

# PARABASIS

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

VOLUME 14/1

ΤΟΜΟΣ 14/1

# ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών



Scapino

Cap. Zerbino

ATHENS 2016



COVER PAGE

Figures from the collection *Balli di Sfessania*  
of Jacques Callot (ca. 1662)

Source: *Θέατρο. Δίμηνη Θεατρική Επιθεώρηση* 22  
(July-August 1965), p. 28-29









PARABASIS

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Volume 14/1

ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Τόμος 14/1



*Παράβασις· τοῦτο λέγεται παράβασις, ἅπερ ἔλεγον ἐπιστρέφοντες οἱ χορευταὶ πρὸς τοὺς θεωμένους. ἔστι δὲ ὁ τρόπος, ὅταν καταλιπὼν τὰ ἐξῆς τοῦ δράματος ὁ ποιητὴς συμβουλευῆ τοῖς θεωμένοις ἢ ἄλλο ἐκτὸς λέγῃ τι τῆς ὑποθέσεως. Παράβασις δὲ λέγεται, ἐπειδὴ ἀπήρτηται τῆς ἄλλης ὑποθέσεως, ἢ ἐπεὶ παραβαίνει ὁ χορὸς τὸν τόπον. ἔστᾱσι μὲν γὰρ κατὰ στοῖχον οἱ πρὸς τὴν ὀρχήστραν ἀποβλέποντες· ὅταν δὲ παραβῶσιν, ἐφεξῆς ἐστῶτες καὶ πρὸς τὸ θέατρον ἀποβλέποντες τὸν λόγον ποιοῦνται.*



# PARABASIS ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Journal of the  
Department of Theatre Studies  
University of Athens

Επιστημονικό Περιοδικό  
Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Πανεπιστημίου Αθηνών

Volume 14/1

Τόμος 14/1

M.I. ALEXIADIS

Μ.Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

S. FELOPOULOU

Σ. ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

C. LUCIANI

Κ. ΛΟΥΤΣΙΑΝΙ

C. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Χ. ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

W. PUCHNER

Β. ΠΟΥΧΝΕΡ

BOOK REVIEWS

ΒΙΒΛΙΟΚΡΙΣΙΕΣ

SUMMARIES

ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

THE AUTHORS OF THE VOLUME

ΣΥΓΓΡΑΦΕΙΣ ΤΟΥ ΤΟΜΟΥ

DISSERTATIONS

ΔΙΔΑΚΤΟΡΙΚΕΣ ΔΙΑΤΡΙΒΕΣ

NATIONAL AND KAPODISTRIAN  
UNIVERSITY OF ATHENS  
DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES

ΕΘΝΙΚΟ ΚΑΙ ΚΑΠΟΔΙΣΤΡΙΑΚΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ ΑΘΗΝΩΝ  
ΤΜΗΜΑ ΘΕΑΤΡΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ATHENS 2016

ΑΘΗΝΑ 2016



## PARABASIS

Journal of the Department of Theatre Studies of the  
National and Kapodistrian University of Athens

### Editorial Board

Minas I. Alexiadis, Alexia Altouva, Kaiti Diamantakou-Agathou, Spyros A. Evangelatos, Sofia Felopoulou  
Konstantza Georgakaki, Grigoris Ioannidis, Anna Karakatsouli, Platon Mavromoustakos, Kyriaki Petrakou,  
George P. Pefanis, Walter Puchner, Ioanna Remediaki, Chrysothemis Stamatopoulou-Vassilakou, Eva  
Stefani, Manos Stefanidis, Evanthia Stivanaki, Anna Tabaki, Gogo K. Varzelioti, Iosif Vivilakis

Director: Walter Puchner

Editor: Gogo K. Varzelioti

Address: Department of Theatre Studies  
Faculty of Philosophy  
University Campus  
15784 Athens

*Parabasis* publishes only scientific articles promoting in a definite way concrete research topics  
concerning the area of history and theory of theatre and drama.

Contributions and reviews in English, French, German and Italian should be sent to the above address  
and the electronic address [wpochn@theatre.uoa.gr](mailto:wpochn@theatre.uoa.gr) (prof. Walter Puchner).

The edition performed with the financial support of the Foundation Kostas and Eleni Ourani

© Copyright: Department of Theatre Studies of the  
National and Kapodistrian University of Athens

Pagination - Printing: Papadakis Bros LTD, tel.: 210 3631298

## ΠΑΡΑΒΑΣΙΣ

Επιστημονικό Περιοδικό  
του Τμήματος Θεατρικών Σπουδών  
Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Συντακτική Επιτροπή

Μηνάς Ι. Αλεξιάδης, Αλεξία Αλτουβά, Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη, Ιωσήφ Βιβλάκης, Κωνσταντζίνα Γεωργακάκη, Καίτη Διαμαντάκου-Αγάθου, Σπύρος Α. Ευαγγελάτος, Γρηγόρης Ιωαννίδης, Άννα Καρακατσούλη, Πλάτων Μαυρομούστακος, Κυριακή Πετράκου, Γιώργος Π. Πεφάνης, Βάλτερ Πούχνερ, Ιωάννα Ρεμεδιάκη, Χρυσόθεμις Σταματοπούλου-Βασιλάκου, Εύα Στεφανή, Μάνος Στεφανίδης, Εβανθία Στιβανάκη, Άννα Ταμπάκη, Σοφία Φελοπούλου

Διευθνήτης: Βάλτερ Πούχνερ

Επιμελήτης έκδοσης: Γωγώ Κ. Βαρζελιώτη

Διεύθυνση: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
Φιλοσοφική Σχολή  
Πανεπιστημιούπολη Ιλισίων  
15784 Αθήνα

Η *Παράβασις* δημοσιεύει μόνο επιστημονικές μελέτες που προάγουν με τρόπο σαφή συγκεκριμένα θέματα της θεατρολογικής έρευνας, κυρίως γύρω από την ιστορία και θεωρία του νεοελληνικού θεάτρου.

Αποστολή χειρογράφων και βιβλιοκρισιών στην παραπάνω διεύθυνση και στην ηλεκτρονική διεύθυνση [wpochn@theatre.uoa.gr](mailto:wpochn@theatre.uoa.gr) (καθ. Βάλτερ Πούχνερ).

Η έκδοση πραγματοποιείται με την οικονομική ενίσχυση του Ιδρύματος Κώστα και Ελένης Ουράνη

© Copyright: Τμήμα Θεατρικών Σπουδών  
του Εθνικού και Καποδιστριακού Πανεπιστημίου Αθηνών

Σελιδοποίηση - Εκτύπωση: «Στοιχειάγρα» Αφοί Εμμ. Παπαδάκη ΕΠΕ, τηλ.: 210 3631298

ISSN 2241-7001

## CONTENTS

### STUDIES

- Sofia Felopoulou,  
L'adaptation au théâtre: les emprunts qui créent l'originalité scénique ..... 9
- Walter Puchner,  
Theater und Topos. Theaterwissenschaft im kleinen Maßstab ..... 23
- Minas I. Alexiadis,  
Back to the beginning: Orpheus's tale in opera ..... 39
- Cristiano Luciani,  
Giostre nella letteratura eptanesia: il caso dell' *Ευγένια* di Montselese  
(XVII sec.) ..... 49
- Christina Oikonomopoulou  
Sony Labou Tansi ou la dramaturgie africaine francophone à l'extrême:  
bref bilan vingt ans après sa mort ..... 59

### BOOK REVIEWS

- ♦ Giorgos P. Pefanis, *Η λάμψη του χρήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από την Κρητική Αναγέννηση στην αυγή του 21ου αιώνα* [Der Glanz des Geldes in der neugriechischen Literatur. Von der kretischen Renaissance bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts], Athen, Ouranis-Stiftung 2014 ..... 73
- ♦ Grigoris Ioannidis, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά των θιάσων* [Ausländische Autoren auf dem griechischen Theater (1956-1967). Aus der Sicht der Theatertruppen], Athen, Herodot-Verlag 2014 ..... 74
- ♦ Alexia Altouva, *Το φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα* [Das Phänomen des weiblichen Starwesens in Griechenland im 19. Jahrhundert], Athen, Herodot-Verlag 2014 ..... 76
- ♦ Leonidas Galazis, *Ποιητική και ιδεολογία στο κυπριακό θέατρο (1869-1925)* [Poetik und Ideologie im zypriotischen Theater (1869-1925)], Nicosia, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού 2012 (Μελέτες για το Νεότερο και Σύγχρονο Κυπριακό Πολιτισμό 1) ..... 78
- ♦ Gonda Van Steen, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford, Oxford University Press 2015 ..... 80
- ♦ Marzia Maino, *Con gli occhi della luce. Fonti di formazione, teoria e prassi nella poetica teatrale di Mariano Fortuny*, Padova, Cleup / Coop. Libreria Editrice Università di Padova 2014 ..... 85
- ♦ Eva Stehlíková, *Ancient Greek and Roman Theatre*, Brno, Masarykova univerzita 2014 ..... 87



---

♦ Evangelia K. Mimidou, <i>Ευριπίδης: Η εικονογραφία των έργων του</i> [Euripides: Die Ikonographie seiner Werke]. Wissenschaftliche Edition: Georgia Xanthaki-Karamanou, Athen, Papazisis-Verlag 2013 .....	90
♦ Vaso Barbousi, <i>Η τέχνη του χορού στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Σχολή Πράτσικα: ιδεολογία – πράξη – αισθητική</i> (Die Kunst des Tanzes in Griechenland im 20. Jahrhundert. Die Schule von Koula Pratsika: Ideologie – Praxis – Ästhetik), Athen Gutenberg 2014 .....	92
SUMMARIES / ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ.....	97
THE AUTHORS OF THE VOLUME .....	101
DISSERTATIONS OF THE DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES.....	103
Aphrodite Dimopoulou, <i>The reception of the 20th century English playwrights in Greece 1945-2000</i> .....	103

SOPHIA FELOPOULOU

L'ADAPTATION AU THÉÂTRE : LES EMPRUNTS QUI CRÉENT  
L'ORIGINALITÉ SCÉNIQUE

« Tout ce qui est jamais advenu en ce bas monde a déjà été réécrit de certaines de fois et personne n'a jamais songé à vérifier ce qui s'était passé en réalité »,<sup>1</sup> affirme avec certitude Jacques à son maître, ce dernier indigné que quelqu'un ait osé reprendre leur histoire, et effrayé en même temps que les spectateurs prennent cette nouvelle version comme la véritable. Milan Kundera, dans sa pièce *Jacques et son maître*, d'où la citation, affirme son autosarcasme quand le maître accuse les *voleurs* de la propriété intellectuelle, et défend son droit à la libre expression et à l'imagination créatrice, en réécrivant le roman de Denis Diderot *Jacques le fatalise et son maître*.

La forme de la réécriture, vieille comme le monde, se renouvelle sans cesse et se présente à nos jours fraîche et toute vivante. Kundera fait pourtant une distinction entre la réécriture, qu'il appelle variation, et l'adaptation. Pour lui, l'adaptation imite le prototype, elle est le plus souvent une « réduction » et l'auteur n'est qu'un *copiste*. Au contraire, la variation n'est pas une imitation, l'auteur se sert d'une œuvre existante ou emprunte un thème et en fait sa propre histoire.<sup>2</sup> Or le nouveau texte est original, marqué par le style, l'imagination et la fantaisie de son créateur.

La question de l'imitation a aussi préoccupé Antoine Vitez, le metteur en scène qui affirmait surtout sa condition d'auteur, de « poète » plutôt, puisqu'il assimilait « auteur » à producteur de texte et à celui qui « augmente » qui « fait croître ».<sup>3</sup> Parlant à propos de sa première *Électre*, celle de 1966, et du théâtre antique,<sup>4</sup> il jugeait l'adaptation impossible, ne voyant en elle qu'une reconstitution fidèle ou

<sup>1</sup> Milan Kundera, *Jacques et son maître*, Folio, Paris 1981, p. 98.

<sup>2</sup> Kundera, « Introduction à une variation », *Jacques et son maître*, p. 20-12.

<sup>3</sup> Nathalie Léger, « Introduction », Antoine Vitez, *Antoine Vitez* (introduction et choix de textes N. Léger), Actes Sud-Papiers, Arles 2006, p.6.

<sup>4</sup> Vitez identifiait la réécriture du texte antique à sa mise en scène. Pour Patrice Pavis la mise en scène des classiques se fait d'habitude selon la *reconstitution archéologique*, l'*historicisation* (le contraire de la précédente. Elle cherche à retrouver dans la fable une histoire qui nous concerne directement, en adoptant à nos besoins les situations, les personnages, les conflits),

la *récupération* du texte comme matériau brut (actualisation, modernisation, adaptation, réécriture), la *mise en scène des sens possibles* (elle cherche à ouvrir le texte à une pluralité des lectures qui se contredisent, se répondent et refusent de se ramener à un sens global final), la *mise en voix* (systématisée par Copeau et Jouvet, puis par Vitez, elle évite toute interprétation *à priori* du texte pour se concentrer dans la facture langagière, rhétorique et vocable de celui-ci. Elle suggère aux acteurs de s'approcher du rôle à partir de la lecture « respirée » et rythmique du texte), le *retour au mythe* (la négation à l'historicisation, à la récupération et à la mise en voix), Patrice Pavis, *Analyse des spectacles*, Armand Colin, Paris 2012, p. 222-223.

une nouvelle pièce, à l'imitation de l'hypotexte, à savoir une actualisation. Mais l'actualisation est, selon lui, une démagogie ingénue qui finalement nie l'Histoire.<sup>5</sup> Vitez refuse l'adaptation qui transforme le roman en pièce et opte pour le « théâtre-récit », où le matériau romanesque fasse l'objet de coupes ou d'un montage.<sup>6</sup>

Il semble qu'aujourd'hui on n'insiste pas beaucoup sur ces différences ; en ce qui concerne le théâtre, Patrice Pavis entre autres soutient que « adapter, c'est réécrire entièrement le texte considéré comme simple matériau »<sup>7</sup> et Anne-Françoise Benhamou appelle « adaptation, au théâtre, toute transformation d'un texte non dramatique [...] en texte pour la scène » qui peut aller « du plus grand désir de fidélité à la réinvention affirmée ».<sup>8</sup> Pour les deux, adaptation et réécriture sont des termes synonymes, aussi bien au niveau intergénérique (changement d'un genre à l'autre) qu'au niveau intragénérique (transposition ou réécriture dans le même genre),<sup>9</sup> donnant naissance, même s'il n'y a pas de modification, à un texte dramatique nouveau, approprié, le plus souvent, à un lieu scénique précis, et ayant un regard particulier sur l'utilisation de tous les matériaux de la représentation théâtrale, y compris le contact avec les spectateurs. La composante de la réception liée au rôle que va jouer le public peut déterminer la conception qui est à la base du spectacle. André Helbo souligne qu'il n'y a pas « d'adaptation sans point de vue réceptionniste qui intègre la reconnaissance du fait adaptatif et la posture d'observateur ».<sup>10</sup> La reconnaissance, selon Helbo, présuppose « une ressemblance avec l'œuvre originale, mais implique aussi une différence spécifique : l'œuvre adaptée ne s'identifie pas à l'original »,<sup>11</sup> ce qui nous permet de constater que pour les théoriciens, mentionnés plus haut, tous les cas d'adaptation ou de réécriture sont finalement considérés comme une *recréation*.<sup>12</sup>

La production théâtrale athénienne, marquée par un nombre disproportionné de scènes et de compagnies, par rapport à la population et aux visiteurs de la ville, compte dans son répertoire beaucoup de pièces issues d'un autre genre que le théâtre, ainsi que beaucoup de *relectures* et de *reprises* dans une optique nouvelle. L'originalité – le vocable avec tous les sèmes : fraîcheur et nouveauté, personnalité, élément original, excentricité – semble être le mot clé pour grand nombre de ces spectacles ; le but de l'étude sera de la détecter et de l'analyser, à travers une

<sup>5</sup> Vitez, « À propos d'*Électre* », Antoine Vitez, p. 30-41. Racine, Molière, Brecht ont écrit une nouvelle pièce à l'imitation de l'ancienne. Sartre a actualisé les *Troyennes* d'Euripide – un mauvais exemple pour Vitez ; Vitez, *Écrits sur le théâtre 2*, POL, Paris 1995.

<sup>6</sup> Antoine Vitez, *Le Théâtre des Idées*, Gallimard, Paris 1991, p. 204.

<sup>7</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Armand Colin, Paris 2004, « Adaptation ».

<sup>8</sup> Anne-Françoise Benhamou, Michel Corvin (éd.),

*Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, Paris 1995, « Adaptation ».

<sup>9</sup> Les deux niveaux seront examinés dans la présente étude.

<sup>10</sup> André Helbo, *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Armand Colin, Paris 1997, p. 30. L'auteur se réfère ici à l'adaptation du théâtre à l'écran, cependant sa remarque me semble valable pour toute sorte d'adaptation.

<sup>11</sup> *Ibid.*

<sup>12</sup> Le terme est utilisé par Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, « Adaptation ».



variété d'exemples de la dernière décennie, émanant de la poésie, du roman, de la nouvelle et du cinéma. L'esthétique du spectacle, la *matérialité* et *corporéité*, la façon dont le nouveau texte est traité, l'adoption des formes de *main-stream*, seront pris en considération dans notre préoccupation théorique.

Comme on pouvait s'y attendre, le roman et la nouvelle l'emportent sur la poésie, l'essai et les autres arts, et la remarque d'A.-F. Benhamou, que le théâtre aujourd'hui cherche à se ressourcer dans le roman, comme au XIX<sup>e</sup> siècle,<sup>13</sup> s'applique à perfection dans le cas grec. Le choix du roman pourrait s'expliquer tout d'abord pour des raisons d'organisation – la fiction, les personnages, la situation spatio-temporelle sont données – et de réception, le roman concernant toujours un public fortement majoritaire à celui du théâtre et de la poésie. Le fait qu'on assiste depuis très longtemps à une *dédramatisation* du théâtre, à une *hybridation* et à son rapprochement à la forme romanesque rend toute naturelle l'irruption du roman sur le plateau.<sup>14</sup>

Le roman grec et la nouvelle sont assidûment présents sur la scène; Alexandros Papadiamantis et Grigorios Xenopoulos figurent dans la liste des auteurs les plus adaptés par des metteurs en scène « traditionnels » et « modernes »,<sup>15</sup> parmi les seconds Stathis Livathinos pour *Φόνισσα*<sup>16</sup> de Papadiamantis – adaptation du poète et traducteur Stratis Paschalis – au Théâtre de la Rue Kefallinias, en novembre 2011, Roula Pateraki pour *Κόκκινος Βράχος* (*Kokkinos Vrachos*), en décembre 2011 au Théâtre National – Akis Vloutis a contribué à l'adaptation<sup>17</sup> – et Mona Kitsopoulou pour *Χαίρε Νύμφη* (*Chaire Nymphi*),<sup>18</sup> en novembre 2012 au Théâtre d'Art Karolos Koun, œuvres de Xenopoulos, toutes les deux.<sup>19</sup> Emmanouil Roïdis

<sup>13</sup> Benhamou, *Dictionnaire encyclopédique*.

<sup>14</sup> L'explication d'ordre financier, selon laquelle avec les classiques on évite l'écueil des droits d'auteurs, serait facile et arbitraire.

<sup>15</sup> La distinction se fait d'après l'empreinte de l'œuvre global des metteurs en scène, mais elle ne serait pas valide pour leurs mises en scène mentionnées ici.

<sup>16</sup> Al. Papadiamantis, *Les petites filles et la mort*, tr. Michel Saunier, Actes Sud, Arles 2003.

<sup>17</sup> *Κόκκινος Βράχος* (*Red Roc*), nouvelle écrite en 1905, a été adapté pour la scène par Xenopoulos en 1908, d'après la demande de l'actrice Kyveli. Le titre de la pièce porte le nom de l'héroïne, *Fotini Sandri*. En 1949 la nouvelle est adaptée pour le cinéma, par Grigoris Grigoriou, avec le même titre, *Κόκκινος Βράχος*. Pateraki et Vloutis ont utilisé la nouvelle, la pièce et l'autobiographie de l'auteur.

<sup>18</sup> Il s'agit de l'adaptation du roman *Κατήφορος* (*Décadence*) de Xenopoulos, faite par lui-même, un drame en deux actes avec Prologue, créé pour

la fille de Kyveli, Alikí, en 1930. Kitsopoulou a intégré dans la pièce de Xenopoulos ses propres textes ainsi que des extraits de Sarah Kane.

<sup>19</sup> Du côté des metteurs en scène « traditionnels », on pourrait mentionner la mise en scène de Sotiris Hatzakis au Théâtre National, en octobre 2014, du roman *Μυστικοί αρραβώνες* (*Fiançailles secrètes*) de Xenopoulos dont l'adaptation a été confiée à l'auteur dramatique Akis Dimou. Akis Dimou a adapté aussi le roman de Konstantinos Christomanos, *Κερένια κόκκλα* (*Poupée de cire*); la nouvelle pièce porte le titre *Το αίμα που μαράθηκε* (*Le sang fané*) est a été présentée par la jeune compagnie «Όχι παίζουμε» en octobre 2007, dans la mise en scène de Giorgos Sahinis. Quelques années avant, Dimou avait écrit *Marguerite Gautier voyage ce soir*, une réécriture du roman d'Alexandre Dumas fils, *La Dame aux camélias*, un exercice de style, suivant ses propres paroles, sur la forme classique du roman sentimental, qui focalise sur la vraie histoire de Dumas avec Ma-

avec *La Papesse Jeanne*,<sup>20</sup> adaptée et mise en scène par Sotiris Hatzakis en mars 2008 au Théâtre Régionale de Patras,<sup>21</sup> puis par Dimitris Mavrikios au Festival d'Athènes en 2014 et en 2015 (version complète),<sup>22</sup> Kostas Takhtsis et *Le troisième anneau*, mis en scène par Stamatis Fassoulis, qui a fait l'adaptation avec la collaboration du poète et homme de lettres Thanassis Niarchos,<sup>23</sup> Pavlos Matessis, *L'enfant de chienne*,<sup>24</sup> Michalis Karagatsis, *La Grande chimère*,<sup>25</sup> et Dimitris Dimitriadis, *Je meurs comme un pays*, adapté et mis en scène par Michael Marmarinos,<sup>26</sup> bien que moins souvent à l'affiche que Papadiamandis et Xenopoulos, ont connu un grand succès.

Parmi les écrivains étrangers, la prédilection pour les Russes ne doit pas surprendre non plus, dont Fiodor Dostoïevski s'avère le préféré des Grecs : *L'Idiot* monté par Stathis Livathinos en 2007, dans le cadre de la Scène Expérimentale, faisait salle pleine, pendant deux ans, au Théâtre National et sera repris en 2012 au Théâtre Acropole.<sup>27</sup> La même année, 2007, Lefteris Voyatzis a présenté l'adaptation de la nouvelle *La Douce*, dans sa petite salle du Théâtre de la Rue Cyclades. *Les Démons*, mise en scène de Stavros Tsakiris, d'après l'adaptation d'Albert Camus, au Synchrono Teatro, en 2013, *Le Double* en 2014, mis en scène et adapté par Efi Birba au Théâtre Roes, *Les Frères Karamazov* au printemps 2015, au Théâtre d'Art Karolos Koun, mise en scène de Natacha Triantafylli et adaptation de Dionyssi Kapsalis,<sup>28</sup> *Crime et Châtiment*, en octobre 2015, au Teatro

rie Duplessis. La pièce, mise en scène par Antonis Kalogridis, a été présentée pendant deux saisons, 2003-2005.

<sup>20</sup> Emmanouïl Roïdis, *La Papesse Jeanne*, trad. Alfred Jarry, Actes Sud, Arles 1993.

<sup>21</sup> Thanassis Agathos, « *La Papesse Jeanne* : du roman de Roïdis à l'adaptation théâtrale de Hatzakis » (en grec), *Parabassis* 10 (2010), p. 17-26. Nombreuses sont les adaptations de *Papesse Jeanne*, Evanthia Stivanaki, « Introduction », Dimitris Mavrikios, *Papissa Ioanna. À la recherche de l'héroïne de Roïdis* (en grec), Ekdosis Eurasia, Athènes 2015, p. 12-16.

<sup>22</sup> En décembre 2012, la nouvelle de Roïdis, *Ψυχολογία συριανού συζύγου* (*Psychologia syrianoú sysygoú*) (1984), a été montée dans la petite salle du Théâtre de Neos Kosmos par Sophia Karagianni, qui a gardé la langue littéraire de l'auteur.

<sup>23</sup> La première a été donnée en novembre 2009, au Théâtre Rex (Théâtre National). La pièce a été reprise en septembre 2011, au Théâtre Pallas, une coproduction du Théâtre National et d'une agence privée – Elliniki Theamaton.

<sup>24</sup> Pavlos Matessis, *L'Enfant de chienne*, tr. Jacques Bouchard, Gallimard, Paris 1993. Au

printemps 2011, le Serbe Nikita Milivojević a adapté et mis en scène le roman sur le plateau du Théâtre National. En octobre 2014 (et en octobre 2015), Stavros Tsakiris, lui aussi, l'a adapté et mis en scène au Synchrono Teatro.

<sup>25</sup> Adaptation de Stratis Paschalis et mise en scène de Dimitris Tarlow, petit fils de l'écrivain. La pièce a été présentée au festival d'Athènes en juillet 2014 et pendant deux saisons (novembre 2014 - janvier 2016) elle jouait à guichets fermés.

<sup>26</sup> Lors du festival d'Athènes en 2007.

<sup>27</sup> La traduction était de Aris Alexandrou. La pièce (d'une durée totale de 6 heures), se jouait en deux parties autonomes (de 3 heures chacune), des jours différents, à l'exception d'une journée où on jouait le tout en deux séances. *L'Idiot* fut pour la première fois représenté au Théâtre National en 1987, dans la mise en scène de Kostas Bakas et adapté par Manolis Skoloudis.

<sup>28</sup> En janvier 2016, le Théâtre d'Art de Moscow, invité par le Centre Culturel Onassis, a monté, dans une représentation de cinq heures, les *Karamazov*, dans une adaptation et mise en scène de Konstantin Bogomolov.

Anassis, adaptation et mise en scène du géorgien Levan Tsuladze, et en décembre de la même année sur la scène du Théâtre National, adapté et mis en scène par Sotiris Hatzakis, dans la traduction classique de Alexandros Papadiamantis, comptent parmi les adaptations les plus sérieuses de Dostoïevski.

Maxime Gorki et *Les Bas-Fonds*,<sup>29</sup> Nikolai Leskov et *Lady Macbeth du district de Mtsensk*<sup>30</sup> complètent la liste des Russes ; les germanophones, quant à eux, sont représentés par Frantz Kafka et *La Colonie pénitentiaire*,<sup>31</sup> Klaus Mann et *Mephisto*, adapté par Ariane Mnouchkine, traduit par Louisa Mitsakou et mis en scène par Nikos Mastorakis sur la scène, toute neuve, du Théâtre Municipal du Pirée, en automne 2014, une production du Théâtre National.

Les adaptations grecques des œuvres françaises, comprennent Émile Zola, *Thérèse Raquin*, traduite, adaptée et mise en scène par Athanassia Karagiannopoulou, au Théâtre d'Art Karolos Koun, en novembre 2012, Théophile Gautier, *La Morte amoureuse*, traduction de Efi Yannopoulou, adaptation et mise en scène de Katerina Evangelatou, une production de Amphi-Theatro de 2007, Honoré de Balzac, *Le Chef d'œuvre inconnu*, au musée Benaki, en septembre 2007, adapté et mis en scène par Grigoris Hatzakis, et Arthur Rimbaud, *Une saison en enfer*, au Théâtre de Neos Kosmos, en octobre 2007. L'adaptation des *Cenci* (1935) d'Antonin Artaud, d'après *Les Chroniques italiennes (Les Cenci)* de Stendhal et la tragédie en vers, en cinq actes, de Percy Shelley, *The Cenci* (1819), ont inspiré Ioli Andreadi et Aris Asproulis à écrire un texte original, *La Famille Cenci*, mise en scène par Andreadi, au Théâtre de la Fondation Kakoyannis, en novembre 2015.

Shakespeare ne pourrait pas y être absent. L'adaptation la plus proche dans le temps est celle de *La Tempête*, réalisée par Oskaras Koršunovas,<sup>32</sup> où l'héroïne shakespearienne prête son nom au titre de la nouvelle pièce, *Miranda*. La première mondiale s'est tenue en Hongrie, le 17 juillet 2011; la première représentation hellénique – une nouvelle adaptation, influencée par l'histoire récente du pays – est une production du Théâtre Poreia et a eu lieu le 25 novembre 2015.

Les mythes ne manquent pas et la preuve en est l'adaptation des *Métamorphoses* d'Ovide par Thomas Moschopoulos et sa compagnie au Theatro tou Notou (Théâtre du Sud) – qui n'existe plus – en novembre 2007. Dernière catégorie, mais non la moindre, le cinéma. *L'Intolérance* de D.W. Griffith a insufflé la veine créatrice à Io Voulgaraki pour une représentation muette, pleine de musique et de mouvement, au Centre Culturel Onassis, en janvier 2016.<sup>33</sup>

<sup>29</sup> La pièce *Les Bas-Fonds* a connu, dans le monde, plusieurs adaptations. Nous allons voir celle de Roula Pateraki, dans sa mise en scène pour la *Scène Expérimentale* du Théâtre National, en 2008. Célèbres sont les adaptations scéniques des *Bas-Fonds* de Jean Renoir (1936) et Akira Kurosawa (1957).

<sup>30</sup> Adaptation et mise en scène de Martha Frintzila. Production du Théâtre de Neos Kosmos, automne 2007.

<sup>31</sup> Savvas Stroumbos a traduit, adapté et mis en scène la nouvelle pour le Festival d'Athènes en 2014. Une première ébauche a vu le jour en décembre 2009.

<sup>32</sup> Son *Hamlet, work in progress*, a obtenu le Prix Europe pour le Théâtre en 2008.

<sup>33</sup> La liste pour toutes les catégories est loin d'être exhaustive.



Comme nous pouvons facilement remarquer, il y a des metteurs en scène – Stathis Livathinos, Stavros Tsakiris, Sotiris Hatzakis – et des théâtres – Théâtre National, Théâtre d'Art Karolos Koun, Theatro tou Neou Kosmou, Poreia, Synchrone Theatro – qui, avec des moyens et des ressources différentes, ont régulièrement recours à l'adaptation. Inutile de rappeler que c'est le metteur en scène qui se charge, dans la plupart des cas, de l'adaptation, car c'est sa vision qui est à transposer à l'ici et maintenant de la scène ; même si l'adaptation est confiée à un écrivain, la collaboration des deux est incontestable. *La Morte amoureuse*, *Les Métamorphoses*, *La Colonie pénitentiaire* font l'exception de la règle, puisque tous les membres de la troupe ont participé aux étapes successives de la réécriture.

Les motifs de l'adaptation étant multiples, les metteurs en scène grecs donnent des explications contenues dans le programme ou dans des interviews. L'amour de l'œuvre originale – Voyatzis et *La Douce*, Tarlow et *La Grande chimère* –, l'envie de transposer dans le nouveau texte des expériences vécues ou des désirs rêvés ou refoulés – Moschopoulos et *Métamorphoses* –, les possibilités esthétiques qui se présentent – Andreadi et *La Famille Cenci* –, la tentation de l'expérimentation sont souvent les raisons de la motivation. Pour les théoriciens, un mobile plausible serait le désir du créateur de vouloir perpétuer l'histoire, donner une suite au texte ou encore une nouvelle interprétation sémantique, comme Umberto Eco nous laisse entendre dans *Interprétation et surinterprétation*.<sup>34</sup> Pavis, de sa part, ajoute que la recréation engage la production du sens.<sup>35</sup> Eco fait la distinction entre interpréter un texte et l'utiliser. Dans le cas de l'interprétation, il souligne qu'il faut respecter son arrière-plan culturel et linguistique,<sup>36</sup> pour réussir le dialogue et la communication d'une époque à l'autre. Le cas des *Bas-Fonds* de Pateraki est caractéristique : la Russie des marginaux et des misérables de 1902 – date de l'écriture de la pièce – se reflète à merveille dans la Russie de 2008 et de tout autre pays contemporain. J'estime que Pateraki *utilise* et *interprète* à la fois Gorki, elle ne l'actualise pas, bien que sur un écran LCD on distingue la figure floue du président Poutine. Bogomolov, *installe* les *Frères Karamazov*, dans le milieu nouveau riche de la Russie actuelle, avec tout le kitch et les excentricités, commentant à la fois le manque de démocratie, de liberté, de justice. Nous constatons que très souvent le présent sociopolitique se reflète, implicitement ou explicitement, dans les mises en scène des classiques, et si pour Pavis les metteurs en scène ne cherchent pas à éliminer mais à accentuer les différences entre hier et aujourd'hui,<sup>37</sup> c'est

<sup>34</sup> Umberto Eco, *Interprétation et surinterprétation*, PUF, Paris 1992.

<sup>35</sup> Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, « Adaptation ».

<sup>36</sup> Eco nous dit qu'on peut, par exemple, utiliser un texte de manière parodique, pour montrer comment il peut être lu en relation avec différents contextes culturels, *Interprétations*, p. 62.

<sup>37</sup> Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, « Actualisation », p. 12. Pavis a beau se référer à l'actualisation, je ne pense pas pourtant, comme je viens de noter, qu'on puisse dans nos exemples parler d'actualisation, au sens classique.

probablement parce que dans les productions récentes, les créateurs utilisent le passé comme véhicule pour illuminer le présent.

Dans la même lignée, Oskaras Koršunovas fait une lecture différente de *La Tempête* ; il ne la voit pas comme une féerie, mais il préfère l'interprétation de Jan Kott, selon laquelle la pièce shakespearienne est un drame sur la lutte absurde et éternelle pour le pouvoir. Le metteur en scène lithuanien opte pour le drame entre le pouvoir et l'individu. L'île de Prospero a des affinités avec les « îles » soviétiques, lieux d'exil, dispersées dans l'étendue du pays, résidences des dissidents où ceux-ci sauvegardaient la vie intellectuelle, et élevaient... des Miranda. Koršunovas choisit de parler de la séquestration des intellectuels dans leur coquille et il n'hésite pas d'avouer que c'est une utopie d'espérer qu'un jour le pouvoir aurait besoin des philosophes.<sup>38</sup> La version grecque se situe à l'époque de la dictature des colonels, peu avant leur chute, dans un appartement où un père, avec sa fille handicapée,<sup>39</sup> est assigné à domicile. Jouer la *Tempête*, constitue leur consolation et plaisir, le père (Laertis Malkotsis) et la fille (Ioanna Pappa) interprétant tous les rôles, la fille s'identifiant même au rôle shakespearien de Miranda. Koršunovas écrit un nouveau texte<sup>40</sup> dans lequel il enchâsse *La Tempête* comme un théâtre dans le théâtre. Son texte, en apparence classique, flirte avec les nouveaux modèles dramaturgiques, puisqu'il est fragmentaire, en éclats – il est cependant linéaire – avec des interruptions, du mélange des tons et des styles – le réel se mêle à l'onirique – ; une place importante est accordée au verbe, au jeu,<sup>41</sup> aux sons, au corps, à la danse.<sup>42</sup> La dramaturgie de Koršunovas dans *Miranda* semble évoluer « entre un théâtre du pur texte-matériau et celui qui cherche à maintenir un principe dramaturgique »,<sup>43</sup> les deux voies vers lesquelles s'oriente la dramaturgie de notre ère, d'après Joseph Danan. Le décor (Dainius Liskevicius) suffoquant, réaliste, représente, au moindre détail, un appartement hellénique des années 1970, contribue à créer l'ambiance de la claustration du premier degré et grâce à des astuces scénographiques il permet les « métamorphoses » du second degré.

<sup>38</sup> Notice du metteur en scène dans le programme de la représentation.

<sup>39</sup> Elle est obsédée par la danse, *Le lac des cygnes*, les poupées-ballerines. La question de l'handicap pourrait être envisagée dans l'optique de l'importance attribuée au corps dans les spectacles actuels, et de la vogue de présenter le *handicap* dans les spectacles *main stream*.

<sup>40</sup> Traduit en grec par Nikos Hatzopoulos.

<sup>41</sup> Le jeu est la chair de la dramaturgie pour Bernard Dort, « L'État d'esprit dramaturgique », *Théâtre/Public* 67 (janvier-février 1986), p. 9.

<sup>42</sup> Bien que je ne considère ni la pièce ni la représentation comme postdramatiques – grand nombre de théoriciens ont des réserves pour le terme, l'estimant une *construction* théorique in-

ventée –, la thèse de Hans-Thies Lehmann que dans la *danse* les nouvelles images du corps atteignent leur lisibilité la plus transparente, que la danse ne formule pas un sens mais qu'elle articule une *énergie*, qu'elle ne représente pas d'illustration mais un agir et qu'en elle tout est geste, correspond, en grande partie, dans notre cas. La présence du sens qui existe, selon moi, dans l'intention et le résultat du travail de Koršunovas, différencie (de plus) *Miranda* du théâtre postdramatique. Voir Hans-Thies Lehmann, *Le Théâtre postdramatique*, tr. Philippe-Henri Ledru, L'Arche, Paris 2002, p. 265.

<sup>43</sup> Joseph Danan, *Qu'est-ce que la dramaturgie ?* Actes Sud-Papiers, Arles 2010, p. 53.

Kundera appellerait *Miranda* une variation. *La Papesse Jeanne, à la recherche de l'héroïne de Roïdis* de Dimitris Mavrikios le serait aussi, comme *La Famille Cenci* de Ioli Andreadi. Les trois écrivent un nouveau texte,<sup>44</sup> le mettent en scène et dans leur tentative est dévoilée la nouvelle tendance de la scène actuelle, celle qui met à la place du metteur en scène le *créateur scénique* et surtout *l'auteur de la représentation*, celle qui privilégie « l'écriture d'un spectacle émancipant [...] tous les éléments qui le composent, jusqu'à mettre en correspondance, sans hiérarchie, musique, danse, vidéo, jeu, texte... ; le recours au texte-matériau ; le montage de textes divers et autant que possible non dramatiques ».<sup>45</sup>

Mavrikios met au centre de son histoire deux figures féminines, la mère de Roïdis, Kornilia, et l'héroïne de *La Papesse*, Jeanne, dont la vie errante présente tant de similitudes qui incitent le metteur en scène et écrivain à supposer que dans la psyché de Jeanne se cachent Roïdis et sa mère.<sup>46</sup> Le texte et la représentation sont en mouvement continu d'une histoire à l'autre, d'une époque à l'autre, d'un lieu à l'autre, du théâtre au cinéma<sup>47</sup> et du plateau à l'écran, un va et vient où la réalité se mêle à la fiction et devient elle aussi romanesque. Ce voyage, cette errance, nous permet de discerner dans le texte et le spectacle la métaphore à la mode du *paysage*,<sup>48</sup> détectable aussi dans *Miranda* et *La Famille Cenci*. Pour l'auteur dramatique Michel Vivaver, « un paysage se constitue à partir du moment où un thème, puis un autre [...] jusqu'à des dizaines viennent se conjuguer ou entrer en collision, charriant des éléments d'histoires, de personnages, de situations ».<sup>49</sup> Le paysage pour un auteur, ce peut être ce qui est en train de se former, de changer dans l'œuvre en construction au fur et à mesure qu'il s'y promène ; on suggère aussi que le texte dépend du point de vue du regard, du déplacement dans le paysage,<sup>50</sup> autrement dit la « pièce-paysage » rompt avec la conception traditionnelle de l'action et place le lecteur ou le spectateur au cœur d'un paysage (humain, social...) qui est un monde (plus ou moins grand) ou une psyché singulière, un paysage intérieur.<sup>51</sup>

Le voyage de Mavrikios dans le pays fictif de Roïdis a commencé en 2004, afin d'attaquer l'exercice du pouvoir politique du chef de l'Église Orthodoxe hellénique, un dessein vite abandonné. En 2014 il l'a repris, avec une version incom-

<sup>44</sup> Katerina Ismailova, *Lady Macbeth de Mtsensk* de Martha Frintzila devrait être intégrée dans cette catégorie, elle ne l'est pas en raison de son esthétique différente.

<sup>45</sup> Joseph Danan, *Entre texte et performance : la question du texte*, Actes Sud-Papiers, Arles 2013, p. 28-29.

<sup>46</sup> Stivanaki, « Introduction », p. 17. Mavrikios dédie son œuvre à sa mère.

<sup>47</sup> Mavrikios a fait aussi la réalisation du film projeté.

<sup>48</sup> La notion remonte à Gertrude Stein, en 1935.

<sup>49</sup> Michel Vinaver, *Écrits sur le théâtre*, L'Arche, Paris 1998, il est cité par Patrice Pavis, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Armand Colin, Paris 2014, « Paysage », p. 172.

<sup>50</sup> Pavis, *Dictionnaire de la performance*, « Paysage ».

<sup>51</sup> Joseph Danan, « Pièce-paysage », J.-P. Sarrazac (dir.) *Lexique du drame moderne et contemporain*, Circé, Belval 2005, p. 156-158. H.-T. Lehmann revendique lui aussi la notion pour le théâtre postdramatique.



plète, un *work-in-progress*, comme il l'appelait, lors du Festival d'Athènes, qu'il a accompli l'année suivante.<sup>52</sup> Le spectacle commence avec le metteur en scène s'adressant, de loin, au public avec son propre nom, donnant la parole aux acteurs, interpellés eux aussi avec leur vrai nom, qui vont présenter sa recherche scientifique, mettre en rapport la vie de Roïdis avec son œuvre et commenter le film projeté. Corps, objets, décor, voix et image forment le texte et le spectacle. Le corps domine en tant que présence, image : enfermés dans des vitrines, au début de la pièce, les héros-mannequins, affichent leur présence ostensible. Or, la surabondance d'éléments performatifs ne se fait pas au détriment des éléments classiques, tels l'action, la fiction, le personnage ; Roïdis, le narrateur omniscient du roman, joue un rôle pareil dans la version théâtrale. Le déroulement de l'action, l'explication, le commentaire sont facilités par le cinéma ; le voile au fond du plateau – n'oublions pas que très souvent la voile dévoile – se transforme en écran et les deux arts sont en collaboration étroite.<sup>53</sup>

Dans la version des *Cenci* de Ioli Andreadi et Aris Asproulis, les intertextes abondent ; à part Stendhal, Shelley et Artaud, ils ont incorporé de brefs extraits d'Albert Camus, Arthur Rimbaud, Allen Ginsberg. Trois acteurs, interprétant plusieurs rôles, vont présenter aujourd'hui, comme une analepse, une vraie histoire d'inceste, de parricide et de cruauté du XVI<sup>e</sup> siècle, d'une manière très stylisée, sur une scène délimitée, au cadre doré, connotant d'une part l'irrévocable de l'événement raconté et présenté et d'autre part le faux du théâtre et l'ostentation de la performance. Si en 1935 Artaud, qui interprétait le rôle de Cenci, a eu recours au surréalisme et aux images perturbant le public, Andreadi présente, à mon avis, un spectacle anti-Artaud, l'image des personnages, d'une esthétique sculpturale, ne provoquant aucune terreur, seul le verbe étant porteur de cruauté. Quant aux acteurs, mannequins sans vie, sont plus proches aux désirs d'Edward Gordon Craig qu'aux figures d'Artaud.<sup>54</sup>

Ovide était le prétexte pour que les membres de la compagnie du Théâtre du Sud présentent leurs propres « métamorphoses », intitulées *Métamorphoses +*, où une grande importance sera accordée au corps, surtout nu, aux éléments autobiographiques et aux expériences personnelles, traits revendiqués par la *performance*. Le metteur en scène, Thomas Moschopoulos, avait depuis longtemps en vue de dramatiser certains mythes du poète latin. Après des années, il s'est rendu compte que les changements et les métamorphoses qu'ils avaient subis dans le temps, lui et ses amis, se reflétaient dans les mythes d'Ovide. Avec sa troupe, ils ont alors décidé de travailler sur dix caractères réels, dont la vie avait changé, et ils ont écrit les dialogues des personnages qui s'aiment, se disputent, divorcent, espèrent,

<sup>52</sup> Les raisons précédentes ayant disparu, sa vision était maintenant différente.

<sup>53</sup> Le cinéma dans *La grande chimère* de Tarlow est un partenaire égal au théâtre.

<sup>54</sup> Dimitris Tsatsoulis, « Η ανατομία της διαστροφής » (« L'Étude d'une perversion »), <http://www.imerodromos.gr/anatomia-diastrafh/>

se découragent. Ces mini-histoires, issues de la vie quotidienne, sont présentées sur le devant de la scène, elles sont amusantes et constituent le théâtre au premier degré, puisqu'elles déclenchent les mythes d'Ovide, le théâtre au second degré, qui seront animés sur la partie du fond, derrière une vitre mi-transparente, de couleur laiteuse. Tous les acteurs qui, à tour de rôle, vont interpréter les héros mythiques seront nus, muets et s'exprimeront par des gestes harmonieux, et par des mouvements de danse. Entre-temps, sur l'avant scène un autre acteur est en train de raconter le mythe représenté derrière la vitre. Le spectacle, original, combinait l'humour et l'agressivité du premier degré avec la poésie et l'onirisme du second.

Le jeu intergénérique et intertextuel est manifeste dans *Lady Macbeth du district de Mtsensk* (1865) de Nikolai Leskov qui a inspiré à Dmitri Sostakovitch l'opéra, *Katerina Ismailova* (1932).<sup>55</sup> L'adaptation et la traduction de la metteuse en scène, Martha Frintzila, s'est basée sur la nouvelle pour les parties narratives et sur le livret pour les parties dialogiques, créant un nouveau texte, qui ne trahit pas l'esprit de l'original, et qui associe la littéralité, la théâtralité et la musicalité. La narration est la force motrice de la pièce, exprimée par le rôle du narrateur, absent dans la nouvelle, qui tient dans ses mains le fil conducteur de la représentation, guidant Katerina, l'héroïne, qui lui demande, avec un mouvement de tête ou un clin d'œil son conseil, son opinion, son aide. L'alternance narration-dialogue et leur interdépendance témoignent de la présence du texte russe, et désignent en même temps sa transposition en œuvre théâtrale. L'économie de la pièce, loin d'être considérée comme réduction, le talon d'Achille des adaptateurs, se traduit par les métamorphoses et les « glissements »<sup>56</sup> continus. La technologie est discrètement présente, avec un écran de télé LCD jouant le rôle d'iconostase orthodoxe. Ce contraste sous-entend peut-être le jeu entre le traditionnel et le moderne, une tentation à laquelle plusieurs représentations succombent, et souligne le comportement immoral et sournois de Katerina, qui comme l'héroïne shakespearienne, se prête à une série de crimes. Si l'intertextualité est suggérée dans l'hypotexte, l'hypertexte utilise une intertextualité d'ordre différent, avec des éléments brechtiens dans la mise en scène, à savoir l'annonce des titres des chapitres par le narrateur, ses commentaires, l'emboîtement des chansons, l'interprétation distanciée.

Différente est l'ambiance créée dans *La Morte amoureuse* (1836) de Théophile Gautier, montée par une jeune et talentueuse metteuse en scène, Katerina Evangelatou qui, dans une petite salle, a su garder l'esprit fantastique de l'auteur et dramatiser, sans utiliser la nouvelle technologie, l'amour d'un prêtre pour une hétaïre d'une beauté exceptionnelle, morte depuis longtemps, et avec laquelle il a partagé un bonheur nocturne. La narration est à la première personne, énon-

<sup>55</sup> La première de l'opéra a été donnée en 1934.

<sup>56</sup> « Glisser, passer légèrement, transférer » : il s'agit des exercices qu'Antoine Vitez faisait faire à ses acteurs, pour réussir le passage d'un corps

dans un autre corps, d'un personnage ou d'une situation dans une autre, et qu'il a beaucoup utilisés dans ses adaptations. Vitez, *Le Théâtre des Idées*, p. 206.

cée par le sexagénaire prêtre Romualde, narrateur autodiégétique, qui fait animer son passé. Les paroles du jeune Romualde sont parfois prononcées par les autres acteurs, mais dans le style et la manière du prêtre. L'important dans l'adaptation et la mise en scène de *La Morte amoureuse* est l'alliance de la narration et du dialogue qui garde sa littéralité et défend la chair et l'épaisseur romanesque.<sup>57</sup> Pour cela il faut « jouer non seulement les personnages, mais aussi les rues et les maisons [...], prononcer le mot, et non pas le figurer de façon symbolique ou naturaliste »,<sup>58</sup> et Katerina Evangelatou a justement fait prononcer le mot et a fait jouer le lieu scénique. Elle a utilisé l'espace scénique dans tous les niveaux et les dimensions, mettant surtout en valeur l'axe horizontal et vertical pour représenter la lutte et la concurrence entre la vie et la mort, le céleste et l'humain.

*Une saison en enfer*, texte dont le classement dans un genre précis présente des difficultés, étant considéré à la fois comme poème, récit, monologue théâtral, essai philosophique ou confession,<sup>59</sup> écrit par Rimbaud en 1873, a été montée par de très jeunes artistes, dans une salle minuscule qui renforçait le sentiment de l'isolement, de la séquestration et de l'impasse, manifestés déjà dans le texte. De la même façon les objets scéniques, trois échelles – les deux verticalement placées et la troisième presque à plat – et des cordes étaient des signes qui exprimaient clairement l'état d'âme du sujet parlant. L'œuvre de Rimbaud était énoncée par un personnage qui se dédoublait pendant la représentation. Les deux comédiens, unis au début par les cordes, donnaient l'impression d'avoir un seul corps, ensuite ils se séparaient, et le dialogue succédait au monologue. L'astuce du dédoublement du personnage donne une allure théâtrale et permet au dialogue, réel ou apparent, d'exprimer les « folies » du poète et sa lutte intérieure.

Le dédoublement du personnage revient dans une autre adaptation, celle de *La Douce* de Dostoïevski, élaborée par Lefteris Voyatzis.<sup>60</sup> Le dédoublement est indirectement suggéré par l'auteur lui-même qui présente sa nouvelle sous la forme d'un monologue intérieur. Le personnage, un prêtreur sur gages hypochondriaque, épouse par générosité d'âme une cliente de seize ans, orpheline, qui finalement se suicide. La nouvelle commence au moment où le héros se trouve seul dans son appartement, avec la morte dans son cercueil. Il est ému et il essaie de comprendre ce qui s'est passé. L'analepse est inévitable et la rétrospection l'emmène à l'introspection. Il se parle, tantôt il accuse lui-même, tantôt sa femme,

<sup>57</sup> Vitez juge impératif qu'une adaptation théâtrale porte en elle la chair et l'épaisseur romanesque, *ibid.*, p. 204-205.

<sup>58</sup> *Ibid.* Vitez se réfère à la mise en scène de *Catherine* (1975) d'après le roman d'Aragon *Les Cloches de Bâle*.

<sup>59</sup> D'après Christophoros Liondakis, traducteur de l'œuvre. La pièce fut une coproduction du

Théâtre de Neos Kosmos (un théâtre dirigé par Vangelis Théodoropoulos) et de la jeune compagnie Fivaion, dans la mise en scène de Thanos Anastopoulos.

<sup>60</sup> L. Voyatzis dirigeait la troupe I Nea SKINI. Il a adapté, mis en scène, traduit avec Irini Levidi, et interprété le seul rôle dans *La Douce*, celui du narrateur-époux.

parfois il s'excuse ou il prend ses distances. Le style direct ne manque pas et la narration emboîte des fragments de dialogue du passé, donnant un air de vivacité au soliloque lugubre. Un élément complémentaire du dialogue est l'allocution « Messieurs » qui, selon l'auteur, pourrait signifier les juges de l'époux dans un procès éventuel ou encore dans le procès se déroulant dans sa propre conscience. Comme cette nouvelle a été écrite à la place de la chronique que l'auteur devrait publier à la revue *Citoyen*, le « Messieurs » pourraient évoquer aussi ses lecteurs.

La représentation a visualisé et rendu ainsi explicite le dédoublement du personnage, à l'aide des écrans de télé où la figure du protagoniste répétait, anticipait, jugeait ou expliquait la parole du personnage vivant, engageant ainsi une sorte de dialogue avec lui, l'aidant à se rappeler, à se comprendre et à trouver finalement sa propre vérité. L'espace scénique, restreint et carré, était entouré de vitres et de morceaux de glaces où se reflétait le comédien, et sur lesquels s'affichaient les titres des chapitres de la nouvelle.

André Markowicz, traducteur de Dostoïevski, remarque l'antithèse entre le silence et la parole. Selon lui, l'auteur accorde à la *Douce* la puissance du silence et pousse le héros vivant à parler, comme s'il voulait briser le silence de la jeune morte.<sup>61</sup> Le parallèle avec *La Dernière bande* de Samuel Beckett est évident et le metteur en scène et protagoniste avoue avoir été préoccupé par Krapp et sa bande durant les répétitions. Ainsi une nouvelle russe de 1876, issue d'un fait divers, s'adapte-t-elle en 2007 pour le théâtre et la représentation grecque s'inspire d'une pièce de l'avant-garde française du XX<sup>e</sup> siècle. Pour Voyatzis *La Douce* était un ancien rêve qu'il a pu réaliser. C'était encore un défi pour lui d'affronter le texte du grand Russe et de se trouver tout seul sur la scène, chose qu'il n'aimait pas du tout.

Si le cinéma intervenait de façon dynamique dans les adaptations de Mavrikios, *La Papesse Jeanne*, et de Tarlow, *La grande chimère*, dans le spectacle de Io Voulgaraki il constitue le point de départ, prête ses codes et désigne l'esthétique de la représentation. La jeune metteuse en scène emprunte la quatrième histoire du film muet de D.W. Griffith, *Intolérance* (1916), celle qui se réfère au capitalisme et puritanisme américain – le *Tea Party* de nos jours est illustré dans le spectacle de façon explicite –, pour parler de l'intolérance.<sup>62</sup> Elle choisit la dernière histoire parce qu'elle est la plus allusive, la plus invisible. Son objectif n'est pas d'adapter le film au théâtre mais de jouer avec les règles et les outils de la narration du langage théâtral. À l'instar du film, la pièce est muette, mais pleine de musique, de sons et de bruits qui se fondent, pour employer l'expression de Lehmann, en l'idée

<sup>61</sup> Dans le programme de la représentation (en grec), p. 14-15.

<sup>62</sup> Voulgaraki avait l'intention de faire une pièce sur la guerre civile grecque. Ses recherches l'ont amenée au film de Griffith et elle a trouvé que

le sujet de l'intolérance incluait la guerre. À un moment vers la fin du spectacle, nous entendons vaguement un air grec, allusion lointaine à la guerre civile, paraît-il.



d'un paysage sonore.<sup>63</sup> La musique de Thodoros Ambatzis supplée les paroles, les rend inutiles, puisque les sentiments sont exprimés et vus par le public<sup>64</sup> grâce à la musique et à l'ambiance générale. Le même se passe avec la fable, il y a un fil net, linéaire, une narration visuelle, à savoir les acteurs qui *racontent* corporellement<sup>65</sup> l'histoire et les surtitres. On discerne pourtant un décalage entre la parole vue, lue (les surtitres) et le langage du corps (le jeu des acteurs), l'un mettant en cause l'autre ; de plus, les deux panneaux où sont affichés les surtitres se trouvent souvent en rivalité, l'un commente le contenu de l'autre, le dédit, l'ironise. Cette tactique de sape finit par provoquer des commentaires, des réactions et des réflexions aux spectateurs, si bien que *L'Intolérance* de Voulgaraki est une pièce proprement politique qui *montre* la haine pour la différence. À l'opposé du film, la pièce tend à l'abstraction, tant au niveau de la narration – le père enlève ses chaussures et monte l'escalier, insinuant sa mort – qu'au niveau du décor (Anna Fiodorova) : sur l'immense plateau de la salle du Centre Culturel Onassis, les dix acteurs sont entourés de deux grands escaliers, qui changent de place, de trois boîtes, pleines de bouteilles, servant de bar, des valises, d'une cage avec un oiseau.

Les adaptations précédentes et leur représentation étaient dans la lignée du théâtre dramatique. Il y en a deux dont l'innovation est d'une autre nature et donnent une large amplitude à la notion du *paysage* dont nous avons parlé : *Le Chef d'œuvre inconnu* (1831), d'Honoré de Balzac et *Je meurs comme un pays* (1978) de Dimitris Dimitriadis. La première parce qu'elle associe une grande gamme d'arts et surtout parce qu'elle se déroule dans un musée, avec les spectateurs debout, en train de suivre les acteurs qui les faisaient parcourir dans toutes les salles du bâtiment. La seconde, parce qu'elle a mobilisé un très grand nombre de volontaires qui formaient une immense queue humaine, qui commençait de la rue, montait ensuite sur la scène, sortait de l'autre côté de la rue et rejoignait le reste de la queue.

Les surprises pour les spectateurs du *Chef d'œuvre* sont nombreuses. De la même façon que l'original associe la fiction et la réalité – histoire imaginaire et personnages réels – la représentation de Grigoris Hatzakis unit la fidélité au texte et l'*arbitraire* de la représentation. Les trois acteurs parlent d'art et déploient leur histoire dans une ambiance artistique, ayant comme décor, d'une part les collections du musée Benaki, et d'autre part des projections vidéo, des vidéo arts, des vidéos walls avec des tableaux digitalement *touchés*. Une idée très originale était la reconstitution des peintures célèbres, animées par des acteurs. Le point faible de la représentation pour un nombre élevé de spectateurs et de critiques était le DJing, dans une partie de la performance, en désaccord avec l'ambiance du lieu, ainsi que le grand vacarme. C'est une des raisons pour lesquelles le public se parta-

<sup>63</sup> Lehman, *Théâtre postdramatique*, p. 239.

<sup>65</sup> Il ne s'agit pas du tout de pantomime.

<sup>64</sup> Malgré la *distanciation* ou la *neutralité* dans le jeu.

geait entre ceux qui parlaient d'une singulière « visite au musée », et ceux qui critiquaient l'utilisation exagérée de la technologie et jugeaient la tentative disparate.

En ce qui concerne *Je meurs comme un pays*, c'est le texte de Dimitriadis qui a enflammé l'ardeur et la ferveur de la représentation. Il s'agit d'un pamphlet, d'un texte indigné contre l'oppression, les abus des gouvernants, l'*absurde* qui règne dans le pays, dans un pays quelconque. La douleur et la fureur énoncées à la troisième personne donnent la place à la première. Le peuple, anonyme et impersonnel au début, il se concrétise à la suite, représentant chacun de nous ; la haine se précise et s'adresse au pays. Le texte, selon l'aveu de l'auteur, a été écrit dans un coup, et il se lit de la même façon. La décision donc du metteur en scène, Michael Marmarinos, de représenter la foule par cette queue humaine, pareille à un serpent qui mue, pourrait refléter l'écriture et la lecture ininterrompues, les phrases dans le texte étant très longues comme la queue. Le fait que chacun des volontaires anonymes s'arrête sur la scène et prononce quelques mots ou quelques phrases pourrait dénoter que l'histoire les concerne personnellement et que le cri prononcé est leur propre cri contre leur pays qui les assassine.

À travers cette grande gamme d'exemples d'adaptations, présentées en Grèce la dernière décennie, d'origine différente mais ayant comme point commun la narration, nous remarquons que le théâtre, à l'intermédiaire de l'adaptation ou de la réécriture, se réfère, implicitement ou explicitement, au réel social et politique, pose des questions et annule la distance qui sépare le temps d'écriture et sa réalisation scénique. La majorité des spectacles ont recours à la technologie et à l'intermédiarité,<sup>66</sup> se servent des procédés de la performance et du théâtre postdramatique,<sup>67</sup> alors que leur texte et son élaboration sont du côté du théâtre dramatique, ce qui prouve la pertinence du raisonnement de Danan que le postdramatique est « une étiquette trop commode masquant le fait qu'il pourrait s'agir, dans bien des cas, d'une dramaticité qui s'élabore et opère autrement ».<sup>68</sup> Walter Puchner surenchérit, cette étiquette désoriente plus qu'elle ne pénètre à fond pour analyser et expliquer.<sup>69</sup> Le spectacle, issu de l'adaptation et des... *emprunts* s'avère novateur, captivant et loin de détériorer le texte original, il le développe et le garde vivant. Le théâtre est une *memory machine*, pour rappeler Marvin Carlson,<sup>70</sup> et l'adaptation alimente cette machine. Si les praticiens optent pour la réécriture, c'est parce que cette aventure, excite leur imagination, enflamme leur inspiration et les incite à « affronter l'impossible ».<sup>71</sup>

<sup>66</sup> Walter Puchner, *La Science du théâtre au XXI<sup>e</sup> siècle* (en grec), Kihli/Université de Patras, Département d'Études Théâtrales, Athènes 2014, p. 55-64. Le corps et son rapport avec la technologie y est analysé.

<sup>67</sup> Le nouveau texte est souvent considéré comme un produit recyclé, ce qui constitue un argument en faveur de la présence postdramatique.

<sup>68</sup> Danan, *Entre théâtre et performance*, p. 29.

<sup>69</sup> Puchner, *La Science du théâtre*, p. 49-55. L'article comprend la bibliographie de l'auteur sur le sujet.

<sup>70</sup> Cité par Puchner, *ibid.*, p. 54.

<sup>71</sup> A. Vitez, *Le Théâtre des Idées*, p. 199.

WALTER PUCHNER

THEATER UND TOPOS.  
THEATERWISSENSCHAFT IM KLEINEN MASSSTAB

Die geographisch-räumliche Lokalisierbarkeit<sup>1</sup> einer Bühne bzw. eines theatralischen Spiel-Raums als spezifischem Handlungsort einer szenischen Darstellung, - ob es sich nun um eine eigens dafür vorgesehene oder eingerichtete Räumlichkeit handelt oder um die temporäre Umfunktionierung einer anderen Raumkonstellation zur Beherrschung dieses Bühnenerignisses, – gehört zu den fundamentalen konstituierenden Faktoren der Theaterkunst, die sich als reelles öffentliches Ereignis immer in konkreten raumzeitlichen Koordinaten manifestiert, und zwar in von den anderen Kunstformen unterschiedlicher Weise, da ihre Ausdrucksmaterie der menschliche Körper ist, der Körper des lebendigen Schauspielers in einer spezifischen Kommunikationssituation mit den lebendigen Körpern von Zuschauern, die anwesend sein müssen und das Schau-Spiel verfolgen.<sup>2</sup>

Eine systematische Erfassung der spatialen Dimensionsebenen einer konventionellen Vorstellung unterscheidet den *dramatischen Raum* des Dramentextes, den *szenischen Bühnenraum* und den *theatralischen Raum* der Vorstellung und ihrer Rezeption, jeder mit einer unterschiedlichen ontologischen Statusmodalität, da der dramatische Raum imaginär und fiktiv ist, der szenische Bühnenraum reell und fiktiv zugleich, und der theatralische, der auch den Zuschauerraum umfaßt, reell; dieser theatralische Raum, der die spatiale Gesamtheit des Theaterereignisses umfaßt, ist definiert durch die Theaterarchitektur mit ihrer spezifischen Raumstrukturierung, der Placierung des Theatergebäudes im Stadtplan, oder er ist überhaupt dem Zufall überlassen, wenn es sich um temporäre Nutzungen und mehr oder weniger zufällige Entscheidungen, die die Wahl des Aufführungsortes betreffen, handelt. Die zeitliche Abfolge aufeinanderfolgender Vorstellungen in den gleichen Räumlichkeiten in einer gewissen Spanne des diachronischen Zeitkontinuums, die zur Herausbildung von konstanten oder auch labileren Strukturen in der Organisation, der Verwaltung, dem Corpus der Schauspieler, dem Stückrepertoire, eventuell auch der Zuschauer als Stammpublikum führen mag, – bzw. das Theater macht sich einen bestimmten Namen in der es umgebenden Gesellschaft –, bildet die Geschichte eines Bühnen-Ensembles oder einer Theater-Institution, die sich in das kollektive Bewußtsein der lokalen oder regionalen Sozietät einschreibt und jedesmal aus dem Gedächtnis abgerufen wird, wenn jemand

<sup>1</sup> Der Topos-Begriff bezieht sich hier nicht auf ein stehendes Ausdrucksschema, wie der Terminus in der Literaturwissenschaft gebraucht wird, sondern auf die lokalisierbare Örtlichkeit (*topos* – Ort, Lokalität) im Sinne etwa der *toponymica*,

der Ortsnamen oder Benennung von Landschaftsteilen, oder dem Chronotop bei Bachtin.

<sup>2</sup> Walter Puchner, *Μία εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου* [Eine Einführung in die Wissenschaft vom Theater], Athen 2011.

das konkrete Theater besucht; auf diese Weise ist der Besuch einer Theatervorstellung in einer bestimmten Bühneninstitution auch eine Reise in die Erinnerung: welche ästhetische oder andere Erlebnisse der konkrete Zuschauer in diesem Theater schon gehabt hat, mit diesen Schauspielern oder anderen, in der bestimmten Interpretation dieses Werkes, das er eventuell schon auf einer anderen Bühne gesehen hat, oder im Kino oder im Fernsehen, bzw. das er durch die Lektüre einer Textedition kennt. In diesem Sinne ist das Theater tatsächlich ein verzauberter Ort, wie dies Marvin Carlson so unübertroffen formuliert hat,<sup>3</sup> wo parallel zu der lebendigen Vorstellung und ihrer Rezeption auch eine imaginierte Vergangenheit existiert, ja in sie eingelagert ist, die in der Erinnerung der Zuschauer weiterlebt, im Gedächtnis der Schauspieler und Regisseure sowie des Bühnenpersonals, und als jederzeit abrufbar, Vergleiche und Kritiken erlaubt, diachronische Bewertungen sowie eine Einordnung der Produktion in eine historische Dimension, die das ästhetische Ereignis selbst der konkreten Vorstellung übersteigen und transzendieren kann, aber auch die Geschichte der konkreten Theaterinstitution, die Theatergeschichte der Stadt oder des Landes, einer bestimmten Sprache und Kultur, und sich einzutragen vermag in verschiedene Ebenen einer internationalen Theatergeschichte eines viel größeren geographischen Bereichs. Auf diese Weise ist die Theatergeschichte, auf die eine oder andere Art, in jeder rezenten Theatervorstellung unsichtbar gegenwärtig.

Hinsichtlich der diachronischen und ortsfesten Lokalisierbarkeit der szenischen Aktivität in einem bestimmten geographischen Raum gibt es also neben dem dramatischen, dem szenischen und dem theatralischen Raum auch noch eine vierte spatiale Dimension, den *historischen Raum* eines Theaters, den *genius loci* sozusagen einer Bühneninstitution, der aktuelle Funktionalität und Präsenz entweder in der Erinnerung der Zuschauer hat oder in den Theatergeschichten, Theatergeschichten des konkreten Theaters, der Stadt in der es sich befindet, des Landes, des weiteren geographischen Großraums oder eines ganzen Kontinents, um nicht vom Welttheater zu sprechen. Diese historische Raumdimension ist reelle Wirklichkeit, wenn sie das individuelle Erinnerungsvermögen eines Zuschauers übersteigt und wenn die Theatergeschichte aufgrund von historisch belegbaren Fakten und indirekten Quellen, welche eine Theateraufführung hinterläßt, in der Lage ist, ein objektives Bild der vergangenen künstlerischen Aktivität, die in der konkreten Räumlichkeit vor sich gegangen ist, zu rekonstruieren, soweit so etwas überhaupt möglich ist; diese historische Raumdimension ist jedoch gleichzeitig auch imaginativ in dem Ausmaß, wie das menschliche Sich-Erinnern kein passiver sondern ein kreativer Vorgang ist, der die Erlebnisse der Vergangenheit mit der Zeit umwandelt, so daß diese letztlich in die *long term memory* in ziemlich unterschiedlicher Weise eingeschrieben werden, als die Erinnerung an das Theatererlebnis des vorigen Abends.<sup>4</sup>

<sup>3</sup> Marvin Carlson, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor 2001.

<sup>4</sup> Henry Schoenmakers, *Aesthetic and Aesthe-*

*tised Emotions and Theatrical Situations. Performance Theory – Reception and Audience Research*, Amsterdam 1992.



Ein Teil der theatergeschichtlichen Quellen besteht allerdings aus solchen Erinnerungen, die darüberhinaus von sich aus, als indirekte Quellen und aufgrund des Fehlens eines zeitkonsistenten Artefakts, weite Freiräume von Interpretationsmöglichkeiten offenlassen, oder auch unterschiedliche Theatergeschichten desselben Ortes ermöglichen, so daß sich in dieser vierten Raumdimension der Theatervorstellung, unter den Ägiden der Verlässlichkeit der Apodiktik der Wissenschaftlichkeit und dem unerreichbaren aber verpflichtenden Ideal der Objektivität, letztlich reelle und imaginäre Elemente in verschiedenen Legierungen und Mischungen in eine Gemengelage geraten, Ansichten und Meinungen älterer Epochen bzw. persönliche des Forschers, offengelegt oder auch uneingestanden, in einer Weise, daß das rezente Mißtrauen gegen jede Form historischer *master narrative*, gerade in der Theatergeschichte, methodisch gerechtfertigt erscheint.<sup>5</sup>

Doch ist es dieser Studie nicht daran gelegen, die fundamentalen methodologischen Schwierigkeiten der Theaterhistoriographie aufzuzeigen und die Vorbehalte gegenüber ihren Darstellungsstrategien, wie sie sich nach den Jahrzehnten der formalistischen und ahistorischen Methodenansätze des Strukturalismus und der Semiotik entwickelt haben, zu analysieren.<sup>6</sup> Die Schwächen dieser holistischen Analysemethoden sind von der Forschungsgeschichte seither zur Genüge kritisiert worden, in einem solchen Ausmaß, daß sie eher bereits eines gewissen Schutzes bedürfen, um nicht als Wegwerfprodukt im historischen Müllimer des Methodenarsenals der Theaterwissenschaft zu landen.<sup>7</sup> Keine Methode ist zum Wegwerfen. Die Bühnenkunst als ein komplexer Vorgang bedarf von sich aus einer Mehrzahl verschiedener Analysemethoden, ohne daß dabei zu vergessen ist, daß die ästhetische Essenz dieser synthetischen Kunstform ohnehin nicht mit rein wissenschaftlichen Methoden zugänglich ist. Das ist eine Problemlage, mit der sich alle Kunstwissenschaften abfinden müssen; da die Theaterkunst jedoch von Natur aus komplex ist, ist auch diese Problematik in ihrem Fall komplizierter.

Die Theatergeschichten, in welchem geographischen Maßstab sie auch immer sich bewegen mögen, bestehen aus einem Mosaik von lokalen Theaterhistorio-

<sup>5</sup> Phillip B. Zarilli et al. (eds), *Theatre Histories: An Introduction*, New York 2006.

<sup>6</sup> Walter Puchner, «The Historiography of Theatre after Evolutionism and Formalism. The Greek Case», *First International Conference «Theatre and Theatre Studies in the 21st century» (Athens, 28 September – 1 October 2005). Proceedings / Premier Congrès International «Théâtre et Études théâtrales au Seuil du XXIème siècle» (Athènes, 28 septembre – 1er octobre 2005). Actes*, Athènes, Ergo 2010, S. 101-106.

<sup>7</sup> Walter Puchner, «Δομισμός και σημειολογία στη θεατρική επιστήμη. Από το θεωρητικό σύστημα στην αμφισβήτηση στην πράξη» [Strukturalismus und Semiotik in der Theaterwissenschaft. Vom theoretischen System zur

Dubiosität in der Praxis], *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού. Εξελίξεις στην επιστήμη του θεάτρου στο τέλος του 20ού αιώνα* [Von der Theorie des Theaters zu den Theorien des Theatralischen. Entwicklungen in der Theaterwissenschaft am Ende des 20. Jahrhunderts], Athen 2003, S. 25-142. Vgl. auch ders., *Θεωρητικά θεάτρου. Κριτικές παρατηρήσεις στις θεωρίες του θεατρικού φαινομένου. Η σημειωτική μέθοδος – Η ανθρωπολογική μέθοδος – Η φαινομενολογική μέθοδος* [Theoretisches zum Theater. Kritische Anmerkungen zu den Theorien des Theaterphänomens. Die semiotische Methode – Die anthropologische Methode – Die phänomenologische Methode], Athen 2010, S. 25-223.

graphien, deren Faktenmaterialien nach verschiedenen Selektions- und Präsentationsstrategien aneinandergereiht werden und zusammen in dieser Anordnung eine komplexe Erzählung bilden, die einen kleinen oder größeren geographischen Raum abdeckt. Diese Studie hat es sich allerdings nicht zum Ziel gesetzt, die üblichen methodischen Schwächen und Schwierigkeiten der Theaterhistoriographie zu analysieren und zu kommentieren, welche gewöhnlich von folgenden Faktoren verursacht werden: 1) der Notwendigkeit einer erzählenden Narrative, die Fakten und nachweisbaren Ereignisse in eine zeitliche Abfolge zu bringen, was meist zu Lasten der Darstellung der parallelen Koexistenz von Theaterformen verschiedenen Alters und unterschiedlicher Herkunft geht<sup>8</sup>; 2) der undemokratischen und elitären Selektion, welche die Erzählnatur einer «Geschichte» notwendig macht und der die forschungsmäßige Fokussierung gewöhnlich folgt, auf jene Theaterformen, die als Innovationen der Zeit bereits in die folgende Epoche überleiten, aus Gründen der Erleichterung der Komposition einer sukzessiven Narrative, die wiederum von sich aus eine Evolution suggeriert; 3) den Problemen der Periodisierung, wo es keine idealen Lösungen gibt sondern nur eine Kombination methodologischer Schwierigkeiten bzw. persönlicher Hierarchisierung nach Maßgabe von vorentschiedenen Kriterien.<sup>9</sup> Ganz im Gegenteil: die Studie setzt sich zum Ziel, die Erkenntnisse der Erforschung der Theatergeschichte und ihre zukünftigen *desiderata* aufzuzeigen, indem sie sich auf die lokalen Theaterhistoriographien auf drei verschiedenen Raumebenen konzentriert: Zypern, Griechenland und Europa (bzw. die westliche Welt)<sup>10</sup> in den letzten zwei Jahrzehnten, nach dem *performative turn*, der in der einschlägigen Bibliographie als Zäsur und Meilenstein erscheint, obwohl durchaus fraglich bleibt, worin ein solcher Wendepunkt bestehen soll und ob es ihn überhaupt gibt.

Zur Wertigkeit und Bedeutung der Theaterforschung ist prinzipiell nicht viel zu sagen. Sie ist selbstevident. Der Fortschritt der Theatertheorie nach 1970 ist augenfällig, nicht nur bloß in der regelrechten Explosion quantitativer Zahlengrößen der Studienproduktion, sondern auch in der Variabilität und Vielzahl der Methodologien, die ausgearbeitet und angewendet wurden.<sup>11</sup> Man kann nicht dasselbe sagen von der Theaterhistoriographie, die sich erst im letzten Jahrzehnt vor

<sup>8</sup> Dazu Andreas Kotte – Th. Bühler, «Simultaneität – ein Aspekt der Theatergeschichtsschreibung. Zur Wiedergeburt des Harlekin in Luzern 1755», Hans-Peter Bayerdörfer (ed.), *Stimmen, Klänge, Töne*, Tübingen 2002, S. 519-542.

<sup>9</sup> Vgl. den Band von Thomas Postlewait, *Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge 2009 und meine ausführliche Kritik in *Parabasis* 11 (2013), S. 355-370.

<sup>10</sup> Vgl. jetzt die monumentale Geschichte des amerikanischen Theaters von Savvas Patsalidis, *Θέατρο, Κοινωνία, Έθνος. Από την «Αμερική» στις Ηνωμένες Πολιτείες* [Theater, Gesellschaft,

Nation. Von «Amerika» zu den Vereinigten Staaten], Bd. 1: 1620-1960, Bd. 2: 1960-2009, Thessaloniki 2010, eine Monographie, die an Materialfülle, Detailliertheit und Illustrationen so manche amerikanische Theatergeschichte übertrifft.

<sup>11</sup> Puchner, *Από τη θεωρία του θεάτρου στις θεωρίες του θεατρικού*; ders., *Θεωρητικά θέατρον*; ders., *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα. Σύντομος απολογισμός και σκέψεις για τις προοπτικές* [Die Theaterwissenschaft im 21. Jahrhundert. Kurze Bilanz und Reflexionen zu den Perspektiven], Athen 2014.

dem Millennium wiederbelebt hat, allerdings heute eine bemerkenswerte Dynamik aufweist.<sup>12</sup> Die theaterwissenschaftliche Forschung, und besonders ihre historischen Studien, stehen freilich nicht im Rampenlicht unter dem Applaus des Publikums am Ende der Vorstellung, sondern entwickeln sich in zeitraubenden Prozeduren in der Stille der Bibliotheken und im Staub der Archive, ihre Ergebnisse sind allerdings nicht in demselben Maße fragil und ephemere im gewaltigen Fluß der Zeit, denn sie stammen z. T. aus dem kollektiven Gedächtnis und beeinflussen zumindest potentiell das gesellschaftliche Bewußtsein. Ohne die Vergangenheit gibt es auch keine Zukunft. Ohne die Erinnerungen an Vergangenes gibt es auch kein Verständnis für die Gewordenheit des Existierenden; und aus dem ästhetischen Reservoir der Vergangenheit schöpfen auf die eine oder andere Weise alle Interpretationen der Gegenwart: nicht bloß im Falle der Kultivierung und Neuinterpretation der klassischen Werke, aber auch was die Organisations- und Präsentationsmodalitäten und Stilformen der Produktion dieser Werke betrifft. Ohne die Kenntnis der klassischen avant-garde vor und nach 1900 ist die postmoderne avant-garde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gar nicht denkbar.<sup>13</sup> Weitere Beispiele sind gar nicht nötig.

In der allgemeinen Kartographie des westlichen Theaters nimmt sich der griechische Fall als eigentümlich aus: aus vielen Gründen. Z. B. wurde das logozentrische Theater der Textorientiertheit nicht in dem Maße vernachlässigt wie in manchen Phasen der Theatertätigkeit im übrigen Europa. Das griechische Theater hatte nicht die Möglichkeit, seine Theatergeschichte zu vernachlässigen und an die Peripherie des Forschungsinteresses zu stellen, weil diese in ihren ganzen Ausmaße noch nicht einmal bekannt gewesen ist.<sup>14</sup> Sie war nicht in der Lage, sich nicht von einer despotischen Meistererzählung distanzieren, da diese noch gar nicht geschrieben war.<sup>15</sup> Somit war das Interregnum der formalistischen und holistischen Methoden nicht dermaßen spürbar, denn in genau dieser Phase fand der Übergang von vereinzelt individuellen Versuchen der Historiographie des neugriechischen Theaters, von Nikolaos Laskaris und Giannis Sideris, zu systematischeren wissenschaftlichen Versuchen der Erhellung der unbekanntem Kapitel dieser Geschichte statt, der Konstituierung einer einheitlichen Erzählung seiner Entwicklung, was ein kollektives Unternehmen darstellte, der institutionellen Absicherung bedurfte und noch nicht zu einem definitiven Abschluß gekommen ist.<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Puchner, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα*, S. 40-48.

<sup>13</sup> Marvin Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London - New York 1996 (2004).

<sup>14</sup> Puchner, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21ο αιώνα*, S. 82-92.

<sup>15</sup> Ein solcher Versuch wurde jüngst von Thodoros Hatzipantazis ins Werk gesetzt: *Διάγραμμα ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου* [Diagramm der Geschichte des neugriechischen Theaters], Heraklion 2014.

<sup>16</sup> Walter Puchner, «Η νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου» [Das neue Bild der neugriechischen Theatergeschichte], *Theatrum mundi. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα*, Athen 2000, S. 229-242. ders., «Η νέα εικόνα της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου, όπως διαμορφώθηκε από τις θεατρολογικές έρευνες των τελευταίων 25 χρόνων» [Das neue Bild der neugriechischen Theatergeschichte, wie es sich in der theaterwissenschaftlichen Forschung der letzten 25 Jahre herausgebildet hat], in: *To*

Solche Versuche sind auch für die zypriotische Theatergeschichte unternommen worden, die eine gewisse Sonderstellung einnimmt, nicht nur wegen ihrer geographisch isolierten Stellung im hellenophonen Kommunikationsraum, sondern wegen der Existenz, parallel zu den griechischen und zypriotisch-dialektischen Vorstellungen, eines türkischsprachigen, eines armenischsprachigen (die religiöse Gruppe der Maroniten) und englischsprachigen (z. Z. der britischen Herrschaft) Theaters auf dem Eiland der Aphrodite. Z. B. wurde das erste türkischsprachige Drama, das den Terminus *vatan* (Vaterland) schon im Titel verwendet, Indiz für den aufkeimenden türkischen Nationalismus, geschrieben schon in der Regierungszeit von Abdülhamit II., «Vatan Yâhut Silistrie» («Vaterland oder Silistrien»), aufgeführt mit enormem Publikumserfolg 1873 in Kostantiniyye, aus der Feder von Namık Kemal (1840-1888), der deswegen nach Zypern verbannt wurde, im Jahr der Jungtürkischen Revolution 1908 in Famagusta (Ammochostos) in einem großen Warenlager des Hafens aufgeführt.<sup>17</sup> Der Vorschlag, die mehrsprachige zypriotische Literatur, die bereits im Mittelalter auch das Lateinische, das Französische, das Italienische, das Arabische, Armenische und Osmanische benützte,<sup>18</sup> unter die Literaturen des Mittleren Ostens einzureihen,<sup>19</sup> ist jüngst wegen der Dominanz des Griechischen abgelehnt worden, doch bleibt die erstaunliche Vielsprachigkeit dieser Literatur ein unübersehbares Faktum, das diese kosmopolitische Kultur zwischen Osten und Westen charakterisiert. Türkischsprachiges Theater gibt es parallel zu dem griechischsprachigen seit dem 19. Jahrhundert, in Reinspache, Volkssprache und zypriotischem Dialekt.

*Ελληνικό Θέατρο από τον 17ο στον 20ό αιώνα. Πρακτικά Α' Πανελληνίου Θεατρολογικού Συνεδρίου, Αθήνα, 17-20 Δεκεμβρίου 1998*, Athen 2002, S. 25-32 (4ο). Vgl. ebenfalls ders., *Μία εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου*, Einleitung, Komprimierte Darstellung der neugriechischen Theatergeschichte auch bei Walter Puchner, «Επισκόπηση της ιστορίας του νεοελληνικού θεάτρου. Από τις αρχές του ως τη Μικρασιατική Καταστροφή» [Übersicht über die neugriechische Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zur Kleinasiatischen Katastrophe (1922)], *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* [Texte und Objekte. Zehn theaterwissenschaftliche Studien], Athen 1997, S. 355-455, und ders., *Νεοελληνικό Θέατρο (1600-1940) – Κινηματογράφος*. Τόμ. Α', *Το Νέοτερο Θέατρο μέχρι τον Β' Παγκόσμιο Πόλεμο* [Neugriechisches Theater (1600-1940) – Film. Bd. 1: Das neuere Theater bis zum 2. Weltkrieg], Griechische Fernuniversität, Humanistische Fakultät, Studienprogramm: Griechische Kultur, Patras 2002.

<sup>17</sup> Antri Konstantinou, *Θεατρικός Οργανισμός Κύπρου. Ιστορική αναδρομή. Το θέατρο στην*

*Κύπρο* [Zypriotische Theatergesellschaft. Das Theater auf Zypern], Nicosia 2014. Zu dem Schriftsteller und seinem Werk auch Walter Puchner, *Historisches Drama und gesellschaftskritische Komödie in den Ländern Südosteuropas im 19. Jahrhundert. Vom Theater des Nationalismus zum Nationaltheater*, Frankfurt/M. etc. 1994, S. 60, 94 und ders., *Die Literaturen Südosteuropas, 15. bis frühes 20. Jahrhundert. Ein Vergleich*, Wien-Köln-Weimar 2015, 164 f. (mit weiterführender Bibliographie).

<sup>18</sup> Vgl. dazu die bewunderswerte Übersicht von Gilles Grivaud, «Ο πνευματικός βίος και η γραμματολογία κατά την περίοδο της Φραγκοκρατίας» [Das geistige Leben und das Schrifttum in der Periode der Lateinerherrschaft], Theodoros Papadopoulos [ed.], *Ιστορία της Κύπρου*, τόμ. V, *Μεσαιωνικόν βασίλειον - Ενετοκρατία*, μέρος Β' [Geschichte Zyperns, Bd. V, Das mittelalterliche Königreich – die Venezianerherrschaft, Teil II], Nicosia 1996, S. 863-1227.

<sup>19</sup> Vgl. Georgios Kechagioglou – Lefteris Papaleontiou, *Ιστορία της νεότερης κypριακής λογοτεχνίας* [Geschichte der neueren zypriotischen Literatur], Nicosia 2010, Einleitung.

Vor allem aufgrund der neueren Studien von Georgios Katsouris, Antri Konstantinou und Leonidas Galazis<sup>20</sup> ist die Geschichte des zypriotischen Theaters, in gemeingriechisch oder im zypriotischen Dialekt, mit lebendigen Schauspielern oder Figuren (zum Schattentheater sind die Spezialstudien von Konstantinos Giangoullis und Anthoula Chotzakoglou anzuführen)<sup>21</sup> zureichend erforscht, was seine allgemeinen Entwicklungslinien betrifft, die Dramenproduktion, die theatralischen Ensembles und das Vorstellungsrepertoire. Nichtsdestotrotz bleiben noch Kapitel, die noch einiger Detailforschung bedürfen. Auch die frühen Phasen sind hier zu berücksichtigen: der Zypriotische Passionszyklus, der vor 1320 anzusetzen ist, nicht aus der Feder von Konstantinos Anagnostes (aus chronologischen Gründen), ist zwar nach Maßgabe der Anleitungen in der Einleitung für eine Vorstellung vorgesehen, kann aber in der Form wie er uns vorliegt, als ein kunstloser *cento*-Text aus Bibelstellen, Apokryphen und nicht identifizierten religiösen Texten der Zeit, wohl kaum wirklich aufgeführt worden sein; es ist nicht bekannt, aus welchem Grund die Stellenkompilation in Form von *incipit* (den ersten Worten der zitierten Stelle) vom Schreiber A des berühmten *Codex Vaticanus Palatinus graecus* 367, der Sekretär der Regierungskanzlei gewesen ist, kopiert wurde<sup>22</sup>. Es

<sup>20</sup> Giannis Katsouris, *Το θέατρο στην Κύπρο, Α1860-1939, Β1950-1959* [Das Theater in Zypern, I. 1860-1939, II 1950-1959], Nicosia 2005· Antri Ch. Konstantinou, *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974)* [Das Theater in Zypern (1960-1974)], Athen 2006· Leonidas Galazis, *Ποιητική και ιδεολογία στο κυπριακό θέατρο (1869-1925)* [Poetik und Ideologie im zypriotischen Theater (1869-1925)], Nicosia 2012.

<sup>21</sup> Anthoula G. Chotzakoglou, «Το θεματολόγιο του Κυπριακού Θεάτρου Σκιών και η παρουσία της Κύπρου στα έργα Ελλαδιτών καρναγιοζοπαϊκτών: Μια πρώτη προσέγγιση» [Die Thematik des zypriotischen Schattentheaters und die Präsenz Zyperns im Werk der griechischen Schattenspieler: eine erste Annäherung an das Thema], *Κυπριακά Σπουδαί* 66 (2002), S. 213-246· dies., «Η παρουσία των καρναγιοζοπαϊκτών Σωτήρη και Ευγένιου Σπαθάρη στην Κύπρο: οι μαρτυρίες του Αρχείου Ν. Ιωάννου στο Μουσείο Λαϊκής Τέχνης Κύπρου» [Die Präsenz der Schattenspieler Sotiris und Evgenios Spatharis in Zypern: Informationen aus dem Archiv N. Ioannou im Museum für zypriotische Volkskunst], *ibid.* 73 (2009), S. 191-212· dies., «Το θέατρο σκιών στην Κύπρο από τα αρχαία του Μουσείου Λαϊκής Τέχνης της Κύπρου: μια πρώτη προσέγγιση» [Das Schattentheater in Zypern nach Informationen des Museums für zypriotische Volkskunst: eine erste Annäherung

an das Thema], *Εθνογραφικά* 14 (2009), S. 187-200· Konstantinos G. Giangoullis, *Η Τέχνη του Καρναγιοζοπαϊκτικού στην Κύπρο και τα Απομνημονεύματα του Χριστοδούλου Παφίου* [Die Kunst des Schattenspiels auf Zypern und die Memoiren von Christodoulos Paphios], Nicosia 1982· Giannis Kissonergis, *Τα απομνημονεύματά μου ή πώς έγινα Καρναγιοζοπαϊκτής* [Meine Memoiren, oder wie ich Schattenspieler wurde], ed. K. G. Giangoullis, Nicosia 1985· ders., «Το «ημερολόγιο» του καρναγιοζοπαϊκτικού Χριστόδ. Αντωνιάδη Παφίου (1904-1987)» [Das «Tagebuch» des Schattenspielers Christodoulos Antoniadis Paphios (1904-1987)], *Επετηρίς Κέντρου Επιστημονικών Ερευνών* 25 (Nicosia 1999), S. 367-432· ders., *Το Θέατρο Σκιών στην Κύπρο. Το Κουκλοθέατρο και η Ταχυδακτυλουργία μέσα από τα κείμενα και τις αφηγήσεις των καλλιτεχνών και τον Τύπο της εποχής (1894-2009)* [Das Schattentheater auf Zypern. Puppentheater und Zauberkunst in den Texten und Erzählungen der Schausteller sowie in der Presse der Zeit (1894-2009)], Nicosia 2009, zum turkophonem Schattentheater Mehmet Ortug, *Geleneksel kibrıs türk tiyatrosu*, Birinci 1993.

<sup>22</sup> Walter Puchner, *The Crusader Kingdom of Cyprus - A Theatre Province of Medieval Europe? Including a critical edition of the Cyprus Passion Cycle and the «Repraesentatio figurata» of the Presentation of the Virgin in the Temple,*



ist nicht bekannt, warum Iason Denores sich an der dramentheoretischen Kontroverse um die Legitimität der bukolischen Tragödie mit positivem Ausgang beteiligt hat, an der der bekannte Dramenautor Giambattista Guarini teilgenommen hat und die im Italien des frühen Barock stattfand.<sup>23</sup> Es ist nicht mit Sicherheit bekannt, warum Matthaïos Kigalas, höhergestellter orthodoxer Kleriker auf Zypern, 1627 den chiotischen Jesuitenpater und späteren Abt des Klosters des Hl. Antonios («vor der Stadt», *exomeritis*) in seinem Haus in Nicosia beherbergt hat und ein Jahrzehnt später, 1637 in Venedig, die erste Druckausgabe der Tragödie «Erofile» von Georgios Chortatsis vornimmt, obwohl er sonst nur religiöse Texte und ekklesiale Schriften ediert hat;<sup>24</sup> war es tatsächlich der Einfluß der Schlüsselfigur des religiösen Theaters im Ägäisraum des 17. Jahrhunderts, der ihn in den heißen Sommermonaten 1627 in seinem Haus, versteckt vor den osmanischen Behörden und mißtraurischen venezianischen Kaufleuten, dazu überredet hat, trotz der traditionell feindlichen Haltung der Orthodoxie gegenüber den Theatervorstellungen?<sup>25</sup> Noch sind nicht alle religiösen *dromena* und Ritualbräuche aufgenommen, wie das «Arate pylas» (*Tollite portas*), die Fußwaschungsszene und die halbliturgische «Auferweckung des Lazarus» in der Lazaruskirche in Larnaka, welche performative Charakteristika aufweisen und sich durch einen gewissen Spielcharakter auszeichnen<sup>26</sup>. Auch die Theaterhaftigkeit des Sängerwettstreits der *tsiattismata* sowie allgemeiner die improvisierten Aufführungen der «Reimeschmiede» (*poiitairides*) bei Heiligenfesten, Hochzeiten und anderen Gelegenheiten bedarf noch ei-

Athens, Academy of Athens 2006 (Texts and Documents of Early Modern Greek Theatre, vol. 2)· ders., *Η Κύπρος των Σταυροφόρων και το θρησκευτικό θέατρο του Μεσαίωνα* [Das Zypern der Kreuzfahrer und das religiöse Theater des Mittelalters], Nicosia, Κέντρο Μελετών Ιεράς Μονής Κύκκου 2004.

<sup>23</sup> Nikolaos M. Panagiotakis, «Ιάσων Δενόρες: Κύπριος θεωρητικός του θεάτρου (c. 1510 - 1590)» [Iason Denores: Zypriotischer Theatertheoretiker (c. 1510 - 1590)] , *Αριάνη* 3 (1985), S. 50-87.

<sup>24</sup> Auf diese Weise gelang es ihm übrigens, seine drei Söhne im Kolleg des Hl. Antonius in Rom studieren zu lassen, das damals unter jesuitischer Verwaltung geführt wurde (Kostas Kyrris, «Cypriot Scholars in Venice in the XVI and XVII centuries with some notes on the Cypriote Community in Venice and other Cypriote Scholars who lived in Rome and the rest of Italy in the same period», J. Irmischer – M. Mineemi (eds.), *Ο Ελληνισμός εις το εξωτερικόν. Über Beziehungen des Griechentums zum Ausland in der neueren Zeit*, Berlin 1968, S. 183-272, bes. 208-214).

<sup>25</sup> Walter Puchner, «Ματθαίος Κιγάλας και Δομήνικος Μανουρίκιος: μια συνάντηση (Λευκωσία 1627) σηµαδιακή για την ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου» [Matthaios Kigalas und Dominicus Mauricius: eine bedeutsame Begegnung (Nicosia 1627) für die Geschichte des neugriechischen Theaters], *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* [Texte und Gegenstände. Zehn theaterwissenschaftliche Studien], Athen 1997, S. 113-148 (auch in *Πρακτικά του Τρίτου Διεθνούς Κυπριολογικού Συνεδρίου (Λευκωσία, 16-20 Απριλίου 1996)*, Bd. 3: *Νεότερο Τμήμα*, Nicosia 2001, S. 62-82).

<sup>26</sup> Dazu in Übersicht Walter Puchner, *Το λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια. Μια σύγκριση* [Das Volkstheater in Griechenland und im Balkanraum. Ein Vergleich], Athen 1989 (2007, 2009), S. 141-147. Zum «Arate pylas»-Ritus speziell ders., «Abgestiegen zur Hölle». Der *descensus ad inferos* als Keimzelle eines inexistenten orthodoxen Auferstehungs-Spiels», *Beiträge zur Theaterwissenschaft Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Bd. 1, Wien - Köln - Weimar 2006, S. 191-226.

ner theoretisch fundierten Analyse<sup>27</sup>. Mit Absicht sind hier vor allem Phänomene genannt, die sich etwas außerhalb der konventionellen Forschungsziele der Theaterwissenschaft bewegen. Doch der «Kanon» der Theatergeschichten hat sich in den letzten Jahrzehnten stark erweitert und umschließt nun auch das «Lebens-theater» (Theatralität und Performativität der Gesellschaft und des öffentlichen Lebens), theatroide oder paratheatralische Formen (Riten, *dromena*, darstellende Bräuche, Formen des Volksschauspiels, Volks- oder populares Theater) bzw. das Nicht-Theater (Hemmfaktoren des Theaterlebens wie Zensur, Verbote, moraldidaktische oder kirchliche Angriffe, aufklärerische Traktate gegen das improvisierte Volkstheater, soziale Außenseiterposition der Schauspieler usw.).<sup>28</sup>

Gerade diese Vorformen des Volkstheaters, - darstellende Riten und Bräuche, Formen des Volksschauspiels jeglicher Art, die Theaterhaftigkeit des Alltagslebens und der Festzyklen, ein Forschungsfeld, das auch der Volkskunde und *Ethnologia europaea* angehört -, hat in den letzten Jahrzehnten in Griechenland eine bedeutende Entwicklung erfahren, vor allem in Komparation mit Gesamtsüdosteuropa, so daß auch Zypern miteinbezogen ist.<sup>29</sup> Diese Formen der Theatralität der oralen Kultur,<sup>30</sup> entweder mit rituellem Fundament, wie die Maskierungen und Verkleidungen, oder auf professionelle Weise, wie das Schattentheater und die fahrenden Theatertruppen in der Provinz, sind untrennbar mit ganz konkre-

<sup>27</sup> Konstantinos G. Giangoullis, *Η τέχνη του ποιητάριου διότιχου και ο ποιητάριος Σέργης Γ. Καρεκλάς* [Die Kunst des improvisierten Zweizeilers und der Dichter Sergis G. Kareklas], Nicosia 1978· ders., *Λαϊκές πηγές μελέτης της Κυπριακής Ιστορίας* [Volkstümliche Quellen zum Studium der zypriotischen Geschichte], 2 Bde., Nicosia 1979-1980· ders., *Κυπριακή λαϊκή ποίηση. Συναγωγή μελετών (1974-1980)* [Zypriotische Volkspoesie. Gesammelte Studien (1974-1980)], Nicosia 1980· ders., *Ανθολογία Κυπριακής Λαϊκής Ποίησης* [Anthologie der zypriotischen Volksdichtung], Nicosia 1980· ders., *Ανθολογία Λιοπετριτών λαϊκών ποιητών* [Anthologie der Volksdichter aus Liopetra], Nicosia 1981· ders., *Ποιητάρικα* [Zu den Volksdichtern], Athen 1988· ders., *Corpus Κυπριακών Διαλεκτικών Ποιητικών Κειμένων* [Corpus der Dialekttexte zypriotischer Volksdichter], Bd. 1-4, Nicosia 1998-2001.

<sup>28</sup> Puchner, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου* [Eine Einführung in die Wissenschaft vom Theater], S. 71-132 (mit der einschlägigen Bibliographie).

<sup>29</sup> Vgl. indizierend Walter Puchner, *Brauchumscheinungen im griechischen Jahreslauf und ihre Beziehungen zum Volkstheater. Theater-*

*wissenschaftlich-volkskundliche Querschnittstudien zur südbalkan-mediterranen Volkskultur*, Wien 1977 (Veröffentlichungen des Österreichischen Museums für Volkskunde XVIII), ders., «Δρώμενα και λαϊκό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη» [Darstellende Bräuche und Volkstheater in Südosteuropa], *Βαλκανική Θεατρολογία. Μελετήματα για το θέατρο στην Ελλάδα και στα Βαλκάνια* [Balkanische Theaterwissenschaft. Studien zum Theater in Griechenland und auf dem Balkan], Athen 1994, S. 151-200, ders., «Performative Riten, Volksschauspiel und Volkstheater in Südosteuropa. Vom Dromenon zum Drama», *Studien zur Volkskunde Südosteuropas und des mediterranen Raums*, Wien - Köln - Weimar 2009, S. 253-298.

<sup>30</sup> Walter Puchner, «Η θεατρικότητα του λαϊκού πολιτισμού» [Die Theatralität der Volkskultur], Manolis G. Varvounis – Manolis G. Sergis (eds.), *Ελληνική Λαογραφία. Ιστορικά, θεωρητικά, μεθοδολογικά, θεματικά* [Griechische Volkskunde. Historisches, Theoretisches, Methodisches, Thematisches], 2 Bde., Athen 2012, Bd. II, 339-378 (sowie im Studienband Walter Puchner, *Δοκίμια λαογραφικής θεωρίας* [Essays zur volkskundlichen Theorie], Athen 2011, S. 27-68).

ten Orten und Regionen verbunden, mit Ausnahme der Tournées von Schattenspielern und Wandertruppen auf dem Land; insofern bilden sie ein bedeutendes Gegengewicht gegen einer gesamt-nationale und uniformierende Theaterpolitik, aber auch topos-zentriertes Gegengewicht zu den Tendenzen der Globalisierung, die mit dem Fernsehen und dem Internet, den smartphones und tablets überall präsent ist.<sup>31</sup> Die Kultivierung lokaler Theaterformen, - Laientheater, Schultheater,<sup>32</sup> oder auch professionelle Bühnen, immer aber mit lokalen Schauspielern und Theaterleuten vor Ort, in welcher Aktivitätsweise auch immer, von der konventionellen Aufführung bis zum *event* und zur *performance*, mit jeglicher Thematik, von der Lokaldramatik bis zur Weltliteratur -, ist in jedem Fall ein Akt einer bewußten Oppositionierung gegen eine dominierende und vielfach gleichgeschaltete Ästhetik, Thematik und Ideologie, die die post-postmoderne Epoche<sup>33</sup> beherrscht, wo die einstige ästhetische Organisation des Kunstwerkes von der Zufälligkeit bis zur Gleichgültigkeit schwankt und die völlig offene und beliebig interpretierbare Bedeutungszugung jegliche Sinnsuche und semantische Hermeneutik nutzlos erscheinen läßt. Diese dekonstruktiven Entwicklungen der Literaturtheorie spiegeln sich deutlich in der Theatertheorie und -praxis, etwa in der Morphologie der *performances* jeglicher Art, wo der nackte Vollzug der Aktion jegliches Erkennenwollen eines eventuellen Inhalts überschattet.

In der Geschichte des neugriechischen Theaters, deren Erforschung noch keineswegs abgeschlossen ist, spielt die Lokal- und Regionalbeziehung eine spezifische Rolle, was sich in der geographischen Diskontinuität der theatralischen Aktivität ausdrückt: in Kreta bis um 1660, nur auf den Ionischen Insel vom 16. bis ins 20. Jahrhundert, auf den Ägäisinseln von 1600 bis um 1750, in den Transdanubischen Fürstentümern Rumäniens bis 1821, in der balkanischen und kleinasiatischen Diaspora bis 1922, während sich in den Provinzen des Staates Griechenland nach 1880 eine lebhaftere Amateurtätigkeit und Laienspielbewegung in Städten und Dörfern entfaltet, die im wesentlichen das ganze 20. Jahrhundert über

<sup>31</sup> Zu den Folgen des Telephonierens mit handies und mobile phones überall und zu jeder Zeit für die De-Organisation der Symbolräume des Menschens vgl. Walter Puchner, «Από τη βίγλα στο κινητό: λαϊκές συμπεριφορές και τεχνητοί τρόποι επικοινωνίας. Η λαογραφία του τηλεφώνου» [Von den Leuchtzeichen zum mobile phone: populäre Verhaltensformen und künstliche Arten der Kommunikation. Die Volkskunde des Telefonierens], *Δοκίμια για τη θεωρία της λαογραφίας και τη φιλοσοφία του πολιτισμού* [Essays zur volkswissenschaftlichen Theorie und Kulturphilosophie], Athen 2014, S. 267-294.

<sup>32</sup> Dazu Walter Puchner, «Το Θέατρο στο Σχολείο. Παιδαγωγικοί, ψυχολογικοί και θεατρολογικοί προβληματισμοί στη σύγχρονη

ευρωπαϊκή εκπαίδευση από τις εθνικές γιορτές και τη μορφωτική πράξη στο δραματοποιημένο παιχνίδι και το ψυχόδραμα» [Das Theater in der Schule. Pädagogische, psychologische und theaterwissenschaftliche Fragestellungen in der heutigen europäischen Pädagogik; von den Nationalfeiertagen und dem Bildungsgedanken bis zum dramatischen Rollenspiel und zum Psychodrama], *Κείμενα και αντικείμενα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* [Texte und Gegenstände. Zehn Theaterwissenschaftliche Studien], Athen 1997, S. 17-75.

<sup>33</sup> Der terminologische Neologismus stammt von Savvas Patsalidis, *Θεατρικές παρεμβάσεις* [Theatralische Eingriffe], Thessaloniki 2013.

anhält.<sup>34</sup> Diese Diskontinuitäten sind sprachlicher, stilistischer, thematischer und ideologischer Art, betreffen die Organisationsform der Aufführungen und ihre gesellschaftliche Funktion und Rezeption. Athen wird erst sehr spät tatsächliche Theaterhauptstadt von Griechenland; bedeutendere Städte für das Theaterleben sind im 19. Jahrhundert Hermoupolis auf Syra,<sup>35</sup> Patras,<sup>36</sup> Korfu,<sup>37</sup> das ägyptische Alexandrien,<sup>38</sup> das kleinasiatische Smyrna<sup>39</sup> und vor allem Konstantinopel,<sup>40</sup> das Ausgangsbasis der griechischen Truppen für die Balkantourneen (Philippopol/Plovdiv, Bukarest, Jassy, Pyrgos/Burgas, die Städte im Donadelta und am Unterlauf der Donau) gewesen ist,<sup>41</sup> Odessa und die Städte der Krimhalbinsel und des Asowschen Meers, die Hafenstädte des Kaukasusgebiets, um nicht vom Pontusgebiet an der Südküste des Schwarzmeers zu sprechen und dem Subkaukasus.<sup>42</sup>

<sup>34</sup> Walter Puchner, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία» [Das Theater in der griechischen Provinz], *Το θέατρο στην Ελλάδα. Μορφολογικές επισημάνσεις* [Das Theater in Griechenland. Morphologische Hinweise], Athen 1992, 331-371 und ders., «Το ερασιτεχνικό θέατρο της επαρχίας μεταξύ παράδοσης και νεωτερισμού» [Das Laientheater der Provinz zwischen Tradition und Modernität], *Θεατρολογική Λαογραφία Β'. Το παραδοσιακό λαϊκό θέατρο στην Ελλάδα και τη Βαλκανική. Οι πρώτες μορφές τυ θεάτρων* [Theaterwissenschaftliche Volkskunde II. Das traditionelle Volkstheater in Griechenland und auf der Balkanhalbinsel. Die ersten Formen des Theaters], Athen, im Erscheinen.

<sup>35</sup> M. Dimou, *Η θεατρική ζωή και κίνηση στην Ερμούπολη της Σύρου κατά τον 19ο αιώνα (1826-1900). Τάσεις, επιλογές και μεθοδεύσεις της θεατρικής ζωής* [Theaterleben und -aktivität in Hermoupolis auf Syra im 19. Jahrhundert (1826-1900). Tendenzen, Entscheidungen und Strategien des Theaterlebens], 3 Bde., Diss. Athen 2001.

<sup>36</sup> Evanthia Stivanaki, *Θεατρική ζωή, κίνηση και δραστηριότητα στην Πάτρα από την απελευθέρωση (1828) έως το 1900* [Theaterleben und -aktivität in Patras von der Befreiung (1828) bis 1900], Patras 2001.

<sup>37</sup> Vor allem zum Opernleben vgl. Platon Mavroustakos, «Το ιταλικό μελόδραμα στο θέατρο Σαν Τζιάκομο της Κέρκυρας (1733-1798)» [Die italienische Oper im Theater San Giacomo auf Korfu (1733-1798)], *Παράβασις* 1 (1995), S. 147-192 und Walter Puchner, «Η ιταλική όπερα στα Επτάνησα επί Αγγλοκρατίας (1813-1863). Πρώτες παρατηρήσεις με βάση τα βιβλιογραφημένα λιμπρέτα» [Die italienische Oper

auf den Ionischen Inseln zu Zeit der britischen Herrschaft (1813-1863). Erste Ergebnisse aufgrund der bibliographisch erfaßten Libretti], *Πόρφυρας* 114 (2005), S. 591-624 (ausführlicher in ders., *Γραφές και σημειώματα. Δέκα θεατρολογικά μελετήματα* [Schriften und Notizen. Zehn theaterwissenschaftliche Studien], Athen 2005, 53-85).

<sup>38</sup> Walter Puchner, «Το ελληνικό θέατρο στη Νοτιοανατολική Ευρώπη και την Ανατολική Μεσόγειο κατά τον 19ο αιώνα. Η περίπτωση της Αλεξάνδρειας» [Das griechische Theater in Südosteuropa und dem Ostmittelmeer. Das Beispiel Alexandriens], *Ανεπίδοτα και αναπάντητα* [Nicht-Zugestelltes und Nicht-Beantwortet], Athen 2015, S. 207-223.

<sup>39</sup> Chrysothemis Stamatopoulou-Vasilakou, *Το θέατρο στην καθ' ημάς Ανατολή: Κωνσταντινούπολη – Σμύρνη. Οκτώ μελετήματα* [Das Theater in «unserem» Osten: Konstantinopel - Smyrna. Acht Studien], Athen 2006.

<sup>40</sup> Vgl. die monumentale Monographie von Chrysothemis Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19ο αιώνα* [Das griechische Theater in Konstantinopel im 19. Jahrhundert], 2 Bde., Athen 1994, 1996.

<sup>41</sup> Dazu in Übersicht Walter Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Berlin - Wien 2012 (mit der älteren Bibliographie).

<sup>42</sup> Vgl. Irena Bogdanović – Walter Puchner, *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914. Άγνωστα στοιχεία για ελληνικές παραστάσεις στην πόλη της Φιλική Εταιρίας και στις Παρευξείνιες Χώρες από ρωσικές και ελληνικές εφημερίδες της Οδησού* [Griechisches Theater

Zu all diesen Städten liegen mehr oder weniger fundierte Geschichten zum hellenophonem Theater vor. Lücken gibt es allerdings in Nordgriechenland, für Thessaloniki,<sup>43</sup> Serres, Kavala, Drama, Xanthi, Komotini, Alexandroupolis, Ioannina, während die Ionischen Inseln einigermaßen zufriedenstellend abgedeckt sind.<sup>44</sup> Eine große Leerstelle hat bis jetzt das Programm der Dokumentierung der griechischen Theatertätigkeit im Institut für Mittelmeerstudien<sup>45</sup> offen gelassen, nämlich die lokale Laienspieltätigkeit,<sup>46</sup> vor allem auf den Dörfern, eine Leerstelle, die Fivos Vogiatzis für den gesamten thessalischen Raum (Volos, Larisa, Karditsa, Trikala und die dazugehörigen Dörfer) in so vorbildlicher Weise geschlossen hat.<sup>47</sup> Aus der Kartographie der lokalen und regionalen Theatertätigkeit in Griechenland fehlen noch bedeutende Städte wie Ioannina, Lamia, Tripolis, Kalamata, die

in Odessa 1814-1914. Unbekannte Informationen zu griechischen Vorstellungen in der Stadt des «Freundesbundes» und den Schwarzmeerlandern in russischen und griechischen Zeitungen von Odessa], Athen 2013.

<sup>43</sup> In Ausarbeitung befindet sich eine griechische Dissertation, die auch das sefardische Theater mitberücksichtigt.

<sup>44</sup> Für das 20. Jahrhundert vgl. z. B. Varvara Georgopoulou, *Ο Διώνυσος στο Ιόνιο. Το θέατρο στην Κεφαλονιά 1900-1953* [Dionysos im Ionischen Meer. Das Theater in Kefalonia 1900-1953], Athen 2010.

<sup>45</sup> Thodoros Hatzipantazis, *Από τον Νείλον μέχρι τον Δουνάβειο. Το χρονικό της ανάπτυξης του ελληνικού επαγγελματικού θεάτρου στο ευρύτερο πλαίσιο της Ανατολικής Μεσογείου, από την ίδρυση του ανεξάρτητου κράτους ως τη Μικρασιατική Καταστροφή* [Vom Nil bis zur Donau. Die Chronik der Entwicklung des griechischen professionellen Theaters im Rahmen des Ostmittellmeers, von der Gründung des griechischen Staates bis zum Kleinasiatischen Katastrophe], Bd. 1: 1828-1875, Bd. 2: 1876-1897, Heraklion 2002, 2012.

<sup>46</sup> Puchner, «Το θέατρο στην ελληνική επαρχία», *op. cit.* Für den nordgriechischen Raum und speziell die Vorstellung der «Golfo» von Peresiadis vgl. Aikaterini Polymerou-Kamilaki, «Από την Ερωφίλη στην Γκόλφο. Παραστάσεις της Γκόλφως στον Βορειοελλαδικό χώρο, το πρώτο μισό του αιώνα μας» [Von der «Erofile» zur «Golfo». Vorstellungen der «Golfo» in Nordgriechenland], *Θεατρολογικά μελετήματα για το λαϊκό θέατρο. Από το κρητικό θέατρο στα δρώμενα της νεοελληνικής αποκριάς. «Από την Ερωφίλη στην Γκόλφο»* [Theater-Studien zum

Volkstheater. Vom kretischen Theater zu den darstellenden Bräuchen des neugriechischen Karnevals. «Von der Erofile zur Golfo»], Athen 1998, S. 275-308.

<sup>47</sup> Fivos N. Vogiatzis, «Το θέατρο στα χωριά της Καρδίτσας» [Das Theater in den Dörfern von Karditsa], *Γνώση και Γνώμη* 3 (1984), S. 133-178, «Το θέατρο στην Καρδίτσα (1881-1985)» [Das Theater in Karditsa (1881-1985)], *ibid.* 4 (1985), S. 204-275, «Το θέατρο στα Τρίκαλα (1881-1985)» [Das Theater in Trikala (1881-1985)], *ibid.* 5 (1985), S. 105-191, «Το θέατρο στα χωριά των Τρικάλων (1881-1986)» [Das Theater in den Dörfern von Trikala (1881-1986)], *ibid.* 6 (1986), S. 137-250, *Το θέατρο στο Βόλο (1915-1940)* [Das Theater in Volos (1915-1940)], Athen 1987, *Το θέατρο σκιών στην Θεσσαλία* [Das Schattentheater in Thessalien], Athen 1995, *Το θέατρο στην Καρδίτσα και στην περρωχή της (1881-2002)* [Das Theater in Karditsa und Umgebung (1881-2002)], Karditsa 2003, *Η ιστορία της μουσικής στην Καρδίτσα (1881-1981). Το θέατρο στην Καρδίτσα και στην περρωχή της (1881-2002). (Η συνέχεια και το τέλος)* [Die Geschichte der Musik in Karditsa (1881-1981). Das Theater in Karditsa und Umgebung (1881-2002). (Fortsetzung und Schluß)], Karditsa 2005, «Το θέατρο σκιών στην Θεσσαλία (Μέρος δεύτερο – συνέχεια από τον πρώτο τόμο – 1995)» [Das Schattentheater in Thessalien (Zweiter Teil – Fortsetzung von Band 1 – 1995)], *Γνώση και Γνώμη* 19 (2006), S. 173-259, «Το θέατρο σκιών στη Θεσσαλία (μέρος τέταρτο – συνέχεια από το δεύτερο τόμο – 2006) [Das Schattentheater in Thessalien. Teil 4 (Fortsetzung des 2. Bandes – 2006)], *ibid.* 21 (2009), S. 121-202 usw.



Ägäisinseln, z. T. auch die Ionischen Inseln im 20. Jahrhundert, das neuere Kreta usw. Für Athen selbst scheint die Zeit noch nicht reif zu sein; dazu bedarf es noch vieler Vorarbeiten.<sup>48</sup>

In der bibliographischen Erfassung griechischer Theaterstücke und Übersetzungen sind bedeutende Fortschritte zu verzeichnen,<sup>49</sup> während bei der Textedition der Dramatik noch viel zu tun bleibt; in Bezug auf die Vorstellungstätigkeit und die Aufführungsstatistiken sind wichtige Grundlagenstudien veröffentlicht worden. Die theaterwissenschaftliche Bibliographie hat auf fast allen Ebenen eine wahre Explosion erfahren,<sup>50</sup> so daß die Zusammenstellung der Bibliographie für ein spezielles Thema kein so leichtes Unterfangen mehr ist, wie es dies noch vor 20 Jahren war. Dies gilt auch für die Interpretation und Analyse von Dramenwerken und die Dokumentation von Theatervorstellungen.

Die Theorie von Theater und den *performances* wurde bewußt an das Ende dieser Übersicht über die griechische Theaterwissenschaft gestellt, denn auf diesem Sektor ist der Konnex der griechischen Forschung mit der internationalen bemerkenswert, nicht nur im Bereich der Rezeption der grundlegenden Einführungen und Studien durch Übersetzungen,<sup>51</sup> sondern auch durch die Artikulierung von Gegenargumenten und kritischer Diskussion der Entwicklungen.<sup>52</sup> Es ist charakteristisch für die internationale Situation der Theaterwissenschaft, daß nach einer gewissen Lethargie von fast zwei Jahrzehnten und der institutionellen Herausforderung und Bedrohung durch die *performance studies*, die in Europa nicht den Zulauf erhalten hat wie in Amerika, in den letzten zwanzig Jahren eine ganze Reihe bedeutender Einführungen in die Theaterwissenschaft verfaßt und heraus-

<sup>48</sup> Platon Mavromoustakos, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μια επισκόπηση* [Das Theater in Griechenland 1940-2000. Eine Übersicht], Athen 2005.

<sup>49</sup> Vgl. z. B. Chrysothemis Stamatoπούλου-Vasilakou, «Ελληνική βιβλιογραφία μονόπρακτων έργων του 19ου αιώνα» [Griechische Bibliographie der Einakter des 19. Jahrhunderts], *Parabasis* 4 (2002), S. 87-220, dies., *Ελληνική βιβλιογραφία θεατρικών έργων, διαλόγων και μονολόγων: 1900-1940* [Bibliographie griechischer Theaterstücke, Dialoge und Monologe: 1900-1940], Athen 2016.

<sup>50</sup> Vgl. Chrysothemis Stamatoπούλου-Vasilakou – Walter Puchner, «Το νεοελληνικό θέατρο από το θάνατο του Γιάννη Σιδέρη έως σήμερα (1975-2003): Βιβλιογραφία αυτοτελών μελετών και άρθρων. Πρώτη καταγραφή. Α' μέρος» [Das griechische Theater seit dem Tod von Giannis Sideris bis heute (1875-2003): Bibliographie selbständiger Veröffentlichungen und Studienartikel. Erster Erfassung. Teil I], *Parabasis* 5 (2004), S. 295-361.

<sup>51</sup> Vgl. z. B. Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas. 1. Von der Antike bis zur deutschen Klassik. 2. Von der Romantik bis zur Gegenwart*, 2 Bde., Stuttgart 2010, und die griechische Übersetzung *Ιστορία Ευρωπαϊκού Δράματος και Θεάτρου. 1. Από την Αρχαιότητα στους Γερμανούς Κλασικούς, 2. Από το Ρομαντισμό μέχρι σήμερα*, Übersetzung des ersten Bandes Jiannis Kalifatidis, Übersetzung des zweiten Bandes Giorgos Sangriotis, Athen 2012.

<sup>52</sup> Vgl. z. B. Giorgos P. Pefanis, *Σκηνές της Θεωρίας* [Szenen der Theorie], 3 Bde., Athen 2007, 2013, Walter Puchner, «Αισθητική της τελεστικότητας. Ένας νοερός διάλογος με την Erika Fischer-Lichte» [Ästhetik der Performativität. Ein imaginäres Gespräch mit Erika Fischer-Lichte], *Parabasis* 12/1 (2014), S. 15-38, ders., «Perzeptive Multistabilität und autopoietische feed-back Schleife. Kritische Randnotizen zu Erika Fischer-Lichtes Ästhetik des Performativen», *Parabasis* 12/2 (2014), S. 113-118.

gegeben wurden (Balme 1999, 2008, Kotte 1999, 2010, Fischer-Lichte 2010, Carlson 2014),<sup>53</sup> und die Problematik einer Theorie des Performativen in ihrer Beziehung zur Theateraufführung als spezifischem Fall bedeutende Fortschritte erzielen konnte,<sup>54</sup> ebenso wie das Problemfeld der Beziehung des Theater zu den Medien, die *intermediality* bzw. die Frage, inwieweit das Theater selbst ein Medium darstellt.<sup>55</sup>

Alle Gesamtübersichten allgemeiner oder theoretischer Natur stützen sich jedoch auf die Ereignisse der szenischen Praxis und ihrer Praktiken, auf tatsächlich existierende Theatervorstellungen und ihre Rezeption, auf die Empirik der Aufführungsaktivität eines spezifischen Theaters, einer Theaterstadt, einer Region oder eines Landes, während die generalisierenden und abstrahierenden theaterhistorischen Synthesen in globalem Maßstab aufgrund der unvermeidlichen Probleme der narrativen Darstellung des unendlichen morphologischen Reichtums an theatralischen Phänomenen mehr oder weniger zu einem teilweisen Scheitern verurteilt sind.<sup>56</sup> Es mag jedoch als eine trostreiche Tatsache zu verzeichnen sein, daß es letztlich die künstlerische Praxis gewesen ist, die die Dominanz der streng holistischen und starr formalistischen Modellbildungen in der Analyse der Theatervorstellung eingeschränkt hat, welche letztendlich dem theoretischen Schematismus des Formalismus, des Strukturalismus und der Semiotik entkommen ist, indem grundlegenden Begriffsinstrumente der Aufführungsanalyse, wie Kommunikation, Bedeutungszulegung, Bedeutungsverständnis, Inhalt, psychologisierte Bühnencharaktere, Verbaldialog usw. in der Praxis unbrauchbar und anwendungs-inadäquat gemacht wurden.<sup>57</sup>

Die Ortsfestigkeit und Lokalgebundenheit der Theateraufführung im *hic et nunc* einer spezifischen Lokalität und in einem bestimmten Zeitraum vor einer gewissen Öffentlichkeit, die als Publikum des Abends einen Teil der örtlichen Gesellschaft bildet, widersteht bis zu einem gewissen Grad allen verallgemeinernden

<sup>53</sup> Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin 1999, ders., *The Cambridge Introduction to Theatre Studies*, Cambridge 2008, Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln - Weimar - Wien 2005, ders., *Studying Theatre. Phenomena, Structures and Functions*, Wien/Berlin 2010, Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen - Basel 2010, zur Diskussion und Analyse dieser Einführungen auch Walter Puchner, *Η Επιστήμη του Θεάτρου στον 21<sup>ο</sup> αιώνα* [Die Wissenschaft vom Theater im 21. Jahrhundert], *op. cit.*, S. 17-30. Vgl. z. B. zuletzt Marvin Carlson, *Theatre: A very short introduction*, Oxford 2014. Vgl. auch Walter Puchner, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του Θεάτρου* [Eine Einführung in die Wissenschaft vom Theater], Athen 2011.

<sup>54</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performati-*

*ven*, Frankfurt/M. 2004, dies., *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*, transl. by S I. Jain. London/New York 2008 (griechische Übersetzung *Θέατρο και Μεταμόρφωση. Προς μια νέα αισθητική του επιτελεστικού*, μετφρ. Ν. Σιουζουλή, εισαγωγή Πλ. Μαυρομούστακος, Athen 2012). Vgl. ebenfalls Erika Fischer-Lichte – D. Kolesch – M. Warstat (eds.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005. Und letztthin auch Erika Fischer-Lichte, *Performativität. Eine Einführung*, Bielefeld 2012 (2013).

<sup>55</sup> H. Schoenmakers – St. Bläse – K. Kirchmann / J. Ruchatz (eds.), *Theater und Medien / Theatre and the Media. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme*, Bielefeld 2008.

<sup>56</sup> Z. B. Oscar Brockett – F. J. Hildy, *History of the Theatre*, Boston/Mass. 102007.

<sup>57</sup> Dazu Puchner, *Θεωρητικά θέατρον* [Theoretisches zum Theater], *op. cit.*, pass.

Darstellungen, sowohl in der Theatergeschichte als auch in den rezenten Übersichten und Analysen der Theaterentwicklung, z. B. in der westlichen Welt. Nach Maßgabe der Tatsache, daß die ästhetische Essenz einer Theateraufführung nicht ein Artefakt bildet, das dem Zeitfluß widerstehen kann, sondern in sich selbst ein transitorisches Ereignis bildet, demnach ein Ereignis ist, an dem Schauspieler und Zuschauer teilnehmen, müssen sich Theatergeschichten und rezente Übersichten über Theaterentwicklungen in jeglicher Größenordnung ständig vor Augen halten, daß die Forschung im kleinen Maßstab, die Minimalmonade jeglicher theaterwissenschaftlichen Untersuchung, die einmalige und unwiederholbare Vorstellung des *einen* Abends, das eigentliche Rohmaterial und den anfänglichen Grundstein jeglicher Theaterhistoriographie bildet; es gehört zu den methodologischen Paradoxen, daß sich diese einmalige und unwiederholbare Vorstellung des *einen* Abends nicht hundertprozentig rekonstruieren und dokumentieren läßt, nicht einmal als Experimentaufführung unter Konditionen eines Forschungslabors, da die Ereignisse im Zuschauerraum nur ungenügend und vorwiegend empirisch erfaßt werden können. Die grundsätzliche methodische Schwäche in der Dokumentation wird noch durch die unvorhergesehenen und unvorhersehbaren Ereignisse während einer Vorstellung kompliziert, die zu einer Verschiebung der Aufmerksamkeitsfokussierung und der gesamten Rezeptionsstruktur führen können, oder zu einer signifikanten Veränderung der spezifischen Atmosphäre einer Aufführung, ihrer Aura, eine qualitative Eigenschaft, auf die die phänomenologische Methode in der Aufführungsanalyse heute großen Wert legt.<sup>58</sup>

Trotzdem kann die Theaterhistoriographie, je nach dem Zustand der Quellenlage, wenigstens die konventionellen ästhetischen Normen und gesellschaftlichen Erwartungshaltungen einer Theateraufführung an einem konkreten Ort, in einer konkreten Zeitperiode, in einem bestimmten Theatergenre und möglicherweise auch bei einem bestimmten Theaterautor erfassen, beschreiben und analysieren.<sup>59</sup> In diesem Sinne sind die lokalgebundene Entität (*topos*) und die konkrete geographische Verortung des Proto-Materials der Theatergeschichte von entscheidender Bedeutung für jegliche Konstruktion einer breiteren, geographischen oder chronologischen Synthese, und die demonstrierende Funktion des allein stehenden Paradigmas in generalisierenden und abstrahierenden Übersichten unverzichtbar, weil das Beispiel, innerhalb einer abstrahierenden und zuweilen phantastischen Konstruktion der wissenschaftlichen Forschung eine Art Rückkehr zum Konkreten und Wirklichen darstellt. Der Topos-Charakter der szenischen Praxis wird nur durch die artifizielle mediale Verbreitung und tele-optischen Aussendung transgrediert, jedoch unter Verlust der lebendigen und bilateralen Kommunikation mit den Zuschauern, wobei aber gerade die eine der fundamentalen Charakteristika der Theaterkunst darstellt, wodurch dann eine andere Form der Kunstproduktion

<sup>58</sup> Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008.

<sup>59</sup> Puchner, *Μία Εισαγωγή στην Επιστήμη του*

*Θεάτρου* [Eine Einführung in die Wissenschaft vom Theater], *op. cit.*, S. 133-160.

mit differierender Ästhetik entsteht, welche bereits den Kunstwerken im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit angehört, ähnlich wie die Filmkunst.<sup>60</sup>

Der kleine Maßstab stellt demnach die Proto-Zelle und die Minimalmonade der Erforschung der Theatergeschichte dar, aber auch aller theoretischer Ansätze einer Analyse der szenischen Kunst, indem er faktische Elementarbestandteile bereitstellt, die sich nicht von dem Konkreten, dem Wirklichen und dem Lokalen entfernen. Als Indiz dafür mag die Tatsache gelten, daß die Bühnenpraxis selbst die Theatertheorie fundamental umgewandelt und mehr oder weniger dazu gezwungen hat, die holistischen Modelle des Funktionierens einer Theatervorstellung zu revidieren und neue Begriffsinstrumente der Analyse, wenn auch probeweise, einzuführen. Der etwas abrupte Übergang von der Theatersemiotik zur Theaterphänomenologie, ohne daß sich irgendeine Synthesemöglichkeit beider vorwiegend antithetischen Methoden abgezeichnet hätte, trotz aller Hoffnungen mancher Theoretiker in eine potentiell ergänzende Existenzmöglichkeit,<sup>61</sup> ist ein lehrreiches Paradigma für die unmittelbare Abhängigkeit der Theatertheorie von der konkreten Bühnenpraxis und ihren Praktiken, und zwar a priori auf der Ebene der Lokalität und dem kleinen geographischen Maßstab. Das bedeutet freilich nicht, daß nicht auch weitreichendere Synthesen im mittleren und großen Maßstab unternommen werden sollen, doch ist dabei tunlichst nicht zu vergessen, daß es sich um abstrahierende wissenschaftliche Konstruktionen handelt, z. T. auch imaginäre Synthesen von Vereinfachungs- und Verallgemeinerungsprozessen, die als Vorstellungshilfen und Orientierungsbilder in einem hochdifferenzierten Faktenfeld ihre Berechtigung haben, wo sich der Neuankommeling zuerst ein, wenn auch künstliches, allgemeines Bild machen muß.

Fazit: Theater ist seiner Natur nach ortsgebunden (topisch), konkret und real, allerdings schwer dokumentierbar. Gewöhnlich ergibt das Theaterleben kein einheitliches Bild oder folgt einer einheitlichen Entwicklung, weder auf einer nationalen Ebene, noch auf einer kontinentalen oder globalen. Diese schier unendliche Mannigfaltigkeit seiner Ausformungen ist jedoch ein wertvolles Erbe, das die Lokalgesellschaften berufen sind zu verwalten, zu beschützen und zu kultivieren, denn es handelt sich um eine Art kollektiven Reichtums, der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft, den keine Regierung besteuern kann und keine Wirtschaftskrise schmälern. Diesem kleinen Maßstab ist die Theatergeschichte und Theaterwissenschaft verpflichtet und seine Erforschung bildet den Grundbestand aller weiteren Synthesen in größerem und größtem Maßstab.

<sup>60</sup> Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (1936), in griechischer Übersetzung in W. Benjamin, *Για το έργο τέχνης. Τρία δοκίμια*, Πρόλογος – μετάφραση – σχόλια Αντώνης Οικονόμου, επίμετρο Jürgen Habermas, Athen 2013.

<sup>61</sup> Vgl. dazu ausführlich Puchner, *Θεωρητικά Θεάτρον* [Theoretisches zum Theater], *op. cit.*, S. 563 ff.

MINAS I. ALEXIADIS

## BACK TO THE BEGINNING: ORPHEUS'S TALE IN OPERA

Three main operatic works based on the myth of Orpheus and Euridice<sup>1</sup> are extremely important, functioning as key points in musical theatre history: *L'Orfeo* by Claudio Monteverdi is the principal and mostly performed oldest opera in the repertoire. *Orfeo ed Euridice* or *Orphée et Euridice* by Christoph Willibald Gluck is regarded as a work of crucial importance to the operatic reform undertaken by Gluck and his collaborators in mid 18th century. Jacques Offenbach's *Orfee aux Enfers* (*Orpheus in the Underworld*, 1858 /1874) marks the transition from opera to operetta, actually introducing operetta as a new species of musical-theatrical work.

Other historical operas on the subject include:

*Orfeo*, or *L'Orfeo*: Tragicommedia in a prologue and three acts by Luigi Rossi to a libretto by Francesco Buti; prem. Paris, Palais Royal, 2 March 1647.

*Orfeo [L'Orfeo]*: *Dramma per musica* in three acts by Antonio Sartorio to a libretto by Aurelio Aureli; prem. Venice, Teatro S. Salvatore, 14 December 1672.

*Orfeo ed Euridice*: *Dramma per musica* in three acts by Ferdinando Bertoni to a libretto by Ranieri de' Calzabigi; prem. Venice, Teatro S. Benedetto, 3 January 1776.

This opera is a musical setting of Calzabigi's famous Italian «reform» libretto, previously used by Gluck (1762) and Antonio Tozzi (1775), and actually a «fare-

<sup>1</sup> *Orpheus' lineage, musical heritage and connections*: Orpheus was related to the gods by blood. His paternal grandfather may have been Ares, or a mortal named Charops. Orpheus's mother was Calliope, the oldest Muse; so Orpheus, being the son of a Muse, was (and is) considered a most inspired singer and musician of divine descend. With an outstanding ability to charm almost anyone and anything through music, having been taught to play the lyre by god Apollo himself, Orpheus also played a brief but important role in the quest of Jason and the Argonauts to find the Golden Fleece: The crew of the ship heard the fascinating song of the Sirens and were going towards their own doom. However, Orpheus came to their rescue, sang in his own lyrical style to cover the alluring voice of the Sirens, and in this way he saved Jason and the Argonauts.

*Death*: In Aeschylus' account, it is said that Orpheus was killed by the Maenads, Dionysus' fol-

lowers, of Thrace at the will of Dionysus, due to the fact that Orpheus preferred the worship of Apollo over the worship of Dionysus. A second, most complicated version is connected with the beautiful Adonis. In an effort to preserve his beauty, Aphrodite locked him in a chest when he was still an infant and gave the chest to Persephone. However, Persephone didn't want to give the chest back to Aphrodite. Zeus asked the Muse Calliope, Orpheus' mother, to judge this case and she decided that each of the goddesses should have Adonis for half of a year. Aphrodite, trying to avenge her loss of rights at Calliope's verdict, ordered the women of Thrace to tear Orpheus apart.

*The tale*: Orpheus fell in love and married the nymph Eurydice, who, being pursued by a minor deity named Aristaeus, stepped on a poisonous snake, was bitten, and died. Orpheus, in grief, decides to follow Eurydice to the Underworld. He



well vehicle» for the castrato singer Gaetano Guadagni who had sung Orpheus in both earlier settings.<sup>2</sup>

Here is a closer view to the three most important works, and the respective handling of the myth through their outstanding musical- dramatic devices and solutions.

***L'Orfeo* (1607). Music by Claudio Monteverdi-Libretto by Alessandro Striggio**

Cast: La Musica, Messagiera, Proserpina, Orfeo, Euridice, Ninfa, Caronte, Plutone, Spirits, Shepherds, Apollo, Eco.

In late 16th century a group of artists and thinkers based in Florence -Italy (the so called Camerata around Count Giovanni de Bardi, the «Camerata Bardi»), sought to restore the aesthetic effect of ancient Greek music and further to revive the ancient Greek drama, which encompassed not just spoken text but also music, song, dance and actually all of the arts. This culminated in the 1597 work *Dafne* by Jacopo Peri, now regarded as the very first opera. This work has not survived to the present day, but Peri's second opera entitled *Euridice*, based on Ovid's version of the myth of Orpheus and Eurydice, has survived; it is not often performed though. Some ten years after Peri's *Dafne*, Claudio Monteverdi composed his *L'Orfeo*, based on the same legend. The first performance took place on February 25, 1607. Much of Monteverdi's music has survived to the present time, but only three of his eighteen operas are still performed. *L'Orfeo* (1607), *Il ritorno d'Ulysse in patria* (1642) and *L'incoronazione di Poppea* (1648).

Monteverdi's *L'Orfeo* opera is preceded by an orchestral toccata, played three times. At the fields of Thrace, the personification of Music (La Musica) introduces herself as «the power which can soothe troubled hearts or, respectively, arouse the coolest minds».<sup>3</sup> She then introduces Orpheus (Orfeo) and points at the mythical power of his singing and musical abilities. Finally, she calls for silence for the scenic action which is to follow. This prologue is marked by the famous ritornello for string orchestra which is heard again and repeatedly during the opera. Orfeo and Euridice celebrate their wedding day joyfully, but all this is suddenly tempered when news arrives that Euridice has been bitten by a serpent and has died.

charm Hades and Persephone with his beautiful music [a most crucial scene in operas], and receives permission to take Eurydice back to earth on one condition: He is not to turn back to look at his his wife until both come out of the Underworld. However, when Orpheus left the Underworld and stepped into the sunlight, he did look back, so he lost her again (ref. Virgil, *Georgics*, trans. Peter Fallon, Oxford University Press Inc., New York 2006, p. 90-93).

<sup>2</sup> Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*, Volume Three, Oxford University Press, Oxford 1997, p.749. Analytical reading on historical Orpheus operas: Ibid, p. 739-750.

<sup>3</sup> Stanley Sadie – Laura Macy, *The Grove Book of Operas*, Oxford University Press, Oxford 2006, p. 448.

In despair, Orfeo determines to enter the regions of the Underworld and retrieve his wife from the possession of Plutone (Πλούτων). He seeks a path across the river Styx from Caronte (Χάρων) the ferryman, who refuses the passing, as he has vowed never to carry a living person in his boat. Orfeo lulls Caronte to sleep with his beautiful lyrical song and then steals the craft to cross into the Underworld. Plutone's wife Proserpina supports Orfeo's wish, but only on the extreme condition that Orfeo will lead Euridice out of the Underworld, without once looking back at her.

Monteverdi's *Orfeo* is generally regarded as the first work of genius in the history of opera. It presents a rich fusion of Ancient Greek myth with the musical and dramatic conventions of late 16th-century, of the various instrumental and vocal groupings, performance practices and also of the «intermedio» and madrigal traditions with the then newer expressive recitativo (half spoken- half sung) style developed and introduced by the Late Renaissance Florentines. Though it stands somewhat apart from the mainstream standard operatic repertoire, as being an early court opera, it is not simply conceived as a courtly entertainment but as a, in its terms, classical work of musical theatre which addresses with symmetry, economy and passion the most profound human sentiments and emotions; it is still the most performed of all early operas. Equipped with a vivid musical language that gave birth to the early Baroque era, Monteverdi's powerful musical dramaturgy depicts here the joy, grief, loss, and triumphant transformation of Orpheus's world, and set standards for all future operatic compositions.

### ***Orfeo ed Euridice - Orphée* , by Christoph Willibald Gluck**

Opera in three Acts. Composed: 1762 (Vienna), revised 1774 (Paris).

First Performance: October 5, 1762 Burg-Theater, Vienna (Austria), in Italian; Revised version: Paris (France) 1774, in French

Libretto: Ranieri de' Calzabigi (after the Greek Legend)

Cast: Orfeo, a shepherd and musician (alto / soprano in the French version), Euridice, wife of Orfeo (soprano), Amore, God of Love (soprano)

Gluck's *Orphée* is considered, along with the late Mozart Operas, as one of the most important 18th-century operatic works. Actually a move from late Baroque to Classical musical style, this opera focuses more on dramatic action, rather than musical ornamentation and virtuoso operatic singing, which was the case till then and by that time. This original «Italian Orfeo» opera in the Vienna (1762) premiere was performed by the famous castrato Gaetano Guadagni, who had also sung several of G. Fr. Handel's oratorios in London. The later French version of the opera, *Orphée* (1774), adds a 1st-act aria- showpiece for Orpheus, as well as two ballets (a trademark of French Opera): the Dance of the Blessed Spirits and the Dance of the Furies.

The Ancient Greek legend of Orpheus has captured the imaginations of many creative artists over the centuries. In this famous mid-18th century adaptation, Christoph Willibald Gluck transformed the original Italian operatic style into a refined French version. The music, composed in 1758 just after the Late Baroque period (Bach died in 1750), sounds actually much more «modern», i.e. more classical (in the style of the German-Austrian classical tradition). This opera is Gluck's rebellion against the existing tradition of opera being a bunch of virtuoso arias (to showcase the singers) connected by numerous recitatives (half-sung speech accompanied by a harpsichord or forte-piano, or strings). Gluck decided to focus on the dramatic plot rather than on the singers, and wanted the music to serve as a storytelling medium. All recitatives are here accompanied by the orchestra rather than just the harpsichord or the strings, setting appropriate mood that spins the plot forward.

**Act I** opens with a quite mournful chorus (expressing their sympathy to the devastated Orfeo / Orphée), who then launch into a monologue and practically continues singing until the end of the first scene of the 2nd Act. The main attractions here are the bravura aria that closes Act I (actually inserted by Hector Berlioz in 1859 to showcase his favorite singer, the legendary composer and virtuoso mezzo soprano Pauline Viardot-Garcia), and also the haunting *J'ai perdu mon Eurydice* toward the end of the opera (a popular recital piece usually heard in the Italian version, *Che farò senza Euridice*).

At Eurydice's funeral, Orphée's grief turns to rage against the gods. Eros (Amore- Amour) tells the desperate husband that he will be allowed to descend to the underworld to retrieve his wife if, through his music, he can appease the Furies. A second and most restricting condition must be fulfilled, if he is to return with Eurydice to Earth: he must not look back at her, during the journey out of the underworld, nor may he explain to her the reason for this apparent indifference of his. Orphée agrees: he first soothes the aggression of the Furies with his music and so he is permitted to enter the Elysian Fields. There, he meets Eurydice and through a long interactive procedure, he begins to lead her back to Earth.

Eurydice, unable to comprehend her husband's apparent indifference, becomes jealous and impatient, and is finally so overcome with frustration that she faints (it is theatrically quite uncertain at this very moment if she is dead, half-dead, or still alive). Orphée turns, looks at her and therefore he loses; he is in despair and on the brink of taking his own life, when suddenly Amour / Eros appears again, resolves the situation and restores the faithful lovers to each other.

### **Jacques Offenbach's *Orphée aux enfers***

Opéra-bouffon / Operetta in 4 acts. Composed: 1858 (revised to 4 acts in 1874)  
 First Performance: October 21, 1858 Paris, France. Libretto by Hector Crémieux and Ludovic Halévy.

*Orpheus in the Underworld* exists in several versions: Offenbach originally wrote it in a two-act form, then expanded it to four acts with ballet music (the four-act version is performed rarely and has essentially the same plot).

Characters: Orphée / Orpheus, a musician (tenor), Eurydice, his wife (soprano), Public Opinion (mezzo-soprano), Jupiter, King of the Gods (baritone), Aristée/ Pluto(n) - god of the Underworld (high tenor), John Styx, Prison Guard in Hades (tenor), Mercury- god (tenor), Mars- god (tenor).

This plot parodies the classical Orpheus legend: Orpheus and his wife Eurydice quarrel constantly, mostly because she can't stand his fiddle playing and his potential girlfriend, a violin student. He, is deeply relieved when a snake bite sends her down to the underworld but Public Opinion forces him to pursue her. More absurd twists take place here, such as a rebellion of the gods on Mount Olympus, a constant rivalry between Jupiter and Pluto for Eurydice's heart and the pursuit of Eurydice to the tune of the «Infernal Gallop», popularly known since as the famous «Can-can» dance.<sup>4</sup>

Although *Orphée aux Enfers* had been performed for more than 500 times, Offenbach was not satisfied with it. He later composed two other versions: in 1873, he transformed the initial *opéra buffon*<sup>5</sup> nearly doubling its length, and the next

<sup>4</sup> *Crucial plot points*: Public Opinion starts the opening scene: Eurydice is unhappy because Orpheus is entirely obsessed with his music; actually, she has already found a new lover, the shepherd Aristaeus (he is a mortal disguise of god Pluto, the ruler of the Underworld). When she gets badly wounded, Pluto reveals his identity, and the two descend happily to the Underworld. While Orpheus is satisfied with this outcome, Public Opinion declares that proper behavior requires him to bring his wife back. Then, Orpheus and Public Opinion travel to Mount Olympus where Jupiter has to solve his own family problems and the other gods initiate a rebellion against the indifference of divine daily life. Jupiter proceeds to investigate the situation of Eurydice, and so all gods, seeking entertainment, decide to accompany him to the Underworld. Eurydice is anxious while being kept locked up in the Underworld by Pluto (her guardian, a funny person named John Styx was the King of the Boeotians until he died). Jupiter slips in, transformed into a large golden fly to meet Eurydice, and they sing together the famous love song where Zeus' singing part consists entirely of buzzing ("zz- zz."/ The "Fly Duet"). Then the scene turns to a huge party, where Eu-

rydice sneaks in disguised as a Bacchante, while Jupiter finds himself able to dance only boring minuets ... Action shines again as the famous Gallop Infernal / Can-can starts to cheer up the guests. Orpheus appears and, as in the original tale, he must not look back, or he'll lose his wife forever. Public Opinion prevents him from cheating again, when suddenly Jupiter throws his lightning bolt forcing him to jump and turn to look back, but then, everything ends happily, under the sound of the famous Gallop/ Can-can dance (ref: Peter Gammond, *Offenbach*, Omnibus Press, London 1992, p. 54-57).

<sup>5</sup> A most interesting introductory remark by R. Traubner on the terminology of French «light» musical theatre: *To make matters even more delightfully confusing, as in an operetta plot, the Italian term opera buffa could definitely not be translated into the French opéra-bouffe after the 1850s. Furthermore, there are other important French terms which had meanings different from their British or American usage, then and now: vaudeville, pantomime, and burlesque being the most vital for our discussion. Surprisingly, an Italian term is used to describe a specific genre to which the Italians themselves have not contributed one work that has been universally popular.*

year (1874) he added another ballet. The music itself is witty, funny and addictive. Eurydice's coloratura voice is delightful, Pluto's constant rhythms and melisms are about to parody eighteenth century opera and love ballads, satire is always present. Orpheus becomes here occasionally a meta-theatrical or actually a meta-operatic hero (a lyrical musician in an operatic performance within the *opéra-bouffon*): when Orpheus complains to the gods of his stolen Eurydice, he sings a tender quote from the famous Gluck's *Orphée* aria «J'ai perdu mon Eurydice», which Diana, Cupid, and Venus instantly mock with funny voices and sounds.

The «Rondo Hey - Hopp Saltarello» of Mercury is lively and spirited, and the chorus, in which the gods and semi-gods protest about «having always to dine with nectar ambrosia», reveals how well Offenbach could caricature the military and crowd choruses of Italian (mainly Verdian) large-scale operas. Outstanding is the «Rondeau des metamorphoses» in which the gods reproach Jupiter for his erotic indiscretions and rhythmically mock him: Rossini's spirit and catchiness is here present throughout again.

By using fantasy and inspiration to parody the conventional legend of Orpheus, Offenbach created a comic «opera», in fact the first operetta ever written, that also satirized the bourgeois aspects of his time and culture. Euridice, attracted by Aristée / Pluton, is not unwilling about leaving her mundane existence. Offenbach creates here a character who is also skeptical about her life, and about life after life in the supernatural domain. At the same time, the revolt of the gods and goddesses against Jupiter / Zeus because of their constant diet of ambrosia and nectar is a find that reflects the uprisings in Europe around the mid-19th century. Often characterized as «frenetic», concerning the flow and overlapping of ideas, Offenbach's *Orphée aux enfers* demands a style of production that allows the ideas to flow easily between musical numbers – pieces, song, dance and orchestral accompaniment.

### Joseph Kerman's views and the discussion on Orpheus's operatic picture

Many operas are based on the Orpheus tale, but those of Monteverdi and Gluck stand out significantly. Gluck's *Orfeo ed Euridice*, the first of the composer's «reform operas,» is considered to have liberated Italian opera from the strict conventions of Baroque *opera seria*, by replacing (in de' Calzabigi's words), its «over-elaborate vocal ornamentations» and complex plots with both text and music of «beautiful simplicity».<sup>6</sup> Following the dramaturgical conventions of their time, both operas replace the tragic conclusion of the original tale with a happy ending.

*Opera buffa undoubtedly had an influence on operetta, but so did several other theatrical forms. The French opéra-comique has more of a claim, though not an exclusive one, to operetta's parentage* (Richard Traubner, *Operetta-A Theatrical History*, Routledge, New York 2003, p.1).

<sup>6</sup> Gluck/ Calzabigi, Preface to *Alceste* (1776) in: Hector Berlioz, *Gluck & His Operas with account of their relation to Musical Art*, Greenwood, 1973, p. 63-68 and Michael Ewans, *Opera from the Greek: Studies in the Poetics of Appropriation*, Ashgate, Hampshire 2007, p. 42.



*L'Orfeo* ends with Orpheus lifted up to Heaven by Apollo, while in *Orfeo ed Euridice*, Amor (Cupid) takes mercy on Orpheus and revokes Eurydice to life, so the reunited couple returns to earth to celebrate their wedding.

Orpheus, according to mythology, was the greatest musician who ever lived, the son of the god Apollo and the muse Calliope. A relevant question arises here: should the operatic Orpheus be regarded as a semi-god musician, or mainly as a man / a husband in love? This answer varies, as these two operas (Monteverdi's *L'Orfeo* and Gluck's *Orfeo ed Euridice*) approach the subject in different ways. In Monteverdi's opera Orpheus is depicted as a rather divine figure, while in Gluck's Orpheus human nature prevails: they each reflect the composers' own style, as well as the social and cultural modalities of their audiences, those of the late Renaissance / Early Baroque era and the Age of Enlightenment respectively.

Joseph Kerman, in the chapter «Orpheus: The Neoclassical Vision» of his famous (and by now controversial) book *Opera as Drama*<sup>7</sup> argues that Monteverdi's Orpheus is a man of uncontrolled, unstable emotional passion, while Gluck's Orpheus is a figure of governed feelings and actually a pure and determined hero. Kerman states that this happens largely due to the crucial stylistic changes that took place in Italian opera in the decades between 1607 and 1762: mostly the shift from recitativo to aria as the main carrier of vocal, textual and emotional expression. Monteverdi's Orpheus sings in recitative in order to «imitate the actions of passionate speech» with «sudden halts and spurting cascades in rhythm, and to precipitous, intense rises and falls in melodic line». The music dramaturgy of Gluck, by contrast, is characterized by formal control, with «a tranquility beyond anything Monteverdi could achieve». Orpheus sublimates his emotions, Kerman states, by arranging them into sweet, well structured, beautiful arias, such as the «Chiamo il mio ben così» («Thus I call for my love») in Act I, and the forementioned famous rondo «Che farò senza Euridice?» («What shall I do without Eurydice?») in Act III. «Orpheus is shown to pull himself together, to a point where grief is viewed and understood, no longer lived, but not shunned either. He transcends his sorrow by controlling it into song».

According to Kerman, Monteverdi's / Striggio's Orfeo impulsively decides to descend to the Underworld as soon as he realizes Eurydice's death, and when he finally reclaims her, his reaction is a proud «hymn of praise to himself and to his lyre». A few moments later, his fatal glance at Eurydice is an impetuous, defiant act to assure himself that she is actually following him, «as much out of overconfidence as for love». Then Eurydice is swept away and the choir (the infernal spirits) reproaches Orpheus for his lack of self-control, moralizing that «success comes only to those who can moderate their feelings.»

<sup>7</sup> Joseph Kerman, *Opera as Drama*, UCLA Press, Los Angeles <sup>2</sup>1988 (New and Revised Edition), p. 18-38.

«But Orpheus learns nothing. He simply laments his loss with more intensity than ever, but with scarcely any higher awareness. And his subsequent ascent to heaven is more or less meaningless, the most disappointing thing in the opera», Kerman argues, ignoring perhaps that here is the very beginning of an entirely new genre (opera), and after all «it's all in the theatre»...

In *Orfeo ed Euridice*, by contrast, Kerman observes that «Orpheus debates the matter before making up his mind». In the crucial moment, his backward glance is not caused by a lack of self-control, but by intense pleas from Eurydice (she assumes that he no longer loves her), until he can resist no more and «turns to her, with full consciousness of self-sacrifice». Kerman states that «Monteverdi's apotheosis would have made good sense here», but Gluck and Calzabigi chose instead a finale celebrating the couple's earthly love, which Kerman neglects as «worse than irrelevant».<sup>8</sup>

Apart from Kerman's views, Monteverdi and Striggio emphasize Orpheus's heritage as the son of the god Apollo. When Apollo appears in the final act, the symphonic accompaniment for his entrance is the same musical setting that Orpheus earlier performed on his lyre to lull Charon / Caronte. More than this, according to Jeffrey L. Buller, «Comparisons between Orpheus and Jesus had been common ever since the Renaissance».<sup>9</sup> Monteverdi and Striggio clearly present Orpheus as the son and extension of a father god, with the power to soothe everything in nature, to gather his own group of followers, and ultimately to descend to Hell and return alive.<sup>10</sup>

In *Orfeo ed Euridice* Gluck and Calzabigi place the action at the gates of the Underworld rather than on the riverbank of Styx. Not a single divine power, but a threatening chorus of Furies prevents Orpheus from passing through these gates, supported by a full 18th century symphony orchestra and performing around Orpheus in a savage, terrifying ballet; unlike Monteverdi, Gluck grants the majority of his musical dramaturgical forces not to Orpheus, but to the infernal environment.

Other crucial differences between the two operas are connected with the points placed at the center of the musical drama: «In Monteverdi's opera, the dra-

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 25-26.

<sup>9</sup> Jeffrey L. Buller, «Looking Backwards: Baroque Opera and the Ending of the Orpheus Myth», *International Journal of the Classical Tradition*, vol. 1, No. 3 (Winter 1995), p. 57-79.

<sup>10</sup> On the other hand, the famous Sir Peter Hall's 1982 Glyndebourne production of *Orfeo ed Euridice* went so far as to eliminate any kind of Orpheus's divine nature without changing anything of Striggio's libretto. Staged mainly to present mezzo-soprano Dame Janet Baker, it did not stress Orpheus's supernatural musical ability: the lyre he/ she carried to the Underworld was not his own lyre (which laid broken on the

ground) but a golden one that Amor handed to him in Act I. Orpheus was never shown to play this lyre (it apparently sounded by itself), causing the dark spirits of Hades to stop their attacks and listen to his words. At the finale, this lyre was revealed to be Apollo's; thus in this staging, Orpheus was not presented as the outmost powerful rhapsodist, but as a mortal man in love, whose extraordinary grief for his wife persuaded the gods to temporarily grant him supernatural power (ref. *Orfeo ed Euridice*, Glyndebourne/1982, DVD directed by Rodney Greenberg, Kultur Video, 2004).

matic center is the «Possente spirto» aria. This aria is placed at the center of the five-act operatic structure, reinforcing its centrality by the near-symmetrical placing around it of the two other arias in the main body of the opera». <sup>11</sup> Thus, the center of the action is the point when Orpheus uses the divine power of his song and music to force the Underworld submit to his pleas. On the other hand, both Gluck and Calzabigi seem to delay Euridice's appearance on stage, to stress and heighten its moving effect. This reaffirms the emphasis not on Orpheus's divine power, but on the human nature of the two lovers.

The tragic moment of Orpheus's backward gaze establishes Monteverdi's Orpheus more as a semi-god and Gluck's more as a human. Furthermore in *L'Orfeo*, this fatal error lies much in the field of a tragic hero's downfall in ancient Greek tragedy, as defined in Aristotle's *Poetics*

«[...] the character between these two extremes- that of a man who is not eminently good and just, yet whose misfortune is brought about not by vice or depravity, but by some *error* or frailty. He must be one who is *highly renowned* and prosperous...». <sup>12</sup>

<sup>11</sup> John Wenham (comp.), *Claudio Monteverdi: Orfeo* (Cambridge Opera Handbooks). Cambridge University Press, Cambridge 1986, p. 68.

<sup>12</sup> William Harmon (ed.), *Classic Writings on Poetry*, Columbia University Press, New York 2003, p. 44.



CRISTIANO LUCIANI

GIOSTRE NELLA LETTERATURA EPTANESIA:  
IL CASO DELL' EYTENA DI MONTSELESE (XVII SEC.)

**N**ella tradizione storica e sociale dell'Eptaneso (Isole Ionie) il modello delle competizioni equestri è in genere attribuito a uno stile d'influenza prettamente occidentale e rappresenta un evento d'indubbia singolarità per il pubblico locale.<sup>1</sup>

Le manifestazioni cavalleresche più comuni che possiamo rintracciare nei domini veneziani di Levante sono distinte principalmente in due tipi: a) il Torneo (τορνέμης, κονταρομαχία), vale a dire il conflitto in massa tra gruppi di cavalieri, e b) la Giostra (γκιόστρα), che prevede un incontro diretto fra due cavalieri (duello) o, a seconda degli sviluppi del genere, una prova di abilità, in cui un cavaliere in corsa tenta di colpire con la lancia il petto di sagome di legno, come nella cosiddetta giostra «alla quintana» o «al saraceno», oppure si richiede di infilare al galoppo un cerchietto metallico, come nella giostra «all'anello», ecc.<sup>2</sup>

In un certo senso si potrebbe concepire l'istituto della giostra nelle Isole Ionie come una cifra caratteristica dell'adesione, in un territorio primariamente greco ortodosso, a un'attività politico-sociale di matrice e tradizione straniera che, tuttavia, nel corso del tempo, ha perso la sua connotazione originaria e ha mantenuto, invece, le caratteristiche esterne di un evento agonistico da organizzarsi durante celebrazioni occasionali, o in festività ricorrenti fra cui, in particolare, il Carnevale.

Per sviluppare un argomento che ormai ha assunto una portata storico-sociale ponderosa, senza trascurare le sue implicazioni e sfumature antropologiche, come sono, di fatto, le manifestazioni pratiche e gli irraggiamenti letterari dell'istituto della giostra cavalleresca, anche se limitato alle Isole Ionie, occorrerebbe sicuramente uno spazio maggiore della presente sede. Il lettore interessato ha a sua disposizione, tuttavia, un'importante bibliografia sempre più specializzata. Basti qui rinviare agli studi specifici di Schreiner sul torneo nell'impero bizantino,<sup>3</sup> di Alfred Vincent sui cosiddetti «cartelli» letterari (sfide/inviti) pronunciati a Creta veneziana durante i raduni presso le Accademie, dove probabilmente venivano or-

<sup>1</sup> Un utile inquadramento dello stato politico-sociale e culturale nell'Eptaneso veneziano si può ancora cogliere in E. Lunzi, *Della conditione politica delle isole Jonie sotto il dominio veneto*, Venezia 1858.

<sup>2</sup> Per ulteriori dettagli vd. Elena Povoledo, «Torneo», *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. 9, Roma 1962, coll. 991-999 e il documentatissimo studio di W. Puchner, «Το κονταροχτύπημα στη Μεσόγειο στα νεότερα χρόνια», in Id., *Ιστορική λα-*

*ογραφία. Η διαχρονικότητα των φαινομένων*, Atene 2010, p. 245-250. Ci si permetta anche un rinvio al nostro lavoro dottorale: C. Luciani, «Των αριμάτων οι ταραχές, τον Έρωτα η εμπόρεση. L'arme e gli astori». *Γκιόστρες στην ελληνική και ιταλική λογοτεχνία από το Μεσαίωνα στο Μπαρόκ (14ος-17ος αιώνας)*, Atene 2005.

<sup>3</sup> Cf. P. Schreiner, «Ritterspiele in Byzanz», *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 46 (1986), p. 225-239.



ganizzati anche agoni letterari sull'esempio delle competizioni cavalleresche,<sup>4</sup> di Ersi Mathiopulu Turnaritu sui modelli dell'*Erotokritos*,<sup>5</sup> di E. A. Tumasatos<sup>6</sup> e, naturalmente, dei numerosi contributi sull'argomento, offerti da Walter Puchner in tedesco e greco, fra i quali si distingue il recente riesame del fenomeno in termini strettamente antropologici, con una esaustiva analisi sullo sviluppo del costume in molte aree del Mediterraneo.<sup>7</sup>

L'usanza di competizioni cavalleresche ed equestri seguì anche in area greca verosimilmente lo stesso corso del resto d'Europa. Da un'esercitazione esclusivamente militare e dalla boria cruenta tipica della cavalleria medievale, iniziò a raffinarsi come evento sportivo nel Rinascimento e nella successiva epoca barocca, quando il fenomeno fu gradualmente teatralizzato, musicato e stilizzato come forma di balletto. Nel Mediterraneo la giostra si configurò soprattutto strumento della propaganda politica, volto a confermare la supremazia militare e culturale in modo formale e spettacolare della Serenissima Repubblica di Venezia, anche in virtù del fatto che i premi e riconoscimenti dei concorsi erano predisposti, approvati e inviati dal Senato veneziano.

Lo scrupoloso contributo di tutti gli studiosi citati in precedenza ci esime comunque dal ripetere le conclusioni, ma soprattutto ci aiuterà a non fraintendere (si spera) l'argomento che ci proponiamo di trattare in questa sede. Pertanto, faremo qui un riferimento esclusivo all'unico e più importante esempio letterario circa l'esistenza di tornei nelle Isole Ionie al tempo della dominazione veneziana, esempio che si condensa, com'è noto, in un passaggio di pochi versi della tragicommedia *Evjena* (*Ευγένια*) dello scrittore zantiota Theodoros Montselese (1<sup>a</sup> edizione: Venezia 1646).<sup>8</sup>

<sup>4</sup> Cf. A. Vincent, «Ολυμπράντος ο τρομερός» και οι γκιόστρες στη βενετοκρατούμενη Κρήτη», *Ροδωνιά. Τιμή στον Ι. Μ. Μανούσακα*, vol. 2, Retimno 1994, p. 621-632.

<sup>5</sup> Ersi Mathiopulu Turnaritu, «Σκηνές μάχης και «δοκιμασίας» από το δεύτερο μέρος του *Ερωτόκριτου*», *Πεπραγμένα του Ζ' Διεθνούς Κρητολογικού Συνεδρίου*, vol. 2, Retimno 1995, p. 493-536.

<sup>6</sup> E. A. Tumasatos, *Ιππλάσιον-Γκιόστρα. Αθλήματα και θέματα στα βενετοκρατούμενα Επτάνησα*, Argostoli 2003.

<sup>7</sup> In ordine cronologico, oltre allo studio menzionato a nota 1 si veda: W. Puchner, «Südost-Belege zur «Giostra»: Reiterfeste und Lanzenturniere von der kolonialvenezianischen Adels- und Bürgerrenaissance bis zum rezenten heptanesischen Volksschauspiel», *Schweizer. Archiv für Volkskunde* 75 (1979), p. 1-27; Id., «Η «γκιόστρα» στην ελληνική παράδοση», *Ηπειρωτικά Χρονικά* 31 (1994), p. 107-163; Id., «Το κονταροχτύπημα ως έκφραση εξουσίας και υπεροχής της Γαληνο-

τάτης στις βενετικές κτήσεις της Ανατολικής Μεσογείου. Τα βραβεία της γκιόστρας και οι περιορισμοί της», *Πλούσιοι και φτωχοί στην κοινωνία της ελληνολατινικής Ανατολής*, a cura di Chryssa Maltezou, Venezia 1998, p. 205-210; Id., «Zum Ritterspiel in griechischer Tradition», *Byzantinische Zeitschrift* 91/2 (1998), p. 435-470.

<sup>8</sup> Tutti i riferimenti testuali sono basati sull'edizione *Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένια του Κυρ Θεοδώρου Μοντσελέζε, 1646*, a cura di M. Vitti – G. Spadaro, Atene 1995. Con riguardo all'autore utili informazioni sono contenute nello studio di D. Musmutis, «Άγνωστα βιογραφικά στοιχεία για τον συγγραφέα της Ευγένιας Θεόδωρο Μοντσελέζε», *Επτανησιακά Φύλλα* 23/1-2 (2003), p. 181-188 e di D. Flemotomos, «Θεόδωρος Μοντσελέζε: Ένας ορθόδοξος Ζακύνθιος. Νεότερα βιογραφικά στοιχεία» (in corso stampa). Sull'interpretazione del dramma si veda: W. Puchner, «Raum und Zeitprobleme in der «Ευγένια» von Montselese», *Folia Neohellenica* 6 (1994), p. 102-120; I. Vivilakis, «Ευγένια.

L'atmosfera di questo spettacolo non è molto diversa da quella che caratterizza altre descrizioni analoghe, più ampiamente documentate, dell'istituto cavalleresco nei vari paesi del Mediterraneo sotto il dominio veneziano e in particolare nella letteratura cretese. In aggiunta, la cristallizzazione degli eventi solenni nelle aree coloniali della Serenissima ha stimolato un notevole interesse e una tendenza alla rielaborazione (o risemantizzazione) dell'evento stesso, com'è avvenuto proprio nell'Eptaneso nel caso delle popolari *omilies* (ομηλίες), che riadattarono in senso localistico usanze tipiche del Carnevale veneziano (fra cui anche la giostra) e presero spunti da opere della letteratura cretese del tardo Cinquecento. Così, *Il sacrificio di Abramo* (*Η Θυσία του Αβραάμ*), *Le peripezie di Apollonio* (*Τα πάθη του Απολλωνίου*), *l'Erotokritos* (*Ερωτόκριτος*) e *l'Erofilo* (*Ερωφίλη*) divennero terreno fertile per le trasposizioni nelle *omilies*, che continuarono (e continuano) a rappresentarsi durante il periodo del Carnevale. Tali trasposizioni avvengono attraverso un perentorio processo di stilizzazione e di «laicizzazione» (soggetta, questa, alle dinamiche della ricezione e dell'esecuzione orale) dei motivi e delle espressioni dei modelli-soggetto, dai quali attraverso le alterazioni, previste dai meccanismi di adattamento, si allontanano progressivamente, senza tuttavia perdere totalmente l'impronta originaria.<sup>9</sup>

Nel caso dell'*Evjena* la descrizione della giostra è intessuta nel corpo della trama e non è relegata a ruolo d'intermezzo, come avviene ad esempio nelle *moresche* del teatro cretese.<sup>10</sup> Gli eventuali spettatori, insomma, sarebbero stati in grado di apprezzare direttamente, in forma stilizzata, lo svolgimento della gara all'interno della stessa opera teatrale.<sup>11</sup> Sotto questo punto di vista, il dramma di Montselese rappresenterebbe nel suo genere un'eccezione, giacché si tratta in sostanza di una *pièce* religiosa formalmente senza alcuna relazione funzionale nella struttura e nel contenuto con gli istituti cavallereschi delle giostre o dei tornei. Ma la temperie culturale dell'epoca, l'usanza e la familiarità del pubblico con tale isti-

Ένα θρησκευτικό δράμα του 17ου αιώνα», *Πορφύρας* 114 (2005), p. 551-564 (= Id., *Για το ιερό και το δράμα. Θεατρολογικές προσεγγίσεις*, Atene 2004, p. 193-217); G. P. Refanis, «Από το λαϊκό στο σκηρικό παραμύθι. Η περίπτωση της *Ευγένιας* του Θεόδωρου Μοντσελέζε», *Πορφύρας* 114 (2005), p. 565-580; Id., *Το Βασίλειο της Ευγένιας. Λογοτεχνικά διακείμενα και ανθρωπολογικά περιεχόμενα στην Ευγένια του Θεοδώρου Μοντσελέζε*, Atene 2005.

<sup>9</sup> Si veda in particolare per il caso dell'*Erofilo* di Chortatsis: Th. Grammatàs, «Πολιτισμική διάδραση και θεατρική δημιουργία, Λαϊκό και έντεγνο θέατρο στη Ζάκυνθο το 18ο αι.», *Για το δράμα και το θέατρο*, Atene 2006, p. 246-249; K. I. Fotopoulos, «*Πανάρατος*. Επιτομή

της *Ερωφίλης* του Γεωργίου Χορτάτζη όπως παίζονταν στα Γιάννινα το 1887», *Ηπειρωτική Εστία* 26 (1977), p. 58-76; W. Puchner, «Η «Ερωφίλη» στη δημόδη παράδοση της Κρήτης», *Αριάδνη* 1 (1983), p. 173-235 e, per l'*Ευγένια*, Id., *Μελετήματα Θεάτρων. Το Κρητικό Θέατρο*, Atene 1991, p. 325-348.

<sup>10</sup> Cf. C. Luciani, «La moresca negli intermezzi cretesi del Seicento», «*Alle gentili arti ammaestra*». *Studi in onore di Alkistis Proiou*, a cura di Angela Armati-M. Cerasoli-C. Luciani, Roma 2010, p. 293-308.

<sup>11</sup> Sull'articolazione della tragicommedia in funzione dello spazio scenico si veda W. Puchner, *Μελετήματα θεάτρων. Το Κρητικό Θέατρο*, Atene 1991, p. 325-348.

tuto, in un certo senso lo imponevano. E questo fatto, anche se abbiamo detto che potrebbe essere ritenuto un'eccezione, tuttavia resta a confermare la regola.

Come aveva asserito Mario Vitti nell'introduzione alla sua prima edizione critica del dramma, nel 1965: «il nostro autore, nell'andare incontro al suo pubblico, non solo ha offerto un diversivo che li [gli intermezzi] sostituisse, insinuando le scene istrioniche, bensì per di più ha svagato i suoi spettatori con una giostra. Laddove nelle tragedie della scuola cretese si intromettevano delle moresche, di ricco effetto coreografico e spettacolare, in *Evjena* si intromette nell'azione la giostra, peraltro giustificata dall'intreccio».<sup>12</sup>

Alla luce di queste premesse è agevole costatare che, in particolare a Zante, ma su una scala più ampia in tutta l'area delle Isole Ionie, come del resto a Creta e anche altrove nell'Europa orientale sotto il dominio della Serenissima, spettacoli del genere erano generalmente organizzati certo per l'intrattenimento del pubblico ma soprattutto per una manifesta propaganda politica.<sup>13</sup> Il pubblico delle Isole Ionie doveva la sua familiarità con le splendide manifestazioni militari proprio a questi eventi ormai largamente consacrati dai calendari «politici», ma anche, da un punto di vista letterario, dalla diffusione di opere cavalleresche, che trovavano nei romanzi come *Imberios e Margarona* ed *Erotokritos* gli esempi più eminenti.<sup>14</sup>

Di fatto, fu proprio l'*Erotokritos* di Vincenzo Kornaros a ispirare per certi aspetti il dramma di Montselese. Non dobbiamo dimenticare che la copia manoscritta (decorata con 120 o 121 vignette), che ci tramanda il capolavoro del Kornaros, fu trascritta nel 1710 nelle Isole Ionie da dove, quindici anni più tardi, il mercante corfiota Nikolaos Rodostamos la vendette al bibliotecario Sir Harley (ora nella Harleian Collection n° 5644 del British Museum)<sup>15</sup>. Non è escluso che, partendo dalla copia che servì da modello per il manoscritto di Harley, l'*Erotokritos* possa essere stato copiato anche altrove nelle isole Ionie e contenuto in altri manoscritti che, però, sono andati perduti.

Ma veniamo più nello specifico ad alcune più dirette analogie fra il testo di Kornaros e l'*Evγένα* di Montselese, proprio sul motivo della agone cavalleresca. Come accade in ogni forma di giostra, reale o fittizia, anche nel caso del dramma zantiota si osserva l'uso del «cartello», enunciato a voce da un banditore (Διαλαλητής) in questi termini:

<sup>12</sup> T. Montselese, *Evγένα*, a cura di M. Vitti, Napoli 1965, p. 29.

<sup>13</sup> In particolare sulla diffusione della giostra e di altri generi di spettacolo nell'Eptaneso vd. S. N. Xanthudidis, *Βιτζέντζον Κορνάρου Ερωτόκριτος*, vol. 1, Atene 1979 (ristampa dell'ed. 1915), p. CI-CII; Aliko Nikiforu, *Δημόσιες τελετές στην Κέρκυρα κατά την περίοδο της Βενετικής κυριαρχίας: 1405-1805 αι.*, Atene

1999, p. 416-437; Puchner, «Το κονταροχτύπημα στη Μεσόγειο» cit., p. 317-348; Tumasatos, *Ιππικάσιον-Γκιόστρα* cit.

<sup>14</sup> Cf. T. Montselese, *Evγένα* cit., p. 30; Puchner, *Μελετήματα Θεάτρων* cit., p. 200.

<sup>15</sup> Per una descrizione dettagliata del codice vd. Xanthudidis, *Βιτζέντζον Κορνάρου Ερωτόκριτος* cit., p. XII-XX, e S. Alexiu, *Βιτσέντζος Κορνάρου, Ερωτόκριτος*, Atene 2008 (5ª ed.), p. κ'-κζ'.

Απ' ορδινιάν του Ρήγα μας, οπού 'ναι εδώ στη σένα,<sup>16</sup>  
 πού 'ναι θλιμμένος απ' καιρόν για κείνη την Ευγένια,  
 τώρα που πέρασε ο καιρός κ' εμάκρυνε η πρίκα,  
 τα πάθη τα περσότατα οπού 'χε τον αφήκα.  
 Και διά να βάλη και χαρά στην χώραν εδικήν του,  
 γκιόστρα να κάμη ορδίνιασε με την ημπόρεσίν του.  
 Δια ταύτο επά με έστειλε να 'ρθώ να διαλαλήσω,  
 την γκιόστραν εις την χώρα μας διά να ξεκαθαρίσω  
 (Ευγ., vv. 1015-1022)

[Per ordine del nostro Re, che si trova qui in scena,  
 ed è da tempo afflitto per la sua dolce Evjèna,  
 ora che il tempo è trascorso e l'amarezza è svanita,  
 le maggiori pene che aveva lo hanno abbandonato.  
 E per diffondere la gioia anche nel suo regno,  
 ordinò con tutto il suo potere che una giostra si facesse.  
 Per ciò qui mi ha mandato a proclamare  
 e a render nota la giostra nel nostro paese].

Questi versi mostrano una stretta somiglianza (se non ne sono una diretta imitazione) con l'esordio della II parte dell'*Erotokritos*, quella dominata essenzialmente dallo spettacolo cavalleresco:

Μέσα σε τούτο τον καιρόν ήρθε εκείνη η ώρα,  
 να μαζωχτούν οι στραγηγοί, ν' αναγαλλιάση η χώρα,  
 να κονταροκτυπήσασι, τα δώρα να κερδέσου,  
 να τιμηθούσιν οι καλοί, να ντροπιαστού όσοι πέσου  
 (Ερωτ. Β', vv. 1-4)

[Nel frattempo venne il momento  
 di radunarsi i condottieri per allietare il regno,  
 di prender parte alla giostra e conquistare i premi,  
 di essere riveriti i valorosi e disonorati quanti fossero caduti].

Naturalmente l'esordio dell'evento è affatto diverso nei due componimenti: se nell'*Erotokritos* la giostra viene organizzata dal re di Atene per divertire sua figlia, la principessa Aretusa (che si affligge in segreto per Rotokritos), e per dotarla di un marito tra i nobili e i cavalieri presentatisi alla competizione, nell'*Evjena*, invece, a essere triste è lo stesso re per la perdita di sua figlia e la decisione di indire una giostra fu presa «per diffondere la gioia anche nel suo regno» (v. 1019), una volta rimossa «l'amarezza» che lo tormentava.

Con maggiore estensione rispetto a Kornaros, Montselese illustra la maniera in cui sarebbero stati «onorati i vincitori»:

<sup>16</sup> «Στη σένα», ossia nel palazzo rappresentato sulla scena, come chiarisce Puchner, *Μελετήματα Θεάτρου* cit., p. 338-339.

Ὅποιος ἐκεῖνος ἐν' καλός, να ῥθει για να γκιστρούρει,  
 το χάρισμα τ' ατίμητον, αν ημπορεί, να πάρει.  
 Οπού ἔν' καλός εις το σπαθί κ' εις το χρυσό κοντάρι,  
 κείνος θέλει ἔχει την τιμήν και νά ἔχει και την χάρη  
 να πάρει αυτό το χάρισμα στην χώρα του μ' εκείνο  
 και η τιμή που τού ῥχεται στον νουν του την αφήνω.  
 (Εγγ., vv.1023-1028)

[Chiunque sia in gamba venga pure a giostrare,  
 a conquistare, se ne è in grado, l'inestimabile premio.  
 Colui che sarà abile nella spada e nella lancia d'oro,  
 egli avrà l'onore e il pregio  
 di tornare con questo dono al suo paese  
 e non dico l'onore che ne riceverà]

Mentre, con manifesto ironico disprezzo, dileggia chi è poco esperto nella contesa con il lapidario distico:

Μα ὅποιοι δεν εἶν' καλοί με ἄρματα να υπάσι,  
 τα μακαρούνια τα καλά, ας πιάσουσι να φάσι!  
 (Εγγ., vv. 1029-1030)

[Ma chi gli non è in grado maneggiar le armi,  
 se ne vada a mangiare i maccheroni, che son buoni!]

Una battuta di spirito come questa pone il dramma sullo stesso piano espressivo del linguaggio comico: si veda ad esempio, il *Katzourbos* di Gheorghios Chorhatsis, che ricorda in Atto III, v. 548, proprio i «μακαρούνες ὁμορφες» («i bei maccheroni»), oppure, ancora più calzante, l'esempio del *Fortunatos* di Markos Andonios Foskolos, in cui il servo crapulone Bozikis ripetutamente loda la bontà dei μακαρούνες o invita il suo interlocutore ad assaggiarne (cf. Atto I, vv. 87, 124, 326; V, v. 358). Di là dal senso stretto del cibo in questione,<sup>17</sup> è evidente che Montselese utilizza l'espressione già metaforicamente per designare la «persona stupida, sciocca, insulsa»,<sup>18</sup> o comunque maldestra e, quindi, degna di spregio nel caso dell'agone cavalleresco. Né sorprende troppo questa mescolanza di linguaggi in un contesto di per sé tragico; Montselese conosce bene il teatro di Chortatsis e la tradizione estetica medievale, così come era stata codificata nella drammaturgia da uno dei modelli italiani preferiti dagli autori greci coevi, Giambattista Giral di Cinzio (1504-1573).<sup>19</sup>

Il Banditore nell'*Evjena* si affretta poi a chiudere l'appello ai cavalieri con la notificazione del premio:

<sup>17</sup> Sulla cui provenienza al registro dialettale cretese (orientale) vd. G. E. Pangalos, *Περί του γλωσσικού ιδιώματος της Κρήτης*, vol. 4, Atene 1999, p. 178.

<sup>18</sup> Cf. S. Battaglia, *Grande Dizionario della Lin-*

*gua Italiana*, vol. 9, Torino 1975, s. v. «Maccherone, 2».

<sup>19</sup> Cf. Corinne Lucas, *De l'horreur au «lieto fine». Le contrôle du discours tragique dans le théâtre de Giral di Cinzio*, Roma 1984, p. 118-120.



Ὅποιος ἐκείνος εἶν' καλός, μὴν στέκει, μ' ἄς πηγαίνει  
 να ῥδινιαστεί σαν ἀρχοντας, διατί εἰς ὥρα εβγαίνει  
 ο Ρήγας με την κόρτε του, και θέλει προκλαμάρει  
 ευθύς δια ν' ἀρχινήσουνε να ιδεῖ ποιος θα το πάρει  
 το χάρισμα το ὁμορφον που θε να τού χαρίσει,  
 κι ἀνδρειωμένον θέλει πει ὅποιος και ἀν νικήσει

(vv. 1031-1036)

[Chi è abile non stia a indugiare, ma vada  
 a prepararsi da signore, perché fra poco uscirà  
 il Re con la sua corte e darà inizio  
 subito al torneo per vedere chi otterrà  
 il sontuoso premio che gli conferirà,  
 e proclamerà valoroso chiunque sarà vincitore]

Lo svolgimento del torneo non è descritto nel dettaglio dal poeta, al contrario di quanto avviene, ad esempio, nell'*Erotokritos* e nel poema di Gian Carlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea* del 1594.<sup>20</sup> Nell'*Evjena* l'agone cavalleresco è introdotto solo dalla seguente didascalia scenica: «τώρα εβγαίνουσιν ομπρός δυο ταμπούροι και έπειτα η καβαλεριά, κατόπι ο Ρήγας με την κόρτε του και ομπρός η τρουμπέτα και η Ρήγισσα εἰς την πορτέλα της στέκει και θεωρεῖ» («Ora entrano due tamburini davanti ai cavalieri, poi il Re con la sua corte, preceduti dal trombettiere; anche la Regina è ferma sul portone a guardare»), e da questo breve discorso del re:

Ω καβαλιέροι αξιότατοι, ἄνδρες τετιμημένοι,  
 σ' τούτη την γκιόστρα κάμετε να βγείτε κερδεμένοι.  
 Κ' εσείς, γυναίκες ξακουστές και πλήσια ἀνδρειωμένες,  
 σ' τούτη την γκιόστραν κάμετε να βγείτε τιμημένες

(vv. 1039-1042)

[Degnissimi cavalieri, rispettabili signori,  
 possiate in questa giostra uscire vincitori.  
 E voi, rinomate e assai stimate signore,  
 in questa giostra possiate uscire onorate].

Sarebbe legittimo per noi soddisfare la curiosità di sapere se la realizzazione di tale giostra fosse effettivamente stata concepita per la scena, oppure se fosse solo annunciata da qualche voce fuori campo durante la rappresentazione. Dalle esigue didascalie si può dedurre (o meglio immaginare) che la gara doveva avere sicuramente avuto una qualche specie di allestimento drammatico convenzionale, con sfilate, costumi ecc., anche se in maniera stilizzata. D'altra parte, come s'è già accennato, il testo non dice nulla di più specifico della laconicissima ed ellittica

<sup>20</sup> Su cui vd. Giancarlo Persio, *La nobilissima barriera della Canea. Poema cretese del 1594*, In-

troduzione, testo critico e commento a cura di C. Luciani [Oriens Graecolatinus, 2], Venezia 1994.

didascalia: «Ἀρχισε η γκιόστρα και ωσάν ετελείωσεν, λέγει ο Πήγας» (dopo il v. 1042) («La giostra ebbe inizio e come finì, il re dice»).

Già il Vitti aveva fatto osservare che, nonostante la brevità dei dialoghi e la contenuta descrizione della giostra, lo svolgimento di questa avrebbe di certo ricoperto una certa durata nel corso della rappresentazione del dramma, ma la familiarità del pubblico con eventi spettacolari di questo tipo avrebbe permesso di sorvolare sui dettagli. Si può assumere, in fondo senza riserve, che lo spettacolo della giostra nell'*Evjena*, anche se stilizzato e reso in una forma del tutto contenuta, come si addiceva a un motivo che lambiva appena l'argomento principale del dramma, fosse stato presentato al pubblico dell'isola, il quale era certamente avvezzo alle manifestazioni cavalleresche di qualsiasi genere (duelli, tornei, corse di cavalli, quintane, ecc.). Piuttosto, la fugacità della descrizione è forse un difetto dell'autore che non insiste troppo sui dettagli, o che assume una modalità di scrittura meno convenzionale e più originale, che lasciava al lettore di immaginare l'evento, là dove il suo pubblico avrebbe trovato più soddisfazione di fronte a uno spettacolo vero e proprio.

Del resto il motivo della giostra era consapevolmente previsto ed era stato annunciato nel *Prologo* del dramma, recitato dal Filosofo, una figura curiosa e a suo modo interessante, che si presenta come un guerriero ormai in pensione, il quale, dopo aver appeso le armi al chiodo, si è dedicato in vecchiaia agli studi di filosofia, di astronomia e di magia (v. 11: «μαζί με τη μαγεία»):

Ἐμουν και δυνατός πολλά και μπράβος στο σπαθί μου  
 κ'εισέ πόλεμους περισσούς εμπήκε το κορμί μου.  
 [...]
 Ἄρματα εις τα χέρια μου, ὅλοι τους ετρομάσσα  
 και τώρα οπού γέρασα, ὅλα ζιμιό τα χάσα.  
 Δεν μου ἔμεινε παρὰ η σοφία και η αστρονομία  
 και η μαντεία στα χέρια μου και η φιλοσοφία.  
 Τη μπραβουσίνη ἔχασα, διατί ἤυραν με τα γέρα,  
 και ὅσον υπάγει ο καιρός λιγνεύω πάσα ημέρα  
 (vv. 21-26)

[Ero assai forte e abile con la mia spada  
 e in molte guerre fu coinvolto il mio corpo.  
 ...  
 Con le armi in pugno ero lo spauracchio di tutti  
 e ora che sono invecchiato, tutto d'un tratto è andato perduto.  
 Non mi sono rimaste nelle mie mani che la scienza  
 e l'astronomia, la divinazione e la filosofia.  
 La destrezza ho perso da quando è sopraggiunta la vecchiaia,  
 e più passa il tempo più mi indebolisco ogni giorno].

Nel corso del medesimo Prologo il Filosofo racconta la storia di *Evjena* e ci rende nota la volontà del re di organizzare la giostra:

Γιατί θέλει έρθει ένας καιρός π'ο Ρήγας θέλει βάλει  
 γκιόστρα, λέγω, ο πατέρας της· τότες η μοίρα πάλι  
 θέλει αναγκάσει τον γαμπρόν να πάγει να γκιοστράρει  
 (Εγγ., vv. 121-123)

[Perché verrà un momento in cui il Re disporrà  
 una giostra, mi riferisco a suo [di Evjena] padre; allora di nuovo  
 il destino costringerà il suo promesso ad andare a giostrare].

Rispettoso in qualche modo dell'economia di tempo, l'autore ha scelto (almeno da quel che appare dal testo pervenutoci) di continuare la narrazione drammatica a scapito della spettacolarità, passando direttamente alle parole del Re, che si congratula con il vincitore, prima del suo ritorno in patria:

Ω ανδρειωμένη καβαλιέρ, έλα επά σιμά μου,  
 διατί από τες χάρες σου εμπήκες στην καρδιά μου,  
 και βλέπω πως εκέρδισες την γκιόστρα μοναχός σου,  
 και στάσου και το χάρισμα να βάλω στο λαμό σου.  
 Κ' έλα ζιμό μ' εμένανε εις το παλάτι ομάδι,  
 μια λέγω εις την χώρα σου θέλ' είσαι αύριο βράδυ  
 (Εγγ., vv. 1043-1048)

[O valoroso cavalier, avvicinati qui a me,  
 giacché la tua cortesia ha fatto breccia nel mio cuore,  
 e vedo che da solo hai vinto la giostra;  
 fermati, e fatti apporre al collo il premio.  
 Vieni subito con me, andiamo insieme a palazzo,  
 al tuo paese tornerai domani sera].

Nell'«οριζόντια διάταξη του έργου σε σκηνές» («disposizione orizzontale dell'opera in scene»), secondo la definizione di Vitti,<sup>21</sup> la quale interessa maggiormente Montselese, qualche volta l'autore si spinge fino a sovrapporre una scena con l'altra, come avviene quando il Messaggero (Μαντατοφόρος) si presenta ad annunciare che Eviena non è morta e ha dato alla luce un bambino:

Μαντατοφόρος  
 Έρχομαι από την Περσίαν με μιαν γραφή στελμένος  
 στον Ρήγαν οπού βρίσκειται στην γκιόστραν εβαλμένος  
 (Εγγ., vv. 1051-1052)

[Messaggero  
 Arrivo dalla Persia, mandato con una lettera  
 per il Re, che si trova intento alle prese con la giostra].

Entrambe le scene, come vediamo, quella dell'incontro del messaggero con la Regina malvagia, e il Re che è intento alla giostra, sono simultanee, accadono nel-

<sup>21</sup> Τραγωδία ονομαζομένη Ευγένια cit., p. 31.

lo stesso istante nella narrazione, ma simbolicamente separate (distinzione male/bene).

La presenza ellittica dello spettacolo si può spiegare anche da una prospettiva più ampia, associata alle caratteristiche complessive della struttura dell'opera. Come è stato dimostrato da Vitti, l'*Evjèna* si basa principalmente sulla tradizione teatrale delle *Sacre rappresentazioni*, un genere di spettacolo, cioè, «alimentato con storie del Medioevo», che mantiene le linee narrative del genere pressoché identiche.

«In questa fase della storia – prosegue Vitti – l'arte drammatica non si è ancora allontanata dalla narrazione di origine». I personaggi parlano schematicamente come nelle storie; le parti narrative spesso riassumono l'azione e la velocizzano. In altri termini – conclude lo studioso – l'economia del testo conserva lo sviluppo lineare semplice, proprio della poesia narrativa e della fiaba, senza procedere a una chiara distinzione dei generi narrazione/dramma e senza mantenere separata l'azione dal dialogo». <sup>22</sup>

Nonostante questi presupposti, e nonostante un soggetto come la giostra che si adatterebbe straordinariamente alle esigenze narrative del testo, l'autore nondimeno – come abbiamo visto – non spende molte parole nella descrizione dello spettacolo. Tuttavia l'evento si rivela funzionale all'economia della storia: è importante che in questa giostra partecipi nel completo anonimato e vinca il Principe (Πηρόπουλος), che sarà colui che riporterà salva a casa la sua Evjèna.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 18-19.

CHRISTINA OIKONOMOPOULOU

SONY LABOU TANSI OU LA DRAMATURGIE AFRICAINE  
FRANCOGRAPHE À L'EXTRÊME :  
BREF BILAN VINGT ANS APRÈS SA MORT



*Sony Labou Tansi*

© Copyright Christophe Laurentin<sup>2</sup>

*Nous sommes les enfants du Cosmocide.  
Nous devons avoir les yeux sur ce côté de notre  
réalité.  
S'il n'y a pas de fin de monde (ne serait-ce que du  
monde occidental),  
je serai porté à penser qu'être Noir ça finit par  
faire mal.  
Parce que, sans fin du monde, nous serions un jour  
contraints de consommer  
un monde dans lequel nous aurons été absents  
pendant trop longtemps.  
Mais j'espère toujours.<sup>1</sup>*

*Sony Labou Tansi : éléments biographiques*

**S**ony Labou Tansi<sup>3</sup> est né sous le nom de Marcel Ntsoni le 5 juillet 1947 à Kimwanza, un petit village près de Kinshasa qui faisait en ce temps-là partie du Congo colonisé par les Belges. Aîné d'une famille de sept enfants, élevé dans un milieu pauvre, il a comme langue maternelle le kikongo, le dialecte le plus répandu dans cette zone géographique sous-saharienne. Sa scolarité commence en langue africaine dans une école de Kinshasa, alors qu'au début de son adolescence il se trouve élève dans un lycée français de Brazzaville sous l'occupation coloniale

<sup>1</sup> Sony Labou Tansi, *Conscience de tracteur*, Les Nouvelles Éditions Africaines/CLÉ, Yaoundé (Cameroun) 1979 (réédition 2015), p. 17, « Note de l'auteur ».

<sup>2</sup> Photo de Sony Labou Tansi prise par Christophe Laurentin en 1986 à l'aéroport Charles de Gaulle à Paris. Je tiens à remercier profondément Christophe Laurentin de m'avoir permise d'intégrer cette photo la plus caractéristique de l'au-

teur dans l'article présent, et de m'avoir fournie tous les détails précieux de sa prise.

<sup>3</sup> Voir en détail sur la vie de Sony Labou Tansi, Bernard Magnier (coord.), *Sony Labou Tansi – paroles inédites*, Éditions Théâtrales, Paris 2015, Sony Labou Tansi, *Théâtre Tome 2*, Manage (Belgique), Lansman 2000, p. 2, et Sony Labou Tansi, *Les Francophonies en Limousin*, sur <http://www.lesfrancophonies.fr/SONY-LABOU-TANSI>.



française. Là, il entreprendra des études des lettres à l'École Normale Supérieure d'Afrique Centrale. Depuis 1971, il enseigne la langue et la littérature française et anglaise à des collèges de Kindamba, puis au collège Pierre Tchicaya de Bouampire à Pointe-Noire. En 1979, il fonde à Brazzaville la troupe théâtrale « Rocado Zulu Théâtre » qui met en scène ses propres pièces de théâtre et celles d'autres dramaturges francophones et français, comme Aimé Césaire et Molière, en dialecte kikongo ou en langue française. Cette année inaugure aussi son implication dans l'aventure littéraire, avec la publication de son premier roman *La Vie et demie*<sup>4</sup> – une « bombe littéraire »,<sup>5</sup> une satire du pouvoir arbitraire et violent des dictateurs africains – sous le pseudonyme de Sony Labou Tansi.

Le choix de sa nouvelle identité nominative est interprétée par sa volonté de rendre hommage à l'auteur Congolais Tchicaya U Tam'si,<sup>6</sup> pour qui il déclarait : « c'est le père de notre rêve. Son ventre à lui est le lieu saint de la douleur ».<sup>7</sup> Jean-Michel Devésa explique pourtant que le choix de ce nom est à rapprocher avec les particularités ancestrales, culturelles et linguistiques de sa famille, et surtout avec celles de sa grand-mère.<sup>8</sup> C'est d'ailleurs la raison pour laquelle l'appellation « Sony Labou Tansi » est soustraite de la division nom/prénom, une fois que « Sony » seul ne constitue pas le prénom ni « Labou Tansi » le nom de l'auteur.

Sony sera largement connu en Europe surtout sous son identité de dramaturge et de directeur de « Rocado Zulu Théâtre » grâce au Festival du théâtre francophone de Limoges et à Monique Blin (directrice du Festival de 1984 à 2000), qui a eu l'instinct de promouvoir son art subversif :

« J'ai connu Sony Labou Tansi en 1984. J'ai souhaité le faire venir et le faire connaître à notre public parce que c'était un homme qui avait des convictions. [...] Il savait dire les choses très importantes sur la vie, sur le présent, sur l'avenir. Il a fait corps ensemble avec sa troupe du Rocado Zulu Théâtre. [...] Et à Limoges il me semblait important de faire connaître le travail de cet homme qui vivait au Congo Brazzaville dans de grandes difficultés, de faire connaître son énergie, son courage et son espoir. C'était un homme d'espoir, il luttait et travaillait pour donner de l'espoir à l'homme ».<sup>9</sup>

<sup>4</sup> Sony Labou Tansi, *La Vie et demie*, Seuil, Paris 1979. L'écriture et la publication du roman furent bien aventureuses, une fois que Sony Labou Tansi avait oublié et perdu dans un train son manuscrit, et a dû le réécrire. Voir Valérie Marin la Meslée et Ayann Koudou, « Afrique-Littérature : une année avec Sony Labou Tansi », *Le Point Afrique* (13.02.2015), sur [http://afrique.lepoint.fr/culture/afrique-litterature-une-annee-avec-sony-labou-tansi-10-02-2015-1903912\\_2256.php](http://afrique.lepoint.fr/culture/afrique-litterature-une-annee-avec-sony-labou-tansi-10-02-2015-1903912_2256.php).

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> Voir sur Tchicaya U Tam'si John Taylor, *Paths to contemporary French Literature*, volume 3, chapter titled "Rereading Tchicaya U Tam'si",

Transactions Publishers, New Brunswick & New Jersey 2011.

<sup>7</sup> Sony Labou Tansi, « Tchicaya U Tam'si : Le père de notre rêve », *Notre Librairie* 92-93 (mai 1988), p. 83.

<sup>8</sup> Jean-Michel Devésa, *Sony Labou Tansi: écrivain de la honte et des rives magiques du Kongo*, L'Harmattan, Paris 1996, p. 67 et p. 79.

<sup>9</sup> Václav Richter, « Sony Labou Tansi, artisan de l'émancipation du théâtre africain », *Rencontres Littéraires – Radio Praha* (17.3.2007), sur <http://www.radio.cz/fr/rubrique/literature/sony-labou-tansi-artisan-de-lemancipation-du-theatre-africain>.

En 1992, Sony fut élu député de la région de Makélékélé de Brazzaville, aux côtés du parti radical « Mouvement Congolais pour la Démocratie et le Développement Intégral (MCDDI).<sup>10</sup> Durant sa vie, ses œuvres lui ont remporté plusieurs prix littéraires, parmi lesquels le Prix Spécial du Festival de la Francophonie de Nice en 1979, le Grand Prix de l’Afrique noire en 1983 pour son roman *L’Anté-peuple*<sup>11</sup> et le Prix Ibsen en 1988. En 1986, l’écrivain anglophone Wole Soyinka dédie son Prix Nobel de littérature à Sony,<sup>12</sup> soulignant par ce geste l’influence majeure de l’écrivain sur les lettres africaines. Victime du SIDA, Sony meurt à l’âge de quarante-sept ans, le 14 juin 1995, deux semaines après son épouse Pierrette.<sup>13</sup> En 2002, le Festival du théâtre francophone de Limoges – dont la Bibliothèque francophone multimédia dispose le fonds très riche en manuscrits de l’auteur<sup>14</sup> en collaboration avec son institution « La Maison des auteurs » a créé en à sa mémoire le « Prix Sony Labou Tansi pour des lycéens » qui vise à mettre en contact les adolescents français avec des écrivains francophones du monde.<sup>15</sup>

### *Œuvres de Sony Labou Tansi*

Sony insistait toujours sur la globalité générique de son écriture : « Moi, j’ai pris les trois formes de ma parole : la poésie, le théâtre et le roman, et j’en suis compta-ble. »<sup>16</sup> De sa veine prolifique qui a produit six romans, une vingtaine de pièces de théâtre, plusieurs poèmes, des nouvelles et des essais, Bernard Magnier, écrivait :

« Il y avait une boulimie d’écriture chez cet homme, comme un trop plein de partage et cette rage de dire la fièvre de tous les samedis soirs du monde, de briser le silence, de vaincre l’indifférence, de creuser au cœur même de la langue et de sa moelle l’espoir de lendemains qui dérangent ».<sup>17</sup>

<sup>10</sup> Gérard Dago Lezou et Pierre N’Da (s. d.), *Sony Labou Tansi – Témoin de son temps*, Éditions Pulim, Collection « Francophonies », Limoges 2003, préface de Gérard Dago Lezou, p. 10.

<sup>11</sup> Sony Labou Tansi, *L’Anté-peuple*, Seuil, Paris 1983.

<sup>12</sup> Siegfried Forster, « “Sony Congo”, l’actualité de Sony Labou Tansi, 20 ans après sa mort », *Radio France Internationale* (24.6.2015), sur <http://www.rfi.fr/afrique/20150213-sony-congo-actualite-sony-labou-tansi-20-ans-apres-mort>.

<sup>13</sup> Pierrette Herzberger-Fofana, « À l’écoute de Sony Labou Tansi – Un entretien avec Sony Labou Tansi », *Mots Pluriels* 10 (1999), sur <http://www.arts.uwa.edu.au/MotsPluriels/MP1099slt.html>

<sup>14</sup> Voir la liste complète des archives du fonds de Sony Labou Tansi de la Bibliothèque Fran-

cophone Multimédia de Limoges sur [http://catalogue.bm-limoges.fr/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=spe\\_fondsspeciaux&q=SLABOUTANSI&op=and&itypes=26&sort\\_by=str\\_spe\\_triauthor+asc&do=En+cours](http://catalogue.bm-limoges.fr/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=spe_fondsspeciaux&q=SLABOUTANSI&op=and&itypes=26&sort_by=str_spe_triauthor+asc&do=En+cours).

<sup>15</sup> Voir en détail le « Prix Sony Labou Tansi des lycéens » sur <http://www.lesfrancophonies.fr/Prix-Sony-Labou-Tansi-des-lyceens>.

<sup>16</sup> Edouard J. Maunick, « Sony Labou Tansi : l’homme qui dit tous les hommes –entretien », *Demain l’Afrique* 40 (19.11.1979), cité dans Greta Rodriguez-Antoniotti (éd.), *Sony Labou Tansi - Encre, sueur, salive et sang*, textes critiques, Seuil, Paris 2015, p. 30-36, ici p. 34.

<sup>17</sup> Bernard Magnier sur <http://sonylaboutansi.bm-limoges.fr>.

Parmi ses œuvres littéraires,<sup>18</sup> nous devons citer les romans *La Vie et demie*,<sup>19</sup> *L'État honteux*,<sup>20</sup> *L'Anté-peuple*,<sup>21</sup> *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*,<sup>22</sup> *Les Yeux du volcan*,<sup>23</sup> *Le Commencement des douleurs*<sup>24</sup> et son recueil poétique *Poèmes et vents lisses*.<sup>25</sup>

Au niveau d'écriture théâtrale, ses pièces *Conscience de tracteur*,<sup>26</sup> *La parenthèse de sang* et *Je soussigné cardiaque*,<sup>27</sup> *Cercueil de luxe*,<sup>28</sup> *Antoine m'a vendu son destin*,<sup>29</sup> *Moi, Veuve de l'empire*,<sup>30</sup> *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergo-tha ?*,<sup>31</sup> *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*,<sup>32</sup> *Une Chouette petite vie bien osée*,<sup>33</sup> *Une Vie en arbre et chars... bonds*,<sup>34</sup> *Qu'ils le disent ...qu'elles le beuglent*,<sup>35</sup> *Antoine m'a vendu son destin*,<sup>36</sup> *Monologues d'or et noces d'argent*, *Le Trou*,<sup>37</sup> et *La Rue des Mouches*<sup>38</sup> sont celles dont la réception au niveau de représentations, de critiques théâtrales, d'éditions et d'études académiques est la plus dense et récurrente.

### *Sony Labou Tansi francophone et francographe*

Nous avons mentionné que le premier contact de Sony avec la francophonie fut par le biais de sa scolarité. Congolais adolescent de douze ans dont la seule langue parlée était le kikongo, Sony a connu un revirement culturel brutal. Dans un milieu colonial qui, au lieu de favoriser la propagation des particularités ethnoculturelles du pays, s'adonnait à leur nivèlement, la nouvelle langue lui a été imposée par des moyens violents d'apprentissage. L'auteur avoue :

<sup>18</sup> Voir la liste intégrale des oeuvres de Sony Labou Tansi sur <http://www.lesfrancophonies.fr/SO-NY-LABOU-TANSI>.

<sup>19</sup> Sony Labou Tansi, *op. cit.*

<sup>20</sup> Sony Labou Tansi, *L'État honteux*, Seuil, Paris 1981.

<sup>21</sup> Sony Labou Tansi, *op. cit.*

<sup>22</sup> Sony Labou Tansi, *Les Sept solitudes de Lorsa Lopez*, Seuil, Paris 1985.

<sup>23</sup> Sony Labou Tansi, *Les Yeux du volcan*, Seuil, Paris 1988.

<sup>24</sup> Sony Labou Tansi, *Le Commencement des douleurs*, Seuil, Paris 1995.

<sup>25</sup> Sony Labou Tansi, *Poèmes et vents lisses*, Le Bruit des autres, Paris 1995.

<sup>26</sup> Sony Labou Tansi, *op. cit.*

<sup>27</sup> Sony Labou Tansi, *La parenthèse de sang et Je soussigné cardiaque*, Hatier, Paris 1981.

<sup>28</sup> Sony Labou Tansi, *Cercueil de luxe*, Éditions Théâtrales, collection « Passages Francophones », Paris 1983.

<sup>29</sup> Sony Labou Tansi, « Antoine m'a vendu son destin », *Équateur* 1 (1986).

<sup>30</sup> Sony Labou Tansi, « Moi, Veuve de l'empire », *L'Avant-Scène Théâtre* 815 (1.10.1987).

<sup>31</sup> Sony Labou Tansi, *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergo-tha*, Lansman n° 127, Manage 1989 (réédition 2014).

<sup>32</sup> Sony Labou Tansi, « La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette », *Acteurs* 83 (septembre 1990).

<sup>33</sup> Sony Labou Tansi, *Une chouette petite vie bien osée*, Lansman n° 42, Manage 1992 (réédition 2015).

<sup>34</sup> Sony Labou Tansi, *Une vie en arbre et chars... bonds*, Lansman n° 128, Manage 1995 (réédition 2015).

<sup>35</sup> Sony Labou Tansi, *Qu'ils le disent ...qu'elles le beuglent*, Lansman n° 127, Manage 1995 (réédition 2014).

<sup>36</sup> Sony Labou Tansi, *Antoine m'a vendu son destin*, Editions Acoria, Collection Scènes sur Scènes, Paris 1997.

<sup>37</sup> Sony Labou Tansi, *Monologues d'or et noces d'argent et Le Trou*, Lansman, n° 237, collection Beaumarchais, Manage 1998 (réédition 2015).

<sup>38</sup> Sony Labou Tansi, *La Rue des Mouches*, Éditions Théâtrales, collection « Passages Francophones », Paris 2005.

« J'ai commencé ma scolarité dans l'ancien Congo belge (Zaïre) et là l'enseignement avait lieu en langue maternelle africaine. Lorsque j'ai quitté Kinshasa pour Brazzaville, j'ai subi un choc. Tout nouveau pensionnaire recevait une sorte de baptême ou comme on dit en anglais *tossing*: les élèves vous mettaient dans une couverture et puis vous jetaient au plafond [...] En outre, les élèves avaient institué l'habitude du "symbole" pour les récalcitrants qui consistait en une grosse boîte de merde qu'on nous attachait au cou. J'étais la cible préférée de mes condisciples, car je ne maîtrisais que le kikongo, ma langue maternelle. J'étais souvent obligé de m'enfermer dans les toilettes pour échapper à de telles brimades. »<sup>39</sup>

Malgré cette blessure, Sony a rédigé toute sa production littéraire et théâtrale en langue française. Investiguant la bipolarité paradoxale qui unit son apprentissage forcé au libre choix linguistique de sa création auctoriale, nous nous trouvons devant l'importance traumatisante mais majeure du français pour son vécu et sa mémoire. Le créateur dit :

« J'écris en français parce que c'est dans cette langue-là que le peuple dont je témoigne a été violé, c'est dans cette langue que moi-même j'ai été violé. Je me souviens de ma virginité. Et mes rapports avec la langue française sont des rapports de force majeure ».<sup>40</sup>

Cette primauté accablante du français renforcera d'ailleurs sa conception de la francophonie en tant que large champ multiculturel, apte à enrichir la littérature et la dramaturgie de l'Hexagone. À ce propos, l'auteur répétait : « Ce n'est pas moi qui ai besoin de la langue française, c'est elle qui a besoin de moi ».<sup>41</sup>

D'autre part, bien qu'il insistât avec ferveur sur son identité raciale et ethnique, Sony n'a jamais nié l'importance pratique de sa francographie, une fois que ses échanges artistiques avec la Métropole lui offraient l'occasion d'internationaliser son œuvre :

« Je suis africain. Je vis africain. Je suis à l'aise dans ma peau d'africain où que je sois. Cependant, j'ai des choses à dire et ces choses je veux les dire à ceux qui ont choisi le français comme compagnon d'existence [...] J'ai donc envie d'écrire pour ces gens-là ».<sup>42</sup>

### *L'écriture de Sony Labou Tansi : étape évolutive et expression avant-gardiste du théâtre africain contemporain*

L'écriture de Sony est située dans le cadre postcolonial des années 1970-1985. Caractérisée initialement par la victoire de l'indépendance des pays africains et

<sup>39</sup> Pierrette Herzberger-Fofana, *op. cit.*

<sup>40</sup> Ifé Orisha, « Sony Labou Tansi face à douze mots. Une sélection de... », *Équateur* 1 (1986), p. 29-32, ici p. 30.

<sup>41</sup> Sylvain Bemba, « Sony Labou Tansi et moi », *Équateur* 1 (1986), p. 48-54, ici, p. 54.

<sup>42</sup> Bernard Magnier, « Un citoyen de ce siècle. Entretien recueilli par Bernard Magnier », *Équateur* 1 (1986), p. 12-20, ici p. 16.

le rêve optimiste de la croissance, cette période historique aboutira à la désillusion choquante, provoquée par l'avènement au pouvoir des dictateurs corrompus, violents et destructeurs.<sup>43</sup> Elle figure de même parmi les premières voix intellectuelles africaines qui ont dramatisé une problématique dénudée du fantastique illusoire exotique<sup>44</sup> et démonstrative des impacts néfastes du postcolonialisme.

Pendant cette époque, la création dramatique s'élève au niveau d'un théâtre purement dénonciateur. Quoique puisée dans l'actualité brûlante et négative de la situation événementielle politique et des mutations de la société africaine, la matière première se façonne au niveau stylistique par l'intégration des éléments de la tradition rituelle du continent.<sup>45</sup> À l'écoute de ces transformations fondamentales survenues dans la plus grande surface de l'Afrique postcoloniale, les dramaturges se montrent particulièrement en alerte ; leurs pièces théâtrales témoignent explicitement leur triple volonté : enregistrer, dénoncer et convoquer les spectateurs à la prise d'action.<sup>46</sup>

Au début des années 1970, l'auteur ivoirien Bernard Dadié avec sa pièce *Monsieur Thôgô-Gnini*<sup>47</sup> dramatise un des paramètres significatifs du cadre néo-colonialiste, celui de l'exploitation. Déclenchée intentionnellement par des agents occidentaux, l'usurpation humaine aboutit au déchirement intro-africain. Son protagoniste homonyme n'est qu'un pantin bouffon qui, devenu riche, se trouve piégé par des Blancs – vestiges humains du colonialisme – et finit par exploiter brutalement ses concitoyens. Sylvain Bemba, ami intime de Sony, la traite aussi dans *L'Homme qui tua le crocodile*.<sup>48</sup> La pièce met en scène l'exploitation de l'instituteur Henri Balou par l'usurier Théobald Ngandou, dont le nom désigne le genre « caïman » des crocodiles. Ce jeu de mots du titre prophétise la fin cathartique de la pièce, qui se clôture à la décision du protagoniste de tuer l'exploiteur avare qui dévore l'argent et la conscience de ses compatriotes.

Au terme de cette filiation d'auteurs qui ont ouvert de nouveaux horizons à la forme thématique et esthétique du théâtre, se situe l'art dramatique de Sony, qui se présente comme une étape évolutive, originelle et extra-novatrice.

À la lumière des axes principaux de son théâtre avant-gardiste, signalons que son écriture se veut un kaléidoscope d'images, d'instantanés, de situations,

<sup>43</sup> Voir sur ce sujet Colin Legum, *Africa Since Independence*, Indiana University Press, Bloomington 1999, chapter « The Period of Disillusionment », p. 30-49, et Bethwell Alla Ogot, « Présentation du projet », Ali A. Mazrui (dir.), *Histoire générale de l'Afrique*, tome VIII, « L'Afrique depuis 1935 », Éditions Unesco, Paris 1989, p. 24-26.

<sup>44</sup> Sylvie Chalaye, « Les Enfants terribles du théâtre africain francophone contemporain », Sylvie Chalaye *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XXe siècle*, Presses Universitaires de Rennes, Rennes 2001, p. 17-24.

<sup>45</sup> Denise Lorenz et Marion Pausch, « L'Afrique

“francophone” se raconte : une décennie d'expression africaine », Dieter Riemenschneider and Frank Schulz-Engler (dir.), *African Literatures in the Eighties*, Rodopi, Amsterdam 1993, p. 39-60, ici p. 54.

<sup>46</sup> Guy Ossito Midiohouan, « Le Théâtre négro-africain d'expression française depuis 1960 », *Peuples noirs peuples africains* 31 (1983), p. 54-78, ici p. 65-66.

<sup>47</sup> Bernard Dadié, *Monsieur Thôgô-Gnini*, Présence Africaine, Paris 1970.

<sup>48</sup> Sylvain Bemba, *L'Homme qui tua le crocodile*, CLÉ, Yaoundé 1972.

de crises et de conflits, toujours dramatisés sous forme d'ensembles d'une qualité « perplexe, innovatrice et stimulante ». <sup>49</sup> Malgré leur déracinement du réalisme spatiotemporel et leur positionnement dans un cadre fantastique, ses pièces conservent intacts leurs liens avec la vraisemblance de la vérité historique, par le biais d'un tourbillon des allusions, des allégories, des métaphores et des symboles. Procédant à un gonflement exacerbant plein de satire et de sarcasme des situations dramatisées, l'auteur pose des questions sur des sujets accablants de l'existence africaine des temps postcoloniaux.

Cette interrogation tonitruante se nourrit d'une réserve thématique polyvalente qui dévoile le trajet ontologique, noyé dans une ataxie explosive, tentaculaire et intransigeante. Cela autant, le pouvoir politique et son côté corruptif, le legs de l'histoire et de l'ancestralité, la possibilité de résistance de l'individu face à la déprivation de la collectivité, l'absurde des injustices, la violence et les tortures commises contre des citoyens, le danger du racisme, les liaisons néfastes entre le sexe, le pouvoir et l'insecte, l'identité féminine et la corporéité constituent les choix thématiques les plus fréquents du dramaturge.

Sony fut le premier dramaturge africain de l'époque postcoloniale à être à l'affût d'une observation perspicace du devenir sociopolitique, et à avoir réussi à l'insuffler dans l'univers théâtral par un imaginaire caustique poussé à l'extrême. De sa dramaturgie, véritable relecture et adaptation dramatique de l'histoire récente, de nouveaux caractères font leur apparition, sorte des calques grotesques, satiriques, extravagants et aliénés de la réalité postcoloniale africaine.

Ce théâtre de la démesure, fondé sur une « esthétique du chaos », <sup>50</sup> a désespérément soif de restaurer la liberté individuelle et collective, de l'éloigner de la menace étouffante de la solitude et de la mort. Acquérant les dimensions d'une *methexis* excessive à laquelle est invité le spectateur, la dramaturgie sonyenne justifie l'optique de son créateur qui disait que « la vie est un scandale, ce n'est pas un drame ». <sup>51</sup> Cette nouvelle optique du théâtre, extravagante mais si authentique de la réalité postcoloniale, sera la plateforme sur laquelle se fondera la génération suivante des dramaturges francophones africains, appelée les « enfants terribles du théâtre francophone contemporain ». <sup>52</sup> Des écrivains tels que Kossi Efoui, Koffi Kwahulé, Coulsy Lamko et Kaya Makhélé prolongeront l'avant-garde sonyenne. Proposant un théâtre minimaliste et universaliste, ils insisteront sur les nouveaux enjeux de la réalité mondiale, stigmatisée par l'exil, la quête identitaire et l'errance perpétuelle géographique et surtout existentielle. <sup>53</sup>

<sup>49</sup> Dominic Thomas, « The Politics and Theatre of Sony Labou Tansi », John Conteh-Morgan and Tejumola Olaniyan (edit.), *African Drama and Performance*, Indianapolis University Press, Bloomington 2004, p. 144-152, ici p. 144.

<sup>50</sup> Bi Kakou Parfait Diandue, « Esthétique du chaos et prémonition romanesque : une pro-

phétie de la tragédie congolaise », Papa Samba Diop et Xavier Garnier (s. d.) *Sony Labou Tansi à l'œuvre*, L'Harmattan, Paris 2007, p. 247-254, ici p. 247.

<sup>51</sup> Edouard J. Maunick, *op. cit.*

<sup>52</sup> Sylvie Chalaye, *op. cit.*, p. 17.

<sup>53</sup> Koulsy Lamko, « Rêveries d'un homme de



*Le pouvoir politique abusif de l'époque postcoloniale au nœud de l'écriture sonyenne*<sup>54</sup>

Comme il est déjà mentionné, le théâtre sonyen porte les traits caractéristiques d'une écriture idéologique submergée par la présence de la politique, pour laquelle son auteur choisit une approche multidimensionnelle des pouvoirs qui lui sont attachés.

La substance du pouvoir politique acquiert le plus souvent les dimensions d'une tyrannie sanglante qui ne finit jamais. Ce cercle vicieux et claustrophobe piège les individus dans une situation de perte de repères et de déséquilibre ontologique. Il s'agit en effet d'une relation qui implique dictateurs et peuple opprimé. Il y a des fois où cette relation est représentée de manière allégorique, comme un jeu unilatéral sans règles et au détriment des opprimés. La pièce *La Parenthèse de sang*<sup>55</sup> s'inaugure par un concours, qui rappelle un match de football, entre l'équipe des oppresseurs appelée « du Sang », et celle des opprimés appelée « des Entrailles » :

« Ça commence – en ce siècle douloureux. Qu'on l'ouvre ou bien qu'on la ferme – cette parenthèse de sang – cette parenthèse d'entrailles. Ça commence, mais ça ne finit plus. Ça commence comme un match de football : quatre-vingt-dix minutes, deux mi-temps, vingt-deux joueurs, trois arbitres – c'est la vie vue de dehors de la vie ».<sup>56</sup>

Au centre de cet espace tourmenté, se trouve l'opresseur. Commandeur militaire, roi ou général, gouverneur ou commissaire, empereur, entrepreneur colonialiste européen ou simple individu qui désire l'extermination de ceux qu'ils croient comme inutiles, le personnage qui se veut souverain est conscient du caractère absolu de son pouvoir. Et cette omnipotence le remplit d'une joie à la limite de la volupté sadique. Cavacha de *La Parenthèse de sang* : « Je suis sergent centimètre

théâtre africain », *Théâtre d'Afrique noire – Alternatives théâtrales*, 48 (Juillet 1995), cité dans Sylvie Chalaye, *ibid.*, p. 19 : « je me sens appartenir au monde entier, non plus seulement à ma tribu, mon pays. Et mon art je le veux universel ».

<sup>54</sup> Il s'agit ici de présenter de façon très raccourcie et non pas d'analyser exhaustivement cet axe thématique majeur du théâtre de Sony Labou Tansi. Pour une approche adéquate et intégrale de l'écriture littéraire et dramatique de Sony Labou Tansi, voir Jean-Michel Devésa, *op. cit.*, Papa Samba Diop et Xavier Garnier (s. d.) *op. cit.*, Gérard Dago Lezou et Pierre N'Da (s. d.), *op. cit.*, Xavier Garnier, *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale*, Karthala, Paris 2015, et Anatole Mbang, *Les procédés de création dans l'œuvre de Sony Labou Tansi: Systèmes*

*d'interactions dans l'écriture*, L'Harmattan, Paris 2000.

<sup>55</sup> L'action de la pièce se déroule dans la maison du proscrit politique Libertashio présumé mort. Ils y arrivent des soldats qui, refusant de croire à son inhumation, commencent à torturer et assassiner tous les membres de sa famille. Le dernier matin, arrive un soldat qui informe les présents sur l'avènement d'un nouveau parti politique qui ambitionne d'établir la démocratie sur le pays, et qui désire honorer Libertashio comme martyr national. Or, Cavacha, le sergent de la troupe militaire, refuse ce renversement de la situation, il tue tous les personnages et part en ville pour continuer son acte sanglant.

<sup>56</sup> Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, *op. cit.*, p. 5.

par centimètre, tranche après tranche». <sup>57</sup> Pareillement, dans la pièce *Je soussigné cardiaque*, <sup>58</sup> Perono, affirme durant sa conversation avec Mallot :

« PERONO. – Ici, voyez-vous, monsieur l’instituteur, je suis tout. Absolument tout.

MALLOT. – Presque tout.

PERONO. – Absolument tout.

MALLOT, avec un rire. – C’est pas impossible.

PERONO. – Je suis le drapeau, la loi, la liberté, le droit, la prison, le diable et le bon Dieu, enfin. Vous voyez bien – tout. Si bien que toute la région m’écoute et m’obéit, disons aveuglément ». <sup>59</sup>

Face à ces personnages oppressifs et paranoïaques, se trouvent les héros qui osent se tenir debout, qui désirent résister et dénoncer la férocité et les injustices. C’est la femme –mère, fille, amante, épouse–, le proscrit politique, le rebelle, l’homme lettré activiste, moral ou le citoyen anonyme. Ce sont ceux qui se sacrifient pour restaurer la liberté et les droits individuels et collectifs de tout leur peuple. Sony, grand maître de la distorsion inventive de la langue française, <sup>60</sup> leur dote des noms significatifs qui symbolisent la liberté ou la lutte contre la débauche du pouvoir. C’est Libertashio et Martial, les deux personnages de *La Parenthèse de sang* <sup>61</sup> qui luttent contre l’attaque sanglante de Cavacha, Aleluya dans *Conscience de tracteur* <sup>62</sup> ou Essayine de *Une Chouette petite vie bien osée*. <sup>63</sup>

L’univers absurde créé et nourri par l’opresseur est synonyme d’un espace existentiel anarchique, d’un monde décomposé et démesuré en pleine décadence. À sa « Note au metteur en scène » de la pièce *Moi, Veuve de l’empire*, <sup>64</sup> Sony précise :

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>58</sup> La pièce approche l’histoire de la révolte de Mallot, instituteur qui se sent étouffé des injustices sociales, et surtout du pouvoir de Perono, colonialiste espagnol et dirigeant d’une entreprise de pétrole. Toujours puni de ses protestations, Mallot se trouve emprisonné et finalement exécuté à cause de son opiniâtreté de ne pas obéir au pouvoir de Perono.

<sup>59</sup> Sony Labou Tansi, *Je soussigné cardiaque*, *op. cit.*, p. 87.

<sup>60</sup> Joseph Ngangop, « Sony Labou Tansi : de l’aventure linguistique de la dénonciation », *Langue et Littératures, Université G.B. de Saint-Louis, Sénégal* 6 (janvier 2002), p. 45-58, ici p. 45 : « La dimension linguistique [de Sony Labou Tansi] révèle des manipulations inédites, des créations lexicales porteuses de nouveauté sémantique et autres figures fort significatives caractéristiques de la réinvention langagière ». Voir aussi Danielle Dumas, éditorial à l’édition de la pièce *Moi, Veuve de l’Empire* de Sony Labou Tansi, *op. cit.*, p. 1 : « Avec lui, la langue fran-

çaise se pare de vêtements baroques pour des fêtes universelles », et Pushpa Naidu Parekh and Siga Fatima Jagne (ed.), *Postcolonial African Writers : A Bio-bibliographical Critical Sourcebook*, Routledge, London and New York 1998, p. 462 : « Sony Labou Tansi’s actual usage of the French language is arguably one of the most original aspects of his work. The radical syntactic and lexical reform has coincided with a modification of traditional narrative linearity. [...] Sony Labou Tansi’s use of language is also particularly violent and he has repeatedly stated that “normal” language would reflect or at least imply a “normal” situation. The extravagance of the political regimes and the horrors penetrated by a number of post-colonial dictatorships can only be reflected in the extravagance of language. »

<sup>61</sup> Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, *op. cit.*

<sup>62</sup> Sony Labou Tansi, *Conscience de tracteur*, *op. cit.*

<sup>63</sup> Sony Labou Tansi, *Une Chouette petite vie bien osée*, *op. cit.*

<sup>64</sup> La pièce constitue une réécriture de l’his-

« Les personnages jouent en traînant leur vomitoriums de poche : ils sont saouls à mort, bourrés ou drogués. Jullius Caïd Kaesaire lui-même sera en haillons, fumant la marijuana, jouant de la guitare, avec des allures de clochard, ne gardant, comme les autres, rien de “civilisé” que la beauté et la clarté du verbe ».<sup>65</sup>

La politique sonyenne est aussi inextricablement liée à la violence. Bien que l’auteur répétait sa répulsion contre toute expression de brutalité, il l’a intégré dans son théâtre, une fois qu’il la considérait comme une réalité omniprésente et cauchemardesque qui doit être déchiffrée puis arrachée pour que l’homme puisse regagner sa liberté :

« Je suis un être profondément humain et je m’oppose à la violence car je la trouve absurde. [...] L’organisation sociale en soi est une violence faite à l’homme. J’ai envie de vivre, de sentir la nature qui m’entoure, de discuter avec des gens ».<sup>66</sup>

La violence parsème en persistance toute l’œuvre dramatique de Sony, et à un tel niveau que Martin Mégevand finit par lui attribuer le terme de la « phénoménologie de la violence extrême ».<sup>67</sup> En fait, la dramatisation de la violence est toujours tracée par un étalage minutieux de détails, d’actes, de paroles et de pensées qui poussent la brutalité humaine à la limite d’une sauvagerie sans précédent. Au sein de cette accumulation de la violence, c’est le plus faible qui en est la victime. Le corps des opprimés devient le premier récepteur de la violence, l’espace physique qui subit les tortures aboutissant à la mort. Chez Sony, la corporéité est si étroitement liée à la politique et à ses abus, qu’on puisse même parler d’une « écriture du corps qui partout émerge, s’impose comme baromètre, sorte de sismographe et unité de mesure de la tension sociale, politique, humaine [...] ».<sup>68</sup> Dans *La Parenthèse de sang*, Cavacha ordonne : « Coupez-lui la main droite. Crevez-lui l’œil droit. Évitez les pertes inutiles de sang. Il faut qu’il meure par régions. Coupez les oreilles, coupez le nez ».<sup>69</sup>

Malgré la reconnaissance aisée par le spectateur des références au cadre politique de l’époque des indépendances africaines, l’internationalisation de l’abus politique est également insérée dans le théâtre sonyen. Il s’agit d’une amplification extra-africaine de l’approche du pouvoir, résumée par le terme « cosmocide ».<sup>70</sup> Le mot est créé par Sony lui-même pour sa pièce *Conscience de tracteur*.<sup>71</sup>

toire d’amour entre Jullius Caïd Kaesaire et Cléopâtre. Après l’assassinat de l’empereur, les prétendants du trône essaient de charmer et convaincre l’impératrice de se marier avec eux. Cléopâtre résiste avec ferveur et finit par tuer Oko-Navès.

<sup>65</sup> Sony Labou Tansi, *Moi, Veuve de l’Empire*, *op. cit.*, p. 4.

<sup>66</sup> Pierrette Herzberger-Fofana, *op. cit.*

<sup>67</sup> Martin Mégevand, « Le corps et la pathologie du pouvoir dans le théâtre sonyen », Papa Samba Diop et Xavier Garnier (s. d.), *op. cit.*, p. 77-85, ici p. 77.

<sup>68</sup> Isaac Bazié, « Corps-signe et esthétique de la résistance chez Sony Labou Tansi », *Applied Semiotics/Sémiotique appliquée* 4 : 11/12 (2002), p. 233-247, ici p. 234.

<sup>69</sup> Sony Labou Tansi, *La Parenthèse de sang*, *op. cit.*, p. 43.

<sup>70</sup> Sony Labou Tansi, *Conscience de tracteur*, *op. cit.*, p. 17 et p. 23, où le Vieux dit : « Il s’agit de devancer le cosmocide. Il s’agit de prévenir la mort du monde. »

<sup>71</sup> La pièce trace l’histoire bizarre des morts inexplicables dans la ville de San-Mérina. Aléluya perd soudainement son mari et on finit par la

Ce terme exprime l'inquiétude de l'écrivain par rapport à la dégradation de toute sorte de pouvoir, ethnique, politique ou économique qui menace en permanence l'humanité et qui la conduit vers la perte définitive. Cette globalisation du pouvoir politique corrompu est également insérée dans *Une Chouette petite vie osée*<sup>72</sup> qui trace l'exil forcé et la vie dans un lieu infernal des hommes bannis de la capitale pour des raisons d'honneur. Le texte dramatique offre un panorama péjoratif de plusieurs nations mondiales qui souffrent des dictatures ou des abus du pouvoir étatique ou criminel, telles que l'Italie avec les « italo-mafiés », la Roumanie avec « Amin Ceaușescu – un frankenstein monstrueux, né d'Idi Amin Dada d'Ouganda et du dictateur roumain », ou les États-Unis qui ont réussi à contrôler ce « bordel »<sup>73</sup> qu'est l'ONU. De surcroît, Sony a souvent recours au processus de l'intertextualité<sup>74</sup> pour dénoncer le côté négatif et destructeur du pouvoir. Sa pièce *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*<sup>75</sup> est une adaptation libre de la pièce shakespearienne, qui traite à travers plusieurs allégories les mutations sociopolitiques de son pays pendant les années 1990. Dans cette perspective, tandis que l'auteur conserve plusieurs éléments de la pièce originale, il apporte des modifications significatives, comme l'insertion des esclaves dans la maison de chaque famille, et la transformation raciale des quelques-uns des protagonistes.<sup>76</sup>

Un autre *topos* de la dramaturgie sonyenne connecté au pouvoir politique arbitraire est la sexualité. Dramatisé souvent sous une approche caricaturale et satirique, perçu comme un support nécessaire à l'absurdité du pouvoir dictatorial et à l'imposition de l'ordre par la violence, l'appétit sexuel est soustrait de toute sentimentalité lyrique. Dans la pièce *Qui a mangé madame d'Avoine Bergotha ?*,<sup>77</sup>

culpabiliser. Le gouvernement et l'armée se mobilisent pour résoudre ce grand mystère des morts, ils arrivent même à déclencher la guerre contre des terroristes et des extrémistes. Des membres de l'administration meurent aussi et la seule solution indiquée est d'exhumer les corps des victimes. Mais les sépultures en sont absentes, et on propose à Aleluya de l'enterrer vivante pour pouvoir découvrir la vérité. La femme accepte la proposition, mais le cimetière est détruit par des passagers sous l'influence de drogues. Le mystère ne fut jamais résolu et Aleluya est disparue à jamais.

<sup>72</sup> Sony Labou Tansi, *Une Chouette petite vie osée*, op. cit.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>74</sup> Cf. avec l'intertextualité dans l'œuvre romanesque de Sony Labou Tansi, voir Justin K. Bissanswa, « Le corps au carrefour de l'intertextualité et de la rhétorique », *Études françaises*, vol. 41, 2 (2005), p. 99-114, Jean-Claude Rédjémé, « Intertextualité et création romanesque chez Sony Labou Tansi », *Synergies Afrique des*

*Grands Lacs* 3(2014), p. 113-125, et Joseph Ngangop, op. cit., p. 54-56.

<sup>75</sup> Sony Labou Tansi, *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, op. cit.

<sup>76</sup> Voir en détail sur cette pièce, l'intertextualité établie et ses correspondances avec l'ambiance sociopolitique congolaise de l'époque, Vassiliki Lalayianni, « Ο Σαίξπηρ στη Γαλλόφωνη Μαύρη Αφρική -Μία ανάγνωση της Κόκκινης και Λευκής Ανάστασης του Ρωμαίου και της Ιουλιέττας του Sony Labou Tansi», ed. I. P. Panagiotopoulou, Athènes 2006, p. 41-50.

<sup>77</sup> Sony Labou Tansi, *Qui a mangé madame D'avoine Bergotha ?*, op. cit. L'action de la pièce se déroule dans un pays fantastique exotique où des miracles technologiques se réalisent en perpétuité. Le pays est gouverné par le Président Walante, dictateur dont le seul souci est de pousser à l'extrême le progrès de sa patrie. Le jour qui suit l'indépendance du pays, Walante annonce l'ère des dépendances. Le pays plonge dans un cercle vicieux de violence, des assassinats, des pièges et des intrigues. Walante, connu

la politique du dictateur Wallante est étroitement liée à son phallus. Doté d'une capacité impressionnante d'accouplement sexuel, Wallante organise un jeu de procréation diffusée à la radio nationale, afin d'inaugurer la réalisation de son projet de procréateur unique de la nation future. Les annonceurs, qui le qualifient d'« Inséminateur Suprême », annoncent :

« VOIX B

J'annonce l'arrivée sur les lieux de son Eminence Monsieur l'Inséminateur Suprême.

VOIX A

Son Eminence Philippes-Georges Walante devant la face de qui les joutes auront lieu.

VOIX B

Philippe-Georges Walante, le fondateur de notre avenir, géant de notre salut, distributeur de notre rêve.

VOIX C

Vive le créateur des taureaux ».<sup>78</sup>

En récapitulant, nous pourrions dire que la thématique purement politico-idéologique de Sony, dramatisée par des approches extrémistes qui poussent les référents allégoriques liés la réalité à leur version la plus brutale et caustique, sanctionne son théâtre en tant que « thérapie collective, de conjuration et d'exorcisme des défauts et des dysfonctionnements d'une société africaine rongée par l'appât du gain et l'attrait du pouvoir ».<sup>79</sup>

#### 2015 : vingtième anniversaire de la mort de Sony Labou Tansi

L'année que nous parcourons signale le vingtième anniversaire de la mort prématurée de Sony. Dans ce cadre, plusieurs nouvelles éditions critiques et rééditions de son œuvre ont vu le jour dès la fin de l'année précédente.

Parmi les premières, nous devons citer *Sony Labou Tansi en scène (s) : La Chair et l'Idée, Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*, sous la direction de Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini.<sup>80</sup> L'étude *Sony Labou Tansi – paroles inédites*<sup>81</sup> de Bernard Magnier rassemble la pièce théâtrale sonyenne *La Rue des mouches*, des entretiens, une analyse pédagogique sur la biographie et l'ergographie de l'auteur, ainsi qu'un CD avec du matériel relatif. L'ouvrage *Sony Labou Tansi - Encre, sueur, salive et sang*<sup>82</sup> consiste à une édition

de ses envies sexuelles, vise à mettre en œuvre son plus grand projet, celui d'inséminer une toute nouvelle génération dont il sera l'unique père.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>79</sup> Jean-Michel Devésá, *op. cit.*, p. 213.

<sup>80</sup> Nicolas Martin-Granel et Julie Peghini (s.d.), *Sony Labou Tansi en scène (s) : La Chair et*

*l'Idée, Théâtre et poèmes inédits, lettres, témoignages, écrits et regards critiques*, éd. Les Solitaires Intempestifs, Paris 2015.

<sup>81</sup> Bernard Magnier (coord.), *Sony Labou Tansi – paroles inédites*, Éditions théâtrales, collection « Passages Francophones », Paris 2015.

<sup>82</sup> Greta Rodriguez-Antoniotti, *op. cit.*

intégrale composée des textes critiques, établie par Greta Rodriguez-Antoniotti et préfacée par Kossi Efoui. L'ouvrage de Xavier Garnier *Sony Labou Tansi, une écriture de la décomposition impériale*<sup>83</sup> étudie la production littéraire sonyenne par rapport à cette « Afrique postcoloniale en voie de décomposition que cet auteur interpelle le monde pour le rappeler à l'espoir et au sens de l'humain. »<sup>84</sup> De son côté, Clémence Kasinga s'occupe d'une approche stylistique de la production romanesque de Sony dans son œuvre *L'esthétique romanesque de Sony Labou Tansi*,<sup>85</sup> alors que l'ensemble de la production poétique de l'écrivain, accompagné d'une édition critique, vient d'être publiée par le Centre National de la Recherche Scientifique.<sup>86</sup>

Au niveau de réapparition éditoriale des œuvres de Sony, il faut signaler la réédition à la fin de 2014 et durant toute l'année courante par les éditions Lansman de ses pièces théâtrales<sup>87</sup> *Qui a mangé Madame d'Avoine Bergotha ?*, *Qu'ils le disent, qu'elles le beuglent*, *Une Chouette petite vie bien osée*, *Une Vie en arbre et chars... bonds*, *Monologues d'or et noces d'argent* et *Le Trou*, ainsi que la réédition de son œuvre *Conscience de tracteur* pas les Nouvelles Éditions Africaines.

Encore plus nombreuses sont les manifestations artistiques qui fussent organisées cette année en France et au Congo en mémoire de Sony vingt ans après sa mort. D'abord, nous devons signaler que le Festival du théâtre francophone de Limoges 2015 était entièrement dédié à Sony Labou Tansi,<sup>88</sup> alors que l'affiche de son organisation avait comme contenu la phrase emblématique de Sony « l'histoire fait mal au rire ».<sup>89</sup> Dans le cadre du Festival, une exposition dédiée à l'auteur a été présentée à Brazzaville en mai 2015,<sup>90</sup> et transposée par la suite à Limoges, où elle s'achèvera le 14 novembre 2015. Des adaptations des pièces sonyennes étaient également représentées tout au long du Festival et d'autres sont prévues pour le début de l'année prochaine.<sup>91</sup> Le Festival d'Avignon a aussi honoré Sony, avec une lecture de sa pièce *Je soussigné cardiaque* le 16 juillet 2015.<sup>92</sup> La Comédie-Française a choisi d'attribuer ses respects à Sony par une lecture de sa pièce *La Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, le 5 octobre 2015

<sup>83</sup> Xavier Garnier, *op. cit.*

<sup>84</sup> Présentation de l'éditeur du livre de Xavier Garnier sur <http://www.karthala.com/lettres-du-sud/2912-sony-labou-tansi-une-ecriture-de-la-decomposition-imperiale-9782811113698.html>.

<sup>85</sup> Clémence Kasinga, *L'esthétique romanesque de Sony Labou Tansi*, L'Harmattan, Brazzaville 2015.

<sup>86</sup> Sony Labou Tansi, *Poèmes*, édition critique coordonnée par Claire Riffard et Nicolas Martin-Granel, en collaboration avec Céline Gahun-gu, éd. CNRS, collection Planète Libre et Item, Paris 2015.

<sup>87</sup> Voir en détail sur <http://lansman.org/editions/>

[recherche.php?rec\\_texte=sony+labou+tansi&session=&Tcode=](http://www.lansman.org/editions/recherche.php?rec_texte=sony+labou+tansi&session=&Tcode=).

<sup>88</sup> Voir dossier intitulé « Une année avec Sony Labou Tansi – d'hier à demain » sur [http://www.lesfrancophonies.fr/IMG/pdf/doc\\_sony-2015\\_v3-bd-2.pdf](http://www.lesfrancophonies.fr/IMG/pdf/doc_sony-2015_v3-bd-2.pdf).

<sup>89</sup> Festival du théâtre francophone de Limoges, <http://www.lesfrancophonies.fr/>.

<sup>90</sup> Dossier intitulé « Une année avec Sony Labou Tansi – d'hier à demain », *op. cit.*, p. 3.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 4-7.

<sup>92</sup> Voir le programme du Festival d'Avignon sur <http://www.festival-avignon.com/fr/spectacles/2015/je-soussigne-cardiaque>.



au Théâtre du Vieux Colombier.<sup>93</sup> À Pointe-Noire de Congo, s'est déroulé du 7 au 12 juillet 2015 le festival Kimoko qui a également honoré Sony,<sup>94</sup> alors qu'à Brazzaville, le festival Mantsina, qui se déroulera du 10 à 30 décembre 2015 sera encore dédié à l'auteur.<sup>95</sup> Finalement, maintes manifestations dans plusieurs pays européens ont été et seront organisées à l'honneur de Sony Labou Tansi.<sup>96</sup>

<sup>93</sup> Voir le spectacle sur <http://www.comedie-francaise.fr/spectacle-comedie-francaise.php?spid=1500&id=209>.

<sup>94</sup> Voir les manifestations du festival sur <http://www.camerpost.com/congo-le-festival-kimo->

[ko-2015-rend-hommage-a-sony-labou-tansi-07072015](http://www.camerpost.com/congo-le-festival-kimo-ko-2015-rend-hommage-a-sony-labou-tansi-07072015).

<sup>95</sup> Dossier intitulé « Une année avec Sony Labou Tansi – d'hier à demain », *op. cit.*, p. 9.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 12.

## BOOK REVIEWS

GIORGOS P. PEFANIS (ed.), *Η λάμψη του χρήματος στη νεοελληνική λογοτεχνία. Από την Κρητική Αναγέννηση στην αγωγή του 21ου αιώνα* [Der Glanz des Geldes in der neugriechischen Literatur. Von der kretischen Renaissance bis zum Beginn des 21. Jahrhunderts]. Athen, Ouranis-Stiftung 2014, S. 924, 1 Abb., English summaries, ISBN 978-960-7316-64-6.

Geld ist immer ein Thema; auch für die Literatur. Auch für Griechenland, seit der Antike, und jetzt wieder. Die Idee zu diesem Sammelband wurde am Rande einer anderen Konferenz ‘geboren’, der 20. Internationalen Konferenz der Neogräzisten der frankophonen Universitäten 2007 in Lille (vgl. die Akten: *D'une frontière à l'autre: mouvements de fuites, mouvements discontinus dans le monde néo-hellénique*, Athènes-Lille 2009). Darüber berichtet der Herausgeber in seiner Einführung, wo auch die einzelnen Beiträge nach Inhalt und Methode vorgestellt werden (S. 13-42). Dann beginnt der Reigen der z. T. umfangreichen Beiträge: zuerst Nikolaos Sevastakis mit allgemeinen Gedanken zu monetärer Wirtschaft und Warenproduktion, Literatur und Kulturkritik (S. 44-58), schon enger im Literaturbezug steht der vor Jahren verstorbene Vangelis Athanasopoulos mit seiner Arbeit über die Merkantilisierung der Sprachkunst am Beispiel von Arthur Rimbaud und Georgios Vizyinos (S. 59-97), über Marketing und Show-Business in der rezenten Theater-Szene referiert dann Savvas Patsalidis (S. 98-117), während Thodoros Grammatas auf die “Kunst-Theater” und ihre Finanzstrategien eingeht, u. a. auch auf die Manie der Festivals; ein außerästhetisches Phänomen interessiert hingegen Vangelis Hatzivasileiou: die enorme Zunahme der rezenten griechischen Romanproduktion, die auch mit wirtschaftlichen Faktoren und Verkaufsstrategien des Verlagsmarktes zu tun hat sowie mit zentralen Institutionen der Buchproduktion (S. 133-139). In eine ähnliche Kerbe schlägt Giorgos Sambatakakis, der über Geld und Theater referiert, im besonderen die staatlichen Subventionsstrategien für Bühnen im 21. Jahrhundert und ihre Dotierungskriterien (S. 140-155). Nach einer Kurznotiz zu Malerei und Kapitalismus von Manos Stefanidis (S. 156-160) folgt die umfassende Studie von Konstantinos A. Dimadis, «The cultural policy of the Metaxas Regime (1936-1941)» (S. 161-213), die spezifischer auch auf die Theatersubventionen eingeht.

Dann werden die Beiträge spezieller. Besonders interessant ist die Studie von Michalis G. Meraklis über den Schatz im Zaubermärchen und das Geld in der Volksliteratur (auch den Heiligenviten usw.) (S. 214-233). Xenia Georgopoulou liefert einen Vergleich der dramaturgischen Rolle des Geldschatzes bei Shakespeare und Chortatsis in der Renaissance-Komödie (S. 234-246), gefolgt von der Rolle des Geldes in der Dichtung von Dionysios Solomos (S. 247-261, von Anastasia Danai-Lazaridou), die Funktion der Geldgier, des Geizes und des Geizigen schneidet dann Athanasios G. Blesios an, indem er die griechischen Komödien des 19. Jahrhunderts in ihrer Beziehung zum *L'Avare* von Molière stichprobenartig untersucht (S. 262-289, Typologie des Geizhalses, Strategien des Versteckens und Sich-Arm-Stellens, Handlungsführung), während Thanasis Agathos die widersprüchliche Rolle des Geldes in den Erzählungen von Alexandros Rizos Rangavis untersucht (S. 290-311). Reichtum im aristophanischen *Plutos* und den griechischen Komödien des 19. Jahrhunderts interessieren dann Kaiti Diamantakou-Agathou (S. 312-331), das ‘Geld des Teufels’ als Kapitalismuskritik im Theater des späten 19. Jahrhunderts Areti Vasileiou (S. 332-349). Spätestens ab diesem Zeitpunkt merkt der Leser, daß die Beiträge zu den Literaturbeispielen in eine ungefähre chronologische Ordnung gebracht sind. Es folgen die Novellen von

Papdiamantis (Eri Stavropoulou, S. 350-365), das Motiv des 'Geldes aus Amerika' in der Literatur um 1900 (Maria Oikonomou, S. 366-384), der *Bettler* von Karkavitsas (Theodouli Alexiadou, S. 385-399), *La question d'argent* von Dumas fils in der Übersetzung von Nikolaos Politis 1906 (Walter Puchner, S. 401-435), das Geld in der naturalistischen Dramatik zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Griechenland und Europa (Sofia Felopoulou, S. 436-451), Renée-Paule Debaisieux geht auf die Rolle des Geldes im Ästhetizismus und Gesellschaftsroman ein (S. 452-462, Christomanos und Xenopoulos), der Roman *Reiche und Arme* von Xenopoulos beschäftigt auch Kyriaki Chrysomalli-Henrich (S. 463-478), das Geld im Theater von Ibsen und Xenopoulos beschäftigt Chara Bakonikola (S. 479-503).

Damit hat der Leser das 19. Jahrhundert bereits hinter sich gelassen, denn der Schwerpunkt verlagert sich nun immer mehr auf das 20.: Theodosia Pylarinos über das Gold in der Prosa der Ionischen Inseln 1880-1925 (S. 504-517), über den Roman von Theotokis *Die Ehre und das Geld* (1912) speziell Henri Tonnet (S. 518-527) und Antigoni Vlavianou (S. 528-544), über die Käuflichkeit in der erotischen Lyrik von Kavafis Sophie Coavoux (S. 545-555), Schreiben für Geld bei Kazantzakis (Vassiliki Coavoux, S. 556-564), über die *Roxandra* von Maria Iordanidou (Anna Olivia Iakovidou-Andrieu, S. 565-584), über die Prosa von Karagatsis (Gunnar de Boel, S. 585-605), seinen Roman *Jungermann* speziell (Anna Karakatsouli, S. 606-619), zu den Komödien von Dimitris Psathas (Konstantza Georgakaki, S. 620-634), Geldverweigerung als ethischer Widerstand im neugriechischen Theater (Grigoris Ioannidis, S. 635-682), zum Geld im neugriechischen Film (Eva Stefani, S. 683-696), im Romanwerk von Andreas Frangias (Christos Alexiou, S. 697-736), bei Iakovos Kambanellis und Joël Pommerat (Afroditi Sivetidou, S. 737-752), zur kapitalistischen Satire *Die vier Beine des Tisches* von Kambanellis (Giorgos P. Pefanis, S. 753-768). Es folgen noch die letzten Beiträge: von Gonda van Steen, «Money, materialism, tramps and strongmen on the Greek stage of 1970: *The Nannies* of Giorgos Skourtis» (S. 769-782), zum rezenten neugriechischen Drama allgemein Zoi Ververopoulou (S. 783-796), zum Gelddenken in der Kinderliteratur Margaritis Samaras (S. 797-809), zum Romanwerk von Nikos Themelis Dora Tsibouki (S. 810-835) und zuletzt Vassiliki Rapti, «For 20 Quid: Money and Coinage in the Style of Nanos Valaoritis» (S. 836-847). Es folgt noch eine umfangreiche Bandbibliographie (S. 849-876), die English summaries (S. 877-905) sowie ein Abschnitt mit Autoren-Kurzbiographien (S. 907-924).

Allein die Aufzählung der angeschnittenen Studienthematiken zeigt die überwältigende Bandbreite der Rolle des Geldmotivs in der neugriechischen Literatur von der kretischen Renaissance des 16./17. Jahrhunderts bis in die unmittelbare Gegenwart, aber auch die vielfältigen Facetten und Nuancen in der Handhabung dieses Motivs, das die Literatur unmittelbar mit der Wirklichkeit verbindet, aber auch jene Widerstände erregt, die die Macht des Geldes auslöst.

WALTER PUCHNER

GRIGORIS IOANNIDIS, *Ξένοι συγγραφείς στο ελληνικό θέατρο (1945-1967). Από τη μεριά των θιάσων* [Ausländische Autoren auf dem griechischen Theater (1956-1967). Aus der Sicht der Theatertruppen], Athen, Herodot-Verlag 2014, S. 648, ISBN 978- 960-485-074-7.

Spielplanprofile und Repertoireanalysen gehören zu den Grundlagen jeder theaterwissenschaftlichen Methodologie, hat diese Wissenschaft doch die Theateraufführung und

nicht bloß die Dramentexte zur eigentlichen Grundlage. Dennoch spielt die Auswahl der aufzuführenden Stücke, jenseits bzw. noch vor ihrer Bühneninterpretation eine wesentliche Rolle für die Standortbestimmung eines Theaters und seiner ideologischen, gesellschaftlichen, ästhetischen oder dramatischen Präferenzen, einer Theaterstadt oder einer Theaterlandschaft. Nach Maßgabe der Feststellung, daß die Übersetzungen unabdingbarer Bestandteil jeder Nationalliteratur sind, ist die Scheidung des Repertoires in Originaldramatik und Translationen bis zu einem gewissen Grade künstlich; und doch spiegelt die Selektion der aufgeführten ausländischen Dramatiker, nach Auswahlkriterien und Häufigkeit etwas vom Selbstverständnis einer Bühneninstitution oder einer bestimmten Direktionsphase, ebenso wie die qualitative und quantitative Mischung zwischen Originaldramatik und Metaphrasen. Insofern kann der Problemkomplex der Bühnenrezeption ausländischer Dramatiker von zwei Seiten her angegangen werden: mit der statistischen Methode der Frequenz, mit der ein Autor oder ein Stück (auch eine Sprache oder Nation) in einem Land (einer Stadt) vertreten ist (Untersuchung der Schwankungen nach Perioden), oder mit den Spielplananalysen gewisser Truppen und Bühnen nach Maßgabe ihrer Autorenprioritäten im Repertoire, die zusammen mit der Originaldramatik das Profil einer Theaterinstitution abgeben.

Grigoris Ioannidis hat in seiner Dissertation von 2005 beiden Aspekten in gründlicher und systematischer Weise Rechnung getragen. In dieser hier vorliegenden Druckveröffentlichung ist vorerst der zweite Aspekt berücksichtigt, weil er den allgemeinen Rahmen der Rezeptionsvorgänge besser reflektiert als die eigentlichen statistischen Ergebnisse der Spielhäufigkeit von Dramenwerken und Dramatikern. Diesem Aspekt soll ein nachfolgender zweiter Band gewidmet sein. Diese an die 1000 Seiten umfassende Dissertation (mit 2773 Anmerkungen und Fußnoten) bedeutete einen großen Fortschritt für die Erforschung des griechischen Theaters im 20. Jahrhundert, mit Emphase auf die Nachkriegszeit, die 1967 mit der Obristendiktatur im wesentlichen endet. Für diese Phase liegen zwar eine ganze Reihe von Spezialuntersuchungen für die Originaldramatik vor, jedoch kaum über die Zusammensetzung der Spielpläne der einzelnen Theatertruppen und institutionalisierten Bühnen (zur Institutionengeschichte des Theaters vgl. bloß Platon Mavromoustakos, *Το θέατρο στην Ελλάδα 1940-2000. Μία επισκόπηση*, Athen 2005).

Die erschöpfende Untersuchung beschränkt den Radius der Recherchen auf die professionellen Truppen der Hauptstadt Athen im zeitlichen Rahmen 1945-1967, was aber ein durchaus repräsentatives Bild für die gesamtgriechischen Entwicklungen abgibt, da das Staatliche Theater von Nordgriechenland in Thessaloniki erst 1962 gegründet wird. Diese Phase ist von besonderem Interesse, weil a) in diesem Zeitraum die Rezeption von Ionesco und dem absurden Theater vor sich geht ebenso wie die von Brecht, der seit damals und für viele Jahre der meistgespielte ausländische Autor auf den griechischen Theatern ist, und b) sich in den 50er und 60er Jahren die griechische Nachkriegsdramatik zu formieren beginnt, deren Bühnenerfolge dem hellenophonen Theaterstück zum Durchbruch auf den Spielplänen verhilft, ein Zustand, der mehr oder weniger bis heute anhält. Symptomatisch für diese Entwicklung ist die Bühnenlaufbahn der Theaterwerke von Iakovos Kambanellis (1921-2011) (dazu Walter Puchner, *Τοπία Ψυχής και Μύθοι Πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Athen 2010).

Ioannidis teilt die professionellen Ensembles und institutionalisierten Bühnen grob in drei Kategorien, die jedoch ineinander übergehen: Kommerztheater, "Kunst"-Theater und Mischformen, wobei in den einzelnen Spielplänen jede Art von Kombinationen und Legierungen auftreten können. Methodisch wird nach Zeitabschnitten vorgegangen: 1. Teil 1944-50 (Ende der deutsch-italienischen Okkupation und Bürgerkrieg), 2. Teil 1951-60 (Phase der Rekrutierung des Landes mit den Rechtsregierungen), 3. Teil 1961-1967 (Widerstand

von Links und Putsch der Obristen). Die Dreiteilung der Ensembles gilt allerdings nur für die erste Phase, schon in der zweiten kommt es zu bedeutenden Differenzierungen in der Spielplanpolitik einzelner Ensembles. Ein Sonderkapitel bildet jeweils das Nationaltheater bzw. das dazu in innovativem Kontrast stehende "Kunsttheater" von Karolos Koun (Kuhn). Politbühnen werden dann in den 60er Jahren häufiger, ebenso die Sommer-, Garten- und Parktheater, während die farcenhafte Komödien in gleitendem Übergang zum Kommerzfilm stehen. In der dritten Phase nehmen dann auch die Experimentbühnen zu sowie das Phänomen der Dezentralisierung im Großraum von Athen (Vororte-Theater, Bespielen von Steinbrüchen, alten Fabriken usw.). Die Generation der alten Erfolgsschauspieler wird von einer jüngeren abgelöst.

Eine Rezension kann kaum einen Eindruck von der Quellenfülle und Belegdichte dieser Übersichtsdiagnose geben, die durchwegs aus Originalquellen in den Bühnennachrichten und Theaterkritiken der Tages- und Wochenpresse erarbeitet ist. Der Band bringt zwar einen Namensindex (und dankeswerter Weise einen Katalog der Originalschreibweise ausländischer Autoren, die durch die Übertragungen ins griechische Alphabet oft stark entstellt wird), aber keine Bibliographie, die wohl erst im zweiten Band vorgelegt werden dürfte. Und auf diesen darf man sicherlich gespannt sein.

WALTER PUCHNER

ALEXIA ALTOUVA, *To φαινόμενο του γυναικείου βεντετισμού στην Ελλάδα τον 19ο αιώνα* [Das Phänomen des weiblichen Starwesens in Griechenland im 19. Jahrhundert], Athen, Herodot-Verlag 2014, S. 680, frz. résumé, ISBN 978-960-485-092-1.

Das griechische Nomen βεντετισμός wird gewöhnlich als *vedettariat* wiedergegeben, was dem deutschen Starwesen nur ungefähr entspricht; es geht um das Primadonnenum (in der Oper tritt dieses Phänomen deutlicher und häufiger zutage) mit Starallüren, organisierter Anhängerschaft, leidenschaftlichen Manifestationen der Zustimmung und Ablehnung, dem Antagonismus der Schauspielerinnen/Sängerinnen und den massenpsychologischen Auswüchsen der Erfolgskundgebungen, die durchaus kollektivpathologische Züge annehmen können. Für die Anfangsphasen der Theaterkonstituierung in verschiedenen Balkanländern ist diese Symptomatik charakteristisch, da Frauen auf der Bühne noch eine Seltenheit darstellen und öffentliche Zur-Schau-Stellung weiblicher Schönheit auf der Bühne in dramatischen und sentimentalen Situationen ein völlig ungewohntes Schauspiel bieten, das jahrhundertelangen Traditionen der weiblichen Genderrolle zwischen Haus und Feld, Küche und Kindern zuwiderläuft. Die enorme Aufmerksamkeit, die auch die ersten griechischen Schauspielerinnen in Paraderollen der europäischen Dramatik des 19. Jahrhunderts auf sich gezogen haben, ist demnach keine Ausnahme und reiht sich fugenlos ein in das frühe Starwesen in den Phasen der Bühnengründungen in Südosteuropa, vor allem in den ehem. Ländern des Halbmonds, die keine vorherige Spieltradition aufweisen konnten (vgl. nun W. Puchner, *Die Literaturen Südosteuropas (15. bis frühes 20. Jahrhundert). Ein Vergleich*, Wien - Köln - Weimar 2015).

Wie der Rezensent in seinem kurzen Prolog darlegt, ist diese Untersuchung zum weiblichen Starwesen im griechischen 19. Jahrhundert jedoch noch aus einer anderen Perspektive signifikant: nämlich dem Nachweis der Reiserouten der Theatertruppen, die einen z.

T. enormen geographischen Bereich bespielt haben, der jenseits des heutigen griechischen Staatsgebietes von Ägypten über die kleinasiatischen Ägäisküsten in den Zentralbalkan und bis an den unteren Donaulauf mit seinen Uferstädten reicht, und über Konstantinopel an die gesamten Schwarzmeerküsten bis ins Hinterland von Georgien und in den Kaukasus (W. Puchner, «Erfolgsrepertoire und nationalpatriotisches *stage business* der fahrenden Truppen», *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Wien - Berlin 2012, S. 151-159). Die Rekonstruktion dieser fast pausenlosen Tourneetätigkeit ist nun durch die beiden Dokumentationsbände von Th. Hatzipantazis, *Από τον Νείλον μέχρι του Δοννάβεως*, Heraklion 2002 und 2012 erleichtert (vgl. auch I. Bogdanović – W. Puchner, *Ελληνικό Θέατρο στην Οδησό 1814-1914*, Athen 2013, wo auch die Tourneen im weiteren Schwarzmeerraum erfaßt sind), doch die qualitative Auswertung dieser Quellen (griechische Lokalpresse vor Ort), die etwa zur Feststellung geführt hat, daß Konstantinopel für das neugriechische Theater von 1870 bis 1910 ein wichtigerer Spielort gewesen ist als Athen selbst (vgl. Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Το ελληνικό θέατρο στην Κωνσταντινούπολη το 19<sup>ο</sup> αιώνα*, 2 Bde., Athen 1994, 1996), harrt noch zukünftiger Behandlung. Einen ersten Geschmack davon vermittelt uns bereits die Rekonstruktion der Reise- und Spieltätigkeit der drei großen Primadonnen des griechischen Theaters im 19. Jahrhundert, das die ausgezeichnete belegte Dissertation von Alexia Altouva (Athen 2007) erarbeitet hat, die hier nun in einer ansprechenden Druckfassung vorliegt.

Die großen Vorbilder der Zeit, die auch in Athen und Konstantinopel Gastspiele gegeben haben, waren Adelaide Ristori, Sarah Bernhardt und Eleonora Duse (die erste 1865 in Griechenland, die zweite 1893 und die dritte 1899). Die drei hier behandelten griechischen Primadonnen sind Pipina Vonasera (1838/1842-1927), deren Bühnenlaufbahn von 1862 bis 1899 verfolgt wird, Aikaterina Veroni (1867/1870-1955), mit der Auflistung ihrer Auftritte und Rollen von 1879 bis nach 1900, und Evangelia Paraskevopoulou (1866 in Konstantinopel geboren – 1938), deren Bühnenpräsenz von 1879 bis 1938 (nach 1907 kaum noch) zu dokumentieren ist. Jedes der drei Hauptkapitel beginnt mit einem biographischen Abschnitt und bringt dann in chronologischer Reihenfolge die Vorstellungen zusammen mit dem Presseecho und anderen Quellen und Kritiken, aus denen die schauspielerische Interpretation der jeweiligen Rollen rekonstruiert wird. Die Qualität dieser Rekonstruktionsarbeit ist freilich von der Qualität der Deskriptionen und Quellen abhängig. Der enorme Quellenapparat, der zum überwiegenden Teil aus Presseartikeln und Theaterkritiken besteht, ist in über 3000 Fußnoten angeführt. Besonders mühevoll war es natürlich, die zahlreichen Tourneen, meist in den Wintermonaten und vorwiegend mit dem Schiff als Reisemittel, aus der griechischen Lokalpresse zusammenzustellen. Es ist keine Übertreibung zu sagen, daß die Schauspieltruppen eigentlich fast immer unterwegs waren, da die hellenophonen Kommunitäten im Mittelmeer-, Schwarzmeer- und Balkanraum ein dankbareres Publikum abgegeben haben als Athen selbst. Um eine Vorstellung vom Spielradius der drei Primadonnen zu geben, seien hier nur die Spielorte kurz angeführt: Pipina Vonasera neben Athen und Konstantinopel auch Syra, Smyrna, Ägypten, Schwarzmeer, Thessaloniki, Patras, Pyrgos (Burgas), Brăila, Chios, Rumänien und Rußland, Volos, Chalkida, Zante, Tripolis, Kalamata; Aikaterina Veroni: neben Athen und Konstantinopel Rumänien, Smyrna, Thessaloniki, Volos, Mytilene, Patras, Alexandria, Kairo, Philippopol (Plovdiv), Pyrgos (Burgas), Brăila, Patras, Kavala, Rußland, Thessaloniki; Evangelia Paraskevopulu neben Athen und Konstantinopel Chios, Piräus, Smyrna, Rumänien, Thessaloniki, Bulgarien, Rußland, Kavala, Chalkida, Zante, Alexandria, Syra, Pyrgos (Peloponnes), Ägypten, Patras, Odessa, Kefalonia, Kreta (die pauschalen Länderangaben treten dann auf, wenn exakte Angaben über die Spielorte nicht zu eruieren waren). Bei all diesen Auftritten wird das Repertoire



besprochen, die Schauspielleistung und die Publikumsreaktionen bzw. was sonst noch an Informationsmaterial in den Lokalzeitungen steht.

Insofern bildet die Monographie aus sich eine gewaltige Syntheseleistung von Splitterinformationen, die sich in den Schlußkapiteln der drei Einzelabschnitte zu einer Charakterisierung des Spielstils verdichten: eher konventionell deklamierend in den ersten beiden Fällen, manieristisch, mit akzentuierter Körpersprache und in Leidenschaftsausbrüchen im Falle der Paraskevopoulou, die auch nach dem Vorbild von Sarah Bernhardt Hamlet als Hosenrolle gespielt hat. Die verdienstvolle Arbeit endet mit einer umfassenden Bibliographie, den detaillierten Indices, einem ausführlichen französischen *résumé* und einem ungewöhnlich detailliertem Inhaltsverzeichnis (nach Vorstellungen und Auftritten). Mit dieser Arbeit ist ein schwierig zu dokumentierendes Kapitel der griechischen Theatergeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts angeschnitten, das die erstaunliche geographische Mobilität der Einzelensembles betrifft. Ähnliche Arbeiten liegen auch für den Schauspieler Nikolaos Lekatsas und seine Truppe vor, der auch in englischen Provinztheatern seine frühe Laufbahn durchlaufen hat und auf Shakespeare spezialisiert war (A. Dimitriadis, *Σαιξπηριστής, άρα περιττός. Ο ηθοποιός Νικόλαος Λεκατσάς και ο δύσβατος δρόμος της θεατρικής ανανέωσης στην Ελλάδα τον 19<sup>ο</sup> αιώνα*, Heraklion 2006), sowie zur Truppe von Athanasios Apergis (M. Iliadi, *Ο Αθανάσιος Απέργης και ο θίασος «Αριστοφάνης»*, Diss. Athen 2012). Es bleibt zu hoffen, daß noch weitere Arbeiten in dieser Richtung vorgenommen werden.

WALTER PUCHNER

LEONIDAS GALAZIS, *Ποιητική και ιδεολογία στο κυπριακό θέατρο (1869-1925)* [Poetik und Ideologie im zypriotischen Theater (1869-1925)], Nicosia, Πολιτιστικές Υπηρεσίες Υπουργείου Παιδείας και Πολιτισμού 2012 (Μελέτες για το Νεότερο και Σύγχρονο Κυπριακό Πολιτισμό 1), S. 640, Statistiken, Grapheme, ISBN 978-9963-0-0156-9.

Theatergeschichten über das Eiland der Aphrodite hat es bisher einige gegeben (M. Mousteris, *Χρονολογική ιστορία του κυπριακού θεάτρου από των αρχαιοτάτων χρόνων μέχρι και τον 1986*, Limassol 1988, G. Katsouris, *Το θέατρο στην Κύπρο*, 2 Bde., Nicosia 2005, vgl. meine Anzeige in *Parabasis* 9, 2009, S. 742-747, A. Konstantinou, *Το θέατρο στην Κύπρο (1960-1974)*, Athen 2006, dies / I. Hatzikosti [eds.], *Το αρχαίο θέατρο και η Κύπρος*, Nicosia 2013), aber über die frühe Dramatik, noch unter der Türkenzeit und in den ersten Jahrzehnten des englischen Protektorats ist bisher noch nicht systematisch untersucht worden. Dies legt nun Leonidas Galazis in einer umfangreichen Monographie vor, die auf seine Dissertation von 2011 zurückgeht. Die zypriotische Dramatik dieser Phase gehört sicher nicht der Weltliteratur an, doch darf sie im weiteren Vergleich authentisches Interesse beanspruchen, denn ab 1860 beginnt das griechische Theaterleben in Konstantinopel, in Smyrna und in Alexandria sowie in anderen Städten des Osmanischen Reiches mit kompakten hellenophonen Bevölkerungsteilen aufzublühen; Zypern stellte für die fahrenden Theatruppen eine oft frequentierte Station zwischen Alexandria und Smyrna dar (vgl. W. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Wien - Berlin 2012, S. 138-139). Es ist dies auch die Phase, wo die türkische Dramatik ihre ersten Stücke liefert, und die Phase, wo das Laienspiel im Südbalkan sich z. T. bis in die kleinsten Dörfer ausbreitet.

Galazis verfügt nicht nur über ausreichende Quellenkenntnis, sondern auch eine solide theoretische Grundlage, aufgrund derer diese Dramentexte untersucht werden. Diese Untersuchung beginnt (Kap. 1, S. 56-217) mit der Gattungsfrage: nach einer methodischen Einführung (relative Vorläufigkeit der Kategorisierungen, da die Geschichte der neugriechischen Dramatik noch nicht geschrieben ist) wird die historische Tragödie vorgestellt, das Geschichtsdrama, romantisch-erotische Dramatik, das patriotische Drama, dramenartige Dialoge, das bürgerliche Drama, Komödien, *komidyllia* (dörfliche Singspiele), romanhafte Dramen (*mélodrames*), Märchendramen, mythologische Sujets, Gesellschaftssatire, Lyrische Dramatik; es ist erstaunlich, daß so viele Gattungen schon am Beginn der zypriotischen Dramatik vorhanden sind; im 19. Jahrhundert herrschen nach Maßgabe der Teilnahme vieler Dramenautoren an den poetischen Wettbewerben der Univ. Athen die historisch- patriotischen Themen vor, zu Beginn des 20. Jahrhunderts wird der gattungsmäßige Kanon der Dramatik jedoch stark angereichert, so daß sogar taxonomische Probleme entstehen.

Die folgenden, weit kürzeren Kapitel untersuchen das Dramencorpus systematisch nach querverlaufenden methodischen Kriterien: Kap. 2 zu den "Nebentexten" (S. 218- 247): Titel, Widmungen, Motti, Anmerkungen in Fußnoten, Prologe, Subskribentenlisten, Bühnenanweisungen usw.; Kap. 3. (S. 248-279) nach den Formen der Handlungsführung und Narrativik der dramatischen Einzelgattungen; Kap. 4 (280- 345) nach der Handhabung von Bühnenraum und Bühnenzeit; Kap. 5 (S. 346-403) nach den Bühnencharakteren und Handlungspersonen (hier werden auch semiotische Strukturmodelle zur Anwendung gebracht); Kap. 6 (S. 404-455) nach semantischen Feldern und Bereichen bzw. axiologischen Strukturen (positive und negative Wertachsen); Kap. 7 (S. 456-485) nach sozioökonomischen und ideologischen Kontexten zwischen Bühnenwort und Journalistik (die realistische Abbildung der Wirklichkeit ist durch imaginäre Dimensionen angereichert). Jedes dieser Kapitel wird mit kurzgefaßten Resultaten beschlossen.

In den allgemeinen Ergebnissen (487-489) wird die Demystifizierung gewisser Vorurteile, die zypriotische Dramatik betreffend, noch einmal konzis festgehalten: schon im 19. Jahrhundert ist eine Transzendierung des romantischen Historienstücks festzustellen, im 20. Jahrhundert dominieren dann die realistischen und sozialkritischen Stücke mit Gegenwartsbezug (das *komidyll Der Apotheker und der Dörfler* bereits 1891). Der Autor wendet sich auch gegen das Vorurteil, daß die Geschichtsthematik bzw. das Dorfstück mit seiner Volkskultur eine "Flucht" vor den brennenden Problematiken der Fremdherrschaft darstelle; auch die Historiendramen sind vielfach Schlüsselstücke für gegenwärtige Verhältnisse. Die Bindung zu den griechischen Verhältnissen, der Dramenwelt und Theaterkultur spiegelt sich auch in der Sprachführung: nur wenige Werke dieser Frühzeit sind im zypriotischen Dialekt verfaßt. Die ideologische Funktionalität von Verfassung, Druck und Vertrieb eines Theaterstücks bzw. seine Aufführung und Rezeption, beeinflusst praktisch alle Parameter einer dramaturgischen Analyse und viele Faktoren der dramatischen Ökonomie, neben den bestehenden Konventionen der jeweiligen Dramengattung, die etwa das bestehende Szenenpersonal bestimmen. Zu den ideologischen Leitwerten zählen Glaube und Erhebung gegen die Fremdherrschaft, zu den negativen Fremdherrschaft und Verrat, und ambivalenten Funktionen kommen Thematiken zu wie Macht, Verschwörung, Heirat, Heimat, Leben, Wissen, Aktion, Existenz, Wahrheit. Der Autor verteidigt auch die Nützlichkeit seiner Untersuchung: an den vorwiegend 'wertlosen' Texten sei die Interrelation zwischen Theater, Gesellschaft und Ideologie in luzider Weise zu exemplifizieren, und schließlich sei die zypriotische Dramatik Teil der neugriechischen, die ja nicht nur in Athen oder Griechenland aufgeführt worden sei, sondern auch an der hellenophonen Peripherie.

Die vorbildliche Untersuchung schließt mit einer chronologischen Tabelle, wo zypriotische Werke, griechische Originaldramatik und Übersetzungen nach Jahrgängen aufgelistet sind (S. 491-501), einem umfangreichen Anhang mit einer Anthologie von Zeitungskritiken und Beurteilungen bei den Athener Dramenwettbewerben zu zypriotischen Theaterstücken und Aufführungen (S. 502-550), einer reichhaltigen Bibliographie (S. 552-584) mit Werkausgaben, Veröffentlichungen in Zeitschriften usw., Quellenmaterial in Zeitungen und Periodika, bibliographischen Hilfsmitteln und Sekundärliteratur, sowie mit den Registern (S. 587-631). Galazis belegt nicht nur seine ausgezeichneten Kenntnisse in der griechischen Theater- und Dramengeschichte, sondern auch seine profunde Belesenheit in Theater- und Dramentheorie, die er auf das zypriotische Dramencorpus von 1869-1925 erkenntnistätig anzuwenden weiß. Damit ist nicht nur eine paradigmatische Analyse einer etwas peripheren Dramengruppe geliefert, sondern auch ein wesentlicher Beitrag zur griechischen (und südosteuropäischen) Theatergeschichte, die sich eben nicht nur in den Regionen des heutigen Hellas abspielt, sondern auch in Nordafrika, dem Vorderen Osten, dem weiteren Balkanraum und an den Schwarzmeerküsten bis in die Tiefen des Kaukasus und Antikaukasus.

WALTER PUCHNER

GONDA VAN STEEN, *Stage of Emergency. Theater and Public Performance under the Greek Military Dictatorship of 1967-1974*, Oxford, Oxford University Press 2015, S. XVII+376, 11 Abb., ISBN 978-0-19-871832-1.

Die flämische Klassische Philologin Gonda van Steen, heute am Lehrstuhl für Klassische Philologie an der Universität Florida in den Vereinigten Staaten, hat sich intensiv mit der neugriechischen Theatergeschichte befaßt und interessante und materialreiche Artikel und Monographien zur Geschichte der Antikenrezeption im neueren Griechenland vorgelegt (zur Aristophanes-Rezeption: *Venom in Verse. Aristophanes in Modern Greece*, Princeton 2000 vgl. meine Anzeige in *Parabasis* 5, 2004, S. 416-419; zum vorrevolutionären Polit-Theater in Bukarest, Jassy und Odessa als Kapitel der Tragödienrezeption: *Liberating Hellenism from the Ottoman Empire. Comte de Marcellus and the Last of the Classics*, New York 2010, meine ausführliche Anzeige in *Parabasis* 11, 2013, S. 329-340, dazu auch der Artikel: «Rehearsing Revolution: Aeschylus *Persians* and the Greek War of Independence», *Πρακτικά του Γ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ) Βονγκουρέσι, 2-4 Ιουνίου 2006 «Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα»*, K. A. Dimadis (ed.), Athen 2007, Bd. 2, S. 131-138). Griechische Diktaturen und politische Verbannungen auf einsame Ägäisinseln vor und nach dem 2. Weltkrieg, wo die Exilierten auch antike Tragödien aufführten, stand schon am Themenprogramm ihrer vorletzten Publikation: *Theatre of the Condemned: Classical Tragedy on Greek Prison Islands*, Oxford 2011 (vgl. meine Anzeige in *Παράβασις* 12/2 (2014), S. 264-271, dazu auch den Artikel: «Theater of the Forgotten: Classical Theater on Modern Greek Prison Islands», *Journal of Modern Greek Studies* 23/2, 2005, S. 335-396) ebenso wie Tragödieninterpretation und Publikumswirkung in Phasen staatlich verhängter Präventivzensur (z. B. «Rolling out the Red Carpet: Power “Play” in Modern Greek Versions of the Myth of Orestes from the 1960s and 1970s. Part I and II», *International Journal of the Classical Tradition* 9, 2002, S. 51-95, 195-235). Zum Arbeitsstil der Verf. gehört es auch, Teile von größeren Publikationen vorab als Einzelartikel zu publizieren, womit sich die Entstehungsgeschichte

der Monographien verfolgen und dokumentieren läßt (im vorliegenden Fall waren dies die Studien: «Joining *Our Grand Circus*», *Journal of Modern Greek Studies* 25/2, 2007, S. 301-332 für den zweiten Teil des 3. Kapitels, «Playing by the Censors' Rules? Classical Drama Revived under the Greek Junta (1967-1974)», *Journal of Hellenic Diaspora* 27/1-2, 2001, S. 133-194 für einen Teil des 2. Kapitels, «Rallying the Nation: Sport and Spectacle Serving the Greek Dictatorships», *International Journal of the History of Sports* 27, no. 12, August 2010, S. 2121-2154, auch in: E. Fournaraki – Z. Papakonstantinou (eds.), *Sport, Bodily Culture and Classical Antiquity in Modern Greece*, London - New York 2011, S. 117-150 für den ersten Teil des 3. Kapitels, und «*The Story of Ali Retzo: Brechtian Theater in Greece under the Military Dictatorship*», *Journal of Modern Greek Studies* 31/1, 2013, S. 85-115 für einen Teil des 4. Kapitels). Diese Vorveröffentlichung der Frühfassungen umfaßt also einen angemessenen Zeitraum – ein Indiz dafür, daß das Junta-Thema im griechischen Theater auch jenseits der Antikenrezeption die Verf. seit geraumer Zeit beschäftigt – und fast alle dieser Studien sind von nicht unbedeutendem Umfang und detaillierter Ausführlichkeit.

Nimmt man alle diese Studien und die vier Monographien zusammen, so ergeben sich gewisse konstante Leitlinien dieser ersten Entwicklungsphase einer wissenschaftlichen Laufbahn, Leitlinien, die sich nicht mehr nur auf die Klassische Philologie und das für die Altertumswissenschaften in den letzten Jahrzehnten so attraktiv gewordene Nachleben des antiken Theaters zurückführen lassen: das Interesse am modernen griechischen Theater seit dem 18. Jahrhundert bis heute (die Kontakte mit dem Theaterwissenschaftlichen Institut in der Univ. Athen waren während ihrer Aufenthalte in Griechenland intensiv) und eine Vorliebe für die Aufführungstätigkeit in schwierigen Zeiten (im Osmanischen Reich, während der Diktaturen im Griechenland des 20. Jahrhunderts, Zensurschwierigkeiten, moralische Restriktionen bei Aristophanes-Inszenierungen). Zum Arbeitsstil der Verf. gehört es auch, über die akribische Faktensammlung und –interpretation hinaus größere Kreise zu ziehen bei der Analyse der kulturhistorischen Situation im allgemeinen und tief in die internationalen Kulturtheorien hinein, so daß die theatergeschichtliche Ereignisfolge, in der immer auch die Publikumsrezeption und das Presseecho, im Falle der Aufführungen unter der Obristendiktatur 1967-74 auch Augenzeugenberichte miteinbezogen werden, in einen doppelten Kulturkontext und Referenzbereich integriert werden: einen griechischen, der den Zeitgeist der spezifischen Phase betrifft, und einen internationalen, der die Theoriebildung zu bestimmten Kulturphänomenen in Rechnung stellt. Das ist an der zitierten und diskutierten Bibliographie genau abzulesen. Dies war z. B. beim vorrevolutionären Polit-Theater der griechischen Unabhängigkeitsbewegung im nördlichen Balkan und der Schwarzmeerregion der Nationsbegriff und die In-Dienst-Nahme der Künste und Wissenschaften im Sinne der Aufklärung bzw. der theaterfeindliche Kulturkontext des Osmanischen Reiches um 1800 (dazu nun auch W. Puchner, *Hellenophones Theater im Osmanischen Reich (1600-1923). Zur Geschichte und Geographie einer geduldeten Tätigkeit*, Berlin - Wien 2012, S. 83-159 und ders., *Die Literaturen Südosteuropas (15. bis frühes 20. Jahrhundert). Ein Vergleich*, Wien - Köln - Weimar 2015, S. 148-187), bei den Antikenaufführungen auf den Verbannunginseln der Ägäis der Exilbegriff und die sozialpsychologische Situation der Gefangenschaft und der gewaltsamen Marginalisierung, die sowohl von der Theorie her als auch von Memoiren der Verbannten und ihren mündlichen Erinnerungsberichten her beleuchtet wurde. Im vorliegenden Fall von Theater und Performances in der Junta-Zeit geht es um eine Dokumentation der politischen Ereignisse, aber auch die theatergeschichtliche Situation ist Gegenstand der Untersuchung, die Einflußbildung durch die Nachkriegsdramatiker (absurdes Drama, Brecht-Rezeption), Alternativtruppen, Studententheater, autochthone griechische Protestdramatik, die Anspielungen, die Zensurhürde, die bedeutendsten Aufführungen der Zeit, der Publikumsrespons.

Wie aus der europäischen Theatergeschichte zur Genüge bekannt, wirken Verbote, Kontrollen, Zensurvorschriften, Polizeiüberwachungen, aber auch moralische Normen, aufklärerisches Nützlichkeitsdenken, Verbot von Improvisationen usw. erfolgsstimulierend beim Publikum. Besonders bei Formen des Volkstheaters ist dies evident von den Pariser *théâtres de la foire* mit den *pièces à la muette* des 17. und 18. Jahrhunderts bis zum Wiener Vorstadttheater von Stranitzky bis Nestroy. Als Augenzeuge so mancher dieser Vorstellungen, die in der Folge zur Sprache kommen, konnte ich oft die Beobachtung machen, daß eine einzige verschlüsselte Anspielung genügt, eine entfernte Assoziation, ein einziger Symbolgegenstand von aktueller Bedeutung, um das Interesse des Auditoriums anzustacheln, zustimmende Reaktionen zu stimulieren und eine Atmosphäre der Spannung zu erzeugen – und das heißt den Erfolg der Aufführung mit minimalen Mitteln zu garantieren –, was in “normalen” Zeiten (ohne dem *stage of emergency*) ohne die entsprechende ästhetische Qualität nicht möglich gewesen wäre. Ähnlich wie beim patriotischen Drama des 19. Jahrhunderts (die beliebten Schattentheateraufführungen konnten noch im 20. Jahrhundert die größten Erfolge mit patriotischen Stücken aus den Zeit des Unabhängigkeitskampfes von 1821 verbuchen, vgl. W. Puchner, *Das neugriechische Schattentheater Karagiozis*, erweiterte Neuauflage Wien 2014) die nationalhistorische Thematik allein schon ein Erfolgsgarant gewesen ist (was zusammen mit den thematisch gelenkten Universitätsausschreibungen für historische Dramatik zu einer Flut ephemerer patriotischer Machwerke geführt hat, vgl. W. Puchner, «Το πατριωτικό δράμα», *Ανθολογία νεοελληνικής δραματουργίας*, Athen 2006, Bd. 2/1, S. 35-75), fungierte nun jede auch noch so kleine Anspielung auf die Zwangssituation als begeisterungsauslösend und sicherte dem Ensemble bzw. der Vorstellung den pekuniären Erfolg.

Solche Prozesse auf seiten der Publikumsrezeption stehen im Zentrum der Ausführungen; es dominiert demnach ein mehr theaterwissenschaftlicher und wirkungssoziologischer Zugang über eine rein philologische Methodik. An dieser Stelle sei auch eine Eigenschaft der Monographien von Van Steen erwähnt, die bei der Lektüre eine nicht unwichtige Rolle spielt: die Präsentation von Ereignissen, Quellen und Gedankengängen sowie die Materialbehandlung im allgemeinen sind aufgrund des ambitionierten Schreibstils der Verf., trotz der umfangreichen und materialstrotzenden Fußnoten, die der interessierte Leser jedoch zu schätzen wissen wird, ein reiner Lesegenuß, was man bei *native speakers* des Englischen in wissenschaftlichen Arbeiten nicht immer sagen kann. Die integrale Sichtweise einer Epoche, die der älteren Generation noch gut in Erinnerung ist und nach wie vor starke Emotionen auslöst, welche in der Diktatur- und Antidiktaturforschung unvermeidlich auch Werturteile enthält, mag in Details auf unterschiedliche Interpretationszugänge stoßen bzw. ist die Hierarchie der Auslegungsspielräume für ein derart rezentes Ereignis noch nicht gänzlich abgeklärt und erlaubt auch differente Sichtweisen, doch die Dokumentation aus Presse und zeitgenössischen Quellen sowie die Einbeziehung von Memoiren und Interviews von Schlüsselpersonen der Zeit beschränkt die Einspruchsmöglichkeiten auf ein erträgliches Maß, sobald man von spezifischen Details absieht. Die Verf. hat sich große Mühe gegeben, ein hohes Maß von Vollständigkeit zu erzielen und in der emotional gefärbten Diskussion die Objektivität als Darstellungsziel nicht aus den Augen zu verlieren.

Die Einleitung (S. 1-44) beginnt mit dem *Entfesselten Prometheus*: *Prometheus* war die Code-Bezeichnung für den NATO-Plan der Abwehr eines möglichen Angriffs des Warschauer Pakt auf einen Staat des westlichen Bündnisses, “Operation Prometheus” war auch der Name der Putsch-Aktion der Obristen in der Nacht auf den 21. April 1967. Der Titel dieses Abschnittes ist beziehungsreich: “State of Exception, Stage of Emergency: ‘The Greeks Rehearse the Uprising’”, wo vom ersten *statement* des selbsternannten Premier-



ministers Papadopoulos bis zu dem bekannten Brechtstück eine Reihe von Anspielungen komprimiert sind. Die Verf. liefert jedoch eine Diskussion des theoretischen Hintergrunds des Begriffs der Ausnahmesituation (nach Giorgio Agamben, *State of Exception*, Chicago - London 2005), kombiniert ihn allerdings mit einer griechischen Arbeit, die die Bedeutung und führende Rolle der Jugendbewegung in dieser Zeit hervorhebt (Kostis Kornetis, *Children of the Dictatorship: Student Resistance, Cultural Politics, and the "Long 1960s" in Greece*, New York - Oxford 2013). Das Thema des Theaters unter der Junta ist noch lange nicht erschöpft, trotz der Arbeiten von Ph. Hager, *From the Margin to the Mainstream: The Production of Politically-Engaged Theatre in Greece during the Dictatorship of the Colonels (1967-1974)*, PhD diss. Royal Holloway, Univ. of London 2008 und Antonia Karaoglou in ihrer griechischen Dissertation zum Theater in Thessaloniki unter der Sieben-Jahre-Diktatur, Thessaloniki 2009. Zur Revue während der *heptaetia* vgl. auch die Monographie von Kostanza Georgakaki, *Βίος και πολιτεία μιας γηραιάς κυρίας στην επταετία. Επιθεώρηση και Δικτατορία (1967-1974)*, Thessaloniki 2015. Die Verf. konstatiert: «I share the objectives of these two young scholars to provide an in-depth perspective on the theater history of the junta years and add my own study as a complementary one. I have deliberately looked beyond the analytical categories and selections of plays and stage companies that they have adopted. Also, I aim to balance the critical demands of reconstructing theatrical experiments with my attempt to draw up an appropriate cultural-historical framework that relates Greece to the late 1960 youth revolution» (S. 28 f.). In die Diskussion um die Begriffe "politisches" oder "alternatives" Theater kommt in Ausführlichkeit ein Aspekt zum Tragen, der die Dinge von der anderen Seite her betrachtet: die öffentlichen Schaustellungen des Regimes selbst. Die Verf. rechtfertigt ihr methodisches Vorgehen, das vorwiegend von der Rezeptions- und nicht der Produktionsseite ausgeht, indem sie von der Prinzipien der Theatergeschichtsschreibung nach Postlewait gründlich abgeht (Th. Postlewait, *The Cambridge Introduction of Theatre Historiography*, Cambridge 2009 und meine ausführliche Kritik in *Παράβασις* 11, 2013, S. 355-370): «The reader will, hopefully, bear with me as I introduce newspaper reports and theater reviews, references to scripts, pamphlets, playbills, photographs, posters, and other promotional materials, television blurbs, audio cassettes, and videotapes. I also carefully draw from popular anecdotes, good and bad poetry, speeches and official reports, memoirs, personal accounts, and oral testimonies and microhistories. For an in-depth study of the responses of the contemporary press, I extensively used Greek newspaper archives and the holdings of the Athens Theater Museum and Archive» (S. 39).

Das erste Kapitel, «The Theater-Historical Context and the Turn to New Greek Theater» (S. 45-90) versucht, eine vereinfachte aber faire Übersicht über das griechische Nachkriegstheater zu geben. «Thus Chapter 1 argues that early 1970s Greek theater was situated at the confluence of four factors, some of which overlap: its dialogue with absurdist and Brechtian drama, the function of emerging Greek plays as sites of cultural and political renewal, international youth's dissidence, and the movement of "occupy" alternative, liberated spaces of rebellion» (S. 29). Besonders die Faktoren 2 und 4 seien ausschlaggebend gewesen. Hier ergeben sich, je nach der optischen Perspektive und dem Untersuchungsgegenstand, verschiedene Diskussionspunkte. Z. B. ist die Brecht-Rezeption fast ausschließlich eine politische gewesen, die ästhetisch-dramaturgische Theorie des Epischen Theaters hat kaum Nachahmer gefunden (Ausnahme *Die Geschichte von Ali Retzo* von Petros Markaris). Der Zugang der Verf. ist eher ein publikumssoziologischer unter dem Aspekt der verordneten Ausnahmesituation. Die behandelten Themen sind: "Foreign and domestic Greek plays, allied against a state of tyranny" (Rezeption internationale Dramatik, Brecht, einheimische Produktion, die Rolle des Nationaltheaters, Koun's 'Kunsttheater)'), "The turn to the New



Greek theater” (‘absurdes’ Theater, die Dramatiker und ihre Stücke), «Youth, dissidence, and the stage of emergency: breaking down fences and defenses» (Studenten- und Jugendtheater, “Beggar’s Opera” von John Gay 1970), «New theater launches and countercultural spaces: exploring new spaces for a radical critique» (Staatstheater von Nordgriechenland, Vorstadtensembles, die ‘Stoa’ von Papageorgiou, das ‘Offene Theater’ von Michailidis, Experimenttheater von Marietta Rialdi), “Stage troupes and the troops of the stage: performing democracy in a state of tyranny”.

Das zweite Kapitel ist der Präventivzensur gewidmet: «“These bonds of freedom hurt”. The Logos and Silence of Censorship and Self-Censorship» (S. 91-154). Dies ist ein besonders interessantes Kapitel, das Einblick gibt in die Praktiken und Kriterien der Zensur. Die tangierten Themenkreise sind hier folgende: “Hellas Hellenon logokrimenon: Greece of the censored Greeks”, “Silence against censorship: the book index and self-imposed silence” (Staatstheater und Athener Festival, Minotis und Paxinou treten vom Nationaltheater zurück), “Preventive censorship legislation” (die Kriterien des Gesetzes und die Anwendung), “Hortatory censorship, self-censorship, and censorship unleashed” (Pressegesetz, teilweise Liberalisierung nach 1969), “Prometheus bound again” (Verbot des “Prometheus” von Anna Synodinou in der ‘Elliniki Skini’ durch den EOT), “Prometheus unbound, closing act” (die Vorstellung von Manos Katrakis 1974 in Epidaurus), “Seferis’s first and last intervention” (sein *statement* von 1969), “Plots of transgression in plays of the New Greek theater” (Gerasimos Stavrou, *Καληνύχτα Μαργαρίτα* 1967, Petros Markaris, *Η ιστορία του Αλή Πέτζον*, Marietta Rialdi, *Publikumsbeschimpfung* von Handke 1972, *Ουστ*, Michailidis *Εκείνο το βράδυ που παίζαμε το έργο του Σαίξπηρ Ρωμαίος και Ιουλιέτα*, usw.), mit einer case study *Το τρομπόνι* von Marios Pontikas 1973 im ‘Amalia Theater’ von Thessaloniki usw. Das Kapitel endet mit einer Zusammenfassung über die teilweise Ineffektivität des Zensurwesens und die Strategien der Theaterleute, diese zu umgehen.

Kapitel drei, «Monopolizing National History. Performing Tyranny and Constructing Myths» (S. 159-226), geht auf das organisierte Spektakelwesen des Regimes selber ein: “Displays of order: constructing tyrannical meaning” (Patriotismus, Vaterland), “Displays of disorder: deconstructing meaning” (*Το μεγάλο μας τσίρκο* von Kambanellis), “Spectacle is power” (Parade-performance im Marmorstadion 1967 *Εορταί της Πολεμικής Αρετής των Ελλήνων*), “What happens in the arena? Sporting uniforms and uniformity” (Deskription der Schaustellungen von 1967), “Teaching patriotic self-sacrifice for the ‘Revolution of April 21, 1967’”, “Reflecting back on Greek history in rapid motion”, und es folgt eine inhaltliche Analyse der Historienrevue der griechischen Geschichte seit dem Altertum “Unser großer Zirkus” von Kambanellis in der Vorstellung von Kostas Kazakos und Tzeni Karezi 1973 (mit einer kurzen Übersetzung eines der Dialoge, vgl. W. Puchner, *Τοπία ψυχής και μύθοι πολιτείας. Το θεατρικό σύμπαν του Ιάκωβου Καμπανέλλη*, Athen 2010, S. 451-490). Das Kapitel endet mit dem Studentenaufstand des Polytechikums 1973, dem Impakt der Aufführung von “Unser großer Zirkus” (z. B. das Schicksal der einzelnen Lieder) und einer “Conclusion: history as creed, history as activism”.

Kapitel 4, «Individual Responsibility before Tyranny as the Capitalist Enemy» (S. 227-291) geht auf verschiedene Schlüsselstücke der Zeit ein: “*The Nannies* of Giorgos Skourtes: money, materialism, tramps, and the capitalist boss” (mit übersetztem Dialogbeispiel), “Strates Karras: the tradecraft of capitalist oppression” (über *Οι μπουλονκτζήδες* 1972, aufgeführt 1974), “*The story of Ali Retzo*: Brechtian theater in Greece under the military dictatorship” (das Stück von Petros Markaris ist eines der wenigen, das die ästhetische Theorie von Brecht mit dem V-Effekt und seinen Strategien zur Anwendung bringt; sonst wurde Brecht eher unter politischen Vorzeichen rezipiert, schon vor und auch nach der

Diktaturzeit), "The Free Theater Theater as Collaborative Action" (1970 gegründet, die erste Produktion der kollektiven Regieführung war "The Beggar's Opera" von John Gay). Es folgt eine Analyse des Stücks von Petros Markaris, der in Deutschland vor allem durch seine Prosa-Werke bekannt geworden ist. Das Kapitel endet mit einer Analyse der Sommertheater-Revue "...και ου χτενίζεσαι" 1973.

Eine «Conclusion» (S. 293-304) faßt die Ergebnisse zusammen, es folgt noch die überaus reichhaltige Bibliographie (S. 305-360) und ein Generalindex (S. 361-376). Unter den Arbeiten von Gonda van Steen nimmt diese Monographie eine Sonderstellung ein, denn nun wird der Themenrahmen der Klassischen Philologie und des Nachlebens des altgriechischen Theaters deutlich überschritten und zur theaterwissenschaftlichen Methodologie, die auch in den vorausgegangenen Monographien am Werk war, indem immer auch die Rezeptionsseite genügend berücksichtigt wurde, tritt nun ihr genuines Interesse für das neugriechische Theater, auch jenseits der klassischen Thematik, und für eine integrative Neogräzistik. Doch die klassische Dramatik und ihr Einfluß auf die neugriechische Theaterszene, sowohl in Bühnen-Interpretation und translatorischen Adaptationen wie auch als immer mitzulesender Intertext zur originalen neugriechischen Dramatik, ist ein sehr umfassendes Kapitel, in dem junge Wissenschaftler in Zukunft noch viele Lorbeeren ernten können.

WALTER PUCHNER

MARZIA MAINO, *Con gli occhi della luce. Fonti di formazione, teoria e prassi nella poetica teatrale di Mariano Fortuny*, Padova, Cleup / Coop. Libreria Editrice Università di Padova 2014, S. 233, 57 Abb., ISBN 978 88 6787 222 0.

Eine der größten und nachhaltigsten ästhetischen Revolutionen auf dem Theater war die Einführung des elektrischen Lichts und der maschinellen Beleuchtung, ohne die die großen Visionen der bedeutenden Regisseure um 1900 und der Zauber der naturalistischen, impressionistischen, symbolistischen, expressionistischen und futuristischen Aufführungen gar nicht vorstellbar wäre. Diese ästhetischen Revolutionen haben auch eine technologische Seite, die nicht immer im Vordergrund der theaterhistorischen Darstellungen steht, wenn man von der Drehbühne von Lautenschläger und ihrer Anwendung durch Max Reinhardt absieht. Eine dieser Erfindungen, die erst das atmosphärische Bühnenlicht ermöglichen, war die reflektorische Beleuchtungskuppel des spanischen Bühnentechnikers und «Magier des Lichts» Mariano Fortuny (Granada 1871 – Venedig 1949), der in den Experimenttheatern großer europäischer Theaterzentren tätig war, die auch projizierte Illuminationen von außerordentlicher Illusionskraft ermöglichte. Das Buch von Marzia Maino, Spezialistin für die Beleuchtungsgeschichte des Theaters an der Univ. Padua, ist aus einem Forschungsprojekt der genannten Universität, «Atlante Fortuny. Patrimonio e innovazione nell'opera di Mariano Fortuny: fonti ispiratrici nell'arte di orchestrare la luce, relazioni, influssi, testimonianze nel contesto artistico europeo» (2012-2014) hervorgegangen. Sie hat auch den Ausstellungskatalog «Fortuny. Il Mago di Venezia» (Barcelona, Casa della Pedrera, 2010) verfaßt und einen Kongreß «La scena di Mariano Fortuny» in Zusammenarbeit der Univ. Padua, dem Museo Fortuny di Venezia und dem Centro Studi per la ricerca documentale sul Teatro e Melodramma Europeo della Fondazione Cini in Venedig organisiert. Ihre Dissertation (2009) hatte als Thema die Beleuchtung des Teatro Olimpico in Vicenza (eröffnet 1585) im Zeitraum von 1555-1656.

Der Beleuchtungstheoretiker und –praktiker Fortuny ist in den Theatergeschichten kein allzu großer Bekannter. Und doch hat sich in letzter Zeit eine kleine Bibliographie um den spanischen Lichtmagier in Venedig gebildet. In Auswahl: D. Desveaux, *Mariano Fortuny, 1871-1949*, London 1998 (Diss. Paris 1996), A.-M. Deschodt, *Mariano Fortuny: un magicien de Venise*, Paris 1979, C. Franzini (ed.), *Fortuny e Wagner. Il wagnerismo nelle arti visive in Italia*, catalogo della Mostra, Venezia, Museo di Palazzo Fortuny, Gineva-Milano 2012 (vgl. auch seinen Ausstellungskatalog *L'occhio di Fortuny. Panorami, ritratti e altre visioni*, 2005), den Ausstellungskatalog der Schriftensammlung von Fortuny in der Biblioteca Nazionale Marciana (D. D. Poli (ed.), *Seta e oro. La collezione tessile di Mariano Fortuny*, Venezia 1997), G. Isgrò, *Fortuny e il teatro*, Palermo 1986 usw. Seine Erfindung der indirekten Beleuchtung mit Reflektoren hat immerhin zu Jahrhundertanfang des 20. Jahrhunderts die Deutsche Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft interessiert (vgl. P. Behrens, *Bühnenbeleuchtung mit indirektem Bogenlicht. Beleuchtungssystem Fortuny G. m. b. H.*, Berlin, AEG 1907). Fortuny stand mit vielen Exponenten und Regisseuren der klassischen Avantgarde in Kontakt.

Dies ist im Detail im Hauptteil der Arbeit nach den Einleitungsworten von Cristina Grazioli nachzulesen. Dieser beginnt mit der Anführung der Quellen, die im Museo Fortuny in Venedig und in der Marziana gehortet sind. Auf die Einleitung (S. 19-26) folgt als Kapitel I «L'“inamorato” della luce» (S. 27-36), eine Übersicht, gefolgt von «Il “sistema Fortuny” fra teoria e prassi: metodo d'illuminazione indiretta e dispositivo scenografico» (S. 37-98), wo die Einzelstadien seiner Erfindung nachgezeichnet sind und in eine Beleuchtungsgeschichte des Theaters eingeordnet werden; die spezifische Qualität des indirekten, reflektierten und diffusen Bühnenlichts war z. B. bei der Aufführung von 'Tristan und Isolde' an der Scala in Milano 1900 zu sehen und hängt auch mit den Bühnenexperimenten von Edward Gordon Craig (*screens*) und Adolphe Appia (rhythmischer Raum) zusammen, in denen Licht und Schatten eine herausragende Rolle spielen. Ein Abschnitt geht auch auf die Entwicklung der Elektrizität ein, ein anderer Abschnitt auf die Experimente mit optischen Illusionsbühnen. Unmittelbar beeinflusst zeigt sich Fortuny von den Wandeldekorationen der 'Rheingold'-Aufführungen Wagners in Bayreuth, wie er sich überhaupt von Wagners *Gesamtkunstwerk* angetan zeigte. Den Höhepunkt seiner Bühnenerfindung stellt freilich die 'cupola Fortuny' dar, die Beleuchtungskuppel mit den Reflektoren. Sie wird folgendermaßen beschrieben: «Il cielo, o “volta celeste” nell'uso commune, è costituito in natura da una 'voûte d'air' che ha la funzione di rimandare la luce i colori ampliando con la sua superficie il punto luminoso solare. Nel Sistema ideato da Mariano la volta appare sotto forma di una calotta in tela (cupola Fortuny) dal fondo di colore 'blanc mat' così da riflettere una luce totalmente indiretta. Illuminata, la superficie bianca perfettamente omogenea diventa a sua volta un grande riflettore in grado di rinviare sulla scena la luce diffusa secondo la concezione del sistema della luce reale» (S. 86). Das 'System Fortuny' bestand im wesentlichen aus zwei Teilen: die Lichtkuppel über dem gesamten Bühnenraum und die indirekte Beleuchtung durch Reflektoren. Mit Projektionen ließen sich damit auch Naturphänomene, Landschaften usw. darstellen (oder das Schiff in 'Tristan und Isolde').

Kapitel III geht auf seine theoretischen Schriften ein: «Il pensiero teatrale di Fortuny: aspetti teorici della riforma» (S. 99-130). Hier kommt vor allem seine Beziehung zu Wagner zur Sprache, aber auch seine Schriften zum Begriff der *vraisemblance* und der bühnenmäßigen *correspondances* im illusionistischen Bemühen der Mimesis um die szenische Wiedergabe der Naturwirklichkeit. Ausgehend von den ästhetischen Prämissen des *Gesamtkunstwerkes* sieht er die szenische Verwirklichung als einen gleichberechtigten Teil der Bühnenkunst an, Gedanken, die Adolphe Appia etwa zur selben Zeit beschäftigten (*La mise*

*en scène du drame wagnérien*, 1895, *Die Musik und die Inszenierung*, 1899). Kapitel IV ist dann den Anwendungen des Beleuchtungssystems gewidmet: «Le applicazioni del “Sistema Fortuny”» (S.131-168): im kleinen Experimenttheater der comtesse de Béarn in Paris (zu ihrer Sponsorentätigkeit für die modernen Künste vgl. L. Stasi, *L'œuvre et la personnalité de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939)*, Diss. Panthéon-Sorbonne 1998 und dies., «Le mécénat de Martine de Béhague, comtesse de Béarn (1870-1939): du symbolisme au théâtre d'avant-garde», *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français – année 2000*, Paris 2000, S. 337-366), wo Appia 1903 Szenen aus dem ‘Manfred’ von Byron in der Vertonung von Schumann zur Aufführung brachte, 1905 ‘La mort de Tintagiles’ mit Eleonora Duse. 1904-1905 wird Fortuny von der deutschen AEG zur Zusammenarbeit eingeladen; das System Fortuny wird in der Berliner Kroll-Oper installiert und mit ‘Tristan und Isolde’ 1907 inauguriert. Reinhardt ist an der Erfindung lebenslang interessiert. Das System Fortuny wurde im Lessingtheater in Berlin installiert (1910), im Schauspielhaus von Dresden (1910), im Deutschen Opernhaus in Charlottenburg (1912), in der Neuen Freien Volksbühne in Berlin (1914), im Großen Schauspielhaus in Berlin (1919) usw.

Das Kap. V stellt das Phänomen Fortuny und die Revolution der szenischen Beleuchtungskunst in einen größeren Zusammenhang: «“Ascendente” Fortuny: influenze velate, influenze manifeste» (S. 169-182). Hier werden Kapitel der Nachgeschichte der Erfindung beleuchtet: der Einfluß auf Dalcroze in Hellerau, auf die Futuristen (Prampolini, *Teatro del Colore*, 1906, veröff. 1919, Bragaglia), auf Jacques Copeau, auf das Bauhaus-Theater usw. Es folgt noch ein «Appendice iconografica» (S. 183-208, 57 Abb.), die Bibliographie (S. 209-225) und ein Namensindex (S. 227-233). Das Erzähltalent der Autorin, die es versteht, auch komplexe Zusammenhänge zu analysieren und nicht den Überblick zu verlieren über die internationalen Zusammenhänge in dieser Aufbruchzeit der Moderne, vermittelt in ansprechender Tonlage dem Leser ein spannendes Kapitel der Theatergeschichte der klassischen Avantgarde um 1900, wo die szenische Kunst der Bühnendarstellung, zwischen ästhetischen Programmen und Inventionen der Bühnentechnik, erstmals zu einer eigenständigen Inszenierungskategorie aufläuft, die die Regiekunst des orchestraartig aufeinander abgestimmten Einsatzes aller szenischen Ausdrucksmittel eigentlich erst ermöglicht.

WALTER PUCHNER

EVA STEHLÍKOVÁ, *Ancient Greek and Roman Theatre*, Brno, Masarykova univerzita 2014, S. 554, viele Abb. und Skizzen, 87 figures, 2 Karten, ISBN 978-80-210-7037-0.

Das von Eliška Polačková und Alexander Packer übersetzt und von ersterer herausgegebene Lexikon zum antiken Theater geht auf die tschechische Fassung von 2005 zurück. Es hat allerdings eine differente Struktur als das Lexikon zum antiken Theater von Savvas Gogos und Kyriaki Petrakou (*Λεξικό του Αρχαίου Θεάτρου. Όροι – έννοιες – πρόσωπα*, Athen 2012), das auf diesen Seiten schon vorgestellt werden konnte (*Parabasis* 12/1, 2014, S. 126 f.). Es ist in drei große Sektoren unterteilt: *Ancient Theatres IN SITU*, *VADEMECUM or Encyclopedia of the Ancient Theatre* und *FABULA DOCET of Classical Plays*. Die Struktur und das Wesen dieser drei Abschnitte ist im Vorwort deutlich beschrieben: «In the first part, the archaeological description of the selected ancient theatres surviving *in situ*, at their place, shows a graphic picture of the kind of buildings meant for public thea-

trical performances in Classical Antiquity; second, the encyclopedia of basic names and terms concerning drama, production and theoretical concepts gives a general overview of all important fields of the Classical Theatre Studies (i. e. drama, performance, production, reception, social and historical background, etc.); and third, a brief outline of all the extant classical Greek and Roman plays is given, comprising the number of verses, list of characters, plot summary, and, above all, the modern reception of the plays both in text and in performance» (S. XI).

Es handelt sich um die Großleistung einer einzelnen Forscherpersönlichkeit, die vor allem für den Studienbetrieb gedacht ist, keineswegs nur der Theaterwissenschaft, sich aber auch an ein größeres interessiertes Leserpublikum wendet, im ersten Teil sogar als eine Art Reiseführer zu den antiken Theatern im mediterranen Raum zu benützen ist. Die äußerst komprimierte Form eines Lexikons zwingt zu einer einheitlichen *master narrative*, die Verf. ist sich aber jeweils auch der komplexen Forschungslage bewußt, referiert jedoch nur die am weitesten verbreiteten bzw. heute gängigen Theorien. Keines der gängigen Lexika (z. B. Cambridge *Companion to Greek and Roman Theater*, 2007) bringt ein so umfangreiches und disparates Material unter einen formalen Nenner wie dieses. Die über 500 Kurzartikel sind aufgelistet in einem thematischen Index (S. XXI ff.).

Zur Beschreibung der einzelnen Abschnitte sei der Verf. und Herausgeberin, die das *preface* geschrieben haben, das Wort gegeben. Zum ersten Abschnitt, den erhaltenen Theatergebäuden (S. 29-98): «Such an extensive subject-matter as the history of ancient drama and theatre doubtless is, requires careful and deliberate choice of issues to be treated on one hand, and omitted on the other. As a result, the alphabetical list of extant theater buildings in the first part of the book is by no means exhaustive; it is rather a representative sample of various structures, levels of preservation, historical periods, and geographic locations which strives to show the variety of the surviving theatres in the Greco-Roman world of the Mediterranean. One glimpse on the map (see the inside-cover) reveals the enormous distance between the north-western-most extant theatre of the time, the one in British ancient city of Verulamium, Hertfordshire, and the south-eastern-most one, Roman theatre in Petra, Jordan. Naturally, theatrical performances staged at these two sites must have differ from each other considerably, since both places featured different ethnics, performance traditions, political environment, etc. over the period of time when they were in operation. When all these intricacies of actual period are lost, what still remain are the buildings as such, available for reinterpretation, and serving as a backdrop for projecting our ideas of what ancient theatre performance might have looked like. Exact measurements of the stage and auditorium as well as other figures and pictures given for each building are not enough to embody full picture of the sites, but they can provoke important questions concerning the acting space, actor-spectator relationship, set design etc.» (S. XI). Alle Artikel in diesem Abschnitt haben folgende Struktur: nach Name und Ort folgt eine rekonstruierte Grundriß-Skizze, die Geschichte des Theaters (Datum, Bauphasen, Funktionen, Entdeckung und Ausgrabungsgeschichte, heutige Funktion: bespielt oder archäologisches Denkmal). Darauf folgt die detaillierte Beschreibung, der Fassungsraum der Zuschauer in schätzungsweisen Zahlengrößen und ein oder zwei Photographien, die den Erhaltungszustand, die Lage in der Landschaft usw. dokumentieren. Dafür reichen durchwegs 1-2 Seiten.

Der zweite Teil bildet das eigentliche Lexikon mit über 400 Lemmata (S. 99-382). Dieser wird folgendermaßen beschrieben: «Issues discussed in the encyclopedia "VADEMECUM" belong to four distinct categories featuring drama, political context, production, and theory and reception. With the first category, short biographies of prominent Greek and Roman men of letters can be found together with an outline of their literary work as

well as definitions of different dramatic genres, writing strategies, and literary concepts employed by the Classics. The political context does not comprise only historical personalities and events, but also the mythological framework that structures the thinking of Classical Man, determines his understanding of the Universe, and governs his deeds on the Earth. As for the production, all major fields are being explored including actors, costume, mask, props, set design, and theatre architecture and machinery together with the festive context of theatrical performances, most notably the Great Dionysia in Greece and different kinds of *ludi* in Rome. Last but not least, the “encyclopedia” includes also theoretical concepts pertaining to Classical staging such as Three-Actor Rule or *hamartia* along with more up-to-date phenomena of translation, adaptation and appropriation of the classical sources» (S. XI f.). In diesem Abschnitt wechselt die Länge und die Struktur der Lemmata, die jedoch vielfach über eine ganze Reihe von Querverweisen auf andere Lemmata der Enzyklopädie verfügen. Die Einzelartikel bringen keine bibliographischen Nachweise; eine kurze Bibliographie in Form von *further reading* wird am Bandende gebracht (S. 551-554).

Stärker formalisiert ist wiederum der dritte Abschnitt zu den erhaltenen Stücken (S. 383-541). «In the concluding section, an alphabetical list of the whole corpus of extant classical plays is being presented as a preliminary guide for further study of the particular texts. Therefore, basic information is provided for each play such as date, author, alleged Greek model for Roman items, list of *dramatis personae*, plot summary, and, most importantly, the reception tradition giving a brief overview of literary as well as theatre adaptations from the Middle Ages up to now. Hopefully, the classical tradition is, thus, presented not as a stone-dead curiosity, but rather as rich treasure open for rethinking and further exploiting» (S. XII). Hier erreicht die Formalisierung der Informationen ihren Höhepunkt: Titel (mit Originaltitel in Klammer), Autor, Datierung (bei Trilogien auch die Titel der anderen Werke), Placierung der Handlung in Raum und Zeit, Umfang (Versanzahl und ev. Versform), Sprechrollen (und stumme Rollen) mit Explikation sozialer Funktionen bzw. der verwandtschaftlichen oder anderer Beziehungen untereinander, eine kurze Inhaltsbeschreibung und ein Informationsparagraf mit dem Titel «Second Life», der telegrammartig wichtige Stationen der Rezeptionsgeschichte des jeweiligen Werkes bildet, Informationen, die bis in die unmittelbare Gegenwart führen.

Ist man an die enorme Produktion wissenschaftlicher Studien und Monographien zum antiken Theater gewöhnt, so mag eine solche lemma-artige Darstellung etwas mager und steif wirken. Dieser Eindruck legt sich jedoch, sobald man sich in Erinnerung ruft, daß ein solches Lexikon zur Erstinformation für Uneingeweihte dient. Niemand liest ein solches Nachschlagewerk vom Anfang bis zum Ende. Hat man sich dieses funktionelle Faktum ins Bewußtsein gerufen, dann beginnt man die Sicherheit im Urteil der Verf. zu bewundern, den klaren Formulierungsstil, die souveräne Selektion aus der Informationsmasse und den Darstellungsmöglichkeiten; aus theaterwissenschaftlicher Sicht ist die Miteinbeziehung der Spielorte und ihre landschaftliche Placierung (Photographien) zu begrüßen, der Erhaltungszustand und die rezente Beispielbarkeit dieser archäologischen Architekturdenkmale, im zweiten Teil die systematische Miteinbeziehung von Aufführungsgegebenheiten sowohl in Produktion wie auch in der Rezeption, und im dritten Teil zweifellos die selektive Berücksichtigung von einigen ausgewählten Informationen über die Rezeptionsgeschichte bis in die unmittelbare Gegenwart. Aus all diesen Gründen kommt diesem Theaterlexikon ein besonderer Platz zu in der Reihe von ähnlichen Unternehmungen; es handelt sich um eine persönliche Großleistung einer individuellen Forscherpersönlichkeit, und diese Tatsache garantiert auch die Einheitlichkeit der Artikel und Strukturen. Lexika sind immer eine undankbare und zeitraubende Aufgabe, bei der dem meist umfangreichen Ergebnis die Mü-



hen des Entscheidungsprozesses der Selektion und der Komprimierung nicht anzusehen sind. In der internationalen Verlagskonkurrenz um solche Lexika, die höhere Auflagenzahlen zu garantieren scheinen, wird das übersetzte und umgearbeitete tschechische Lexikon hoffentlich einen Platz bekommen und behalten.

WALTER PUCHNER

EVANGELIA K. MIMIDOU, *Ευριπίδης: Η εικονογραφία των έργων του* [Euripides: Die Ikonographie seiner Werke]. Wissenschaftliche Edition: Georgia Xanthaki-Karamanou, Athen, Papazisis-Verlag 2013, S. 734, 363 Abb., ISBN 978-960-02-2823-6.

Es handelt sich um ein enormes Grundlagenwerk, das als Referenzwerk in der Bibliographie immer wieder zitiert werden wird, ähnlich wie die Epigraphensammlung der mehr als 3000 Inschriften über die Künstler des *show business* in der Antike von I. E. Stefanis, *Διονυσιακοί τεχνίται*, Heraklion 1988. Die Verf. ist den Lesern der *Parabasis* keine Unbekannte mehr: 2009 hat sie einen Artikel über «Ο τρόπος απεικόνισης της δραπέτευσης της Ιφιγένειας, του Ορέστη και του Πυλάδη από τη χώρα των Ταύρων» publiziert (Bd. 9, S. 275-279). Die antike Theatertätigkeit wird im wesentlichen durch drei Quellengruppen erschlossen: die archäologischen Denkmäler der Theaterbauten, die Textgruppe durch die erhaltenen Dramenwerke und die Informationen über die Aufführungen in Schriften und Inschriften über das Theater sowie die ikonographischen Quellen, unter denen die Vasenmalerei eine ganz spezielle Position innehat. Wie die Verf. in einem Vorwort darlegt, war der Ausgangspunkt für ihr Interesse die Lektüre der Studie von A. Kossatz-Deissmann, *Dramen des Aischylos auf westgriechischen Vasen*, Mainz am Rhein 1978; sie wollte versuchen, eine ähnliche Dokumentation für das viel umfangreichere Dramenwerk von Euripides zusammenzustellen (zusammen mit den Fragmenten und nicht erhaltenen Werken des beliebtesten der drei Tragiker in hellenistischer Zeit werden insgesamt 42 Werke behandelt). Die Verf. faßte allerdings den löblichen Beschluß, sich nicht nur auf die Vasenmalerei zu beschränken, die in der Klassischen Philologie und Archäologie zur Dokumentation der antiken Vorstellung in den letzten Jahrzehnten eine herausragende Stellung eingenommen hat (O. Taplin, *Pots and Plays: Interactions between Tragedy and Greek Vase-painting of the Fourth Century B.C.*, Los Angeles, Getty Museum 2007). Diese Entscheidung mag auch von den einschlägigen Arbeiten von Savvas Gogos, der am Institut für Theaterwissenschaft in der Univ. Athen gelehrt hat, beeinflußt sein, welcher in einigen seiner Arbeiten die Frage nach dem Dokumentarwert der Vasenabbildungen für die Rekonstruktion der antiken Theatervorstellung aufgegriffen hat (S. Gogos, «Bühnenarchitektur und antike Bühnenmalerei – zwei Rekonstruktionsversuche nach griechischen Vasen», *Jahreshefte der österreichischen archäologischen Instituts in Wien* 54, 1984, S. 59-67 und ders., «Das Bühnenrequisit in der griechischen Vasenmalerei», *ibid.* 55, 1984, S. 32-35). Und doch hat die Verf. zwei entscheidende Entschlüsse gefaßt, die ihr Werk von den übrigen zur Vasenmalerei unterscheiden, indem der Quellenhorizont erweitert wird: 1) durch die Ausdehnung der zu behandelnden Kunstwerke auch auf Marmorglyptik, Reliefs, Kleinkunst, Monumentalmalerei und Sarkophagkunst, und 2) durch die Erweiterung des Referenzraums um ein ganzes Jahrtausend: vom 4. Jahrhundert v. Chr. auf die Gesamtantike und das frühe Christentum, also bis ins 6. Jahrhundert n. Chr.

In einer ganz kurzen Einleitung (S. 18-27) werden die methodologischen Prämissen dieser Untersuchung erläutert und gleich manche Ergebnisse vorweggenommen: in den meisten der ikonographischen Darstellungen werden Werkepisoden des dritten Tragikers mit mythologischen Motiven vermengt, die aus voreuripideischer Zeit bekannt sind (epische und chorische Dichtung, Lokalsagen). Ein großer Teil dieses ikonographischen Materials stammt aus Unteritalien. Die methodologische Gretchenfrage, ob eine ikonographische Darstellung tatsächlich ein Moment, eine Szene oder einen Vers aus einer Euripidesaufführung eines seiner Dramen darstellt, kann, ähnlich wie bei Taplin, meist nicht eindeutig beantwortet werden, da es unsicher bleibt, ob der betreffende Künstler je eine solche Vorstellung gesehen hat. Die mythologischen Narrative in ihren Varianten waren darüberhinaus ja Allgemeinwissen der Zeit. Es geht also um die Zusammenstellung von ikonographischem Material, das mythologische Themen betrifft, die auch in Euripides-Dramen zu finden sind. Nach Maßgabe der Tatsache, daß die künstlerische Freiheit des Tragikers die Mythenstoffe in einer originellen Weise bearbeitet, gilt auch für die bildenden Künstler, daß sie diese Mythenvorlagen nach ihren eigenen Vorstellungen behandeln können; dazu kommen noch eigene ikonographische Traditionen, die sich für gewisse Mythenmotive ausgebildet haben. Die kurze Einleitung gibt auch Aufschluß über die Reihenfolge, in der die Dramenwerke von Euripides behandelt werden: auf die erhaltenen Werke mit männlichen Protagonisten (in alphabetischer Reihenfolge: *Herakles mainomenos*, *Hippolytos*, *Ion*, *Kyklops*, *Orestes*, *Rhesos*) folgen die Fragmente mit männlichen Protagonisten (ebenfalls alphabetisch: *Aigeus*, *Aiolos*, *Bellerophon*, *Theseus*, *Ixion*, *Meleagros*, *Oidipous*, *Oineus*, *Oinomaos*, *Syleus Satyrikos*, *Telephos*, *Philoktetes*, *Phoinix*, *Chrysippos*), dann kommen die erhaltenen Werke mit weiblichen Protagonisten (*Alkestis*, *Andromache*, *Hekabe*, *Elektra*, *Iphigeneia in Aulis*, *Iphigeneia in Tauris*, *Medeia*) und die fragmentarisch erhaltenen oder verlorenen Werke mit weiblichen Protagonisten (*Alkmene*, *Alope*, *Andromeda*, *Antigone*, *Antiope*, *Auge*, *Ino*, *Stheneboia*, *Hypsipyle*); den Schluß bilden Werke mit allgemeinen Titeln (*Bakchai*, *Herakleiai*, *Kretes*, *Peliades*, *Skyrioi*, *Phoinissai*). Jedes dieser Kapitel hat folgende Struktur: Auf den Titel der Tragödie oder des satyrischen Dramas folgt eine Inhaltsbeschreibung und Quellenangaben zu dem Mythenthema vor und nach Euripides, und dann die Analyse der einschlägigen Kunstwerke, die ein in dem jeweiligen euripideischen Drama behandeltes Motiv darstellen, und eine Zusammenfassung der Ergebnisse der Spezialuntersuchung.

Ein weiterer Abschnitt der Einleitung ist dem allgemeinen Einfluß des antiken Theaters auf die Ikonographie gewidmet: Darstellung von Masken (S. Melchinger, *Das Theater der Tragödie. Aischylos, Sophokles, Euripides auf der Bühne ihrer Zeit*, München 1974, D. Wiles, *Mask and Performance in Greek Tragedy: From ancient festival to modern experimentation*, Cambridge 2007) und Kostümen (R. Krumeich, N. Pechstein, B. Seidensticker, *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999) oder auch Frontalansichten von Palästen und Tempeln, Statuen und Säulen, die eventuell vom Theater her stammen könnten. Die Einleitung endet mit einer Charakteristik von Euripides vorwiegend als Realisten in seiner Behandlung der altgriechischen Mythologie.

Der erste Teil, «Die Werke des Euripides in der Kunst: die Art und Weise der Abbildung von Szenen aus seinen Werken in der Kunst. Ähnlichkeiten und Unterschiede zwischen Abbildung und Text» (S. 29-472), entzieht sich eigentlich einer Rezension, da nun auf die Detailfragen eingegangen wird und auf das methodische Abwägen der Möglichkeiten einer Direktbeeinflussung. Jedes einzelne Kunstwerk ist auch im Bildteil des Buches gewissenhaft abgebildet, so daß sich der Leser selbst ein Urteil bilden kann. Allein die Zusammenstellung dieses umfassenden ikonographischen Materials ist von außerordentlicher Wichtigkeit; jenseits aller Fragen möglicher Direktabhängigkeit ist dies eine unglaublich

materialreiche Dokumentation des Nachlebens der euripideischen Tragödien in der hellenistischen und frühbyzantinischen Zeit.

Kürzer gefaßt sind die Zusammenfassungen im zweiten Teil der Arbeit (S. 473-490), wo die Hauptthematiken der Mythenstoffe aus euripideischen Dramen in der darstellenden Kunst aufgezählt und kommentiert werden: Menschenopfer zu Ehren einer Gottheit (mit einer Themeneinheit zum freiwilligen Opfer), Übergabe eines Briefes, Kindestötung, Muttermord oder versuchter Muttermord, Blendung aus Rache, Säugung von Kleinkindern durch Tiere – es geht also fast durchwegs um sensationelle und skandalträchtige Stoffe. Ein zweiter Abschnitt geht auf die Darstellungsmotive der Kunst ein, die vom Theater und von Euripidesaufführungen stammen (könnten): Architekturelemente, die im antiken Theater als Bühnenbild vorkommen, Bühnenmaschinen wie *mechane*, *theologeion* und *ekkyklema*, Schauspielerkostüme, Masken und Figurenkinetik, die von Bühnenschören stammen könnten. Ein kurzer Abschnitt geht auch auf den Quellenwert der ikonographischen Abbildungen für die Rekonstruktion der Inhalte von euripideischen Fragmenten ein.

Dann folgt noch ein langer Schluß (491-567): das *english summary*, eine chronologische Tafel der benützten Quellen, Abbreviationsverzeichnis, Bibliographie antiker Quellen, allgemeine Bibliographie, Verzeichnis der Abbildungen, Index der Kunstprodukte und Künstler usw. Die über 3000 Fußnoten dokumentieren allein schon die enorme Arbeitsleistung, die hinter dieser Monographie steckt, sowie den systematischen und methodischen Arbeitsstil der Verf. Der Bildteil hat sein eigenes Gewicht: mit 363 Abbildungen (bzw. zeichnerischen Rekonstruktionen) in durchwegs guter Qualität ist der Monographie ein Nachleben als Referenzwerk gesichert. Hier wird der Leser Bekanntes, aber größtenteils unbekanntes Darstellungen entdecken, die auch für die Kunstgeschichte von Bedeutung sind, aber vor allem das enorme Nachleben von Euripides in der Spätantike dokumentieren. In diesem Sinne ist die Monographie auch ein wichtiger Bestandteil der Studien zur Euripides-Rezeption in der Antike selbst und ein Referenzwerk auch für die Theatergeschichte. All diese Eigenschaften sichern dem umfangreichen Œuvre einen bleibenden Platz in der weiteren Forschung, vor allem zur Rezeption des klassischen fünften Jahrhunderts in der Spät- und Nachantike. Für die Theaterwissenschaft besteht die Wichtigkeit der Arbeit in der systematischen Analyse der Euripides-Rezeption in den darstellenden Künsten. Und für die Fragen der potentiellen Direktabhängigkeit von bildlichen Darstellungen und ikonographischen Quellen von theatralischen Aufführungen in der Antike ergibt sich ein einmaliges Quellenkompendium, das als Referenzwerk noch lange eine spezielle Position in der Bibliographie einnehmen wird.

WALTER PUCHNER

VASO BARBOUSI, *Η τέχνη του χορού στην Ελλάδα τον 20ό αιώνα. Σχολή Πράτσια: ιδεολογία – πράξη – αισθητική* (Die Kunst des Tanzes in Griechenland im 20. Jahrhundert. Die Schule von Koula Pratsika: Ideologie – Praxis – Ästhetik), Athen Gutenberg 2014, S. 282, 29 Abb., ISBN 978-960-01-1628-1.

Der Tanz gehört zu den darstellenden Künsten, die Choreographie zu den Regieformen und die Tanzwissenschaft zur Theaterwissenschaft. Dies ist in der Systematik der Theaterwissenschaft festgehalten: die Kategorie Körpertheater umfaßt Ballett, Pantomime und in zunehmenden Maße auch postmoderne *performances* (W. Puchner, *Μια εισαγωγή στην*

*επιστήμη του θεάτρου* [Eine Einleitung in die Theaterwissenschaft], Athen 2012, S. 63 ff.). Somit sind in der *Parabasis* des öfteren auch Studien zum Kunsttanz und Tanztheater besprochen worden. Aber auch die griechische Tanzwissenschaft, noch mit unzureichender akademischer Vertretung, beginnt sich zu formieren: neben sozialanthropologischen und volkskundlichen Studien zum Volks-, Gesellschafts- und Trachtentanz (z. B. J. K. Cowan, *Η πολιτική του σώματος. Χορός και κοινωνικότητα στη βόρεια Ελλάδα*, Athen 1998, E. Avdela (ed.), *Το Λύκειο των Ελληνίδων 100 χρόνια* [100 Jahre Lyceum der Griechinnen], Athen 2010) gibt es auch Studien zum griechischen Kunsttanz und Tanztheater (aus historischer Sicht z. B. die Studie über den Tanz in der Operette in den 30er Jahren von M. Seiragakis, «Ο χορός στην Οπερέττα. Η ανάδυση των Ελλήνων χορογράφων στη δεκαετία του 1930» im Sammelband von E. Fessa-Emmaoui, *Χορός και θέατρο* [Tanz und Theater], Athen 2004, wo allein 80 existierende Tanzgruppen erfaßt wurden; historisch-dokumentarisch ist ebenfalls die Aufarbeitung und Veröffentlichung des Archivs von Rallou Manou durch Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, *Αρχείο Παλλούς Μάνου. Η ζωή και το έργο της*, Athen 2005). So wurde z. B. der Artikel von Steriani Tsintziloni, «National Heterotopia. Nature and Dance: performing outdoor in interwar Greece» in *Parabasis* 13/1 (2015), S. 39-52 veröffentlicht (vgl. auch ihre Dissertation *Modernising Contemporary Dance and Greece in the mid-1990s: Three case studies from SineQuaNon, Oktana Dance theatre and Edafos Company*, PhD diss. Department of Dance, University of Roehampton 2012 [http://roehampton.openrepository.com/roehampton/hitstream/10142/278913/1/Tsintziloni%2c%20Steriani%thesis\\_final.pdf](http://roehampton.openrepository.com/roehampton/hitstream/10142/278913/1/Tsintziloni%2c%20Steriani%thesis_final.pdf), und im gleichen Band auch meine Buchkritik zur Monographie über Zouzou Nikoloudi von Katia Savrami (*Ζουζού Νικολιούδη: Χορικά*, Athen 2014). Stärker schulbildend war natürlich Koula Pratsika (vgl. das Widmungsheft in *Χορός* 6, 1988, S. 19-39, in diesem Periodikum auch Material zu anderen Choreographinnen und Tänzerinnen und Tänzern; vgl. auch den postumen Band *Έργα και Ημέρες της Κούλας Πράτσικα*, Athen 1991). Die Verf. selbst hat auch einen Band zur Internationalen Tanzgeschichte im 20. Jahrhundert vorgelegt (B. Barbousi, *Ο χορός στον 20ό αιώνα: Σταθμοί και πρόσωπα*, Athen 2004, vgl. meine Anzeige in *Parabasis* 7, 2006, S. 511-513).

Die Forschungsarbeiten an dem vorliegenden Band, der also als ein Teil einer ganzen Bewegung zur Aufarbeitung der modernen griechischen Tanzgeschichte angesehen werden kann, hat 2006 begonnen. Die Arbeit hat eine durchaus originelle Struktur, indem sie auch biographische Augenzeugenberichte von Schülerinnen der Schule Pratsika mit einbezieht, was den Ausführungen eine lebendige Note gibt und eine prismatische Rundansicht der Persönlichkeit von Pratsika, der Ausbildung und der ästhetische Theorie, die dahinterstand. Koula Pratsika (1899-1984) gründete 1930 eine private Schule für Rhythmik und Tanz, die von 1937-1973 auch eine professionelle Ausbildung für Tänzerinnen anbot; in der Folge ist die Schule in staatliche Hände übergegangen. Der Aufbau der Arbeit ist durch sich verengende konzentrische Kreise rund um das Hauptthema gekennzeichnet: der 1. Teil beleuchtet die Tanzentwicklungen in Europa und Amerika vor und nach 1900 sowie die Körperkultur in Griechenland, der 2. Teil wendet sich dann der Schule von Pratsika zu. Die Tanzentwicklungen in der westlichen Welt waren um 1900 vom Siegeszug des Ausdruckstanzes geprägt, dem neuen, nicht mehr bürgerlichen Körperverständnis, der Gymnastik und den Turnvereinen, Alpinismus, Nudismus, Körperpflege, Naturliebe, Wandervogelbewegung usw. Für Griechenland besonders ausschlaggebend waren die drei Besuche von Isadora Duncan im Land und der deutsche Ausdruckstanz (Tanztheater), wie ihn E. J. Dalcroze in Hellerau (zuerst in Deutschland, dann in Laxenburg bei Wien) und Rudolf von Laban im Sinne eines utopischen Humanismus, der auf der Nachahmung kosmischer Naturrhythmen durch den Menschen fußt, pflegten. Aus dieser Schule ist auch Mary Wigman hervorgegan-

gen. Die Verf. geht auch auf die feministischen Theorien von Judith Butler ein und die Körperbewegung als kultureller (Re)Präsentation der gender-Rolle, auf die Bedeutung der antiken Vasenmalerei für den Ausdruckstanz, was natürlich der Nachfolge-Ideologie der neu-griechischen Kultur nach 1900 entgegenkam. Eine thematische Einheit geht dann auch auf die Rolle des Ausdruckstanzes im Faschismus ein: während in der Weimarer Republik der Kunsttanz eine durchaus progressive Rolle spielte (Oscar Schlemmer und die Bauhaus-Tanzaufführungen), änderte sich dies nach 1930, als die Nationalsozialisten den Ausdruckstanz auf ihre Fahnen schrieben, während der Expressionismus als "entartete Kunst" verworfen wurde. Umgekehrt verlief die Entwicklung in Amerika, wo der Tanz in der 30er Jahren zu einer Brücke für die Gegensätze von Weiß und Schwarz wurde. Der zweite Abschnitt des 1. Teils wendet sich den griechischen Verhältnissen zu und der Ideologie der Kontinuität der griechischen Kultur seit dem Altertum. Hier kommt die Begründung der Olympischen Spiele zur Sprache (Athen 1896), die dem Sportwesen, der Körperkultur und Gymnastik (auch für Frauen) einen wesentlichen Impuls verliehen, die Institution der Zwischen-Olympiaden mit turnerischen Vorführungen, die Gymnastik-Clubs, die feministische Aktivität von Kallirrhoe Parren und dem Lyceum der Griechinnen, die Impulse, die die Anwesenheit von Isadora Duncan ausstrahlte sowie die humanistischen Ideale der Delphischen Festspiele von Eva Palmer und Angelos Sikelianos mit dem Tanzprogramm der Chöre und dem delphischen Ideal der Völkerverständigung. Ein eigener Abschnitt geht auf die Besuche von Tänzer(inne)n des expressive dance in Griechenland seit 1900 ein und das Presseecho, das sie ausgelöst haben (Loïe Fuller mit dem serpentine dance als Film 1896, Duncan 1903 usw.).

Der 2. Teil ist den Tänzer(inne)n in Griechenland gewidmet. Das erste Kapitel geht auf die Schule von Koula Pratsika ein (S. 79-126): ihr Studium in Hellerau bei Dalcroze (ab 1927 bei Wien) und seiner musikalisch-rhythmischen Bewegungslehre im Sinne von Platons Musikverständnis; sie nimmt auch an den Delphischen Festspielen 1927 teil, eröffnet 1930 ihre Privatschule, organisiert 1936 die Zeremonie des Anzündens der Olympischen Flamme, gründet 1937 die Schule für Orchestik (Gymnastik, Rhythmik, Musik). 1938 gibt die Schule ihre erste Vorstellung im Odeon des Herodes Atticus, 1937-40 organisiert sie die Vorführungen der 4. August-Feiern des Metaxas-Regimes und lehrt an der Dramatischen Schule des Königlichen Theaters (Nationaltheaters). Im Zeitraum von 1946-52 ist der Zenith der internationalen Aufführungstätigkeit zu verzeichnen. 1956 wird in Zusammenarbeit mit Harald Kreutzberg die Vorstellung "Das Schicksal von Mykene" im Herodes Atticus-Odeon gegeben. 1960 gibt Prevelakis einen Festband für das 30jährige Bestehen der Schule heraus. Die Ästhetik und Ideologie der Choreographien von Pratsika ist von Duncan, den Delphischen Festspielen, aber mehr noch von ihren Studien bei Dalcroze und dem deutschen Ausdruckstanz geprägt. Es ging ihr vor allem darum, an die Tanztraditionen des Altertums anzuknüpfen und eine spezifisch hellenische Ausdrucksweise des expressive dance zu kreieren. So wie das antike Theater aus der lyrischen Poesie hervorgegangen sei, sei auch der Tanz älter als das Theater und deshalb als autonome Kunst anzusehen, die als Rhythmik sowohl Dichtung wie Musik und Körperbewegung umfasse. Die fast religiöse, ästhetische Ideologie wird in zahlreichen statements von Pratsika selbst und Presseartikeln, die Aufführungen beschreiben, erhärtet. Ein weiterer Abschnitt geht auf die Lehrmethoden der Schule der rhythmischen Gymnastik ein (es gibt noch Magnetophonbänder von Unterrichtsaufnahmen aus dem Jahre 1976): die Rhythmik umfaßt die gesamte Lebenswelt des Menschen und wird in den Körper von Natur und Kultur eingeschrieben (hier hätte auch Thrasyvoulos Georgiadis mit seiner berühmten Studie Musik und Rhythmus bei den Griechen, Hamburg 1958 Erwähnung finden können). Ein weiterer Abschnitt trägt die Presse-

quellen zu Pratsika und ihrer Schule zusammen und vergleicht mit den anderen Schulen rhythmischer Gymnastik und Balletts, wie die von Rallou Manou und Matey Rousopoulou.

Mit dem zweiten Kapitel des 2. Teil, «Die Zeugen», beginnt ein origineller Abschnitt dieser Arbeit: sechs Schülerinnen geben Interviews über die verschiedenen Aspekte der Persönlichkeit und Ausbildungstätigkeit von Pratsika. Zum Quellenwert solcher mündlich-biographischen Berichte und ihrer theoretischen Positionierung wäre noch viel zu sagen, doch die einschlägige Bibliographie ist schier uferlos geworden. Diese Schülerinnen sind Maria Panagiotopoulou-Hors (1943 Diplom), Toula Andriopoulou (1949), Maria Kynigou-Flampoura, Lena Moustroufi-Zampoura, Maro Markou-Bournazou, und Kaiti Tsilimingra-Logothopoulou. Ihre mündlichen Tiefeninterviews bilden in der Folge das Quellenmaterial für die weiteren Analysen. Es beginnt mit autobiographischen Narrativen zu den ziemlich unterschiedlichen Persönlichkeiten; dann folgt die Themeneinheit: Beziehung zum Tanz, Beziehung zur Lehrerin. Diese oralen Berichte sind in ihrer Kontrapunktik außerordentlich interessant und geben ein lebendiges prismatisches Bild aus verschiedenen Blickrichtungen. Mit dieser Darstellungsmethodik geht die Verf. auch ins dritte Kapitel dieses Abschnitts, der den Tanz und die Politik betrifft: die erste Berührung mit der Tanzpraxis, Tanz und soziale Schichten (Reaktionen der Familien) – hier interpoliert soziologische Analysen zur Gesellschaftsstruktur der Zwischenkriegszeit –, Gehorsamspflicht beim Unterricht, zur Frage der willkürlichen Autorität des Choreographen beim Ballett und modernen Ausdruckstanz wird wieder auf allgemeinere Tanzbibliographie zurückgegriffen; die mündlichen Berichte finden ihren Platz wieder beim Thema: Politisierung und Tanz (Kooperation mit dem Metaxas-Regime und den Rechtsregierungen der Nachkriegszeit), wo auch auf die europäischen und amerikanischen Verhältnisse ausgegriffen wird. Die Verf. vermeidet es, die ästhetischen Ansichten von Pratsika im Rahmen der Kontinuitäts-Ideologie mit der Dritten Hellenischen Kultur des Metaxas-Regimes zu identifizieren, trotz aller Ähnlichkeiten; es ging wohl mehr um eine Erfolgstaktik von ihrer Seite.

Es folgt noch eine Zusammenfassung, ein Abschnitt mit biographischen Texten und Korrespondenz, photographisches Material von den Aufführungen 1949-1964, und die Bibliographie (mit Überraschung ist festzustellen, daß die bildreiche großformatige Ausgabe des Archivs von Rallou Manou durch Chr. Stamatopoulou-Vasilakou, op. cit. nicht einmal angeführt ist). In jedem Fall handelt es sich um eine verdienstvolle Arbeit, die in der Aufarbeitung der Tanz- und Ballettgeschichte Neugriechenlands, die auch für die Antikenaufführungen eine so wesentliche Rolle gespielt hat, einen gesonderten Platz einnimmt; denn die Schule von Pratsika war für Jahrzehnte so etwas wie eine allgemein anerkannte kulturelle Institution.

WALTER PUCHNER





## SUMMARIES/ΠΕΡΙΛΗΨΕΙΣ

ΜΗΝΑΣ Ι. ΑΛΕΞΙΑΔΗΣ

Επιστροφή στις απαρχές: Ο μύθος του Ορφέα στην όπερα

Στο άρθρο αυτό γίνεται, με ιστορική και θεωρητική προοπτική, μια συνοπτική παρουσίαση και σύγκριση των τριών κορυφαίων μουσικοδραματικών διασκευών του μύθου του Ορφέα. Κυρίως συζητούνται εδώ: η σχέση των έργων με τον πρωτότυπο μύθο και τις εκδοχές του, οι μουσικοθεατρικές συντεταγμένες που καθορίζουν τα έργα, μουσικοσκηνικές επιλογές και τυπολογία, καθώς επίσης ζητήματα και στοιχεία μουσικής δραματουργίας.

Η όπερα *L'Orfeo, favola in musica* του Claudio Monteverdi σε κείμενο του Alessandro Striggio πρωτοπαραστάθηκε στις 24 Φεβρουαρίου 1607 στη Μάντοβα. Είναι το ιστορικά πρώτο κορυφαίο οπερικό έργο και το μόνο από τις πρώιμες όπερες που παρουσιάζεται έως και σήμερα διεθνώς. Η τρίπρακτη όπερα του Christoph Willibald Gluck *Ορφέας και Ευριδίκη* (1762 η ιταλική, 1774 η γαλλική εκδοχή) μαζί με την *Alceste (Αλκίση)*, 1767 και 1776 αντίστοιχα), σε κείμενα του λιμπρετίστα Ranieri de'Calzabigi, καθόρισε το πλαίσιο της ιδιαίτερα σημαντικής ανανέωσης / μεταρρύθμισης του οπερικού έργου κατά τον 18ο αιώνα.

Ο *Ορφέας στον Άδη / Orphée aux Enfers* του Jacques Offenbach (1858/1874) σε λιμπρέττο των Hector Crémieux και Ludovic Halévy ανατρέπει το γνωστό μυθολογικό υλικό, ενώ παράλληλα απογυμνώνει την αστική συμβατικότητα: εδώ (σε αντίθεση με το πώς παρουσιάζονται οι αντίστοιχες συνθήκες στους Monteverdi και Gluck) δεν θριαμβεύει η συζυγική πίστη και αγάπη αλλά η ροπή προς τον αισθησιασμό. Ο *Ορφέας* του Offenbach σηματοδοτεί, με την ενσωμάτωση χορευτικών ρυθμών, τη στροφή από την κωμική όπερα στην οπερέττα και θεωρείται ως η πρώτη σημαντική οπερέττα του ρεπερτορίου.

Το γεγονός ότι: τόσο οι πρώιμες όπερες, όσο και η πρώτη ουσιαστική - κρίσιμη μεταρρύθμιση του μελοδραματικού έργου, αλλά και το πρώτο έργο που εισήγαγε το μουσικοθεατρικό είδος της οπερέττας, βασίστηκαν στον μύθο του Ορφέα, σημαίνει ότι η μουσική δραματουργία επέστρεψε στις πηγές και στη θεωρητική απόφαση των αρχών της, δηλαδή στην αναβίωση και την επανεξέταση του αρχαιοελληνικού δράματος μέσα από τη μουσική του διάσταση.

ΚΡΙΣΤΙΑΝΟ ΛΟΥΤΣΙΑΝΙ

Γκιόστρες στη λογοτεχνία των Επτανήσων: η περίπτωση της Ευγένας του Μοντσελέζε (17ο αι.)

Ο μεσαιωνικός θεσμός της ιπποτικής γκιόστρας, ως γνωστό, είναι ευρέως τεκμηριωμένος στις διάφορες χώρες της Μεσογείου κατά τους αιώνες της βενετικής κυριαρχίας. Η ατμόσφαιρα της πραγματικής ιπποτικής παράστασης γνώρισε

πολύ σύντομα μεγάλη επιτυχία και στις λογοτεχνικές περιγραφές του ιπποτικού είδους, ιδιαίτερα στη δημόδη βυζαντινή, την κρητική και την επτανησιακή λογοτεχνία. Επιπλέον, η αποκρυστάλλωση των επίσημων εκδηλώσεων στις αποικιακές περιοχές της Γαληνοτάτης ενίσχυσε σημαντικά το ενδιαφέρον του κοινού καθώς και μια τάση να επαναλάβει (με νέες σημασιολογικές και λαϊκότροπες προσλήψεις) τη συγκεκριμένη εκδήλωση, όπως ακριβώς συνέβη στην περίπτωση των λαϊκών επτανησιακών *Ομιλιών*, οι οποίες προσαρμόζουν στις απαιτήσεις του τοπικού κοινού έθιμα χαρακτηριστικά του βενετσιάνικου Καρναβαλιού (συμπεριλαμβανομένων των κονταροχτυπημάτων) και παίρνουν ταυτόχρονα την έμπνευση από έργα της κρητικής λογοτεχνίας από τα τέλη του δέκατου έκτου αιώνα.

Έτσι, με δεδομένη τη διαπίστωση ότι σε όλη την περιοχή των Ιονίων Νήσων, και ιδιαίτερος στη Ζάκυνθο, τέτοια έθιμα ήταν γενικά κοινοποιημένα και διοργανωμένα σύμφωνα με τους δυτικούς κανόνες, όπως συνέβη στη ενετοκρατούμενη Κρήτη, αλλά και αλλού στην Ανατολική Ευρώπη όπου κυριαρχούσε η Ενετική Δημοκρατία, ο ιπποτικός αγώνας διενεργείτο κυρίως για την ψυχαγωγία του κοινού, αλλά και ως όργανο της πολιτικής προπαγάνδας.

Στην περίπτωση της τραγωδίας *Ευγένα* η περιγραφή του ιπποτικού αγωνίσματος γίνεται στον κύριο κορμό της αφήγησης και δεν εκτοπίζεται στο πλαίσιο ενός ιντερμέδιου, όπως συμβαίνει π.χ. με τις μορέσκες του Κρητικού θεάτρου. Ωστόσο, το δράμα του Μοντσελέζε θα αποτελούσε μια εξαίρεση στο είδος του, δεδομένου ότι πρόκειται ουσιαστικά για μια θρησκευτική *pièce* χωρίς καμία λειτουργική σχέση με τη δομή και το περιεχόμενο των ιπποτικών θεσμών. Αλλά το πολιτιστικό κλίμα της εποχής, η παράδοση και η εξοικείωση του κοινού με ένα τέτοιο θέμα, κατά κάποιο τρόπο το επέβαλε. Έτσι, λοιπόν, παρόλο που η παρέμβαση της γκιόστρας φαινόταν να θεωρηθεί εξαίρεση, πραγματικά ήταν ο κανόνας. Στόχος της μελέτης αυτής είναι η συσχέτιση των δυο μορφών κονταροχτυπημάτων που εντάσσονται στα λογοτεχνικά έργα του *Ερωτόκριτου* και του λίγο μεταγενέστερου ζακυνθινού δράματος του Μοντσελέζε. Ανάμεσα στα δυο έργα υπάρχουν, πράγματι, κάποιες πιο άμεσες αναλογίες καθώς και όμως διαφοροποιήσεις ως προς τη μεταχείριση του μοτίβου της γκιόστρας.

Όπως συμβαίνει με οποιαδήποτε μορφή ιπποτικού μεσαιωνικού αγωνίσματος, πραγματικού ή και φανταστικού, χαρακτήρα, ακόμη και στο ζακυνθινό δράμα παρατηρείται η συμβατική χρήση του λεγόμενου «cartello», όπου προσδιορίζονται οι αρχές της διαμάχης και που προσφωνείται δημόσια από έναν Διαλαλητή (*Ευγ.*, στ. 1015-1022). Οι στίχοι αυτοί δείχνουν μια στενή ομοιότητα (όταν δεν πρόκειται για άμεση απομίμηση) με τους εναρκτήριους στίχους του Β' Μέρους του *Ερωτόκριτου* το οποίο, όπως είναι γνωστό, κυριαρχείται βασικά από ένα θέαμα ιπποτικής παράδοσης (*Ερωτ. Β'*, στ. 1-4). Φυσικά η έναρξη της εκδήλωσης είναι αρκετά διαφορετική στα δύο εν λόγω ποιήματα: αν στον *Ερωτόκριτο* η γκιόστρα διοργανώνεται από το βασιλιά της Αθήνας για να διασκεδάσει την κόρη του, την πριγκίπισσα Αρέθουσα (η οποία στενοχωρείται κρυφά για τον Ρωτόκριτο), και να την παντρεύει με έναν κατάλληλο άντρα μεταξύ των

ευγενών και των ιπποτών που έλαβαν μέρος στο διαγωνισμό, στην *Ευγένια*, απεναντίας, αυτός που θλίβεται είναι ο ίδιος ο βασιλιάς για την απώλεια της κόρης του. Έτσι η απόφαση να δώσει ένα κονταροκτύπημα έγινε ώστε να εξαπλωθεί η χαρά σε όλο το βασίλειό του (στ. 1019), μόλις αφαιρεθεί η «πίκρα» που τον βασάνιζε.

Η γκλόστρα στην *Ευγένια* δεν περιγράφεται λεπτομερώς, σε αντίθεση, π.χ., με τον *Ερωτόκριτο* και το ποίημα του Gian Carlo Persio, την *Γκλόστρα των Χανίων* του 1594. Ο Μοντσελέζε πραγματικά εισάγει τον αγώνα μόνο με μια απλή σκηνική διδασκαλία: «τώρα εβγαίνουν ομπρός δυο ταμπούροι και έπειτα η καρβαλεριά, κατόπι ο Ρήγας με την κόρτε του και ομπρός η τρουμπέτα· και η Ρήγισσα εις την πορτέλα της στέκει και θεωρεί».

#### ΧΡΙΣΤΙΝΑ ΟΙΚΟΝΟΜΟΠΟΥΛΟΥ

Sony Labou Tansi – η ακραία αφρικανική γαλλόγραφη δραματολογία: σύντομος απολογισμός είκοσι χρόνια μετά τον θάνατό του

Το παρόν άρθρο έχει ως αντικείμενο μελέτης τον Κονγκολέξο γαλλόφωνο δημιουργό Sony Labou Tansi. Με την ευκαιρία της φετινής συμπλήρωσης είκοσι χρόνων από τον πρόωρο θάνατό του, η εργασία αυτή αποσκοπεί να παρουσιάσει έναν σύντομο απολογισμό του έργου του. Πολυγραφότατος, μοιρασμένος ανάμεσα στο μυθιστόρημα, στο θέατρο –ως δραματοουργός αλλά και ως θιασάρχης– και στην ποίηση, ο Sony Labou Tansi, με την τολμηρή, ριζοσπαστική και ακραίως ευφάνταστη θεματική και αισθητική του γραφή και γλώσσα, αποτελεί ένα ξεχωριστό παράδειγμα νεωτερισμού τόσο για το χώρο της γαλλοφωνίας, όσο και για την εξέλιξη της σύγχρονης αφρικανικής σκηνης και πεζογραφίας. Στο πλαίσιο αυτό, θα επιχειρήσουμε πρωτίστως μία σύντομη παρουσίαση της ζωής και του έργου του, καθώς και των βιοματικών, γλωσσικών και καλλιτεχνικών δεσμών του με τη Γαλλία και τη γαλλική γλώσσα. Ακολουθεί μία προσέγγιση του θέματος της εξουσίας, βασικής παραμέτρου των θεατρικών του έργων. Η εργασία θα ολοκληρωθεί με παράθεση στοιχείων πρόσληψης του έργου του Sony Labou Tansi, με αφορμή την εικοστή επέτειο από το θάνατό του.

#### ΒΑΛΤΕΡ ΠΟΥΧΝΕΡ

Θέατρο και τόπος. Η θεατρολογία της μικρής κλίμακας

Το άρθρο αυτό δίνει έμφαση στην ελάχιστη μονάδα της θεατρικής ιστορίας, που έγκειται στη διερεύνηση της εντοπιότητας συγκεκριμένων θεάτρων κατά κάποιο χρονικό διάστημα. Αυτό το μεθοδολογικό ζήτημα του συνδυασμού και της σύνθεσης τοπικών θεατρικών ιστοριών σε μεγαλύτερες ενότητες μιας εθνικής, ηπειρωτικής (π.χ. Ευρώπη) ή παγκόσμιας θεατρικής ιστορίας παρακολουθείται σε

τρία επίπεδα: σε διεθνή κλίμακα, στην ελληνική ιστορία του θεάτρου και στην ειδική κυπριακή. Σε καθένα από τα τρία επίπεδα αυτά προκύπτουν διαφορετικά μεθοδολογικά προβλήματα, και η σχετική έρευνα βρίσκεται σε διαφορετικά, μεταξύ τους, στάδια. Στο κυπριακό επίπεδο, π.χ. πρέπει να συμπεριληφθούν και οι παλαιότερες θεατροειδείς μορφές, ενώ στο ελληνικό πρέπει να συνυπολογιστούν και οι σχετικές παράλληλες βαλκανικές εξελίξεις. Σε κάθε περίπτωση πάντως, η εντοπιότητα μιας παράστασης, που γίνεται σε συγκεκριμένο χώρο και χρόνο μπροστά από ένα συγκεκριμένο κοινό, δίνει στην τέχνη αυτή μια ισχυρή δέσμευση με συγκεκριμένες συνισταμένες μιας τοποχρονικής ιδιαιτερότητας, μια διάσταση που δε θα έπρεπε να απωλεσθεί και στις μεγαλύτερες θεατρικές ιστορίες.

#### ΣΟΦΙΑ ΦΕΛΟΠΟΥΛΟΥ

Η διασκευή στο θέατρο. Τα δάνεια που δημιουργούν τη σκηνική πρωτοτυπία

Ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν το τελευταίο διάστημα οι παραστάσεις που στηρίζονται είτε σε κείμενα διαφορετικού είδους από το θεατρικό είτε σε δραματικά τα οποία αποτελούν τη βάση για ένα εξ' ολοκλήρου νέο έργο.

Είτε ονομάζεται διασκευή, μεταγραφή ή παραλλαγή, πρόκειται, στα παραδείγματα που θα παρουσιαστούν, για νέα δημιουργία, που διατηρεί δεσμούς με το έργο υπο-κείμενο και δίνει τη δυνατότητα στους καλλιτέχνες να μιλήσουν για το τώρα, μέσα από τη μνήμη αλλά και το παρόν της τέχνης.

Σκοπός της μελέτης είναι η διερεύνηση, μέσα από αθηναϊκές παραστάσεις της τελευταίας δεκαετίας, του θεωρητικού και αισθητικού πλαισίου εντός του οποίου κινείται η διασκευή, τόσο ως προς το κείμενο όσο και ως προς την παράσταση. Στις περισσότερες περιπτώσεις είναι εντυπωσιακός ο τρόπος που συνδυάζονται οι νέες σκηνικές και κειμενικές τάσεις με τις κλασικές μορφές, γεγονός που κινεί το ενδιαφέρον του ερευνητή.

## THE AUTHORS OF THE VOLUME

**Minas I. Alexiadis** Musicologist and composer. Born in 1960 in Athens, has studied piano with Marika Papaioannou and George Platon, music theory and composition with Yannis Ioannidis. Has gained a Diploma in composition under Guenther Becker at the Robert Schumann University, Duesseldorf, Germany. Is a Law School graduate and has earned a PhD in musicology from the University of Athens. Many of his compositions have won prizes and have been performed and broadcast worldwide. Many have been recorded and released in 24 LPs and CDs in Greece, Italy, Germany, England and Japan. Operas of his have been performed in Frankfurt and Athens, such as «Viva la Vida- Frida Kahlo» and «The Abduction of Europa United» based on his own libretto. Other works involve symphonic, chamber and electronic music, music for the ballet, film and theatre. Member of the Board and Vice president of the Greek Composers' Union (1989-2013) and member of the Board as well as Secretary General of the Greek National Opera (2002-2006). Has participated in international musicological and theatrological congresses. Many of his writings and essays have been published like his analytical study on Stravinsky's *Histoire du Soldat*, *Orpheus's Magic Flute*: Ten studies on opera and musical theatre etc. Has taught at the Music Departments of both the Aristotle University and the Macedonia University in Thessaloniki (2000-2004). He is associate Professor (Opera, Musical Theater and stage music) at the Department of Theatre Studies, University of Athens, Greece.

**Sophia Felopoulou** Sophia Felopoulou est professeur assistant au Département d'Études Théâtrales de l'Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes. Elle enseigne et étudie le théâtre européen contemporain. Son champ de recherche porte sur la dramaturgie européenne moderne et contemporaine, l'esthétique théâtrale, les rapports entre le texte et la scène, ainsi que sur les relations du théâtre néo-grec de l'après-guerre avec le théâtre européen.

**Cristiano Luciani** Cristiano Luciani (Terni 1963) insegna letteratura Neogreca alla Università di Roma «Tor Vergata». Si è occupato principalmente dei rapporti fra la letteratura italiana e greca moderna, a cominciare dagli influssi sulla produzione dei sec. XIV-XVII. Ha curato edizioni critiche di autori italiani e greci del Medioevo e del Rinascimento, fra cui Stefanos Sachlikis, Francesco Bozza, Gian Carlo Persio, Antonio Pandimo, Agostino Ricchi, Elisavet Moutzan-Martinengu, Antonios Matesis. Sta preparando una nuova edizione degli *Ανδραγαθήματα του Μερχούριου Μπούα* di Zane Koroneos, una traduzione italiana con commento dei *Πεζά* di K. P. Kavafis, e una *Storia della drammaturgia neogreca*. Dirige la collana di Testi e Studi «Letteratura e Società della Grecia Moderna» (LSGM) per Universitalia Editrice di Roma.



**Christina Oikonomopoulou** Christina Oikonomopoulou est née à Athènes en 1971. Maîtrise de Langue et de Littérature françaises, Département d'Études françaises, Université Nationale et Kapodistrienne d'Athènes. D.E.A. et Doctorat de Littérature générale et comparée, Université de Paris, Sorbonne-Paris IV (dir. de rech. P. Brunel). Diplôme Supérieur du français d'affaires et de terminologie financière, Chambre d'Industrie et de Commerce de Paris. Diplôme supérieur d'études musicales et de piano, École musicale de Yiannis Ioannides. Elle a travaillé pour quatre ans comme enseignante de Littérature générale et comparée au Centre Francophone d'Études Supérieures d'Athènes (en collaboration avec l'Université de Bourgogne-Dijon, Centre de télé-enseignement universitaire), huit ans au Groupe d'Emporiki Bank comme interprète et traductrice spécialisée du Conseil d'administration du Groupe (présidences de Yiannis Stournaras, Georges Provopoulos et Jean-Frédéric Deleuze). Elle enseigne depuis 2003 au Département d'Études théâtrales de l'Université du Péloponnèse le théâtre francophone du monde et la terminologie française théâtrale. Elle a participé à plus de vingt colloques et a publié dans des volumes collectifs et revues internationaux et grecs plus de trente-cinq articles et études scientifiques sur le théâtre francophone du monde et ses tendances actuelles, ainsi que sur la didactique du F.L.E. à l'enseignement supérieur. Études publiées –ou en cours de publication– principales : *Protagonistes, thèmes et écrivains du théâtre francophone du monde* (monographie en cours), *Prophétismes ou discours de l'entre-deux voix* (Paris : Presses Nouvelle Sorbonne, 2015, contribution), *Francophonie et Multiculturalisme* (Athènes : éd. Grigoris, coéditrice, 2013), *Dictionnaire français-grec et Dictionnaire grec-français* (Athènes : éd. Patakis, 2008, édition), *Guide de terminologie théâtrale française* (Athènes : édition personnelle, 2006, auteure).

**Walter Puchner** Walter Puchner was born in Vienna in 1947. He studied Theatre Science at the University of Vienna. In 1972 he was nominated Doctor of Philosophy at the same University with a dissertation about Greek Shadow Theatre, and in 1977 Dozent für Theaterwissenschaft with a Habilitationsschrift about the evolution of theatrical forms in Greek folk culture. In the years 1977-89 he taught theatre history at the Philosophical Faculty of the University of Crete, then at the University of Athens theory of theatre, at the newly founded Department of Theatre Studies, where he is dean up to now. Side by side he taught for 30 years theatre history at the Institut für Theaterwissenschaft at the University of Vienna. He was invited guest professor in many European and American Universities. In 1994 he was elected corresponding member of the Austrian Academy of Science, in 2001 he was decorated with the Austrian Cross of Honour for Science and Art. He has published more than 100 books and about 400 publications in scientific periodicals. His research topics are history of theatre and culture of the Balkan peninsula, comparative folklore and ethnography of the Mediterranean area, Byzantine and Modern Greek Studies as well as theory of drama and theatre.

DISSERTATIONS OF THE DEPARTMENT  
OF THEATRE STUDIES

APHRODITE DIMOPOULOU

The reception of the 20th century English playwrights in Greece:  
1945-2000

Despite the fact that the British theatre is one of the most important of the 20th century, its presence on the Greek stage has not been studied thoroughly. The main aim of this dissertation is to provide a recording and a study of the reception of the plays that were written by British playwrights of the 20th century and were presented in Greece from the end of World War II to 2000. The research focuses mainly on performances in Athens and Thessaloniki, while from 1980 onwards the research broadens and includes performances given to other cities mostly by Municipal and Regional Theatres (ΔΗΗΕΘΕ). In an attempt to present an accurate account of the theatre companies' preferences and the types of plays preferred, this dissertation concentrates not only on the critical reception of the most successful plays, but also on plays presented by small groups that did not usually attract the attention of the press.

At the same time, the dissertation examines the role that the press (daily and periodical) played in informing the readers/audience for the new developments (plays, writers, movements) in British dramaturgy through articles, reviews, studies and interviews published from 1945-2000. A special emphasis is given to texts published regardless of a specific performance, as they are usually those texts that provide the readership with information about unknown playwrights or plays contributing in the process of the reception of British drama.

A secondary aim of this dissertation is a try to detect traces of influence of British drama on Greek dramatists as an attempt to promote further research on the influence of foreign dramaturgy on modern Greek drama. We use intentionally the word «trace» because we do not proceed to an exhaustive analysis of possible influence studying only sample texts, as we are of the opinion that a thorough research on the topic should be done separately.

The dissertation is divided chronologically in seven chapters. The chronological division was preferred so that there would be historical and social homogeneity in each period that was examined in the chapters. Each chapter has an introductory section where information about the historical and theatrical situation of each period, both in England and Greece, is provided. In the first chapter the focus is on the first years after the end of World War II (1945-1949), while in the second chapter the focus is on the theatrical activity of the 1950s. Chapter three examines the period from 1960 to 1967, just before the military dictatorship was imposed in Greece, whereas chapter four explores the seven years the military dictatorship lasted. Chapter five examines the theatrical activity from 1974 to 1979, while in chapters six and seven the focus is on the 1980s and 1990s respectively.

Each chapter is divided in three main subchapters: the performances, the press and the influences. The performances subchapter is divided in two parts: drama and comedy. When it was deemed necessary, a further division to subchapters devoted to specific playwrights or movements exists in order to examine their work more thoroughly. The press subchapter examines the contribution of newspapers and magazines in the reception of modern British drama in Greece. In the influence subchapter we preferred to examine the Greek plays that carry traces of influence not depending on the date they were written but on the date they were performed so as to collect the necessary information from the reviews published. At the end of the dissertation there is a concluding chapter where the conclusions drawn from the research are demonstrated regarding the place of the British drama in the Greek theatrical reality both as far as the types of plays performed are concerned and the types of theatre companies that perform them.

The dissertation concludes with an Appendix, which includes a table of productions in chronological order, as well as analytical database of the productions in alphabetical order.





ISSN 2241-7001