

κάθε έρευνας. Αλλά χωρίς Ιθάκες ταξίδια δεν γίνονται, και χωρίς τον πόθο και το νόστο της αλήθειας η επιστημονική έρευνα είναι μια βαρετή και μάταια ενασχόληση.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

EDITH HALL, FIONA MACINTOSH, & AMANDA WRIGLEY (EDS.)

Dionysus Since 69. Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millenium,
Oxford University Press 2004, σσ. XIX+480, 33 ευκ., ISBN 0-19-925914-3.

Ο τόμος αυτός, δημοσιευμένος από τρεις διευθυντές και συνεργάτες του Archive of Performances of Greek and Roman Drama, που ιδρύθηκε το 1996 από τους κλασικούς φιλόλογους Oliver Taplin και Edith Hall στην Οξφόρδη, το δεύτερο διεθνές ερευνητικό πρόγραμμα που ασχολείται με την αναβίωση και πρόσληψη του αρχαίου δράματος, μετά το Δίκτυο για την έρευνα και τεκμηρίωση της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, που διευθύνει το Τμήμα Θεατρικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Αθηνών κι έχει περίπου την ίδια ηλικία, ο τόμος, λοιπόν, αυτός αποτελείται από την επεξεργασμένη μορφή διαλέξεων που δόθηκαν στο Αρχείο, κατά τα τελευταία χρόνια, από σκηνοθέτες, θεατρολόγους και κλασικούς φιλόλογους, και συμπληρώθηκαν από κεφάλαια ειδικά γραμμένα από τους συνεργάτες και συντάκτες του Αρχείου. Συγκεκριμένα: η σκηνοθέτης Timberlake Wertenbaker έδωσε διάλεξη με τίτλο «The Voices We Hear» στις 28 Φεβρουαρίου 2001 (εδώ κεφ. 14), η Erika Fischer-Lichte, καθηγήτρια στην έδρα της Θεατρολογίας στην Freie Universität του Βερολίνου, μίλησε στις 18 Νοεμβρίου 1997 με θέμα «The Antiquity Project at the Berlin Schaubühne» (που δημοσιεύεται εδώ ως κεφ. 13 με τίτλο «Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s»), ο David Wiles, καθηγητής Θεατρολογίας στο Royal Holloway, μίλησε στις 9 Μαΐου 2001 με θέμα «The Use of Masks in Modern Performance of Greek Drama» (εδώ κεφ. 9), η Katharina Worth, ομότιμη καθηγήτρια των Drama and Theatre Studies στο ίδιο Πανεπιστήμιο, ανακοίνωσε στις 31 Ιανουαρίου 2001 μια πραγματεία με τίτλο «Greek and Roman Notes in Samuel Beckett's Scenography» (εδώ κεφ. 10 με τον τίτλο «Greek Notes in Samuel Beckett's Theatre Art»)· οι κλασικοί φιλόλογοι συνέβαλαν με τον εξής τρόπο: η Helene Foley, Barnad College του Πανεπιστημίου της Columbia, στις 5 Μαΐου 1998: «Some Modern Productions and Adaptations of Greek Tragedy» (εδώ ως κεφ. 3 με τίτλο «Bad Women: Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy»), Lorna Hardwick, Open University, «Decolonizing Classics: Greek Drama as a Catalyst for Change» στις 27 Φεβρουαρίου 2002 (κεφ. 8 «Greek Drama and Anti-Colonialism: Decolonizing Classics»), Froma I. Zeitlin: «Dionysus in 69», Πανεπιστήμιο του Princeton, στις 14 Ιουνίου 2000 (κεφ. 2). Όλα τα άλλα κεφάλαια είναι γραμμένα από συνεργάτες και διευθυντές του Αρχείου. Ο κατάλογος των διαλέξεων που δόθηκαν από το 1997 ως το 2002 στο Αρχείο είναι μακρύς και συμπεριλαμβάνει ανάμεσα στα ονόματα μελετητών, των οποίων η ανακοίνωση δεν δημοσιεύτηκε εδώ, σημαντικούς ερευνητές του χώρου, όπως τον Freddy Decreuseux, τον Helmut Flashar κι άλλους (σσ. XVII εξ.). Το βιογραφικό των συγγραφέων του τόμου παρατίθεται εν συντομία στις σσ. XIII εξ.

Το πιο συναρπαστικό κεφάλαιο όλου του τόμου, καλογραμμένο και καλά τεκμηριωμένο, είναι χωρίς άλλο η εισαγωγή της Edith Hall: «Introduction. Why Greek Tragedy in the Late

Twentieth Century?» (σσ. 1-46), το οποίο με αριστοτεχνικό τρόπο συνδυάζει όλο το θεματικό εύρος των κεφαλαίων του τόμου που θα ακολουθήσουν και δίνει μια πολυδιάστατη ανάλυση του φαινομένου της τόσο έντονης «χρήσης» της αρχαιοελληνικής τραγωδίας στο παγκόσμιο θέατρο των τελευταίων δεκαετιών. Οι αριθμοί είναι πράγματι εντυπωσιακοί, και τους παραθέτει η Amanda Wrigley στο τελευταίο κεφάλαιο του τόμου: στη βάση δεδομένων του Αρχείου έχουν καταγραφεί περίπου 6.500 «εμφανίσεις» ελληνικής τραγωδίας, που έχουν παρουσιαστεί σε μορφή θεατρικής παράστασης, μελοποίησης με τραγούδι, χορού, τηλεοπτικής μετάδοσης ή κινηματογραφικής προβολής, από τις ημέρες της Αναγέννησης έως σήμερα. Οι μισές από αυτές τις παρουσιάσεις σημειώνονται πριν από την τομή του 1968/69, οι άλλες μισές μετά· από αυτές οι μισές παρουσιάσεις αφορούν τον Ευριπίδη, το ένα τρίτο τον Σοφοκλή και το ένα πέμπτο τον Αισχύλο (σ. 370). Η Edith Hall δίνει έμφαση στο στατιστικό αυτό γεγονός, όπως το έκανε πριν από λίγα χρόνια ο Helmut Flashar: «More Greek tragedy has been performed in the last thirty years than at any point in history since Greco-Roman antiquity. Translated, adapted, staged, sung, danced, parodied, filmed, *enacted*, Greek tragedy has proved magnet to writers and directors searching for new ways in which to pose questions to contemporary society and to push back the boundaries of theatre. The mythical, dysfunctional, conflicted world portrayed in the archetypal plays of Aeschylus, Sophocles, and Euripides has become one of the most important cultural and aesthetic prisms through which the real, dysfunctional, conflicted world of the late twentieth- and early twenty-first centuries has refracted its own image» (σ. 2). Αλλά από τη διαπίστωση της στατιστικής συχνότητας έως την πραγματική εξήγηση του φαινομένου ο δρόμος είναι μακρύς. Και πραγματικά, τι βρίσκει η ταραγμένη κι αποπροσανατολισμένη εποχή μας, ποιες συγγένειες και ποιες δυνατότητες εφαρμογής σε εκείνα τα περίεργα, από δραματική άποψη, κείμενα μιας απόμακρης εποχής ενός πολιτισμού, τόσο ριζικά διαφορετικού από τη δική μας civilization; Δεν μπορεί να είναι μόνο η ουμανιστική παράδοση των κλασικών γραμμάτων – αυτή βρίσκεται σε συρρίκνωση και μάλλον εμποδίζει τέτοιες εκσυγχρονιστικές εφαρμογές – αλλά ίσως είναι η αντικομφορμιστική μορφή και η «αντιθεατρική», με την τρέχουσα και συμβατική έννοια, υφή τους, το αρχετυπικό τους φορτίο και η ακατάληπτη, για τις μονοθεϊστικές θρησκείες, θεολογία τους, που κάνουν τα κείμενα αυτά ελκυστικά για σημερινούς δημιουργούς και γοητευτικά για ένα σημερινό κοινό. Φαίνεται πως οι κλασικοί φιλόλογοι, εξετάζοντας και ερευνώντας το revival of ancient drama, εισέρχονται σε μια περιπέτεια, που τους οδηγεί πολύ μακριά από τα συμβατικά πεδία των ενασχολήσεών τους, και σ' αυτό το ταξίδι κάπου συναντούν και τον εαυτό τους ως σημερινό άνθρωποι, που διακατέχονται από τα ίδια άγχη για το παρόν και το μέλλον, όπως και οι καλλιτέχνες δημιουργοί.

Η Edith Hall αποδεικνύεται καλά διαβασμένη, ευαίσθητη για τα δυσανάγνωστα μηνύματα των καιρών, και κινείται με άνεση στους σημερινούς κοινωνικούς και πολιτισμικούς προβληματισμούς και την τεράστια θεωρητική βιβλιογραφία, που άφησε ο ταλαιπωρημένος και ταλαντευόμενος ανάμεσα στα άκρα 20ός αιώνας. Ξεκινά από την επίγνωση, πως οι ιστορικές εξηγήσεις του τώρα πάντα είναι οι πιο δύσκολες: «But the more significant part of the enterprise is the drawing of connections with the social, aesthetic, and intellectual agendas of the directors and the societies within which they were operating. This project is not always easy at such a short chronological distance as a few years or a couple of decades. Yet the remarkable recent and continuing appeal of the Greek tragic repertoire demands that we at least try to make sense of it, while acknowledging that the eye of history in fifty or a hundred years from now will see causes, consequences, contexts, and patterns as yet invisible to us» (σσ. 5 εξ.). Στη συνέχεια δικαιολογεί την χρονική τομή του 1968/69, που σημαδεύει η εικο-

νοκλαστική παράσταση του Richard Schechner *Dionysus in 69*: διεθνής αντίδραση στη δικτατορία στην Ελλάδα, μεγάλες αντιπολεμικές εκδηλώσεις στην Αμερική για το Βιετνάμ, η εισβολή της Σοβιετικής Ένωσης στην Τσεχοσλοβακία, και τελικά το κίνημα του '68 στις διάφορες ευρωπαϊκές χώρες και τα πανεπιστήμια, που είχαν άμεσες συνέπειες για αρκετές επισημίες των ανθρωπιστικών σπουδών, μεταξύ άλλων και για τη Θεατρολογία. Και η αναφορά στον Διδύνοο δεν είναι τυχαία: τα κινήματα της νεολαίας και των καλλιτεχνών συνδέονται έμμεσα ή άμεσα με την έκσταση, την υπέρβαση, το προσωπείο και το γυναικείο φύλο. Οι *Βάχκες* είναι από τις πιο συχνά ανεβασμένες τραγωδίες σ' αυτή τη φάση. Έτσι η πρώτη θεματική ενότητα αφορά το «Sex». Η επανάσταση του '68 ήταν και σεξουαλική επανάσταση και απελευθέρωση από τους συμβατικούς κοινωνικούς ρόλους των φύλων, κυρίως της γυναίκας: το γυμνό σώμα κάνει μια θριαμβευτική είσοδο στα θέατρα. Το γυναικείο κίνημα της δεκαετίας του 1970 βρίσκει άμεση έκφραση στις performances. Στις παραστάσεις αρχαίας τραγωδίας αυτό σημαίνει θετική αντιμετώπιση της Κλυταμνήστρας, κυρίως της Μήδειας, αυξημένο ενδιαφέρον για τη γυναικεία μεταμόρφωση του Πενθέα και την «ομοφυλοφιλική» σχέση του με τον Διδύνοο, ο Ηρακλής αντιμετωπίζεται ως Vietnam war veteran. Στην πολιτική διάσταση κυριαρχούν τα πολεμικά γεγονότα: ο *Φιλοκτήτης* του Heiner Müller βρίσκει εξέχουσα ανταπόκριση, οι *Τρωάδες*, η *Αντιγόνη*, ο *Αίαντας* διασκευάζονται με φόντο τον πόλεμο του Κόλπου κτλ. Ειδικά και η *Μήδεια* συνδέεται με την ευρωπαϊκή αποικιοκρατία. Στην τρίτη θεματική ενότητα, που αφιερώνεται στην αισθητική των παραστάσεων, η διαπολιτισμική διάσταση, που εισήγαγαν ο Richard Schechner και ο Victor Turner (και με τα θεωρητικά τους γραπτά, βλ. τις βιβλιοκρισίες μου στην *Παράβαση* 1, 1995, σσ. 259-265, 302-307 και στον τόμο *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρολογίου. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα*, Πατάκης, Αθήνα 2003, σσ. 148-170) επηρεάζει πολλές θεατρικές παραγωγές, δίνοντας ένα ισχυρό αντίβαρο στον ευρωκεντρισμό της παραδοσιακής αντιμετώπισης του θεάτρου. Σ' αυτή την αποστασιοποιητική ματιά ο συλλογικός χορός αποδεικνύεται ως χρήσιμο εργαλείο του αναστοχασμού και της αποστασιοποίησης, που παρουσιάζει το οικείο ως ξένο και το ξένο ως απρόσμενα γνωστό. Προς την ίδια κατεύθυνση λειτουργούν και οι μελοποιήσεις και οι διασκευές τραγωδιών σε όπερες, αναγνωρίζοντας πως η αρχαία παράσταση είχε έντονα μουσικό χαρακτήρα. Άλλη πηγή έμπνευσης αυτών των ερμηνειών είναι ο αφηρημένος κόσμος του Σάμουελ Μπέκετ, ο οποίος έχει ο ίδιος κάποιες δομικές οφειλές στην αρχαία τραγωδία. Η τέταρτη θεματική ενότητα, «Mind» (νόηση, συνείδηση), αναλύει κυρίως τις ψυχολογικές και ψυχχανάλυτικές ερμηνείες. Είναι ενδιαφέρον, πως με τη διαφοροποίηση του φροϊδικού «Οιδιπόδειου συμπλέγματος» και την μετεξέλιξη της ορθόδοξης ψυχανάλυσης και η τραγωδία του Σοφοκλή χάνει την περιόπτη θέση, στην οποία βρισκόταν στο πρώτο μισό του 20ού αιώνα. Είναι ενδιαφέρον, πως το Performance Turn του 1968, όπως το διατυπώνει η Halls, συνέπιπτε και με μια γλωσσολογική στροφή της ακαδημαϊκής συζήτησης γύρω από την ανάλυση του πολιτισμού (Baudrillard, Derrida, Barthes, Lyotard κτλ.), που έβλεπε τα πάντα, πολιτισμό, θεατρική παράσταση κτλ., ως «κείμενο» (βλ. F. Jameson: *The Prison House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism*, Princeton 1972). Δεν είναι τυχαίο πως αυτή η «στροφή» συμπίπτει χρονολογικά και με τον *Κάσπαρ* του Peter Handke, που ακριβώς αυτό το θέμα έχει: τη γλώσσα ως φυλακή, ως παγίδα, ως εργαλείο της αποξένωσης από τον εαυτό (βλ. Β. Πούχγερο: «Peter Handke: θέατρο και πραγματικότητα», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 375-392). Σ' αυτά τα πλαίσια μπορεί να ειπωθούν και πειράματα, όπως το *Orghast* του Peter Brook στην Περσέπολη, με τα αρχαία ελληνικά, ή τα ακατάληπτα χορικά του Peter Stein στην *Ορέστεια*. Η τελετουργική ανθρωπολογία βρίσκεται πίσω από τις πολλές τελε-

τουργοποιήσεις της τραγωδίας, κυρίως των *Βαχχών*. Βασικό εμπόδιο παραμένει επίσης το «δημοκρατικό» πνεύμα της αρχαίας θρησκείας, που δεν ήταν μονοθεϊστική αλλά πολυθεϊστική· το *Gospel at Colonus* (1983) του Lee Breuer αποτελεί σημαντικό επίτευγμα προς την κατεύθυνση κάποιας γεφύρωσης ή έστω πειράματος με το θρησκευτικό πνεύμα των αρχαίων. Η Hall βλέπει ακόμα και μια άλλη σύνδεση της εποχής μας με την αρχαία τραγωδία: πολλοί από τους αρχαίους ήρωες είναι άνθρωποι που μόλις έχουν επιβιώσει από κάποια τραυματική εμπειρία: «The term 'survivor' is one of the hallmarks of our age. It was originally just a legal term denoting relatives of a deceased person who were to be beneficiaries of a will; by the early twentieth century its use was extended to include those who had escaped alive from physical catastrophes. But the term now covers those who have suffered from disease, addiction, and especially damage knowingly inflicted by and on people. Incest survivors, rape survivors, child abuse survivors, concentration camp survivors, genocide survivors, Holocaust survivors, Hiroshima survivors – our new tragic heroes are those who have learned somehow to accommodate unbearable memories of acute trauma, including trauma for which they are themselves responsible, and live with their psychological pain. In the judgmental Christian moral universes of Renaissance, Jacobean, and neoclassical tragedy, large numbers of the principal *dramatis personae* die. Outliving their plots when they have suffered or committed incest, rape, adultery, sexual betrayal, or murder was unusual. Not so in Greek tragedy, most of whose heroes are true survivors in the most modern sense of the term. The incestuous Oedipus, the infanticidal Heracles, Medea, and Agave, the mother-murdering Orestes, the bereaved women of Troy – they all survive their terrible experiences and stagger from the stage leaving the audience wondering how they can possibly cope with their psychological burdens. It is perhaps in this respect more than any other that Greek tragedy has chimed with the obsessions of an age which has itself only just survived the man-made horrors of the twentieth century» (σσ. 45 εξ.). Αυτή είναι η κατακλείδα της εξαιρετικά καλογραμμένης εισαγωγής στον τόμο αυτό, η οποία χαρακτηρίζεται από συνθετική ικανότητα, εξαιρετική ενημέρωση, διεισδυτικότητα στην κατανόηση κινήματων και ρευμάτων του πρόσφατου παρελθόντος, και μια σφαιρική αντίληψη στην ερμηνεία γεγονότων και τάσεων της σύγχρονης πολιτικής ιστορίας και των καλλιτεχνικών, θεωρητικών και φιλοσοφικών αντιδράσεων σ' αυτήν.

Η εισαγωγή μας προοιόδεσε και για τη διάρθρωση και θεματική ομαδοποίηση των συνολικά 15 κεφαλαίων. Το πρώτο τμήμα έχει τον τίτλο «Dionysus and the Sex War» που περιλαμβάνει τρία κεφάλαια: κεφ. 2 του Froma I. Zeitlin: *Dionysus in 69* (σσ. 49 εξ.), αναλύοντας τη θρυλική παράσταση του Schechner, που αποτελεί εκσυγχρονιστική διασκευή των *Βαχχών* του Ευριπίδη και της οποίας ο ίδιος ο μελετητής ήταν αυτόπτης μάρτυς στο Performing Garage στο Soho της Νέας Υόρκης (W. H. Shephard: *The Dionysus Group*, New York 1991). Ο συγγραφέας δικαιολογεί και τον τίτλο του βιβλίου, γιατί το «διονυσιακό» πνεύμα είναι κατ' αυτόν χαρακτηριστικό για όλο το σύγχρονο θέατρο: «The themes of *Bacchae* – violence, madness, ecstasy, release of libidinal energy, relations between extremes of group and individual, challenges to authority, transgressions of taboos, and freedom of moral choice – are precisely those which found quite uncanny analogues in the cultural conflicts of the day. It seemed in truth like a Dionysiac age in more ways than one: the long hair, androgynous dress, rock concerts, communes, and 'dropping out' of the bourgeois rat race. It was a time of an exaltation of life on the margins. Schechner himself went so far as to say: 'Dionysus' presence can be beautiful or ugly or both. It seems quite clear that he is present in today's America – showing himself in the hippies, in the 'carnival spirit' of black insurrectionists, on campuses; and even, in disguise, on the patios and in the living-rooms of suburbia'. / At the same time, experiments

with different lifestyles and attitudes went hand in hand with artistic experimentation in theatre, which challenged both actors and audience in new and unsettling ways. Important precedents were set by Julian Beck and Judith Malina's Living Theater (1947) and Joseph Chaikin's Open Theater (1963), but the greatest inspiration was provided by the Polish director Jerzy Grotowski, and his so-called Poor Theater (1959). Richard Schechner contributed concepts from anthropological theory and studies of primitive ritual to develop the idea of an Environmental Theater, which was to be realized through his Performance Group. *Dionysus in 69*, his one major success, was to prove the perfect vehicle for testing the principles of his theatrical vision as a communal experience. / All these avant-gard companies were idealistic and iconoclastic in outlook and technique, designed to challenge and overthrow time-honoured theatrical conventions. This alternative theatre movement aimed to break both commercial and psychological restraints by bonding spectator and actor and by reducing the theatrical illusion of an imagined space and time to one of immediacy and presence. There was a new emphasis on the actors, trained now in psycho-physical exercises, who could collaborate creatively in the production, even to the extent of improvisation, and who were urged to find ways to reveal, rather than conceal, themselves on stage in the roles they played» (σσ. 52 εξ.). Αλλά αυτά είναι μάλλον γνωστά πράγματα. Στην ίδια την περιγραφή της παράστασης παρεμβάλλονται αποσπάσματα και απόψεις από τα πολλά θεωρητικά γραπτά του Schechner, πράγμα που δικαιολογείται από το γεγονός, πως ο Αμερικανοεβραίος σκηνοθέτης δεν έκανε τίποτε χωρίς θεωρητικό αναστοχασμό. Η ιδέα του συνδυασμού της τελετουργίας με τον αυτοσχεδιασμό βασίζεται και σε παρατηρήσεις του Turner κατά τις επιτόπιες έρευνές του στην Αφρική, ο οποίος ανέτρεψε το ακαδημαϊκό σχήμα του ritual ως με απόλυτη ακρίβεια επαναλαμβανόμενη δέση προάσεων. Βασικό μέλημα του Schechner, όπως και σε άλλες παραστάσεις του, ήταν η ενεργοποίηση και η ένταξη των θεατών στην ίδια τη δράση και την παραγωγή. Η περιγραφή της παράστασης στέκεται σε κάποια έκταση και στις επεμβάσεις που έκανε ο σκηνοθέτης στο κείμενο της τραγωδίας του Ευριπίδη. Οι ηθοποιοί άλλαξαν ελεύθερα ρόλους, ώστε κάθε μορφή ταύτισης εκ μέρους του κοινού ήταν αδύνατη. Οι ίδιες οι Βάχχες εμφανίζονται γυμνές, όπως και οι άντρες στην τελετουργία της γέννησης και του θανάτου· η εντύπωση του γυμνού σώματος σε κοντινή απόσταση προκάλεσε την εποχή εκείνη μεγάλο σοκ, όπως και η ανοιχτά ομοφυλοφιλική συμπεριφορά του Πενθέα και του Διονύσου.

Σε περισσότερες παραστάσεις εστιάζει την προσοχή της η Helene Foley: «Bad women. Gender Politics in Late Twentieth-Century Performance and Revision of Greek Tragedy» (σσ. 77 εξ.), ξεκινώντας από μια παράσταση στη Νέα Υόρκη το 2002 με τον τίτλο «Bad Women», που ήταν μια ελεύθερη σύνθεση γυναικείων μορφών από αρχαιοελληνικές τραγωδίες, όπως Κλυταίμνηστρα, Φαίδρα, Μήδεια, Αγαθή, Κασσάνδρα κτλ., κι αναλύοντας στη συνέχεια άλλες γυναίκες της τραγωδίας, όπως την όμορφη και ποθητή Ιοκάστε στην *Jocasta* του Philip Freund (1970) ή *The Darker Face of the Earth* της Rita Dove (1996), στην *Jocaste* του Michele Fabien (1981), ή *The Name of Oedipus: Song of the Forbidden Body* της Hélène Cixous (1978, Νέα Υόρκη 1998 με απομνημονεύματα γυναικείου θιάσου), στο φιλμ *Edipo Re* του Pasolini (1967) και στον *Oedipus* του Suzuki (στους Δελφούς 2000, Νέα Υόρκη 2001). Μια άλλη θεματική έννοια της μελέτης ασχολείται με το «cross-dressing», ξεκινώντας από το γεγονός, πως ο αρχαίος υποκριτής υποδύονταν και όλους τους γυναικείους ρόλους· μόνο άντρες υπήρχαν στη *Μήδεια* του Yukio Ninagawa (1978), μόνο γυναίκες στην *Jocasta* της Cixous, ο Ethyl Eichelberger έπαιξε την *Μήδεια* του Charles Ludlam (1984) ως solo performance, και το 1987 την *Klytemnestra: The Nightingale of Argos*. Παρόμοιες συνθέσεις γυναικείων ρόλων υπάρχουν και άλλες: *Klytaemnestra's Unmentionables* του Bradford Louryk (2001) αποτελεί μια συρραφή από μονολόγους της Κλυ-

ταιμνήστρας, της Ηλέκτρας, μιας ερινύας, της Μήδειας και της Φαίδρας· παρόμοιες υφής είναι και *The Daughter's Cycle* κι άλλα. Πολλές παραστάσεις των τελευταίων ετών είναι τέτοιες άκρως εκσυγχρονιστικές προσαρμογές αρχαίων τραγωδιών, υπό το φως των φεμινισμού και παίζοντας αφορμή από διάφορες γυναικείες μορφές των τριών τραγικών.

Ο *Heracles as Dr Strangelove and GI Joe. Male Heroism Deconstructed* είναι ο τίτλος του τέταρτου κεφαλαίου, της Kathleen Riley (σσ. 113 εξ.), και ασχολείται με τους «αδύνατους» ανδρικούς ρόλους στο θέατρο της αρχαιότητας. Το σύνθημα του πολέμου των φύλων δόθηκε στο *Medea: A Sex-War Opera* του Tony Harrison (1985), ενώ η μελέτη εστιάζει τελικά στον *Herakles* του Archibald MacLeish (1965) ως «pre-feminist deconstruction of male heroism», καθώς και στον πιο σύγχρονο *Mister Heracles* του Simon Armitage (2001).

Το δεύτερο τμήμα του τόμου έχει τον τίτλο «Dionysus in Politics» και αποτελείται από τέσσερις συμβολές: κεφ. 5 του Oliver Taplin: «Sophocles' *Philoctetes*, Seamus Heaney's, and Some Other Recent Half-Rhymes» (σσ. 145 εξ.)· «The Cure at Troy» (1990) είναι το μόνο θεατρικό έργο του Ιρλανδού ποιητή. Στην ανασκόπηση έργων και παραστάσεων του Φιλοκτήτη, όπου δεν λείπει η νεοελληνική διασκευή του Πίγκολου (Οδησός 1818), και η οποία δικαίως στέκεται στον *Φιλοκτήτη* του Heiner Müller, πρέπει να συμπεριληφθεί όμως οπωσδήποτε και η έξοχη διασκευή του Βασίλη Ζιώγα (βλ. Β. Πούγχερ: *Ποίηση και μύθος στα θεατρικά έργα του Βασίλη Ζιώγα. Πανθεϊσμός και φνισολατρία ως τελεολογικές θεμελιώσεις μιας μυστικιστικής κοσμοθεωρίας*, Πολύτροπον, Αθήνα 2004, σσ. 220-249). Η Edith Hall, κεφ. 6 «Aeschylus, Race, Class, and War in the 1990s» (σσ. 169 εξ.), παίρνει αφορμή από τον πόλεμο του Ιράκ και τον Γιουγκοσλαβικό πόλεμο και τις συνέπειες που είχαν τα γεγονότα αυτά στις διασκευές τραγωδιών του Αισχύλου: *The Labourers of Herakles* (1996) του Tony Harrison, *The Persians* (1993) του Peter Sellars, η ταινία *Prometheus* (1998) του Tony Harrison. Αποκλειστικά με τον κινηματογράφο ασχολείται ο Παντελής Μιχελάκης: «Greek Tragedy in Cinema. Theatre, Politics, History» (σσ. 199 εξ.), αν και εξετάζει και τις διασυνδέσεις των κινηματογραφικών παραγωγών με το θέατρο (*Dionysus in 69* του Brian De Palma): στέκεται ιδιαίτερα στην ταινία *The Perjured City, or The Awakening of the Furies* της Catherine Vilpoux (1999) και *Teatro di guerra* του Mario Martone (1998), διασκευή των *Επτά επί Θήβας* που διαδραματίζονται στο Σεράγεβο, *The Case of Decision* Ό του Rainer Simon (1991), εφαρμογή του *Οιδίποδα Τυράννου* σε γερμανό στρατιώτη στην Ελλάδα της Κατοχής, *Die Antigone des Sophokles* κατά τη μετάφραση του Hölderlin διασκευασμένη για τη σκηνή από τον Μπρεχτ, των Jean-Marie Straub και Danièle Huillet (1992) κτλ. Η Lorna Hardwick, κεφ. 8 «Greek Drama and Anti-Colonialism. Decolonizing Classics» (σσ. 219 εξ.) εξετάζει την αρχαία τραγωδία στα πολιτισμικά συμφραζόμενα της Καραϊβικής και της Αφρικής.

Η τρίτη θεματική ενότητα έχει τον τίτλο: «Dionysus and the Aesthetics of Performance» και συμπεριλαμβάνει τρία άρθρα: κεφ. 9 «The Use of Masks in Modern Performances of Greek Drama» του David Wiles (σσ. 245 εξ.), δίνοντας έμφαση στις παραστάσεις του Peter Hall, αλλά αρχίζοντας την ιστορική ανασκόπηση με τις Δελφικές Γιορτές, τον Barrault και τις παραστάσεις του Καρόλου Κουν (*Πέρσες* 1965, 1976, *Οιδίπους* 1967, *Ορέστεια* 1980), για να καταλήξει στον Hall (*Oresteia* 1981, *The Oedipus Plays* 1996, *Tantalus* 2000, *Bacchai* 2002). Στην κατακλείδα του κάνει σημαντικές διαπιστώσεις σε επιγραμματική μορφή για τη χρήση της μάσκας στο σημερινό θέατρο και για τη σημασία της τραγωδίας εν γένει: «...the postmodern angst about what is reality, what is self, what are we but the play of surfaces, takes us back to the mask by another route. / As a theatre historian rather than a classicist, it does not trouble me to maintain that the Greek dramatic tradition is no longer important in the theatre because it is a repository of great texts, great words. Greek theatre matters in the theatre today because

it is a powerful form, a form that is a basis for continuing creativity. The most important productions of Greek theatre that I have seen have been in Romanian, French, Russian, German, modern Greek, Japanese – hardly ever in English. When I recall these productions, the whole question of language seems irrelevant. When I use the term ‘form’, I mean partly a set of dramatic situations, but more crucially the enabling devices of chorus, encircling *theatron* (which in Greek literally means ‘place for viewing’), and mask. The chorus matters because it offers a transpersonal understanding of the world that is best expressed through the body. The auditorium matters because it imposes a collectivist rather than detached mode of viewing. The mask matters because it frees us from a philosophically discredited obsession with interiority. By blotting out the face, the mask paradoxically reintegrates the body and makes it an instrument capable of embodying rather than reciting a text. Greek theatre has proved to be a form that allows us to address these fundamental concerns» (σσ. 262 εξ.). Η Katherine Worth επικεντρώνεται στις ελληνικές οφειλές του Μπέκετ: κεφ. 10 «Greek Notes in Samuel Beckett’s Theatre Art» (σσ. 265 εξ.), ανιχνεύοντας συγγένειες και χρήσεις, όπως σωματικός περιορισμός, μαντατοφόροι, μάσκες, χορός, μουσική και χορός. Κεφ. 11 ασχολείται με τις μελοποιήσεις και όπερες: Peter Brown, «Greek Tragedy in the Opera House and Concert Hall of the Late Twentieth Century» (σσ. 285 εξ.), διαχωρίζοντας το μεγάλο υλικό του στις εξής ενότητες: *Βάχκες*, *Μήδεια*, το σπίτι του Ατρέα, ο Τρωικός πόλεμος, το σπίτι του Οιδίποδα, *Προμηθέας* και άλλα. Το άρθρο τελειώνει με δύο προσθήκες: έναν κατάλογο έργων με θέμα τον οίκο του Ατρέα, και έναν δεύτερο με έργα από τον οίκο του Οιδίποδα.

Το τέταρτο μέρος αφιερώνεται στο θέμα «Dionysus and the Life of the Mind» και περιέχει τέσσερα μελετήματα. Το πρώτο, κεφ. 12, της Fiona Macintosh: «Oedipus in the East End. From Freud to Berkoff» (σσ. 313 εξ.) περιγράφει τη σταδιακή εκθρόνιση του βασιλιά των Θηβών από τη σημερινή σκηνή, ανάλογα με το ξεπέραςμα των φροϋδικών θεωριών περί οιδιπόδειου συμπλέγματος. Μάλιστα συσχετίζει τον φροϋδικό Οιδίποδα με το star-system του ρεαλιστικού θεάτρου του 19ου αιώνα. Ασχολείται κυρίως με το έργο *Greek* του Steven Berkoff (1988). Η Erika Fischer-Lichte, κεφ. 13 «Thinking about the Origins of Theatre in the 1970s» (σσ. 329 εξ.) αναπτύσσει εκτενώς το ιστορικό του Antikenprojekt των Klaus Michael Grüber και Peter Stein στην Berliner Schaubühne 1974-1980, το θεωρητικό και ανθρωπολογικό του background και τις θεατρικές επιρροές που δέχτηκαν, μια διαδικασία που ολοκληρώθηκε με την *Ορέστεια* του Peter Stein, αλλά και τον *Προμηθέα Δεσμώτη* του Grüber στο φεστιβάλ του Salzburg το 1986 και *Die Mütter* (*Ικέτιδες* και *Επτά επί Θήβας* μαζί) του Einar Schleef στο Frankfurter Schauspielhaus το 1986. Η Timberlane Wertenbaker, κεφ. 14, «The Voices We Hear» (σσ. 361 εξ.), περιγράφει μια δική της εκσυγχρονιστική παραγωγή της *Εκάβης* το 1998 και στοχάζεται και επάνω σε άλλες γυναικείες «φωνές» που ακούονται από την ελληνική τραγωδία. Ως τελευταία συμβολή, η Amanda Wrigley, κεφ. 15 «Details of Productions Discussed» (σσ. 369-418), δίνει στοιχεία από την data base του Οξφορδιανού Αρχείου για όλες τις παραστάσεις, που έχουν αναφερθεί στον τόμο αυτό. Διευκρινίζει: «The list is arranged chronologically, by date of première. When the exact première date of a theatrical, operatic, dance, or television performance has not been uncovered at the time of going to press, it is listed under month and/or year alone. After these productions are film works, listed alphabetically, by year of production. Only the following basic production details are included: author of the script (writer, translator, adaptor, librettist), composer (for opera), director, venue at which the première took place, and the company involved in the production of the work. For films, the country of origin is listed. The names of actors, composers for non-operatic productions, conductors, and individuals responsible for design and choreography are not usually cited» (σ. 369). Κατ’ αυτόν τον τρόπο

παρατίθενται οι βασικές πληροφορίες για περίπου 450 παραστάσεις.

Ακολουθεί μια προσεκτική βιβλιογραφία για όλο τον τόμο – βιβλιογραφικές αναφορές γίνονται μόνο σε μορφή συντομογραφιών (σσ. 419 εξ.), από την οποία θα ήθελα να αναφέρω επιλεκτικά ορισμένες βασικές τελευταίες (και σε εξαιρετικές περιπτώσεις και παλαιότερες) εργασίες για το θέμα της αναβίωσης και πρόσληψης του αρχαίου ελληνικού δράματος: H. Flashar (ed.): *Tragödie: Idee und Transformation*, Stuttgart/Leipzig 1997, P. Burian: «Tragedy adapted for stages and screens: the Renaissance to the present», P. Easterling (ed.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge 1997, σσ. 228-283, J. Chioles: «The *Oresteia* and the avant-garde: three decades of discourse», *Performing Arts Journal* 45 (1993), σσ. 1-28, M. Colakis: «What Jocasta knew: alternative versions of the Oedipus myth», *Classical and Modern Literature* 16/3 (1996), σσ. 217-229, H. Foley: «The conception of women in Athenian drama», *Reflections of Women in Antiquity*, London/New York 1981, σσ. 127-167, της ίδιας: «Modern performance and adaptation of Greek tragedy», *Transactions of the American Philological Association* 139 (1999), σσ. 1-12, της ίδιας: «Twentieth-century performance and adaptation of Greek tragedy», M. Cropp / K. Lee / D. Sanone (eds.): *Euripides and Tragic Theatre in the Late Fifth Century*, Champaign 1999-2000, σσ. 1-13, της ίδιας: *Female Acts in Greek tragedy*, Princeton/Oxford 2001, R.-G. Gauthier / E. Ertel: *La Tragédie grecque: les Atrides au Théâtre du Soleil*, Paris 1992, S. Goldhill: *Language, Sexuality, Narrative, the Oresteia*, Cambridge 1984, του ίδιου: *Reading Greek Tragedy*, Cambridge 1986, A. Gree: *The Tragic Effect: the Oedipus Complex in Tragedy*, Cambridge 1979, E. Hall: *Inventing the Barbarian: Greek Self-Definition through Tragedy*, Oxford 1989, E. Hall / F. Macintosh: *Greek Tragedy and the British Stage 1600-1914*, Oxford 2004, L. Hardwick / C. Giles (eds.): *Crossing Boundaries through Greek Tragedy*, Milton Keynes 2003, K. Hartigan: *Greek Tragedy on the American Stage: Ancient Drama in the Commercial Theater, 1882-1994*, Eastport / London 1995, A. Hersh: «'How sweet to kill': orgiastic female violence in contemporary re-visions of Euripides' *Bacchae*», *Modern Drama* 35 (1992), σσ. 409-423, M. MacDonald / J. M. Walton (eds.): *Amid Our Troubles: Irish Versions of Greek Tragedy*, London 2002, F. Macintosh: *Dying Acts: Death in Ancient Greek and Modern Irish Drama*, Cork 1994, της ίδιας: *Oedipus Tyrannus: A Production History*, Cambridge υπό έκδοση, K. MacKinnon: *Greek Tragedy into Film*, London / Sydney 1986, P. Michelakis: «The past as a foreign country? Greek tragedy, cinema and the politics of space», F. Budelmann / P. Michelakis (eds.): *Homer, Tragedy, and Beyond: Studies in Greek Literature in Honour of P. E. Easterling*, London 2001, σσ. 241-257, I. Okpewho: «Soyinka, Euripides and the anxiety of empire», *Research in African Literature* 30/4 (1991), σσ. 32-55, O. Werner: *Die Wunde der Revolution. Heiner Müllers Philoktet im Spannungsfeld von Rationalität und mythischem Zwang*, Diss. Salzburg 2001, E. Palmer-Sikelianos: *Upward Panic: The autobiography of Eva Palmer-Sikelianos*, Philadelphia 1993, E. Stehlikova: «Productions of Greek and Roman drama on the Czech stage», *Eirene* 37 (2001), σσ. 71-160, A. H. G. van Steen: «Playing by the censors' rules? Classical drama revived under the Greek junta (1967-1974)», *Journal of Hellenic Diaspora* 27/1-2 (2001), σσ. 133-194, B. van Zyl Smit: «Medea becomes politically correct», B. Zimmermann (ed.): *Rezeption des antiken Dramas auf der Bühne und in der Literatur*, Stuttgart 2001, σσ. 262-283, J. M. Walton: *Living Greek Theatre: A Handbook of Classical Performance and Modern Production*, New York 1987, D. Wiles: *Greek Theatre Performance: an Introduction*, Cambridge 2000 κτλ. Σχεδόν ο καθένας μπορεί να κάνει προσθήκες σ' αυτήν τη βιβλιογραφία, αλλά εκείνη κωδικοποιεί απλώς τις αναφορές των επιμέρους κεφαλαίων και συγγραφέων. Άλλωστε κανείς δεν είναι σε θέση αυτή τη στιγμή να δώσει μια πραγματικά εξαντλητική βιβλιογραφία για το γνωστικό αυτό πεδίο, του οποίου οι αναφορές επιπλοτώνονται καθημερινά στο βαθμό, που κάθε χρόνο υπάρχουν σημαντικές νέες παραστάσεις αρχαίας ελληνικής τραγωδίας.

Ακολουθεί στο τέλος ακόμα ένα εκτενές γενικό ευρετήριο (σσ. 445-480). Πρόκειται για έναν τόμο πλούσιο σε περιεχόμενο, ο οποίος τεκμηριώνει, πως ανάλογα με τη ζωηρότητα και τη δυναμική της «χρήσης» και εφαρμογής της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας στο σύγχρονο θέατρο, εμπλουτίζεται με ραγδαίο τρόπο και η σχετική βιβλιογραφία και ο θεωρητικός αναστοχασμός. Η εισαγωγή της Edith Hall δίνει ένα είδος πρώτης σφαιρικής αποτίμησης και αξιολόγησης του φαινομένου, το οποίο, επαναλαμβάνω, δεν πρέπει να παρεξηγηθεί α) ως μια ιδιαίτερη ευαισθησία προς τη σημερινή Ελλάδα, και β) ως μια αναβίωση της ουμανιστικής παράδοσης ενασχόλησης με τα κλασικά γράμματα. Οι παραδοσιακοί ουμανιστές και οι συμβατικοί κλασικοί φιλόλογοι θα απογοητευτούν από τις παραστάσεις αυτές. Ωστόσο καθιερώνεται, και στην κλασική φιλολογία, ένας ολόκληρος καινούργιος τομέας επιστημονικής ενασχόλησης, μακριά από τα ίδια τα κείμενα και τα φιλολογικά προβλήματα της αρχαιότητας, ο οποίος έχει έντονα σύγχρονο χαρακτήρα και απαιτεί τελείως διαφορετικές ικανότητες και ευαισθησίες. Από την άλλη, η αναβίωση του αρχαίου δράματος εξελίσσεται στη σύγχρονη ιστορία του θεάτρου, - και όχι μόνο στην Ελλάδα, η οποία βέβαια έχει τη μερίδα του λέοντος ως προς τους αριθμούς παραστάσεων του σωζόμενου αρχαίου ρεπερτορίου, - αλλά σε παγκόσμια κλίμακα, και με ιδιαίτερη έμφαση στον τρίτο κόσμο, σε μια ξεχωριστή υποενότητα, η οποία αξίζει και βρίσκει ιδιαίτερη προσοχή, γιατί περικλείει φαινομενικά ένα παράδοξο: τι συνδέει την αλλόκοτη και αλλοπρόσβαλη «μεταμοντέρνα» εποχή με μια θεατρική φόρμα, που αποτελείται από μια δέσμη στέρεων συμβάσεων ενός πολύ διαφορετικού πολιτισμού, γραμμένη σε γλώσσα «νεκρή» (ας μου συγχωρεθεί για μια στιγμή η αλλαγή οπτικής) με δυσπληντα μεταφραστικά προβλήματα, γραμμένη για έναν ιδιότυπο θεατρικό χώρο πολύ διαφορετικό και με μια ιεράρχηση σκηνικών εκφραστικών μέσων, που αντιβαίνει κάθετα στις θεατρικές εξελίξεις του 20ού αιώνα, οι οποίες κινούνται από το λόγο στο σώμα, και από το ακρόαμα της απαγγελίας στο καθαρό θέαμα, με την εμπλοκή περιτέχνων τεχνικών μέσων, από το ηλεκτρικό φως ως το cyber space. Να είναι η αισθητική πρόκληση που κινεί τη δυναμική; Οι απεριόριστες δυνατότητες διασκέυης και αναπροσαρμογής; Να είναι το διακειμενικό κι αναφορικό παιχνίδι με κεντρικά σύμβολα-μορφές της ευρωπαϊκής παράδοσης, που εμφανίζονται σε τελείως καινούργια συμφραζόμενα; Εντάσσεται η αρχαία Ελλάδα στον εξωτισμό των διαπολιτισμικών παραστάσεων, που κυριαρχούν στις θεατρικές σκηνές τόσες δεκαετίες τώρα, ή είναι το παιχνίδι της χρήσης έτοιμων από την παράδοση μορφών και μεγεθών, φορτωμένων με τόση ιστορία και φιλοσοφία, που τόσο αγαπάει το pastiche της «μεταμοντέρνας αισθητικής»; Ή είναι απλώς μια ξεχωριστή πτυχή στο αλαλούμ της σημερινής θεματικής και αισθητικής, που χρησιμοποιεί τους πάντες και τα πάντα για την ετεροφωτισμένη της έκφραση; Αλλά τότε δεν εξηγούνται οι ραγδαία αυξανόμενοι αριθμοί θεατρικών παραστάσεων, φιλικών διασκευών, η χρήση της αρχαίας τραγωδίας σε όπερα και χορό, που καταγράφεται από τη θεατρολογία των ημερών.

Όπως και να έχουν τα πράγματα, η όποια εξήγηση δε θα είναι εύκολη και δε θα αναδείξει μία και μόνο αιτία. Ενώ οι θεατρολόγοι και ιστορικοί του θεάτρου εντάσσουν το κεφάλαιο με ανταπόδεικτο ενδιαφέρον στον κατάλογο των ενασχολήσεών τους, για τους κλασικούς φιλόλογους η ανάλυση μιας σημερινής παράστασης-διασκευής-προσαρμογής-προσωπικής ερμηνείας είναι ένας νέος κλάδος και απαιτεί διαφορετικές ικανότητες, από αυτές που έχουν καλλιεργηθεί στη μοναχική μελέτη στις βιβλιοθήκες και τις βιβλιογραφίες, στα σχόλια και τις γραμματικές: αισθητική ευαισθησία, διεισδυτική ερμηνεία κινήτρων και μορφών, ανοιχτό μάτι και αντί για το σημερινό κόσμο και τα μηνύματα των καιρών, ψύχραιμη αντιμετώπιση συχνά ακραίων μορφών έκφρασης και επικοινωνίας, κατανόηση της νεο-avant-garde μιας ανήσυχης νεολαίας και ιντελλιγκέντίας καθώς και πολιτισμών του τρίτου κό-

σμου, σύνδεση των ιερών μηνυμάτων και υψηλών ιδεών της αρχαίας τραγωδίας με σύγχρονα, συνήθως δυσάρεστα ιστορικά και πολιτικά γεγονότα της επικαιρότητας. Από τον αρχικό ισχυρισμό, πως κατ' αυτόν τον τρόπο εμπλουτίζονται και οι ερμηνευτικές διαστάσεις των ίδιων των αρχαίων κειμένων – και κανείς δεν ισχυρίζεται πως δεν συμβαίνει αυτό – εξελίχθηκε η σχετική έρευνα με μια πηγαία δυναμική σ' ένα αυτόνομο ενδιαφέρον, στον βαθμό, που από την εποχή της Rezeptionsästhetik της Σχολής της Κωσταντζας η πρόσληψη αποτελεί αναφαίρετο πεδίο έρευνας για την ίδια την ερμηνεία των καλλιτεχνικών φαινομένων: ή αλλιώς: η σημερινή προσέγγιση της αρχαίας τραγωδίας δεν μπορεί να παραμελήσει και όλο το τεράστιο ιστορικό των σχολιασμών και ερμηνειών από την αρχαιότητα και σήμερα, των μεταφράσεων και παραστάσεων και ποικίλων άλλων χρήσεων και εφαρμογών του κάθε έργου και του κάθε τραγικού. Κανείς δεν μπορεί σήμερα να μιλήσει για τον Οιδίποδα χωρίς τον Φρόντ, για την *Ορέστεια* χωρίς τον Bachofen, για την Αντιγόνη χωρίς τον Έγκελο και για τη Μήδεια χωρίς τις φεμινιστικές ερμηνείες των τελευταίων δεκαετιών.

Από αυτήν την άποψη ο τόμος αυτός είναι ενδεικτικός αλλά και αντιπροσωπευτικός της νέας σύμπραξης θεατρολόγων, θεατρικών δημιουργών και κλασικών φιλόλογων. Αυτός ο τομέας, ιδιαίτερα σημαντικός για την Ελλάδα και την ελληνική Θεατρολογία, θα μας απαχολήσει ακόμα συχνά.

ΒΑΑΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΙΩΣΗΦ ΒΙΒΙΛΑΚΗΣ

Για το ιερό και το δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις,
Αθήνα, εκδόσεις Αρμός 2004, σσ. 558, English summary, ISBN 960-527-308-X.

Στο προλόγισμα του τόμου αυτού είχα αναφέρει τα εξής: «Αποτελεί ένα ωραίο έθιμο η έκδοση συγκεντρωτικών τόμων, όπου μαζεύονται δημοσιευμένα και μη μελετήματα περασμένων ετών και βρίσκουν σαν τα απολεσθέντα παιδιά, που περιπλανούνται στην απεραντοσύνη των εντύπων, ξανά μια πατρική στέγη και εστία οικογενειακή, γιατί σ' αυτή τη συγκέντρωση και συναναστροφή φανερώνεται ανάγλυφα το προφίλ του συγγραφέα και μελετητή, η εμβέλεια των ερευνητικών του ενδιαφερόντων και ο όλος πνευματικός 'μεταβολισμός' που τροφοδοτεί την κίνηση και χαράσσει την πορεία μέσα στα γράμματα. Από τις διάσπαρτες ψηφίδες φαίνεται κομμάτι κομμάτι η εικόνα. Και ο προσεκτικός αναγνώστης αφουγκράζεται το υπόγειο ρεύμα του εσωτερικού διαλόγου των μελετημάτων μεταξύ τους και βλέπει το αόρατο νήμα της εξέλιξης που δένει τα σκόρπια δημοσιεύματα σε μια διαχρονική δέσμη. / Περισσότερο ακόμα από τις μονογραφίες οι τόμοι αυτοί καθρεφτίζουν την ιδιοπροσωπία μιας προσωπικότητας. Ο αγαπητός συνάδελφος Ιωσήφ Βιβιλάκης, με την ιδιότητα του θεολόγου-θεατρολόγου, διαθέτει σε βαθμό έντονο μια τέτοια ιδιοπροσωπία, που καθρεφτίζεται στη θεματική και τη διαχρονικότητα: συγκεντρώνει στον τόμο αυτό 25 συνολικά μικρά και μεγάλα μελετήματα, που καλύπτουν ένα χρονικό φάσμα από την αρχαιότητα ως τον 20ό αιώνα, η έχουν ως θέμα με τον ένα ή τον άλλο τρόπο το θρησκευτικό θέατρο και δράμα. Έτσι η ανάγνωση του τόμου μοιάζει με ταξίδι, σε ιδιωτική ξενάγηση του συγγραφέα του, από τον Διόνυσο και το αρχαιοελληνικό δράμα και θέατρο στις σελιπές μορφές των Πατέρων της Εκκλησίας και το θεοκρα-