματα που έχουν εκδοθεί για το ελληνικό θέατρο, τόσο ως προς το περιεχόμενο όσο και ως προς τον τρόπο προσέγγισης, θέωρησα απαραίτητο να κάνω ένα σχέδιο και να καθορίσω τα όρια της παρούσας σύνθεσης, η οποία παρουσιάζει την ιστορία του ελληνικού θεάτρου από την αρχαϊκή εποχή έως το τέλος της αρχαιότητας, επικαλούμενη τόσο τις φιλολογικές και επιγραφικές όσο και τις εικονογραφικές ή αρχιτεκτονικές πηγές. Στο πρώτο μέρος επιχειρήσα να προσδιορίσω τον αρχικό προορισμό του οικοδομήματος και να καταγράψω τις χρήσεις του: γιατί άραγε, σε μια δεδομένη στιγμή, οι Έλληνες δημιούργησαν ένα νέο τύπο οικοδομήματος και πώς αυτός χρησιμοποιήθηκε κατά τη διάρκεια της ιστορίας του; / Στο δεύτερο μέρος, που είναι αφιερωμένο στην αρχιτεκτονική των θεάτρων και στη σκηνοθεσία, εξετάζω τη μορφική εξέλιξη των οικοδομημάτων, των σκηναίων και των κοστούμιών. Προσπαθώ επίσης να αποκαταστήσω το πλαίσιο μέσα στο οποίο εκπλίσσονται τα θεάματα και τον εξοπλισμό που χρησιμοποιούσαν οι υποκριτές. / Τέλος, η μελέτη ασχολείται με τους διοργανωτές των θεαμάτων, με τους κριτές, συγγραφείς και ερμηνευτές, και με τους θεατές. Σε αυτούς αφιερώνεται το τρίτο μέρος του έργου» (σ. 20).

Ως προς τα χρονικά και γεωγραφικά όρια η παρουσίαση αποκλείει τη μινωική εποχή και περιορίζεται στην «πόλιν». Γεωγραφικά περιορίζεται στο επίκεντρο των σχετικών εξελίξεων, την ηπειρωτική Ελλάδα και τις Κυκλάδες, «αφήνοντας κατά μέρος τη Νότια Ιταλία, τη Σικελία, την Κρήτη, τη Μικρά Ασία και τα νησιά που βρίσκονται απέναντι από τα δυτικά παράλια της», γιατί οι περιοχές αυτές δεν ήταν κεντρικές για τις θεατρικές εξελίξεις. Η μελέτη αυτή, όπως αναφέρθηκε ήδη, δεν επικεντρώνεται στα κείμενα, αλλά τα χρησιμοποιεί απλώς ως πηγές. «Πρόθεσή μου ήταν να μελετήσω την εξέλιξη ενός οικοδομήματος, της χρήσης του και των χρηστών του στη χώρα που το επινόησε, από τη στιγμή της εμφάνισής του και μέχρι την εποχή της εγκατάλειψής του. Το θέμα υπήρξε ήδη αντικείμενο πολλών και διάσπαρτων μελετών. Έπρεπε λοιπόν να γίνουν κάποιες επιλογές στη σημασία που αποδίδεται σε αυτές τις διαφορετικές προσεγγίσεις του θέματος. Τα περισσότερα έργα που έχουν αφιερωθεί στο αρχαίο ελληνικό θέατρο επικεντρώνονται στη μελέτη της αθηναϊκής παραγωγής στην κλασική εποχή. Υπάρχουν πολλά τέτοια έργα, ορισμένα από τα οποία είναι πρόσφατα και πολύ καλά. Ήταν λοιπόν προτιμότερο να μη δώσουμε πάλι μια εξέχουσα θέση στα δραματικά έργα των κλασικών. Ωστόσο, αν κάναμε αυτή την επιλογή, δεν είναι μόνο για να αποφύγουμε να διαπραγματευτούμε το ίδιο θέμα με τις προϋπάρχουσες μελέτες, αλλά προπάντων για να καταστήσουμε γνωστό το ρόλο του θεάτρου στην ελληνική κοινωνία σε όλο τον πλούτο και την ποικιλία του και να προσπαθήσουμε να αποδώσουμε, ανεξάρτητα από την εκτίμηση που απολαμβάνουν στις μέρες μας τα σωζόμενα αττικά δράματα, την οπτική γωνία από την οποία οι αρχαίοι Έλληνες έβλεπαν το θέατρό τους» (σ. 21). Ακολουθεί ακόμα ένα σημείωμα του συγγραφέα σχετικά με τις πηγές και τη βιβλιογραφική τεκμηρίωση: προτίμησε να παραπέμψει κατευθείαν στις αρχαίες πηγές και από την τεράστια βιβλιογραφία να αναφέρει μόνο τις

πιο πρόσφατες και τις πιο πλήρεις μελέτες (σε συντομογραφίες), όπου μπορεί να βρει κανείς όλη την προηγούμενη βιβλιογραφία. Στην ελληνική μετάφραση έγιναν αρκετές αλλαγές συγκριτικά με τη γαλλική έκδοση, τις οποίες έχει εισάγει ο ίδιος ο συγγραφέας.

Έχοντας υπόψη αυτές τις επιλογές ξεκινάει η ανάλυση με το πρώτο από τα τρία κεφάλαια, «Τα θεάματα», που χωρίζονται σε τρία υποκεφάλαια, από τα οποία το καθένα διαθέτει κάμποσες θεματικές ενότητες. Το πρώτο υποκεφάλαιο, «Το πρόγραμμα των μουσικών αγώνων» περιλαμβάνει και τη δραματική ποίηση: η γένεση των μουσικών αγώνων και του θεάτρου (σ. 26 εξ.), οι ραψωδοί (σ. 29 εξ.), οι επιικοί ποιητές και οι ποιητές προσωδίων και παρωδίων (σ. 31 εξ.), οι συγγραφείς εγκωμίων σε ποίηση και πρόζα (σ. 32 εξ.), καθαριστές και κιθαρωδοί (σ. 34 εξ.), αυλητές και αυλωδοί (σ. 36 εξ.), οι διθύραμβοι (σ. 38 εξ.), το δράμα: γενικά (σ. 40 εξ.), οι τραγωδίες (σ. 41 εξ.), το σατυρικό δράμα (σ. 45), οι κωμωδίες (σ. 46 εξ.). Σημειώνω σχολαστικά και τις σελίδες σε παρένθεση δίπλα στις θεματικές ενότητες, για να δοθεί μια εικόνα της σοφής εξισορρόπησης της όλης παρουσίας. Οι θεατρικές παραστάσεις λοιπόν εντάσσονται σε ένα ευρύτερο πλαίσιο μουσικών αγώνων, όπου το δράμα είναι μόνο μία εξελικτική εκδοχή των εκδηλώσεων ανάμεσα σε άλλες. Αυτό αναπτύσσεται εν συντομία στο δεύτερο υποκεφάλαιο, «Οι μουσικοί αγώνες», με τις εξής θεματικές ενότητες: το πρόγραμμα των αγώνων (σ. 50 εξ.), οι πρώτοι μεγάλοι αγώνες (σ. 51 εξ.), ο πολλαπλασιασμός των αγώνων στην ελληνιστική εποχή (σ. 54 εξ.), οι αγώνες στους ρωμαϊκούς χρόνους (σ. 56 εξ.) – μετά από αυτές τις γενικές θεματικές ενότητες ακολουθούν πιο ειδικά: Οι αγώνες στην πόλη των Αθηνών: γενικά (σ. 59 εξ.), τα Παναθήναια (σ. 61 εξ.), τα κατ' αργούς Διονύσια (σ. 65 εξ.), τα Λήναια (σ. 66 εξ.), τα Ανθεστήρια (σ. 67 εξ.), τα εν άσπει Διονύσια (σ. 68 εξ.), τα Θαργήλια (σ. 73 εξ.), τα Ολύμπια, Αντινεία και Αδριάνεια (σ. 74), – κι έξω από την Αθήνα: οι αγώνες σε ένα ιερό: η περίπτωση της Δήλου (σ. 75 εξ.), οι αγώνες σε μια περιοχή: οι Κυκλάδες (σ. 76 εξ., αφορά την Κέα, Άνδρο, Τήνο, Σύρο, Πάρο, Νάξο, Αμοργό, Αστυπάλαια, Ίο, Μήλο, Θήρα, Σίφνο) – αυτή η θεματική ενότητα είναι πολύ ενδιαφέρουσα, γιατί δείχνει όχι μόνο πως και τα μικρότερα νησιά ακόμα διέθεταν θεατρικό οικοδόμημα, αλλά και θεατρικούς αγώνες. Το τρίτο υποκεφάλαιο, «η χρήση των θεάτρων εκτός των αγώνων», παρουσιάζει εξίσου άγνωστο υλικό για τον πολύ κόσμο και παραμελημένο από την έρευνα. Έχει τις εξής θεματικές ενότητες: Τα σκηναία θεάματα: γενικά (σ. 82 εξ.), οι μίμοι (σ. 84 εξ.), οι παντόμμοι (σ. 87 εξ.), τα θεάματα της αρένας (σ. 88 εξ.), οι μονομαχίες (σ. 91 εξ.), οι θηριομαχίες (σ. 94 εξ.), τα θεάματα στο νερό, (σ. 95 εξ.), οι πολιτικές συγκεντρώσεις (σ. 96 εξ.), οι δικαστικές συγκεντρώσεις (σ. 98), περιγράφοντας τις πολλαπλές χρήσεις και λειτουργίες των θεατρικών οικοδομημάτων σε διάφορες εποχές. Με τη θεματική αυτή διάρθρωση είναι ήδη φανερό, πως η μονογραφία ακολουθεί, όπως προανήγγειλε ο συγγραφέας, εισαγωγικά, μια τελείως διαφορετική οπτική από αυτή των περισσότερων εισαγωγικών συγγραμμάτων.

Κεντρικό σημείο γι' αυτή την οπτική είναι το ίδιο το θεατρικό οικοδόμημα και οι παραστατικές του δυνατότητες. Σ' αυτό αφιερώνεται το δεύτερο κεφάλαιο, «Τα οικοδομήματα και η σκηνοθεσία», που χωρίζεται πάλι σε τρία υποκεφάλαια, τα οποία αυτή τη φορά ακολουθούν μια χρονολογική λογική: το πρώτο αφιερώνεται στην κλασική εποχή, το δεύτερο στην ελληνιστική και το τρίτο στο θεατρικό κτίριο των ρωμαϊκών χρόνων. Το πρώτο υποκεφάλαιο, «Το θέατρο κατά την κλασική εποχή», παρουσιάζει τις εξής θεματικές ενότητες: Τα πρώτα οικοδομήματα (σ. 101 εξ.), ύστερα γίνεται μια κατάταξη κατά γεωγραφική τοποθεσία: τα θέατρα της Αθήνας (σ. 102 εξ.), τα θέατρα της Αττικής: Θορικός, Ικάριον, Ευώνυμον, Ραμνούς (σ. 105 εξ.), τα θέατρα έξω από την Αττική: Χαϊρώνεια, Κόρινθος, Άργος, Ισθμία (σ. 111 εξ.)· και ακολουθεί μια συστηματική προσέγγιση: Τα χαρακτηριστικά των κλασικών θεάτρων (σ. 114), τα σκηναία (σ. 114 εξ.), τα μηχανήματα (σ. 116 εξ.), το κοστούμι

στην τραγωδία και στο σατυρικό δράμα (σσ. 118 εξ.), το κοστούμι στην κωμωδία (σσ. 124 εξ.), η σκηνοθεσία (σσ. 129 εξ.). Το δεύτερο υποκεφάλαιο αφιερώνεται στο «Θέατρο στην ελληνιστική εποχή» και περιγράφει τα εξής: το νέο θέατρο του Διονύσου στην Αθήνα (σσ. 132 εξ.), το θέατρο της Επιδαύρου (σσ. 136 εξ.), το θέατρο της Δήλου (σσ. 138 εξ.), οι διάφοροι τύποι θεάτρων και η διάδοσή τους στην Ελλάδα (σσ. 141 εξ.), τα σκηινικά και τα μηχανήματα (σσ. 147 εξ.), τα κοστούμια (σσ. 149 εξ.), η σκηνοθεσία (σσ. 151 εξ.), τα θέατρα της Σικελίας, της Μεγάλης Ελλάδας και της Μικράς Ασίας (σσ. 153 εξ.). Κάπως διαφορετική διάρθρωση έχει το τρίτο υποκεφάλαιο για «Το θέατρο στους ρωμαϊκούς χρόνους»: τα πρότυπα του θεάτρου των ρωμαϊκών χρόνων (σσ. 156 εξ.), τα νέα οικοδομήματα (σσ. 159 εξ.), τα θέατρα που υπέστησαν μετατροπές (σσ. 163 εξ.), οι ορχήστρες που μετατράπηκαν σε αρένες (σσ. 166 εξ.), οι ορχήστρες που μετατράπηκαν σε κολυμβητήρια (σσ. 167 εξ.), ο διάκοσμος (σσ. 169 εξ.), τα κοστούμια (σσ. 172 εξ.), η σκηνοθεσία (σσ. 174 εξ.).

Το τρίτο κεφάλαιο σε αυτή την επαγωγική ξενάγηση, μετά από τους αγώνες και τα φεστιβάλ, τα θεατρικά κτίρια και την «όψη» της παράστασης, είναι αφιερωμένο στους «Διοργανωτές, καλλιτέχνες και θεατές». Και αυτό το κεφάλαιο, σ' αυτό το συμμετρικά δομημένο σύγγραμμά, έχει τρία υποκεφάλαια. Το πρώτο έχει τον τίτλο «Οι διοργανωτές: το τίμημα της δόξας» και διαθέτει τις εξής θεματικές ενότητες: η κατασκευή των θεάτρων (σσ. 179 εξ.), η διοργάνωση των αγώνων (σσ. 182 εξ.), χορηγοί και αγωνοθέτες (σσ. 185 εξ.), οι επαγγελματίες χοροδιδάσκαλοι (σσ. 188 εξ.), η διαχείριση των θεάτρων (σσ. 190 εξ.), οι τιμές για τους διοργανωτές και η διαίωση της νίκης (σσ. 193 εξ.), η διοργάνωση και τα αναμνηστικά μνημεία των μονομαχιών (σσ. 201 εξ.). Το δεύτερο υποκεφάλαιο αφιερώνεται, με λογική συνέπεια, στους «Καλλιτέχνες: ποιητές και ερμηνευτές»: πρώτα διαβάζουμε για τους ποιητές (σσ. 203 εξ.), ύστερα για τους υποκριτές (σσ. 207 εξ.), και τους μουσικούς (σσ. 210 εξ.): τα Κοινά (σωματεία) των καλλιτεχνών: γενικά (σσ. 215 εξ.), το Κοινό των διονυσιακών τεχνιτών της Αθήνας (σσ. 216 εξ.), το Κοινό του Ισθμού και της Νεμέας (σσ. 218 εξ.), το αυτοκρατορικό Κοινό (σσ. 219 εξ.), οι αποδοχές των καλλιτεχνών (σσ. 221 εξ.), οι τιμές και τα προνόμια που παραχωρούνταν στους καλλιτέχνες (σσ. 224 εξ.), οι καλλιτέχνες και η πολιτική (σσ. 227 εξ.), θηριομάχοι και μονομάχοι (σσ. 229 εξ.). Και το τρίτο υποκεφάλαιο, –προχωρούμε από την παραγωγή στην πρόσληψη– ασχολείται με τους θεατές: «Οι θεατές: ενθουσιασμός και κριτική», με τις θεματικές ενότητες: η σύνθεση του κοινού και η διευθέτησή του στα εδώλια (σσ. 231 εξ.), οι αντιδράσεις των θεατών (σσ. 234 εξ.), το θέατρο και οι φιλόσοφοι (σσ. 237 εξ.), μια θεατροποιημένη κοινωνία (σσ. 240 εξ.), τα θεάματα και οι εικαστικές τέχνες (σσ. 244 εξ.).

Έπεται ακόμα ένας επίλογος (σσ. 250 εξ.), όπου συνοψίζονται τα αποτελέσματα των επιμέρους κεφαλαίων και προβληματίζεται ο συγγραφέας, αν τα αρχαία θέατρα πρέπει να χρησιμοποιηθούν για σύγχρονες παραστάσεις ή όχι. Η σύγχρονη χρήση δεν φθείρει τόσο τα κείμενα, - αυτά παρά τις ακραίες επεμβάσεις του εκσυγχρονισμού και της τελετολογιοποίησης τελικά δεν παθαίνουν τίποτε -, αλλά τα θεατρικά μνημεία, τα οποία όπως διατηρούνται δεν επαρκούν και μάλιστα αντιβαίνουν στις σύγχρονες απαιτήσεις της σκηνοθεσίας. Δεν αρνείται τη γοητεία των παραστάσεων της Επιδαύρου, της οποίας οι ιστορικές ερμηνείες ενός Ροντήρη και Κουν δίνουν στο χώρο ένα δεύτερο επίπεδο ιστορικής αναφορικότητας, αλλά κρούει και τον κώδωνα του κινδύνου με παράδειγμα το Ωδείο του Ηρώδου Αττικού, που έχει πλήρως διασκευαστεί για τις ανάγκες του Φεστιβάλ Αθηνών, και επαινεί την απόφαση του Δήμου Σπαρτιατών, που έχτισε ένα νέο υπαίθριο θέατρο με αρχαία δόμηση αλλά ικανοποιώντας τις σύγχρονες ανάγκες, ενώ άφησε ανέπαφο το αρχαίο θέατρο που διαθέτει η πόλη. Οι σχετικοί προβληματισμοί του τελειώνουν με την εξής κατακλείδα: «Η επιλογή που έκανε ο δήμος Σπαρτιατών, ακολουθούμενος και από εκείνον της Ολυμπίας, είναι ίσως η πιο ευνοϊ-

κή για την επιστημονική κοινότητα και για όλους εκείνους που απολαμβάνουν τις αρχαιολογικές επισκέψεις. Άλλες πόλεις προτίμησαν να ακολουθήσουν άλλους δρόμους. Η επιλογή είναι ελεύθερη, αλλά έχουμε το δικαίωμα, χωρίς να αδιαφορούμε για τη συγκίνηση που νιώθουν οι θεατές κατά τη διάρκεια των παραστάσεων που δίνονται σε αρχαία μνημεία, να ευχόμαστε οι διαχειριστές των κτιρίων για θεάματα να μην ξεχνούν σε ποιο βαθμό το ελληνικό θέατρο μάς είναι ξένο. Ταυτίζοντάς το με το σύγχρονο θέατρο, μειώνοντας την απόσταση που μας χωρίζει από αυτό, είναι σαν να κάνουμε πιο ανούσια την εξωτική γεύση του» (σ. 253). Εδώ με πολύ διακριτικό τρόπο συνοψίζει τον πολύπλευρο προβληματισμό που περιβάλλει τη συζήτηση για την επαναχρησιμοποίηση ή όχι του θεάτρου του Διονύσου κάτω από τον ιερό βράχο της Ακροπόλεως για σύγχρονες θεατρικές παραστάσεις αρχαίου δράματος.

Το βιβλίο αυτό έχει μια εξαιρετικά αυστηρή, σχεδόν κλασικιστική δόμηση, και το κείμενο, απόλυτα εξισοροπημένο και ελεγχόμενο ως προς την έκταση, συνοδεύεται συνεχώς με χάστες και φωτογραφίες, σκίτσα και σχέδια, πίνακες και ταμπέλες, που κάνουν την ανάγνωση μια πραγματική απόλαυση. Επίσης η προτίμηση των ίδιων των αρχαίων πηγών και ο περιορισμός της βιβλιογραφίας τού αποδίδουν μια λιτότητα που πείθει και γοητεύει. Ο συγγραφέας δεν ξεχνά ούτε στιγμή τη χρήση του βιβλίου ως εγχειριδίου για ένα ευρύτερο κοινό, χωρίς να προδώσει ούτε μια στιγμή την επιστημονικότητα και βασιμότητα της αφήγησης. Ακολουθεί ακόμα ένα συνοπτικό χρονολόγιο (σσ. 254 εξ.), ένα λιτό γλωσσάριο αρχαίων όρων και εννοιών (σσ. 257 εξ.), ένας πίνακας συντομογραφιών (σ. 260), η βιβλιογραφία, ξεκινώντας με συλλογές επιγραφικών και παπυρολογικών κειμένων (σ. 261), εκδόσεις των κειμένων των δραμάτων και διθυράμβων (σσ. 261 εξ.), γενικές παρουσιάσεις, βιβλιογραφίες, για να προχωρήσει στη συνέχεια με διαίρεση στα κεφάλαια και υποκεφάλαια του κύριου κειμένου, δίνοντας πάντα έμφαση σε μελέτες περιεκτικές και πρόσφατες. Εδώ δεν υπάρχει ίχνος πρωτοκαθεδρίας των αγγλικών εκπροσωπούνται όλες οι ευρωπαϊκές γλώσσες, ακόμα και οι ελληνικές μελέτες βρίσκουν φυσιολογικά και αυτονομία τη θέση τους: Θ. Γ. Παππάς: *Ο φιλόγελως Αριστοφάνης*, Αθήνα 1996, Κ. Γεωργουσόπουλος / Σ. Γώγος: *Επίδαυρος. Το αρχαίο θέατρο, οι παραστάσεις*, Αθήνα 2002, Δ. Μποσανάκης / Δ. Γκαγκιτζής: *Αρχαία θέατρα*, Αθήνα 1996, Ι. Ε. Στεφανής: *Διονυσιακοί Τεχνίται*, Ηράκλειο 1988, καθώς μνημονεύεται και η γερμανική μονογραφία του Σ. Γώγου για το θέατρο της Αιγείρας (Βιέννη 1992). Επίσης μνημονεύονται όλες οι ελληνικές μεταφράσεις που έχουν φιλοτεχνηθεί σχετικά με μονογραφίες για το αρχαίο ελληνικό θέατρο.

Η μονογραφία αυτή είναι απόλυτα κατάλληλη ως σύγγραμμα για τη διδασκαλία σε μέση εκπαίδευση και πανεπιστήμια, σε δραματικές σχολές και όπου αλλού, ευπρόσφορο και έγκυρο ανάγνωσμα και για ένα ευρύτερα ενδιαφερόμενο κοινό. Αυτά τα χαρακτηριστικά αποτέλεσαν μάλλον και το κίνητρο της μετάφρασής του στα ελληνικά. Προσφέρεται ως συμπληρωματικό και αντισημειωτικό ανάγνωσμα στην εισαγωγή του Blume, η οποία παρουσιάζει, με παρόμοιες αρετές και παρόμοια λιτότητα και εγκυρότητα, τα φαινόμενα του αρχαίου θεάτρου από μια κάπως διαφορετική οπτική γωνία. Η μονογραφία του Moretti, γραμμένη για ευρύτερη πρόσληψη, διευρύνει τον ορίζοντα και αποτελεί κάτι σαν αρχαία «αποκέντρωση», εστιάζοντας και σε θέατρα εκτός Αθηνών, σε αγώνες πέρα από τα Μεγάλα Διονύσια και σε λατρευτικές και εορταστικές εκδηλώσεις πέραν του θεάτρου, εμφανίζοντας από τη μια τις θεατρικές παραστάσεις ως ένα μόνο μέρος των μουσικών αγώνων, από την άλλη δίνοντας όμως έμφαση και στο γεγονός, ότι θεατρικές παραστάσεις εκδηλώνονταν και εκτός των οργανωμένων φεστιβάλ με καθιερωμένη θρησκευτική και πολιτική θεομοθέτηση. Μέσα σ' αυτήν τη συστηματική σκοπιά, για ποιητές και δραματικά είδη δεν αφιερώνεται περισσότερος χώρος απ' ό,τι για μίμους και κιθαρωδούς. Κατ' αυτόν τον τρόπο ανοίγεται μια προ-

σέγγιση, ιστορικά ίσως πιο δίκαιη στα μάτια του αρχαίου Έλληνα, σε κάθε περίπτωση όμως πιο κοντά σε μια θεατρολογική εκτίμηση των πραγμάτων, και πάντως απαλλαγμένη από τις αξιολογήσεις της σχολικής και ουμανιστικής παράδοσης και της φιλοσοφίας, που έθετε και θέτει πάνω από όλα την τραγωδία και τα υψηλά μηνύματά της.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΓΕΩΡΓΙΟΣ ΣΟΥΡΗΣ

Αριστοφάνους Νεφέλαι, Αθήνα, εκδόσεις Πελεκάνος 2004 (Νεοελληνική Γραμματεία 8), σσ. 126, ISBN 960-400-301-1.

Στην εκδοτική σειρά «Νεοελληνική Γραμματεία» οι εκδόσεις Πελεκάνος εκδίδουν επιλεγμένα έργα της ελληνικής πεζογραφίας συνήθως, του 19ου και του 20ού αιώνα, αλλά και ορισμένα δραματικά έργα, όπως τη *Γυναικοκρατία* του Δ. Κ. Βυζαντίου. Ενώ το εγχείρημα αυτό είναι καθαυτό αξιόπαινο, ο τρόπος με τον οποίο αναπαράγονται τα κείμενα αυτά, εγείρει κάποιους προβληματισμούς, γιατί, τουλάχιστον στην τυπογραφική αναπαραγωγή του γνωστού κειμένου της μετάφρασης των αριστοφανικών *Νεφελών* του Γεωργίου Σουρή, δεν παρατίθεται καμιά πρόσθετη πληροφορία ή συνοδευτική ανάλυση ή εισαγωγικό μελέτημα, κανένα σχολιασμός ή έστω, κάποια πληροφορία για τη θρυλική παράσταση του 1900, που μέσα σε μια νύχτα έκανε τον Αριστοφάνη εμπορική επιτυχία του σύγχρονου θεάτρου στην Αθήνα της belle époque, η παράσταση επαναλήφθηκε πολλές φορές, και την εισπρακτική επιτυχία ζήλευε ακόμα και ο Ψυχάρης, ο οποίος ήλπιζε, πως ο δικός του *Γουανάκος* θα είχε παρόμοια επιτυχία (βλ. Β. Πούχνερ: «Ο πρόλογος “Για το Ρωμαϊκό Θέατρο” (1900) του Ψυχάρη. Ένα ιδιότυπο μανιφέστο του “Θεάτρου των Ιδεών”», στο *Φιλολογικά και θεατρολογικά ανάλεκτα. Πέντε μελετήματα*, Καστανιώτης, Αθήνα 1995, σσ. 15-76). Αναφέρεται απλώς μετά τον κατάλογο των «πρώτων διδαξάντων» η εκδοτική σημείωση: «διδασχθείσαι το πρώτον εν Αθήναις από της σκηνης του Δημοτικού Θεάτρου, τη 25η Οκτωβρίου 1900». Δεν σημειώνεται καν, από ποια έκδοση πάρθηκε το κείμενο, αν υπήρχαν επεμβάσεις ορθογραφικές ή άλλες ή όχι, ενώ στο τέλος παρατίθενται μόνο οι σημειώσεις του ίδιου του Σουρή «Αι νεφέλαι» (σσ. 122 εξ.), καθώς και «Εξηγήσεις τινές» (σσ. 125 εξ.) για ορισμένα πραγματολογικά στοιχεία του κειμένου. Ο σημειωτής ανειδίκευτος αναγνώστης όμως χρειάζεται πολύ περισσότερες βοήθειες για την κατανόηση του κειμένου στις λεπτομέρειές του: και η σάτιρα και η παρωδία λειτουργούν μόνο γελοιοποιητικά, όταν είναι γνωστά τα πρόσωπα και οι καταστάσεις που σατιρίζονται και παρωδούνται, και μάλιστα σ' όλες τις λεπτομέρειες, αλλιώς δεν παράγει γέλιο. Η ανάγνωση του ίδιου του κειμένου, σε στρωτό δεκαπεντασύλλαβο, σε γλώσσα μεικτή αλλά χαριτωμένη, είναι μια σκέτη απόλαυση και κατανόει κανείς, πως μετά από τόσες λόγιες προσπάθειες να πολιτογραφηθεί ο παλαιός Αθηναίος κωμικός στην Αθήνα του 19ου αιώνα, από *Του Κουτρούλη το γάμο* (1845) έως το τέλος του αιώνα, με τις στιχουργικές θεωρίες του Αλέξ. Ρίζου Ραγκαβή (Ε. Γαραντούδης: «Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής του 19ου αιώνα. Η μετρική θεωρία και πράξη του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 7, 2000, σσ. 28-74) και τις άλλες απόπειρες «χρήσης» του δύσκολου στην προσαρμογή κωμικού κεφαλαίου της αρχαιότητας (G. A. Van Steen, *Venom in Verse. Aristophanes in Modern*