

σότερο από τα βιβλία και είναι δύσκολο να συντηρηθούν» (σ. IV). Δεν μένει τίποτε να προσθέσει κανείς.

Και ακολουθεί το ξεφύλλισμα και η επιλεκτική ανάγνωση, οι παρατηρήσεις ως προς το ρεπερτόριο, τη διαμόρφωση του κειμένου των προγραμμάτων, τα θέατρα που αναφέρονται πιο συχνά, τους θιάσους. Θαυμάζει κανείς τον ερευνητικό μόχθο της μεταγραφής και αφήνεται στην ιδιάζουσα γοητεία που εκπέμπουν αυτά τα τεκμήρια της εποχής της belle époque στην Κωνσταντινούπολη, με τον κοσμοπολιτισμό της, την «ευρωπαϊκή» βιτρίνα της κτλ. Ο πλούτος του θεατρικού βίου αναδύεται μέσα από τα προγράμματα αυτά, ήθη και έθιμα, νοοτροπίες, συμπεριφορές, οι στρατηγικές της ρεκλάμας, ο εμπορικός ανταγωνισμός των θιάσων και θεάτρων. Ο ιστορικός του θεάτρου ρεμβάζει και χάνεται στο πλήθος των αυθεντικών ντοκουμέντων. Η αξιοποίηση του υλικού αυτού θα απασχολήσει πολλούς ακόμα, γιατί είναι και η πρώτη έκδοση συλλογής θεατρικών προγραμμάτων, εργασία πρωτοποριακή, που θα μείνει ως σημείο αναφοράς. Λεπτομερειακά ευρετήρια (σσ. 199-218) επιτρέπουν και την επιλεκτική χρήση της συλλογής. Τέτοιες εκδόσεις άμεσων πηγών του θεατρικού βίου θα έπρεπε να συνεχιστούν προς δύο πλευρές: στην ίδια την Κωνσταντινούπολη, γιατί το 1900 δεν αποτελεί πραγματική τομή στη θεατρική ζωή, και στην Αθήνα και άλλα αστικά κέντρα της Ελλάδας, όπου σώζονται θεατρικά προγράμματα και μουχλιάζουν και αποσυντίθενται από την υγρασία σε κάποια υπόγεια αρχεία. Προς Θεού! Δεν εννοούσα το Θεατρικό Μουσείο, που εξακολουθεί να είναι μοναδικός φάρος της θεατρικής μουσειολογίας στην Ελλάδα. Γιατί δεν ιδρύονται μικρά θεατρικά μουσεία στην Ερμούπολη, την Πάτρα, τη Θεσσαλονίκη, το Βόλο, την Καλαμάτα, την Κέρκυρα, τη Ζάκυνθο; Τα Θεατρικά προγράμματα είναι πάντα εντυπωσιακά εκθέματα. Το βεβαιώνουν και οι 19 εικόνες που κοσμούν τη βιβλιογραφία αυτή.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

RENATE MÖHRMANN (ed.)

*Die SchauspielerIn. Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst*

[Η ηθοποιός. Για μια πολιτισμική ιστορία της γυναίκαιας σκηνικής τέχνης]

Frankfurt/M., Insel Verlag 1989, σελ. 383, 50 εικ.

JEAN DUVIGNAUD

*Ο Ηθοποιός*

Μετάφραση: Μυρτώ Ράις

Αθήνα, εκδόσεις Νεφέλη 2000, σελ. 367

Παρ' ότι η υποκριτική ανήκει στα κεντρικά γνωστικά πεδία της Θεατρολογίας, οι εργασίες που την αφορούν δεν είναι πολλές κι έχουν συνήθως στοχοθεσία διαφορετική από την επιστημονική: είτε πρόκειται για εισαγωγές και εγχειρίδια της υποκριτικής με πρακτική σκοπιμότητα, γενικής φύσεως ή εισάγοντας π.χ. στο σύστημα Στανισλάφσκι, είτε πρόκειται για μονογραφίες που διαφωτίζουν και τεκμηριώνουν το βίο και το έργο μεγάλων φυσιογνωμών του διεθνούς θεάτρου με άφθονο εικονογραφικό υλικό, οι οποίες συχνά αποτελούν ένα είδος hommages, πράξεις θαυμασμού και καταθέσεις λα-

τρείας, που έχουν δηλαδή έναν έντονο προσωπικό και κάπως ωραιοποιητικό χαρακτήρα, αποτελούν ωστόσο σημαντικές πηγές για την ιστορία του θεάτρου στον ευαίσθητο αυτό τομέα, που είναι η αναστήλωση (reconstruction) της υποκριτικής τέχνης. Απ' όλες τις εκφάνσεις της πολύπτυχης και πολύτροπης σύνθετης τέχνης του θεάτρου η ηθοποιία είναι η πιο απαιτητική στην τεκμηρίωση, η πιο δύσκολη στην εξιχνίαση, η πιο εύθραυστη στη διερεύνηση και η πιο αβέβαιη στην αποδεικτική. Χωρίς το video και παλαιότερα χωρίς τη φωτογραφία (ως το 1920 περίπου πάντα σημηνή) είναι μια απελπιστικά δυσχερής εργασία να συνθέσεις το προσωπικό στυλ κάποιου σπουδαίου ηθοποιού από τις περιγραφές της εποχής και τους λίγους πίνακες που ενδεχομένως υπάρχουν. Ακόμα πιο δύσκολη γίνεται η εργασία αυτή την αποδεικτική στο συγκριτικό επίπεδο. Θυμίζω μόνο, στο σημείο αυτό, μια από τις παλαιότερες απόψεις του Κώστα Γεωργουσόπουλου, ότι υπάρχει μια «σχολή» εθνικής ελληνικής υποκριτικής, δηλαδή ότι υπάρχουν διακριτά και διαφοροποιητικά στοιχεία των Ελλήνων ηθοποιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα σε σύγκριση με άλλους λαούς. Ένας τέτοιος ισχυρισμός, που δεν είναι χωρίς βάση σ' ένα εμπειρικό επίπεδο - εδώ βέβαια χωρούν και άλλες διαφορετικές απόψεις - πώς θα μπορούσε να τεκμηριωθεί επιστημονικά με κριτήρια αντικειμενικά; Τι ακριβώς είναι αυτό που ξεχωρίζει το Βεάκη, την Παξινού, τη Λαμπέτη, το Χορν, το Λογοθετίδη από τον Gassmann, το Mastroianni, τη Sofia Loren, την Ornella Muti, για να μείνουμε στη διπλανή Ιταλία, που υποτίθεται πως έχει ένα παρεμφερές «μεσογειακό» ύφος στην υποκριτική; Οι συζητήσεις, σε ειδικό σεμινάριο που είχα διοργανώσει, κατέληξαν σύντομα και σκόνησαν ουσιαστικά σε μεθοδολογικά εμπόδια τεκμηρίωσης της υποκριτικής, ιδίως αν δεν υπάρχουν ή δεν είναι διαθέσιμες video-ταινίες. Ένας από τους τότε μεταπτυχιακούς φοιτητές, ο Π. Κυπαρίσσης, που είχε πρόσβαση στο αρχείο του Βεάκη, ανέλαβε ένα πιλοτικό πείραμα, δηλαδή να αποτολμήσει να κάνει μια τέτοια σύνθεση για το μεγάλο Έλληνα ηθοποιό, που η υποκριτική του, στον ανδρικό τομέα, σφράγισε το πρώτο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Παρά τον άμετρο ενθουσιασμό το αποτέλεσμα δεν ήταν επιστημονικά επαληθεύσιμο και δεν κατέληξε σε μια αντικειμενικά στηριγμένη και κατοχυρωμένη σύνθεση, παρά σ' ένα τομίδιο τιμητικό και εγκωμιαστικό (Π. Κυπαρίσσης, *Βεάκης. Για την ιθαγένεια στην υποκριτική*, Αθήνα 1991). Προσέξτε: δεν μιλάω για μια μονογραφία, η οποία συγκεντρώνει όλο το υλικό που είναι προσπελάσιμο για το Βεάκη - φωτογραφίες, απομνημονεύματα, κριτικογραφία, προγράμματα, αλληλογραφία, σημειώσεις, συμβόλαια, προσωπικό αρχείο, συνεντεύξεις, βιβλιοθήκη κτλ. - στην περίπτωση του Βεάκη ούτε αυτή δεν έχουμε, αλλά για μια επιστημονική εργασία, η οποία να συνθέτει με αδιάσειστα και αντικειμενικά τεκμήρια την ιδιοπροσωπία του ως ηθοποιού και, σε συγκριτικό επίπεδο, σε τι διαφέρει από άλλους, όχι στην ερμηνεία ενός ρόλου, αλλά στο σύνολο της δουλειάς του. Φοβούμαι ότι αυτό είναι ένα πρόβλημα, το οποίο η επιστήμη δεν θα μπορέσει να λύσει εύκολα, ακόμα και με τις video-ταινίες, τις παραγωγές για την τηλεόραση, τον κινηματογράφο κτλ.· η απλή προσεκτική παρακολούθηση, τακτική για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, αποδεικνύεται πολυτιμότερη, η εμπειρική τεκμηρίωση πιο ουσιαστική από την όποια επιστημονική προσέγγιση. Πόσο περισσότερο δύσκολη φαίνεται μια τέτοια σύγκριση σε εθνικό επίπεδο, αν δηλαδή υπάρχει μια εθνική «σχολή» της ελληνικής υποκριτικής ή αυτό είναι μια απλή ανταπάτη, που τροφοδοτείται από την ελλιπή γνώση του συγκριτικού πεδίου. Η αλήθεια σίγουρα βρίσκεται κάπου στη μέση· αλλά πού ακριβώς;

Τα δύο βιβλία που παρουσιάζονται εδώ από τη διεθνή βιβλιογραφία, την ισχυρή όπως ανέφερα, έχουν βέβαια διαφορετική στοχοθεσία, αλλά αντιμετωπίζουν και

το πρόβλημα αυτό, το αισθητικό. Το πρώτο επικεντρώνεται στη γυναίκα ηθοποιό, τη θέση της σε διάφορες φάσεις του ευρωπαϊκού πολιτισμού, από περιθωριακή, περιπλανώμενη και περιφρονημένη «σχεδόν-πόρνη» έως τη Θεά της Τέχνης, τη μεγάλη πρωμαντόνα και βεντέτα, για την οποία θυσιάζονται περιουσίες και καταστρέφονται έντιμες υπάρξεις. Και αυτό ιδωμένο από την πλευρά της νέας φεμινιστικής Θεατρολογίας, όπου το γεγονός, ότι μιλούν μόνο γυναίκες για γυναίκες, αποτελεί αναφαιρέτη προϋπόθεση μεθοδολογικής «καθαρότητας», στην οποία επιτρέπονται μόνο λίγες εξαιρέσεις. Το δεύτερο επιχειρεί μια περισσότερο ενιαία κοινωνιολογική προσέγγιση στο επάγγελμα του ηθοποιού μέσα στην ιστορική πορεία του από τις αρχές του υποκριτικού επαγγελματισμού στην Ευρώπη κατά το 16<sup>ο</sup> αιώνα έως σήμερα. Έχει ένα ιστορικό και ένα συστηματικό μέρος. Αξίζει συγχαρητήρια ο εκδοτικός οίκος Νεφέλη, που είχε την ευαισθησία να γνωρίσει στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό την τελευταία μονογραφία του γνωστού Γάλλου κοινωνιολόγου του θεάτρου (βλ. *Société et spectacle* 1970, *Les Ombres collectives. Sociologie du théâtre* 1975, *Le jeu du jeu* 1980).

Στον πρώτο τόμο η εκδότρια εξηγεί σε μια εμπειριστατωμένη Εισαγωγή (σ. 7 εξ.), πως η ιστορία της γυναικείας υποκριτικής έχει μια διαφορετική πορεία από τη γενική υποκριτική, ότι έχει άλλες καμπύλες, τομές και ρήξεις, ασυνέχειες και παραδοξολογίες. Π.χ. οι γυναίκες θιασάρχες των μετακινούμενων θεατρικών θιάσων, που εμφανίζονται στη Γερμανία στο τέλος του Μπαρόκ και στον πρώιμο Διαφωτισμό (τέλη 17<sup>ου</sup> και αρχές του 18<sup>ου</sup> αι.), που είχαν σημαντική απήχηση τόσο στην αριστοκρατία όσο και στον αστικό κόσμο και την ιντελιγκέντσια, δεν βρήκαν συνέχεια και δεν είχαν ποτέ πια τόσο σημαντική θέση στη θεατρική παραγωγή. Βέβαια οι θιάσοι αυτοί, και αυτός του Μολιέρου, είχαν μια οικογενειακή βάση και μια δημοκρατική οργάνωση, την οποία επέβαλλε η πράξη: τη διανομή της δουλειάς. Εκεί η θέση της γυναίκας ηθοποιού ήταν ισάξια με των ανδρών συναδέλφων της. Αλλά η κοινωνική της θέση είχε σημαντικές διακυμάνσεις, ακόμα και στη φάση της αναγνώρισής της την εποχή του Διαφωτισμού. Π.χ. όταν το 1730 οι Εγγλέζις έθαψαν την πολυθλαμασμένη τους Miss Oldfield, αστέρι στο Drury Lane του Λονδίνου, στο Westminster, την ίδια χρονιά, η εξίσου πολυθλαμασμένη Mlle Lecouivreur, αστέρι της Comédie Française, θάβεται κάτω ανώνυμα στα περίχωρα του Παρισιού χωρίς χριστιανική κηδεία. Η στάση της Εκκλησίας εναντίον των γυναικών ηθοποιών ήταν, από την εποχή της μαχόμενης Εκκλησίας των πρώτων αιώνων, ιδιαίτερα επικριτική. Βέβαια η μεγάλη τροπή στην εκτίμηση της γυναίκας ως καλλιτέχνιδας της σκηνής γίνεται στη στροφή του αιώνα, με τον εκφραστικό χορό και την εμφάνιση του κινηματογράφου.

Η πρώτη θεματική ενότητα ασχολείται με την είσοδο της γυναίκας στο ευρωπαϊκό θέατρο και παρουσιάζει τις εξής πολυσέλιδες μελέτες: Kristine Hecker για τις γυναίκες στους πρώτους θιάσους της Commedia dell' arte (σ. 27 εξ., πρεσβεύεται η θέση πως είχαν ιδιαίτερο ταλέντο στον αυτοσχεδιασμό), Renate Baader, «Σκλάβια - Σειρήνη - Βασίλισσα: άκαιρος μοντερνισμός στην προεπαναστατική Γαλλία» (σ. 59 εξ. για τις μεγάλες πρωταγωνίστριες της Comédie française και την αντιφατική τους πρόσληψη), Barbara Becker-Cantarino, «Από τη θιασαρχίνα στην καλλιτέχνιδα και πάλινάδα. Η ηθοποιός στη Γερμανία του 18<sup>ου</sup> αιώνα» (σ. 88 εξ. τεκμηριώνεται αρνητική πορεία της γυναίκας ηθοποιού στη Γερμανία του Διαφωτισμού: από τη θιασαρχή Caroline Neuber [1897-1760] στην Charlotte Ackermann [1757-1775], πρωταγωνίστρια του νεαρού Γκαίτε στη Βαϊμάρη, και την Caroline Jagemann [1777-1848], επί-

σης πρωταγωνίστρια του νεαρού Γκαίτε, που κατάντησε παλλακίδα του ηγεμόνα).

Η δεύτερη θεματική ενότητα έχει τον τίτλο «Ανδρικές φαντασίες» και παρακολουθεί τη γυναίκα ηθοποιό στη λογοτεχνία και θεωρία του Διαφωτισμού: Renate Möhrmann, «Η κυρία με τη μάσκα. Γυναίκες ηθοποιοί στη ζωγραφική του 18<sup>ου</sup> αι.» (σσ. 117 εξ.), Klaus Laermann, «Το επικίνδυνο πρόσωπο στο ηθοπλαστικό ίδρυμα [moralische Anstalt - δηλαδή το θέατρο ως σχολείο του ήθους]. Για την παρουσίαση της γυναίκας ηθοποιού στα γερμανικά θεατρικά περιοδικά του δέψιμου 18<sup>ου</sup> αι.» (σσ. 127 εξ. - πρέπει να είναι όμορφη αλλά ηθική, να είναι ελκυστική αλλά να μην προκαλεί, να μην παρασύρει σε φαντασιώσεις, αλλά και να μην απωθεί και με την εμφάνισή της), Renate Möhrmann, «Η γυναίκα ηθοποιός ως λογοτεχνικό θέμα» (σσ. 154 εξ., αντίει φυσικά κυρίως από το μυθιστόρημα του Γκαίτε *Η θεατρική αποστολή του Γουλιέλμου Μάιστερ*, αλλά και από τους Balzac, Goncourt, D' Annunzio κι άλλους).

Η τρίτη θεματική ενότητα ασχολείται με την τύχη της γυναίκας ηθοποιού στο 19<sup>ο</sup> αιώνα: «Ανάμεσα στην πορνεία και την παράσταση»: Jan McDonald, «Η ηθοποιός γίνεται επιχειρηματίας. Γυναίκες στο αγγλικό θέατρο» (σσ. 177 εξ., Madame Vestris, Maria Wilton), George M. Blochmann, «Ο θάνατος της Μεσοαλίνας» (σσ. 210 εξ., για τη μεγάλη πρωμαντόνα του βιεννεζικού Burgtheater Charlotte Wolter [1834-1897]), Matthias Müller, «Sarah Bernhardt - Eleonora Duse» (σσ. 228 εξ.), Malte Möhrmann, «Οι κύριοι πληρώνουν τα κοστούμια. Κορίτσια του θεάτρου στα όρια της πορνείας» (σσ. 261 εξ., για εξωθεατρικές εξυπηρετήσεις στο *chambre separée* κατά την *belle époque*).

Η τέταρτη ενότητα, «Η λατρεία του σώματος - προπαγάνδα - business: η γυναίκα στα νέα media του 20<sup>ου</sup> αι.» περιλαμβάνει τις εξής μελέτες: Hedwig Müller, «Από την εξωτερική στην εσωτερική κίνηση. Η ballerina του κλασικού μπαλέτου - η χορεύτρια του μοντερνισμού» (σσ. 283 εξ., Maria Taglioni, Fanny Elbler, ballets russes, Isadora Duncan, Mary Wigman), Annette Meyhöfer, «Γυναίκες ηθοποιοί στο Τρίτο Ράιχ» (σσ. 300 εξ. για τη συνειδητή καλλιέργεια ειδικών star για την προπαγάνδα), Joseph Garnarcz, «Η ηθοποιός γίνεται αστέρι» (σσ. 321 εξ. για την καριέρα της Ingrid Bergman και τα διάφορα images που αντιπροσώπευε σε διάφορα στάδια της σταδιοδρομίας της). Ο τόμος κλείνει με ένα άρθρο της Renate Möhrmann για τις γυναίκες ηθοποιούς σήμερα (σσ. 345 εξ.), που αποτελείται από συνεντεύξεις που πήρε από εν ενεργεία θεατρίνες σε γερμανικά θέατρα, με μια βιβλιογραφία (σσ. 359 εξ. ενιαία για όλο τον τόμο) και ένα ευρετήριο (σσ. 371 εξ.).

Ο δεύτερος τόμος, μετάφραση της μονογραφίας *L'acteur* (1993), είναι καλομεταφρασμένος και συμπληρωμένος από τη μεταφράστρια με εισαγωγικό σημείωμα (σσ. 9 εξ.) και πολλές υποσημειώσεις, όπου δίνονται πρόσθετες πληροφορίες για πρόσωπα και πράγματα, αντώντας από τη νέα δίτομη έκδοση του *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre* του Michel Corvin (Paris 1995). Μετά από ένα προλογικό σημείωμα του Laurent Terzieff (σσ. 11 εξ.) τοποθετείται προλογικά το θέμα «Ο ηθοποιός σήμερα» (σσ. 13 εξ.), ακολουθούμενο από την Εισαγωγή (σσ. 31 εξ.). Η προσέγγιση του Πρώτου Μέρους, «Οι μεταμορφώσεις του ηθοποιού» είναι βασικά ιστορική και κοινωνιολογική: το πρώτο κεφάλαιο περιλαμβάνει τις εξής θεματικές ενότητες: «Ο ρόλος του ηθοποιού στις μοναρχικές κοινωνίες» (σσ. 67 εξ.), «Υπήρχαν ηθοποιοί στις μεσαιωνικές κοινωνίες;» (σσ. 71 εξ.), «Η μοναρχική κοινωνία και οι πρώτοι ηθοποιοί» (σσ. 85 εξ.), «Ο ηθοποιός νομάς και ο ηθοποιός υπάλληλος» (σσ. 105 εξ. για το 17<sup>ο</sup> και 18<sup>ο</sup> αι.), «Ο ηθοποιός, δημιουργός μιας εικόνας του ανθρώπου» (σσ. 127 εξ.), «Ο ηθοποιός, υπηρέτης δύο αφεντάδων» (σσ. 143 εξ.), «Θεατρίνος, ο καταραμένος» (σσ. 155 εξ.): το δεύ-

τερο κεφάλαιο, «Ο ρόλος του ηθοποιού στις φιλελεύθερες κοινωνίες» (σσ. 177 εξ.) ασχολείται με το 19<sup>ο</sup> αιώνα: «Γαλιά, η μετάβαση» (σσ. 178 εξ.), «Ο ηθοποιός και ο ήρωας τον οποίο υποδύεται» (σσ. 193 εξ.), «Η ηθοποιός στην υπηρεσία του κοινού» (σσ. 201 εξ.), «Ο ηθοποιός δέσμιος του ήρωα, τον οποίον υποδύεται» (σσ. 221 εξ.), «Ο εχθρός της τάξης» (σσ. 237 εξ.). Το τρίτο κεφάλαιο, «Ο ρόλος του ηθοποιού στις σύγχρονες κοινωνίες» (σσ. 245 εξ.) μας μεταφέρει στον 20<sup>ο</sup> αιώνα: «Ο ηθοποιός στην αποκλειστική υπηρεσία της τέχνης» (σσ. 246 εξ.), «Ο ηθοποιός σκηνοθέτης» (σσ. 256 εξ.), «Ο πολιτικοποιημένος ηθοποιός» (σσ. 265 εξ.). Το τέταρτο κεφάλαιο συνοψίζει: «Παραλλαγές του ρόλου του ηθοποιού, παραλλαγές της εικόνας του ανθρώπου» (σσ. 271 εξ.). Το Δεύτερο, πολύ πιο μικρό, Μέρος, «Ο ηθοποιός και ο ρόλος του» (σσ. 283 εξ.), επιχειρεί μια συστηματική προσέγγιση στον προβληματισμό: «Ο ήρωας» (σσ. 284 εξ.), «Από το ρόλο στον ήρωα» (σσ. 292 εξ.), «Το σώμα, το κείμενο και το κρυμμένο κείμενο» (σσ. 305 εξ.), «Ο διχασμός του ηθοποιού» (σσ. 312 εξ.), «Το φαινόμενο της μέθεξης» (σσ. 314 εξ.), «Ατομο και κοινωνία» (σσ. 333 εξ.). Τον τόμο κλείνει ένας επίλογος «Η ανταλλαγή» (σσ. 343 εξ.) και βιβλιογραφικές σημειώσεις (σσ. 353 εξ.).

Ο Duvignaud, όπως και σε παλαιότερες μελέτες του, εργάζεται συνδυαστικά με πολλά παραδείγματα από την ιστορία και το παρόν, αποφεύγει την υπερβολική συστηματοποίηση. Ο χώρος όπου κινείται είναι κυρίως η Γαλλία, λιγότερο η Αγγλία. Πολλές από τις τοποθετήσεις του δεν είναι ακριβώς καινούργιες, αλλά έχει έναν γοητευτικό τρόπο να τις παρουσιάσει. Δε θα ήθελα να πω εδώ περισσότερα, γιατί η ανάγνωση είναι εύκολη και το βιβλίο ευπρόσιτο. Καλό διάβασμα!

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

CONSTANTINO MAEDER

*Metastasio, L'«Olimpiade» e l'opera del Settecento*

Bologna, Il Mulino 1993, σελ. 308, μουσικές νότες, σχεδιαγράμματα, ISBN 88-15-04221-0

Μετά την ολοκλήρωση της Εισαγωγής για τη νέα έκδοση των *Ολυμπίων* στη μετάφραση του Ρήγα (Βιέννη 1797), με την οποία εγκαινιάζεται η νέα σειρά θεατρικών εκδόσεων του Ιδρυάτος Κώστα & Ελένης Ουράνη «Θεατρική Βιβλιοθήκη», και που περιέχει και εμπειριστατωμένο μελέτημα για το υποτιθέμενο νέο θεατρικό έργο του Ρήγα, *Το σαγανάκι της τρέλας* (1786), που ανακαλύφθηκε στα κρατικά αρχεία του Sibiu της Ρουμανίας, αλλά τελικά μάλλον δεν πρέπει να είναι του Ρήγα (ξεχωριστή δημοσίευση και στην *Παράβαση* 4, 2002), έπεσε στα χέρια μου η Ελβετική μουσικολογική διατριβή, γραμμένη στα ιταλικά, επεξεργασμένη όμως στο Πανεπιστήμιο της Ζυρίχης, που έχει θέμα ακριβώς το πρότυπο του Ρήγα: βεβαίως δεν αναφέρεται στην ελληνική μετάφραση, αλλά στις περιπέτειες και αλλαγές, που δεχόταν το λιμπρέτο του Pietro Metastasio (προποπαίχτηκε το 1733 στη Βιέννη) κατά τις 30 και περισσότερες μελοποιήσεις του ως το τέλος του 18<sup>ου</sup> αιώνα. Επειδή γίνεται και μια εμπειριστατωμένη ανάλυση του λιμπρέτου, μάλιστα και με τις νέες μεθόδους μιας ποσοτικής ανάλυσης, αλλά κυρίως από μουσικολογική άποψη, το μελέτημα παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον και για την ελληνική Θεατρολογία. Ίσως στο μέλλον να γίνει κατορθωτό να προσδιορίσει κανείς, από ποια