

βιβλιογραφίας του νεοελληνικού θεάτρου· η βιβλιογραφία αυτή έχει δημοσιευτεί, σε ατελέστερη και ανολοκλήρωτη μορφή, στο βραχύβιο περιοδικό *Περίτεχνο* 3, 1999, σσ. 73-75, 4, 1999, σσ. 64-68 και 5, 2000, σσ. 40-43. Τώρα είναι, σε όλη την έκτασή της, προσιτή σε όλους. Το τελευταίο κεφάλαιο, «Ζητήματα αισθητικής του ελληνικού θεάτρου στην αρχή της τρίτης χιλιετίας» (σσ. 213 εξ.) υπήρξε ανακοίνωση στο Πρώτο Μεσογειακό Συνέδριο Αισθητικής στο Μέγαρο Μουσικής το 2000, που διοργάνωσε η Ελληνική Εταιρεία Αισθητικής και το Ίδρυμα Μιχελί, με θέμα: «Η αισθητική στην αρχή της τρίτης χιλιετίας», και δημοσιεύτηκε πρώτα στη *Revue des Études Néohelléniques* 6/2, 1997, σσ. 221-249 και στα *Χρονικά Αισθητικής* 41^Α, 2001-02, σσ. 285-295. Ο τόμος τελειώνει με μια βιβλιογραφία (σσ. 241 εξ.) και το ευρετήριο κυρίων ονομάτων και έργων (σσ. 257 εξ.).

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΚΥΡΙΑΚΗ ΠΕΤΡΑΚΟΥ

Ο Καζαντζάκης και το θέατρο, εκδόσεις Μίλητος, Αθήνα 2005,
σελ. 717, 67 εικ., English summary, ISBN 960-8460-65-4.

Η συνάδελφος Κυριακή Πετράκου έκανε στα ελληνικά γράμματα και στη θεατρολογία ιδιαίτερα, που στην Ελλάδα θεραπεύει και τη φιλολογία του δράματος, ένα μεγάλο δώρο: μια σύνθετη και πλούσια μονογραφία για τον θεατρικό Καζαντζάκη, μοναδική στην πλούσια καζαντζακική βιβλιογραφία, που ως τώρα, σχετικά με το θέατρο, είχε να δείξει μόνο τέσσερις σύνθετες εργασίες: τη μικρή μονογραφία της Θ. Παπαχατζάκη-Καταράκη: *Το θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα 1985, τις σχετικές αναφορές του Θ. Γραμματά στη μικρή μονογραφία *Κρητική ματιά. Σπουδή στο έργο του Νίκου Καζαντζάκη*, Αθήνα 1991, σσ. 40 εξ., τη διδακτορική διατριβή της Β. Iglu στο ελεύθερο Πανεπιστήμιο του Βερολίνου, *Die Tragödie des Nikos Kazantzakis. Thematik, gemeinsame Züge, philosophische Ausrichtung*, Amsterdam 1984 (Bochumer Studien zur neugriechischen und byzantinischen Philologie V), και το μελέτημά μου «Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», στον τόμο: *Ανιχνεύοντας τη θεατρική παράδοση*, Αθήνα 1995, σσ. 318-433. Μετά από πολλά χρόνια ερευνών στο αρχείο Καζαντζάκη στους Αγίους Βαρβάρους η ογκώδης μονογραφία της κ. Πετράκου ξεπερνά κατά πολύ τις ως τώρα λίγες προσπάθειες ανασύνθεσης του θεατρικού έργου του μεγάλου Κρητικού συγγραφέα και προσθέτει και μια άλλη εξίσου σημαντική πτυχή: τις σχέσεις του Καζαντζάκη με το θέατρο και την πρόσληψη των δραματικών έργων του στο θέατρο. Με τη μονογραφία αυτή αποκαθίσταται μια διπλή ιστορική αδικία: 1) ότι θεωρείται το θεατρικό έργο του Κρητικού στοχαστή υποδεέστερο από το πεζογραφικό και το ποιητικό, ενώ αυτό, με 20 δραματικά έργα, αποτελεί μάλλον το μεγαλύτερο μέρος της συγγραφικής του προσφοράς (το 1940 ισχυρίζεται με κάποια ανταρέσκεια, πως είναι «γεννημένος δραματουργός»), και 2) ότι τα δράματά του δεν προορίζονται να παιχθούν στο θέατρο, γιατί α) ο ίδιος δεν το ήθελε (βλ. τον πρόλογο της έκδοσης του 1927, πως τα έργα αυτά δεν γράφτηκαν «καθόλου» για θεατρική παράσταση), και β) επειδή είναι «αντιθεατρικά», και γι' αυτό μόνο ελάχιστα βρήκαν το δρόμο τους στη σκηνή όσο ζούσε ο ίδιος. Ουσιαστικά πρόκειται για δύο πτυχές της ίδιας ιστορικής αδικίας, η οποία μετράει και άλλα θύμα-

τα στις τάξεις της «υψηλής» δραματοουργίας, όπως τον Σικελιανό, τον Πρεβελάκη κι άλλους. Η μονογραφία αυτή τεκμηριώνει πειστικά, πως ο ίδιος ο Καζαντζάκης αναζητούσε, ιδίως στην αρχή, στη δεκαετία του 1930 (θεατρικές μεταφράσεις, *Ο Οθέλλος ξαναγύρισε*) και στα ώριμά του χρόνια πάλι απεγνωσμένα την επαφή με το πρακτικό θέατρο, και ότι τέτοιες αρνητικές αποφάνσεις, όπως το απόφθεγμα στον πρόλογο του 1927 ή ο λίβελος του 1910 μετά τη δημοσίευση του *Πρωτομάστορα*, αποτελούν περισσότερο θυμωμένες αντιδράσεις παρά σταθερές ιδεολογικές επιλογές. Το ότι υπάρχουν ενδοκειμενικά τεκμήρια για την ελλιπή «θεατρικότητα» έχω αμφισβητήσει με αναλύσεις του σκηνικού χώρου και χρόνου (Β. Πούχγχο: «Σκηνικές αντιλήψεις στα θεατρικά έργα του Νίκου Καζαντζάκη», στον τόμο: *Διάλογοι και διαλογισμοί. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Αθήνα 2000, σσ. 251-270). Αλλά μόνο λίγοι σκηνοθέτες, όπως ο Αλέξης Σολομός και ο Τάκης Μουζενιδης, ξεπέρασαν τις προκαταλήψεις και τις παγιωμένες συντηρητικές θέσεις της κριτικής.

Η αρχή αυτής της αρνητικής εξέλιξης προς το ποιοτικό και ποιητικό δράμα βρίσκεται στην άρνηση του Χρηστομάνου να ανεβάσει την *Τρισεύγενη* του Παλαμά, όπως την έχει γράψει και την άρνηση του εθνικού ποιητή να ξαναγράψει την τέταρτη πράξη και να κάνει να πεθάνει η ηρώδα του στη σκηνή. Η πενιχρή σκηνική τύχη της άτυχης μοχαχοδότης του Παλαμά, που αποκαταστάθηκε αισθητικά μόλις το 1935 με την παράσταση του Ροντή στο Εθνικό Θέατρο, οδήγησε στο γεγονός, ότι ο Παλαμάς δεν θα γράψει πια κανένα θεατρικό έργο, ενώ είχε αναγγείλει κατά καιρούς κάποιους τίτλους, και οδήγησε επίσης στο περίφημο άρθρο του «Για το δράμα, όχι για το θέατρο» (1907), όπου διατυπώνει την άποψη πως το σύγχρονο μ' αυτόν πρακτικό θέατρο δεν είναι σε θέση να ακολουθήσει τις εξελίξεις της ποιητικής δραματογραφίας. Αν ρίξει κανείς μια ματιά στην Ευρώπη της εποχής, βλέπει σε ποιο βαθμό αυτό αληθεύει: οι μεγάλες σκηνοθετικές μορφές και οι καινοτόμοι του θεάτρου, οι Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Reinhardt, Copeau κτλ., ανεβάζουν θεατρικά έργα με καινούργιες δραματικές φόρμες και υψηλή ποιητικότητα, των Claudel, Christopher, Fry T. S. Eliot, Hugo von Hofmannsthal κτλ., ενώ η Ελλάδα έχει να αντιπαραθέσει μόνο τη βραχύβια αναλαμπή του Χρηστομάνου και τις απελτισμένες προσπάθειες του Θωμά Οικονόμου να φέρει δραματοουργικά και σκηνικά και κάτι άλλο από το βενετισμό, το εύκολο κέρδος, το πατριωτικό δράμα και την επιθεώρηση και οπερέτα. Μετά από το «θέατρο των ιδεών» η belle époque των εθνικών συμφορών βουλιάζει στο ελαφρό μουσικό θέαμα. Από τις αρχές του αιώνα δηλαδή αρχίζει να ανοίγεται η ψαλίδα ανάμεσα στο πρακτικό θέατρο και τη σοβαρή δραματογραφία: στο άνοιγμα αυτό ακροβατούν μερικοί δραματογράφοι, όπως ο Ξενοπούλος, ο πολύ πιο τολμηρός Παντελής Χορν, ο Σπύρος Μελάς και λίγοι άλλοι, που παίζονται και στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου. Στο θέατρο πρόζας κυριαρχεί το βουλευάρτο και η βιομηχανία της ελαφριάς κωμωδίας και φαρσοκωμωδίας. Ο Ξενοπούλος μάλιστα, του οποίου η σκηνική σταδιοδρομία ανακάμπτει μόλις το 1908/09 μετά από τις αρχικές αποτυχίες του, γίνεται ο ευαγγελιστής του εμπορικού «καλοφτιαγμένου» έργου (*rièze bien fait*) του γαλλικού αστικού ρεαλισμού του 19^{ου} αιώνα, που κατακλύζει έως το Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο τα ελληνικά ρεπερτόρια και διαμορφώνει τα γούστα του κοινού και των κριτικών μακριά από τις ευρωπαϊκές εξελίξεις, και ο ίδιος, φοβούμενος έκτοτε την αποτυχία, συμβιβάζεται απόλυτα με το (εμπορικό) δόγμα, που επικρατεί στην κριτική και επιβάλλεται και στο κοινό, πως αυτού του είδους το εύπεπο θέατρο και δράμα είναι «το» θέατρο κατεξοχήν (βλ. λεπτομερέστερα Β. Πούχγχο: «Τα πρώτα δραματικά έργα του Γρηγόριου Ξενοπούλου, ήτοι η (σχεδόν) αποτυχημένη θεατρική σταδιοδρομία του Νέστορα της ελληνικής δραματογραφίας στη στροφή του αιώνα», στον τόμο: *Αναγνώσεις και ερμηνεύματα*, Αθήνα 2002, σσ. 171-265). Μπροστά σε τέτοιες πρακτικές και συνήθειες, δήθεν θεωρητι-

κά και δραματολογικά θεμελιωμένες («τεχνικές» και «κανόνες» «του» δράματος) από τους κριτικούς και τη διανόηση, μπροστά στην παντοδυναμία του μουσικού θεάτρου και του ελαφριού θεάματος στο Μεσοπόλεμο, οι τραγωδίες του Καζαντζάκη δεν είχαν καμιά ελπίδα να παρασταθούν χωρίς σημαντική υποστήριξη από την ιντελιγκέντσια και την κριτική. Αλλά αυτή η κατάσταση δεν αλλάζει και ουσιαστικά και μεταπολεμικά· τουλάχιστον όχι αμέσως. Ο «Καποδίστριας» του 1947 γίνεται στο εμφυλιοπολεμικό κλίμα των ημερών μια μεγάλη αποτυχία, και μια κάπως συστηματικότερη σκηνική αποκατάσταση του κρητικού δραματολογίου γίνεται μόλις στη δεκαετία του 1960 με τον Αλέξη Σολομό.

Ο Καζαντζάκης είναι μεταξύ άλλων ένα καλό παράδειγμα για το γεγονός, γιατί ουσιαστικά η ιστορία των θεατρικών παραστάσεων και η ιστορία της δραματοουργίας, τουλάχιστον για ορισμένες περιόδους των νεότερης Ελλάδας, πρέπει μάλλον να γραφούν ξεχωριστά, γιατί σε ορισμένες φάσεις, όπως στο πρώτο μισό του 20^{ου} αιώνα, απομακρύνονται η μία από την άλλη αισθητά. Δεν διατάζουμε σήμερα να αποκαλούμε τον Καζαντζάκη έναν από τους σημαντικότερους και παραγωγικότερους δραματοουργούς του ελληνικού 20^{ου} αιώνα, παρά την ισχυρή σκηνική του παρουσία. Αυτό είναι και το μεθοδολογικό και «ιδεολογικό» πλαίσιο της μεστής μονογραφίας της κ. Πετράκου. Αυτή την ισχυρή σκηνική πραγματοποίηση των θεατρικών έργων του Καζαντζάκη παρακολουθεί το πρώτο κεφάλαιο, «Το θέατρο και ο Καζαντζάκης» (σσ. 17-50), ενώ το αμέσως ακόλουθο αντιστρέφει την οπτική: «Ο Καζαντζάκης και το θέατρο» (σσ. 51-96), που συσσωρεύει μια σειρά από εν μέρει άγνωστες ενδείξεις και τεκμήρια, πως ο κρητικός δραματογράφος από παιδί παρακολουθούσε θέατρο και πως δεν έπαυε καθ' όλη τη διάρκεια της ζωής του να ενδιαφέρεται για τη σκηνική υλοποίηση των δραματικών έργων του, να πηγαίνει στο θέατρο στις πολλές χώρες που έχει ταξιδέψει, να επιζητεί την επαφή με το πρακτικό θέατρο, με αποκορύφωμα τη δεκαετία του 1930, όταν φιλοτεχνεί μια σειρά από θεατρικές μεταφράσεις για το Εθνικό Θέατρο και συγγράφει το μόνο μη τραγικό του έργο στο ύφος του pirandellismo *Ο Θθέλλος Ξαναγυρίζει*. Αυτό το κεφάλαιο είναι ιδιαίτερα αποκαλυπτικό και καταρρίπτει το μύθο του «αποσυνάγωγου» και καθόλου θεατρόφιλου ποιητή. Το αντίθετο συμβαίνει, αλλά ο ίδιος δεν ήταν διατεθειμένος να κάνει συμβιβασμούς με τις συνταγές της επιτυχίας και τους υπολογισμούς του πρακτικού θεάτρου. Σ' αυτό βρίσκεται σε μια γραμμή με τον Ταγκόπουλο, που μισούσε τους «θεατρώνηδες», και στον αντίποδα του Ξενοπούλου, που υπηρετούσε συνειδητά τη βενετοκρατία και τροφοδοτούσε τα παγιωμένα ελαφρά γούστα του καιρού με όλο πιο ρηχά έργα. Από ψυχαναλυτική άποψη η εμμονή του Καζαντζάκη σε μια συγκεκριμένη θεματολογία και δραματική σύγκρουση, προσαρμόζοντας την παγκόσμια μυθολογία και λογοτεχνία στα μέτρα της, εύκολα εξηγείται και ανάγεται στη σταδιακή διαδικασία χειραφέτησης από τον στενόμυαλο και κτηνώδη πατέρα του, αλλά αυτό δεν λέει ακόμα τίποτε για τη δραματολογική ικανότητα και επιδεξιότητα. Από την ανάλυση των πρώτων πέντε θεατρικών έργων του πριν το 1910 έγινε φανερό, πως είναι ήδη ικανός δραματογράφος σε διάφορα θεατρικά είδη και ότι η μετέπειτα θεματική συγγένεια των έργων είναι συνειδητή επιλογή. Δεν υπάρχει κανένα έργο που δεν έχει τουλάχιστον μία δυνατή δραματολογική σύγκρουση και αποκορύφωση, αν και αυτή διαδραματίζεται συχνά σ' ένα λεκτικό μόνο επίπεδο και στη σφαίρα των ιδεών και κοσμοαντιλήψεων. Αλλά αυτή είναι η υφή του ποιητικού δράματος, όπως καλλιεργείται άλλωστε και στην Ευρώπη του Μεσοπολέμου. Πέραν τούτου υπάρχουν και αρκετές εξαιρέσεις, όπως η τελευταία πράξη του *Κωνσταντίνου Παλαιολόγου*, που με το τελείως οραματικό της ύψος απαιτεί τολμηρές σκηνικές λύσεις, που για την εποχή εκείνη ήταν πολύ προχωρημένες.

Το μεγαλύτερο μέρος της μονογραφίας αναλώνεται σε αναλύσεις των δραματικών έρ-

γων από δραματολογική και θεατρολογική άποψη και στο σημείο αυτό διαπιστώνεται η ποιότητα της μονογραφίας. Η κ. Πετράκου διαθέτει ένα προσωπικό ύφος και μια προσωπική ματιά: δεν διστάζει να κρίνει και υποκειμενικά, δεν κρύβεται πίσω από μια επίπλαστη αντικειμενικότητα, η οποία συχνά σε καθαρά αισθητικά θέματα είναι και προσποιητή. Κερδίζει ωστόσο τον αναγνώστη με την τεκμηρίωση, τη γνώση, την ερμηνεία της λεπτομέρειας, τη συνδυαστικότητα και τη διεισδυτικότητα. Έτσι παρελαύνουν όλα τα γνωστά έργα στα κεντρικά κεφάλαια της μονογραφίας: «Ένα εντυπωσιακό και ελπιδοφόρο ντεμπούτο: *Ξημερώνει*» (σσ. 97 εξ.), «Ένα sequel: *Φαγά*» (σσ. 129 εξ.), «Και ένα πατριωτικό δράμα: *Έως πότε;*» (σσ. 153 εξ.), «Ένα συμβολικό έργο, (εν δυνάμει) προδρομικό του παρόλου: *Κωμωδία. Τραγωδία μονόπρακτη*» (σσ. 169 εξ.), «*Η Θυσία ή μάλλον Ο Πρωτομάστορας*: ο θεμέλιος λίθος των τραγωδιών» (σσ. 187 εξ.), «*Σαν από θεία έμπνευση: Χριστός*» (σσ. 213 εξ.), «*Οδυσσεάς*: η τραγωδία της δύναμης» (σσ. 241 εξ.), «Ιστορία και μεταφυσική: *Νικηφόρος Φωκάς*» (σσ. 259 εξ.), «Η μοναδική κωμωδία: *Ο Οθέλλος ξαναγυρίζει*» (σσ. 289 εξ.), «Μια φροϋδική τραγωδία: *Μέλισσα*» (σσ. 303 εξ.), «Η τραγωδία ενός νευρωτικού αυτοκράτορα: *Ιουλιανός ο Παραβάτης*» (σσ. 337 εξ.), «*Προμηθέας*: η τριλογία του συμβιβασμού» (σσ. 371 εξ.), «*Καποδίστριας*: ένα ανεπίδοτο μήνυμα» (σσ. 397 εξ.), «Ένα βιβλικό δράμα για τον σύγχρονο κόσμο: *Σόδομα και Γόμορρα*» (σσ. 427 εξ.), «Μια gay τραγωδία: *Κούρος ή Θησέας*» (σσ. 461 εξ.), «*Χριστόφορος Κολόμβος* ή το χρυσό μήλο: η τραγωδία της επιτυχίας» (σσ. 487 εξ.), «*Κωνσταντίνος ο Παλαιολόγος*: η τραγωδία της ψυχής» (σσ. 517 εξ.), «*Βούδας*: το 'κύκνιο τραγούδι'» (σσ. 537 εξ.). Όπως δείχνει ήδη η αναφορά των τίτλων των επιμέρους κεφαλαίων, η συγγρ. δεν κρύβει καθόλου την απόσταση του σημερινού μελετητή, το «εξώτικό» της περίπτωσης και το ανεπίκαιρο της θεματολογίας, τη διακοπή, δηλαδή, και άρνηση της μέθεξης και της ταύτισης, που τόσο ταλαιπωρεί ένα μέρος της καζαντζακικής κριτικής, ιδίως στο εξωτερικό, και το εκφράζει αυτό με λεπτό χιούμορ και με μια ελαφριά παιγνιώδη ειρωνεία, η οποία δεν λειτουργεί καθαρά υπονοητευτικά αλλά αποστασιοποιητικά, και κάνει αισθητή τη διαφορετικότητα και διαφοροποίηση του μελετητή.

Με ένα τίτλο γνωστού έργου της μεταπολεμικής δραματοουργίας και με χιουμοριστική αυτοαναφορά στις νυχτερινές της μελέτες κλείνει ο τόμος: «Πανοραμική θέαση ενός φιλοσοφικού θεάτρου» (σσ. 575-634), ένα ιδιαίτερα πυκνογραμμένο κεφάλαιο, που επιχειρεί μια σύνθεση και σύνδεση με το υπόλοιπο έργο του Καζαντζάκη και τις πνευματικές επιδράσεις που δέχτηκε: επίσης τοποθετεί την ίδια τη μονογραφία της στη χορεία των μελετών που έχουν γραφεί και συζητείται και συγκρίνεται τα αποτελέσματα. Οι κύριοι σταθμοί αυτής της περιδιάβασης είναι ο Nietzsche, ο Schopenhauer, ο Bergson, ο Kierkegaard, μυστικισμός και μυθολογία, ψυχολογία και ψυχανάλυση, οι απόψεις της κριτικής, η ιδιότροπη δημοτική του, ποιητικότητα και στοχασμός, η μόνιμη υποστήριξη του Παλαμά, η δήθεν «αντιθεατρικότητα», η Άπω Ανατολή κτλ. Ακολουθεί ένα παράρτημα φωτογραφιών (σσ. 635 εξ.) κυρίως από θεατρικές παραστάσεις έργων του, εκδόσεις και δημοσιεύσεις των θεατρικών έργων του (σσ. 671 εξ.) μαζί με τις μεταφράσεις σε ξένες γλώσσες, ένα ευρετήριο προσώπων (σσ. 677 εξ.), έργων (σσ. 699 εξ.), όρων και αντικειμένων (σσ. 709 εξ.) καθώς και το English summary (σ. 715). Έργο μεστό, έργο πυκνό, έργο χαριτωμένο: διαβάζεται ευχάριστα, διαφωτίζει πολλές άγνωστες πλευρές του «θεατρικού» Καζαντζάκη, αναμορφώνει ως ένα βαθμό την όλη εικόνα της προσωπικότητάς του, αποτελεί αναφαίρετο ανάγνωσμα για όλους τους μελετητές του Καζαντζάκη, με όποια πτυχή του μεγάλου Κρητικού ποιητή και συγγραφέα και να ασχολούνται. Πρόκειται για μονογραφία που αποτελεί σταθμό στη μελέτη του Καζαντζάκη. Αν και δεν εξαντλεί όλα τα θέματα, θα μεί-

νει σημείο αναφοράς στη σχετική βιβλιογραφία.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΠΑΤΡΩΝ / ΣΧΟΛΗ ΑΝΘΡΩΠΙΣΤΙΚΩΝ
ΚΑΙ ΚΟΙΝΩΝΙΚΩΝ ΕΠΙΣΤΗΜΩΝ / ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

Πρακτικά Πανελληνίου Συνεδρίου προς τιμήν του Ιάκωβου Καμπανέλλη,
εκδόσεις Περί Τεχνών, Πάτρα 2006, σελ. 434, ISBN 960-8260-95-7.

Η καμπανελλική βιβλιογραφία αυξάνεται πολύ γρήγορα και έχει πάρει σεβαστές διαστάσεις, στο βαθμό που η συνειδητοποίηση πως πρόκειται για τον μεγαλύτερο και σπουδαιότερο θεατρικό συγγραφέα της νεότερης Ελλάδας κερδίζει έδαφος και η ανάλυση και μελέτη των 40 έργων του διαδίδεται σε πανεπιστημιακούς και εξωπανεπιστημιακούς χώρους, με την επίγνωση πως τα έργα αυτά και οι παραστάσεις τους έχουν σφραγίσει τη θεατρική ζωή του δεύτερου μισού του 20^{ου} αιώνα. Μια πολύ σημαντική συμβολή στη διαδικασία αυτή ήταν το συνέδριο προς τιμήν του, που διοργανώθηκε από το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Πατρών τον Οκτώβριο του 2004· σε επτά συνεδρίες ακούστηκαν συνολικά 25 ανακοινώσεις που διαφωτίζουν διάφορες πλευρές και πτυχές του πολυεπίπεδου και ποικίλου θεατρικού έργου του Καμπανέλλη. Μια βιβλιοπαρουσίαση βέβαια δεν μπορεί να κάνει πολύ περισσότερο από το να απαριθμήσει τους τίτλους των ανακοινώσεων και να προβεί σε κάποια σύντομα σχόλια. Η δομή των συνεδριάσεων και η σειρά των ανακοινώσεων διαφυλάσσεται και στον τόμο των πρακτικών. Η πρώτη συνεδρία περιείχε τρεις ανακοινώσεις: της Ζωής Σαμαρά, «Υπο-κριτική. Τέχνη και ανατροπή στο θέατρο του Ιάκωβου Καμπανέλλη» (σ. 23 εξ.), εστιάζοντας κυρίως στα έργα που γράφτηκαν μετά το 1990, Β. Πούχνερ, «Απληγίες του *Μαουτχάουζεν* σε δραματικά έργα του Ιάκωβου Καμπανέλλη» (σ. 33 εξ.), παρακολουθώντας τα ίχνη της παραμονής του στο ναζιστικό στρατόπεδο και τα ίχνη του σχετικού πεζογραφήματος στα θεατρικά του έργα (μοτίβα, θέματα, παράλληλες καταστάσεις), και Χ. Μπακονικόλα, «Τα κελιά της απομόνωσης στο θέατρο του Καμπανέλλη» (σ. 46 εξ.), ασχολούμενη με τους κλειστούς χώρους της καμπανελλικής δραματουργίας, ξεκινώντας από το μονόπρακτο *Αυτός και το πανταλόνι του* και φτάνοντας στο *Ο κανείς και οι κύκλωπες*.

Η δεύτερη συνεδρία συμπεριλαμβάνει τέσσερις ανακοινώσεις. Την αρχή κάνει ο Θόδωρος Γραμματάς, «Νεοτερικότητα και μεταμοντερνισμός στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη», (σ. 57 εξ.), δίνοντας ένα συνοπτικό οδοιπορικό της εξέλιξης της δραματουργίας του τιμημένου· ακολουθεί η Λίλα Μαράκα, «Το Παραμύθι ως πολιτική Παραβολή. Το *Παραμύθι χωρίς όνομα* από την Πηνελόπη Δέλτα στον Ιάκωβο Καμπανέλλη» (σ. 63 εξ.), προσφέροντας μια χρήσιμη και λεπτομερειακή σύγκριση με το πεζογράφημα, που αποτελεί την αφετηρία του έργου· έπεται η Αφροδίτη Σιβετιδίου με το θέμα «Χώρος και διαλογικότητα στη δραματουργία του Ιάκωβου Καμπανέλλη» (σ. 87 εξ.), εξετάζοντας τους σκηνοικούς χώρους της δραματουργίας του ανάμεσα σε ιδιωτικότητα και συλλογικότητα· στο τέλος η Ζωή Βερβεροπούλου παρουσιάζει μια πολύ γοητευτική ανακοίνωση: «Η σημαντική των τίτλων στο έργο του Ιάκωβου Καμπανέλλη» (σ. 97 εξ.), αναλύοντας τους πολυσημούς,