

εξ.), 4. «Ποίηση» (σσ. 105 εξ.), 5. «Αφήγηση» (σσ. 129 εξ.), 6. «Δράμα» (σσ. 151 εξ.), 7. «Χρηστικά κείμενα» (σσ. 183 εξ.), 8. «Φιλολογία (κωδικολογία/παλαιογραφία, βιβλιογραφία/βιβλιολογία, κριτική κειμένου/εκδοτική)» (σσ. 210 εξ.), 9. «Ανάλυση και ερμηνεία κειμένου» (σσ. 235 εξ.), 10. «Εθνική, γενική και συγκριτική γραμματολογία» (σσ. 276 εξ.), 11. «Η λογοτεχνία και οι άλλες τέχνες» (σσ. 296 εξ.), 12. «Λογοτεχνία και ψυχανάλυση» (σσ. 312 εξ.), 13. «Κοινωνιολογία της λογοτεχνίας» (σσ. 335 εξ.), 14. «Ιστορία της λογοτεχνίας» (σσ. 359 εξ.). Δεν λαμβάνει υπόψη την ελληνική βιβλιογραφία, αλλά έχει μια επαρκή εποπτεία στην ξένη. Τονίζω την πολύ ευρύτερη σκοποθεσία του έργου, για να δικαιολογήσω α) την έλλειψη ορισμένων θεωρητικών προσεγγίσεων στη θεωρία του δράματος, και β) την πολύ συνοπτική πραγμάτευση πτυχών του θέματος ή την παντελή έλλειψη άλλων (ροή πληροφοριών, δημιουργία του σασπένς, τραγική ειρωνεία, καταστάσεις διακοπής της σκηνικής επικοινωνίας κτλ.), που σε ειδικές μονογραφίες για τη θεωρία του δράματος και του θεάτρου βρίσκουν λεπτομερέστερη και ενδελεχέστερη ανάπτυξη. Ωστόσο το σύγγραμμα, και για την ελληνική Θεατρολογία, παραμένει χρήσιμο, αν και ο συγγρ. του δεν εννιμέρωσε βιβλιογραφικά και ουσιαστικά το πόνημά του· και μια δεκαετία, στους ξέφρενους ρυθμούς της σύγχρονης έρευνας και βιβλιογραφίας, αντιστοιχεί σχεδόν με αιώνα σε παλαιότερες εποχές.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΑΡΕΤΗ ΒΑΣΙΛΕΙΟΥ

Εκπονηρονισμός ή παράδοση; Το θέατρο πρόζας στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, Αθήνα, Μεταίχμιο 2004, σσ. 539, CD με το Παραστασιολόγιο 1918-1940, σσ. 261, ISBN 960-375-810-8.

Πρόκειται για την τυπωμένη μορφή της διδακτορικής της διατριβής στο Πανεπιστήμιο Κρήτης το 2002, με επιβλέποντες την Ε.-Α. Δελβερούδη, τον Θ. Χατζηπανταζή και τον Α. Πολίτη, που εκπονήθηκε με υποτροφία του Ινστιτούτου Μεσογειακών Σπουδών επί επτά συναπτά έτη και αποτελεί ουσιαστικά, με μια κάπως ευρύτερη μεθοδολογική προσέγγιση, τη συνέχεια της διατριβής της Δελβερούδη (Ε.-Α. Delveroudi: *Le répertoire original présenté sur la scène athénienne 1901-1922*, Paris 1982), η οποία δεν είχε την τύχη να μεταφραστεί στα ελληνικά και να γίνει ευρύτερα γνωστή. Αποτελεί ένα αποφασιστικό βήμα πιο πέρα από τις δαιδαλώδεις και αποσπασματικές αναπτύξεις του Γιάννη Σιδέρη στο δεύτερο τόμο του (*Ιστορία του νέου ελληνικού θεάτρου*, τόμ. Β1 και Β2, Καστανιώτης, Αθήνα 1999, 2000), ο οποίος ακόμα δεν έχει ολοκληρωθεί με το τρίτο τεύχος και το ευρετήριό του (Πλ. Μαυρομούστακος: *Ένα θαμπό χειρόγραφο*, Αθήνα 1994). Αποτελεί, επίσης, και το αντίστοιχο ταίρι της διερεύνησης του θεάτρου του Μεσοπολέμου, που ολοκληρώνεται με τη διδακτορική διατριβή του Μαν.Σειραγαάκη για το μουσικό θέατρο της φάσης αυτής (*Το ελαφρό μουσικό θέατρο στη μεσοπολεμική Αθήνα (1922-1940)*, Αθήνα 2005), το οποίο ήταν απειρώς σημαντικότερο από το θέατρο πρόζας και από τη σοβαρή δραματογραφία. Αυτό διαφαινόταν ήδη καθαρά από τη διατριβή του Α. Γλυτζουρή (*Η σκηνοθετική τέχνη στην Ελλάδα. Η ανάδυση και η εδραίωση της τέχνης του σκηνοθέτη στο νεοελληνικό θέατρο*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 2001). Η μονογραφία είναι σφιχτοδουλεμένη και συστηματική, στηρίζεται κυρίως στις πηγές στον κα-

θημερινό και περιοδικό Τύπο και αναλύει τα ρεπερτόρια των θιάσων, την πρωτότυπη και μεταφρασμένη δραματολογία, και προσφέρει, σε ηλεκτρονική μορφή, ένα πλήρες παραστασιολόγιο της θεατρικής κίνησης σε Αθήνα και Πειραιά. Από αυτή την άποψη συμπληρώνει το παραστασιολόγιο των ελληνικών έργων, που παρουσίαζαν ο Γρηγόρης Ιωαννίδης και η Ε. Χουλιαρά σε ογκώδη μεταπτυχιακή του εργασία (*Επαγγελματικές Παραστάσεις Ελληνικών Έργων που γράφτηκαν την περίοδο 1900-1999 και που ανεβάστηκαν για πρώτη φορά στο ελληνικό θέατρο την περίοδο 1945-1999*, Αθήνα 2000), και το παραστασιολόγιο και την ανάλυση των ρεπερτορίων των αθηναϊκών επαγγελματικών θιάσων, που παρουσίασε ο Γρηγόρης Ιωαννίδης στη διδακτορική του διατριβή (*Η πρόσληψη του ξένου δραματολογίου και οι επιδράσεις του στη διαμόρφωση του ελληνικού θεάτρου μετά τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο*, Αθήνα 2005), η οποία όμως προσθέτει και μια στατιστική ανάλυση των επιρροών κατά χώρες και γλώσσες.

Για τους σκοπούς και τη μεθοδολογία της μονογραφίας, καθώς και τις δυσκολίες της έρευνας ενημερώνει ο πρόλογος (σσ. 17 εξ.): «Βασικός στόχος του βιβλίου είναι η όσο το δυνατόν πληρέστερη παρουσίαση του δραματολογίου των αθηναϊκών επαγγελματικών θιάσων πρόξας κατά τον Μεσοπόλεμο, έργο που επιχειρείται για πρώτη φορά στην τοιοχογραφία του νεοελληνικού θεάτρου. Η σκοπιά της έρευνας είναι καθαρά αθηνοκεντρική, καθώς η πρωτεύουσα αναδεικνύεται πλέον αυτή την εποχή ως το μοναδικό εθνικό θεατρικό κέντρο, ύστερα από την κατάργηση του συστήματος των μεγάλων περιοδειών, εξαιτίας των πολέμων (βαλκανικοί, Α' Παγκόσμιος) και κυρίως εξαιτίας της Μικρασιατικής Καταστροφής. Βεβαίως, έχουν καταγραφεί και οι παραστάσεις του Πειραιά και των μακρινών περιχώρων της Αθήνας» (σ. 17). Έτσι οι Δελφικές Γιορτές απασχολούν τη συγγρ. παρεμπιπτόντως μόνο. «Το βιβλίο αυτό δεν φιλοδοξεί βέβαια να παρουσιάσει ολόκληρη την τοιοχογραφία του αθηναϊκού θεάτρου της εποχής, καθώς 1. δεν εξετάζονται τα θεατρικά έργα που δεν γράφονταν για να ερμηνευτούν στη σκηνή (π. χ. του Καζαντζάκη ή του Σικελιανού) ή τα άπαιχτα έργα των δραματικών διαγωνισμών, ως μη παριστανόμενα, δεν άφησαν επιδράσεις [τα έργα του Αβερώφειου όμως είχαν προϋπόθεση να παρασταθούν, βλ. Κ. Πετράκου: *Οι θεατρικοί διαγωνισμοί (1870-1925)*, Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα 1999, σσ. 266 εξ.]: 3. τέλος, αποκλείεται από το πεδίο έρευνας το μουσικό θέατρο (επιθεώρηση και οπερέτα), το οποίο εντούτοις κατέχει σημαντική θέση στο δραματολόγιο των θιάσων. Το ήδη τεράστιο υλικό της παρούσας έρευνας αποτέλεσε ανασταλτικό παράγοντα στην αξιοποίηση των πληροφοριών για την τελευταία κατηγορία» (σ. 17). Με τη διδακτορική διατριβή της Βαρβάρας Γεωργοπούλου για τη θεατρική κριτική στο χρονικό διάστημα του Μεσοπολέμου θα ολοκληρωθεί προσωρινά η προσπάθεια και θα διαθέτουμε μια πιο βάσιμη εικόνα για το θεατρικό γίνεσθαι στις ανήσυχες δεκαετίες ανάμεσα στους μεγάλους πολέμους.

Στη συνέχεια η συγγρ. δικαιολογεί τις χρονολογικές της επιλογές: «Η διερεύνηση των θεατρικών δρωμένων της Αθήνας αρχίζει από το 1918, καθώς το συγκεκριμένο έτος αποτελεί ένα παγκόσμιο ιστορικό ορόσημο (τέλος του Α' Παγκόσμιου πολέμου), αλλά ταυτόχρονα και ένα ορόσημο που αφορά ειδικά το ελληνικό θέατρο (έναρξη κανονικής χειμερινής αθηναϊκής θεατρικής σεζόν, ενώ ως τότε οι παραστάσεις περιορίζονταν μόνο στο καλοκαίρι). Το 1940 είναι το καταληκτικό χρονικό όριο της έρευνας, καθώς πάλι αποτελεί ταυτόχρονα ιστορικό ορόσημο (η χώρα λαμβάνει ενεργά μέρος στον Β' Παγκόσμιο πόλεμο) αλλά και θεατρικό, καθώς από εδώ και στο εξής τροποποιείται η φυσιογνωμία της θεατρικής ζωής του τόπου. Επιχειρείται ο διαχωρισμός των καταγεγραμμένων παριστανόμενων έργων ανάλογα με την 'ιθαγένειά' τους, με την ιστορική περίοδο στην οποία ανήκουν, με το δραματικό τους είδος και με τις τεχνοτροπίες, τάσεις και ρεύματά τους» (σ. 17). Στη συνέχεια αποσαφηνίζεται η ακολουθούμενη μεθοδολο-

γία: «Η προσέγγιση των θεατρικών γεγονότων είναι κυρίως ιστορική και όχι αμιγώς φιλολογική. Οι τάσεις του δραματολογίου, δηλαδή, σχολιάζονται και ερμηνεύονται μέσα από το πλέγμα των ποικίλων ιστορικών συμφραζομένων της εποχής και τις ιδεολογικές της ζυμώσεις. Έτσι, μνημονεύεται π. χ. το θέμα του επαναπροσδιορισμού της εθνικής ταυτότητας, οι προβληματισμοί περί αληθινής ή μη δημοκρατίας, περί ανθρώπινων δικαιωμάτων και ισονομίας: επισημαίνεται η συνειδητή εισαγωγή, για πρώτη φορά σε έναν ως τότε απόλυτα αυτοκρατικό κόσμο, της δύναμης των άλογων υποσυνειδητών δυνάμεων που κυβερνούν την ανθρώπινη ζωή, επηρεάζοντας τη φιλοσοφική, κοινωνική σκέψη και την τέχνη: τίγεται επίσης το θέμα της σύγκρουσης μεταξύ παράστασης και μοντενιονισμού στην αρχιτεκτονική, τη μουσική, τις εικαστικές τέχνες, την εκπαίδευση. Τα θεατρικά δράματα εξετάζονται επίσης ως ένα βαθμό, μέσα από τα κοινωνικά και πολιτικά συμφραζόμενα: την εξέλιξη των ηθών, τις ταξικές ανακατατάξεις, τον αστικό εκσυγχρονισμό, εκβιομηχανισμό και εξευρωπαϊσμό, τον Διχασμό, τη Μικρασιατική Καταστροφή, την παγκόσμια οικονομική κατάρρευση, τα ολοκληρωτικά καθεστώτα στην Ελλάδα και το εξωτερικό. Η πρωτότυπη δραματική παραγωγή επηρεάζεται επίσης από την εξέλιξη άλλων λογοτεχνικών ειδών, όπως η πεζογραφία και η ποίηση – συγκαταλέγονται δοχεία με τη θεατρική τέχνη./ Στην ουσία, όλες οι προσαναφερθείσες ιστορικές, κοινωνικές, πολιτικές και ιδεολογικές αντιφάσεις καθρεφτίζονται μέσα στα δραματικά κείμενα. Τα τελευταία είναι αντανakλάσεις μιας ολόκληρης εποχής, της πάλης μεταξύ των δυνάμεων της συντήρησης και αυτών του εκσυγχρονισμού. Οι ερμηνείες τους δεν αποτελούν βεβαιότητες αλλά υποθέσεις, υποβολή ερωτημάτων που θα κεντρίσουν το μελετητή για περαιτέρω αναζήτηση. Συνεπώς, το βιβλίο αυτό θα μπορούσε να αποτελέσει την απαρχή για έργα υποδομής που θα είναι ικανά να δώσουν στο μέλλον μια συνθετικότερη ιστορική προσέγγιση των θεατρικών ζητημάτων της εποχής. Και αυτό είναι απαραίτητο, καθώς ο Μεσοπόλεμος έχει σημαντικές επιδράσεις ως το κατώφλι της δικής μας εποχής, όχι μόνο στον τομέα του θεάτρου, αλλά και στη γενικότερη διαμόρφωση νοοτροπιών, αντιλήψεων, ιδεολογιών και αδιεξόδων που μας επηρεάζουν ακόμη μέχρι σήμερα» (σσ. 17 εξ.).

Η αναγωγή των τεκταινομένων στο θέατρο του Μεσοπολέμου σ' έναν άξονα αντιστάσεων ανάμεσα σε παράδοση και εκσυγχρονισμό (ή «ελληνοκεντρισμό» και «εξευρωπαϊσμό»;) είναι μια ενδιαφέρουσα υπόθεση εργασίας, που προσπαθεί να αποφύγει ορισμένες παγίδες και αδιέξοδα, ή έστω δυσκολίες στην περιγραφή των προσληπτικών μηχανισμών και διαδικασιών, αν αυτά εγκλωβίζονται σε καθαρά αισθητικούς ή ιδεολογικούς προσδιορισμούς, και τις αντιδράσεις σ' αυτές από την τοπική intel·λιγκέντσια. Η πολιτική και οικονομική αστάθεια επέφερε και μια αισθητική και ιδεολογική αστάθεια, που αμφιταλαντευόταν και παρουσιόταν προς τις ιδεολογίες απολυταρχικών καθεστώτων, όπως ήταν ο Φασισμός και ο Κομμουνισμός. Αλλά η συγγρ. βλέπει, εν πρώτοις, πιο ισχυρούς τους μηχανισμούς της ίδιας της θεατρικής ζωής, όπως ήταν ο βενετισμός και η αχαλίνωτη εμπορευματοποίηση του «θεάτρου των ιδεών», που τελικά υπέκλινε στις σημερινές του μορφές. Επίσης «επιχειρείται η περιοδολόγηση του δραματολογίου που πραγμαματοποιείται 1. με βάση εσωτερικά κριτήρια αισθητικής και υφολογικής διαμόρφωσής του· 2. με βάση την κάθε φορά εμφανιζόμενη στροφή των θεατρικών συντελεστών είτε προς τα τρέχοντα καλλιτεχνικά ρεύματα της εποχής τους είτε προς τις δυνάμεις της πρωτοπορίας είτε προς αυτές που ενσαρκώνουν το παρελθόν· και 3. με βάση τη δράση κάποιων συγκεκριμένων καλλιτεχνών ή θεατρικών σχημάτων – π. χ. των πρωταγωνιστριών κατά την πρώτη περίοδο, του σκηνοθέτη Σπύρου Μελά κατά τη δεύτερη και του Εθνικού Θεάτρου κατά την τρίτη, αν και όχι αποκλειστικά μόνο αυτών. Έτσι, τα συνολικά είκοσι τρία έτη που απαρτίζουν τον Μεσοπόλεμο, χωρίζονται σε τρεις περιόδους: την περίοδο 1918-1924, που αντιπροσωπεύει το κλίμα του επαγγελματικού εφησυχασμού, με επίκεντρο το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο· την περίοδο 1925-1931, που αντιπροσωπεύει την εισβολή της πρωτοπορίας· και την περίοδο 1932-1940, που

αντιπροσωπεύει την επιβεβαίωση της σημασίας της θεατρικής παράδοσης – ελληνικής και ευρωπαϊκής – και την ένταξη του αθηναϊκού δραματολογίου στο πλαίσιο της» (σ. 18).

Στη συνέχεια η μελετήτρια κατονομάζει τις ποικίλες δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας ερευνητής στο χώρο αυτό και περιγράφει τη μεθοδολογία της: «Η έρευνα για την αθηναϊκή θεατρική κίνηση πραγματοποιείται αρχικά μέσα από τη μελέτη του ημερησίου Τύπου (καταγραφή καθημερινών στηλών δημόσιων θεαμάτων, θεατρικών κριτικών, αποσπασμάτων καλλιτεχνικής ειδησεογραφίας). Η δεύτερη, εξίσου σημαντική, κατηγορία πρωτογενών πηγών είναι τα ίδια τα κείμενα των θεατρικών έργων που μας παρέχονται είτε μέσω αυτοτελών εκδόσεων είτε μέσω δημοσιεύσεών τους σε περιοδικά είτε μέσω χειρόγραφων και δακτυλόγραφων κειμένων. Σε αρκετές περιπτώσεις, κάποια ξένα θεατρικά κείμενα είναι προσίτια μόνο μέσω των ξενόγλωσσων εκδόσεών τους. / Οι δυσκολίες που αντιμετωπίζει ένας ιστορικός στην επίτευξη των παραπάνω ερευνητικών του στόχων είναι πολλές. Κατ' αρχάς, συναντά το σημαντικό πρόβλημα της μη επαρκούς τεκμηρίωσης του υλικού. Σε ό,τι αφορά τα προαναφερθέντα θεατρικά κείμενα, υπάρχουν πολλά χαμένα και απρόσιτα, ενώ, ιδίως τα ελληνικά συχνά δεν έχουν εκδοθεί. Επιπλέον, υπάρχει το πρόβλημα των ποικίλων περιορισμών από τις πληροφορίες που προέρχονται από τον ημερήσιο Τύπο. Ελλοχεύουν πάντα τα εμπόδια της υποκειμενικότητας, μονομέρειας, αποσπασματικότητας, ασάφειας, των λαθών, της ακούσιας ή εκούσιας παραπληροφόρησης των θεατρικών δημοσιευμάτων και κριτικών» (σσ. 18 εξ.). Αυτό είναι ένα γνωστό φαινόμενο, που αντιμετωπίζουν όλοι όσοι έχουν δουλέψει με πηγές του Τύπου (βλ. π. χ. Χρ. Σταματοπούλου-Βασιλάκου: *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19 αιώνα*, 2 τόμ., Αθήνα 1994 και 1996).

Όπως οι δυσκολίες ταύτισης και κατάταξης των έργων: «Ακριβώς λόγω της μη επαρκούς τεκμηρίωσης του υλικού, παρουσιάζονται και προβλήματα κατάταξης των θεατρικών έργων, τα οποία ο ερευνητής δυσκολεύεται να ταυτίσει, λόγω: 1. της σκόπιμης παραπληρητικής αλλαγής του τίτλου τους από τους θιάσους που τα ερμηνεύουν ή της απόκρυψης της ταυτότητας του συγγραφέα τους, ιδίως όταν πρόκειται για το εμπορικό θέατρο, με απώτερο στόχο την 'εξαπάτηση' και προσέλκυση του κοινού στη θεατρική αίθουσα· 2. της αλλαγής του τίτλου ενός ξένου έργου στη μετάφρασή του από μία ευρωπαϊκή γλώσσα στην ελληνική. Έτσι, πολλά στοιχεία καταλήγουν στο περιθώριο της θεατρικής ιστορίας. Πολύ συχνά επίσης, συναντάται το πρόβλημα της ασυνφωνίας μεταξύ της μεσοπολεμικής δημοσιογραφικής κωδικοποίησης και της κατοπινής ιστορικής επεξεργασίας του υλικού. Τις περισσότερες φορές, οι χαρακτηρισμοί που δίνουν στα θεατρικά έργα οι μεσοπολεμικοί κριτικοί διαφέρουν εντελώς από την αντίστοιχη – συνήθως πιο αντικειμενική – αποτίμηση των συγχρόνων ιστορικών». Περίπου τα ίδια προβλήματα είχε να αντιμετωπίσει και η Δελβερούδη στη δική της διατριβή για το χρονικό διάστημα 1900-1922: οι κατηγοριοποιήσεις είναι ένα θέμα λεπτό και συζητήσιμο, συχνά και ρευστό, ιδίως αν δεν υπάρχει το κείμενο και μόνο οι πληροφορίες του Τύπου. Το θέμα αυτό απασχολεί και τη συγγρ.: «Ένας σύγχρονος μελετητής έχει να αντιμετωπίσει και το ζήτημα της ορολογίας των θεατρικών έργων. Οι κατηγορίες στις οποίες εντάσσονται τα δράματα (π. χ. ηθογραφία, ψυχογραφία) είναι σε μεγάλο βαθμό συμβατικές, καθώς ένα καλλιτεχνικό δημιούργημα δεν μπορεί να υποταχτεί εύκολα σε ετικέτες. Παρ' όλα αυτά, η κωδικοποίηση καθίσταται απαραίτητη, προκειμένου να τιθασεύσουμε και να ερμηνεύσουμε ένα τεράστιο υλικό εξήμισι χιλιάδων, περίπου παραστάσεων. (Η παρούσα έκδοση συνοδεύεται από την ηλεκτρονική καταγραφή σε compact disc του παραστασιολογίου των αθηναϊκών θιάσων πρόξας του Μεσοπολέμου [1918-1940]. Η συγκέντρωση του υλικού και η ευθύνη για την επιμέλειά του ανήκουν στη συγγραφέα). Συμβατική είναι επίσης συχνά η ορολογία που χαρακτηρίζει διάφορα δραματικά είδη. Τα όρια κάποιων όρων μεταξύ τους

(π. χ. 'βουλεβάρτο', 'avant-garde', 'δράμα ιδεών', 'έργο με θέση', 'μελόδραμα') είναι δυσδιάκριτα, ακόμα και σύγχρονοι μελετητές του ευρωπαϊκού θεάτρου δεν τα έχουν ξεκαθαρίσει» (σ. 19). Αυτό συμβαίνει με τα αισθητικά ρεύματα από το 1890 και με τα δραματικά είδη εξίσου και μάλλον πρέπει να ζήσουμε με τη δυσκολία αυτή, εξηγώντας κάθε φορά, τι ακριβώς εννοούμε μ' έναν όρο: χαρακτηριστικό για τη σύγχυση είναι και ο συλλογικός τόμος για το «μελόδραμα» (Σ. Πατσάλιδης-Αν. Νικολοπούλου (επιμ.): *Μελόδραμα. Ειδολογικοί και ιδεολογικοί μετασχηματισμοί*, University Studio Press, Θεσσαλονίκη 2001, βλ. τη βιβλιοκρισία μου στην *Παράβαση* 5, 2004, σσ. 505-518). Την κατάσταση θα βελτιώσει μόνο μια πρώτη ιστορία του νεοελληνικού δράματος, που θα επιχειρήσει να βάλει μια πρώτη τάξη, η οποία, βέβαια, ύστερα μπορεί να γίνει αντικείμενο λογής διαφοροποιήσεων και συζητήσεων.

Η δυσκολία με τον «ευριστικό» και βοηθητικό χαρακτήρα των περιοδολογικών και υφολογικών όρων είναι μια δυσκολία οικεία στις ιστορίες των τεχνών, αλλά και στη γενική ιστορία: τα σχήματα αυτά διαλύονται στην πρώτη ανάλυση και δίνουν τόπο σε λογής διαφοροποιήσεις, ανακατατάξεις και συγκερασμούς. Το επισημαίνει και αυτό η συγγρ. προλογικά: «Τέλος, ο ερευνητής έχει επιπλέον να αντιμετωπίσει δυσκολίες ορισμού του ευρύτερου ιστορικού πλαισίου. Κατ' αρχάς, εμφανής είναι η απουσία γενικών ιστοριών του ελληνικού θεάτρου που να καλύπτουν τη συγκεκριμένη χρονική περίοδο. Δεύτερον, οι ευρωπαϊκές ιστορίες θεάτρου δεν αναφέρονται σχεδόν καθόλου στους ευρωπαίους εμπορικούς δραματουργούς τα έργα των οποίων απαρτίζουν το μεγαλύτερο μέρος του μεσοπολεμικού αθηναϊκού δραματολογίου, ή, όταν αναφέρονται, είναι συνήθως προκατειλημμένες. Τρίτον, επικρατεί έλλειψη επαρκούς γενικής βιβλιογραφικής κάλυψης της ελληνικής ιστορίας του Μεσοπολέμου, όχι μόνο στον τομέα του θεάτρου, αλλά και στα πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά συμφραζόμενά της. Καθώς λοιπόν συνολικότερα δεν υπάρχει πλήρης δευτερογενής επεξεργασία του ιστορικού υλικού, ο ερευνητής είναι υποχρεωμένος να ξεκινά σε όλους τους τομείς την προσπάθειά του από τη συλλογή πρωτογενών μαρτυριών» (σσ. 19 εξ.). Σκαπανείς και πρωτοπόροι αντιμετωπίζουν κατά τρόπο ωμό τις δυσκολίες, καρπώνονται όμως και την πρώτη θέση στο ιστορικό της σχετικής έρευνας. Η ιστορία του ελληνικού θεάτρου και δράματος έχει αρκετά τέτοια πεδία ακόμα, τα οποία είναι σχεδόν τελείως ακατέργαστα ενώ υπόσχονται πλούσιους καρπούς.

Με όλες αυτές τις επιφυλάξεις, δυσκολίες και μεθοδολογικές επιλογές ξεκινάει η ανάλυση της εισαγωγής: «Το αθηναϊκό θέατρο του Μεσοπολέμου – Ιστορικό διάγραμμα»: «Το αίτημα του εκσυγχρονισμού και της ανανέωσης της ελληνικής σκηνης στα χρόνια του Μεσοπολέμου» (η συγγρ. προτιμάει τους αναλυτικούς τίτλους, πράγμα που έχει το προτέρημα του γρήγορου προσανατολισμού), που χωρίζεται σε επτά κεφάλαια: το πρώτο έχει τον τίτλο «Η εδραίωση του βενετισμού στα χρόνια του Α' Παγκόσμιου πολέμου» (σσ. 21 εξ.) με τις εξής θεματικές ενότητες: «Η ανάδυση του βενετισμού και η ταύτισή του με την οικονομική ακμή της αθηναϊκής σκηνης των πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα», «Το σύστημα του βενετισμού ως επισφαλής εξισορρόπηση των εσωτερικών αντιθέσεων της αθηναϊκής θεατρικής κίνησης» (θίασοι πρόζας και μουσικοί θίασοι, εμπορικό και ποιητικό θέατρο, κεντρικοί και λαϊκοί θίασοι), «Θετικά και αρνητικά στοιχεία του βενετισμού»· το δεύτερο κεφάλαιο, «Το αίτημα της ανανέωσης και οι δυνάμεις που το εκπροσωπούν» (σσ. 29 εξ.) περιγράφει το αντίπαλο δέος: «Οι παραγκωνισμένοι από το βουλεβάρτο έλληνες θεατρικοί συγγραφείς», «Οι αποκλεισμένοι από το σύστημα ηθοποιοί» (οι νέες επίδοξες βεντέτες, οι συνδικαλιστές που μάχονται τη σκληρή εργοδοσία των οικογενειακών θιάσων), «Οι δραματικές σχολές και η νέα γενιά 'μορφωμένων' ηθοποιών», «Η νέα καλλιτεχνική ευαισθησία του σκηνοθέτη». Στην αναλυτικότητα των τίτλων και τη χρησιμοποιούμενη ορολογία διαφαίνονται οι επιλογές του Αντώνη Γλυτζορη. Αυτό όμως διευκολύνει την περιγραφή της εργασίας και διευκολύνει τον προσανατολισμό του αναγνώστη.

Το τρίτο κεφάλαιο της Εισαγωγής, «Η ανάδυση της έννοιας της πρωτοπορίας ως μοχλό εκσυγχρονισμού και ανανέωσης» (σσ. 37 εξ.) περιέχει τις εξής θεματικές ενότητες: «Οι μοναχικές προσπάθειες του Θωμά Οικονόμου», «Η εταιρεία Ελληνικού Θεάτρου», «Ο Θιάσος των Νέων» (βλ. Μανώλης Σειραγάκης: «Ο Γιάννης Σιδέρης και ο θιάσος των Νέων: μια “θαμπή” πηγή», *Παράβασις* 2, 1998, σσ. 181-211), «Το Θέατρον Τέχνης του Σπύρου Μελά», «Αλλά βραχύβια συγκροτήματα (‘Σπουδή’ και ‘Καλλιτεχνική Ένωσις’)». Το τέταρτο κεφάλαιο, «Το αρχαίο θέατρο ως μοχλός της αναμόρφωσης» (σσ. 43 εξ.), περιγράφει το γνωστό ιστορικό των πρώτων σοβαρών προσπαθειών της αναβίωσης: «Η επιστροφή στις αιώνιες αξίες της παράδοσης ως κίνηση αντίρρησης αλλά και συμπληρωματική προς τον εκσυγχρονισμό που επιδιώκει η πρωτοπορία», «Η πνευματική αναβάθμιση του δραματολογίου ως ιοθέτησης του αρχαίου δράματος» (ο Οιδίπους της Εταιρείας Ελληνικού Θεάτρου, η θεατρική παρέμβαση της διανοούμενης ερασιτεχνίας με τις Δελφικές Εορτές, οι διστακτικοί πειραματισμοί της Μαρίκας Κοτοπούλη, το ενδιαφέρον των νέων σκηνοθετών – Φ. Πολίτης, Σπ. Μελάς, Α. Καρζής, Κ. Κουν). Στο σημείο αυτό παρατηρείται μια ορισμένη επιλεκτική χρήση της υπάρχουσας βιβλιογραφίας. Το πέμπτο κεφάλαιο, «Η μεγάλη ‘κρίση’ του θεάτρου» (σσ. 48 εξ.), αφιερώνεται στην αλλαγή των θεατρικών πραγμάτων: «Οι συνέπειες της οικονομικής κρίσης του Μεσοπολέμου στο αθηναϊκό θέατρο (η παγκόσμια οικονομική κρίση – οι πρόσφυγες και η αλλοίωση της κοινωνικής σύστασης του πληθυσμού της πρωτεύουσας, η φορολογία των θεαμάτων), «Η ανάδυση νέων μορφών μαζικής ψυχαγωγίας περιορίζει το κοινό του θεάτρου: Κινηματογράφος (ραδιόφωνο κ.ά.)» – κάπου εδώ θα είχε θέση και το θέατρο σκιών, «Οι προσπάθειες των βενετών να ξεπεράσουν την κρίση μέσω του εκσυγχρονισμού του καλλιτεχνικού προϊόντος των επιχειρήσεών τους» (απόπειρα ιοθέτησης της πρωτοπορίας από την Κοτοπούλη – «Ελευθέρα Σκηνή», η συνεργασία της Κοτοπούλη με σκηνοθέτες κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία). Γιατί πρέπει, για την καλλιτεχνική δημιουργία, να χρησιμοποιούνται έννοιες της βιομηχανικής παραγωγής και της καταναλωτικής κοινωνίας – το θέατρο, και το εμπορικό ως επιχείρηση, δεν παράγει προϊόντα που διατίθενται στην αγορά θεαμάτων ή, απλούστερα, πουλιούνται και καταναλώνονται από το κοινό; Το έκτο κεφάλαιο, «Η ίδρυση του Εθνικού Θεάτρου ως μέτρο εξόδου από την κρίση» (σσ. 54 εξ.), περνάει στη δεκαετία του 1930 και στον ανξημένο «κρατισμό»: «Η οικονομική παρέμβαση του κράτους ακυρώνει τις συνέπειες της κρίσης», «Η κρατική παρέμβαση μεταφέρεται αυτομάτως και στο χώρο του δραματολογίου», «Η παιδευτική λειτουργία του Εθνικού Θεάτρου», «Οι συνέπειες της ίδρυσης του Εθνικού Θεάτρου στο ελεύθερο θέατρο: Η παρακμή των οικογενειακών θιάσων και βενετών». Και εδώ η τεκμηρίωση στηρίζεται μόνο σε άρθρα του καθημερινού και περιοδικού Τύπου της εποχής. Το έβδομο και τελευταίο κεφάλαιο της εισαγωγής, «Η εδραίωση μιας νέας κατάστασης πραγμάτων κάτω από τη βαριά σκιά του Εθνικού: η προσέγγιση παλιών και νέων πρακτικών» (σσ. 57 εξ.), οδηγεί στην τελευταία φράση του Μεσοπολέμου: «Η παρακμή των παλιών και η ανάδυση μιας νέας γενιάς βενετών στο ελεύθερο θέατρο», «Η κρατική παρέμβαση στο καλλιτεχνικό και ιδεολογικό πεδίο και η διερεύνησή της με την ίδρυση του Αρματος Θέσπιδος και της Λυρικής Σκηνής», «Η αναβίωση του αρχαίου θεάτρου από την κρατική σκηνή», «Ο αποκλεισμός της πρωτοπορίας από την κρατική σκηνή: Η δημιουργία νέων πρωτοποριακών συγκροτημάτων στο ελεύθερο θέατρο (Βασίλης Ρώτας, Μιχάλης Κουνελάκης, Κάρολος Κουν, άλλοι πρωτοπόροι), «Η κρατικοποίηση του βενετισμού» (η κρατικοποίηση του θιάσου της Μαρίκας Κοτοπούλη και ο έλεγχος των δραματολογίων του, η ανάδυση μιας νέας γενιάς βενετών στους κόλπους της κρατικής σκηνής και η επίδραση που έχει το φαινόμενο στη διαμόρφωση του δραματολογίου της». Και στο κεφάλαιο αυτό παρατηρείται κάποια επιλεκτική τεκμηρίωση.

Αλλά οι θεατρικοί μηχανισμοί και οι ομαδοποιήσεις δεν βρίσκονται στο επίκεντρο της στοχοθεσίας της εργασίας. Το κύριο θέμα είναι το ρεπερτόριο του θεάτρου πρόζας. Σ' αυτό στρέφεται η εργασία μετά την εισαγωγή, εισάγοντας χρονικές περιόδους και ειδολογικές κατηγορίες δραματικών έργων. Το σύνολο της εργασίας χωρίζει το Μεσοπόλεμο σε τρεις φάσεις: 1918-1924, 1925-1931, 1932-1940. Σ' αυτές τις φάσεις αντιστοιχούν τα τρία μέρη. Το πρώτο μέρος έχει τον τίτλο «Η κυριαρχία του βουλεβάρτου (1918-1924)» και διαιρείται σε τρία κύρια κεφάλαια, από τα οποία το καθένα έχει μια σειρά από υποκεφάλαια και περαιτέρω διαιρέσεις. Το πρώτο κύριο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, «Από τη σκοπιά του παρόντος: σύγχρονα έργα ρεαλιστικού χαρακτήρα» (σσ. 17 εξ.), μπαίνει in medias res διακυβέυοντας αισθητικούς, υφολογικούς και ιδεολογικούς χαρακτηρισμούς που χρησιμοποιούνται για την ομαδοποίηση του ρεπερτορίου. Ανάμεσα στα ρεαλιστικά έργα ξεχωρίζει η συγγρ. ως πρώτη κατηγορία «Αστικές ηθογραφίες με κοινωνικά ενδιαφέροντα» (σσ. 72 εξ.), εννοώντας το βουλεβάρτο και επίκαιρα πολεμικά και πατριωτικά δράματα. Η χρήση του όρου «ηθογραφία» σ' αυτά τα συμφοραζόμενα (ως *comédie de mœurs* δηλαδή, «κομεντί» στην ορολογία του Σανδουπλου κι άλλων) είναι συζητήσιμη, αλλά η πρόταση κατ' αρχήν σεβαστή, τόσο ενδελεχέστερη συζήτηση για το θέμα δεν μπορεί να γίνει εδώ· αυτό ισχύει και για παρόμοιες κατηγοριοποιήσεις. Το βουλεβάρτο χωρίζεται σε ευρωπαϊκό και ελληνικό· στο ευρωπαϊκό προτάσσεται μια θεματική ενότητα που ασχολείται με την ορολογία – εξηγήσεις, «παρεξηγήσεις» και αποσαφηνίσεις του όρου «βουλεβάρτο» (σσ. 72 εξ.) – αυτό είναι από τη φύση του ένα εγχείρημα σύνθετο, γιατί ο όρος είναι ασαφής όπως το *mélodrame*, αλλά η ελληνική του μεταφορά δεν προκαλεί τουλάχιστον σύγχυση. Το ευρωπαϊκό βουλεβάρτο χωρίζεται σε «δραματικό» και «κωμικό», ενώ το ελληνικό βουλεβάρτο σε «έργα με θέση» και «θέατρο ιδεών» (σσ. 79 εξ.) – κι εδώ δεν είναι σαφή τα όρια προς άλλες κατηγορίες του οικογενειακού ή κοινωνικού δράματος – και σε κωμικό βουλεβάρτο (σσ. 83 εξ.). Μάλλον από κάποια αμηχανία, που άλλου να χωρέσουν, συγκαταλέγονται στις «αστικές ηθογραφίες με κοινωνικά ενδιαφέροντα» και τα αντιπολεμικά έργα της Ευρώπης και τα πατριωτικά της Ελλάδας (σσ. 85 εξ.). Από τη ρεαλιστική εκδοχή της «αστικής ηθογραφίας» αντιδιαστέλλονται ύστερα, δεύτερο υποκεφάλαιο, οι «Αστικές ηθογραφίες με ψυχογραφικά ενδιαφέροντα» (σσ. 88 εξ.), όπου συγκαταλέγονται το «ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο», «το νέο δραματικό είδος της κομεντί» – όρος προβληματικός που απαιτεί οπωσδήποτε εξηγήσεις – και «το αίτημα για ελληνικό ψυχογραφικό έργο», κατηγοριοποιώντας ένα αίτημα του Φώτου Πολίτη για ψυχολογική εμβάθυνση. Το τρίτο υποκεφάλαιο στρέφεται στην κατεξοχήν «ηθογραφία»: «Εξωαστική ηθογραφία» (σσ. 93 εξ.) με «ελληνική νησιώτικη και αγροτική ηθογραφία», «επανθησιακή ηθογραφία», «ηθογραφία της αθηναϊκής λαϊκής γειτονιάς και η ηθογραφία του υποκόσμου», καθώς και «κόψιμες προσπάθειες ελληνικού νατουραλισμού» (*Ο Ιατρος Μαυρίδης, Φιντανάκι* – για τα νατουραλιστικά στοιχεία του έργου αυτού και τον όλο προβληματισμό βλ. Β. Πούγχερ: «Το *Φιντανάκι* και η κληρονομιά της ηθογραφίας», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 317-331 – *Μία νύχτα, μία ζωή, Ο Καραγκιόζης* κτλ.). Στην κατηγορία αυτή, των ρεαλιστικών δραμάτων, η συγγρ. προσθέτει και μια άλλη κατηγορία: «Σύγχρονο ρεαλιστικό εμπορικό μελόδραμα» (σσ. 110 εξ.), όπου συγκαταλέγονται «δράματα των γκραν γκινιόλ» και «αστυνομικά δράματα». Και αυτό είναι συζητήσιμο· το *mélodrame* είναι μια ιστορική κατηγορία, που μόνο μεταφορικά μπορεί να μεταφερθεί στον 20ό αιώνα ως δραματικό έργο ευρείας κατανάλωσης κι έντονου σασπένς (η ελληνική απόδοση του μυθιστορηματικού περιπετειώδους δράματος μου φαίνεται πιο χρήσιμη).

Αντίθετα με το σύγχρονο ρεαλιστικό έργο το δεύτερο κύριο κεφάλαιο του πρώτου μέρους ασχολείται με τα έργα της ιστορικής παράδοσης (σσ. 113 εξ.): «Αναδεικνύοντας το παρελθόν:

οι παραστάσεις έργων της ευρωπαϊκής και ελληνικής παράδοσης», και πρώτα με τις επιτυχίες του πρόσφατου παρελθόντος: «Η επιβίωση επιτυχιών του πρόσφατου παρελθόντος» (σσ. 113 εξ.), με τα εξής υποκεφάλαια: «ευρωπαϊκό έργο με θέση' και αστική δράμα τέλους 19ου-αρχών 20ού αιώνα», «ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία τέλους 19ου-αρχών 20ού αιώνα» (για τις δύο κατηγορίες βλ. και Β. Πούχνερ: «Το μυθιστορηματικό περιπετειώδες δράμα, έργα 'με θέση' και έργα 'χωρίς θέση' στις ελληνικές σκηνές του 19ου αιώνα. Η κληρονομιά του 'καλοφτιαγμένου' έργου στην ελληνική δραματολογία του 20ού αιώνα», στον τόμο: *Η πρόσληψη της γαλλικής δραματολογίας στο νεοελληνικό θέατρο (17ος – 20ός αιώνας)*. Μια πρώτη σφαιρική προσέγγιση, Αθήνα 1999, σσ. 81-115), «ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία τέλους 19ου-αρχών 20ού αιώνα», «ελληνικό πατριωτικό και νεότερο ιστορικό έργο» (το '21, έξωση του Όθωνα), «Κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο», «Μελόδραμα και μυθιστορηματικό δράμα» – οι όροι χρησιμοποιούνται σημειωτέον εναλλακτικά. Εδώ σχεδόν όλες οι εννοιολογικές επιλογές είναι συζητήσιμες, αλλά αυτό δεν μπορεί να γίνει στα πλαίσια μιας βιβλιοκρισίας. Το δεύτερο υποκεφάλαιο, «Αναβίωση πρωτοπορίας του παρελθόντος που έχει πλέον ενταχθεί στο δραματολόγιο της παράδοσης» (σσ. 126 εξ.), ασχολείται, θα λέγαμε σήμερα, με την κλασική *avant-garde*: «Ευρωπαϊκός ρεαλισμός-νατουραλισμός τέλους 19ου-αρχών 20ού αιώνα» – οι μεταβάσεις τον Hauptmann, Schnitzler, Τσέχωφ κτλ. στο συμβολισμό δεν βρίσκουν την απαιτούμενη προσοχή (ο «Αποχαιρετιστήριος δείπνος» του βιεννέζου γιατρού δεν είναι νατουραλιστικό έργο, αλλά το αποκορύφωμα της εμπρεσιονιστικής γραφής), «ευρωπαϊκός συμβολισμός» (Wilde, Maeterlinck), και «ελληνικό κοινωνικό και συμβολιστικό δράμα», δηλαδή το «Θέατρο των ιδεών». Το τρίτο υποκεφάλαιο αναλύει την «Δραματοποίηση καθιερωμένων μυθιστορημάτων και διηγημάτων» (σσ. 134 εξ.), ενώ το τέταρτο, «Από τους Ελισαβετιανούς στους Ρομαντικούς» ενώνει δύο κατηγορίες: «Ευρωπαίοι κλασικοί συγγραφείς» και «Ελληνικό νεοκλασικό και ρομαντικό δράμα του 19ου αιώνα». Το δεύτερο κύριο κεφάλαιο τελειώνει με μια ενότητα «Αρχαιότητα» (σσ. 140 εξ.).

Το τρίτο κύριο κεφάλαιο του πρώτου μέρους, «Με το βλέμμα προς το μέλλον: οι πρώτες προσπάθειες υιοθέτησης της πρωτοπορίας» (σσ. 143 εξ.), ασχολείται με την *avant-garde* του Μεσοπολέμου. Έχει τα εξής υποκεφάλαια: «Αντιρεαλιστές και νεορομαντικοί» (σσ. 143 εξ., Σκίπης, Ροδοκανάκης, Προβελέγγιος, Πολέμης), «Εκπρόσωποι των προσφάτων πρωτοποριακών κινημάτων» - εξπρεσιονισμός (Wedekind), θεατρινισμός (Pirandello), «Έργα με συμβατική μορφή και ανατρεπτικό περιεχόμενο» (Shaw), «Έργα με αντισυμβατική μορφή και συμβατικό περιεχόμενο»: νεωτερίζον βουλεβάρτο, δραματολογικός δομικός εκσυγχρονισμός – επιδράσεις του κινηματογράφου (Λιδωρίκης, Ξενοπούλος). Δεν είμαι σίγουρος για το τι τύχη θα έχουν αυτές οι προτάσεις κατηγοριοποίησης στη σχετική βιβλιογραφία: η συγγρ. πάντως βρισκόταν προφανώς σε δύσκολη θέση, προσπαθώντας να βάλει κάποια τάξη στα χαοτικά πλέον, αισθητικά ρεύματα και έργα της εποχής. Ο Γρηγόρης Ιωαννίδης απέφυγε, για παρόμοιους λόγους και χειρότερους, κατά την μεταπολεμική εποχή, τις όποιες αισθητικές και υφολογικές κατηγοριοποιήσεις.

Το δεύτερο μέρος ασχολείται λοιπόν με το χρονικό διάστημα 1925-1931: «Η ανάδυση της πρωτοπορίας (1925-1931)» και απαρτίζεται επίσης από τρία κύρια κεφάλαια. Το πρώτο, «Η οπτική γωνία του μέλλοντος: η εξόρμηση για την ανανέωση του δραματολογίου» (σσ. 157 εξ.), περιλαμβάνει πέντε υποκεφάλαια: «Εκπρόσωποι των τελευταίων πρωτοποριακών κινήματων της Ευρώπης» (σσ. 159 εξ.): Θεατρινισμός (Pirandello – δεν χρησιμοποιήθηκε η μονογραφία των Armati/Proiu: *Il teatro di Luigi Pirandello in Grecia (1914-1995)*, Roma 1998) – γιατί να αποδίδεται το διεθνώς καθιερωμένο *pirandellismo* με «θεατρινισμός», Νεοσυμβολισμός – Νεορομαντισμός (σσ. 164 εξ., Lenormand, Gantillon, Ansky), εξπρεσιονισμός (σσ.

170 εξ., Capek, Kaiser, Rice, O'Neill), Νεορεαλισμός – Νεοαντικειμενισμός (σσ. 176 εξ., Frank, Sheriff), Σουρεαλισμός σσ. 178 εξ., Crommelynck), υπαρξιακό δράμα (σσ. 180 εξ., Unamuno). Το δεύτερο υποκεφάλαιο ασχολείται με τη «Μίμηση ευρωπαϊκής πρωτοπορίας από τους Έλληνες συγγραφείς» (σσ. 181 εξ., Χορν, Γ. Καζαντζάκη, Συναδινός). Άλλο υποκεφάλαιο, «Ο απόηχος της πρωτοπορίας του πρόσφατου παρελθόντος: αντιρεαλιστές και νεορομαντικοί» (σσ. 190 εξ.): συμβολισμός (Σημηριώτης, Χορν), «Εκμοντερνισμός κλασικής μυθολογίας και δημοτικής παράδοσης» (Α. Γαλανός, Α. Παπαζαχαρίου), ενώ το επόμενο έχει θέμα «Έργα με συμβατική μορφή και ανατρεπτικό περιεχόμενο» (σσ. 197 εξ.): Το «φαινόμενο» George Bernard Shaw, η περίπτωση του Αντόν Τσέχωφ, έργα με σοσιαλιστικό-επαναστατικό περιεχόμενο (Rolland, F. Langer), αμερικανικό ρεαλιστικό δράμα (και ισπανικό) (O'Neill, Rice, Benavente). Το πρώτο κύριο κεφάλαιο κλείνει με μια ενότητα «Έργα με αντισυμβατική μορφή και συμβατικό περιεχόμενο: νεωτερίζον βουλευβάργο» (Molnar, Bernard). Μένει κανείς με την εντύπωση, πως αυτές οι κατηγοριοποιήσεις δεν επαρκούν; αλλά γι' αυτό δεν ευθύνεται τόσο η συγγρ. παρά η διεθνής βιβλιογραφία (βλ. και M. Dietrich, *Das moderne Drama*, Stuttgart 1974, όπου προτιμούνται θεματικοί κύκλοι και μια υφολογικά κριτήρια, από ένα σημείο μάλιστα και πέρα η συγγρ. προχωράει κατά χώρες).

Το δεύτερο μέρος έχει αντίστροφη δομή από το πρώτο, το οποίο, στα κύρια κεφάλαιά του, προχώρησε από το παρελθόν στο παρόν και από κει στο μέλλον, ενώ στο δεύτερο μέρος προχωρούν τα τρία κύρια κεφάλαια από το μέλλον (πρωτοπορία) στο παρόν και στο παρελθόν. Το δεύτερο κύριο κεφάλαιο αφιερώνεται λοιπόν στην «Οπτική γωνία του παρόντος: σύγχρονα έργα ρεαλιστικού χαρακτήρα» (σσ. 213 εξ.). Αρχίζουμε με «έργα κοινωνικού και πολιτικού προβληματισμού» (σσ. 213 εξ.): «Ευρωπαϊκό κωμικό και δραματικό βουλευβάργο» (σσ. 213 εξ., Coward, Maugham), «Ελληνικά κοινωνικά δράματα» (σσ. 222 εξ., Ξερόπουλος, Καγιάς, Ροδάς, Γιοφύλλης, Συναδινός, Γ. Καζαντζάκη, Χρ. Γάιος, Δ. Μπόγρης, Χορν, Ρώτας, Μωραϊτίνης κτλ.), «Ελληνικά πατριωτικά δράματα και άλλα ρεαλιστικά έργα με θέμα τις εθνικές περιπέτειες» (σσ. 241 εξ., Ρώτας). Το δεύτερο υποκεφάλαιο ασχολείται με «Έργα αισθηματικού-ψυχογραφικού χαρακτήρα»: «Ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλευβάργο» (σσ. 242 εξ.), «Το χρόνιο αίτημα δημιουργίας ελληνικού ψυχολογικού έργου» (σσ. 244 εξ.), ενώ τα δύο υπόλοιπα υποκεφάλαια αφορούν την «Εξωαστική ηθογραφία» (σσ. 248 εξ.) και τα «Σύγχρονα εμπορικά μελοδράματα» (σσ. 251 εξ.). Το τρίτο κύριο κεφάλαιο είναι αφιερωμένο, όπως είπαμε, στο παρελθόν: «Η οπτική γωνία του παρελθόντος: καθιερωμένα έργα της παράδοσης», με τα εξής υποκεφάλαια: «Επιβίωση επιτυχιών του πρόσφατου παρελθόντος» (σσ. 252 εξ.), στις οποίες συγκαταλέγονται: ευρωπαϊκό 'έργο με θέση' και αστικό δράμα 19ου-20ού αιώνα, ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία, ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία, κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο, ελληνικό πατριωτικό δράμα, μελοδράμα – μυθιστορηματικό δράμα (όπως προηγούμενος) ακολουθούν: «Διασκευές κλασικών μυθιστορημάτων», «Νατουραλισμός και συμβολισμός» (Ευρωπαίοι – Έλληνες), «Από τους Ελισαβετιανούς στους Ρομαντικούς» (οι Ευρωπαίοι κλασικοί, η ένταξη του ελληνικού θεάτρου στην ευρωπαϊκή κλασική παράδοση: η αναβίωση του κρητο-επτανησιακού θεάτρου, ελληνικό νεοκλασικό και ρομαντικό δράμα 19ου αιώνα), και «Αρχαιότητα» (σσ. 283 εξ., Δελφικές Γιορτές, Μελάς).

Στο τρίτο μέρος, «Η επικράτηση των κλασικών (1932-1940)» αποκαθίσταται πάλι η πορεία από το παρελθόν στο μέλλον, και το πρώτο κύριο κεφάλαιο, με τον τώρα ήδη γνωστό τίτλο «Από τη σκοπιά του παρελθόντος: η επιβολή του δραματολογίου της ευρωπαϊκής παράδοσης» (σσ. 291 εξ.), παίρνει τα πράγματα από την αρχή: «Αρχαιότητα» (σσ. 293 εξ.), «Από τους Ελισαβετιανούς στους Ρομαντικούς» (σσ. 299 εξ.), «Κρητο-επτανησιακό θέατρο και πρώιμο δράμα του 19ου αιώνα» (σσ. 312 εξ.), «Νατουραλισμός και Συμβολισμός» (σσ. 313 εξ., ευρωπαϊκό

δραματολόγιο – ελληνικό), «Επιβίωση επιτυχιών του πρόσφατου παρελθόντος» (σσ. 322 εξ., «κακοφτιαγμένο» έργο, ευρωπαϊκή αστική ηθογραφική κωμωδία, ελληνικό ηθογραφικό δράμα και κωμωδία, κωμειδύλλιο και δραματικό ειδύλλιο, νεότερο ιστορικό και πατριωτικό δράμα, παλιό μελόδραμα και μυθιστορηματικό δράμα), «Σκηινικές προσαρμογές μυθιστορημάτων» (σσ. 328 εξ.). Με τη λογική αυτή προχωράει το δεύτερο κύριο κεφάλαιο στην «Οπτική του παρόντος: σύγχρονα έργα ρεαλιστικού χαρακτήρα» (σσ. 330 εξ.): Έργα κοινωνικού και πολιτικού προβληματισμού (σσ. 332 εξ., ευρωπαϊκό, ελληνικά κοινωνικά δράματα, πατριωτικά), «Έργα αισθηματικού και ψυχογραφικού χαρακτήρα» (σσ. 366 εξ., ευρωπαϊκό αισθηματικό βουλεβάρτο, το αίτημα δημιουργίας ελληνικού ψυχογραφικού δράματος), «Ηθογραφία» (σσ. 378 εξ.), «Σύγχρονα εμπορικά μελοδράματα» (σσ. 399 εξ.). Και το τελευταίο κύριο κεφάλαιο αφιερώνεται στην πρωτοπορία: «Από τη σκοπιά του μέλλοντος: νέες αναζητήσεις στο δραματολόγιο», με τα υποκεφάλαια: «Εκπρόσωποι πρόσφατων πρωτοποριακών κινημάτων στην Ευρώπη» (σσ. 402 εξ., Θεατρινισμός, Νεοσυμβολισμός και Νεορομαντισμός, Εξπρεσιονισμός, Νεορεαλισμός και Νεοαντικειμενισμός, λογοτεχνικό δράμα, υπαρξιακό δράμα), «Ελληνική μίμηση της ευρωπαϊκής πρωτοπορίας» (σσ. 419 εξ., Γ. Καζαντζάκη, Λιδωρίκης, Συναδινός), «Αντιρεαλιστές και Νεορομαντικοί» (σσ. 427 εξ., Συμβολισμός, εκσυγχρονισμός του ιστορικού δράματος – Τερζάκης, Μελάς, Λιδωρίκης κτλ.), «Έργα με συμβατική μορφή και ανατρεπτικό περιεχόμενο» (σσ. 443 εξ., και πάλι Shaw, Τσέχωφ, έργα σοσιαλιστικού και επαναστατικού περιεχομένου), καθώς και «Έργα με αντισυμβατική μορφή και συμβατικό περιεχόμενο: νεοτερικό βουλεβάρτο» (σσ. 456 εξ.). Τι θα πει «συμβατική μορφή» και τι «ανατρεπτικό περιεχόμενο» και το αντίθετο; Αντιλαμβάνομαι τη δυσκολία της εύρεσης λύσεων στην ηρωριοποίηση, αλλά αυτή η λύση ίσως να μην είναι η καταλληλότερη.

Μένω τελικά με την εντύπωση και την αμηχανία, πως για μια ουσιαστική κρίση ίσως δεν ήρθε ακόμα ο καιρός, γιατί πολλά από τα θέματα που θίγονται, δεν είναι καν υπό συζήτηση ακόμα. Οι κατηγορίες και ομαδοποιήσεις των δραματικών έργων θα περάσουν από το κόσκινο πιο ειδικευμένων μελετών, αλλά η συγγρ. έδωσε μια πρώτη βάση, και μάλιστα συστηματική, για την παριστανόμενη δραματογραφία του Μεσοπολέμου, έργο αρκετά δυσχερές για δύο κυρίως λόγους: 1) η πρόσληψη της ευρωπαϊκής δραματολογίας σ' εκείνη τη φάση, λόγω των πολιτικών και ιστορικών διαταράξεων και έντονων διακυμάνσεων, δεν ήταν «ομαλή», όπως στην εποχή πριν («Θέατρο των ιδεών») και μετά (μεταπολεμική δραματολογία), αλλά αποσπασματική, χωρίς συνέχεια και συνέπεια, και με τον ίδιο τρόπο επηρέασε και την ντόπια δραματογραφία, αποσπασματικό, εφήμερο, δίχως συνέχεια και συνέπεια, όπως δείχνει άλλωστε η κυριαρχία του ιστορικού δράματος και της ηθογραφίας, ή από την άλλη του μελό και του βουλεβάρτου, και 2) πολλοί από τους δραματογράφους του Μεσοπολέμου ανήκουν όχι μόνο σε ένα αισθητικό και υφολογικό ρεύμα, δεν καλλιεργούν μόνο ένα είδος δραματικού έργου, αλλά σε διάφορες φάσεις της δημιουργίας τους, καμιά φορά και ταυτόχρονα, υπηρετούν διάφορα είδη και παράγουν διάφορες κατηγορίες δραματικών έργων, ώστε είναι αναπόφευκτες οι επαναλήψεις των ίδιων ονομάτων, ακόμα και έργων, σε διάφορες κατηγορίες της δραματογραφίας. Άλλωστε, – και το θέτω ως ερώτημα – δεν είμαι σίγουρος, αν η εξέταση του ρεπερτορίου με αυτόν τον τρόπο, τον «θεατρολογικό», μπορεί να διαχωριστεί με τρόπο γόνιμο από τη συνολική δραματολογική παραγωγή, άσχετα αν τα έργα έχουν παρασταθεί ή όχι, δηλαδή μια πιο «φιλόλογική» προσέγγιση, δεδομένου ότι ένα σημαντικό μέρος της δραματικής παραγωγής δεν έφτασε στη σκηνή ή δεν γράφτηκε καν για τη σκηνή – είναι η εποχή, όπου η ψαλίδα ανάμεσα στις θεατρικές παραστάσεις και τη δραματική παραγωγή ανοίγει πολύ, στη συνέχεια του παλαμικού «Για το δράμα, όχι για το θέατρο» (1907), που ήταν μαζί με τις θεατρικές ατυχίες της «Τρισεύγηνης» το προανάκρουσμα της αποξένωσης του δράματος «ποιότητας» από τη σκη-

νή. Αυτή είναι μια κατάσταση που εξομαλύνεται μόλις μετά το Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο, όταν υποχωρήσει το μουσικό θέατρο προς όφελος του θεάτρου πρόζας. Αυτό το γεγονός συνέβαλε και σε μια μερική αποκοπή του ελληνικού θεάτρου και δράματος από τις παγκόσμιες εξελίξεις, πράγμα έκδηλο σε όλους τους κλάδους του θεατρικού γίγνεσθαι.

Υπό αυτές τις συνθήκες κάθε σύνθεση για το ελληνικό θέατρο πρόζας του Μεσοπολέμου αντιμετωπίζει μια διττή δυσκολία: 1) πως δεν είναι καν αντιπροσωπευτικό για το σύνολο της θεατρικής κίνησης, όπου κυριαρχούσαν τα μουσικά είδη, και 2) ότι τα ρεπερτόρια των θιάσων δεν αντικαθρεφτίζουν παρά ένα μέρος μόνο της πραγματικής δραματικής παραγωγής. Υπάρχουν και δύο άλλες δυσκολίες: 1) οι –ισμοί, που στην προηγούμενη εποχή της belle époque είχαν ακόμα κάποια συνοχή και κάποιο αναγνωρίσιμο προφίλ, μετά τον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο διαλύονται και συμφύρονται, μεταλλάσσονται και μετασηματίζονται, γίνονται όλο πιο αποσπασματικοί και απροσδιόριστοι, πράγμα που συμβαίνει και στη λογοτεχνία, και οι ελληνικές εξελίξεις είναι ακόμα λιγότερο αντιπροσωπευτικές γι' αυτό που συμβαίνει στην Ευρώπη· και 2) η παραστατική τύχη των προηγούμενων ρευμάτων και κινημάτων συνεχίζεται και περιτλέει την κατάσταση κάποιας κατηγοριοποίησης των ρεπερτορίων, μαζί με τα «καλοφτιαγμένα» έργα του 19ου αιώνα και τους κλασικούς, Έλληνες και Ευρωπαίους. Κατ' αυτόν τον τρόπο η ανάλυση των ρεπερτορίων γίνεται πολύπλοκη, πράγμα που αντικαθρεφτίζεται και στις πηγές της εποχής, όπου επικρατεί συχνά πλήρης σύγχυση και αυθαιρεσία. Αυτό το γεννητικό τοπίο δε θα ξεκαθαρίσει εύκολα, παρά μόνο με αλληπάλληλες επόμενες εργασίες για το μουσικό θέατρο, για τη θεατρική κριτική, για την ιστορία του δράματος την εποχή εκείνη, οι οποίες θα ήταν χρήσιμο να συμβουλευτούν έργα για αναλύσεις ρεπερτορίων των θιάσων του Παρισιού, της Βιέννης, του Λονδίνου και της Νέας Υόρκης, για να εξαχθούν συγκρίσιμα συμπεράσματα.

Η εργασία τελειώνει με υποδειγματική συστηματικότητα: στον «Επίλογο» (σσ. 465 εξ.) που κωδικοποιεί τα συμπεράσματα των αναλύσεων, ακολουθούν οι «Πηγές» (σσ. 477 εξ.), πρωτογενείς: Εφημερίδες και περιοδικός Τύπος, θεατρικά έργα: Ελλήνων και ξένων, δευτερογενείς: ελληνόγλωσσες μελέτες (σσ. 497 εξ., όχι με πνεύμα εξαντλητικό), ξενόγλωσσες μελέτες (σσ. 500 εξ.), ένα ευρετήριο ονομάτων (σσ. 503 εξ.) και θεατρικών έργων (σσ. 523 εξ.). Το compact disc με το παραστασιολόγιο συγκεντρώνει γύρω στις 6.500 παραστάσεις, και παρακολουθεί, μέρα με την ημέρα, τη θεατρική κίνηση, αναγράφονται δίπλα στην ημερομηνία το έργο, ο συγγραφέας, η μετάφραση ή διασκευή, ο θίασος και το θέατρο. Κατ' αυτόν τον τρόπο γίνονται προσίτες και μερικές παράμετροι που συνήθως ξεφεύγουν από τα παραστασιολόγια: η διάρκεια των παραστάσεων, η συχνότητα των επαναλήψεων κτλ. Έτσι λοιπόν η στατιστική ανάλυση δεν περιορίζεται μόνο στα έργα (από τους 2.300 τίτλου 758 τουλάχιστον, το ένα τρίτο δηλαδή, αναλογούν σε έργα ευρωπαϊκού βουλεβάρτου, ενώ μόνο 100 έργα ανήκουν στην πρωτοπορία, 607 έργα είναι Ελλήνων συγγραφέων, δηλαδή το ένα τέταρτο), αλλά και στις επαναλήψεις: ο *Πειρασμός* του Ξενοπούλου παριστάνεται 29 φορές, οι *Φοιτηταί* 17, το *Φιντανάκι* 22 φορές, η *Δράκαινα* 12, *Μια νύχτα με ζωή* του Μελά 21, *Ο Καραγκιόζης* του Συναδινού 13, *Η δακτυλογράφος ζητεί θέαν* του Μωραϊτίνη 15 φορές, τα *Αρραβωνιάματα* 19 φορές. Αυτές οι τιμές χρειάζονται ακόμα μικροανάλυση, γιατί π. χ. ο Μελάς φρόντισε ο ίδιος με διάφορους τρόπους, για να παρασταθούν τα έργα του.

Αλλά αυτό ισχύει *mutatis mutandis* για όλη τη μονογραφία: αποτελεί μια πρώτη και χρήσιμη πλατφόρμα για περαιτέρω ενασχόληση. Ωστόσο διαφαίνεται ήδη μια γενική δυσκολία παρουσίασης του κεφαλαίου του Μεσοπολέμου στη θεατρική ιστορία: η αποσπασματικότητα και ασυνέχεια των «εξελίξεων», με σχεδόν μοναδικό άξονα τον βενετισμό, ενώ οι πραγματικοί γεωμετρισμοί έρχονται από το Εθνικό θέατρο και την πρώτη εμφάνιση του Κουν. Η εποχή του «Μεσο-πολέμου» είναι και για το ελληνικό θέατρο ένα μεσο-διάστημα, *interregnum*,

ανάμεσα σε δυο πιο συμπαγείς εποχές, τον μοντερνισμό στη χρονική φάση 1895-1922 και τις μεταπολεμικές εξελίξεις, όπου ο ομφάλιος λώρος με την Ευρώπη επανασυνδέεται σταδιακά και το νεοελληνικό έργο βρίσκει και πάλι το δρόμο στη σκηνή. Πρόκειται, εν κατακλείδι, για μια πρωτοποριακή σφιχτοδοουμένη, συστηματική μονογραφία, που θίγει πολλά και δύσκολα προβλήματα και προτείνει λύσεις, που θα αποτελέσουν τη βάση παραπέρα συζητήσεων.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

ΣΑΒΒΑΣ ΠΑΤΣΑΛΙΔΗΣ

Από την αναπαράσταση στην παράσταση. Σπουδή ορίων και περιθωρίων,

English summary, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2004, σσ. 359, πολλές εικ. ISBN 960-406-715-X.

Ο πολυγραφότατος καθηγητής στο Τμήμα Αγγλικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Θεσσαλονίκης και εκδότης πρακτικών συνεδρίων με ενδιαφέρον Σάββας Πατσαλίδης παρουσιάζει άλλον ένα τόμο με μελετήματά του, τα οποία, αυτή τη φορά, ανιχνεύουν σε κάποια χρονική αλληλουχία τις ρίζες της κλασικής avant-garde και τη μετάβασή της στο σύγχρονο δυτικό θέατρο, κεφάλαια, που στο σύνολό τους δια φωτίζουν σταθμούς της εξέλιξης αυτής και ψηλαφούν τα νήματα των παραδόσεων εκείνων που οδήγησαν στις performances και τον ασύλληπτο μορφολογικό πλούτο που παρουσιάζει το πρωτοποριακό θέατρο εδώ και μερικές δεκαετίες. Ο 20ός αιώνας είναι, κατά τον συγγραφέα, ο αιώνας των υπερβάσεων ορίων και περιθωρίων. «Κανένας αιώνας δεν έχει επιδείξει τόσες πολλές επανατοποθετήσεις ορίων και περιθωρίων όσο ο 20ός, ίσως γιατί κανένας δεν τον ξεπερνά σε ταχύτητα, σε δημοκρατικούς θεσμούς αλλά και σε μαζικές καταστροφές (δύο παγκόσμιοι πόλεμοι). Και το σημαντικότερο, κανένας δεν αγάπησε τόσο πολύ το πάντοτε νέο και καινούργιο όσο τούτος. Με αυτή την έννοια, δεν εκπλήσσουν οι αμέτρητες θεατρικές ετικέτες από το μοντερνισμό και μετά. Από τα χρόνια 1960-2000 θα μπορούσε κανείς να αναφέρει επιλεκτικά: θέατρο των εικόνων, εθνολογικό, φεμινιστικό, φυλετικό, στρουκτουραλιστικό, μετα-αποικιοκρατικό, μινιμαλιστικό, φορμαλιστικό, physical theatre, conceptual art, body art, performance art, walkabouts. Και κάτω από τη στέγη τους δεκάδες καλλιτέχνες, ο καθένας με τις δικές του μετακινήσεις κατά μήκος ή πέραν των ορίων: Grotowski, Kaprow, Schneemann, Cage, Cunningham, Forman, Wilson, Handke, Savary, Breuer, Valdez, Bené Fonteles, Joseph Beuys, Monstrous Regiment, Jan Fabre, Theatre of Mistakes, Laurie Anderson, Eric Bogosian και Whoopi Goldberg. Και πίσω από αυτούς να κρύβεται κάποιος πρώην 'παραβάτης' τύπου Artaud, κάποιος Duchamp, κάποιος Manet, κάποιος Jarry, κάποια Duncan, φουτουριστές και σουρεαλιστές ποιητές, performers και ζωγράφοι. Μια άκρως ενδιαφέρουσα και οριακή συγκατοίκηση, με την πρώτη πρωτοπορία του 20ου αιώνα να συναντά και να συνομιλεί με την τελευταία, τον πρωτογενή καπιταλισμό με τον ύστερο, την εποχή της βαριάς βιομηχανίας με την εποχή της υψηλής τεχνολογίας. Και όλες οι ερωτήσεις ξανά από την αρχή: τι είναι γραφή; Τι είναι κανόνας; Τι είναι όριο; Τι θεατρικότητα, τι παράσταση και τι performance; Ποιες οι σχέσεις θεατή και θεάματος;» (σ. 13).

Η διάρθρωση των κεφαλαίων του βιβλίου ακολουθεί σταθμούς της μετάβασης αυτής, που είναι ουσιαστικά μια ανατρεπτική διαδικασία των βασικών δομών και μορφών του συμβατικού δράματος και θεάτρου, όπως διαμορφώθηκε και εκδηλώθηκε έως τα τέλη του 19ου αι-