

σχίλος, όσο και ο Σοφοκλής την αναπτύσσουν και την αντιμετωπίζουν ανοιχτά: στον Ευριπίδη ενίοτε υπονομεύεται, ενίοτε προβάλλει καταλυτική. Ο μύθος ενσαρκώνει το δυναμικό του ανέκκλητου, ενώ αναβάλλει, μέσω της αμφισημίας, της πλάνης και της σύγκρουσης, την εκπλήρωσή του. Στο μύθο υπάρχει πάντοτε μια «προσομνή» νοήματος, είτε μεσοιστανικού είτε αντι-μεσοιστανικού - μάρτυς οι *Βάκχες*, μάρτυς ο ανώνυμος «Ευαγγελισμός» του μουσείου των Βρυξελλών, όπου, πίσω από την Παρθένο που λαμβάνει το μήνυμα του αγγέλου, υπάρχει μια εικόνα της σταύρωσης. / Αυτή η ανεκπλήρωτη προσδοκία γεννά την ελληνική τραγωδία και την καθιστά ανεξάντλητα ανοιχτή στις ανάγκες μας για κατανόηση [...]. Ωστόσο, ο μύθος και η στρατευσί του στο υπερβατικό είναι που γεννά, που επιβάλλει, την δυναμική της επανεμφάνισης, της επανάληψης (repetition: αυτό το «να ξαναζητάς») μέσα στον χρόνο.

Η άλλη κατεύθυνση, την οποία θα ήθελα να ερευνήσω, είναι αυτή που σκιαγράφησα αδρά σε ένα προηγούμενο κεφάλαιο: η υπόθεσή μου ότι οι κύριοι ελληνικοί μύθοι είναι εντυπωμένοι στην εξέλιξη της γλώσσας μας και ιδιαίτερα των γραμματικών μας. Εάν η διαίσθησή μου είναι σωστή, και εδώ όλα μένουν προς απόδειξη, όταν μιλάμε, μιλάμε με οργανικά υπολείμματα του μύθου. Εξ ου και η ενδημική παρουσία στην νοοτροπία και τον πολιτισμό μας του Οιδίποδα και της Ελένης, του «Ερωτα» και του «Θανάτου», του Απόλλωνα και του Διονύσου [...]. Αυτή την στιγμή οι άνθρωποι φαντάζονται, σκέφτονται, ζουν νέες «Αντιγόνες»: το ίδιο θα συμβαίνει και αύριο» (σσ. 468 εξ.).

Ο τόμος κλείνει με ένα ευρητήριο ονομάτων (σσ. 471-488) και ένα εικονογραφικό μέρος με αγγειογραφίες και φωτογραφίες από θεατρικές παραστάσεις. Συγχαρητήρια στους μεταφραστές για την προσεκτική δουλειά, συγχαρητήρια στον εκδοτικό οίκο Καλέντη, που εγκαινιάζει με το βιβλίο αυτό τη νέα σειρά «Μύθοι και λόγοι», και συγχαρητήρια, τέλος, στο Εθνικό Κέντρο Βιβλίου, που ενίσχυσε οικονομικά την έκδοση αυτή.

ΒΑΣΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

THOMAS P. FINN,

*Molière's Spanish Connection. Seventeenth-Century Spanish Theatrical Influence on Imaginary Identity in Molière.* New York etc., Peter Lang, 2001

(Currents in Comparative Romance Languages and Literatures, vol.81), σελ. 178, ISBN 0-8204-4121-X.

Η ενδιαφέρουσα αμερικανική μονογραφία για τις ισπανικές επιδράσεις πάνω στις κωμωδίες του Μολιέρου καλύπτει ένα σημαντικό κενό στη σχετική έρευνα, γιατί έως τώρα έχουν επισημανθεί μόνο οι ιταλικές του επιδράσεις, από την *comédie italienne* στο Παρίσι και την *commedia dell' arte* εν γένει, ενώ φαίνεται πιθανό, αν και δεν έχουμε άμεση απόδειξη, πως κατά τις 16χρονες περιπλανήσεις του με το θεατρικό του θίασο στη νότιο Γαλλία ήρθε σε επαφή και με το ισπανικό ρεπερτόριο της εποχής. Αυτό μπορεί να αποδειχθεί από τη συγγένεια μερικών από τους πρωταγωνιστές των κωμωδιών του, που έχουν ισπανικά πρότυπα, συγκεκριμένα ή και πιο γενικά. Γιατί μια από τις βασικές παραμέτρους της ισπανικής *comedia* του *siglo de oro* και το 17<sup>ο</sup> αιώνα είναι το παιχνίδι με τις ταυτότητες: ο κεντρικός ήρωας αλλάζει, μεταποιεί ή εν γένει χρησιμοποιεί πρόσκαιρα μια ψεύτικη κοινωνική ταυτότητα, μέσω με-

ταμψίσης, δήλωσης πως είναι άλλος κτλ., για να πετύχει κάποιον σκοπό· μόλις τον φτάσει γυρίζει στην αρχική του υπόσταση και η τάξη αποκαθίσταται. Αυτό το σχήμα ο Μολιέρος το χρησιμοποιεί με μια κάπως διαφορετική στοχοθεσία, με μια ενδοστρεφή διάσταση, ακόμα θα μπορούσε να πει κανείς, πως το χειρίζεται αντίστροφα: οι ήρωες του αλλάζουν κοινωνική ταυτότητα, αλλά πιστεύουν οι ίδιοι στην αλλαγή αυτή και κάνουν το παν, το κοινωνικό τους περιβάλλον να πιστέψει και εκείνο σ' αυτήν τη διαφορετική υπόσταση· το κοινωνικό περιβάλλον όμως εδώ δεν πειθείται, επιμένει στην αποκάλυψη της ψευδαίσθησης και της πλάνης του ήρωα, και στο τέλος «διορθώνονται» τα παιχνίδια περί αλλαγμένης ταυτότητας και η αλήθεια αποκαλύπτεται. Η ενδοστρέφεια της προσωπικής πεποίθησης, που αποδεικνύεται πλάνη, στην ισπανική κωμωδία ήταν η εξωστρέφεια της πλάνης των άλλων στην υπηρεσία κάποιου προσωπικού και συνάμα κοινωνικού σκοπού. Το θέμα θίγει ο συγγραφέας στην «Εισαγωγή» (1 εξ.): “Like Molière’s plays, *comedia* plots turn on how to deal with an individual who defies societal norms by adopting an identity outside of those sanctioned by the collectivity. The fact that most of these characters eventually comply with community standards leads some critics to believe that the *comedia* subscribes to and advocates conformity of the individual. Rejecting this totalizing view, other scholars reason that the reader/spectator cannot simply dismiss a character’s assumed persona or peculiar behavior as requisite comic relief, inserted solely to provoke laughter. Instead, this current of thought contends that these common *comedia* ruses are a subtle subversion of an oppressive society that disallows all identities not contained within a restricted sphere of acceptable categories” (σ. 1). Το σχήμα της ισπανικής κωμωδίας δεν μπορεί να περιοριστεί στη διαδικασία της αποκατάστασης μιας αταξίας, που προκαλούν οι προσποιούμενες αλλαγές ταυτότητας, να είναι δηλαδή απόλυτα ένα όργανο κοινωνικού και ηθικού ελέγχου, αλλά είναι ταυτόχρονα και ένα παιχνίδι πειραματικό, ανιχνευτικό, τι είναι έτοιμη η κοινωνία να δεχτεί, και τι πεδία ελεύθερης δημιουργίας και αυτοπραγμάτωσης του εαυτού υπάρχουν για το μεμονωμένο άτομο. “This study argues that Molière tended toward this latter view, seeing the *comedia* as a place of possibilities for exploration and experimentation with the notions of individual identity and that, as such, the *comedia* had tremendous impact on his theatre. The Spanish theatre’s numerous examples of characters disguised as or pretending to be someone else expand the very idea of what individual identity is, how it is created, and by whom. These issues are reworked and reinvigorated in Molière’s universe where the French playwright’s characters constantly attempt to reinvent themselves” (σ. 2). Στην ισπανική κοινωνία, την ιεραρχημένη και ανελαστική, με τους ισχυρούς θρησκευτικούς και κοσμικούς θεσμούς που επαγρυπνούν για την τήρηση της ηθικής και κοινωνικής τάξης, αυτό που χρησιμοποιείται ως τέχνασμα, για να κατορθώσει το άτομο κάποια αυτοπραγμάτωση, στο Μολιέρο γίνεται μια εσωτερική διαδικασία πλάνης, που στις ώριμες κωμωδίες παίρνει σχεδόν τραγικές διαστάσεις, και την οποία με κόπο το κοινωνικό περιβάλλον διορθώνει. Ενώ ο Ισπανός κωμωδιογράφος πειραματίζεται με λύσεις στα αδιέξοδα και διλήμματα μιας καταναγκαστικής κοινωνικής τάξης, ο Μολιέρος δίνει με τρόπο «ψυχοθεραπευτικό» πορτρέτα απολλίνουσας κοινωνικής συμπεριφοράς, που στα τέλος «θεραπεύονται» με τον ένα ή τον άλλο τρόπο. Ούτε το ισπανικό θέατρο ούτε το γαλλικό είναι πιστός καθρέφτης της κοινωνικής πραγματικότητας της εποχής (βλ. Β. Πούνχερ, «Ο Χρυσός Αιώνας και η πολιτική: Η τυραννοκρατία στο έργο Fuente Ovejuna του Lope de Vega. Ένα ερμηνευτικό πρόβλημα», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 95-138, σσ. 417-437 υποσημειώσεις, και του ίδιου, «Ο Μολιέρος και το γαλλικό θέατρο της εποχής του», στον ίδιο τόμο, σσ. 159-182). Ο μελετητής διατυπώνει τη διαφορά ως εξής: “The French playwright’s characters constantly struggle with the dilemma of how to create or promote their individual identities, how to set themselves apart

from the collectivity at large, while simultaneously seeking societal approval or recognition of the identity that makes them different. Conversely, many of the main characters in the *comedia* step outside of societal norms of identity only in order to correct the behavior of another who has already committed a more serious violation of the social code. This usually involves a young lady who has been seduced under the promise of marriage, only to be abandoned by her suitor. She then finds herself obliged to use disguise, trickery or both, in order to find and force her paramour to honor his promise, thus restoring order to society. Whereas Molière's heroes/heroines go to extremes to proclaim their differences, *comedia* protagonists are forced to be less than honest only to assure conformity to the social code" (σ. 2).

Το θέμα λοιπόν μοιάζει ενδιαφέρον, τόσο από ιστορική άποψη όσο και από δομική. Υπάρχει και μια άλλη αντίθεση: οι Ισπανοί ήρωες κατορθώνουν μέσω της προσποίησης την επίτευξη προσωπικών στόχων, που συνήθως συμπίπτουν με την αποκατάσταση της κοινωνικής τάξης· στον Μολιέρο οι ήρωές του, θύματα της δικής του προσποίησης, διαψεύδονται και αδυνατούν στο να πείσουν την κοινωνία για τη νέα τους ταυτότητα: δεν προσποιούνται, είναι, αλλά το Είναι τους είναι η ίδια η πλάνη. Αυτό είναι ένα θέμα τραγικό, και όντως μερικές κωμωδίες βαδίζουν σε τεντωμένο σκοινί ανάμεσα στο κωμικό και το τραγικό. Ποια ταυτότητα είναι πιο «σωστή», η κοινωνική ή η προσωπική; Η κωμωδία επιβάλει την επιβεβαίωση της κοινωνικής άποψης, της συλλογικής νόρμας, και τιμωρεί την ανυπακομή με τη γελοιοποίηση. Προς το τέλος ο Μολιέρος σαν να παίρνει όλο λιγότερο θέση στη διαμάχη αυτή. Ο Πιραντέλλο αργότερα θα είναι ανεπιφύλακτα υπέρ του ατόμου: πραγματικό είναι αυτό που ο καθένας μας θεωρεί πραγματικό. "Molière's genius lies in his unique ability to capture the *comedia* characters' carefree attitude of game-playing and infuse it into his universe where the stakes are higher, almost tragic. Molière's characters must face the destruction not only of their plans, but of themselves as well. Nonetheless, he rarely loses the comic tone despite serious implications for identity that lie beneath the surface laughter. Molière stages not so much a struggle between good and evil as a testing ground for the veracity or falsity of identity" (σ. 8).

Το πρώτο εισαγωγικό κεφάλαιο (σσ. 1 εξ.) δίνει μια και επιθεώρηση της έως τώρα κριτικής και μελέτης για το θέμα της ισπανικής *comedia* και του Μολιέρου, από την ειδική αυτή οπτική γωνία του παιχνιδιού των κοινωνικών ταυτοτήτων. Το δεύτερο κεφάλαιο, "Emulation and Competition: Franco-Iberian Political and Literary Exchange During Molière's Time" (σσ. 15 εξ.) εξετάζει από ιστορική άποψη τις πιθανότητες, ο Μολιέρος να έχει δει ισπανικές παραστάσεις ή να έχει γνωρίσει το ισπανικό ρεπερτόριο της εποχής. Τα στοιχεία που φανερώνονται είναι αποκαλυπτικά: στη νότια Γαλλία όχι μόνο ζούσαν ισπανόφωνοι Εβραίοι από το διωγμό του 1492, αλλά και ισπανόφωνοι μουσουλμάνοι από το διωγμό του 1609· σε μερικές πόλεις υπάρχουν και ισπανόφωνες ή μεικτές σκηνές, μετακινούμενοι ισπανικοί θίασοι έδωσαν παραστάσεις και βορείως των Πυρηναίων, κάμποσοι Γάλλοι θεατρικοί συγγραφείς διασκεύασαν ισπανικά έργα για τη θεματική τους, αρχίζοντας με τον Pierre Corneille, που μετά την επιτυχία του "Cid" (1637) διασκεύασε στο έργο "Le menteur" (1643) ένα ισπανικό πρότυπο, το "La Verdad sospechosa" του Alarcón, ενώ ανάμεσα στην πρώτη απόπειρα διασκευής ισπανικού προτύπου από τον Jean Rotrou του 1627 έως το θάνατο του Μολιέρου το 1673 αποδείχτηκαν ως τώρα 72 γαλλικά θεατρικά έργα ως ισπανικές διασκευές, και είναι πολύ πιθανό στη βιβλιοθήκη του Μολιέρου να βρίσκονταν και τυπωμένες συλλογές της *comedia*. Άνθρωποι που γνώριζαν τα ισπανικά υπήρχαν πολλοί στη Γαλλία.

Με το τρίτο κεφάλαιο μεταφερόμαστε in medias res, εξετάζοντας συγκεκριμένα παραδείγματα: "Reputation and Imaginary Identity in *Le menteur* and *La Verdad sospechosa*" (σσ. 23 εξ.). Το ισπανικό έργο του Ruis de Alarcón γράφτηκε ανάμεσα στο 1619 και το 1622, το

έργο του Corneille το 1637· υπάρχει δηλαδή κάποια «ταχύτητα» αφομοίωσης. Το κφάλαιο 4 στρέφεται ύστερα στον Μολιέρο, κρατώντας κάποια χρονολογική σειρά στις κωμωδίες του: “Failure and Legacy: *Les Précieuses ridicules*” (σσ. 41 εξ.)· η αγαπητή στην Ελλάδα ήδη του 19<sup>ου</sup> αιώνα κωμωδία γράφτηκε το 1659 και μιμείται, φαίνεται, το μανιεριστικό ύφος του Luis de Góngora (1561-1627), το λεγόμενο “culteranismo”. Το πέμπτο κεφάλαιο έχει τον τίτλο: “Expulsion and Conversion: *El Marido hace mujer, La Dama boba, L' École des maries* and *L' École des femmes*” (σσ. 55 εξ.). Οι αντιστοιχίες είναι οι εξής: «Το σχολείο των συζύγων» (1661) αντιστοιχεί στο πρώτο έργο του Antonio de Hurtado (1643), «Το σχολείο των γυναικών» (1662) στη μορφή της Agnès στην κωμωδία του Lope de Vega, “*La dama boba*” (1613). Το έκτο κεφάλαιο φέρνει μια άλλη αντιστοιχία: “Manipulating the Collective Imagination. *La Princesse d' Élide* and *El Desdén con el desdén*” (σσ. 77 εξ.). Εδώ η ταχύτητα πρόσληψης έχει αυξηθεί: η κωμωδία του Μολιέρο δίνεται το 1664 κατά τη διάρκεια των εορταστικών εκδηλώσεων στις Βερσαλλίες με τον τίτλο “*Plaisirs de l' Ile enchantée*”, που έδωσε ο Βασιλιάς Ήλιος προς τιμήν της μητέρας του Anna d' Austria και της γυναίκας του Maria-Theresa, και οι δύο ισπανικής καταγωγής, και το πρότυπο είναι μια κωμωδία του Augustin Moreto, που γράφτηκε το 1654. Το έβδομο κεφάλαιο προσθέτει ένα άλλο παράδειγμα, που δεν είναι τόσο σαφές: “Inconclusive Conclusions: *Marta la piadosa, Ta Traición en la amistad* and *Le Misanthrope*” (σσ. 93 εξ.). Δεν υπάρχει βάσιμη ένδειξη, ότι ο Μολιέρος γνώρισε την κωμωδία του Tirso de Molina (1614/15) και την άλλη του Maria de Zayas y Sotomayor (1628-32), αν και οι αναλογίες είναι χτυπητές. Τέτοιες αντιστοιχίες εξετάζει και το επόμενο κεφάλαιο: “Exposing Societal Complicity: *Dom Juan* and *El Burlador de Sevilla*” (σσ. 109 εξ.), όπου η γνωστή μορφή του αίθους καρδιοκατακτητή (1665) μοιάζει με τον πρωταγωνιστή του Tirso de Molina (1616-20, 1625). Επανερχεται η κωμωδία του Lope de Vega (1613) στο ένατο κεφάλαιο: “Forcing a Concession: *La Dama boba, Don Gil de las calzas verdes* and *Le Bourgeois gentilhomme*” (σσ. 131 εξ.). Η γνωστή κωμωδία του “Don Gil” είναι του Tirso de Molina (1615). Στο κεφάλαιο αυτό γίνεται και εκτενής αναφορά στην επίδραση της ισπανικής μουσικής και του χορού στα *comédie-ballets*, και οποία ανήκει ο «Αρχοντοχωριάτης».

Ακολουθεί ακόμα μια “Conclusion. Extending the Moment” (σσ. 149 εξ.). Ο συγγρ. βλέπει μια γραμμή, που οδηγεί από την ισπανική *comedia* στον Μολιέρο, και από κει στον Beaumarchais στα πρόθυρα της Γαλλικής Επανάστασης: το δίκαιο του ατόμου για την κοινωνική του ταυτότητα υπογραμμίζεται όλο πιο έντονα και επιβάλλεται τελικά στην επικρατούσα κοινωνική τάξη (Figaro). Ο Μολιέρος, στις όψιμες κωμωδίες του, βρίσκεται κάπου στη μέση· δεν οδηγεί τη σύγκρουση μεταξύ ατόμου και κοινωνίας στα άκρα, αλλά επίσης δεν την θεωρεί απλώς ένα παιχνίδι προς τέρψη όπως οι Ισπανοί. Με τις μεταμφιέσεις και τα μπερδέματα ποιος είναι ποιος δεν κινδυνεύει η κοινωνικής τάξη. “Identity that could be conjured out of the mere individual or collective will to believe, the idea that an illusory persona would not only be admitted, but deemed useful and, finally, accepted as a part of society; this is the trajectory we have followed in tracing Molière’s debt to the Iberian peninsula. Spanish protagonists fight fire with fire, that is, they contravene the norms of an ordered society in an ironic project to restore order. Yet, the potential for a new vision of the world is already present in the mere fact that the only way to make things right again is to commit the second wrong of reinventing oneself. The ostensibly definitive endings of the *comedia*, which seem to favor society’s prerogative to decide identity, cannot, however, erase the efforts of the individual to recreate him/herself. By manipulating the traditional signs by which others gage social station, wealth, sincerity and even gender, *comedia* characters take advantage of social stereotypes and prejudices to create a new persona, and in so doing, promote the idea that identity is a product of the imagination. While

the individual may be helpless to determine the criteria used to decide social roles, s/he can mold and rearrange those criteria to deceive the collectivity. Despite the illusion of order restored, Spanish protagonists have opened a Pandora's box of possibilities for the individual that society will not be able to contain" (σσ. 149 εξ.). Το ισπανικό θέατρο του «χρυσού αιώνα» επικαλείται και παρουσιάζει μια κοινωνική τάξη, η οποία δεν υπάρχει πια (το σύνδρομο του «Δον Κιχώτη» στο θέατρο, βλ. Β. Πούγχερ, «Ο Χρυσός Αιώνας και η πολιτική: Η τυραννοκρατία στο έργο *Fuente Ovejuna* του Lope de Vega», στον τόμο: *Ευρωπαϊκή Θεατρολογία*, Αθήνα 1984, σσ. 95-137), πειραματίζεται ωστόσο κρυφά, και μερικές φορές και πιο φανερά, με τις πιθανότητες ελευθερίας που ανοίγονται για το άτομο μέσα σε μια κοινωνία απολιθωμένων αρχών, που αποτελούν μια βιτρίνα, δεν ανταποκρίνονται όμως πια στην πραγματικότητα. Αλλιώς ο Μολιέρος: "While there is no strictly linear pattern to Molière's opus, we have seen that the French playwright would continually revisit the individual/society conflict, favoring individual autonomy with each play. Nonetheless there is never a decisive battle" (σ. 150). «Ever aware of the awesome power of the collectivity, Molière nevertheless instills his individual protagonists with an immense and durable resilience. Although they are nearly always defeated, and just as seldom converted, his work expose and analyse the constant, and sometimes painfully slow, progress of each individual as s/he resists society's efforts to dictate identity. It would seem the French playwright becomes more indulgent of his creations' idiosyncrasies as his career progresses. From the brusque and perhaps cruel ending of *Les Précieuses ridicules* to the melodic, almost harmonic, dénouement of *Le Bourgeois gentilhomme*, it is clear that an abrupt and definitive unmasking of the supposedly eccentric individual takes on a less prominent role in the work of Molière. He seems to become more and more satisfied to allow a truce between the individual and society rather than to insist upon a clear victory in the struggle for the right to create and determine "authentic" identity» (σσ. 151 εξ.). Είναι δύσκολο να αποφασίσει κανείς, σημειώνει στο τέλος ο συγγραφέας, αν αυτή η πιο συμβιβαστική θέση του Μολιέρου στις ώριμες κωμωδίες του, προέρχεται από την προσπάθειά του να αποφύγει τις περιπέτειες της πρώιμης καριέρας του ή απλώς να τέρψει πιο αποτελεσματικά το ακροατήριό του. Πάνω στη σκέψη αυτή βέβαια χωράει μια ολόκληρη συζήτηση για τους μηχανισμούς της κωμωδίας, γενικά και ειδικότερα στην εποχή του στη Γαλλία, τι θεωρείται κωμικό κτλ. Πάντως φαίνεται πως ο Μολιέρος αφομοίωσε από τους Ισπανούς τον έτοιμο μηχανισμό του πρόσκαιρου μασκαραμέματος, όπου στο τέλος η προσωπίδα ρίχνεται και η αλήθεια (η πραγματική ταυτότητα) αποκαλύπτεται: πήρε την πεταμένη μάσκα και της έδωσε νέα ζωή: οι πρωταγωνιστές του δεν παίζουν κάποιο θέατρο προς την κοινωνία, αλλά παίζουν θέατρο προς τον εαυτό τους, θέατρο που θεωρούν πραγματικότητα. Ως εδώ θα ήταν το πορτρέτο ενός αξιολάτρητου ιδιοτροπου, λίγο τρελού: αλλά αυτός προσπαθεί επίμονα να επιβάλλει και στην κοινωνία το θέατρό του. Σ' αυτή τη μάχη χάνει, η πλάνη του φανερώνεται και το θέατρό του αποδεικνύεται ως απάτη που έπραξε πάνω στο εαυτό του, «εαυτονεξαιτατώμενος». Για το ποιος έχει δίκαιο, ο Μολιέρος κρατάει ολοένα περισσότερο ουδέτερη στάση, δίνοντας στην κωμωδία τις υπέροχες αυτές τραγικές νότες, που δηλώνουν το φιλοσοφημένο βάθος.

Η ενδιαφέρουσα αυτή μελέτη τελειώνει με την πλούσια βιβλιογραφία (σσ. 153 εξ.) και ένα ευρετήριο (σσ. 174 εξ.). Η συζήτηση στηρίζεται κυρίως σε καινούργια αμερικανική (και λιγότερο ευρωπαϊκή) βιβλιογραφία πάνω στο Μολιέρο και την ισπανική *comedia*. Δίνω μερικά πρόσφατα παραδείγματα για ενημέρωση: P. Dandrey, *Molière ou l'esthétique du ridicule*, Paris 1992· G. Défaux, *Molière, ou les métamorphoses du comique: la comédie morale au triomphe de la folie*, Lexington, 1980· St. Fleck, *Music, Dance, Laughter: Comic Creation in Molière's Comedy-Ballets*, Paris 1995· J. F. Gaines, *Social Structures in Molière's Theater*, Columbus,

Ohio 1984· H. Knutson, *Molière: An archetypical Approach*, Toronto 1976· R. D. Lalande, *Intruders in the Play World: The Dynamics of Gender in Molière's Comedies*, London 1996· Ch. Mazouer, *Molière et ses comédies-ballets*, Paris 1993· D. L. Drysdall, "Molière and Spain: A Bibliographical Survey", *AUMLA: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association* 39 (1973), σσ. 94-112· C. Larson, *Language and the Comedia: Theory and Practice*, London 1991· C. McDonald, "The Semiotic of Disguise in Seventeenth-Century Spanish Theater", *Journal of Literary Studies/Tydskrif Vir Literaturwetenskap* 1 (1985), σσ. 57-77· M. McKendrick, *Theatre in Spain: 1490-1700*, New York, Cambridge UP 1989· A. Stoll/D. Smith (eds.), *The Perception of Women in Spanish Theatre of the Golden Age*, London 1991.

ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

CIANE FERNANDES,

*Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater. The Aesthetics of Repetition and Transformation*. With a Foreword by RoseLee Goldberg and a Preface by Susanne Schlicher, New York etc., Peter Lang 2001 (New Studies in Aesthetics 34), σελ. XIX + 147, 9 ευ., ISBN 0-8204-5251-3.

Τι ωραίο βιβλίο! Μια Βραζιλιάνα χορεύτρια, μαθήτρια της Bausch, και καθηγήτρια των performing arts στη Βραζιλία, αναλύει παραστάσεις της ιδρύτριας του Wuppertaler Tanztheater, το οποίο παίζει σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση του σύγχρονου χορού και συνδέει τις ιδιότυπες χορογραφίες της με την ιστορία του ευρωπαϊκού και αμερικανικού μπαλέτου και τη θεωρία, χρησιμοποιώντας κυρίως ψυχαναλυτικές μεθόδους. Αυτό γίνεται όμως με έναν τόσο μη-ακαδημαϊκό, απλό και διεισδυτικό τρόπο, λιτό και απέριπτο, ουσιαστικό και σύντομο, «χορευτικό» θα έλεγα, που παρασέρνει και τον αναγνώστη σε αρμονικές κινήσεις του νου και της ψυχής. Το λέει άλλωστε η αφιέρωση: "To those who have danced this and so many other creations with me. Including you, reader". Είναι μια από τις εντυχείς στιγμές της πραγματικής σύζευξης επιστήμης και τέχνης. Οι ευαίσθητες και ακριβείς περιγραφές και οι συνεντεύξεις συνδυάζονται με θεωρητικούς προβληματισμούς: κάθε τι τεκμηριώνεται αμέσως με πηγές ή παραπομπές σε ειδικευμένες μελέτες και η βιβλιογραφία είναι πλούσια και ενημερωμένη. Αυτές τις χάρες υπογραμμίζει και ο πρόλογος της RoseLee Goldberg από το Πανεπιστήμιο της Νέας Υόρκης (συγγραφέας της μονογραφίας *Performance Art: From Futurism to the Present*, που βγήκε το 2001 στη δεύτερη έκδοση), ενώ η Susanne Schlicher από το Πανεπιστήμιο του Αμβούργου τονίζει την κληρονομιά και την εξέλιξη του γερμανικού Ausdruckstanz (εξπρεσιονιστικός χορός) από τις αρχές του αιώνα έως σήμερα, που διακόπηκε από το ναζιστικό καθεστώς και βρήκε συνέχεια κυρίως στην Αγγλία και τη Αμερική, λιγότερο στην ίδια τη Γερμανία. Η Bausch είναι μάλλον μια εξαιρεση.

Η ιδιοτυπία των χορογραφιών της Pina Bausch, που σήμερα ανήκουν πλέον στην ιστορία, γιατί σημαδεύουν βασικά τις δεκαετίες 1970 και 1980, βασίζονται, όπως έχει τονιστεί πολλές φορές στη βιβλιογραφία, κυρίως στην επανάληψη και τη μεταμόρφωση (βλ. σε επιλογή: S. Schlicher, *TanzTheater, Traditionen und Freiheiten*, Hamburg 1987, J. Schmidt, *Tanzen gegen die Angst: Pina Bausch*, München 1998, N. Servos / G. Weigelt, *Pina Bausch Wuppertaler Dance*